

Ernst Ludwig Kirchner

Weiblicher Halbakt mit Hut, 1911

Fränzi in Wiesen, 1910

Stilleben mit Tulpen, Exoten und Händen, 1912

Fünf Frauen auf der Straße, 1913

Wald im Winter, 1925/26

Eine Künstlergemeinschaft, 1925-26

Als wollte er die Geister beeindrucken, die neben ihm in der Luft schweben, stemmt sich der hölzerne Akrobat in eine Brücke und balanciert die schwere Vase auf seinem Bauch. Der rote Geist hebt dazu mahnend seine Hand. Filigrane Frauenhände legen eine Bordüre aus blauen, grünen und schwarzen Streifen auf den Tisch, als ob sie – zum Schutz vor den Geistern, vor dem die Brücke schlagenden Akrobaten und vor einer Schatulle in Gestalt eines Hauses – einen Bannkreis bilden wollten. Diese Demarkationslinie trennt zwei Wirklichkeiten unterschiedlichen Maßstabes voneinander, diesseits die Hände und die Tulpen, deren Dimensionen der des Tisches entsprechen, jenseits monumentale Miniaturen.

Zwar gilt ein Stilleben als eine Ansammlung toter Gegenstände. Ernst Ludwig Kirchner hat sich in seinem vorwiegend in warmen und schweren Farben gemalten Spukbild **Stilleben mit Tulpen, Exoten und Händen** aber daran nicht gehalten, hier ist alles lebendig. Zwei Tulpen können ihre Köpfe gar nicht weit genug aus der Vase recken. Sie schnattern die Eigentümerin der Hände an, und mit dieser Kontaktaufnahme rückt auch der Mensch, wenngleich unsichtbar, ins Bild.

Es sind einige Fotos von Kirchners Dresdner Atelier erhalten. Sie zeigen selbst geschnitzte Möbel, einen Baumstumpf als Hocker, exotische Gefäße und auf den Wänden und Vorhängen erotische Malereien. Am Ende seines Architekturstudiums fasst Kirchner den Entschluss, Künstler zu werden, und gründet 1906 mit Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff die Künstlergemeinschaft Brücke, der sich in den kommenden Jahren noch weitere Kollegen anschließen. Ihre Arbeits- und Lebensweise entspricht nicht den Konventionen der Zeit. Die Künstler zeichnen sich mit ihren Freundinnen und Modellen wechselseitig in Viertelstundenakten. Der nackte Mensch in freier Natur ist das Thema bei Ausflügen an die Moritzburger Teiche. Kirchner entdeckt zudem in afrikanischen Holzplastiken des Völkerkundemuseums eine wichtige Anregung für seine Arbeit. 1911 zieht er nach Berlin um. Die Entstehung des berühmten Bildes **Weiblicher Halbakt mit Hut** fällt aber noch in die Dresdner Zeit.

Wie für die Bilder dieser Phase charakteristisch, künden Oberfläche und Materialität von der Schnelligkeit und Spontaneität des Malprozesses. Neben flüchtiger Zeichnung und verlaufenden Lasuren steht die Farbe roh und spröde auf der Leinwand. Eine Vorzeichnung in Rotorange blitzt durch die spätere Übermalung. Flüssige Schleier aus coelinblauer Farbe schaffen einen lebhaften und doch einfarbigen Hintergrund. Das geblünte Tuch wirft Kirchner rasch auf die Leinwand, aber für das pastose Inkarnat des Oberkörpers setzt er eine Vielzahl minimal variierender rötlich-gelblicher Mischöne übereinander, bis die Haut zu Porzellan oder Elfenbein wird. Das Blau spielt in diese Töne und ergibt Schattierungen, die teils grünlich schimmern. Blauschwarze Konturen verschaffen den Formen Klarheit, zwei Zacken und zwei Bögen für die Achseln und den Busen, zwei weite Schwünge für Schulter und Hut, ein paar Striche für Gesicht, Hals und Finger. Rot locken der Mund und die Spitzen der Brüste. Die junge Dame zeigt sich in einem verführerisch-frechen Moment, bleibt doch der Fortgang ihrer Bewegung offen. Hebt oder senkt sie ihre Arme? Oder anders gefragt: Trägt sie den Hut schon oder noch auf dem Kopf?

