

Das Bild des Künstlers

Selbstporträts und Freundschaftsbildnisse bei Kirchner und seinem Kreis in den zwanziger Jahren

Künstlerporträts – seien es Selbstbildnisse oder solche befreundeter Kollegen – gehören zu den zentralen Themen des Kreises um Ernst Ludwig Kirchner in den 1920er Jahren. Vor allem in der Phase des intensivsten persönlichen und künstlerischen Austauschs zwischen 1924 und 1926 waren für diese Künstler das eigene Antlitz sowie jenes ihrer Kollegen nicht nur die nächstliegenden und bereitwilligsten Modelle; das gegenseitige Porträtieren, besonders im Gruppenbildnis, diente auch der programmatischen Selbstbehauptung und -vergewisserung in einer oft als feindlich empfundenen Kunstwelt. Kirchner hat dabei nicht nur stilistisch, sondern auch in der Typologie der Selbst- und Künstlerbildnisse den Massstab für seine jüngeren Kollegen gesetzt.

Kirchners Selbstdarstellung in den frühen Davoser Jahren ■ Obwohl Ernst Ludwig Kirchner 1928 behauptete, er finde «die Welt interessanter als gerade meinen eigenen Kopf», spielt die Auseinandersetzung mit seinem Spiegelbild eine wichtige Rolle in seinem Schaffen.¹ Dabei fällt der sprunghafte Anstieg dieser Bildgattung in seiner Produktion mit Beginn der persönlichen Krise 1914 auf. In den Selbstporträts aus den Kriegsjahren verarbeitete er ganz offenkundig seine Traumata, von der Alkohol- und Drogensucht² über die Angst vor dem Krieg³ bis zu Krankheit (Abb. 1) und Tod.⁴ Mit der Festigung seiner Lebensverhältnisse in Davos ab 1919 tritt ein Wandel ein: In mehreren Selbstdarstellungen zeigt sich Kirchner nun als Künstler bei der Arbeit, gleichsam um die vollständige Wiedererlangung seiner Schaffenskraft zu demonstrieren. In *Der Maler (Selbstbildnis am Fenster)* (Kat. 30, S. 80) sitzt er vor einer Leinwand, der seine ganze Konzentration gilt, in jeder Hand einen Pinsel. Im Hintergrund ist rechts der Ausblick durch das Fenster⁵ auf die verschneite Landschaft seiner neuen Heimat, in der er Genesung und persönlichen Halt gefunden hat, und

Abb. 1
Ernst Ludwig Kirchner
Selbstbildnis als Kranker,
1918/1925
Öl auf Leinwand, auf Sperrholz,
59 x 69,3 cm
Bayerische Staatsgemälde-
sammlungen, Pinakothek der
Moderne, München



1

links ein Bild mit tanzenden Aktfiguren zu sehen; es handelt sich um einen spiegelverkehrten Ausschnitt aus dem Gemälde *Badende (Raub der Sabinerinnen)*, im Zustand vor der Überarbeitung (Abb. 2).⁶ Die seitenverkehrte Wiedergabe der Komposition belegt, dass Kirchner sich in seiner Umgebung tatsächlich vor dem Spiegel porträtierte. Und dennoch ist das Bild im Bilde kein zufälliger Ausschnitt: Nicht nur steht es programmatisch für den Akt und insbesondere den Akt in der Natur als zentrales Thema von Kirchners frühem Schaffen; die beiden Badenden mit den hochgeworfenen Armen befinden sich in Wirklichkeit im Zentrum des grossformatigen Gemäldes, hätten also unmittelbar neben dem Fenster so gar nie sichtbar sein können. Kirchner hat sie folglich mit Bedacht an den Rand des Bildes gerückt, so dass sie seinen Kopf hinterfangen und, einem jubelnden Chor gleich, seinen



Abb. 2
Ernst Ludwig Kirchner
Badende (Raub der Sabinerinnen),
 1923/1934
 Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm
 (Zustand vor 1926)
 Nachlass Ernst Ludwig Kirchner

Triumph über Bedrohung und Krankheit unterstreichen. Nach 1923 verschwand der Typus des Künstlers bei der Arbeit aus Kirchners Selbstdarstellung fast völlig – dieser Form der bildlichen Vergewisserung seiner Künstlerexistenz bedurfte Kirchner offensichtlich nicht mehr. Das Motiv des Bildes im Bild, das durch gezielte Manipulation auch zu einem Bedeutungsträger werden kann, blieb dagegen eine Konstante in seiner Porträtmalerei; und dieser Kunstgriff sollte zu einem Leitmotiv auch in den Künstlerporträts seiner Freunde werden.

Häufiger als im isolierten Selbstbildnis hat sich Kirchner besonders in den 1920er Jahren jedoch in Gesellschaft dargestellt. Zu den klassischen Doppel- oder Gruppenporträts kommt dabei eine Reihe von Werken – sowohl an der Wirklichkeit inspirierte Genreszenen als auch gleichnishafte «Arbeiten aus der reinen Phantasie», wie Kirchner sie nannte –, in denen er ähnlich wie Max Beckmann einer Figur mehr oder weniger deutlich seine Züge verleiht: so dem Pfeife rauchenden Beobachter in der Lithografie *Tanzendes Bauernpaar* (Kat. 61, S. 201) oder dem einsamen *Wanderer* (Kat. 28, S. 128)⁷.

Wie ein roter Faden ziehen sich durch Kirchners Werk die Paarbildnisse, die ihn gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Erna zeigen. Auch diese pendeln zwischen der Wiedergabe von realitätsnahen Alltagsszenen – so *Das Wohnzimmer (Interieur mit Maler)*⁸ – und allegorischer Überhöhung in Bildern wie *Schwarzer Frühling* oder *Paar vor den Menschen*⁹. Etwa in der Mitte zwischen diesen beiden Polen befindet sich *Vor Sonnenaufgang* (Kat. 41, S. 82), das auf den ersten Blick eine ganz realistische Situation zeigt: Das Paar steht mit der geliebten Katze Bobby auf der Veranda des Wildbodenhauses, hinter dem der Blick ins Sertigtal geht, mit verhaltenem Optimismus dem anbrechenden Tag zugewandt. Die Freiheiten, die sich Kirchner bei der topografischen Wiedergabe herausnahm, verdeutlichen jedoch, dass es ihm nicht um die wirklichkeitstreuere Schilderung einer Szene aus seinem Eheleben ging: In Tat und Wahrheit hätten die beiden aus dieser Position nicht in die auf-, sondern bestenfalls in die untergehende Sonne blicken können; und die Skulpturen *Adam und Eva*, die Kirchner einst als Türpfosten

für das Haus «In den Lärchen» geschaffen hatte, waren nie an dieser Stelle angebracht.¹⁰ Die Einfügung des ersten Menschenpaars, das wie ein Echo das reale Paar im Vordergrund verdoppelt, unterstreicht vielmehr den allegorischen Gehalt des Bildes, den Kirchner selbst folgendermassen umschrieb: «Das Geheimnisvolle der Natur vor dem Sonnenaufgang und das Problem von 2 Menschen in der Natur»¹¹. Dieses Thema war ihm so wichtig, dass er es 1927 in einer zweiten Fassung (**Kat. 48, S. 83**) nochmals bearbeitete, in der er durch strengere Komposition und Reduktion der Details das Anekdotische noch mehr zurücknahm und zugleich das Gleichnishaft betonte. Mann und Frau sind nun durch die gemeinsame breite Konturlinie zu einer Einheit verschmolzen, in der der Künstler selbst bezeichnenderweise die obere, höhere Position einnimmt: ein Sinnbild für jene kameradschaftliche «Zweieinheit», die Kirchner in seiner Beziehung zu Erna erreicht zu haben glaubte und in der das Leben beider ganz im Dienst der Kunst – seiner Kunst – stand.¹²

Künstlerbildnisse – Kirchner, Bauknecht und Wiegers ■ Ab den frühen 1920er Jahren widmet sich Kirchner mit zunehmender Intensität dem Porträtieren von Kollegen. Zwischen etwa 1922 und 1927 entstehen nicht weniger als 17 Gemälde¹³ und unzählige Zeichnungen und Druckgrafiken, die andere Künstler darstellen. Natürlich spiegeln sich darin die engen Arbeits- und Freundschaftsbeziehungen zu Künstlern wie Jan Wiegers, Hermann Scherer oder Albert Müller. Insgesamt war Kirchner aber in Bezug auf seine Modelle nicht sehr wählerisch; tatsächlich gab es kaum einen Kollegen, der Kirchner in Davos besuchte und nicht von ihm in der einen oder anderen Form im Bilde festgehalten wurde – darunter auch solche, über die er sich ausgesprochen abfällig äusserte.¹⁴ Zahlreich sind in diesen Jahren auch die Porträts von anderen Persönlichkeiten aus dem Kulturleben – Kunsthistoriker, Sammler, Galeristen, Musiker, Schriftsteller, mit denen er befreundet oder bekannt war.¹⁵ Es scheint, als versuchte Kirchner in seinem Œuvre das zu beschwören, was er in der selbstgewählten Einsamkeit über weite Strecken so sehr vermisse: den regelmässigen Kontakt mit gleichgesinnten Künstlern und Kunstkennern, der ihn aus seiner schmerzhaft empfundenen geistigen Isolation befreien sollte. Immer wieder gab er in Briefen und im Tagebuch seiner Hoffnung auf die Entstehung einer Schule oder Künstlergemeinschaft Ausdruck, als deren Mentor er sich selber sah.¹⁶ Nachdem mit dem frühen Tod von Müller und Scherer 1926 beziehungsweise 1927 dieser Traum endgültig zerronnen war, verschwand das Künstlerporträt bezeichnenderweise fast ganz aus Kirchners Schaffen. Zunehmend verengte sich nun der Fokus seiner Bildnismalerei auf die eigene Person und die Paarbeziehung mit Erna.

