

KUNST UND KRISE: KIRCHNER BEIM MALEN VON KIRCHNER

MICHAEL F. ZIMMERMANN

Es liegt in der Natur der Sache, dass wir durch die Selbstporträts eines Künstlers ihm selbst begegnen. Wenn Künstler wie Rembrandt oder Vincent van Gogh sich über die Jahre hinweg in unterschiedlicher Stimmung, in verschiedenen Rollen, ja sogar in wechselnden Verkleidungen dargestellt haben, so sind die Selbstporträts überdies Zeugnisse ihres Lebenslaufs, in dem Glück und Unglück, Erfolg und Misserfolg, Ruhm und Einsamkeit, Triumph und Niederlage aufeinander folgen. Doch sind Selbstporträts nicht nur biografische Dokumente, sondern auch Kunstwerke, überzeugend durch die Formfindung und die Gestalt. Sie zeugen nicht nur vom Leben des Künstlers, sondern auch von seiner Arbeit. Auch dies liegt in der Natur der Sache.¹

I. SCHULD UND SÜHNE

Ernst Ludwig Kirchner hat sich nicht selten, aber auch nicht besonders oft gemalt. Seine Selbstbildnisse zeugen von einer persönlichen Krise von 1915 bis 1918; sie gehen dieser voraus, begleiten sie und folgen ihr, belegen schliesslich auch die neue Selbstfindung. Autoren wie Eberhard W. Kornfeld, Roland Scotti, Peter Springer und Joachim Kaak, die diese Werke einzeln oder in der Gesamtheit studiert haben, sind natürlich auf die Biografie des Künstlers eingegangen – doch nur, indem sie von vornherein eine nur biografische Lesart ausgeschlossen haben, um den Sinn des Bildnisses schliesslich im Formereignis der Kirchner'schen »Hieroglyphe« zu suchen.² Der biografische Hintergrund ist ebenso unvermeidlich wie ungenügend. Das Problem stellt sich nicht nur im Allgemeinen: Es geht nicht nur um die Zirkelschlüsse des Biografismus, bei dem das Leben des Künstlers durch das Werk und dieses durch das Leben erklärt wird, es geht auch nicht allein um die Gegenüberstellung von biografischem Gehalt und künstlerischer Form.

Die Sache verkompliziert sich im Falle Kirchner durch die Bedeutungsebenen, die sein Lebenslauf aufgrund seiner Verstrickungen mit dem Kriegsereignis annimmt. Die persönliche Krise des Künstlers verläuft genau parallel dem Ersten Weltkrieg, den nicht nur die Dadaisten als tiefste Infragestellung der abendländischen Kultur und Wertewelt begriffen haben. Hinter Kirchners Selbstaufgabe, seiner Krankheit, die ihn 1917 dem Tode nahe brachte, steht der Krieg – vor allem seine Angst, selbst zum Dienst als Frontsoldat eingezogen zu werden. Die Parallele der persönlichen und der welthistorischen Krise führen vor das Problem, ob Kirchner in seinen Selbstporträts nur sich selbst infrage stellte – oder damit und darüber hinaus auch die kulturelle Identität der Gemeinschaft, deren Teil er war.

Überträgt man diese Fragen von der biografischen Ebene auf die der Kunst, so fällt ins Auge, dass Kirchner von 1915, seit dem *Selbstporträt als Soldat* (Abb. 12) mit abgehackter Hand, bis 1919 die eigene Schöpferkraft beziehungsweise deren



Abb. 12 Selbstporträt als Soldat, 1915

drohenden Verlust zum Thema seiner Selbstbildnisse macht. Drückt er damit drastisch die Krise, ja die Verstümmelung seiner Kultur aus? Zeigt auch die nachfolgende Selbstfindung aus der Askese heraus Europa den Weg zu einem Neuanfang im Rückzug auf sich selbst? Die Interpretation dieser Bilder ruft all diese Hintergründe ausdrücklich oder untergründig auf den Plan. Der biografische Inhalt und die künstlerische Form ergänzen einander auf den Ebenen 1. der *individuellen* Biografie, 2. der *historisch-politischen* Krise und 3. des *kulturellen* Selbstverlustes des imperialistischen Abendlandes – sowie der nachfolgenden Selbstfindung. In den jeweiligen Ebenen schwingen die allgemeinen mit. Kirchners Krankheit ist unvermeidlich auch die abendländische Krankheit.

Damit aber nicht genug. Wie immer man den Lebenslauf des Künstlers metaphorisch aussagekräftig macht – er selbst ist schon kein neutraler Ausgangspunkt, keine unschuldige Erzählung. Kirchners Biografie wurde durch diesen selbst bereits zur Legende umgebildet. Bekanntlich ging ja sein Zerwürfnis mit den anderen Künstlern der Brücke 1913 schon auf ein Pamphlet zurück, in dem er sich selbst eine nach dem Geschmack der Weggefährten allzu prominente Rolle zugeschrieben hatte.³ Der Kritiker Louis de Marsalle, der seit 1920 sein Werk in Artikeln und Katalogeinführungen wohlwollend kommentierte, erwies sich als Erfindung des Künstlers.⁴ Er verbreitete falsche Diagnosen seiner Krankheit, die ihn letztlich zur Übersiedlung nach Davos veranlasst hatte – darunter die nahe liegende Mär, er leide an Tuberkulose. All diese oft von Künstlern betriebenen Legendenbildungen zu eigenen Gunsten machen den kunstwissenschaftlichen Berichterstatte zum Detektiv, der durch die einen Quellen die anderen infrage stellt und aufgrund dieser Kritik einen plausiblen Lebensbericht erzählt. Das biografische Klischee gehört wie die Werke zur künstlerischen Selbstdarstellung, hinter der die Kunsthistoriker die »Wahrheit« aufzudecken haben.

