

Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938

Ernst Ludwig Kirchner ist die herausragende Künstlerpersönlichkeit des deutschen Expressionismus, einer Kunstrichtung des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts (ab ca. 1905). Auf seine Initiative hin wurde am 7. Juni 1905 in Dresden die Künstlergruppe „Die Brücke“ gegründet, deren Mitglieder neben denen des „Blauen Reiter“ (1911) sowie Malern wie Oskar Kokoschka und Emil Nolde zu den maßgeblichen Vertretern dieses neuen, vom offiziellen Kunstbetrieb anfangs wenig geachteten Stils gehörten.

*Portrait
(S.192)*

Erreichten die Impressionisten die Grenze der objektiven Realität, so versuchten die Expressionisten die irrealen, phantastischen Welt des Unterbewusstseins, der Träume und des Alogischen hinter den Phänomenen zu ergründen und darzustellen. Man überschritt die Grenzen des Wachseins, suchte nach verdrängten Gedanken und unterbewußten Gefühlen und bannte sie auf die Leinwand. „Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“, sagte einmal Paul Klee.

Der expressionistische Malstil zeichnet sich durch eine von subjektiven Gefühlsempfindungen dominierte starke Farbigkeit aus sowie einen zur Abstraktion und Vereinfachung tendierenden Hang zum perspektivisch Verzerrten.

Biographie:

1880 E. L. Kirchner wurde am 6. Mai 1880 in Aschaffenburg als Sohn von Ernst und Maria Elise Kirchner geboren.

1882-90 Wegen des Berufes Ernst Kirchners, er war Chemiker und einer der bedeutendsten Fachleute auf dem Gebiet der industriellen Papierindustrie, zog die Familie 1882 nach Frankfurt am Main, 1887 in die Schweiz nahe bei Luzern und schließlich 1890 nach Chemnitz, wo der Vater an der Gewerbe-Akademie einen Lehrstuhl für Papierforschung erhielt.

1901 Das Photo (vermutlich 1904) zeigt Ernst Ludwig, seine beiden jüngeren Brüder, sowie die Eltern. Deutlich erkennt man den für das strebsame Bürgertum der Jahrhundertwende charakteristischen Habitus aus Ordentlichkeit und Strenge. Von hier aus brach Kirchner 1901 auf, um in Dresden Architektur zu studieren.

*Familienbild
(S.194)*

1901-11 Die Dresdner Zeit

1901-05 Während des Studiums von 1901-05, das nur als Vorwand diente, um seiner künstlerischen Neigung nachgehen zu können,

lernte er Fritz Bleyl, Erich Heckel sowie Karl Schmidt-Rottluff kennen, die aus ähnlichen Interessen wie er selbst Architektur studierten.

Öffentlich trat Kirchner zu dieser Zeit jedoch noch nicht als Künstler auf, auch wenn er schon sehr viel zeichnete und malte. Das Wintersemester 1903-04 verbrachte er in München, wo er das private „Lehr- und Versuchsatelier für Angewandte und Freie Kunst“ besuchte. Dort kam er mit Werken Dürers und Rembrandts in Berührung, die ihn tief beeindruckten. Am 7. Juni 1905, drei Wochen vor Kirchners Diplomprüfung, verkündeten er sowie die schon genannten Bleyl, Heckel und Schmidt-Rottluff die Gründung der „Brücke“. Kirchner war dabei sicher die treibende Kraft, in der Gruppe ergänzten sich die Vier in ihren künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten aber sehr gut. Der autodidaktische Weg zur Kunst wäre für jeden einzeln wohl sehr viel mühevoller gewesen.

Das 1905 entstandene Bild *Nacktes Mädchen mit Zweigschatten* zeigt Kirchners künstlerischen Entwicklungsstand kurz nach der Gründung der Künstlergruppe. In neoimpressionistischer Weise ist das Licht- und Schattenspiel auf dem Frauenkörper in Malerei umgesetzt.

<p><i>Nacktes Mädchen mit Zweigschatten, 1905 37x30cm (S.6)</i></p>

1906-11 Das 1906 von den „Brücke“-Künstlern veröffentlichte „Programm“ der „Brücke“ zeigt sehr deutlich die Kraft, die die Gruppe gab: „Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Geniessenden rufen wir alle Jugend zusammen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohl angesessenen, älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.“

In diesem Jahr konnte die „Brücke“ auch neue Mitglieder gewinnen: Emil Nolde, der 1907 jedoch schon wieder austrat, da ihm der kollektive Geist einer Künstlergruppe nicht behagte, sowie Max Pechstein und den Schweizer Cuno Amiet, der ein Bindeglied zur französischen Kunst darstellte. Andere wie Zijl (1906) und Gallén-Kallela (1907) gehörten der Gruppe nur nominell an und hatten keine Bedeutung.

Im September fand die erste Kollektivausstellung der „Brücke“ in den Schauräumen einer Dresdner Lampenfabrik statt.

Es erschien auch die erste von insgesamt sieben Jahresmappen mit Holzschnitten von Kirchner, Heckel und Bleyl für die passiven Mitglieder, die geworben wurden, um das öffentliche Interesse zu wecken und eine finanzielle Grundlage zu schaffen (Jahresbeitrag: 12 Mark).

In den ersten vier Jahren von 1905-08 war die künstlerische Entwicklung von Kirchner und den anderen von einer Auseinandersetzung mit der internationalen Moderne bestimmt, besonders mit den neuesten Positionen der französischen Kunst, den Neo- und Postimpressionisten. Die Anregungen kamen jeweils durch Ausstellungen, die die Künstler in Dresden und Berlin besuchten. An der Spitze aller Einflüsse standen die Pointillisten Georges Seurat und Paul Signac mit einer sehr systematischen Farbmalerie und noch stärker Vincent van Gogh mit seiner Ausdruckshaftigkeit. Er wurde in Dresden 1905, 1906 und 1908 ausgestellt. Bilder der Pointillisten waren im November 1906 zu sehen.

Weitere wichtige Anregungen waren Ausstellungen von Emil Nolde, Cuno Amiet, Gustav Klimt sowie Werke französischer „Fauves“.