Einer der ersten Kollegen, mit denen Kirchner in Davos freundschaftlich verkehrte, war Philipp Bauknecht.¹⁷ Die persönliche Beziehung zwischen den beiden, die zwischen 1920 und 1925 wohl enger war, als die spärlichen schriftlichen Zeugnisse vermuten lassen, ist vor allem durch gegenseitige Bildnisse dokumentiert: Kirchner hielt Bauknechts «merkwürdigen Kopf»¹⁸ 1921 in einer Radierung fest (**Kat. 64, S. 86**) und fotografierte ihn mit zwei Nachbarskindern vor seinem Haus (Abb. 3) – unter den im Hintergrund an der Hausmauer lehrenden Gemälden ist Bauknechts *Hirtenknabe* (**Kat. 1, S. 121**) zu erkennen. Bauknecht seinerseits porträtierte Kirch-

ner in einer Pastellzeichnung¹⁹ und einem grossen Ölbild (Abb. 4), das ihn beim Malen im Wohnzimmer des Hauses «In den Lärchen» zeigt, die freie Hand lässig in die Hosentasche gesteckt²⁰: Die Erscheinung des Künstlers in Bauknechts Stilisierung – übergrosser Kopf mit hoher Stirn, gedrungener Oberkörper und kurze, spitz zulaufende Beinchen – steht in seltsamem Kontrast zu seinen eigenen Selbstdarstellungen. Im Vergleich zu diesen fällt auch auf, dass im Hintergrund künstlerische Arbeiten Kirchners oder Zeugnisse seiner Innenraumgestaltung gänzlich fehlen. Stattdessen verweisen die Flaschen neben der Treppe sowie hinten rechts auf einen profaneren Aspekt in Kirchners Leben, der nach Aussage von Bauknechts Witwe mit ein Grund für den Bruch zwischen den beiden gewesen sein soll: Der Abstinenzler Bauknecht habe sich an Kirchners Hang zum Alkohol und zu anderen Drogen gestossen.²¹

Mehr Dauer war dagegen der Freundschaft Kirchners mit Jan Wiegers beschieden, von der zahlreiche Bildnisse Zeugnis ablegen, zumeist Zeichnungen und Druckgrafik (Kat. 63, S. 86 und Kat. 181, S. 86).²² Im Januar 1925 porträtierten sich die beiden Künstler ausserdem gegenseitig in zwei repräsentativen Ölgemälden (Kat. 38, S. 84 und Kat. 167, S. 85).²³ Die Bilder weisen deutliche kompositorische Parallelen auf und sind offensichtlich aufeinander bezogen. Beide Gemälde sind querrechteckig – ein für Einzelporträts unübliches Format – und zeigen den Künstler jeweils sitzend beim Malen vor der Staffelei, umgeben von Zeugnissen künstlerischer Tätigkeit. Wiegers sitzt in Kirchners Atelier in einem von dessen selbstgeschnitzten Stühlen²⁴ und ist im Begriff, mit zugekniffenen Augen den Pinsel auf der Leinwand anzusetzen, während er in der Linken die Pfeife hält. Im Hintergrund gibt das zweiteilige Fenster, das Kirchner vor seinem Einzug ins Wildbodenhaus einbauen liess,²⁵ einen Ausblick in die Davoser Winterlandschaft, während links nicht näher identifizierbare Werke zu sehen sind. Im anderen Porträt sitzt Kirchner steil aufgerichtet in einem Lehnstuhl und malt, die Pfeife im Mund, wie im Selbstporträt am Fenster mit zwei Pinseln. Sein eindringlicher Blick richtet sich aus dem Bild hinaus auf den mutmasslichen Gegenstand seiner Darstellung; dieser ist jedoch nicht näher zu bestimmen, da die kleine Leinwand nur wenige farbige Flächen zeigt. Anders als der in Ganzfigur gegebene Wiegers befindet sich Kirchner in der vordersten Bildebene, so dass seine Präsenz das Bild beherrscht, während Beine und Haarschopf teilweise vom Bildrand abgeschnitten sind. Beidseits wird die Figur des Malers von grossformatigen Aktgemälden umgeben, von denen das rechte als das *Bacchanale im Raum* vor der um 1926 erfolgten Übermalung zu identifizieren ist;²⁶ die Darstellung links zeigt zwei Akte in einer Landschaft, wird aber verunklärt durch die Köpfe eines Liebespaars, das Wiegers erst nach der Rückkehr nach Groningen vor den Augen seiner Kollegen einfügte.²⁷ Während Kirchner die Figur seines Freundes durch eine ruhige, teppichartige Gliederung ganz in der Fläche verankert und den Kopf fast



3



4

Abb. 3
Ernst Ludwig Kirchner
Der Maler Philipp Bauknecht
mit Hans und Andreas Biäsch
vor dem Haus «In den Lärchen»,
um 1920–1923
Fotografie (Abzug von Glas-
negativ), 18 × 24 cm
Kirchner Museum Davos

Abb. 4
Philipp Bauknecht
Bildnis Ernst Ludwig Kirchner,
um 1920–23
Öl auf Leinwand, 78,5 × 69 cm
Staatliche Kunstsammlungen
Kassel

mit der roten Rückwand verschmelzen lässt, wird an Wiegers' Bild dessen intuitivere und expressivere Auffassung deutlich: Die in die Tiefe fluchtende Wand links erzeugt eine kräftige Diagonalbewegung, die trotz der ebenfalls flächigen Kompositionsweise für ein ausgeprägt dynamisches Moment sorgt; das Bild aber wird dominiert durch das markante Haupt Kirchners mit den stechenden Augen. Die kollegiale Gleichrangigkeit der beiden Maler weicht also bei genauer Betrachtung einer subtilen Hierarchie: Stellt Wiegers seinen Freund als Künstlergenie inmitten der von ihm geschaffenen und beherrschten Bildwelt dar, so erscheint der Holländer in Kirchners Bild bei allem Respekt als wohlgelittener Gast – und Schüler? – in einem ganz von seinem Mentor geprägten und gestalteten Ambiente.

Kirchners Bildnisse der Gruppe «Rot-Blau» ■ Kirchners Hoffnungen, einen Kreis von Gleichgesinnten um sich scharen zu können, ruhten vor allem auf Hermann Scherer und Albert Müller, die er 1923 anlässlich seiner Ausstellung in der Kunsthalle Basel kennengelernt hatte. Beiden widmete er denn auch eine ganze Reihe von Bildnissen. Scherer wurde von Kirchner schon bei seinem ersten Besuch im Sommer 1923 in Davos zweimal porträtiert: einmal als zeichnender Künstler in der Natur,²⁸ einmal in Betrachtung von zwei kleinen Holzskulpturen Kirchners, deren eine er fast wie ein Blindler zu ertasten scheint (Abb. 5).²⁹ Indem er Scherer als Bewunderer seines Werks malt, stellt Kirchner das Lehrer-Schüler-Verhältnis unmissverständlich klar.

Die Freundschaft zwischen Scherer und Müller verewigte Kirchner 1924 im ganzfigurigen Doppelporträt *Die Freunde*, das er gleich in drei verschiedenen Techniken ausführte: als lebensgrosse Holzplastik (Abb. 6), als Ölgemälde (Kat. 37, S. 89) und in einem selbst für seine Verhältnisse monumentalen Holzschnitt (Kat. 73, S. 88).³⁰ Die Bedeutung, die der Künstler dieser Werkgruppe zumass, wird daraus ersichtlich, dass er alle drei Fassungen in der 1926 erschienenen Monografie Will Grohmanns abbilden liess.³¹ Kirchners Darstellung der beiden jungen Künstler, die wie in freundschaftlichem Gespräch nahe beieinander, in der Plastik gar aneinandergeschmiegt stehen, betont deren intime Vertrautheit; jenseits der individuellen Ebene kann sie aber auch als Sinnbild der engen Beziehung zwischen zwei Menschen im Allgemeinen interpretiert werden.³² Scherer ist dabei als der aktivere Part dargestellt, was seinem ungestümen Temperament, aber auch seiner Rolle als treibender Kraft innerhalb der Basler Gruppe entsprach.³³ Die Rechte gestikulierend erhoben, legt er die Linke in brüderlicher Umarmung seinem Freund auf die Schultern. Müllers Haltung variiert hingegen in den drei Fassungen stärker: Während er Scherers Zuwendung im Gemälde mit der Hand in der Hosentasche locker entgegennimmt und mit der nicht sichtbaren Rechten, so könnte man sich vorstellen,

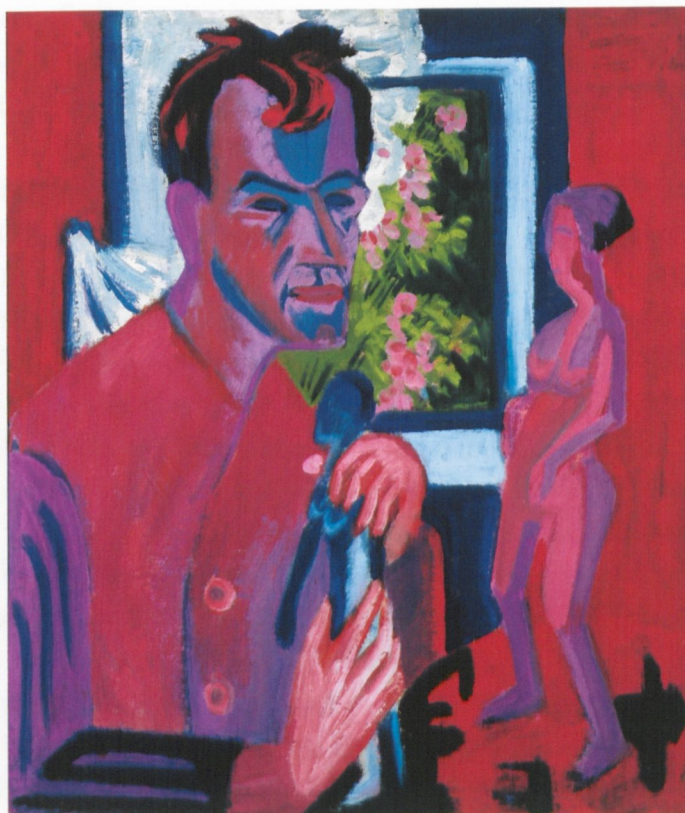


Abb. 5
Ernst Ludwig Kirchner
Scherer-Portrait mit zwei Holz-
figuren, 1923
 Öl auf Leinwand, 81 x 70 cm
 University of Arizona Art Gallery,
 Tucson

vielleicht sogar erwidert, blickt er im Holzschnitt seinem Gegenüber direkt in die Augen und hat nun die Linke wie im Gespräch erhoben. In der Skulptur erscheint Müller dagegen trotz der körperlichen Nähe seltsam distanziert: Er steht starr und regungslos da, die Arme an den Körper angelegt, und schaut am Freund vorbei in die Ferne; seine rechte Hand trennt die beiden Figuren wie eine Zäsur. Durch diese abweisende Haltung mutet Scherers Umarmung geradezu aufdringlich an, als ob Müller sie nur widerwillig über sich ergehen liesse. Mag Kirchner dies auch nicht beabsichtigt haben – seine Darstellung wirkt wie eine Vorahnung des Bruchs mit Scherer, den Müller wenige Monate später wegen Unstimmigkeiten über die erste Ausstellung der Gruppe «Rot-Blau» vollziehen sollte.³⁴