Doch auch diese biografische »Wahrheit« ist noch nicht des Pudels Kern. Sie ist selbst eine Erzählung, die bestimmten Strukturen folgt. Sie durchwebt Kirchners Werk als roten Faden, und nicht ohne Grund kommen Ausstellungskataloge kaum ohne die tabellarisch beigefügte Chronik seines Lebens aus.⁵ Im Falle von Kirchners Biografie ist die durch die Detektivarbeit der Kunsthistoriker freigelegte, »wahre« Geschichte des Künstlers nicht minder mythisch als seine eigene Version seiner Biografie: In Dresden und in Berlin hat der Künstler der Wahhaftigkeit seiner Kunst wie seiner Lieben gelebt. Dieser das Leben bejahende und die bigotten Bürgernormen herausfordernde Künstler meldet sich 1915 freiwillig zum Kriegsdienst. Doch dem militärischen Drill ist er von Anfang an nicht gewachsen, noch weniger aber dem »Heldentum«, das jungen Soldaten aufgezwungen wurde. Todesangst macht ihn krank. Während eines Kurzurlaubs in Berlin entsteht neben einer Reihe von Fotografien, in denen der Künstler noch stolz in Uniform posiert, das berühmte *Selbstporträt als Soldat* (Abb. 12, S. 59). Im Kunstwerk erfährt er zuerst die Unfähigkeit, zur eigenen Entscheidung zu stehen. Die biografischen Stationen seiner Flucht vor dem Krieg sind bekannt und wurden immer wieder zusammengefasst – kürzlich von Katharina





Abb. 13 Der Trinker. Selbstbildnis, 1915

Kat. 56 Selbstbildnis mit tanzendem Tod, 1918

Henkel.⁶ Aus Angst vor dem Kriegsdienst gab sich Kirchner dem Alkohol und anderen Drogen hin – darunter dem schwach giftigen Absinth (Abb. 13, S. 60). Die Sucht nach dem Schlafmittel Veronal brachte ihn 1916 dreimal in das Sanatorium Dr. Oskar Kohnstamm in Königstein im Taunus,⁷ im Dezember in die Nervenklinik Dr. Edel in Berlin-Charlottenburg und Anfang 1917 in das Sanatorium Schatzalp in Davos, wo man im Mai auch eine Morphiumsucht diagnostizierte.⁸ Im Sommer folgte der Entzug in der Rüeschhütte auf der Stafelalp, wo ihm Hände und Füsse lahm wurden. Auf Anraten Henry van de Veldes ging Kirchner von September 1917 bis Juli 1918 in das Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen, dessen ärztlicher Leiter Ludwig Binswanger junior in Zürich bei Eugen Bleuler und Carl Gustav Jung studiert hatte, 1907 mit Jung zu Sigmund Freud gereist war und seine Assistentenzeit in der Heilanstalt »Burghölzli« in Zürich verbracht hatte. Vor dem genialen Kunsthistoriker Aby Warburg ist Kirchner ein früher, prominenter Patient dieser psychoanalytisch geführten Klinik.⁹

Der Krankheit folgten Genesung und Selbstfindung in der Davoser Bergwelt. Ähnlich wie Giovanni Segantini, den es aus dem Moloch Mailand immer weiter in die Berge getrieben hatte, bis er schliesslich im September 1899 auf dem Schafberg oberhalb von St. Moritz beim Malen seines Todesbildes starb, wirkte Kirchner nun zwar nahe den Touristenströmen, doch unter den einfachen Bauern. Segantini, dessen Wirken Karl Abraham 1912 in Exposition Freud'scher Erkundungen als Erfüllung eines übermächtigen Todestriebes erzählte, war wie Kirchner zugleich Kranker, Dekadenter und Primitiver, Kündler einer dann doch unmöglichen Genesung aus der Natur heraus.¹⁰

Wie die Parabel vom verlorenen Sohn oder eine moralisierende Abenteuergeschichte von Schuld, Strafe und Sühne umfasst diese Biografie klischeehafte Stationen: das Grossstadtleben, dessen Verderbtheit der Künstler noch kurz vor dem Krieg in seinen plakativen Bildern vom Strassenleben auf dem Berliner Potsdamer Platz, von Prostituierten und ihren Klienten, gebannt hatte; den Schrecken des Krieges, den er für seine ganze Generation in der Vision seiner eigenen Verstümmelung ausgedrückt hat; dann die Askese und Einfachheit der Berge, in deren Mitte er aus Resignation über den sich anbahnenden erneuten Weltkrieg den Freitod wählte. All diese Klischees wurden einzeln infrage gestellt. So haben Charles Haxthausen und Katharina Sykora das Spannungsverhältnis von Kirchners Berliner Bildern von Prostituierten und seine erotischen Akte aus Fehmarn ausgelotet: Während Haxthausen die Berliner Prostituierten zwar als sozialkritische Studien, letztlich aber vor allem als »allies in his campaign for the liberation of instinct« liest, stellt Katharina Sykora diese Gemälde als moralische Distanzierungen in den Gegensatz zu Kirchners primitiven Visionen einer idealisierten Partnerschaft. Peter Springer konnte unlängst zeigen, dass Kirchner eine geraume Zeit nicht wusste, wie er zu seiner eigenen anfänglichen Kriegsbegeisterung stehen sollte. Aus den Schriften Lucius Grisebachs geht hervor, wie nahe Kirchner auch nach der »Spaltung« seiner Biografie – vom grossstädtischen Berlin in das bäuerliche Frauenkirch – auch dort dem

