

# TANZ ZWISCHEN DEN FRAUEN

## ENTWICKLUNG UND TRANSFORMATION EINES SINNBILDES

THOMAS RÖSKE

Das Bildthema »Tanz zwischen den Frauen« beschäftigte Ernst Ludwig Kirchner über einen längeren Zeitraum als jedes andere, und er spielte es in ungewöhnlich vielen künstlerischen Medien durch.<sup>1</sup> Er erläutert es selbst jedoch nicht genauer, und die Interpretationen der Kunsthistoriker gehen auseinander. Wie im Folgenden gezeigt wird, hängen sie von der Deutung der Figuren im Bild ab sowie davon, wie die zugehörigen Fakten gewichtet und in welchen Zusammenhang sie gestellt werden. Zudem

hat sich offenbar Kirchners eigene Haltung zum Motiv über die Jahre verändert.

### ENTSTEHUNG UND ENTWICKLUNG DES MOTIVS

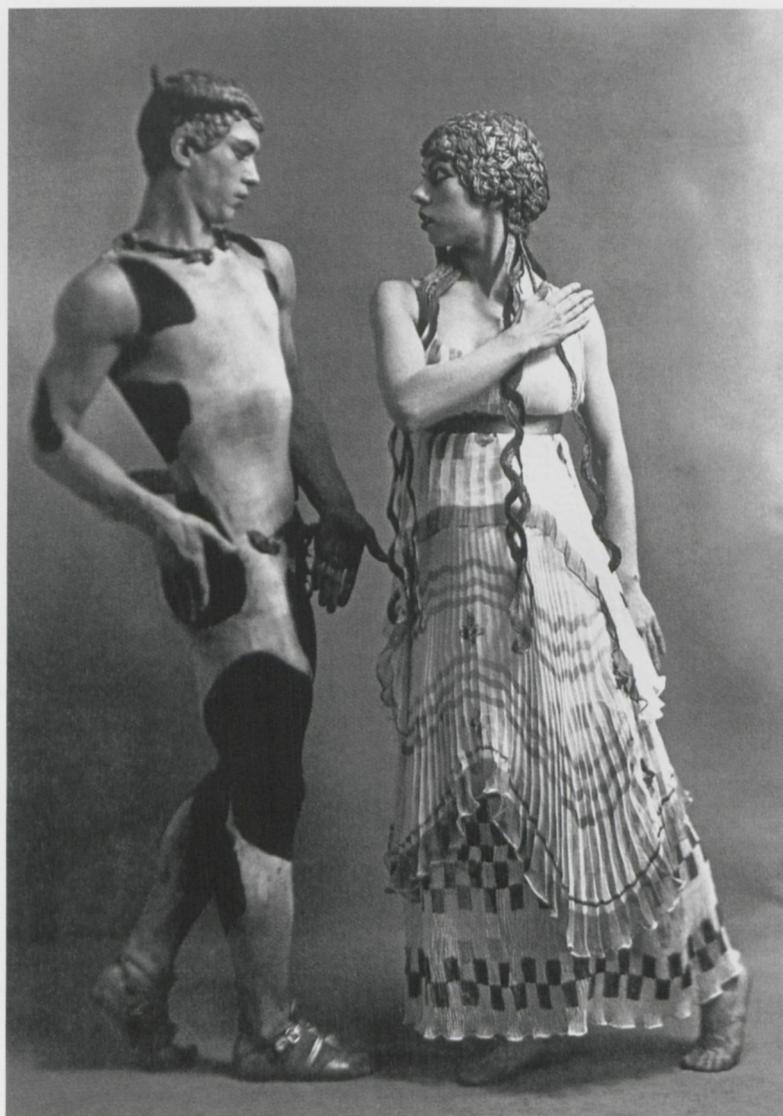
Die ersten Werke zum Thema entstanden 1915. Ihnen vorausgegangen war ein ausgelassener Abend mit drei Männern und zwei Frauen in Kirchners Berliner Atelierwohnung, Körnerstraße 45, auf dem zwei Fotografien entstanden sind (Abb. S. 35/36 und Abb. 1). Den Mittelpunkt beider Aufnahmen bildet der nackte



1 Ernst Ludwig Kirchner, Vier Personen in Kirchners Atelier Körnerstr. 45, Berlin-Friedenau

athletische Hugo Biallowons (1879–1916), ein Freund, der Forstaufseher und Partner von Kirchners Förderer Botho Graef (1857–1917) war. Er befand sich wahrscheinlich gerade auf Urlaub vom Militäreinsatz. Die anderen, Kirchners Partnerin Erna Schilling (1884–1945), sein Malschüler Hans Gewecke (1886–?) und eine unbekannte Frau, sind bekleidet. Biallowons tanzt auf dem einen Foto konzentriert, wobei er beide Arme zur Seite schwingt, während der Körper weitgehend im Profil bleibt. Auf der anderen Aufnahme spricht er rauchend mit der Unbekannten. Ging es Kirchner bloß um das Festhalten eines nackten Körpers in Bewegung zu künstlerischen Zwecken, wie in zahlreichen späteren Aufnahmen? Hatte er den Freund gebeten zu tanzen, um die Pose in einem Bild zu verwenden? Auf den zweiten Blick fällt auf, dass die Frau, mit der Biallowons spricht, außer einem Hut nur ein Unterkleid trägt. Waren beide vielleicht zugleich ent- und verkleidet und spielten Rollen?