Eine Überraschung birgt die Rückseite des Bildes. Die reinen Farben des Sommers durchwirken hier Natur und Menschen. Rot, Orange und sogar Grün wagen sich in das ockerfarbene Gesicht eines Mädchens. Dieses ist in Farben wie aus dem Kindermalkasten gekleidet, ihre rosaroten, blau konturierten Arme umrahmen das grelle grünelbe Trikot, über das zwei dunkle, rot schimmernde Haarsträhnen baumeln. Die hinter dem Rücken verschränkten Arme lassen an ein Hampelmännchen denken, doch mit der angedeuteten weiblichen Brust wird die Kindlichkeit in Frage gestellt.

Wie in über hundert weiteren Fällen hat Kirchner auch dieses Bild verworfen, abgespannt und die Rückseite aufgezogen, so dass sich hinter dem weiblichen Halbakt **Fränzi in Wiesen** versteckt. Es zeigt das bekleidete Kindermodell der Brückekünstler mit drei nackten Erwachsenen und ist vermutlich an einem Sommertag in Moritzburg entstanden. Aufschlussreich ist der Vergleich mit *Das schwarzgelbe Trikot* von Max

Pechstein, denn es ist zu vermuten, dass beide Maler ihre Staffeleien nebeneinander aufgebaut hatten.¹ Auf Pechsteins Bild fügt sich Fränzi in ihrem schwarzgelb geringelten Badetrikot als Staffagefigur in einen hohen und tiefen Landschaftsraum ein. Die Mitglieder einer Nudistengruppe waten durch tiefes Gras.

Kirchner verleiht der Szene Brisanz. Auf seinem Bild führen drei Nackte eine frivole Polonaise auf. Das zweideutige Treiben der Figuren spielt sich unmittelbar hinter dem Kopf des Mädchens ab. Raum und Distanz zwischen dem Mädchengesicht und den farbig damit korrespondierenden nackten Körpern verlieren sich in der Flächigkeit des grünen Bildgrundes – die Wiese wirkt wie aufgeklappt. Trotz dieser Verbindung lässt Kirchner das Kind die Vorgänge hinter dessen Rücken nicht wahrnehmen. Er konfrontiert es mit einem erhöhten Betrachter, also dem Erwachsenen, wobei es wiederum einen direkten Blickkontakt nicht zu suchen scheint. Bei aller Freizügigkeit des Bildes treffen sich die Welt des Kindes und der Erwachsenen ohne Verstörung und Verletzung.

Mit ihren Federhüten und gefiederten Kragen erscheinen die **Fünf Frauen auf der Straße** wie Vögel. Blau, grün und violett schillern die lang gestreckten schwarzen Figuren, krallengleich sind ihre gezackten Schuhe. Ihre Gesichter bleiben unpersönlich. Sie wirken morbide mit ihren schwarz umrandeten leeren Augenhöhlen und dem rosafarbenen Teint, über dem ein grünes Grau liegt. „Bordsteinschwalben“ oder „Kokotten“, wie die Berliner Straßenprostituierten damals genannt wurden, hat Kirchner auf diesem ersten der insgesamt elf so genannten *Straßenbilder* der Jahre 1913 bis 1915 in Szene gesetzt. Den Kokotten ist die direkte Kontaktaufnahme mit den Freiern polizeilich untersagt und so müssen sie sich auf der Straße diskret verhalten, weshalb die auffällige Kleidung als Erkennungszeichen dient.² Auf Kirchners Streifzügen durch die Berliner Straßen entsteht eine Vielzahl von flinken und nervösen Zeichnungen in Skizzenbüchern, die als Grundlage für seine Atelierbilder dienen.

Die **Fünf Frauen auf der Straße** stehen als Gruppe und bleiben doch isoliert. Gelbgrün fällt das elektrische Licht aus dem Schaufenster, rechts, auf den Bordstein.