Leben Europas blieb: Auch mit den Motiven aus dem Alpenleben suchte er seine Stellung in der deutschen und internationalen Kunst zu behaupten.¹¹ Kirchner war nicht nur froh, wenn man seine Kunst als »deutsch« wahrnahm, sondern hoffte auf Anerkennung in Deutschland durchaus noch während des Nationalsozialismus, vor der Ausstellung der »entarteten Kunst« im Jahre 1937 in den Münchener Hofgartenarkaden.

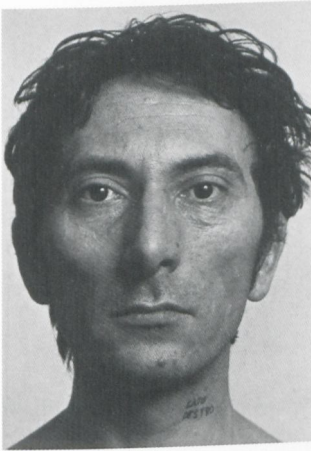
Trotz dieser Infragestellungen gehört das Klischee zum Mythos Kirchner. Und im biografischen Narrativ von Schuld und Sühne haben die Selbstporträts eine Schlüsselstellung. Roland Scotti hat die Entwicklung ebenso genau wie auch ironisch zusammengefasst:¹² »Wir glauben [...] die einzelnen Lebensstationen des Künstlers zu erkennen: 1913 fühlte er sich als Grossstadtdandy; 1915 war er Rekrut; 1915 war er Trinker; 1917 durchlebte er den Morphinrausch und malte sich 1918 als Leidenden; 1920, nach der Behandlung in verschiedenen Sanatorien und der Erholungspause in Davos, konnte er sich endlich wieder als Maler darstellen; 1926 als Reisender.«¹³ Das *Selbstporträt als Soldat* läutet die Krise ein, das unlängst von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworbene *Selbstbildnis als Kranker* (Abb. S. 49) markiert deren Ende, den Beginn erneuter Selbstfindung.

Vor den Selbstporträts gibt es kein Entrinnen aus den Mythen des Biografismus – gerade weil die Kritik den Mythos nicht unbedingt entwertet, sondern ihn mit jeder Infragestellung wieder auf den Plan bringt, wenn nicht bestätigt. Der Augenblick der Arbeit des Künstlers an seinem Bildnis ist dabei stets aufgehoben in übergeordnete Narrative, seien sie nun biografisch, historisch oder form- und kunstgeschichtlich. Doch diesem Augenblick wollen wir uns nun zuwenden und alles andere einmal vergessen. Wenn wir die *Malerei* dieser Bildnisse, die *Arbeit* an der Auseinandersetzung mit sich selbst, betrachten, werden wir die Mythen zwar nicht los, können aber versuchen, sie am Ort ihres Ausgangs zu fassen. Versetzen wir uns also in die Situation des Entstehens, in der Kirchner durch die Bewegung des Pinsels auf der Leinwand dort sein Porträt entstehen liess, während er gleichzeitig in den Spiegel schaute und sich anblickte!

II. IM BILDE

Der Künstler betrachtete – und malte sich zugleich. Aber für wen: für sich selbst, für ein Publikum oder für beide? Künstler haben sich diese Frage seit der Moderne gestellt – seitdem ein Selbstporträt etwas grundsätzlich anderes wurde als irgendein Bildnis. Betrachtet der Maler sich als er selbst oder mit dem Blick eines anderen, des Publikums? Machen wir ihn einmal zum »Erzähler«, um klar zu machen, wie unterschiedlich diese Positionen sind: Ist der Künstler, der ein Selbstbildnis malt, sozusagen als Erzähler seiner selbst Teil seiner Erzählung, oder erzählt er sich von aussen, als ausserhalb der Geschichte – oder eben hier des Gemäldes – stehender, auktorialer Erzähler, als objektiver Beobachter?¹⁴ Es gibt dafür ein Kriterium: Wenn wir in den Spiegel schauen, sehen wir uns seitenverkehrt. Wenn ein Künstler also sein Spiegelbild für sich selbst festhält, so zeigt er sich so, wie er sich im Spiegel sieht: nämlich seitenverkehrt. Giovanni





Kat. 70 Selbstbildnis mit Blume in der Hand,
1920

Abb. 14 Giovanni Anselmo, Lato destro (Die
rechte Seite), Farbfotografie vom umgekehrten
Negativ, 1970