Es ist möglich, dass hier auf ein Ballett angespielt wurde, dass vor dem Weltkrieg Furore in ganz Europa gemacht hatte, *L'après midi d'un faune* von den Ballets Russes auf eine Musik von Claude Debussy.<sup>2</sup> Im Dezember 1912 war es in Berlin zu sehen gewesen, im Januar 1913 in Dresden.<sup>3</sup> Das Besondere daran war die unverhohlenen sexuelle Thematik und die Art der tänzerischen Bewegungen. Der in einem hautengen Trikot auftretende Vaslav Nijinsky und seine in lange Gewänder gekleideten Tanzpartnerinnen ahmten die bildflächenparallelen Haltungen nach, die Figuren auf griechischen Vasenmalereien

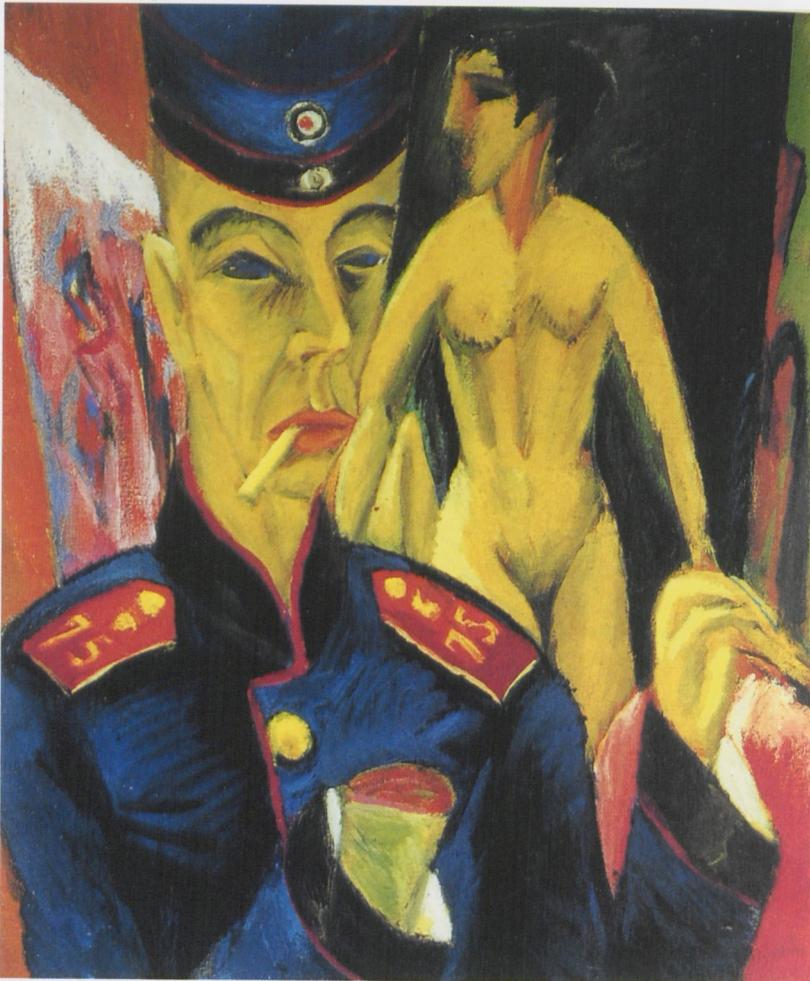


2 Studio Waléry, Vaslav Nijinsky und Bronislawa Nijinskaja, 1912.

einnehmen; man sprach von einem »lebenden Fries« (Abb. 2). Nijinsky brachte, »so paradox dies klingen mag, durch sein gekonntes (von archäologischen Interessen inspiriertes) Gebärdenspiel, das so unnatürlich wie möglich wirkt, die Rückkehr zu den Urinstinkten zum Ausdruck«.<sup>4</sup> Am Ende des Balletts legt sich der von den Nymphen abgelehnte Faun in eine Felshöhle und onaniert in einen erhaschten Schleier.

Berichte über das Ballett und Bilder einzelner Szenen waren stark verbreitet. Zahlreiche bildende Künstler wurden durch Nijinskys Performance inspiriert und stellten ihn als tanzenden Faun dar.<sup>5</sup> Auch die eigenwillig künstliche Tanzhaltung des nackten Biallowons könnte eine Anspielung darauf sein.