(Les Fauves

(französisch: die Wilden), Gruppe von Malern, die sich erstmals im Pariser Herbstsalon 1905 um Matisse zusammenfanden und 1906 im Salon des Independants ausstellten. Sie erregten Aufsehen und Kritik und wurden wegen ihrer ungebärdigen Farbensprache mit dem Beinamen >>Les Fauves<< verspottet, den sie in der Folge selbst als Stilbezeichnung annahmen.)

Zum Jahr 1908 hin verwischte sich die Gleichmäßigkeit von Kirchners Farbauftrags in Strichen, angeregt durch van Gogh, zugunsten einer pastosen Malerei, bei der sich Kirchner auch des Spachtels bediente.

Kirchner hielt sich im Sommer 1908 erstmals auf der Ostseeinsel Fehmarn auf, wo dieses Bild, **Häuser auf Fehmarn**, entstand. Er mietete sich dort für mehrere Wochen mit seiner Freundin Emmy Frisch, sie war Fotografin, im Dachgeschoss eines Bauernhauses im Städtchen Burg ein.

Dieses Straßenbild, es heißt einfach **Straße**, entstand in Dresden, ebenfalls 1908. Das Motiv (Menschen auf der Großstadtstraße) war zu dieser Zeit noch ein Einzelfall. Kirchner sollte dieses Thema später in Berlin intensiv erarbeiten und wahre Meisterwerke schaffen.

Obwohl es aus dem gleichen Jahr wie das eben gezeigte „Häuser auf Fehmarn“ stammt ist doch die Technik eine ganz andere. Dies liegt daran, dass Kirchner es im Jahre 1919 übermalte, was bei einigen seiner frühen Werke der Fall war. Durch viele Umzüge mussten sie ausgebessert werden und Kirchner restaurierte sie. Und da er Künstler und kein Restaurateur war, floss dabei seine künstlerische Entwicklung mit ein.

Auffällig bei Kirchner ist, dass immer wieder unterschiedliche Datierungen auftreten, da Kirchner selbst im Laufe seines Lebens eine Fülle von falschen - oder zumindest sehr ungenauen - Daten in

**Häuser auf
Fehmarn**
1908 75x98 cm
(S.15)

Straße
1908/1919
150x200 cm
(S.21)

die Welt gesetzt hat. So verlegte er zum Beispiel die Gründung der „Brücke“ vor, oder datierte seine früheren Bilder systematisch zurück, um sich Priorität vor anderen Künstlern zu sichern. Seine tatsächliche künstlerische Entwicklung musste von Kunsthistorikern erst wieder gegen die Aussagen Kirchners rekonstruiert werden.

In der Zeit von 1906-11, waren Kirchners bevorzugte Themen die Welt des Varietés, Landschaften, Stadtansichten, sowie Porträts und Akte.

Das Bild *Russische Tänzerin* von 1909 zeigt vermutlich Olga Preobrajensky, im Hintergrund den Tanzpartner Georges Kiakscht. Beide arbeiteten am Hoftheater St. Petersburg. Sie traten im September 1909 im Dresdner Central-Theater auf, wo Kirchner sie bei einer Aufführung sah.

Russ. Tänzerin
1909

Die Bekanntschaft mit der farbenprächtigen Malerei von Henri Matisse in der ersten Matisse-Ausstellung in der Berliner Galerie von Paul Cassirer im Januar 1909, führte zu einer erstaunlichen Befreiung im Umgang mit Farbe und Fläche. Später behauptete Kirchner jedoch, Matisse „damals nicht mal dem Namen nach gekannt“ zu haben.

Zu Beginn des Jahres 1909 entwickelte sich bei Kirchner eine aquarellhaft lockere Malerei in flüssiger Pinselführung, die die bisherige pastose Schwere des Farbauftrags hinter sich ließ. Die *Frühlingslandschaft*, die im Juni 1909 in der „Brücke“-Ausstellung in Dresden ausgestellt war, muss in der Baumbblütezeit, also April oder Mai, entstanden sein. Es ist damit das früheste, sicher zu datierende Bild, in dem sich der neue Einfluss ausgewirkt hat.

*Frühlings-
landschaft*
1909 70x90 cm
(S.29)

Unter allen Farblithographien Kirchners ist diese, *Dodo mit japanischem Schirm*, wohl die frischeste und vollendetste. Der Einfluss von Matisse schlägt sich hier besonders unmittelbar nieder. Aquarellhaft leicht perlt die Farbe auf dem Papier. Dargestellt ist Doris Große, seine Dresdner Gefährtin der Jahre 1909-11, in einem weißen Sommerkleid und mit einem japanischen Sonnenschirm auf einer Decke sitzend.

*Dodo mit
japanischem
Schirm*
1909 38x33 cm
(S.36)

Das Bild *Dresden-Friedrichstadt* von 1910 ist eine charakteristische Stadtansicht von Dresden. Die Umsetzung einer extremen Perspektive in die Flächigkeit des Bildes ist von ähnlichen Stadtansichten van Goghs geprägt.

*Dresden-
Friedrichstadt*
1910 57x70 cm
(S.52)

Ein Beispiel für das immer wieder auftretende gemeinsame Arbeiten der „Brücke“-Künstler am selben Motiv ist Kirchners Bild *Artistin* von 1910, verglichen mit *Mädchen auf grünem Sofa mit Katze* 1910 von Max Pechstein.

Artistin
1910 100x76 cm
(S.54)

Die Artistin scheint Fränzi zu sein. Sie und ihre Schwester Marzella waren die Kinder einer Artistenwitwe aus Kirchners Nachbarschaft. Erich Heckel führte sie 1910 als Modelle ein. Bis 1911 nahmen sie intensiv am künstlerischen Leben der „Brücke“ teil, sowohl in den Ateliers wie auch bei den Sommerausflügen an die Moritzburger Teiche. Auf diese Ausflüge werde ich gleich noch näher zu sprechen kommen. Die beiden Bilder entstanden wohl während des Moritzburger Aufenthalts 1910 in einem Gasthaus oder einer Pension. Das Ambiente mit grünem Plüschsofa unterscheidet sich deutlich von Kirchners Atelier. Kirchner wählte eine Ansicht von der Seite, die eine extreme perspektivische Verkürzung mit sich brachte. Ein sehr räumlich angelegtes Motiv musste in strenge Flächigkeit übersetzt werden. Es entstand eine Komposition von monumentaler und zugleich selbstverständlicher Klarheit. Motivische Einzelheiten treten zurück, das Bild wird beherrscht von der Figur und ihrer Körperhaltung.