Abb. 15 Edouard Manet, Selbstporträt
mit Palette, 1878/79

Anselmo, Mitstreiter der Arte Povera, hat das Problem in einem Selbstporträt-Foto greifbar gemacht. Auf die Haut seines Halses hat er die Worte geschrieben: »Lato destro« (Die rechte Seite; Abb. 14). Die Schrift ist im Foto lesbar. Der Schriftsinn der Inschrift markiert die rechte Seite nicht *von Anselmos Hals*, sondern *von dessen Bildnis*, wie es der Betrachter sieht! Für diesen also meint sie genau das, was der Ort der Anbringung bezeichnet: Indexikalische und symbolische Bedeutung fallen zusammen.¹⁵ Anselmo hat in den Spiegel geschaut, als er dies schrieb. Wenn er dort für ihn selbst lesbare Worte erreichen wollte, musste er spiegelschriftlich schreiben. Für den Betrachter, der nicht in den Spiegel, sondern auf Anselmo selbst schaut, wären die Worte dann seitenverkehrt erschienen! Im Blick in den Spiegel würden sie seitenverkehrt die linke, also die für ihn »falsche« Seite nicht Anselmos, sondern des Porträts markieren! Erst der Fotograf Paolo Mussat Sartor hat das Negativ umgedreht und ein für den Betrachter lesbares, »richtig« bezeichnetes Bildnis geschaffen. Aber ist dies noch ein Selbstporträt oder ein Porträt von der Hand Mussat Sartors? Erst durch umständliche Rekonstruktion der doppelten Umkehrung wird uns klar: Anselmo hat im Spiegel seine rechte Seite seitenverkehrt beschriftet, es also für sich getan. Der Fotograf hat durch Umkehrung des Negativs die Richtigkeit für den Betrachter hergestellt.¹⁶ Ein rechtshändiger Künstler, der sich beim Malen darstellt, steht – ganz praktisch, ohne Philosophie – stets vor diesem Problem. Soll er »sich« den Pinsel in die rechte Hand geben, wie ihn der Betrachter sieht, oder in die linke, wie er sich selbst im Spiegel sieht? Traditionell war die Lösung, dass der Künstler durch Umkehrung seines Spiegelbildes für den Betrachter die Seitenrichtigkeit herstellt. Anders Edouard Manet, der sein eigenes Gesicht durch sein Werk nur selten in Umlauf gebracht hat. In einem flüchtig gemalten Selbstbildnis (Abb. 15) erscheint die Hand – die Linke! – als ganz verwaschener Ort auf der Leinwand, so, als würde das Bemalen gerade dieser Stelle durch die den Pinsel haltende Hand ihre Darstellung ersetzen. Die Hand, vielmehr die losen Pinselspuren an ihrer statt werden die Schnittstelle, an dem das Tun des Künstlers und sein Bildnis aufeinander treffen. Fast skeptisch blickt der Künstler aus dem durch den teilenden Schatten wie zerschnittenen Gesicht auf sein Spiegelbild oder eben auf das Bildnis. Dies ist ein Porträt über das Porträtieren!¹⁷

Bei Kirchner wird die Situation des Porträtierens seiner selbst zum Thema. Der Künstler dialogisiert mit seinem Spiegel- oder Idealbild und mit der Leinwand. Doch diesen stillen Dialog führen nicht zwei Partner aus, sondern nur der eine Pinsel. Und doch spaltet sich die Person vor dem Gemälde in den, der da sichtbar ist, und den, der da malt. Der Ort, an dem der Pinsel auf die Leinwand trifft, ist die entscheidende Stelle der Entzweigung von Bild und Bildnis seiner selbst – oder von Leben und Werk! Die rechte Hand des Künstlers: Sie ist auf dem Gemälde metaphorisch die Stelle dieses Auseinandertretens. Denn diese Stelle kann der Künstler nur ausmalen, wenn er davon abstrahiert, dass er gerade mit ebendieser Hand malt!

Verfolgen wir die Selbstporträts als eine Geschichte von Händen – wie Gogol 1836 die Geschichte einer Nase erzählt, die sich vom Körper getrennt hat und