Hat aber das Bildmotiv »Tanz zwischen den Frauen« mehr mit dem Foto gemein als die Pose der Hauptfigur? Spielt der ursprüngliche Zusammenhang, wenn er denn überhaupt richtig rekonstruiert wurde, eine Rolle für die Deutung des Bildes? Man



3 Ernst Ludwig Kirchner, Selbstbildnis als Soldat, 1915

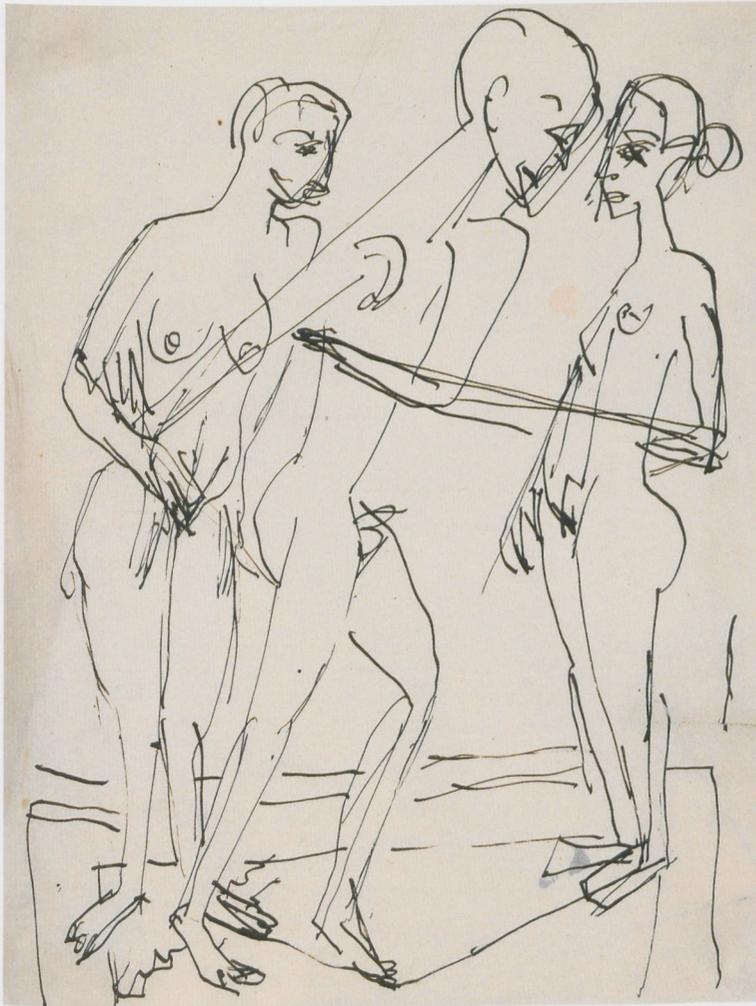
hat im Tanzenden Kirchner selbst sehen wollen (zuweilen sowohl im Foto, als auch im Bild) und in den beiden Frauen unterschiedliche Partnerinnen, entweder Doris Große und Erna Schilling oder aber Erna und Gerda Schilling. Das Motiv gibt allerdings kaum Anhaltspunkte für konkrete Identifizierungen. Auch andere Bildfindungen Kirchners von 1915, dem Jahr, in dem seine psychophysische, vom Krieg verstärkte Krise ihren ersten Höhepunkt erreichte, gehen über Gesehenes hinaus, wie etwa »Selbstbildnis als Soldat« (1915, Abb. 3). Das Motiv »Tanz zwischen den Frauen« entrückt aber – nach wenigen Vorläufern in seiner frühen Grafik – als erstes alle Gestalten in idealer Nacktheit jeglichem Realitätsbezug.

Am Anfang der Motivgestaltung steht sicherlich die Federzeichnung von ca. 30 × 22 cm aus der Galerie Kornfeld/Bern (Abb. 4). Hier ist der Tänzer noch wie auf dem Foto größer als die übrigen Figuren, und die räumliche Position der Frau rechts entspricht derjenigen der Stehenden auf dem Lichtbild. Auch sie ist nun aber nackt, und eine zweite Stehende ist links

hinzutreten. Beide sind auf den Mann ausgerichtet, verhalten sich jedoch unterschiedlich. Während die eine sich zu ihm beugt und sogar nach ihm ausgreift, hält die andere an sich und beugt sich sogar etwas zurück. Ihre Körper halten gleichmäßig Abstand von der Kontur des Tänzertorsos, als vermieden sie, ihn zu berühren (wobei sein Hinterteil für die Hand der einen eine Versuchung zu sein scheint). Dafür überschneidet sein nach hinten gestreckter Arm die eine Figur, und verlängerte Linien seines zweiten Unterarms gehen über die andere, als seien die drei jenseits des Physischen miteinander verstrickt. Das wird vom angedeuteten Teppichmuster unterstrichen. Der Fuß des Tänzers scheint auf einer zwischen den Frauen wie einem Seil gespannten Linie aufzusetzen. Sein Gesichtprofil begegnet scheinbar dem der rechts, weiter hinten Stehenden. Dass sein Geschlechtsteil aufgerichtet ist, geht wohl (wie auf dem Foto) auf seine heftige Bewegung zurück und muss nicht als Erektion gedeutet werden.