Max Pechsteins Frontalansicht desselben Motivs, ***Mädchen auf grünem Sofa mit Katze***, ist durchsetzt mit vielerlei illustrativen Details und wirkt im Vergleich zu Kirchners Werk sehr viel traditioneller und harmloser.

Die ***Vier Badenden*** von 1910 sind eines der sogenannten „Moritzburger Akte“, die in den Sommern von 1909, 10 und 11 entstanden sind. Kirchner und einige der anderen „Brücke“-Mitglieder verbrachten die Sommertage mit ihren Freundinnen badend und malend an den Moritzburger Teichen. Durch die enge Gemeinschaft ist bei diesem Thema eine besondere stilistische Nähe zwischen den Künstlern zu erkennen.

Das Bild ***Fünf Badende am See*** von 1911 zeigt einen neuen Wandel in Kirchners Malstil in der zweiten Hälfte des Jahres 1911. Er wurde durch die Beschäftigung mit einem Werk des britischen Archäologen John Griffith über die Wandmalereien in den buddhistischen Höhlentempeln von Ajanta in Indien ausgelöst. Die Formen der Menschen und ihre gezeichneten Konturen wurden jetzt rundlicher, „klassischer“ geformt. Die Komposition wirkt sehr statistisch und monumental, man könnte fast meinen, es handle sich um fünf Bewegungsstufen ein und derselben Gestalt. Der Rückgriff auf die indischen Vorbilder eröffnete tatsächlich einen weitreichenden Stilwandel und lenkte Kirchners künstlerische Entwicklung von der leuchtenden Farbflächenmalerei des Dresdner „Brücke“-Stils fort in neue Bahnen.

Dem stilistischen Umschwung, der sich so entwickelt hatte, folgte noch im gleichen Jahr eine tiefgreifende Veränderung in den Lebensumständen:

Max Pechstein
Mädchen auf
grünem Sofa mit
Katze
1910 96x97 cm
(S.55)

Vier Badende
1910 75x100 cm
(S.57)

Fünf Badende
am See
1911 150x200 cm
(S.66)

Kirchner und seine Kollegen zogen nach Berlin.

1911-15 Die Berliner Zeit

1911 gründete Kirchner zusammen mit Max Pechstein eine Zeichenschule mit dem Namen „Moderner Unterricht In Malerei“, kurz MUIM. Erfolg hatten sie damit jedoch keinen. Die Malschule scheint nie über zwei Schüler hinausgekommen zu sein, denen man in der Folgezeit als Freunde Kirchners begegnet, die aber als Künstler weitgehend in Vergessenheit geraten sind.

1912 Das Bild *Die Zirkusreiterin* von 1912 zeigt einen neuen Themenbereich Kirchners: Varieté und Zirkus.

Man sieht, etwas von oben, in eine Zirkusmanege. Zwischen den beiden Personen im Vordergrund und der Zuschauermenge links oben im Hintergrund befindet sich die Hauptattraktion: Ein riesiges weißes Pferd, eine Artistin hängt kopfunter über die Flanke dieses Pferdes, vielleicht nur durch eine Lederschleife gesichert. Rechts hinten stehen drei Diener, die den Ausgang markieren.

Kirchner malte diese Szenerie sehr grob und hart. Details werden kaum dargestellt. Die Personen sind, bis auf die Artistin gesichtslos-anonym.

Von der ganzen Art her erinnert das Bild stark an einen Holzschnitt.

Das wichtigste und ehrenvollste Ereignis ihres gemeinsamen Schaffens überhaupt war für die „Brücke“-Künstler die Einladung zur internationalen Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912, die „einen Überblick über den Stand der jüngsten Bewegung in der Malerei geben [will]“. Damit waren Kirchner und seine Freunde offiziell in die internationale Kunstelite Europas aufgenommen. Kirchner und Heckel wurden noch zusätzlich ausgezeichnet: Man lud sie ein, eine Kapelle innerhalb der Sonderbundausstellung auszumalen.

Das Bild *Brauner Akt am Fenster* von 1912 zeigt Kirchners damalige Gefährtin Erna Schilling, die er kurz nach seinem Umzug nach Berlin kennengelernt hatte, am Fenster des Zimmers, das sie im Haus des Leuchtturmwächters von Staberhuk auf Fehmarn gemietet hatten. Diese Aufenthalte auf der Ostseeinsel traten von 1912-14 an die Stelle der Ausflüge von Dresden nach Moritzburg. Was für die Dresdner Jahre die Moritzburger-Bilder waren, das wurden für Berlin die Akte am Fehmarnstrand, beschwingte Darstellungen des nackten Menschen in freier Bewegung in freier Natur.

Die Zirkusreiterin
1912 120x100 cm
(S.70)

*Brauner Akt am
Fenster*
1912 125x90 cm
(S.77)

Der Umzug nach Berlin bildete im Nachhinein den ersten Schritt zum Zerfall der „Brücke“. Der Zusammenhalt lockerte sich, die einzelnen Künstler waren mehr mit sich und ihren eigenen Wegen beschäftigt.

1912 wurde Pechstein aus der „Brücke“ ausgeschlossen, da er an einer Ausstellung teilgenommen hatte, obwohl nach Abmachung der „Brücke“-Mitglieder keine Alleingänge unternommen werden durften.

1913 1913 kam es schließlich zur Auflösung der Gruppe. Anstelle der Jahresmappe sollte in diesem Jahr eine Chronik der bisherigen Arbeit erscheinen. Kirchner schrieb dazu den Text. Nach Meinung der anderen war dieser jedoch zu einseitig, subjektiv, stellte Kirchner zu sehr in den Mittelpunkt und sprach ihm allein die Initiative und Führerschaft zu. Nachdem Kirchner sie darauf trotzdem publizierte, kam es im Mai 1913 zur förmlichen Auflösung der Gruppe.