nun allein St. Petersburg durchstreift.¹⁸ Ähnlich wie Gogols Erzählung hebt die Geschichte von Kirchners Hand als wahrhaft surrealistische Groteske an. Während der militärischen Ausbildung postiert Kirchner mit Pickelhaube vor einem seiner Gemälde, den Fernauslöser für die Kamera in der Hand, den Blick in das Objektiv gerichtet, und drückt ab (Abb. 17, S. 65).¹⁹ Das Gemälde im Hintergrund darf man als eine frühere, später weiter bearbeitete Fassung der Leinwand *Das Soldatenbad* (Abb. 16) identifizieren: Um einen Badeofen, der von dem Hockenden im Vordergrund mit Kohlen neu beheizt wird, stehen nackte Männer, von einem Uniformierten bewacht. Die knabenhaften Soldaten waschen sich, dicht gedrängt, unter den Duschstrahlen, die sie wie Lichtbündel aus Scheinwerfern treffen. Der einsame Kirchner zeigt sich als Soldatenmaler vor diesem Bild kollektiver Körperlichkeit. Von seinen Händen ist nichts zu sehen; sie sind unten mit dem Selbstauslöser der Kamera beschäftigt, in die Kirchner so nah hineinschaut, dass es ihm nicht gelingt, sein Konterfei scharf abzubilden. Im *Selbstporträt als Soldat* kommen die Hände statt der prächtigen Pickelhaube ins Spiel – an deren Stelle ist die prosaische Schirmmütze getreten. Kirchner malt, rauchend, mit einem Gesichtsausdruck, der ihn etwas gleichgültig, ja kühl, beschäftigt zeigt. Im Hintergrund Leinwände, in verwirrender Perspektive von oben schräg silhouettiert, wie Zacken hinter ihm aufsteigend. Eine dunkle Leinwand zeigt neben seinem Halbprofil, den Kopf ihm zugewandt, einen prächtigen, stehenden weiblichen Akt. Doch was macht dieser malende Soldat in korrekter Uniform mit seinen Händen? Die Rechte hält er vor sich, doch sie malt nicht, sie ist abgehackt! Vor der Brust – gerade an der Stelle von Christi Seitenwunde – ragt aus der innen weissen Manschette der blutige Armstumpf empor. War dies die malende Hand, die Hand der Schöpferkraft, deren Vorgeschichte bei Bildhauern von Canova bis zu Rodin Peter Springer so eloquent nachgezeichnet hat? Oder ist die Linke – vielleicht im Spiegel eben doch die Rechte – nicht die malende Hand? Wie eine kleine, gebogene Krallen scheint sie einen Pinsel zu halten und gerade den Rand der Leinwand malend zu bezeichnen. Oder ist sie einfach in die Höhe gestreckt? Nichts von alldem erfahren wir.²⁰ Springer resümiert in seiner ausführlichen Studie die Lesarten dieses meistinterpretierten Gemäldes Kirchners als Soldat und Opfer zugleich, als Märtyrer der Kunst mit der abgeschnittenen Hand als Heiligenattribut, als Zeugnis der traumatischen Angst vor Tod, Impotenz und Kastration. Sexuelle, künstlerische und soldatische Identitäten gehen metaphorisch ineinander über. Zu Recht besteht Springer darauf, dass es hier nicht um die konvulsivische, sondern um die reflektierte Selbstdarstellung eines Künstlers geht. Nachvollziehbar ist auch, dass Kirchner nicht emphatisch sein exemplarisches Leiden verewigte, sondern im Gegenteil seine ambivalente Haltung zum Krieg – die anfängliche Euphorie, die wachsende Angst. Doch allzu sehr geht es Springer um die Hand als Motiv, als Metapher der Schöpferkraft, zu wenig denkt er sich das Porträt aus der Situation des Malens heraus. Wir wissen ja nicht einmal, ob die abgehackte Hand die Rechte ist oder die spiegelverkehrte Linke!²¹ Bei Gogol war dem Kollegienassessor Kowaljov die Nase beim Barbier abhanden gekommen. Der Feldartillerierekrut Kirchner



dürfte seine Hand beim Malen verloren haben, als er darüber nachdachte, ob er sich den Pinsel in die Rechte oder die Linke geben sollte – und ihm dann eine dritte Lösung einfiel. In diesem Moment trieb ihn die Angst in die vergangene Zukunft: In seiner Fantasie hatte er die Hand im Krieg schon verloren.

Im Berliner Atelier, »als Tag und Nacht die schreienden Militärzüge unter meinem Fenster vorbeifuhren«, wie er Hannes Meyer am 11. Juli 1923 schrieb, entstand das Selbstbildnis, das 1916 in Frankfurt zuerst unter der Bezeichnung *Der Absinthtrinker* ausgestellt wurde (Abb. 13, S. 60). Kirchner sitzt mit rund gebeugtem Rücken an einem runden Tisch, auf dem wie ein Kelch der Pokal mit dem gelben Rauschgetränk steht. Aus seinem einer afrikanischen Maske angenäherten Halbprofil schaut er blicklos in sich hinein. Die eine Hand hat er auf den Tisch gelegt, die andere, die Linke, weist aus dem prächtig bestickten Kittel wie argumentierend nach unten.²² Doch was ist das Argument – ausser, dass es eben so steht mit ihm, wie es steht? Oder muss man den Gestus dieser Hand durch die Beigabe des Pinsels ergänzen – der dann eben mit der wie trunken herabhängenden Rechten, ganz kraftlos in diesem doch entschieden gemalten Bild gehalten würde? Die Frage geht ins Leere: Denn dies ist ein Künstler-Selbstporträt, das sich hinter einem Genreporträt versteckt. Kirchner zeigt sich als ein anderer, als Irgendwer, als typischer Absinth-Trinker an einem Tisch, in deutlicher Anspielung auf berühmte Absinthtrinker im Werke Edgar Degas' und Pablo Picassos.