Den nächsten Gestaltungsschritt des Motivs zeigt eine etwas kleinere Radierung von 1915 (Abb. 5). Hier sind die Figuren fast gleich groß. Zur seilartig durchgedrückten Linie zwischen den Frauen ist ein Kreis am Boden getreten, der den Tänzer einschließt. Der Blick aus seinem gesenkten Kopf geht nun eindeutig abwärts, auch an der Frau vor ihm vorbei; sein Körper überschneidet keinen anderen; sein Penis zeigt nach unten: Der Mann ist tanzend in sich versunken und von beiden Frauen äußerlich wie innerlich entfernt.

Diese Konstellation hat Kirchner weiter geklärt auf dem 120 × 90 cm großen Münchner Gemälde, das wie eine skizzenhaft kolorierte Zeichnung wirkt (Abb. 6). Der Mann in der Mitte ist hier gleich weit entfernt von den Frauen, die sich beide immer noch unterschiedlich auf ihn ausrichten. Seine Hände sind stark zurückgebogen und suchen keinen Kontakt, er bleibt



4 Ernst Ludwig Kirchner, Der Tanz zwischen den Frauen, 1915, Federzeichnung in Tusche



5 Ernst Ludwig Kirchner, Der Tanz zwischen den Frauen, 1915, Radierung

bei sich. Trotz der flüchtigen Gestaltung erscheint seine Gestalt plastischer als diejenigen der Frauen. Zugleich bewegt er sich in beschriebener Weise flächenbezogen, während sie sich in den Raum wenden. Die Figuren sind also unverkennbar auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt. Farblich fällt auf, dass sein Körper mit Orangerot und Blau modelliert ist, für die weiblichen Körper aber Orangerot und Gelb verwendet wurden. Nur zwischen den Beinen der Frauen steigt bis zur Scham ebenfalls Blau auf, als wollte der Künstler andeuten, dass sie durch die männliche Farbe erregt werden – während sie ihn mit ihren körperlichen Reizen nicht erreichen. Hintergrund und Boden sind weitgehend schwarz und damit unbestimmt. Oben erscheint ein grün-weißer Mond-Bogen, der das Profil des Tänzerkopfes einschließt. Damit wird das Geschehen auf eine kosmische Ebene verlagert, als betrachteten wir eine dem Irdischen entrückte Allegorie, ein überzeitliches Sinnbild.

Kirchner sah hierin offenbar eine gültige Umsetzung des Motivs. Anders als andere Gemälde aus die-

ser Zeit überarbeitete er es später nicht und beließ es in seiner offenen Faktur, die an den im selben Jahr entstandenen Holzschnittzyklus zu Adelbert von Chamisso's »Peter Schlemihls wundersame Geschichte« erinnert.<sup>6</sup> Bei der ersten Präsentation des Leinwandbildes in der Frankfurter Galerie von Ludwig Schames 1919 gab er dem Werk einen zentralen Platz.<sup>7</sup> Später berichtete die erste Besitzerin, Rosy Fischer, dass es »das Hauptaugenmerk Kirchners unter den Bildern aus der Zeit« gefunden habe.<sup>8</sup> So erhielt es denn auch eine der vier Farbtafeln in der umfangreichen Monografie, die Will Grohmann 1926 in enger Absprache mit dem Künstler publizierte.<sup>9</sup> Für den Autor war es wesentlicher Beleg für solche Bilder Kirchners aus den Berliner Jahren, »bei denen sich Gegenstand und Thema einer Analyse zu entziehen scheinen«, weil damals »Kirchners Erleben dem Metaphysischen [besonders] nahe« gekommen sei. So schreibt er zwar dem Bild eine »durchaus eindeutige und ohne weiteres verständliche Bedeutung« zu, betont jedoch zugleich, dass es »absolut und rein malerisch gefaßt« sei



6 Ernst Ludwig Kirchner, Der Tanz zwischen den Frauen, 1915, Öl auf Leinwand

und »dadurch jedem Beschauer die Einordnung in seine eigene Lebensanschauung« erlaube.<sup>10</sup>

### DEUTUNG

Was kann diese eindeutige und doch individuell einzuordnende Bedeutung sein? Die »menschliche Grunddisposition« zur »Isolation«?<sup>11</sup> Es geht zweifellos spezifischer um eine Gegenüberstellung der Geschlechter. Die Frauen begehren, der Mann entzieht sich. Das scheint auf die nicht zuletzt kirchlich tradierte Vorstellung der von Sinnlichkeit beherrschten Frau anzuspielen, der für gewöhnlich der rationale Mann konfrontiert wird. Doch ist der Mann hier nicht so sehr als selbstbeherrschtes Geistwesen dargestellt, sondern tanzend, im Einklang mit sich und seinem Körper, die Umgebung und sich selbst vergessend. Hier wirkt sicherlich die ganzheitliche Perspektive der Schriften Friedrich Nietzsches nach. Man denke an das Preisen des Tanzes in *Also sprach Zarathustra* (1883–1885): »Nur im Tanze weiß ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden«.<sup>12</sup> Der Tänzer auf Kirchners Bild dürfte den Künstler meinen, der ganz in seiner Kunst aufgeht, körperlich und geistig, sozusagen dionysisch und apollinisch zugleich – das erotisch Sinnliche aber als etwas Äußerliches ausschließt.