Die linke Figur schaut als einzige verstohlen auf das dunkle Auto am Straßenrand. Ihre vier Kolleginnen dagegen blicken nach rechts, wobei sich von der großen vorderen Figur ausgehend jede ein wenig weiter vorbeugt, so als ginge durch die Frauen eine leise Bewegung in Richtung der Schaufensterauslage. Die Schaufensterscheibe, die die begehrten Waren drinnen und die Prostituierten draußen sowohl trennt als auch miteinander gleichsetzt, lässt sich eigentlich nur perspektivisch verzerrt darstellen, doch Kirchner findet eine überraschende Lösung, die vertikale Trennlinie zwischen den beiden Welten als schroffe Tatsache ins Bild zu setzen. Die vordere zentrale Figur ist wie abgeschnitten, ihr Körper wächst hinter einer unsichtbaren Kante, als presste sie sich an eine Scheibe, die mitten auf dem Gehweg verläuft, ein Bild für die Unmöglichkeit einer Berührung und für unerfüllbares Begehren.

Mit dem Ersten Weltkrieg gerät Kirchner in eine schwere Lebenskrise. Schon zu Beginn der Soldatenausbildung hat er einen Zusammenbruch und wird ins Sanatorium entlassen. Sein schlechter Gesundheitszustand veranlasst Freunde, ihn zu einem Kuraufenthalt in Davos zu bewegen. 1918 mietet er dort ein Bauernhaus, in dem er sich dauerhaft niederlässt. Wie schon zuvor in Dresden und Berlin findet er in seiner unmittelbaren Umgebung die Themen für seine Malerei, Grafik und Bildhauerei. Hier sind es die Bergwelt und das Leben der Bergbauern mit ihren Tieren. In der zweiten Hälfte der Davoser Zeit ab 1927 verändert sich seine Arbeit, und in den Bildern kombiniert er nun unterschiedliche Stilmittel. Die Diffamierung seiner Person und seines Werkes in Nazi-Deutschland, die Angst vor dem nahenden Krieg sowie gesundheitliche Probleme gelten als Beweggründe für Kirchners Freitod im Jahr 1938.

Im Vordergrund des Bildes **Wald im Winter** verliert sich ein Weg nach wenigen Schritten hinter einer Schneewehe, rechts dahinter fällt ein Hang in die Tiefe hin ab. Streng und kerzengerade ragen die violetten und rotbraunen Baumstämme in die Luft. An den beiden Kiefern links und an der Gruppe Fichten rechts hängen die Nadelzweige wie schwere dunkle Mäntel. Sie umrahmen die hintere Fichtenreihe, deren verschneite

Zweige wirken, als würden sie auf Stufen in die Höhe klettern. Es zieht sie aufwärts, als suchten sie die Lücke zwischen den hoch aufragenden Bäumen im Vordergrund, obwohl diese davor auf einer anderen räumlichen Ebene liegen.

Tiefenraum und Flächigkeit verschränken sich mit der rotvioletten, die Bäume rahmenden Kontur. Diese nervöse Fieberkurve ist wie ein Lasso, das die hintere mit der vorderen Baumreihe zu einer Bildebene verzurrt. Zudem steigert das Rotviolett die Farben, die es trennt, das Grün der Nadelzweige sowie das Türkisgrün des Himmels. Die Farbpalette, die Kirchner auf **Wald im Winter** einsetzt, ist typisch für eine große Anzahl von Bildern der 1920er Jahre. Er nutzt hier lediglich das halbe Farbspektrum, von Rot, über Violett und Blau zu Grün. Grob lassen sich Kirchners Bilder aus dieser Zeit in zwei Gruppen teilen: Verzichtet er auf Gelb, dann benutzt er das genannte halbe Spektrum, verwendet er aber Gelb, so bezieht er den kompletten Farbkreis mit ein.

Zahlreiche Notizen seines Davoser Tagebuch zeugen von Kirchners reflektiertem Einsatz von Farbe: „Die Farben bleiben viel mehr in der Fläche, wenn sie nebeneinander im Farbkreis stehen, und Fläche will ich haben, trotz Tiefenwirkung und allem anderen.“³ An anderer Stelle nennt er einen weiteren Grund für die Bevorzugung nebeneinander liegender Farben, nämlich „dass ein Bild farbiger wirkt, wenn man dem Auge die Ergänzung der Komplementärfarbe überlässt“.⁴ Der Verzicht auf den Einsatz von Komplementärfarben ist gleichbedeutend mit der Entscheidung für den Simultankontrast und erklärt die besondere Rolle des Violett gerade auch in Kirchners Winterlandschaften.⁵ Die weißen Schneeflächen bilden eine Projektionsfläche für Gelb. An den hellsten Stellen legt sich ein ungemaltes Gelb wie eine Ahnung von warmem Licht über den **Wald im Winter**.