III. DIE HAND

Anders das unlängst in die Münchener Pinakothek der Moderne gelangte *Selbstbildnis als Kranker*, dem als Selbstdarstellung unmittelbar nach der Krise eine Schlüsselrolle zukommt. In seinen Memoiren erinnerte sich Henry van de Velde an den Besuch bei Kirchner im Jahre 1917. Kirchners eigenwillige Haltung von Armen und Händen in dem Selbstporträt hat man immer wieder durch van de Veldes Erinnerung erklären wollen: »In Davos fand ich einen abgemagerten Menschen mit stechendem, fiebrigem Blick, der den nahen Tod vor Augen sah. Er schien entsetzt, mich an seinem Bett zu sehen. Seine Arme presste er konvulsiv an die Brust. Unter seinem Hemd verbarg er seinen Pass wie einen Talisman, der ihn mitsamt der schweizerischen Aufenthaltsbewilligung vor dem Griff imaginärer Feinde bewahren konnte, die ihn den deutschen Behörden ausliefern wollten.«²³ Lange hatte man denn auch angenommen, das Bildnis sei 1917 während der Entziehungskur auf der Stafelalp entstanden. Eberhard W. Kornfeld verortete die Entstehung des Gemäldes 1986 in das Haus »In den Lärchen«, das der Künstler erst nach dem Klinikaufenthalt in Kreuzlingen seit Ende September 1918 bewohnte. Die Initialen am Kopfblatt des Bettes etwa machen dieses als das alte Hochzeitsbett des Hauses kenntlich.²⁴ Aus Anlass des Ankaufs hat Joachim Kaak diesem Werk eine ausführliche Studie gewidmet, die auch auf restauratorische Untersuchungen zurückgeht. 1925 in einem Aufsatz »Louis de Marsalles« im von Carl Einstein und Paul Westheim herausgegebenen *Europa-Almanach* fotografisch reproduziert, wurde das Gemälde wohl noch im gleichen



Abb. 16 Das Soldatenbad, 1915

Abb. 17 Selbstporträt als Soldat im Atelier
Berlin-Friedenau, Körnerstr. 45, 1915

Jahr stark überarbeitet, die Leinwand dabei beschnitten und auf eine Sperrholzplatte aufgeklebt. Die Überarbeitungen beruhigen die Komposition wie auch die Malweise und verfestigen die Oberflächengestalt. Röntgenaufnahmen wie auch ein Aquarell aus Hamburger Privatbesitz machen den ursprünglichen Zustand deutlich: Die Bekrönung des Bettes etwa verschob Kirchner nach oben, um den Hintergrund des Kopfes zu beruhigen.²⁵ In einem in schräger Verkürzung gegebenen Raum sitzt Kirchner verkehrt herum auf dem Bett. Hatte er vielleicht bis vor kurzem noch den Blick auf die durch das Fenster eigenwillig vergitterte Gebirgskulisse gerichtet, so wendet er sich nun nach oben – vielleicht einem Eintretenden zu? Eine malende Hand gibt es hier nicht: Die Rechte ist im Gestus zweifelnder Nachdenklichkeit an das Kinn gelegt, die Linke wie im Rücken angestückelt in die Höhe gerichtet. Hand und Halbprofil des Aufblickenden wiederholen sich gespenstisch in dem rechts daneben sichtbaren, wolkenhaften Phantom im lachsroten Bettzeug.

Das Aquarell über einer spontanen Vorzeichnung (Abb. S. 67) zeigt den gleichen Gestus, doch weniger doppeldeutig. Die linke Hand des Künstlers scheint hier noch waagrecht auf dem Bettzeug zu liegen. Kirchner blickt hier auf einen Eintretenden, identifiziert sich als Selbstporträtierender also geradezu mit dem angstvoll erwarteten Anderen. Das Sich-Umblicken wird erst im Münchener Bild zum Emporschauen ins Nirgendwo. Die eigenwillige Handhaltung ist also ganz anders motiviert als die angstvoll an den Körper gepressten Arme, die van de Velde beobachtet hatte, erinnert aber dennoch daran. Doch nicht mehr nur Angst drücken die Hände aus, nicht mehr nur Erschrecken, sondern auch Innehalten und, zusammen mit den blicklos schwarzen Augäpfeln in den weit aufgerissenen, visionären Augen, die zaghaft entschlossene Geste eines Oranten. Zudem scheint die Linke die Leinwand zu betasten, als schlafwandle Kirchner, wie ein blinder Maler, hier in seiner Kunst, während die Rechte das Kinn hält wie einen Pinsel. Zugleich liest man die Hände als die einer Skulptur – drückt sich im Gesichtstyp doch eher die rohe behauende Arbeitsweise von Kirchners damaligen Holzskulpturen denn die Erinnerung an afrikanische Masken aus. Selten hat ein Künstler sich so vieldeutig ins Werk gebannt – als Rekonvaleszent, sich selber fremd, wie auch dem in das Krankenzimmer Eintretenden. Ihm ist alles neu, selbst die altbekannte Sprache seiner eigenen Bilder.

Im Laufe des nächsten Jahres entstanden weitere Werke in seinem Zimmer. In *Selbstporträt mit Katze* (Abb. S. 53), einem von den Nazis als »entartet« aus dem Essener Folkwang Museum verkauften Werk, konfrontiert Kirchner sich dem Betrachter aufrecht stehend, mit dem gleichen, visionären Blick aus rätselhaften Augen, deren obere Lider sich in weitem Bogen über dem heftig unterstrichenen Horizont des geraden, unteren Augenlids wölben.²⁶ Trotz des bannenden Blicks ist das Gesicht dem Typus nach maskenhaft. Im lachsroten Mantel erscheint ganz surreal die Silhouette eines durch das dunkle Innenfutter und vielleicht ein Hemd gebildeten gefässartigen Gebildes, ein hieroglyphenhafter Leib Kirchners inmitten des orangen Mantels. Auf die schwarze Katze und ihre Symbolik von Schicksal, Tod und Teufel sei hier gar nicht eingegangen, auch



nicht auf das gelb und steil im Fensterausschnitt aufragende Tinzenhorn. Die rechte Hand hat der Künstler in die Tasche gesteckt oder hinter dem Rücken verborgen. Die Linke – oder ist es die gespiegelte Rechte? – verbirgt sich an der Öffnung einer Blumenvase, aus der ein Zweig mit blauen Blüten herausragt. Es handelt sich um blauen Eisenhut (lat. Aconitum), eine hochtoxische Pflanze, aus der die Substanz Aconitin extrahiert werden kann, die bei richtiger Dosierung schmerzstillend wirkt, bei Überdosierung tötet. Ein Gewirr aus schwarzen und türkisblauen Pinselstrichen verbirgt den Ort der Hand – ähnlich wie in Manets Selbstbildnis (Abb. 15, S. 63). Es ist die Linke – Kirchner malt scheinbar für sich selbst, zunächst nicht bemüht, sich für den Betrachter als Rechtshänder darzustellen, bevor er sich dann doch die Vase in die Hand gibt. Das Gewirr am Ansatz der Vase malt die malende Hand, dort, wo sie sich selbst malen müsste. Die blaue Blume, Rausch und Tod winden sich um die Schnittstelle zwischen dem Künstler und seiner Projektion auf der Leinwand. Eisenhut ist nicht nur Metapher der Krankheit, sondern der Selbstbetrachtung im Gemälde und ihrer Gefahren.

Zur gleichen Zeit hält Kirchner sich in einem Bildnis von der Seite fest, in der Kammer mit dem grossen Kanonenofen sitzend (Abb. S. 55). Die Linke hält den Pinsel waagrecht jener Leinwand entgegen, welche den allzu kubisch-intimen Raumkasten nach links begrenzt. Doch auch in dieser plakativen, zugleich beruhigten Bildformel des Malers in seinem Gehäus' erscheint am Armsatz ein florales Motiv, dieses Mal schräg aus einer Flasche herübertagende Alpenrosen – als gelte es immer noch, den malenden Arm zu verdecken.

Kat. 54 Im Bett liegender Mann
(Selbstbildnis), 1918

Eine Serie von Selbstporträts zeigt Kirchner in der Stube, über eine Zeichnung oder eine Holzplatte gebeugt, die er mit beiden Händen für einen Holzschnitt bearbeitet. Die harte Handarbeit des Gravierens der Platte wird zum beherrschenden Motiv. Noch vor dem *Selbstbildnis als Kranker* entstand im Sommer 1918 auf der Stafelalp ein Gemälde, das die Küchenstube in Schwindel erregender Fluchtung auf die zur Terrasse offene Tür hin zeigt (Abb. S. 54). Im Türausschnitt, wie so oft, das Tinzenhorn. Leuchtende, ja drückende Orangetöne geben die hölzernen Dielen und Möbel wieder, dazwischen zeichnet sich links die Silhouette des Ofens, zweier Kochtöpfe und gewundener Ofenrohre ab. Daneben und hinter einem wie grimassierend silhouettierten Tisch gewahren wir alsdann die grotesk gewundene Silhouette des auf dem Stuhl sitzenden, aber heftig herabgebeugten Künstlers – eine Art schwarzes Tier, das mit geringer Kraft, aber starker Anstrengung die lahmen Hände in seinen Gegenstand krallt. Es ist, als würde man in dieser Behausung ein schwarzes Bündel erst auf den zweiten Blick ausmachen: den kleinen, skurrilen, aber heftig beschäftigten Bewohner. Alles ist hier Holz, holzschnittartig und orangerot, auch die Platte, an der Kirchner werkelt, wobei an den Fingern wie Blut rote Striche erscheinen. Die überzogenen Fluchtlinien der Perspektive erscheinen nun wie Strahlen, die vom Kopf des unscheinbar, aber vehement Wirkenden ausgehen. Das Gemälde ist gestische Spur und Strahlenwerk um die verkrüppelte Gestalt des Genesenden, der mit verzweifelter Kraft wieder arbeitet.

In einem Holzschnitt von 1921 verdeutlicht und verändert er das zentrale Motiv (Abb. S. 69).²⁷ Kirchners Gesicht erscheint oben frontal zwischen Gemälden und Skulpturen im Hintergrund: einem schönen Akt, der inspirierenden Muse, zweier Liebenden und einer Mutter mit Kind – Figuren der Erfüllung. Die Linke des Künstlers hält die Platte, die Rechte den Stichel, seitenrichtig für den Betrachter! Kirchner ist wieder »im Bilde«. Genau unter dem gebannt wie eine Ikone auf uns Blickenden erscheint das Motiv spiegelverkehrt auf der Platte, deren Fläche mit der des Hauptmotivs zusammenfällt. Der hier am Werk ist, schafft in symmetrischer Umkehrung auch an sich selbst!

Im gleichen Jahr wird das Motiv des einsam Wirkenden in das Wohnzimmer (Abb. 18, S. 69) in den Lärchen ambientiert.²⁸ Auch hier konfrontiert uns Kirchner direkt, auch hier ist seine Gestalt einfach, aber bürgerlich gewandet, sein Gesicht ein beruhigtes, nicht mehr maskenhaftes Konterfei. Die Muse ist nun nicht mehr ein Akt, sondern Erna Schilling, seine Lebensgefährtin seit der Berliner Zeit, bis zu seinem Tode. Auf einem Stuhl, dessen monumentale Lehne Kirchner mit einem Relief der sich liebend zugewandten Figuren Adams und Evas dekoriert hat, sitzt sie, über ihr Nähzeug gebeugt – selbstvergessen in sich gekehrt wie die auf dem bunten Bett liegende Katze.²⁹ Das Bett hatte der Künstler für die Partnerin geschnitzt und es mit urtümlichen Gestalten von Paaren dekoriert. Der Kontakt des Schaffenden mit seinem Medium – und seinem Publikum – wird hinterfangen von der Idylle kreatürlicher Liebe, seinem gleichsam biologischen Ambiente, das den Schauenden in ruhiger Selbstgewissheit bergend umfängt. In einer abstrakteren, flächenhaft-dekorativeren Fassung



(Gordon 627) verändert Kirchner das Motiv. Nun steht er frontal vor seinem primitivistisch neu gestalteten Partnerschaftsidyll. In der linken Hand den Pinsel oder vielleicht eine Zigarette haltend, blickt er zur Seite, wie zur stolzen Selbstvergewisserung über dieses Interieur, das er geschaffen hat, das er braucht und das sein ist – auch die geduldige Frau, die schauende Katze – Weisheitsblick der Sphinx.

Hier endet die Geschichte der verselbstständigten Hand – dieser Vermittlerin zwischen dem Spiegelbild des Künstlers und seinem Effigie, zwischen dem Bildnis und dem Publikum. Die späten Selbstporträts stellen den Künstler immer wieder in die mythische Beziehung eines Liebes- oder Freundespaars, aufgehoben in naturhafter Zweisamkeit. Sie seien hier nur vertreten durch zwei Arbeiten, in denen Kirchner die Paarbeziehung idealisiert – einmal als Adam und Eva, ein anderes Mal als beschauliches Paar in der Bergwelt, allerdings neben seinen eigenen Skulpturen von Adam und Eva stehend. Wie ein gemaltes Paar von Holzskulpturen wirken in *Schwarzer Frühling* (Abb. S. 110) der hockende weibliche Akt, frontal auf den Betrachter ausgerichtet, den Kopf auf die Hand gestützt, ohne dass dieser dadurch aus der Frontalachse gerückt würde – und der stehende, seitlich über die Frau gebeugte Mann. Die Betrachterausrichtung von Mann und Frau ist hier gegenüber *Wohnzimmer* umgekehrt. Dort blickte Kirchner uns an, die Frau, gebeugt, hinterfängt ihn – hier ist der Mann auf die Frontalität der Frau bezogen. Hinter der Vertikalen, an der ihre Unterschenkel aufeinander treffen, wölben sich symmetrisch die Hüften. Die Frau mit ihrem dunklen Blick wird von den kristallinen Höhen des violett-rosa Höhenzuges im schwarzen Himmel eher überhöht als der Mann. Diese zweite Natura scheint seiner sorgenden Zuneigung kaum zu bedürfen. Wie zwei Idole steht dieses holzgeschnitzte Paar im von weißen Frühlingsblumen bestandenen Feld. Psychisch-archaisch ist hier nicht der Blick des Künstlers, sondern die Gestalt der Frau. Katze und Frau sind Natura – er bringt es nur zum Seher.

Abb.18 Das Wohnzimmer. Interieur mit Maler, 1923

Kat. 74 Selbstbildnis, holzschneidend, 1921

Zweisam ist Kirchner auch in *Vor Sonnenaufgang* (Abb. S. 111), das er auf dem Wildboden zwischen 1925 und 1926 malte. Vorn steht Kirchner, in stummer Naturbetrachtung, aber die Hand lässig in die Hosentasche, neben Erna, die seitlich mit ihm ins Tal blickt. Hinter ihnen erscheinen zwei lebensgrosse Figuren aus dem Holz der Aspe, der Schwarzpappel, die Kirchner als Karyatidenfiguren zu Seiten des Eingangs noch für das Haus in den Lärchen geschnitzt hatte.³⁰ Nach dem Umzug auf den Wildboden entfernte er die Kopfstücke, mit denen die Figuren ursprünglich das Gebälk zu tragen schienen. Nun standen die weibliche und die männliche Gestalt, deren Augen und Anatomie geometrisierend akzentuiert sind, als stumme Götter geschlechtlicher Zweisamkeit vor der Fassade des Hauses. In dem Gemälde hinterliegen sie den Schauenden als deren Urbilder.³¹ Alles ist zweifach: die Fenster in der hellblauen Hauswand, die beiden Berggipfel. Nur die Katze schläft in legendärer Selbstgenügsamkeit hinter dem Paar in Betrachtung der Natur. Den drängenden Kampf hat Kirchner im Mythos idealisierter Zweisamkeit beruhigt. Dazu bedurfte er Ernas, der treuen Ungeliebten.

Entgegen den Erwartungen an einen kunsthistorischen Text wollen wir die Selbstporträts nicht abschliessend als Formereignis würdigen, als Hieroglyphe, wie Kirchner sich ausdrückte. Der Prozess des Sich-Umbildens zum Bilde, das Tun der Hand, Schnittstelle zwischen dem Künstler und seinem Bildnis, hat uns mehr interessiert als die Bildformel. Vielleicht liegt die Gültigkeit der Gestalt gerade darin, dass sie dieses Tun, statt es vergessen zu machen, oft geradezu konvulsivisch ausdrückt. Das Vollenden-Wollen ist an die Stelle der Vollendung getreten. Die Kreise schliessen sich nicht. Auch nicht *Vor Sonnenaufgang*.