Diese Deutung geht gut zusammen mit der Beobachtung, dass sich Kirchners Einstellung zur Frau in Leben und Kunst seit 1912 verändert hatte. Ausdruck davon war die Beziehung zu Erna Schilling, die er damals kennen lernte. Sie unterschied sich mit ihrem »architektonisch aufgebauten strengförmigen Körper« deutlich von den »weichen sächsischen Körper[n]« der Dresdener Jahre. Und in ihr fand Kirchner zugleich »den ersehnten Kameraden auch geistig«.<sup>13</sup> Es handelte sich also nicht um eine Hinwendung nach einer Konkurrenzsituation, sondern um einen grundlegenden Entwicklungsschritt des Künstlers. Später stilisierte Kirchner Erna Schilling sogar

zum »Lebenskameraden«, der »zwischen Mann und Weib« stand.<sup>14</sup> Das seit dem Weltkrieg auch in den Werken sichtbare Nachlassen erotischen Interesses an Frauenkörpern mag nicht zuletzt mit den Folgen des Alkohol- und Medikamentenkonsums zusammenhängen.<sup>15</sup> Retrospektiv deutete Kirchner die Veränderung als Konsequenz einer naturgegebenen Wandlung des Triblebens – setzte den entscheidenden Zeitpunkt allerdings später an. In einem Tagebuchtext von 1927 unterscheidet er zwei Arten von Künstlern: »Die einen, bei denen der Trieb [zum Gestalten] rein aus der Erotik kommt und bei denen er um das 40ste Jahr herum mit der körperlichen Erotik erlischt, und die anderen, wo er wohl auch aus der Erotik kommt, aber doch noch aus weiteren rein geistigen Trieben gespeist wird. Diese Künstler schaffen ihr ganzes Leben bis zum Tode, und die Werke nach 40 werden die höchsten, reinsten Kunstwerke. Bei ihnen setzt um dies Lebensalter das bewußte Schaffen ein, das streng genommen, erst eigentlich Kunst zu nennen ist.«<sup>16</sup>

Das Motiv »Tanz zwischen den Frauen« macht – insbesondere in der Gemäldefassung – deutlich, dass Kirchner diese Sicht ansatzweise schon 1915 vertrat. Sollten die Frauen wirklich Reminiszenzen an Doris Große und Erna Schilling enthalten, dann stünden sie trotzdem für alle weibliche Sinnlichkeit, die den in seinem Tanz aufgehenden Künstler nicht (mehr) erreichen kann. Damit weist das Motiv aber auch voraus auf das Kunst-Konzept, dem Kirchner in den 1920er Jahren nachstrebte und auf das er in der oben zitierten Passage mit dem »bewußten Schaffen« anspielte: die Bilder »aus der reinen Phantasie«.<sup>17</sup> In den Bildfindungen von 1915 gibt es jedoch teilweise noch einen konkreten Wirklichkeitsbezug, im Ausgang von der Szene auf dem Atelierfoto. Und diese ist für das Verständnis des Motivs von Belang – zumindest gehören das Ballett *L'après midi d'un faune* und der Freund Biallowons zum inhaltlichen Resonanzraum, vielleicht



7 Ernst Ludwig Kirchner, Hugo nach dem Bade, 1915

sogar über Selbstidentifikationen Kirchners. Als Faun war der grandiose Tänzer Nijinsky die Hauptgestalt des von ihm choreographierten Balletts und stand mit seiner halbtierischen Existenz im Gegensatz zu den Nymphen – auch wenn in diesem Falle der Mann um die Frauen warb. Der kunstinteressierte Hugo Biallowons aber war für Frauen sexuell (wahrscheinlich) überhaupt nicht erreichbar, da homosexuell.<sup>18</sup>

Wie Nijinsky scheint er zudem eine beeindruckende körperliche Ausstrahlung gehabt zu haben; das führt auch die ungewöhnliche Lithographie »Hugo nach dem Bade« (1915) vor Augen, die ihn auf einem Diwan hingestreckt in geöffnetem Bademantel zeigt (Abb. 7). Insofern hilft das Wissen um den Ursprung der Tänzerfigur auch nachzuvollziehen, wie sich der Motivinhalt entwickelte – und warum er selbst für Kirchner »eindeutig« war und sich gleichzeitig »einer Analyse zu entziehen« schien.

#### AUFGREIFEN UND TRANSFORMIEREN DES MOTIVS

Die Gemäldefassung von 1915 bildete aber nur einen vorläufigen Schlusspunkt für Kirchners Be-

schäftigung mit dem Motiv. 1919 nennt ein Tagebucheintrag den Titel »Der Tanz zwischen den Frauen« (nun mit bestimmtem Artikel) in einer Reihe von fünf projektierten Bildern.<sup>19</sup> Wahrscheinlich hatte den Künstler die Präsentation des Gemäldes in der Frankfurter Galerieausstellung des Jahres dazu angeregt. Eine ca. 15 × 9 kleine Radierung von 1919 übersetzt die Malerei dann auch weitgehend getreu in ein kleines schwarzweißes Format, nur ist das Bildfeld schmaler und sind deswegen die Proportion der Figuren noch etwas mehr »gotisiert«; unten ist zudem das Teppichrund zurückgekehrt (Abb. 8 und Kat. 41. S. 113).

Offenbar wollte der Künstler sich in der Bergwelt bei Davos einer gelungenen Bildgestaltung aus den Berliner Jahren von Krieg und Krise versichern. Im Rückblick aus der Einsamkeit des Hauses »In den Lärchen« auf die Großstadt mit ihren zahlreichen Ablenkungen gewann das Sinnbild des in sich gekehrten Tänzers außerdem eine neue Dimension.

Auch ein gleich großer Farbholzschnitt des Jahres hält weitgehend an der Komposition von 1915



8 Ernst Ludwig Kirchner, Der Tanz zwischen den Frauen, 1919, Radierung



9 Ernst Ludwig Kirchner, Der Tanz zwischen den Frauen, 1919, Farbholzschnitt

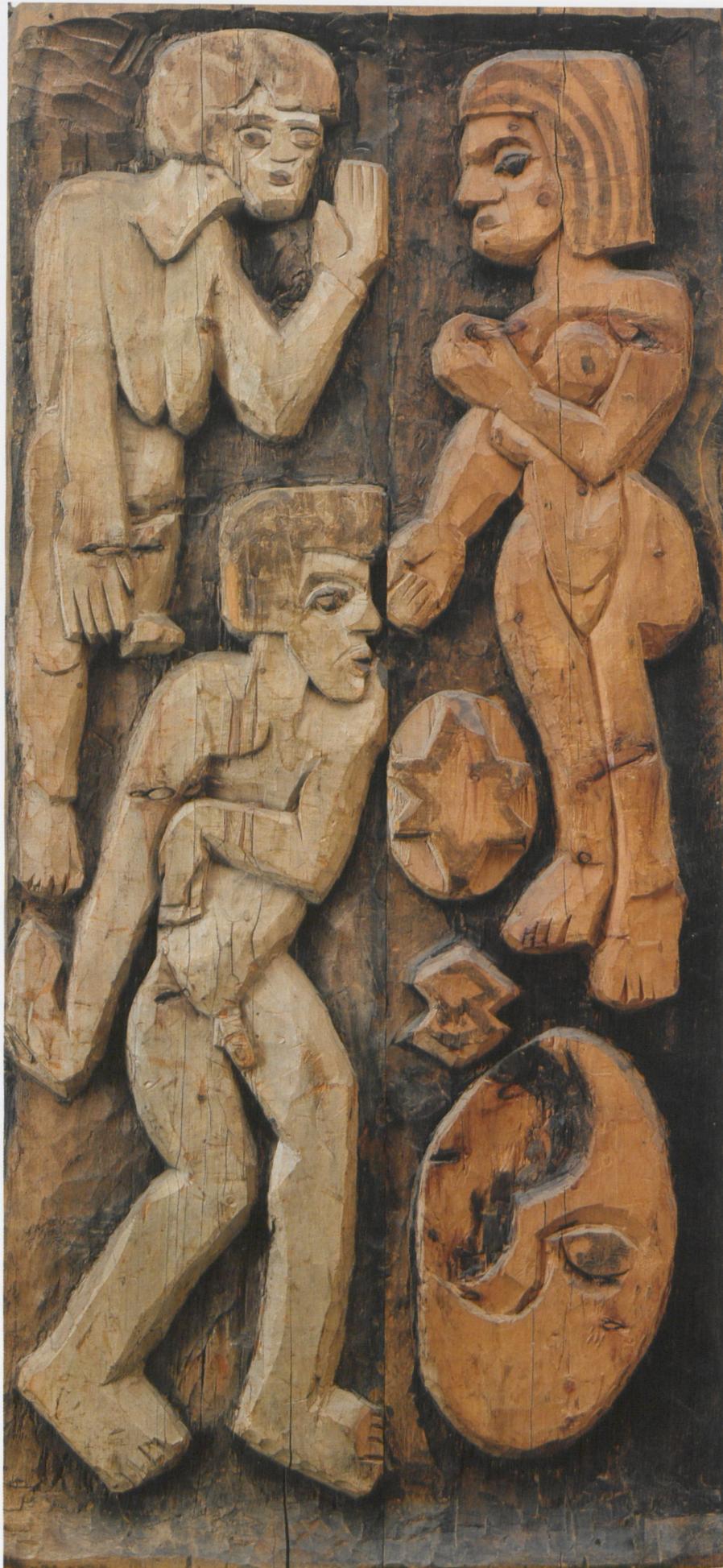
fest, experimentiert aber mit einer neuen Farbgebung (Abb. 9). Die Frauen erscheinen nun differenziert in Gelb und Rot (in einer anderen Fassung Orange), während der Körper des Mannes im Weiß des Papiergrundes erscheint und damit auch farblich dem Mond zugeordnet wird.<sup>20</sup>

1919 schnitzte Kirchner außerdem ein Relief zum Thema, das mit 172 × 80 cm das Gemälde von 1915 an Größe übertrifft (Abb. 10). Als Tür konzipiert trägt das Werk auf der Rückseite eine weitere Schnitzerei, zum Thema »Alpaufzug«.<sup>21</sup> Das Verbringen der Tiere auf Bergweiden ist ein typisches Bild für die Welt, in der sich Kirchner nun heimisch zu fühlen begann. Auch dieses Motiv, das sich wie sein Pendant sinnbildlich lesen lässt, gestaltete er mehrfach und in unterschiedlichen Techniken. So blicken Vorder- und Rückseite des Holzbildwerks auf die beiden für seine Biographie wichtigsten Lebenswelten.<sup>22</sup>

Wohl vor allem wegen der gröberen Schnitztechnik und dem schmaleren Format ist »Der Tanz zwischen den Frauen« nun aber stark verändert,

wobei die kompositionellen Neuerungen inhaltlich Folgen haben. Der Mann tanzt weiter unten im Bildfeld und ist damit den beiden Frauen stärker entzogen. Außerdem wendet er uns seine Hüfte zu, so dass die Positionierung des linken Armes noch unnatürlicher und er noch verschlossener erscheint. Den mit dem Tänzer identifizierten Mond hat Kirchner ebenfalls nach unten genommen, über diesem erscheinen neu zwei unterschiedlich große Sterne, die sich unschwer mit den Frauen parallelisieren lassen. Damit sind die drei Figuren aber weiter ins All verschoben. Dem irdischen Tagewerk des Alpauftriebs antwortet eine gestirnsgleiche Konstellation am Nachthimmel.

1919 begann Kirchner schließlich auch noch ein weiteres Gemälde zum Thema, diesmal mit den Maßen 150 × 150 cm, die ihm erlaubten, wieder zur ursprünglichen Komposition zurückzukehren und dabei den Figuren sogar etwas mehr Platz zu geben. Das Bild erhielt aber erst 1926 seine heutige Gestalt (Abb. 11), und nicht nur die opake und differenzierte Farbigkeit dürfte späte Zutat sein. Obgleich auch die



10 Ernst Ludwig Kirchner, Der Tanz zwischen den Frauen, 1919, Holzrelief



11 Ernst Ludwig Kirchner, Der Tanz zwischen den Frauen, 1919/1926, Öl auf Leinwand

Gestik der beiden Frauen noch weitgehend aus dem früheren Leinwandbild übernommen ist, erinnert sie wie die veränderte Pose des Mannes zugleich an das theatrale Auftreten der Figuren in Kirchners Skizzen und Bildern nach Dresdener Aufführungen der Wigman-Truppe in diesem Jahr,<sup>23</sup> als hätten wir es mit einem Pas de trois im Ausdruckstanz zu tun. Die neue Figur des Tänzers hat allerdings ohnehin die Aussage des Bildes grundlegend verändert, auch wenn sich die drei Körper noch immer nicht berühren und die Mondsichel nach wie vor sein Profil hinterfängt. Denn er kehrt uns nun wie die Frauen seinen Körper zu und bietet sich damit stärker als zuvor zur Identifikation an. Zudem wendet er (ohne kompositorische Not) sein Gesicht zur Rechten. Nimmt man die Ähnlichkeiten beim Kopf des Mannes mit einem Selbstporträt und bei dem der rechten Frau mit Erna Schilling hinzu, wird unabweisbar, dass der Tänzer nicht mehr gleich distanziert zwischen den Frauen tanzt, sondern sich für eine von beiden, seine tatsächliche Partnerin, entschieden hat – trotz aller außerehelichen Anfechtungen der Davoser

Jahre. Die vermiedene Berührung mag nun die Idee der »Lebenskameradschaft« zum Ausdruck bringen, für die Erotik eine untergeordnete Rolle spielt.

So hat Kirchner die gelungene Bildfindung des Jahres 1915 nicht nur in seine neue Lebenswelt hinübergerettet, sondern sie gleich mehrfach transformiert, um sie den neuen Erfahrungen und Kontexten seines Lebens nach dem Krieg anzupassen. Indem er das Motiv in unterschiedliche Techniken »fasste«, ordnete er es in seine jeweilige »eigene Lebensanschauung« ein. Der »Tanz zwischen den Frauen« bildet damit eine flexible Verbindung zwischen den Varietébildern der Vorkriegsjahre und den Gestaltungen nach Tanzperformances des deutschen Ausdruckstanzes in den 1920ern.