Auch Kirchners anfangs so herzliches Verhältnis zu Scherer («ein selten angenehmer Mensch und Künstler»³⁵) blieb nicht ungetrübt. Schon im März 1925, als er die Plastik der *Freunde* wohl gerade erst vollendet hatte,³⁶ äusserte er sich in seinem Tagebuch mit unerwarteter Härte über den Kollegen: «Er ist ein sklavischer Nachahmer meiner Arbeiten. [...] Solche Schüler will ich nicht. Ich will wohl gerne freie grosse Künstler anregen und stärken, nicht aber kleine lausige Banausen, die sich an meinem Tische vollfressen und geistig ergrapschen, was sie können, und nicht einen eigenen Gedanken haben.»³⁷ Mag auch Scherers impulsive, zuweilen grobe Art eine Rolle gespielt haben; sein «Vergehen» dürfte, wie Wolfgang Henze vermutet, vor allem darin bestanden haben, dass er innert weniger Monate ein imposantes Œuvre an meist grossformatigen Holzskulpturen geschaffen hatte, das durch Qualität wie Quantität die Wahrnehmung von Kirchners Führungsrolle in der Öffentlichkeit gefährden konnte.³⁸ Die Beziehung zu Scherer ist exemplarisch für Kirchners gespaltenes Verhältnis gegenüber seinen «Schülern»: Auf der einen Seite erfüllte ihn der Einfluss, den er mit seiner Kunst auf eine jüngere Generation ausübte, mit Stolz und bestärkte ihn in der Hoffnung, so etwas wie eine Schule bilden zu können, die seine Bedeutung auch auf internationalem Niveau bekräftigen würde.³⁹ Die vielen Porträts seiner Malerfreunde, die darin in seiner Davoser Umgebung oder gar vor dem Hintergrund seiner eigenen Werke erscheinen, sollten wohl nicht zuletzt auch seinen schulbildenden Einfluss und seine künstlerische Führungsrolle unterstreichen. Auf der anderen Seite fürchtete Kirchner ständig, von den jüngeren Künstlern ausgenutzt zu werden, indem sie seine formalen Errungenschaften kopierten und ihm dadurch einen Teil des ihm zustehenden Ruhms «stehlen» könnten – so wie es in seinen Augen damals in der «Brücke» geschehen war.⁴⁰

Später besserte sich Kirchners Verhältnis zu Scherer wieder. Anfang Juli 1926 kam dieser noch einmal für einige Tage nach Frauenkirch, um Paul Camenisch bei Kirchner einzuführen. Bei dieser Gelegenheit entstand ein Foto, das die drei Künstler auf der Veranda des Wildbodenhauses zeigt (Abb. 7). Wie Wolfgang Henze erkannt hat, diente es Kirchner als Grundlage für das Gruppenporträt *Drei Künstler: Hermann Scherer, Kirchner, Paul Camenisch* (Kat. 46, S. 93).⁴¹ Die drei Männer tragen dieselben Kleider wie auf dem Foto, Kirchner hat sie jedoch aus dem intimen Miteinander gelöst und vor dem Zaun mit den bemalten Figurenpfosten über dem Abhang zum Sertigbach aufgereiht, mit dem Tannenwald auf dem Gegenhang als Hintergrundsfolie. Kirchner steht nun als ruhender Pol in der Mitte, die Hände lässig



Abb. 6
Ernst Ludwig Kirchner
Die Freunde, 1924/25
 Lärchenholz, mit Tempera bemalt,
 Höhe 175 cm
 Kunstmuseum Basel

in die Hosentaschen gesteckt, während seine Freunde – links Scherer, rechts Camenisch – auf ihn ausgerichtet sind, wie um ihre Abhängigkeit von seiner Kunst deutlich zu machen. Die seltsame Sitzposition Camenischs, der seinen Arm auf einen der bemalten Figurenpfosten aufstützt, ist von Scherers Haltung auf dem Foto entlehnt.

Drei Künstler ist zu Recht als Gegenbild zum etwa gleichzeitig entstandenen Gruppenporträt *Eine Künstlergruppe* bezeichnet worden, in welchem Kirchner unter dem Eindruck seiner Deutschlandreise und der erneuten Begegnung mit Otto Mueller und Schmidt-Rottluff seine Beziehung zur «Brücke» noch einmal künstlerisch reflektiert.⁴² Wird Kirchner hier von den ehemaligen Kollegen, mit denen er vergeblich den Dialog über seine «Brücke»-Chronik sucht, an den Rand gedrängt, so erscheint er in den *Drei Künstlern* an Heckels Statt (und in derselben Haltung!) als zentrale Figur, an der sich die anderen Künstler orientieren; wo jenes Bild vom Scheitern der damaligen Gemeinschaft erzählt, so schwingt in diesem die Hoffnung auf eine neue Generation mit, der Kirchner Lehrer und Vaterfigur sein will. Gewollt oder ungewollt macht die Komposition der *Drei Künstler* jedoch auch deutlich, was die Arbeits- und Freundschaftsbeziehung zu seinen jüngeren Schweizer Kollegen eben nicht war, wegen Kirchners egozentrischem Charakter nie sein konnte: eine Künstlergruppe. Jeder der drei Künstler steht für sich allein, was durch die breite, die Figuren isolierende Kontur noch betont wird. Es ist symptomatisch, dass die durch das Foto vorgegebene engere Verbindung der drei Figuren vom Künstler verworfen wurde: Letztlich war es Kirchner selbst, dem eine echte Gemeinschaft mit seinen Schülern nicht geheuer war.

1925 hatte auch Albert Müller mit seiner Frau Anna und den beiden Kindern die Sommermonate in Frauenkirch verbracht, wo sie in engem Kontakt mit Kirchner lebten. Neben einer Reihe von Bildern, die Anna Müller mit und ohne Kinder darstellen,⁴³ geht auch das Doppelporträt *Das Paar Albert Müller* (Kat. 44, S. 92) auf diesen Aufenthalt zurück. Es zeigt die Eheleute im Wildbodenhaus, Albert stehend in Anzug und Krawatte mit der Pfeife in der Hand, Anna in einem von Kirchners geschnitzten Stühlen sitzend; ihre leicht schiefe, instabile Haltung und der zweifelnde Gesichtsausdruck deuten ihr zu Depressionen neigendes Temperament an. Ihr Mann dagegen ist durch die aufrechte Haltung und zentrale Position – der exakt vertikale Streifen in der Öffnung des Jacketts markiert ziemlich genau die Mittelsenkrechte des Bildes – sowie den entschlossenen Blick als ruhender Pol und Stütze der Familie charakterisiert. Farblich ist das Bild auf dem Kontrast zwischen den Blau- und Rottönen aufgebaut, die ihren jeweiligen Schwerpunkt im Kleid Annas und im Anzug Alberts haben. Wie zuvor Jan Wiegiers wird auch



7

Abb. 7
Ernst Ludwig Kirchner
Hermann Scherer, Paul Camenisch
und Ernst Ludwig Kirchner auf der
Veranda vor dem Wildbodenhaus,
 Juli 1926
 Fotografie (Abzug von Glasnegativ)
 24 × 18 cm
 Kirchner Museum Davos

Albert Müller ganz in ein kirchnerisches Ambiente eingebettet: Auf den künstlerischen Mentor verweisen dessen Stuhl, der Teppich als charakteristisches Requisit unzähliger Kirchner-Werke und wohl auch das Landschaftsbild, das den Kopf Müllers hinterfängt.⁴⁴ Anders als im Porträt des Holländers deutet jedoch nichts auf seine Existenz als Künstler hin; mehr als ein Künstlerbildnis ist es ein Freundschaftsbild. Diese Art der Inszenierung seiner Kollegen nicht als Maler, sondern als Privatpersonen ist tatsächlich eher die Regel denn die Ausnahme unter Kirchners Künstlerporträts; ein charakteristisches Beispiel aus derselben Zeit ist die Darstellung des Malers Fritz Pauli und seiner Frau als spazierende Kurgäste⁴⁵.

Anders als jene zu Scherer vertiefte sich Kirchners Beziehung zu Müller zu einer echten Freundschaft. Kirchner sah im sensiblen Müller einen Seelenverwandten, während er Scherer mit Pechstein und Heckel verglich und so seinen eigenen Streit mit den ehemaligen «Brücke»-Kollegen auf das Zerwürfnis zwischen den beiden «Rot-Blau»-Künstlern projizierte.⁴⁶ Die Zuneigung zum jungen Basler kommt nirgendwo so deutlich zum Ausdruck wie im Gemälde *Im Schnellzug: Albert Müller und Kirchner* (Abb. 8), das wohl auf die Erinnerung an die gemeinsame Reise nach Dresden im Juni 1926 zurückgeht. Müller liegt mit unter den Kopf gelegten Händen im bequemen Zugsessel und scheint zu dösen, während Kirchner mit aufgestütztem Kopf und in Gedanken versunken gleichsam über den Schlaf seines Freundes wacht, indes draussen die nächtliche Landschaft vorbeizieht. Obwohl sich die beiden Körper nicht berühren, spricht aus ihrer kompositionellen Verknüpfung eine intime Verbundenheit, die in Kirchners Selbstdarstellung sonst den Paarbildnissen mit Erna vorbehalten bleibt.⁴⁷

Albert Müllers überraschender Tod Ende 1926 beendete diese Künstlerfreundschaft jäh und traf Kirchner tief. Als postume Hommage an seinen «einzigsten und besten Freund»⁴⁸ malte er wenig später sein letztes Bildnis Müllers, das eigentlich ein Stilleben ist: *Müllerkopf mit Blumen* (Kat. 47, S. 95) zeigt den bemalten Selbstbildniskopf aus Holz, den der Basler Künstler während seines Aufenthalts bei Kirchner im Sommer 1925 aus Lärchenholz schnitzte und dem Freund schenkte (Kat. 102, S. 94); er wird teilweise verdeckt von einem Blumenstraus in einer Glaskaraffe, während das abstrakte Muster eines Orientteppichs den Unter- und Hintergrund bildet. Die Skulptur ist relativ präzise wiedergegeben, auch wenn die ausgeprägte Stilisierung der Gesichtszüge etwas zurückgenommen ist, so dass der Kopf im Bild naturalistischer wirkt; durch die nunmehr heruntergezogenen Mundwinkel erhält er einen melancholischen Ausdruck, der dem Charakter einer Grabfigur angemessen ist und durch die Abdeckung des linken Auges durch den Blumenstraus noch verstärkt wird.