Eine Künstlergemeinschaft nimmt eine einzigartige Stellung in Kirchners Werk ein, handelt es sich doch um Historienmalerei. 1926 gemalt, illustriert es die Auflösung der Brücke, also ein dreizehn Jahre zurückliegendes Ereignis. Auslöser des Bruchs war eine von Kirchner verfasste egozentrische Chronik der Künstlergemeinschaft,

in der er sich selbst zum Initiator der künstlerischen Neuerungen erklärt. Die Schrift sprengt in grellem Weiß die orange, violette, blaue und grüne Farbigkeit des Bildes. Vier Hände fuchteln um das Blatt. Die Gruppe der vier Männer im engen Raum dagegen lässt jede offene Bewegtheit vermissen. Allerdings scheinen die Ellbogen miteinander zu rangeln.

Vor seinen drei aufrecht stehenden Kollegen kauert Otto Mueller auf einem Schemel, seine Arme und Beine sind verknäult. In sich gekehrt, zieht er an seiner Pfeife und schenkt dem provokanten Blatt keine Beachtung. Kirchner selbst erscheint räumlich entrückt wie in einer Verkündigungsszene: hinter einer Schräge, deren Blau in die Tiefe geht, über der Chronik, dem weißen Fremdkörper, vor einem Fensterausblick. Mit seiner offenen Hand weist er auf die Schrift in einer Geste, die die anderen zu einer Stellungnahme auffordert. Erich Heckel zeigt Kirchner die kalte Schulter, ballt seine Fäuste in der Hosentasche und blickt nach rechts, als wollte er den Ball an Karl Schmidt-Rottluff weiterspielen, der wiederum durch seine spiegelnden Brillengläser ins Leere schaut. Obwohl sich beide Köpfe so nah sind, treffen sich die Blicke nicht.

Eine Fotografie, die Kirchner in sein Davoser Tagebuch eingeklebt hat, zeigt das Bild in einem früheren Stadium.⁶ Zuvor gab es demnach weiße Akzente an den Hemdkragen, Augen und Brillengläsern, die zugunsten der Signalfunktion der Chronik überdeckt wurden. Auch zeigt die Schwarzweißfotografie im oberen Bildbereich starke Kontraste der Tonwerte. Die Szene, die heute in der ruhigen Zurückhaltung des Dämmerlichts spielt, war ursprünglich ins Tageslicht gesetzt. Mit dem Verzicht auf den Hell-Dunkel-Kontrast und durch den Farbkontrast zum blauen Grund und den kaltroten Schatten entwickelt der warme Terrakottaton der übergroßen Köpfe seine innere Glut. Erich Heckel schweigt zwar, kann seinen Zorn aber kaum unterdrücken.

Thomas Pöhler

-
- 1 Aya Soika: *Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde*. Band 1. München 2011, S. 52.
 2 Magdalena. M. Möller: *Ernst Ludwig Kirchners Straßenszenen 1913–1915*. München 1993, S. 26f.
 3 Lothar Grisebach, Hg.: *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch*. Ostfildern-Ruit 1997, S. 104.
 4 Ebd., S. 80.
 5 In seinem Davoser Tagebuch, ebd., äußert sich Kirchner zu seiner Vorliebe für Violett. So auf den Seiten 31, 69 und 70.
 6 Ebd., Abbildung auf S. 188.



Vorderseite:
Weiblicher Halbakt mit Hut
1911
Öl auf Leinwand
76 x 70 cm



Rückseite:
Fränzi in Wiesen
1910
Öl auf Leinwand
76 x 70 cm



Fünf Frauen auf der Straße

1913

Öl auf Leinwand

120 x 90 cm



Wald im Winter
1925/26
Öl auf Leinwand
95,5 x 80,5 cm



**Stilleben mit Tulpen,
Exoten und Händen**

1912

Öl auf Leinwand

78,5 x 68,5 cm



Eine Künstlergemeinschaft
1925–26
Öl auf Leinwand
168 x 126 cm