# ANMERKUNGEN

## TANZ ZWISCHEN DEN FRAUEN ENTWICKLUNG UND TRANSFORMATION EINES SINNBILDES THOMAS RÖSKE

**1** Siehe dazu: Karlheinz Gabler, »E. L. Kirchners Doppelrelief: Tanz zwischen den Frauen – Alpaufzug. Bemerkungen zu einem Hauptwerk expressivistischer Plastik«, in: *Brücke-Archiv*, Heft 11 (1979/1980), S. 3-12; Martin Schwander, »Der Tanz zwischen den Frauen. Zu E. L. Kirchners Skulptur der frühen Schweizer Jahre«, in: *Pantheon* XLIV (1986), S. 102-11; Thomas Röske, *Ernst Ludwig Kirchner. Tanz zwischen den Frauen. Eine Kunst-Monografie*, Frankfurt am Main 1993; Titia Hoffmeister, »Der Tanz zwischen den Frauen«, in: *Werke der Brücke-Künstler. Bestandskatalog* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München, Kunst des 20. Jahrhunderts Bd. 1), München 1997, S. 158-163; Wolfgang Henze, *Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monografie mit Werkverzeichnis*, Wichtrach 2002, S. 352-353; Oliver Kase, »'Neue Gesetze für die Schönheit'. Komposition und Revision im Werk Ernst Ludwig Kirchners«, in: *Farbenmensch Kirchner*, Ausstellungskatalog Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne, München 2014, S. 35-69, hier S. 56-61.

**2** Röske 1993 (wie Anm. 1), S. 87-93.

**3** Jean-Michel Nectoux (u.a.), *Nach-*

mittag eines Fauns. Dokumentation einer legendären Choreographie, München 1989, S. 126.

4 Jean-Michel Nectoux, »Portrait des Künstlers als Faun«, in: ebd., S. 7-41, hier S. 12.

5 Siehe dazu etwa: *Nijinsky 1889-1950*, Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Paris 2000, S. 164-176.

6 Röske 1993 (wie Anm. 1), S. 50-51.

7 Vgl. den Brief Kirchners an Erna Schilling vom November 1918, in dem er ihr Anweisungen für die Hängung der Bilder bei Schames gibt, abgedruckt in: *E. L. Kirchner – Werke, Dokumente, Bücher*, Auktionskatalog Galerie Kornfeld, Bern 1985, S. 89.

8 Brief Rosy Fischers an Richard Robert Rive, 3. Juni 1925, abgedruckt in: *Expressionismus und Exil. Die Sammlung Ludwig und Rosy Fischer, Frankfurt am Main*, Ausstellungskatalog Jüdisches Museum, Frankfurt am Main 1990, S. 186.

9 Siehe hierzu den Brief Kirchners an Will Grohmann vom 28. Juni 1925, in: Ernst Ludwig Kirchner, *Der gesamte Briefwechsel*. »Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle«, hg. von Hans Delfs, Zürich 2010, S. 905-906, hier S. 905.

10 Will Grohmann, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners*, München 1926, S. 34-35.

11 Carla Schulz-Hoffmann, *E. L. Kirchner – Gemälde 1908-1920*, München 1991, S. 22.

12 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Kritische Studienausgabe Bd. 4), München 1988, S. 144.

13 Ernst Ludwig Kirchner, »Die Arbeit E. L. Kirchners« (1925/1926), in: Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*, Bern 1979, S. 332-345, hier S. 336; zum Verhältnis Kirchner – Schilling siehe Thomas Röske, »Der Lebenskamerad – Das Verhältnis Ernst Ludwig Kirchners zu Erna Schilling«, in: *Frauen in Kunst und Leben der "Brücke"* (Brücke-Almanach 2000), Ausstellungskatalog Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloß Gottorf, Schleswig 2000, S. 61-79.

14 Brief Kirchners an Hansgeorg Knoblauch, 12. März 1929, in: Ernst

Ludwig Kirchner, *Briefwechsel mit einem jungen Ehepaar 1927-1937, Elfriede Dümmler und Hansgeorg Knoblauch*, Bern 1989, S. 69.

15 Röske 1993 (wie Anm. 1), S. 61-68.

16 Lothar Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, hg. von Lucius Grisebach, Ostfildern 1997, S. 166.

17 Siehe etwa den Brief Kirchners an Nele van de Velde vom 26. Dezember 1923, in: Ernst Ludwig Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van den Velde*, München 1961, S. 53-54, hier S. 54.

18 Röske 1993 (wie Anm. 1), S. 69-81; siehe auch ders., »Dokumente einer Freundschaft. Botho Graef und Hugo Biallowons auf Bildern Ernst Ludwig Kirchners«, in: *Ernst Ludwig Kirchner: von Jena nach Davos*, Ausstellungskatalog Jenaer Kunstverein, Leipzig 1993, S. 40-48.

19 Davoser Tagebuch 1997 (wie Anm. 15), S. 59 (Eintrag vom 27. August 1919).

20 Der Beschreibung des Schnittes und seiner Varianten bei Annemarie und Wolf-Dieter Dube, *E. L. Kirchner. Das graphische Werk*, Bd. 1: Katalog, 3. Aufl., München 1991, S. 43 (Nr. 403), ist zu entnehmen, dass in der Variante b II die Figuren erneut »auf dem Rand einer dunklen Scheibe zu stehen scheinen«.

21 Siehe hierzu: Hanna Strzoda, *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption »primitiver« europäischer und außereuropäischer Kulturen*, Petersberg 2006, S. 368-374.

22 Gabler 1979/1980 und Schwander 1986 (wie Anm. 1).

23 Siehe dazu zuletzt: *Dans Macabre. Totentanz*, Ausstellungskatalog Diözesanmuseum und Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück, Bielefeld 2017, S. 84-113.