Künstler- und Selbstporträts der Gruppe «Rot-Blau» ■■ Eigenartigerweise hat keiner der «Rot-Blau»-Künstler Kirchners zahlreiche Freundschaftsbildnisse mit einem gemalten Porträt ihres künstlerischen Vorbildes erwidert – es sind einzig einige gezeichnete und druckgrafische Kirchner-Bildnisse von Scherer und Müller bekannt, die meistens nur den Kopf des Freundes zeigen (Kat. 115, S. 90 und Kat. 144, S. 86).⁴⁹ Diese Tatsache ist umso bemerkenswerter, als sich die Künstler untereinander oft mehrmals porträtierten, darin den Mitgliedern von «De Ploeg» nicht unähnlich. Eine weitere Parallele zu den «Duellporträts» von Wiegers und dessen Freun-



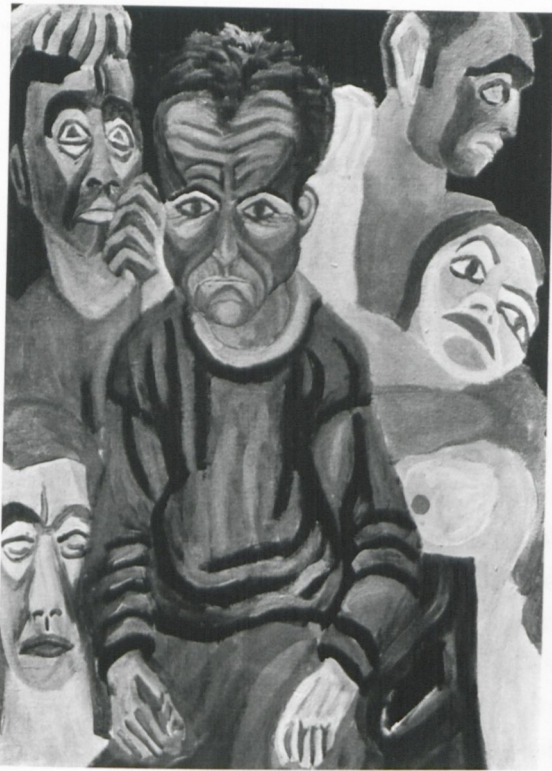
Abb. 8
Ernst Ludwig Kirchner
Im Schnellzug (Albert Müller und Kirchner), um 1926
 Öl auf Leinwand, 90 × 120 cm
 Privatbesitz

8

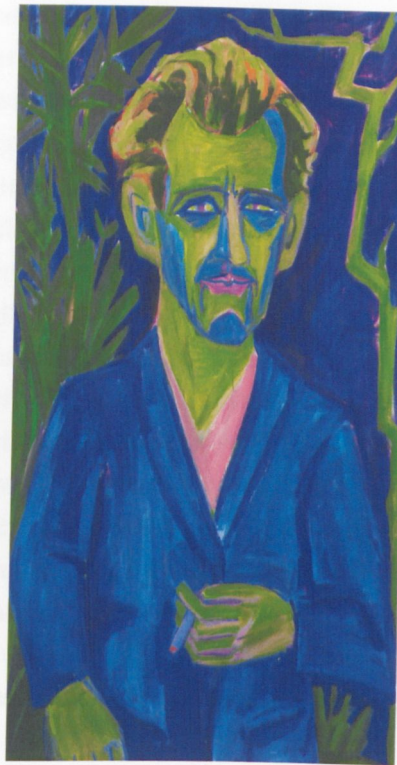
den liegt im Einbezug von anderen Kunstwerken, welche nicht nur eine formale, sondern oft auch eine inhaltliche, symbolische Funktion haben.⁵⁰ Das Motiv des Bildes im Bild ist wohl bei den Schweizern wie bei den Holländern durch Kirchner inspiriert, wird bei ihnen aber nicht nur systematischer eingesetzt, sondern erhält häufig derart viel Gewicht im Bildgefüge, dass der Dialog zwischen der lebenden Person und den Kunstfiguren zum bildbestimmenden Element wird. Diese Tendenz gipfelt in Paul Camenischs verschollenem *Bildnis Hermann Scherer* (Abb. 9), das den auf einem Stuhl sitzenden Bildhauer vor zwei seiner Figurengruppen zeigt – links *Die Überlebenden*, rechts *Mann und Weib* (Kat. 139, S. 166).⁵¹

Camenisch hat dabei die Grössenverhältnisse der beiden Skulpturen jener des porträtierten Freundes angepasst⁵² und umgekehrt dessen Gesichtszüge der Stilisierung der Holzfiguren angenähert, so dass diese zum Leben zu erwachen scheinen. Die Bedrohung, der sie mit ihren schreckgeweiteten Augen entgegenblicken, scheint damit wie in einer alpträumhaften Version des Pygmalion-Mythos Teil der leibhaftigen Wirklichkeit des Künstlers zu werden.

Der produktivste Porträtist seiner Freunde und vor allem seiner selbst war unter den jungen Baslern Hermann Scherer. In seinem malerischen Schaffen dürften nach den Landschaften die Selbst- und Künstlerbildnisse die wichtigste Gruppe bilden. In den wenigen Jahren, die Scherer als Maler beschieden waren, schuf er alleine an Ölbildern mindestens 14 Selbstporträts⁵³ und sieben Porträts seiner Malerkollegen. Anders als Kirchner beschränkte er sich dabei aber auf seinen engsten Freundeskreis – im Wesentlichen auf die Mitstreiter von «Rot-Blau», Müller, Neuhaus, Camenisch und Otto Staiger. Camenisch porträtierte er in dandyhafter Haltung mit Zigarre, wobei er die Farbskala praktisch auf drei Töne reduzierte – Blau, Grün sowie



9



10

Abb. 9

Paul Camenisch

Bildnis Hermann Scherer, 1926

Öl auf Leinwand, 115 × 80 cm

Verbleib unbekannt

Abb. 10

Hermann Scherer

Bildnis Paul Camenisch, 1924

Öl auf Leinwand, 130 × 70 cm

Sammlung Anliker, Emmenbrücke

wenige rosafarbene Akzente (Abb. 10). Albert Müller widmete Scherer eines seiner stärksten Porträts, das kurz nach der Gründung der Gruppe «Rot-Blau» in den ersten Monaten des Jahres 1925 entstanden sein muss (Kat. 126, S. 98). Es zeigt den Maler mit untätig herabhängenden Händen und seltsam erregtem Blick; sein blauer Kittel und die Rottöne des Inkarnats werden im Hintergrund rechts durch eine Frauenfigur mit rotem Kleid und blauem Gesicht kontrastiert, vermutlich ein Ausschnitt aus einem verschollenen Porträt Müllers. Das Spiel mit dem dominanten Farbakkord Rot-Blau dürfte programmatisch zu verstehen sein. Im *Atelierfest* (Kat. 124, S. 97) stellte Scherer neben Müller und sich selbst (ganz rechts) einen Teil des Kreises der Freunde und Sympathisanten der Gruppe dar – von links nach rechts den Kunstkritiker Georg Schmidt, den Publizisten Fritz Sulzbachner, Martha Hoerler (die spätere Frau Camenischs), Anna Müller sowie den Musiker Edmund Schaeffer.⁵⁴ Das Bild gibt die feuchtfröhliche Atmosphäre der legendären Feste der Gruppe wieder, die zumeist im Atelier Scherers stattfanden; den Erzählungen zufolge standen Wein, Gesang und unendliche Diskussionen über Gott und die Welt im Zentrum dieser Zusammenkünfte.⁵⁵ Die hell in der Bildmitte aufleuchtenden nackten Beine und der Unterrock von Martha Hoerler, denen sich Schaeffer recht unverhohlen zuwendet, bringen jedoch auch eine Prise Erotik ins Bild.

Die zumindest vordergründig ausgelassene Stimmung des *Atelierfestes* ist eine Ausnahme innerhalb von Scherers Werk, das von seiner pessimistischen Grundhaltung und tragischen Weltsicht geprägt ist. Auch sich selber stellte er nie mehr so unbeschwert, mit nach oben gewandtem Kopf dar; schon im gleichnamigen Holzschnitt (Kat. 155, S. 96), der die Komposition seitenverkehrt und mit leichten Variationen wiederholt, fixiert er den Betrachter mit

aufgerissenen Augen und desillusionierter Miene. Jenes Gefühl existentieller Verlorenheit, jenes Leiden an der eigenen Zeit, das sich in so vielen Selbstporträts des Expressionismus spiegelt⁵⁶ – bei Scherer beherrscht es praktisch das gesamte selbstbildnerische Werk: Fast stereotyp erscheint der Künstler in seinen eigenen Bildern mit ausgezehrtem, wie zur Maske erstarrten Gesicht, heruntergezogenen Mundwinkeln und erloschenem Blick. Selbst im Doppelporträt mit seinem Malerfreund Max Sulzbachner (**Kat. 129, S. 99**) stellt sich Scherer als an ihrer schieren Existenz leidende Figur dar, die zum Dialog mit dem Gegenüber unfähig ist.