Bis in die späten Zwanziger, als auch dieses Bild, *Eine Künstlergruppe* entstand (1926-27) bestritt Kirchner, dass die Gruppe für ihn irgend eine Bedeutung gehabt habe. Erst dann, als er begann, Rückschau auf sein Leben und sein Werk zu halten, war er wieder bereit, ihr einen Platz in seiner Erinnerung einzuräumen.

Das Bild zeigt die Gruppe im Moment der Auflösung: Erich Heckel als Organisator in der Mitte, rechts Schmidt-Rottluff, links Kirchner, demonstrativ mit der von ihm verfassten und von den anderen abgelehnten Chronik in der Hand. Links vorn sitzt Otto Müller, der 1910 Mitglied geworden war.

1914 Zwischen 1913 und 1914 entstanden 11 Bilder, die unter dem Begriff Straßenschilder zusammengefasst werden. An dieser Stelle zeige ich jetzt exemplarisch eines, nämlich *Die Straße* von 1913. „Die Straße“ ist das dritte der Straßenschilder und eines der vollendetsten Beispiele dieses Bildtyps. Die zwei Frauen, die auf diesem Bild das Zentrum der Komposition einnehmen, erscheinen in voller Größe im Vordergrund. Die Männer in ihren schwarzen Mänteln und Hüten tauchen hinter ihnen auf. Ein einzelner Mann steht rechts neben ihnen. Sein Blick ist bewusst ins Schaufenster abgewendet. Links oben erkennt man ein Automobil und die Menschen auf der gegenüberliegenden Straßenseite. Die beiden Frauen blicken sich, wie in eine Unterhaltung vertieft an. Ihre Charakterisierung ist differenzierter als das bei den ersten beiden Straßenschildern der Fall war. Sie werden nicht mehr so eindeutig als Prostituierte gezeigt, sondern als modisch gekleidete Frauen, die die Aufmerksamkeit der Männer auf sich ziehen. Zweifellos sind auch sie als solche gemeint, aber es fehlt eine eindeutige Wertung

*Chronik
1913
(S.195)*

*Eine
Künstlergruppe
1926-27
168x126 cm
(S.172)*

*Die Straße
1913 120x91 cm
(S.102)*

dieser Rolle. Es geht hier allein um das spannungsvoll Lebendige und Erotische, das sich zwischen den Figuren entzündet. Der Schauplatz dieser Straßenszene ist der Gehsteig zwischen erleuchteten Schaufenstern auf der einen, und dem Autoverkehr auf der anderen Seite.

1914 Der Ausbruch des ersten Weltkrieges im Jahre 1914 und die drohende Einberufung zum Militärdienst und Fronteinsatz erzeugten in Kirchner das Gefühl schwerster existentieller Gefährdung und stürzten ihn in eine tiefe Krise.

1915 Seine eigene Darstellung dieses Lebensgefühls ist ein Selbstbildnis, das er wohl in der ersten Hälfte des Jahres 1915 malte, ***Der Trinker, Selbstbildnis***.

*Der Trinker,
Selbstbildnis
1915 118x88 cm
(S.126)*

Inmitten eines Raumes sitzt, in einer prächtigen Jacke gekleidet, der Künstler allein vor einem giftgrünen Glas. Sein Gesicht ist ausgemergelt und starr. Das grüne Getränk ist Absinth, jener berühmte Wermutbranntwein, der im ausgehenden 19. Jahrhundert als „Existentialistengetränk“ zum Sinnbild künstlerischer Selbstzerstörung geworden war. Der ursprüngliche Titel dieses Bildes lautete sogar „Der Absinthtrinker“. Zum ersten Mal erlebt man hier bei Kirchner ein Bild, das mehr sein will als die Darstellung einer tatsächlichen Situation. Er überhöht sie, indem er sie in ein aus Kunst und Kultur übernommenes Motiv einkleidet.

In dieser Zeit soll er sich aber auch selbst der zerstörerischen Kraft des Absinth hingegeben haben.

Da man, wenn man sich freiwillig zum Militär meldete, die Möglichkeit hatte, die Waffengattung, in der man eingesetzt werden sollte, selbst zu bestimmen, meldete sich Kirchner Anfang 1915 „unfreiwillig freiwillig“, wie er es später nannte. Im Juli wurde er zur berittenen Feldartillerie nach Halle an der Saale einberufen.

Dies ist eines der wenigen Motive aus Kirchners Militärzeit in Halle, ***Das Soldatenbad*** (1915), in dem viele nackte Soldaten unter der Aufsicht eines Unteroffiziers in Uniform ihr Bad nehmen. Einer heizt den Badeofen.

*Das Soldatenbad
1915 140x152 cm
(S.129)*

Für Kirchner war dies einfach nur ein realistisches Bild des entwürdigenden Daseins als Soldat. Beim heutigen Betrachter gehen die Assoziationen sehr viel weiter als damals von Kirchner beabsichtigt. Er verbindet damit sofort die als Gemeinschaftsduschen getarnten Gaskammern von Auschwitz, von denen Kirchner nichts mehr wusste.

Der militärische Drill versetzte Kirchner in Panik. Er wurde nach zwei Monaten als Soldat von einem Freund, der Arzt war, wegen angegriffener Gesundheit beurlaubt. Als sich bis Oktober 1915

keine Besserung einstellte, gelang es Fehr, das war dieser Freund, die Beurlaubung in eine endgültige Freistellung umzuwandeln, unter der Bedingung, dass Kirchner sich in ein Sanatorium begab.

Zwischen der Entlassung aus dem Militär und seinem Einzug in ein Sanatorium entstand dieses Bild, *Der Rote Turm in Halle* (1915). Der Turm spiegelt Kirchners seelisches Befinden wieder: mächtig, dunkel ragte er aus verzerrten Straßenschluchten hervor. Ähnlich muss es in Kirchners Innerem ausgesehen haben.

Der Rote Turm in Halle
1915 120x90 cm
(S.137)

In der gleichen Zeit entstand auch eine Serie von Farbholzschnitten zu *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* von Adelbert von Chamisso (1914). Es handelt sich dabei um die Geschichte eines Mannes, der seinen Schatten verkauft. Kirchner hat in dieser Serie seine eigene existentielle Situation formuliert. Es ist eine Selbstdarstellung seiner Nervenkrise.

Peter Schlemihls wundersame Geschichte
1915
(S.132-33)

Mitte Dezember 1915 begab er sich schließlich in ein Sanatorium in Königstein im Taunus. Während des ersten Halbjahres 1916 verbrachte er dort dreimal mehrere Wochen.

1916 Von Königstein aus ging Kirchner im Dezember 1916 in ein Sanatorium in Berlin-Charlottenburg, nachdem sich keine Besserung eingestellt hatte. Er war inzwischen abhängig von Alkohol, Zigaretten, Morphium und dem Schlafmittel Veronal.

1917-38 Die Davoser Zeit

1917 Durch Bemühungen von Freunden gelangte Kirchner im Januar das erste Mal in den Schweizer Ort Davos. Behandelt wurde er dort von Dr. Spengler, und auch dessen Frau kümmerte sich um ihn. Sie pflegte ihn und durch ihre Hilfe konnte er 1921 seine Morphiumsucht überwinden.

Nach zwei Wochen flüchtete er jedoch wieder vor der Kälte, er hatte nämlich gedacht, Davos liege im Süden unter Palmen.

Nachdem sich sein Zustand aber nicht verbesserte entschied er sich im Mai dann aber doch anders und siedelte endgültig nach Davos über.

Im Sommer 1917 entstand nahe Davos das linke Bild *Mondaufgang auf der Stafelalp*.

Mondaufgang auf der Stafelalp
1917 80x90 cm
(S.144)

Dargestellt sind einige Hütten der Alp, im Hintergrund die Berge der Talseite gegenüber, rechts das Tinzenhorn, das von nun an auf vielen Berglandschaftsbildern vorkommt, und auf der Wiese vor den Hütten einige Menschen in Unterhaltung.

Das Motiv ist neu, weder mit den Berliner Großstadtbildern, noch mit den Darstellungen nackter Menschen in freier Natur zu vergleichen. Der Ortswechsel wirkte sich thematisch zwar radikal, stilistisch aber überhaupt nicht aus. Kirchner trat jetzt der neuen Welt der Bergbauern mit der gleichen vibrierenden

Empfindsamkeit gegenüber, mit der er sich zuvor durch die Großstadt Berlin bewegt hatte.

1918 Das rechte Bild **Berggipfel** vollendete er erst 1918 während eines kurzen Aufenthalts in einem Sanatorium am Bodensee.

Dort entstanden auch trotz Lähmungserscheinungen an den Händen 22 Holzschnitte, überwiegend Porträts seiner Freunde und Mitpatienten. Drei Beispiele habe ich ausgewählt: **Kopf van de Velde, dunkel** (1917), **Kopf Dr. Grisebach** (1917) und **Kopf Ludwig Schames** (1918). Sie waren alle Freunde Kirchners, die sich damals um ihn kümmerten.

Im Sommer 1918 hielt sich Kirchner zum zweiten Mal auf der Stafelalp auf und lebte dort mehrere Wochen mit den Bergbauern. Er fasste die dort erlebten Eindrücke in der traditionellen Bildform des Triptychon zusammen (**Alpleben, Triptychon** (1918)). Dass er sich dieser auf den mittelalterlichen Flügelaltar zurückgehenden „Würdeform“ des Tafelbildes bediente, macht deutlich, wie wichtig für ihn in dieses Thema war. Das Mittelbild zeigt die Stafelalp, in dessen Mitte wiederum den Brunnen, um den herum sich das Leben der Menschen und Kühe abspielt. Es ist ein Landschaftsbild mit Figuren. Die beiden Seitenflügel dagegen sind Figurenkompositionen, links drei bergan schreitende Männer mit Sensen und Proviantbehältern, rechts eine Frau mit Heurechen und Henkelkorb.

Im Herbst 1918 gelang es Kirchner, sich in Frauenkirch, unterhalb der Stafelalp, ein Bauernhaus zu mieten. Als mit dem Ende des ersten Weltkrieges im November 1918 die Gefahr gebannt war, noch einmal eingezogen zu werden, war er wieder in der Lage, sein Leben auf eine Zukunft einzurichten.

Das Gemälde **Selbstbildnis als Kranker** (1918) zeigt Kirchner genau an der Schwelle zwischen der angespannten Zeit der Lebensangst der Kriegszeit und der neuen Beruhigung des Lebens in Davos. Er war gerade in sein neues Haus „In den Lärchen“ eingezogen, war noch krank und litt noch unter der Abhängigkeit vom Morphinum.

Auch nach Kriegsende blieb Kirchner in Davos. Mit der Zeit erreichte er, dass seine Lebensgefährtin Erna zu ihm in die Schweiz kommen durfte, erst jeweils für ein paar Monate, später ständig. Auch konnte er das Inventar, die Bilder, Holzschnitte und Skulpturen aus seinem Berliner Atelier zu sich holen.

1919 Das Selbstporträt **Der Maler, Selbstporträt** von 1919-20 vermittelt ein Gefühl höchster Ruhe und Ausgeglichenheit: In der Geborgenheit einer engen Stube sitzt mit entspannten Gesichtszügen am Arbeitstisch und vor einer Leinwand der

Berggipfel
1918 79x90 cm
(S.145)

**Versch.
Holzschnitte**
1917-18
(S.148-49)

**Alpleben,
Triptychon**
1918
70x80/60 cm
(S.156-57)

**Selbstbildnis als
Kranker**
1918/1920
57x66 cm
(S.151)

**Der Maler,
Selbstporträt**
1919-20
91x80 cm
(S.152)

Künstler, neben sich eine Vase mit Alprosen. Dieses Bild hat nichts mehr mit dem „Selbstbildnis als Kranker“ oder gar „Dem Trinker“ zu tun.

Neben die Darstellung des Bauernlebens trat, vor allem im Jahre 1919, die reine Landschaftsmalerei. Die **Wettertannen** (1919), hier leider nur ein Schwarz-Weiß-Dia, ist einer der großen Farbholzschnitte der frühen Davoser Zeit. Kirchner konnte durch verschiedene Druckvarianten die unterschiedlichsten Farbwirkungen und Stimmungen erreichen.

Wettertannen
1919 62x34 cm
(S.164)

Das Gemälde **Wintermondlandschaft** ist das Ergebnis eines Naturschauspiels, das Kirchner so beschrieb: „Heute früh vor Sonnenaufgang war ein herrlicher Monduntergang, die Berge ganz blau, der Himmel rötlich-violett mit rosa Wölkchen und der gelbe sichelnde Mond. Es war einfach toll schön, aber wahnsinnig kalt. Oh wenn man das malen könnte“. Er konnte es.

**Wintermondland-
schaft**
1919 120x121 cm
(S.167)

Kirchner wollte zwar niemals als Landschaftsmaler gesehen werden, aber in diesen ersten Davoser Jahren erreichte er eine Ausdruckskraft, die diesen Bildern einen besonderen Rang verleihen.

Ein weiteres Selbstporträt auf dem Wege der Gesundung war **Selbstporträt mit Katze**, gemalt in der zweiten Hälfte des Jahres 1919, auf dem sich Kirchner mit seiner Katze wiederum in der Geborgenheit seines Hauses darstellte.

**Selbstbildnis mit
Katze**
1919-20
120x85 cm
(S.171)

Ab 1919 verfasste Kirchner unter dem Pseudonym Louis de Marsalle verschiedene Aufsätze über seine eigene Kunst. Er wollte diese, seiner Meinung nach sehr wichtige Aufgabe nicht anderen überlassen. Gegenüber Kunsthistorikern und Autoren hatte er, hervorgerufen durch die Labilität seines Seelenzustandes, ein äußerstes Misstrauen, das es ihm unmöglich machte, Veröffentlichungen unbefangen umzugehen. Er sah hinter jedem Brief oder Besuch eine Intrige.

Erst 1933 wendete er sich wieder davon ab. Bei einem veröffentlichten Text von Louis de Marsalle erklärte Kirchner diesen durch ein Kreuz neben dem Namen für tot.

1920 Mit der Beruhigung der eigenen Gemütsverfassung stellte sich in Kirchners Malerei eine Beruhigung ein. Die erregte Nervosität, die sich in Berlin entwickelt und während der Kriegsjahre gesteigert hatte und mit der er den neuen Eindrücken in Davos entgegengetreten war, klang im Laufe des Jahres 1920 ab. Die Komposition seiner Bilder veränderte sich zu einer ebenmäßigen Flächenhaftigkeit, die Kirchner selbst mit der Struktur orientalischer Teppiche verglich. Dieser neue Stil wird daher auch als „Teppichstil“ bezeichnet. Die Einzelformen verloren

Der Baum
1921 62x43 cm
(S.176)

alles Spitze oder Gedehte und wurden ausgeglichener in ihren Proportionen. Die Farbigekeit steigerte sich zu leuchtender Buntheit. 1921 Dieser Holzschnitt aus dem Jahr 1921 *Der Baum* zeigt ein Motiv aus dem Hochtal von Davos: Ein einzelner Baum, wohl eine von Wind und Wetter geformte Lärche, und ein Ausblick über Weideland auf bewaldete Berge. Zwei Männer, der eine mit einem Eimer, der andere mit einem Tragekorb auf dem Rücken kommen auf einem schmalen Weg auf den Betrachter zu.

1923 Der *Alpsonntag, Szene am Brunnen* von 1923-24 ist mit seinen 168x400 cm die monumentalste Fassung des Themas „Leben der Bergbauern“, das für Kirchner vor allem in den ersten Jahren seines Lebens in Davos ein Schlüsselthema war. Die Vorarbeiten begannen bereits 1920, fertiggestellt wurde das Bild in einem eigens zu diesem Zweck gemieteten Arbeitsraum, da die Zimmer von Kirchners altem Bauernhaus dafür zu klein waren. Während der Arbeit bezeichnete Kirchner sein Bild mehrmals als „Dimanche l’après-midi sur l’Alpe. Er stellte damit eine Beziehung her zu dem berühmten Gemälde „Un dimanche après-midi à l’Ile de la Grande Jatte“ von Georges Seurat. Es gilt allgemein als das Hauptwerk Seurats, in dem sich alle Elemente seiner Kunst aufs Vollkommenste vereint finden. In gleichem Sinne wollte offensichtlich Kirchner seinen Alpsonntag verstanden wissen.

*Alpsonntag, Szene
am Brunnen
1923-24
168x400 cm
(S.180-81)*

1924 Ein sehr schönes Beispiel für den ab 1920 einsetzenden „Teppichstil“ ist das Bild *Moderne Bohème* (französische Bezeichnung für den unkonventionellen Lebensstil im Künstlermilieu, vor allem um die Jahrhundertwende) von 1924. Es zeigt Kirchner und Erna mit Gästen im Wohnraum ihres Hauses. Man erkennt verschiedene geschnittzte Ausstattungsstücke, den Stuhl, auf dem Kirchner sitzt, dessen Rückenlehne aus Figuren besteht und die Seite der Bank rechts. Der Raum ist mit orientalischen Teppichen ausgelegt, für die Kirchner eine besondere Vorliebe hatte.

*Moderne Bohème
1924 124x165 cm
(S.182)*

1931-34 Die beiden monumentalsten Beispiele eines ganz neuen, sehr abstrakten Stils sind die *Reiterin* von 1931-32 (links) und *Farbtanz II* von 1932-34. Dieser Stil hatte seinen Höhepunkt nach 1930 und war eine Weiterentwicklung des „Teppichstils“. Kirchner zog die Motivform in flächige Bildformen zusammen, und es entwickelte sich auf diese Weise eine immer autonomere und abstraktere Formensprache. Kirchner verglich sich selbst mit Pablo Picasso und den abstrakten Strömungen, die sich aus dem Kubismus heraus entwickelt hatten.

*Reiterin
1931-32
200x150 cm
(S.186)*

Das Motiv wurde wie nach einem Konstruktionsplan in einzelne Flächenformen und eine die Flächen umspielende Linienzeichnung zerlegt. Die Flächenformen wurden nach dem kubistischen Prinzip

der Mehransichtigkeit eingesetzt und verbanden mehrere Bewegungsstadien in einem Bild.

Das Bild „Reiterin“ stellt eine Davoser Dame dar, deren Ausritte sich gelegentlich mit Kirchner Spaziergängen kreuzten. Der Körper des Pferdes ist vor der Landschaft meisterhaft in viele einander überschneidende Flächen aufgeteilt und zugleich in einer großen Flächenform zusammengesetzt. Die Figur der Reiterin und der Kopf des Pferdes verlieren sich dagegen in vielerlei motivischen Details: Augen, Lippen, Haare, ein Hütchen, zwei Arme, zwei Brüste. Sie sind nicht abstrakt und wirken wie Karikaturen.

Man sieht auch hier, dass Kirchner nie abstrakt dachte und komponierte, sondern dass die konkret erlebte Wirklichkeit immer wieder in seinen Arbeiten durchbrach.

Der **Farbtanz** ist ein Motiv aus Kirchners Bildprogramm für die nie realisierten Wandmalereien im Essener Museum Folkwang.

Der **Kopf Dr. Bauer** von 1933 zeigt Dr. Frédéric Bauer, der seit 1922 Kirchners wichtigster Sammler und Förderer in Davos war. Auch hier sieht man sehr schön die Mehransichtigkeit nach dem kubistischen Prinzip.

1937-38 **Bündner Landschaft mit Sonnenstrahlen** von 1937 repräsentieren die letzte Stufe in Kirchners künstlerischer Entwicklung. Allen Ehrgeiz, eine neue und zeitgerechte Form zu finden, hatte er hinter sich gelassen. Abgeklärt überließ er sich dem übermäßigen Eindruck der Landschaft. Diese späten Bilder sind farbenfroh und idyllisch, aber ein Element der Melancholie und Resignation ist nicht zu übersehen.

Als Hitler 1933 an die Macht kam und 1937 alle Werke Kirchners in deutschen Museen als „entartete Kunst“ beschlagnahmt wurden, neben Werken von Beckmann, Chagall, Dix, Heckel, Klee, Kokoschka, Mueller, Nolde, Schmidt-Rottluff, Kollwitz und vielen anderen, war alles, was er in der deutschen Kunst aufgebaut hatte, mit einem Strich ausradiert. Auf einer Ausstellung in Basel 1937 verkaufte er kein einziges Bild mehr.

1938, als die deutsche Wehrmacht in Österreich, 25 km von Davos entfernt, einmarschierte, stand ein neuer Krieg vor der Tür. Alles, was sein Leben schon einmal bedroht hatte, kündigte sich ein zweites Mal an.

Dies sind sicher die Hauptgründe für Kirchners Selbstmord am 15. Juni 1938. Möglicherweise litt er aber auch noch an Magen- oder Darmkrebs. Bevor er sich umbrachte, zerstörte er noch viele Druckstöcke seiner Holzschnitte und manche seiner geschnitzten Objekte. Zeitzeugen behaupteten sogar, er habe auf seine eigenen Bilder geschossen.

Farbtanz II
1932-34
195x148 cm
(S.187)

Kopf Dr. Bauer
1933 50x35 cm
(S.188)

Bündner
Landschaften mit
Sonnenstrahlen
1937 119x90 cm
(S.191)

Kurzcharakteristik am ausgewählten Bildbeispiel:

Das Bild *Potsdamer Platz* von 1914 ist wohl das berühmteste von Kirchners Straßenbildern. Bei diesen Straßenbildern handelt es sich nicht um Bilder der Stadt, sondern um Bilder von Menschen in der Stadt. In kunstgeschichtlichen Kategorien ausgedrückt sind es Figurenbilder und Figurenbilder gelten nach der traditionellen Hierarchie der Bildgattungen als etwas grundsätzlich anderes und vor allem höherwertigeres als Landschaftsbilder.

Kirchners Straßenbilder sind zum Inbegriff eines hochnervösen, modernen großstädtischen Lebensgefühls unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges geworden. Obwohl sie zahlenmäßig kaum mehr als ein Prozent des Gesamtwerks von mehr als tausend Gemälden darstellen, haben sowohl die zeitgenössische Kunstkritik als auch die nachfolgende Kunstgeschichtsschreibung diese Werkgruppe zu Kirchners historisch bedeutendster Leistung, zum Herzstück seiner Kunst erklärt.

Das großartigste, man kann es ruhig als Hauptwerk dieser Bilderserie bezeichnen, ist der „Potsdamer Platz“. Es kann heute als Kirchners berühmtestes, weil historisch bedeutendstes Werk gelten. In keinem anderen Gemälde treffen so vollkommen sämtliche Wesenszüge von Kirchners Kunst mit dem großstädtischen Lebensgefühl der Vorkriegszeit zusammen. Wir sehen zwei der hochgewachsenen und hageren Prostituierten vor dem Hintergrund des Potsdamer Platzes in Berlin. Dieser Platz galt in Deutschland immer als Inbegriff des Großstädtischen überhaupt. Er war der belebteste Verkehrsknotenpunkt der Reichshauptstadt und der verkehrsreichste Platz Europas. An seinen Rändern vereinten sich die typischen Einrichtungen großstädtischen Lebens, der Potsdamer Bahnhof, Hotels wie das Palast-Hotel, Hotel Bellevue und Hotel Fürstenhof, sowie Bier- und Weinlokale. Täglich kreuzten ungefähr 5000 Straßenbahnwagen den Potsdamer Platz.

Die beiden Frauen stehen isoliert und eng beieinander auf einer Verkehrsinsel inmitten des Platzes. Die eine steht wie eine zentrale Bildachse schmal und unbeweglich da und blickt frontal auf den Betrachter. Die andere geht vor ihr nach links. Im Bild gehören sie

<p><i>Potsdamer Platz</i> 1914 200x150 cm (S.111)</p>

zusammen und sind eine eng verbundene Gruppe. In ihrem Wesen sind sie weit voneinander entfernt. Alles andere befindet sich in weiter Ferne. Die übertriebene und im akademischen Sinne falsche Perspektive schafft engste flächenhafte Verbindung und rückt dennoch zugleich alle Hintergrundelemente weit weg. Schwarz gekleidete Männer gehen an den Hauswänden entlang oder treten in weitem Schritt von den Gehsteigen auf die Frauen zu. Die Frauen sind das Ziel des Interesses, obwohl die Männer nur scheinbares Desinteresses äußern. Die graue Verkehrsinsel, auf der die beiden Frauen stehen, schwimmt gewissermaßen auf einer grünen Straße. Das Grün ist in der für Kirchners Stil dieser Zeit charakteristischen Weise zeichnerisch schraffierend aufgetragen. Die Pinselstriche breiten sich aus wie Strahlen. Sie markieren ein Feld, das von den beiden Frauen ausgeht und das Bildgeschehen beherrscht. Die anderen grauen Formen, der Vorplatz des Bahnhofs, von dem ein Mann in betonter Schrittgeste auf die Straße tritt, und das Gebäude rechts mit schmalem Bürgersteig davor, stoßen aggressiv in dieses grüne Feld. So spielt sich in der Bildkomposition das gleiche Hin und Her ab, das zwischen den beteiligten Menschen zu beobachten ist.

Während die übrigen Straßenszenen wie Ausschnitte aus einem größeren Geschehen wirken, erfasst der „Potsdamer Platz“ die ganze Szenerie. Um die beiden extravaganten Frauengestalten entfaltet sich eine Art Panorama, das in hohem Maße komponiert und konstruiert ist. Zwei große Vorzeichnungen, die eine in farbiger Kohle (*Potsdamer Platz* (1914)), die andere in Kohle (*Potsdamer Platz* (1914)) geben uns einen Einblick in die Veränderungen, denen die Bildkomposition unterworfen war. Die Position der beiden Hauptfiguren in der Fläche, das räumliche und das flächenhafte Verhältnis zwischen ihnen und dem übrigen Platz mit seinen Gebäuden und Figuren verschob sich. Es spitzte sich zu auf den extremen Gegensatz von groß und klein, nah und fern, Figur und Hintergrund.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges am 1. August 1914 fiel in die Zeit, in der Kirchner mit seinen Straßenbildern beschäftigt war. Auf einigen dieser Bilder wirkte sich dies aus, unter anderem bei dem „Potsdamer Platz“: Eine der Frauen trägt einen schwarzen Witwenschleier. Tatsächlich kleideten sich nach Kriegsbeginn Prostituierte auf Berlins Straßen wie Soldatenwitwen. In Kirchners Bildern ist die Verschleierung ein Element, das die erotische Vibration zwischen den Figuren verstärkt. Die Tatsache, dass dieser Witwenschleier erst auf dem Ölbild vorkommt, nicht aber auf den Vorzeichnungen, zeigt, dass die Bildidee schon vor den

<p><i>Potsdamer Platz</i> <i>Vorzeichnungen</i> 1914 (S.110)</p>
--

ersten Auswirkungen des Kriegsgeschehens formuliert war. Die Entstehung des Bildes fällt somit in den Sommer oder Herbst des Jahres 1914.

Was außerdem noch auffällt, ist die Farbgebung der Kreidevorzeichnung verglichen mit der des fertigen Bildes: Während die beiden Frauen in der Vorzeichnung ein rotes bzw. blaues Gewandt tragen und der Himmel hellblau leuchtet, ist das Ölbild sehr dunkel und düster gehalten. Die Personen tragen fast ausnahmslos schwarz, der Himmel ist schwarz verhangen. Lediglich das Bahnhofsgebäude ist grell rot. Betrachtet man nur die rechte obere Ecke, sieht der Straßenzug aus wie ausgebombt und lichterloh brennend.

Im Kunsturteil sind Kirchners Straßenbilder in den Rang von Ikonen gehoben worden. Sie werden als Inbegriff des moderne Großstadtbildes angesehen, in dem sich die erregenden, aber auch die verderblichen und zerstörerischen Kräfte der großen Metropole ausdrücken und die Weltkatastrophe des Krieges ankündigen. Diese Tatsache rückt diese Bilder in einen sinnbildlich-literarischen Betrachtungszusammenhang, der sich in Widerspruch zu den Bildern und zu Kirchner selbst setzt.

Es ist sehr wohl erklärbar, warum sie im Auge des Betrachters zu Ikonen geworden sind. Sie trafen einen Ton, der auch in der expressionistischen Großstadtliteratur angeschlagen wurde. Aber dennoch wurden sie nicht als literarische oder sinnbildliche Komposition gemalt, sondern als realistische Bilder einer wirklich erlebten Situation. Alles, was auf diesen Bildern zu sehen ist, hat der Künstler in einem bestimmten konkreten Moment an einer bestimmten konkreten Stelle gesehen. Nichts wurde künstlich inszeniert. Kein Haus und keine Figur wurden erdacht und aus der Phantasie oder aus einer literarischen Quelle ins Bild gesetzt. Man könnte Kirchner somit als einen „visionären Realisten“ bezeichnen, der seine persönliche Betroffenheit über die Zeitgeschichte im Bild zum Ausdruck bringt.

Diese Sensibilität des Künstlers bestimmte seinen gesamten Lebensweg. Wie Vincent van Gogh, auch dieser hielt sich beim Malen immer an die Realität, zerbrach er an den Geschehnissen in der Welt. Sein „Expressionismus“ ist die Verarbeitung seiner seelischen Verfassung.

Noch bis zum 13.6. erinnert die Schau „**Ernst Ludwig Kirchner**“ in München an den genialen Exzentriker und großen Expressionisten.

Klemenz.Lauda@t-online.de (Klemenz)

Sämtliche Seitenangaben beziehen sich auf das Buch „E.L. Kirchner“ vom Taschen-Verlag.