Zu den häufig wiederkehrenden Motiven von Scherers Selbstdarstellung gehört die Ateliersituation. Im *Selbstbildnis im Atelier* (**Kat. 127, S. 102**) zeigt sich Scherer als Maler bei der Arbeit, mit einer ganzen Batterie von Pinseln in der freien Rechten (eigentlich Linken).⁵⁷ Unmittelbar hinter der pinselführenden Hand erscheint die Skulpturengruppe *Totenklage* (**Kat. 140, S. 168**),⁵⁸ dahinter mehrere kunterbunt übereinandergestellte Gemälde. Durch die Konfrontation mit der Plastik wird – ähnlich wie in Camenischs Scherer-Porträt – der verzweifelte Ausdruck des Malers zwangsläufig mit der Trauer um den Toten in Verbindung gebracht; die beiden gemeinsame fahlgrüne Gesichtsfarbe verstärkt die Identifikation des Künstlers mit dem Verstorbenen.⁵⁹

Noch expliziter thematisiert Scherer Qualen und Tod des Künstlers im Bild *Der Kranke* (**Kat. 128, S. 104**), in dem er sich mit gelbgrün verfärbtem Gesicht und leidend verzogenem Mund neben seinem Krankenlager darstellt. Er dürfte dabei Kirchners *Selbstbildnis als Kranker* (Abb. 1) zum Ausgangspunkt genommen haben, auch wenn er sich formal kaum an das Vorbild anlehnt. Sein individuelles Leiden bringt Scherer durch ein weiteres Bild im Bilde direkt mit dem Leiden und Sterben Christi in Verbindung: An der Rückwand des Raumes hängt eine fragmentarische Wiedergabe der Kreuzigung von Grünewalds Isenheimer Altar in Colmar, den der Künstler mehrmals aufgesucht und skizziert hatte: Zu erkennen sind in seitenverkehrter Anordnung die Figuren Johannes' des Täufers und des Gekreuzigten;⁶⁰ Letzterer wird teilweise überschritten vom Kopf des Kranken, dessen zerzauste Haare an eine Dornenkrone gemahnen. Scherer knüpft hier an eine lange Tradition der Identifikation des Künstlers mit dem Christus der Passion an, die mit Dürer einsetzt und vor allem seit dem späten 19. Jahrhundert neue Blüten treibt.⁶¹ Die damit auf eine allgemeine, überindividuelle Ebene erhobene Krankenszene⁶² erhält allerdings im Lichte von Scherers frühem Tod eine ganz unmittelbar biografische Relevanz, als hätte der Künstler sein tragisches Schicksal vorausgeahnt.⁶³

Als Einziger der jungen Basler fühlte sich der mystisch gestimmte Scherer auch von Kirchners gleichnishaften «Arbeiten aus der reinen Phantasie» so angesprochen, dass er sie in seinem Schaffen rezipierte. So griff er die Bildidee des *Wanderers* (**Kat. 28, S. 128**) im *Selbstbildnis in Landschaft* (**Kat. 132, S. 129**) auf, wobei er aber den unbestimmten Charakter und damit das Sinnbildhafte von Kirchners Gemälde ins Spezifische wandte: Aus der seltsam undefinierten Berglandschaft wird ein Panorama des Mendrisiotto mit der Ansicht von Obino (vgl. **Kat. 135, S. 221**), und die Figur des einsamen Schreitenden ist durch Titel und Gesichtszüge unmissverständlich als Selbstdarstellung des Malers gekennzeichnet.

Eine bescheidenere Rolle spielen die Künstlerbildnisse im Werk Albert Müllers, der von seinen «Rot-Blau»-Kollegen einzig Scherer und Camenisch porträtiert hat.⁶⁴ Letzteren stellt auch er in locker-selbstsicherer Pose mit den Händen in den Hosentaschen vor einem grossen Gemälde dar, das mit dem breiten Rahmen fast den ganzen Hintergrund füllt (**Kat. 86, S. 100**). Der übergrosse Kopf ist dabei farblich und formal in die Stadtansicht des Gemäldes integriert; vermutlich handelt es sich um eine nicht mehr identifizierbare Architekturphantasie Camenischs. In einem wohl etwa gleichzeitig, Anfang 1925, entstandenen Porträt Scherers (Abb. 11) konfrontiert Müller die melancholische Figur des Freundes dagegen mit einem Selbstporträt⁶⁵ im Hintergrund: Die Berührung seines eigenen gemalten Kopfes mit jenem Scherers soll zweifellos die Verbundenheit zwischen den beiden unterstreichen. Die kompositorischen Parallelen zu Scherers *Porträt Albert Müller* – ausgeprägtes Hochformat, stehende Figur mit herabhängenden Armen, rechts im Hintergrund jeweils ein Gemälde – lassen vermuten, dass die beiden Bildnisse wie jene von Wiegers und Kirchner in unmittelbarem zeitlichem Zusammenhang, gewissermassen als Pendants – oder «Duellporträts» – ausgeführt wurden.

Die künstlerischen Unterschiede zwischen Scherer und Müller kommen vielleicht am deutlichsten in den Selbstporträts zum Ausdruck: Wo Scherer karikiert, symbolisch auflädt, die grosse Geste sucht, bleibt Müller zurückhaltend, differenziert, übt sich, in fast altmodischer Weise, in ernster Selbstbefragung. Sein wichtigstes und möglicherweise letztes Selbstbildnis (**Kat. 98, S. 105**) unterscheidet sich schon in der Bildanlage von jenen Kirchners oder Scherers. Das Brustbild im Innenraum mit Landschaftsausblick gehört zu den traditionsreichsten Porträttypen, dessen Anfänge ins 15. Jahrhundert zurückreichen. Müller zeigt sich jedoch nicht in zentraler Position, mit dem Ausblick als Nebenmotiv, sondern tritt vor dem geöffneten Fenster gleichsam ehrfürchtig zur Seite, in den Schatten, als wollte er den Blick auf die sonnendurchflutete Tessiner Vorfrühlingslandschaft nicht verstellen. Auch der Gesichtsausdruck des Malers ist fragend, fast zweifelnd: Ohne jegliche Pose, in entwaffnender Offenheit präsentiert er sich dem Betrachter, wobei die Verletzlichkeit seiner Position durch die leichte Neigung des Körpers nach hinten noch verstärkt wird. Es ist, als ob eine Ahnung der eigenen Vergänglichkeit, des baldigen Todes im desillusionierten Blick liegen würde.

Im Kontrast zu diesem Selbstporträt Müllers, das auch auf jegliche Attribute der Kunstlerschaft verzichtet, offenbart sich umso deutlicher der hohe Grad an Selbststilisierung, der Kirchners eigene Bildnisse kennzeichnet. Auch wenn dieser sich mit nachdenklicher Miene in der Pose der Selbstbefragung inszeniert wie im *Kopf vor den Bergen* (**Kat. 66, S. 81**) – dessen Komposition für Müllers Bild vorbildhaft gewesen sein könnte –, so beherrscht seine Figur die Szenerie; das Hintergrundmotiv, in diesem Fall die Landschaft, hat eine attributive Rolle, existiert nur in Funktion auf das Bild, das der Künstler von sich geben will. Zweifellos sind daher Kirchners Selbstbildnisse auch als wichtiger Teil seiner öffentlichen Positionierung, seines «Marketings» anzusehen.⁶⁶ In dieser Beziehung sind ihm seine jungen Künstlerfreunde, vielleicht mit Ausnahme von Hermann Scherer, nur teilweise gefolgt.

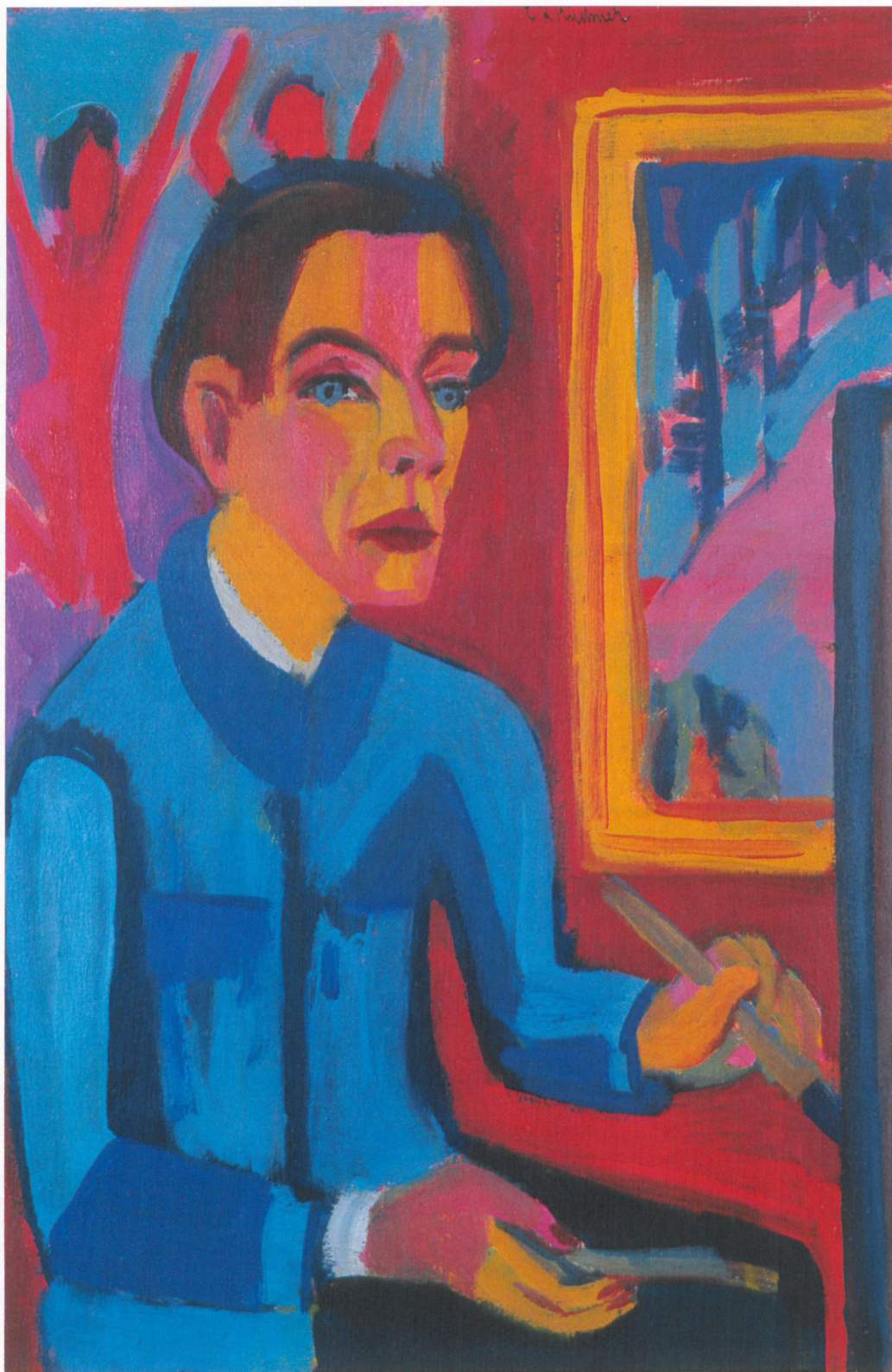


Abb. 11
Albert Müller
Bildnis Hermann Scherer, 1924/25
 Öl auf Leinwand, 150 x 70 cm
 Privatbesitz

Anmerkungen

- 1 Vgl. Roland Scotti, «Ernst Ludwig Kirchner. Inszeniertes Selbst», in: Ausst.-Kat. Bielefeld 2005, S. 66–75, hier S. 66; das Zitat stammt aus einem Brief an Günther Franke. Allgemein zu Kirchners Selbstbildnissen siehe: Ausst.-Kat. Davos 1997; Ruth Zihlmann, *Ernst Ludwig Kirchner und das Selbstbildnis. Zwischen Selbstdefinition und öffentlicher Präsentation*, unveröff. Lizentiatsarbeit, Universität Bern, 1997; Michael F. Zimmermann, «Kunst und Krise: Kirchner beim Malen von Kirchner», in: Ausst.-Kat. Basel 2003, S. 59–70; Ausst.-Kat. Bielefeld 2005.
- 2 *Der Trinker*, 1915 (Gordon 1968, Nr. 428); *Selbstbildnis im Morphiumrausch*, 1917 (Feder und Tinte, 50 × 38 cm, Brücke-Museum Berlin; siehe Ausst.-Kat. Bielefeld 2005, Abb. S. 125).
- 3 *Selbstbildnis als Soldat*, 1915 (Gordon 1968, Nr. 435).
- 4 *Selbstporträt mit tanzendem Tod*, 1918 (Dube 1991, H 333). – Vgl. dazu: Roland Scotti, «Ernst Ludwig Kirchner – Selbstbildnisse», in: Ausst.-Kat. Davos 1997, S. 9–32, hier S. 10–12; Jutta Hülsewig-Johnen, «Der «Neue Mensch» – Das Ich als Symbol. Eine Physiognomie der Selbst- und Künstlerbildnisse Ernst Ludwig Kirchners», in: Ausst.-Kat. Bielefeld 2005, S. 10–24, hier S. 20–22.
- 5 Die Darstellung ist nicht ganz eindeutig. Da der Titel *Selbstbildnis am Fenster* zu Lebzeiten des Künstlers nicht belegt ist, könnte es sich auch um ein gerahmtes Landschaftsgemälde handeln.
- 6 Gordon 1968, Nr. 750. Da dieses Bild von Kirchner selbst ins Jahr 1923 datiert wurde und er seine Werke bekanntlich eher vorzudatieren pflegte, kann Gordons Datierung des *Selbstbildnisses am Fenster* in die Jahre 1920/21 (Gordon 1968, Nr. 626) nicht stimmen; sie wird deshalb hier auf 1923 korrigiert, was auch vom Stil der Bilder her möglich ist.
- 7 Zum *Wanderer* siehe den Beitrag von Kathleen Bühler in diesem Band, S. 108.
- 8 Gordon 1968, Nr. 731.
- 9 Gordon 1968, Nr. 749, 765.
- 10 Kornfeld 1979, S. 262.
- 11 Brief Kirchners an Carl Hagemann, 2. Juni 1927, zit. nach: Kornfeld 1979, S. 262.
- 12 Vgl. dazu Henze 2002, S. 248; Thomas Röske, «Der Lebenskamerad. Das Verhältnis Ernst Ludwig Kirchners zu Erna Schilling», in: *magazin IV. Erna und Ernst Ludwig Kirchner. Ein Künstlerpaar*, hrsg. von Roland Scotti, Davos 2003, S. 11–34, hier bes. S. 23f. Zu *Vor Sonnenaufgang* ausserdem: Beat Stutzer, in: Ausst.-Kat. Davos 1995, S. 126; ders., «Meine Bilder sind Gleichnisse, nicht Abbildungen: Anmerkungen zu den späten Werken», in: Ausst.-Kat. Lugano 2000, S. 150; Zimmermann 2003 (wie Anm. 1), S. 70; sowie die Bemerkungen im Beitrag von Kathleen Bühler in diesem Band, S. 110.
- 13 Gordon 1968, Nrn. 687, 699, 743, 763 (Kat. 37, S. 89), 775 (Kat. 38, S. 84), 776, 800, 804 (Kat. 46, S. 93), 814 (Abb. 8), 826 (Kat. 44, S. 92), 829, 840, 866, 867, 868 (Kat. 47, S. 95), 889, 890.
- 14 So der junge Basler Hans R. Schiess, der zwar von Kirchner im Tagebuch mit sehr unfreundlichen Worten bedacht (*Davoser Tagebuch* 1997, 170f.), aber dennoch gleich zweimal porträtiert wurde (Gordon 1968, Nrn. 889 und 890).
- 15 Vgl. die Gemälde Gordon 1968, Nrn. 698, 729, 744, 789, 809, 863, 869, 870, 917, sowie zahlreiche Arbeiten auf Papier.
- 16 Vgl. u. a. den Brief an Nele van de Velde vom 27. Oktober 1919 (Kirchner, *Briefe an Nele* 1961, S. 24); hier zitiert im Beitrag von Han Steenbruggen, S. 248.
- 17 Vgl. zur Begegnung und Freundschaft der beiden Grisebach 1962, S. 120, 142; Gioia Smid, «Biographie», in: dies. (Hrsg.), *Philipp Bauknecht. Expressionist in Davos 1884–1933*, Bussum 2002, S. 15–47, hier S. 29–37.
- 18 Grisebach 1962, S. 120.
- 19 *Kirchner vor der Staffelei in seinem Atelier*, Pastell, 32 × 25,5 cm, abgebildet in: *Philipp Bauknecht* 2002 (wie Anm. 17), Abb. 27. Es handelt sich offensichtlich um eine Studie zum Ölbild.
- 20 Vgl. zur Lokalisierung Kirchners Gemälde *Interieur mit Maler*, 1920/21, und *Das Wohnzimmer (Interieur mit Maler)*, 1923, sowie die verwandte Kreidezeichnung *Das Wohnzimmer*, 1921 (alle abgebildet in Henze 2002, S. 202f.), die den Künstler in ähnlicher Haltung mit der linken Hand in der Hosentasche zeigt. Auf allen drei Arbeiten sind die steile Holzterrasse links und der Ofen daneben gut zu erkennen.
- 21 Smid 2002 (wie Anm. 17), S. 37.
- 22 Vgl. die Auflistung von Han Steenbruggen, «Jan Wiegers – between Kirchner, De Ploeg and modern art in the Netherlands», in: *Jan Wiegers* 2001, S. 75–99, hier 79; vgl. auch ders., im vorliegenden Band, S. 236.
- 23 Siehe zu diesen beiden Porträts: Steven Kolsteren, «Jan Wiegers – Portret van Kirchner in zijn atelier», in: *Uitgelicht*, Groningen 1998, S. 69f.; Steenbruggen 2001 (wie Anm. 22), S. 77; Roland Scotti, «Jan Wiegers – Die Schweizer Jahre. Vorwort», in: Ausst.-Kat. Davos 2002, S. 9–12, hier S. 11; Ausst.-Kat. Bielefeld 2005, S. 158.
- 24 Es dürfte sich um *Stuhl I, mit grossem Akt an der Rückenlehne* (Kat. 51, S. 162) oder allenfalls um *Stuhl II, mit sitzender Frau und stehendem Paar als Rückenlehne* handeln (vgl. Henze 2002, WVZ 1921/02 und 1920/03).
- 25 Kornfeld 1979, S. 203.
- 26 Steenbruggen 2001 (wie Anm. 22), S. 99, Anm. 11. – Zum *Bacchanale im Raum* und zu seiner Übermalung siehe Georg-W. Költzsch, ««Bacchanale» und «Badende»», in: Ausst. Kat. Davos/Essen 1999, S. 54–65.
- 27 Steenbruggen 2001 (wie Anm. 22), S. 77.
- 28 Gordon 1968, Nr. 687, dort irrtümlicherweise als Selbstbildnis Kirchners bezeichnet; zur richtigen Identifikation siehe Martin Schwander, «Hermann Scherer. Holzskulpturen 1924–1926», in: Ausst.-Kat. Stuttgart/Zürich 1988, S. 37–39. – Die Radierung *Zeichnender Maler in Landschaft* (1923, Dube 1991, R 430) stellt vermutlich ebenfalls Hermann Scherer dar und dürfte denselben Entstehungshintergrund haben; der Maler trägt jedenfalls den gleichen breitkrempigen Hut wie auf dem Gemälde.
- 29 Gordon 1968, Nr. 743; vgl. dazu Schwander 1988 (wie Anm. 28), S. 37.
- 30 Zum Gemälde vgl. u. a.: Wolfgang Henze, in: Ausst.-Kat. Lugano 2000, S. 284, Nr. 72; Björn Egging, «Ernst Ludwig Kirchners Bildnisse der Künstlergruppe «Rot-Blau»», in: Ausst.-Kat. Bielefeld 2005, S. 160–166, hier S. 161f. Zur Plastik: Beat Stutzer, in: Ausst.-Kat. Davos 1995, S. 138; Henze 2002, S. 249–256; ders., «Ernst Ludwig Kirchner als Bildhauer in Davos», in: Ausst.-Kat. Basel 2003, S. 115–122, hier S. 122.
- 31 Will Grohmann, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners*, München 1926, Taf. 90–92.
- 32 Henze 2002, S. 249.
- 33 Vgl. Stutzer 1981, S. 73f.
- 34 Dazu ausführlich Stutzer 1981, S. 86–88.
- 35 So Kirchner am 6. August 1923 an Gustav Schiefler, zit. nach: Briefwechsel Kirchner–Schiefler 1990, S. 241.
- 36 Vgl. Kirchners Brief an Müller vom 4. März: «Wir [Scherer und Kirchner] sind hier wieder scharf mit Plastiken beschäftigt [...]. Ich werde Ihnen nächstens ein Photo meiner Freunde senden» (zit. nach Stutzer, in: Ausst.-Kat. Davos 1995, S. 138).
- 37 *Davoser Tagebuch* 1997, S. 70.
- 38 Vgl. Henze 2002, S. 242–244.
- 39 Vgl. zur Bedeutung der Bildung einer Schule für Kirchner auch Joachim Kaak, *Ernst Ludwig Kirchner. Selbstbildnis als Kranker, 1918/1925*, München 2003, S. 29f.
- 40 So notierte Kirchner im März 1925 in sein Tagebuch: «Es ist immer dasselbe, ob in Brücke oder hier. Wie diese besch. Sachsen damals, so übernehmen heute die Schweizer meine Dinge, aber Dank und Anerkennung für mich, das hat keiner. Jeder sucht mich auszumerzen, damit die Quelle nicht entdeckt wird und der Schöpfende sich als Erfinder hinstellen kann» (*Davoser Tagebuch* 1997, S. 71).
- 41 Wolfgang Henze (Hrsg.), *Kirchner Museum Davos. Katalog der Samm-*

- lung, Bd. 1: *Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Lithographien, Plastiken*, Davos 1992, S. 276. Vgl. auch Egging 2005 (wie Anm. 30), S. 165.
- 42 Roland Scotti, «... ein Bild von ungeheurer Einfachheit ...»: Ernst Ludwig Kirchners Spätwerk 1924–1938», in: Ausst.-Kat. Wien/München 1998, S. 73–84, hier S. 80; Egging 2005 (wie Anm. 30), S. 165f. Zu *Eine Künstlergruppe* siehe: Hans-Jürgen Schwalm, «Kunst und Künstler – Ernst Ludwig Kirchners Gruppenportrait», in: *O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld 1992/93, hrsg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1992, S. 109–117; Zihlmann 1997 (wie Anm. 1), S. 73–78.
- 43 Vgl. Gordon 1968, Nrn. 811, 812, 824 (Kat. 43, S. 193), 825, 864; hinzu kommen zahlreiche Zeichnungen und Druckgrafiken, besonders Akt-darstellungen.
- 44 Wolfgang Henze (in: Ausst.-Kat. Lugano 2000, S. 285, Nr. 74) deutet das Rechteck hinter Müller als Ausblick durch die offene Tür des Wildbodenhauses, was meines Erachtens wenig wahrscheinlich erscheint. Zum einen befindet sich dort links der Haustür kein Fenster, sondern nur ein kleines Guckloch, zum anderen liegt das untere Ende des Rechtecks bereits auf der Höhe von Müllers Ellbogen.
- 45 Gordon 1968, Nr. 860.
- 46 Vgl. dazu ausführlicher Egging 2005 (wie Anm. 30), S. 163, 166. Zum Vergleich Scherers mit Pechstein und Heckel siehe *Davoser Tagebuch* 1997, S. 71, 94.
- 47 Vgl. zu diesem Gemälde auch Scotti 1997 (wie Anm. 4), S. 16f., 133, sowie Wolfgang Henze, in: Ausst.-Kat. Lugano 2000, S. 285, Nr. 75. Beide Autoren deuten die ernste, nachdenkliche Haltung Kirchners als Indiz dafür, dass das Gemälde erst nach Müllers Tod am 14. Dezember 1926 entstanden ist.
- 48 Briefwechsel Kirchner–Schiefler 1990, S. 454. – Zum folgenden Werk vgl. auch: Karin Schick, «Ruhelose Ordnung. Ernst Ludwig Kirchner und das Stilleben», in: Ausst.-Kat. Davos 2006, S. 72–74.
- 49 Eine Ausnahme bildet möglicherweise Müllers Gemälde *Der Holzbildhauer*, das Beat Stutzer als Porträt Kirchners deutet (Stutzer 1981, S. 247, G. 136); das Bild blieb jedoch unvollendet. Zum folgenden Werk vgl. auch: Karin Schick: «Ruhelose Ordnung. Ernst Ludwig Kirchner und das Stilleben», in: Ausst. Kat. Davos 2006, S. 72–74.
- 50 Vgl. zu den Künstlerporträts des «Ploeg»: Han Steenbruggen, «Tekenen van vriendschap. Over een door Jan Wiegers geschilderd portret van Hendrik Werkman», in: *afslag noord*, Nr. 3, Dezember 1997, S. 4–9; Steenbruggen 2001 (wie Anm. 22), S. 83–89; siehe auch den Beitrag von Han Steenbruggen in diesem Band, S. 242–244.
- 51 Kirchner erwarb das Gemälde kurz nach der Entstehung und schenkte es dem Museum Folkwang in Essen. 1937 figurierte es als Werk Kirchners in der Ausstellung «Entartete Kunst» und wurde vermutlich später zerstört (*Davoser Tagebuch* 1997, S. 256f.).
- 52 Die *Überlebenden* (Höhe 207 cm; vgl. Schwander 1988 [wie Anm. 28], S. 124–127) müssten in Wirklichkeit den sitzenden Scherer weit überragen, während die nur 112 cm messende Gruppe *Mann und Frau* eher zu gross dargestellt ist.
- 53 Darin eingeschlossen die Gruppenbildnisse *Das Gespräch* und *Atelierfest* (Kat. 129, S. 99, und Kat. 124, S. 97).
- 54 Zu diesem Bild ausführlich: Beat Stutzer, «Zu Hermann Scherers «Atelierfest»», in: *Kunst Nachrichten*, 15, Nr. 5, September 1979, S. 133f.
- 55 Stutzer 1981, S. 76–78.
- 56 Vgl. dazu Volker Adolphs, «Der irrende Ritter. Zur Ikonographie des Selbstportraits im Expressionismus», in: Ausst.-Kat. Bielefeld 1992/93 (wie Anm. 42), S. 76–89.
- 57 Dass es sich dabei um eine realistische Situation handelt, belegt eine spätere Fotoserie von Paul Camenisch bei der Arbeit, in deren Verlauf sich immer mehr Pinsel in der Linken des frenetisch malenden Künstlers ansammeln (siehe *Paul Camenisch*, Ausst.-Kat. Galerie Specht, Carzaniga + Ueker, Basel, 1987/88, S. 12f.).
- 58 Die Tatsache, dass die Skulptur seitenverkehrt abgebildet ist und der Maler mit der Linken arbeitet, belegt, dass sich auch Scherer zumindest in diesem Fall mit Hilfe eines Spiegels porträtierte.
- 59 Vgl. Beat Stutzer, «Hermann Scherer als Maler», in: Ausst.-Kat. Chur 1999, S. 31–55, hier S. 46f.
- 60 Es scheint, dass Scherer das Bild nicht nach einer Reproduktion, sondern auf der Basis einer eigenen Variation malte: Darauf deuten zwei Details hin, die vom Original abweichen, aber aus einer Skizze des Künstlers (abgebildet in: Ausst.-Kat. Chur 1999, S. 24) abgeleitet sein könnten: die Kopfbedeckung des Täufers sowie der diesem (statt den trauernden Frauen) zugeneigte Kopf Christi.
- 61 Vgl. dazu Philippe Junod, «(Auto)Portrait de l'artiste en Christ», in: *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Ausst.-Kat. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1985, hrsg. von Erika Billeter, Lausanne/Bern 1985, S. 59–79, hier S. 61, 69–75; Juerg Albrecht, «Giovanni Segantini «Selbstbildnis» von 1895», in: *Blicke ins Licht. Neue Betrachtungen zum Werk von Giovanni Segantini*, St. Moritz/Zürich 2004, S. 111–130.
- 62 Vgl. Stutzer 1999 (wie Anm. 58), S. 50f.
- 63 Es ist in der Tat verführerisch, das im Allgemeinen 1926 datierte Bild mit der beginnenden Krankheit Scherers im Herbst dieses Jahres in Verbindung zu bringen. Wie die Saalaufnahmen belegen, war das Selbstbildnis jedoch schon in der ersten «Rot-Blau»-Ausstellung im April 1925 zu sehen (vgl. Abb. S. 274).
- 64 Stutzer 1981, G. 13, G. 23, G. 74, G. 85a, G. 112 (Scherer); G. 75 (Camenisch).
- 65 Stutzer 1981, G. 144. Dieses Bild muss demnach spätestens Anfang 1925 gemalt worden sein.
- 66 Vgl. Zihlmann 1997 (wie Anm. 1), S. 9 und passim.

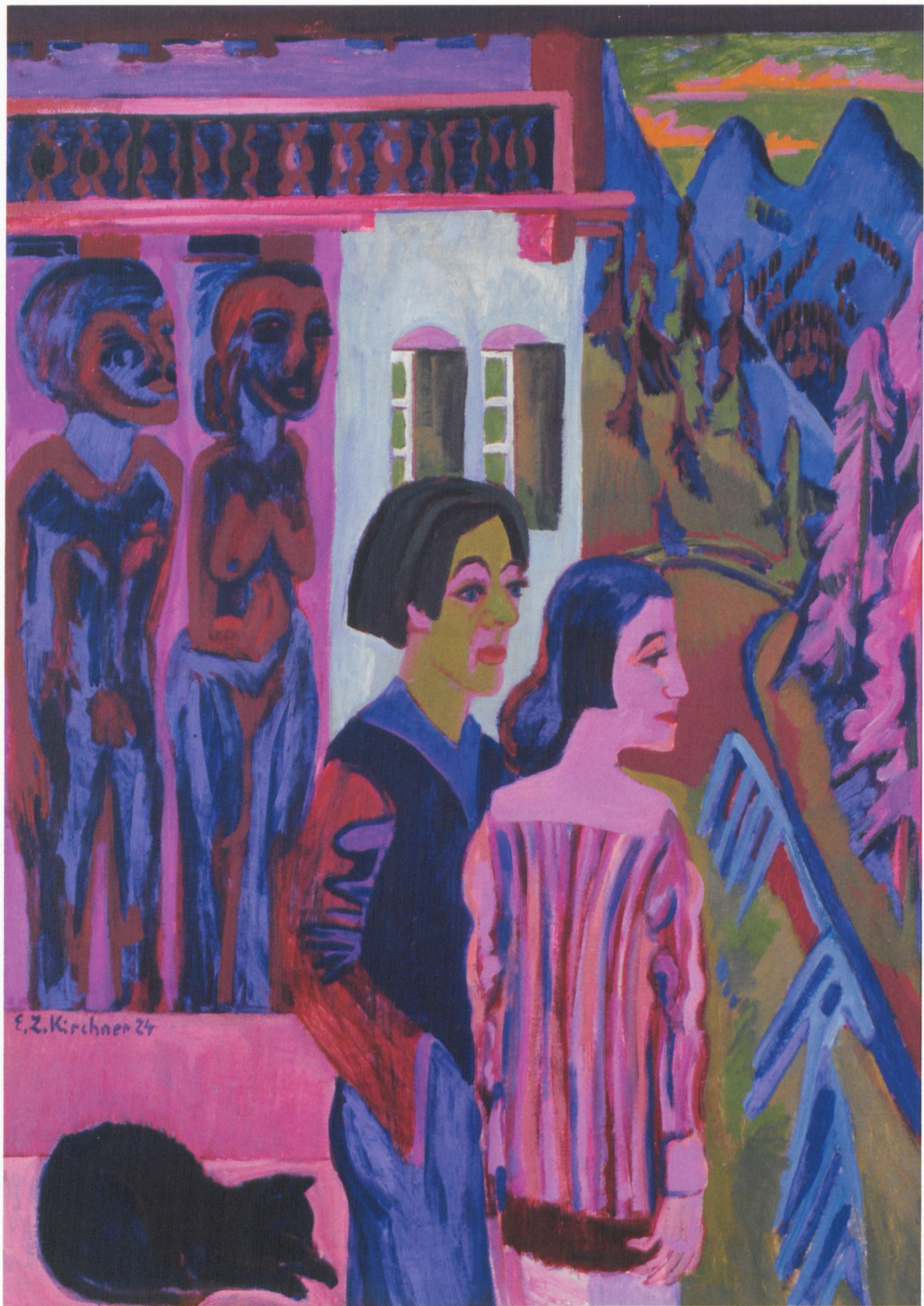




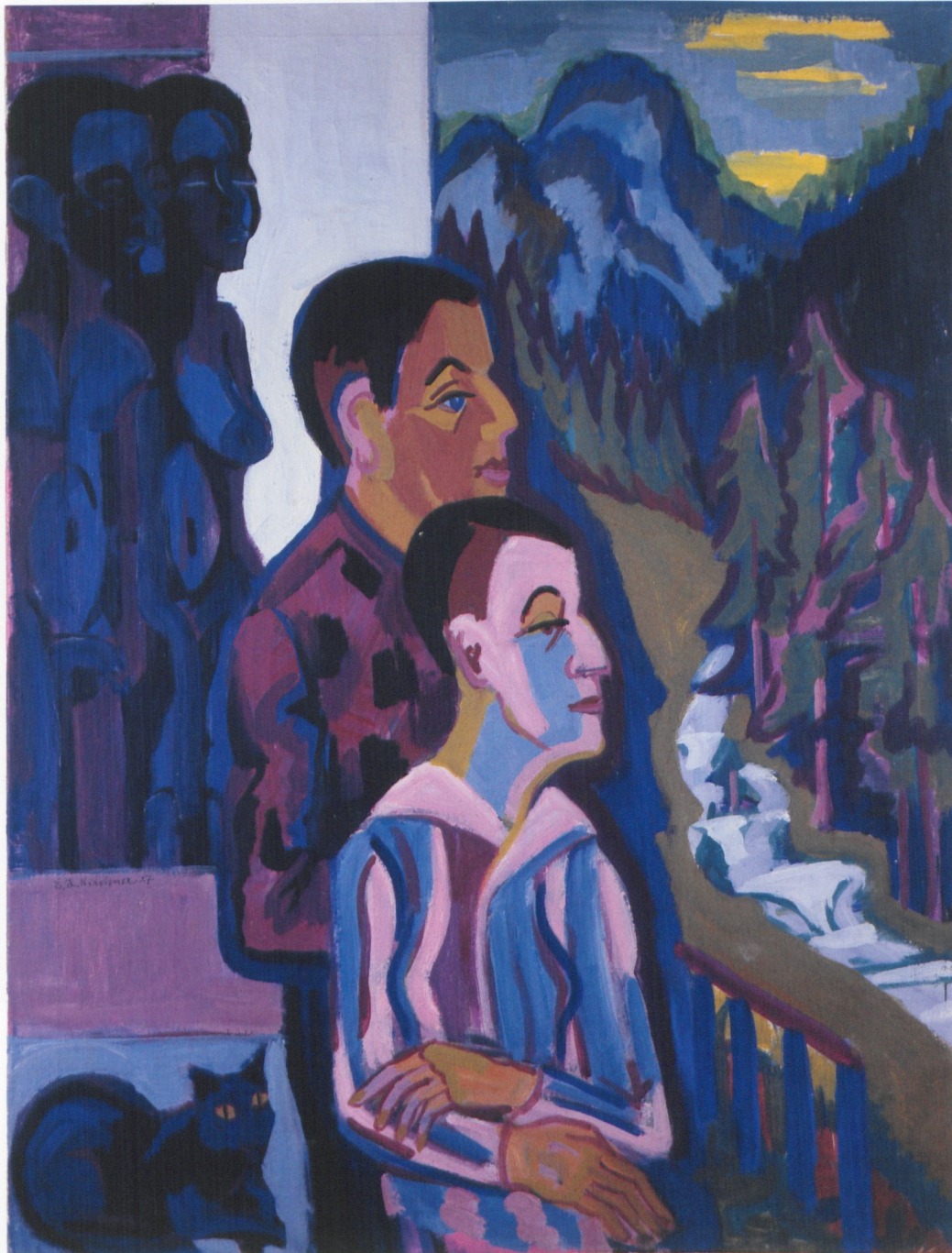
Kat. 66
Ernst Ludwig Kirchner
Kopf vor den Bergen (Selbstbildnis), 1922
Lithografie, 32 x 39,5 cm
Kirchner Museum Davos



Kat. 62
Ernst Ludwig Kirchner
Selbstbildnis, holzscheidend, 1921
Holzschnitt, 45,5/46 x 37/37,5 cm
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett

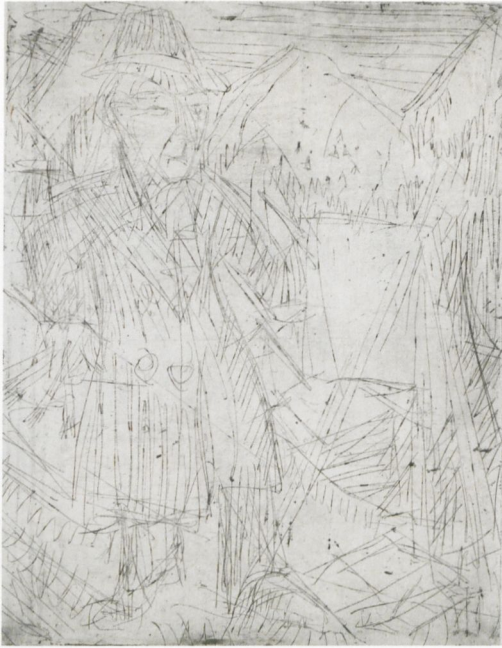


Kat. 41
Ernst Ludwig Kirchner
Vor Sonnenaufgang, 1925/26
Öl auf Leinwand, 168 x 120 cm
Kunsthaus Glarus, Sammlung Glarner Kunstverein









63



64



144



181

Kat. 63
Ernst Ludwig Kirchner
Maler vor der Staffelei
(Jan Wiegers), 1921
 Strichätzung und Kaltnadel
 auf Zink, 25,5 × 19,9 cm
 Kirchner Museum Davos

Kat. 64
Ernst Ludwig Kirchner
Kopf Philipp Bauknecht, 1921
 Kaltnadel auf Messing,
 19,8 × 16,3 cm
 Nachlass E. L. Kirchner, Courtesy
 Galerie Henze & Ketterer,
 Wichtrach/Bern

Kat. 144
Hermann Scherer
E. L. Kirchner bei der Arbeit
an einem Holzschnitt, um 1924
 Kohle, 47 × 32 cm
 Bündner Kunstmuseum Chur

Kat. 181
Jan Wiegers
Portrait von Kirchner
in seinem Atelier, 1925
 Radierung, 24,7 × 31 cm
 Privatbesitz



Kat. 73
Ernst Ludwig Kirchner
Die Freunde (Müller und Scherer), 1924
 Holzschnitt, 84 x 54,5 cm
 Städel Museum, Frankfurt am Main



Kat. 77
Ernst Ludwig Kirchner
Müller und Scherer, 1924
 Kaltnadel auf Kupfer, 34,8 x 29,8 cm
 Kunsthaus Zürich, Grafische Sammlung



Kat. 37
Ernst Ludwig Kirchner
Die Freunde (Albert Müller und Hermann Scherer), 1924/25
Öl auf Leinwand, 166 x 99 cm
Nachlass Ernst Ludwig Kirchner,
Courtesy Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern



Kat. 81
Ernst Ludwig Kirchner
Müllerkopf, 1925
 Farbiger Holzschnitt, 53,2/53,8 x 30 cm
 Sammlung E. W. K., Bern/Davos



Kat. 115
Albert Müller
Portrait Ernst Ludwig Kirchner III,
 1925/26
 Holzschnitt, 36,4 x 25 cm
 Bündner Kunstmuseum Chur



Kat. 109
Albert Müller
Portrait Hermann Scherer II, 1925
 Holzschnitt, 37,5 x 27,7 cm
 Privatbesitz, Courtesy Galerie
 Kornfeld, Bern

**Kat. 44****Ernst Ludwig Kirchner****Das Paar Albert Müller, 1924/25**

Öl auf Leinwand, 125 x 90 cm

Nachlass Ernst Ludwig Kirchner, Courtesy Galerie
Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern





Kat. 102
Albert Müller
Kopf (Selbstbildnis), 1925
Lärchenholz, mit Ölfarbe bemalt, 51 × 23 × 25 cm
Kunstmuseum Bern











Kat. 129
Hermann Scherer
Das Gespräch (Doppelporträt Max Sulzbachner
und Hermann Scherer), 1925
Öl auf Leinwand, 144 x 115 cm
Privatbesitz Schweiz



Kat. 86
Albert Müller
Porträt Camenisch, 1925
Öl auf Leinwand, 100 × 96,5 cm
Kunstmuseum Winterthur



Kat. 127
Hermann Scherer
Selbstbildnis im Atelier, 1925
Öl auf Leinwand, 130,5 x 80 cm
Werner Coninx-Stiftung, Zürich





Kat. 98
Albert Müller
Selbstbildnis, 1926
Öl auf Leinwand, 112,7 x 112 cm
Kunstmuseum Bern





Kat. 28
Ernst Ludwig Kirchner
Der Wanderer, 1922
Öl auf Leinwand, auf Pressplatte, 95 x 150 cm
Aargauer Kunsthau Aarau,
Legat Dr. Othmar und Valerie Häuptli

Kat. 65
Ernst Ludwig Kirchner
Der Wanderer, 1922
Kaltadel auf Kupfer, 18 x 10,3 cm
Kirchner Museum Davos



Kat. 132
Hermann Scherer
Selbstbildnis in Landschaft, 1926
 Öl auf Leinwand, 120 × 150 cm
 Museo Cantonale d'Arte, Lugano

Kat. 160
Hermann Scherer
Mann in Landschaft (Der Maler), um 1926
 Holzschnitt, 37 × 54,5 cm
 Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett







