

»Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben«

Ernst Ludwig Kirchners Kunsttheorie und ihre Quellen

Ernst Ludwig Kirchner reflektierte seit 1916 verstärkt über seine Kunst. In den Jahren seiner Sanatoriumsaufenthalte, in Königstein, Berlin, Kreuzlingen und schließlich in Davos, schien dem Künstler seine physische und psychische Verfassung das Weiterarbeiten in der Art seiner Dresdener und Berliner Zeit unmöglich zu machen; zunächst glaubte er sogar an ein baldiges Ende.¹ So befaßte er sich mit »theoretischem Studium«² und hielt zugleich Rückschau auf das Erreichte. Er sammelte Photographien von seinen Gemälden und ordnete diese »nach Zeiten«,³ und er bat den Hamburger Landgerichtsdirektor und Graphikkenner Gustav Schiefler, ein Verzeichnis seiner bis dahin geschaffenen Druckgraphik anzufertigen.⁴ Zugleich begann der Künstler, in seiner Korrespondenz, in den Notizen der Skizzenbücher und in dem sogenannten »Davoser Tagebuch« Gedanken über die eigene Kunst schriftlich festzuhalten. Und da er sich von den meisten Kunstkritikern und Interpreten seiner Kunst mißverstanden fühlte, veröffentlichte er diese Überlegungen von 1919 an in Form von mehreren kleinen Texten und Aufsätzen. Bei denjenigen, die ihm wichtiger waren, trat er hinter das Pseudonym Louis de Marsalle zurück. Den französischen Namen wählte er, um eine wohlwollende Stimme aus jenem Nachbarland vorzutäuschen, das auf künstlerischem Gebiet international immer noch tonangebend war.⁵

Anderen, die über sein Werk schreiben wollten, machte es Kirchner von nun an schwer. Unter der Androhung, die Reproduktionsgenehmigung für seine Bilder zu verweigern, setzte er zumeist durch, die Texte selbst zu überarbeiten.⁶ Zugleich verwies er auf die Aufsätze des fiktiven französischen Kunstschriftstellers als vorbildlich.⁷ So konnten diese prägnant formulierten Ausführungen eine Art kanonischer Verpflichtung entwickeln, die sie behielten, selbst

- 1 Siehe etwa noch den Eintrag Kirchners in seinem Tagebuch unter dem 13. September 1919: »Vielleicht kommt das Ende schon, mal sehen, mal sehen.« (Lothar Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Neuausgabe von Lucius Grisebach, Stuttgart 1997, S. 51/52); in seinem Brief an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 22. 3. 1918, spricht Kirchner von eigenen »Spätwerken« (*Von Munch bis Kirchner. Erlebte Kunstgeschichte in Briefen aus dem Nachlaß von Eberhard Grisebach*, hrsg. von Lothar Grisebach, München 1968, S. 82).
- 2 Brief Kirchners an Helene Spengler, Frauenkirch, den 18. 12. 1918 (Von Munch bis Kirchner 1968, ebd. [s. Anm. 1], S. 92); hier heißt es auch: »Herr Gott, ich habe viel Wissenschaft in diesen zwei Jahren in mich eingepumpt, man kann als Maler nicht genug lernen.« Siehe hierzu auch den Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Frauenkirch, den 1. 1. 1919 (ebd., S. 94/95).
- 3 Brief Kirchners an Karl Ernst Osthaus, Kreuzlingen, den 25. 4. 1918, in: *Ernst Ludwig Kirchner und das Völkwang-Museum Hagen. Briefe von, an und über Kirchner*, Münster 1974, S. 67 (Son-

derdruck aus der Zeitschrift Westfalen, 52. Band 1974, Heft 1–2). Ursprünglich entsteht diese Sammlung für ein Buchprojekt Van de Velde, s. die Briefe Kirchners an Karl Ernst Osthaus, Kreuzlingen, den 24. 1. 1918, und Frauenkirch, den 31. 10. 1919, in: ebd., S. 61 und 76, sowie den Brief Kirchners an Henry van de Velde, Frauenkirch, den 22. 11. 1919, in: Ernst Ludwig Kirchner, *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, München 1961, S. 101.

4 Siehe die Zusage Schieflers zu diesem Projekt in seinem Brief an Kirchner vom 21. 12. 1917, in: *Ernst Ludwig Kirchner, Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910–1935/38*, bearb. von Wolfgang Henze, Stuttgart/Zürich 1990, S. 95 (Nr. 81).

5 Vgl. Brief Kirchners an Gustav Schiefler, Davos, den 9. 1. 1923, in: Briefwechsel Kirchner/Schiefler 1990 (wie Anm. 4), S. 214 (Nr. 187); s. a. Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens. Katalog der Sammlung von Werken von Ernst Ludwig Kirchner im Kirchner-Haus Davos*, Bern 1979, S. 168.

6 So mußte z. B. Carl Einstein in seinem Buch *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926) auf Abbildungen Kirchnerscher Werke verzichten,

s. zuletzt dazu: Martin Schieder, »Mäzenatisches Handeln aus der Sicht des Künstlers. Ernst Ludwig Kirchner und sein Verhältnis zu Carl Hagemann«, in: *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Thomas W. Gaetgens und Martin Schieder, Berlin 1998, S. 125–144, hier S. 131; auch Will Grohmann mußte sich bei seinen Texten über Kirchner Umarbeitungen durch den Künstler gefallen lassen, s. etwa die Briefe Kirchners an Will Grohmann, Davos, den 22. 8. 1924, und Davos, den 11. 11. 1924, in: »Lieber Freund ...« – *Künstler schreiben an Will Grohmann*, hrsg. von Karl Gutbrod, Köln 1968, S. 34 und 35; vgl. *Davoser Tagebuch 1997* (wie Anm. 1), S. 304, und Kornfeld 1979 (wie Anm. 5), S. 218.

7 Siehe etwa Brief Kirchners an Gustav Schiefler, Davos, den 9. 1. 1923, in: Briefwechsel Kirchner/Schiefler 1990 (wie Anm. 4), S. 214 (Nr. 187).

als das Pseudonym aufgedeckt worden war. Bis heute werden die von Kirchner entwickelten leitenden Ideen und Begriffe immer wieder zur Beschreibung und Interpretation seiner Werke herangezogen – weitgehend unhinterfragt. Eine geschichtliche Verortung hat man bislang erst für den Terminus »Hieroglyphe« versucht, und zwar mehrfach (wobei wiederholt eine Abhängigkeit von Max Liebermann festgestellt wurde).⁸ Kürzlich ist zwar auch das übrige Theoriegebäude Kirchners genauer vorgestellt worden,⁹ von der wesentlich begriffsorientierten Perspektive wurde dabei aber nicht abgegangen. So fehlt es nach wie vor an einer gründlichen Analyse wie an einer historischen Rückbindung der wesentlichen Ideen dieses Ansatzes. Im folgenden werden zu diesen beiden Aspekten Thesen entwickelt.

Eine Theorie der Zeichnung

Kirchners Kunsttheorie geht von der Zeichnung aus. Es ist programmatisch zu verstehen, daß der erste Aufsatz von der Hand Louis de Marsalles, erschienen im Heft 1/1920 der neuen Zeitschrift »Genius«,¹⁰ die »Zeichnungen von E.L. Kirchner« behandelt. Das unterstreicht der erste Satz, der diesen Teil des Œuvres zu dessen Kern erklärt: »Wenn man sich über die Kirchner eigenartige Darstellungsweise, über seine Formen und seinen Bildbau klar werden will, ist es am besten, sich seine Zeichnungen anzuschauen.« Entsprechend nimmt Kirchner auf den fünf Seiten seines Textes weniger die spezifischen Wirkungen oder die technischen und materialen Voraussetzungen der Zeichnung in den Blick, sondern stellt die Grundzüge einer allgemeinen Kunsttheorie vor und erläutert sie an sechs eigenen Blättern.

Bei Kirchners Ansatz handelt es sich wesentlich um eine Kommunikationstheorie, welche die Produktion und die Rezeption seiner Werke gleichermaßen in den Blick nimmt. Obwohl er die Notwendigkeit von Kunst als »Schönheit jenseits von Zweck und Moral« zugesteht, ist ihm das Moment der Übermittlung eines Inhalts so wichtig, daß er demgegenüber für seine Zeichnungen »jede ästhetische Betrachtungsweise« zunächst einmal zurückdrängen möchte. Er hat sogar Verständnis dafür, daß mancher »in ihnen noch gar keine Kunst sehen« werde, und stellt sich vor, daß »die fortschreitende Entwicklung die Allgemeinheit dazu bringen könnte«, ein entsprechendes »Verständigungsmittel zu benutzen«.

Um diese Idee zu unterstreichen, vergleicht Kirchner seine Zeichnungen mit handschriftlichen Briefen, und zwar gleich an drei Stellen des Textes, so daß dieses Bild dem Leser stark im Gedächtnis bleibt. Schon am Anfang des Aufsatzes stellt er mit diesem Bild die beiden Seiten des künstlerischen Vermittlungsprozesses einander gegenüber. Dem Appell an den Leser, man solle die Blätter aufnehmen »wie man einen lieben Brief oder ein Buch liest, das man schätzt«, konfrontiert er die Feststellung: »Kirchner zeichnet, wie andere Menschen schreiben.«

Durch die Parallelisierung mit schriftlicher Kommunikation unterstreicht er die Abgrenzung seiner Art des Zeichnens von bloßen »Darstellungen bestimmter Gegenstände«. Sein Ziel ist nicht, den gegenständlichen Formen des Gesehenen genau zu folgen, um Wieder-

8 Siehe hierzu vor allem: Christian Lenz, »Exkurs zum Begriff der Hieroglyphe«, in: Ernst Ludwig Kirchner – Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz des Städel Frankfurt am Main, Ausst.-Kat. Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg, Frankfurt am Main 1980, S.22–24, sowie Lucius Grisebach, »Kirchners »Hieroglyphe«, in: Ernst Ludwig Kirchner – Die Sammlung Karlheinz Gabler, Ausst.-Kat. Brücke-Museum, Berlin; Berlin 1999, S. 31–39, ferner Hilmar Frank: »Hieroglyphe. Literarische und malerische Phantasie«, in: Max Liebermann – Jahrhundertwende, hrsg. von Angelika Wesenberg, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1997, S. 161–166.

9 Siehe Gerd Presler, Ernst Ludwig Kirchner, Die Skizzenbücher. »Ekstase des ersten Sehens«. Monographie und Werkeverzeichnis, Karlsruhe/Davos 1996, sowie Grisebach 1999 (wie Anm. 8).

10 Genius 1/1920, S. 217–221; Grisebach 1999 (wie Anm. 8), S. 31, weist darauf hin, daß das entsprechende Heft des Genius tatsächlich erst 1921 erschien.

erkennbarkeit zu garantieren. Nach Kirchner übermittelt der Künstler das von ihm Gemeinte, indem er »die Naturformen in einfachere Flächenformen« bringt »und dem Beschauer ihre Bedeutung« suggeriert, so, »wie das geschriebene Wort Pferd [...] die Form Pferd vor Augen stellt«. Solche Flächenformen werden an anderen Stellen des Textes auch »Neuformen« oder eben »Hieroglyphen« genannt.

Gerade mit der Wahl des Wortes »Hieroglyphe« möchte Kirchner zwar auch das Zeichenhafte im Sinne von Schrift hervorheben. Zugleich betont er aber, daß auf seinen Blättern keineswegs »eine bestimmte Form für immer denselben Gegenstand oder Begriff gebraucht wird«. Die Spezifik seiner Bilderschrift läge gerade darin, daß »immer neue Hieroglyphen« entstünden. Als Grund hierfür nennt er zunächst die für ihn spezifische »Schaffensart«: Er behalte stets die Gesamtgestalt des Blattes im Auge und entwickle so »aus der Notwendigkeit der Gesamtkomposition« heraus die »Einzelform«. Dabei sprächen »nicht nur die Linien und die von ihnen gebildeten Formen« mit, »sondern auch die unbezeichnet bleibenden Teile des Blattes«. Überdies rechtfertigt solches Beachten der »Gesamtform« für ihn »sogenannte Verzeichnungen der Einzelformen«.

Dieser Prozeß der Formfindung ist für Kirchner aber auch an eine spezifische psychische Dynamik geknüpft. Kirchner setzt nicht »das Sichtbare« um, sondern seine Auffassung davon, er gestaltet »das Erlebte«, und dieses teilt sich in den Blättern mit. Um das zu erläutern, greift er wieder auf den Vergleich mit dem handgeschriebenen Brief zurück: »Wie bei Briefen sensibler Menschen die Schrift an sich schon den Seelenzustand des Schreibenden andeutet, so sind diese Zeichnungen in der Art der Linienführung ein Hinweis und Bild des geschilderten Vorganges, ähnlich den Rollenzzeichnungen der Manometer.« Kirchner setzt sich damit zugleich von einer Spiegelung allein der persönlichen Befindlichkeit in den Linien einer Zeichnung ab. Es geht ihm immer um die Darstellung des Erlebten am erlebten Gegenstand. Das wird auch an der Ablehnung der »Modernsten unter den Modernen«, die von der »Notwendigkeit ihrer abstrakten Werke« überzeugt sind, deutlich. Kirchner formuliert an dieser Stelle ein nachdrückliches Bekenntnis zur Gegenständlichkeit, aus den Erfordernissen der Kommunikabilität heraus: »Diese sichtbare Welt braucht alle Kunst und wird sie immer brauchen, einfach weil sie allen zugänglich der Schlüssel für die anderen ist.«

Doch die Gegenständlichkeit allein reichte nicht aus für das künstlerische Übermitteln von Erlebnissen in Zeichnungen. Weitere Voraussetzungen seien »stete Übung« – in Kirchners Fall die »jahrelange Gewohnheit, alles, was er sieht und erlebt, zeichnerisch niederzulegen« – und zugleich das Vermeiden von Routine: »ein eiserner Wille, sich nicht in eine gedankenlose Virtuosität zu verlieren«. Vor allem aber sei »Hingabe« nötig, um den »immer wieder variierenden Formen die nötige Suggestivkraft zu geben«. Mit »Hingabe« ist ein Aufgehen im Erleben gemeint, das Reflektieren ausschließt. Kirchner bezeichnet es auch als »Sinnlichkeit« und »lebendige Liebe zum Leben«. Er stehe »immer wieder naiv, warm empfindend vor der neuen Aufgabe« und gestalte dann »unbewußt und absichtslos«. Das »Gefühl« bilde die Hiero-

glyphen. Rationale Kontrolle auszuschalten, gelingt dem Künstler durch einen direkten Gestaltungsprozeß, für den er erneut das Bild des Buchstabennotats heranzieht: »Seine Sensation wird da unmittelbar niedergeschrieben.« Bei der Gestaltung von Erlebnissen im Bild kommt es also auf eine gewisse Geschwindigkeit an – mit der heftigen inneren Bewegtheit muß eine rasche äußere Bewegung korrespondieren. Die Möglichkeit zu solcher reflexhaften Unmittelbarkeit bietet für Kirchner der Zeichenstift – im Gegensatz zu anderen Techniken, »in denen ein bewußter Wille schafft«.

Vorstufen

Kirchners Entwicklung dieser Theorie in den Jahren 1917 bis 1920 läßt sich anhand seiner Tagebuchaufzeichnungen und Briefe verfolgen. Gelegentlich präzisieren dort zu findende Formulierungen einzelne seiner Grundgedanken. Der Künstler steigert sich in diesen privaten Aufzeichnungen aber auch immer wieder in eine Emphase über den Prozeß seiner Gestaltung und ringt dabei mit geradezu mystischen Vorstellungen. Immerhin läßt sich daran erkennen, auf welch brodelndem Grund die vergleichsweise nüchternen Ausführungen von 1920 stehen.

In einem Brief an Eberhard Grisebach vom Dezember 1917 begründet Kirchner sein Empfinden eines Schaffensdrangs aus der Erfahrung einer metaphysischen Macht, die er als »das große Geheimnis« oder als »in der Welt schwebende Geistigkeit« bezeichnet: »Das große Geheimnis, das hinter allen Vorgängen und Dingen der Umwelt steht, wird manchmal schemenhaft sichtbar oder fühlbar, wenn wir mit einem Menschen reden, in einer Landschaft stehen, oder wenn Blumen oder Gegenstände plötzlich zu uns sprechen.« Die besondere Situation, in der »dieses Unfaßbare« unvermittelt erscheine, bezeichnet Kirchner im weiteren Verlauf des Schreibens erstmals als »Ekstase«, ein Begriff, der von nun an steigende Bedeutung für ihn erhält, auch wenn er ihn in Veröffentlichungen nie aufgreift (im Text von 1920 steht er hinter dem Begriff »Hingabe«). Er erläutert ihn als »sich so weit zu entselbsten, daß man mit dem anderen diese Verbindung eingehen kann«, und sieht hierin die Voraussetzung für Kunst überhaupt: »Aus diesem Stadium mit irgendwelchen Mitteln, sei es durch Worte oder Farben oder Töne zu schaffen, ist Kunst.«¹¹

Neben diesen Bedingungen künstlerischen Schaffens spricht er in dem Brief aber auch schon die spezifische Gestalt an, die das Erlebte im Kunstwerk erhalten soll. Denn das »große Geheimnis« läßt sich für Kirchner »nie gestaltlich aussprechen, wir können es nur in Formen oder Worten symbolisch geben«. Tatsächlich ist bei Kirchner der Begriff des »Symbols« der Vorläufer desjenigen der »Hieroglyphe«, der überhaupt vergleichsweise spät auftritt, in dem Tagebuchtext »Das ekstatische Zeichnen die Grundlage der neueren Kunst« vom 28. 9. 1919.¹²

Ein Brief an Gustav Schiefeler vom Oktober 1918 verknüpft diese Gedanken dann mit dem Moment der Kommunikation durch Kunst. Kirchner kommt hier wieder auf das Symbol zu sprechen, in das die »Naturform« durch den Künstler umgesetzt wird (das Wort »Um-

11 Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 1. 12. 1917, in: Munch bis Kirchner 1968 (wie Anm. 1), S. 74.

12 Davoser Tagebuch 1997 (wie Anm. 1), S. 53.

setzung« verwendet er bevorzugt für diesen Prozeß).¹³ Im Sinne dessen, was er 1920 »Suggestivkraft« nennt, führt er aus: »Ich glaube daran, daß jede Form in ein solches Symbol übertragen werden könnte, und zwar in ein allgemein verständliches, wenn seine Bildung sich in einer künstlerischen Ekstase vollzieht. Eine verstandesmäßige Bildung der Form wird immer ohne Schlüssel unlösbar sein und liegt auch nicht im Gebiete der Kunst.«¹⁴ Ist hier, wie oben, mit »Ekstase« (und wie 1920 mit »Hingabe«) sowohl die besondere Erlebnis- als auch die besondere Schaffenshaltung gemeint, so fächert Kirchner in einem Brief vom Januar 1918 die Bedeutung dieses Begriffs noch weiter auf: »Soweit ich es selbst beurteilen kann, bestimmen 3 Dinge mein Schaffen. Traum, Leben und Erkenntnis oder, wenn Sie wollen, Vision, Sinnlichkeit, Psyche. Eine dreifache Ekstase schafft das Kunstwerk zum Symbol. Die Geburt des Bildes ist die Vision, ist sie stark genug, treibt sei anhand des Erlebnisses mit Hilfe der Sinnlichkeit zum Werk. Das Psychische oder, wenn Sie wollen, die liebende Erkenntnis leitet die Kraft der Sinnlichkeit um, diese vollendet das Werk zum Symbol. Das eigentliche Bild steht hinter dem Symbol, oder das Symbol, wenn es stark ist, gibt dem Beschauer die Kraft, mit seiner Psyche das Bild hinter dem Bild hervorzurufen.«¹⁵ Diese Erläuterung ist vor allem Zeugnis für das Bestreben Kirchners, seine Gedanken zu klären; sie erreicht ihr Ziel nicht, weil die subjektiv höchst aufgeladenen Begriffe, mit denen er operiert, für jeden anderen allzu vage bleiben.

Spätere Entwicklung

An den kunsttheoretischen Ansätzen, die Kirchner im Aufsatz von 1920 ausbreitet, hält er bis in die späten zwanziger Jahre weitgehend fest. Danach erst setzt sich bei ihm, gleichzeitig mit dem Wandel seines Stils in diesen Jahren, eine Neuorientierung im Begrifflichen durch.¹⁶ Die Schriften Louis de Marsalles, die zwischen 1921 und 1925 erscheinen, übertragen die einmal formulierten Ideen nur auf andere Bereiche seines bildnerischen Schaffens, wobei sich der Autor vom spontaneren, leichteren Medium zum durchgearbeiteten, aufwendigeren bewegt: Die Aufsätze »Über Kirchners Graphik« und »Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner«, der sich vor allem dem Gemäldeschaffen widmet, erscheinen beide 1921. Vier Jahre später wird der Text »Über die plastischen Arbeiten von E. L. Kirchner« veröffentlicht. Diese Aufsätze sind anekdotischer und heben das kunstgeschichtliche Neue an den Leistungen des Künstlers hervor. Vor allem gehen sie aber stärker auf die Eigenheiten der jeweiligen Technik ein, wobei deren spezifische materiale Widerstände als willkommene Herausforderung seiner Kreativität gewertet werden. Die Auseinandersetzung mit dem »Zwang der geschlossenen Blockform« beim Bildhauen in Holz wird sogar für »das großzügige, einfache Sehen der Naturform« in den Zeichnungen verantwortlich gemacht.¹⁷

Daneben relativiert Kirchner den oben angesprochenen Gegensatz zwischen unbewußtem zeichnerischen und bewußtem übrigen Schaffen. So führt er in dem Graphikaufsatz aus, daß

13 Siehe etwa den Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 11. 11. 1917, in: Munch bis Kirchner 1968 (wie Anm. 1), S. 73.

14 Brief Kirchners an Gustav Schiefler, Frauenkirch, den 13. 10. 1918, in: Kirchner/Schiefler 1990 (wie Anm. 4), S. 109.

15 Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 31. 1. 1918, in: Munch bis Kirchner 1968 (wie Anm. 1), S. 78/79.

16 Siehe Grisebach 1999 (wie Anm. 8), S. 38/39.

17 Louis de Marsalle [= E. L. Kirchner], »Über Kirchners Graphik« (1921), in: Davoser Tagebuch 1997 (wie Anm. 1), S. 226.

die Radierung die von ihm zu jener Zeit »besonders gern geübte Technik« sei. Da sie ihm gestatte, »die erste Niederschrift direkt vor der Natur zu machen«, enthielten »die Radierungen besonders in den ersten Zustandsdrucken die unmittelbarste Hieroglyphe.« Hier verwendet Kirchner denn auch wieder das Schreiben als Bild: »Reich an temperamentvoller Handschriftlichkeit und abwechslungsreich in den Vorwürfen sind die Radierungen wie ein Tagebuch des Malers.« Dabei geht er jedoch mehr ins Detail; nicht nur die Form, sondern schon der Verlauf des einzelnen Strichs ist beachtenswert: »Es macht große Freude, den Formen Strich für Strich nachzugehen. [...] Scheinbar nachlässig zu lang gezogene Striche formen lebendig mit.«¹⁸

Die Grundidee der unvermittelten Kommunikation durch Kunst taucht in allen diesen Texten auf, wenn auch nicht immer unter gleichgewichtiger Berücksichtigung der Künstler- und Betrachterseite. Im Graphikaufsatz wird die Abhängigkeit der künstlerischen »Einzelformen« von der »Gesamtform«, die wiederum im Erlebnis des Künstlers begründet sei, angesprochen, wenn es heißt: »So ordnen sich die Proportionen nach dem die Arbeit erzeugenden Gefühl, um dieses in kräftigster Weise darzustellen.«¹⁹ Im Text »Über die Schweizer Arbeiten« wird aus der anderen Richtung auf Gemälde geschaut und formuliert: »Da diese Bilder mit Blut und Nerven geschaffen sind und nicht mit dem kalt wägenden Verstande, sprechen sie unmittelbar und suggestiv.«²⁰ Auch die Termini »Hieroglyphe« und »Neuform« werden beibehalten. Allerdings spricht Kirchner nun (zuerst im zweiten Text des Jahres 1921) auch von »Ausdruck« im Sinne eines Niederschlags von Gefühlen oder Erlebnissen in einem Kunstwerk und nennt etwa die Hieroglyphe ein »Ausdrucksmittel«. Sein anfängliches Vermeiden dieses Begriffs hängt vermutlich zusammen mit seiner Abneigung dagegen, als »Expressionist« eingeordnet zu werden.²¹ Spätestens mit dieser veränderten Wortwahl ist nun aber gerechtfertigt, Kirchners Theorie einer unvermittelten Kommunikation via Kunst als »Ausdruckstheorie« zu bezeichnen und sie in die Reihe der verwandten Ansätze zu stellen.

Zwei Ausdruckstheorien: Grisebach und Kohnstamm

Das ästhetische Kommunikationsmodell, wonach Kunst wesentlich subjektiver Ausdruck eines Künstlers ist und mit Hilfe von Einfühlung entschlüsselt werden kann, kam in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert auf und hatte in der Romantik ihre erste Hochzeit. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung zurückgedrängt, wurde es in den 1890er Jahren wieder verstärkt aufgegriffen, jetzt zumeist unter psychologischer Perspektive.²² Bis in die 1920er Jahre werden dann gerade in Deutschland eine Fülle von Theorien über unmittelbare Kommunikation via Kunst publiziert.²³ Es liegt nahe, bei Kirchner Einflüsse von entsprechenden Ansätzen aus seinem nächsten Umfeld anzunehmen, und tatsächlich sind schon zwei Autoren als mögliche Quellen seiner Vorstellungen angesprochen worden: Eberhard Grisebach (1880–1945) und Oskar Kohnstamm (1871–1917)²⁴ – die damals ganz verschiedene Typen von Ausdruckstheorien vertraten.

18 Ebd., S. 229

19 Ebd., S. 228

20 Louis de Marsalle [= E. L. Kirchner], »Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner« (1921), in: *Davoser Tagebuch 1997* (wie Anm. 1), S. 231.

21 Siehe etwa den Brief Kirchners an Henry van de Velde, Kreuzlingen, den 22. 6. 1918: »Expressionist ist dieser Mann nicht, sondern nur ein Maler.« (Briefe an Nele 1961 [wie Anm. 3], S. 85), oder den Brief an Nele van de Velde, Frauenkirch, den 1. 2. 1923: »[...] da ich mich nicht als deutscher Expressionist fühle [...]« (ebd., S. 50).

22 Siehe zur Entwicklung dieser Idee den Artikel »Ausdruck«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, Sp. 653–662.

23 Siehe Hermann Drüe: »Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich«, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hrsg. von Ekkehard Mai u. a., Berlin 1983, S. 71–98.

24 Auf den Einfluß Kohnstamms auf Kirchner hat Peter Kohnstamm verwiesen, s. Peter Kohnstamm: *Lieder eines fahrenden Gesellen. Erinnerungen an vergangene Zeiten*. Königstein i. Ts. 1993, S. 23; Grisebachs Einfluß hat Albert Schoop angedeutet in seinem Buch *Ernst Ludwig Kirchner im Thurgau. Die 10 Monate in Kreuzlingen 1917–1918*, Bern 1992, S. 50.

Eberhard Grisebach

Mit dem gleichaltrigen Jenaer Philosophiedozenten Eberhard Grisebach war Kirchner 1914 bekanntgeworden, bei den Vorbereitungen für seine erste Einzelausstellung im Jenaer Kunstverein. Hier engagierte sich damals der stark an Kunst interessierte Grisebach, der ursprünglich Architekt werden wollte.²⁵ Der Kontakt zu dem Künstler blieb in gegenseitiger Wertschätzung über Briefe und gelegentliche Besuche bis zum Bruch 1923 bestehen; mehrfach erwarb der Philosoph Werke von ihm für sich und seine Schwiegereltern. Als Kirchner im Weltkrieg einen psychischen Zusammenbruch erlitten hatte und bereits ergebnislos in zwei verschiedenen deutschen Sanatorien behandelt worden war, setzte sich Grisebach 1917 für seine Übersiedelung in das Schweizer Davos ein, wo sich sein Schwiegervater, der Arzt Lucius Spengler, seiner annahm und ihn schließlich kurierte.

In den frühen Schriften des Philosophen Grisebach (bis 1919) spielt die bildende Kunst eine wichtige Rolle. Bereits in seiner zweiteiligen Dissertation von 1910 mit dem Titel »Kultur als Formbildung« stellt er eine Kunsttheorie unter der Überschrift »Erscheinungsform« einer Morallehre, betitelt »ethische Form«, gegenüber.²⁶ In seinem ersten gewichtigen Buch, »Wahrheit und Wirklichkeiten. Entwurf zu einem metaphysischen System« von 1919, führt er diese Vorstellungen weiter aus.²⁷ Ob Kirchner beide Schriften gelesen hat, ist nicht überliefert. Nachweislich hat er sich aber mit Grisebach eingehend über Kunstphilosophie unterhalten.²⁸

In seinen Kunstanschauungen geht Grisebach erklärtermaßen von Kant und dem von diesem geprägten Conrad Fiedler aus, dessen Kunsttheorie insbesondere in dem Aufsatz »Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit« aus dem Jahre 1887 festgehalten ist. 1919 untermauert er seine Argumentation mit gestaltpsychologischen Argumenten. Grisebach sieht den Künstler als beispielhaft in seiner schöpferischen Aneignung von Wirklichkeit.²⁹ Wie Fiedler blickt er auf Kunst aus erkenntnistheoretischer Perspektive, die er von einem ästhetischen Geschmacksurteil scharf geschieden wissen möchte.³⁰ Für ihn erfaßt der Künstler »eine Seite der Welt, die nur durch seine Mittel zu erfassen ist«. ³¹ Grisebach interessiert sich vor allem für einen Aspekt des künstlerischen Gestaltens, der bei Fiedler »unausgeführt« bleibt: die »Tätigkeit des Formbildens«³² als »Erkenntnis der sichtbaren Wirklichkeit«³³ –, die er noch vor der stofflichen Gestaltung ansetzt. Er geht davon aus, daß das »mechanische Auge [...] seine Tätigkeit direkt immer nur auf Einzelpunkte« richte³⁴ und daß dementsprechend der intentionlos blickende Betrachter die Wirklichkeit eigentlich nur als eine »formlose Masse der Sichtbarkeit« wahrnehmen könne.³⁵ Werde dieser »Fluß der Möglichkeiten« als »etwas Beunruhigendes« empfunden, erzeuge er das »Bedürfnis«, »das unbestimmte Chaos zu formen«. ³⁶ Dann werde eine »Auswahl von Punkten« [...] »durch die Augenbewegung [...] in Linie, Fläche und Raum miteinander verbunden und verglichen«. ³⁷ Mit Hilfe solcher »Einheiten« baue der »Kunsttrieb« die »Sichtbarkeit auf«. ³⁸

25 Zu Eberhard Grisebach siehe Lucius Grisebach: »Von Davos nach Davos. E. L. Kirchner und die Familien Grisebach und Spengler in Jena und Davos«, in: *Davoser Revue* 67, 1992, Nr. 3, S. 30–47.

26 Eberhard Grisebach, *Kultur als Formbildung*. Inaugural-Dissertation der Hohen philosophischen Fakultät der Universität Jena zur Erlangung der Doktorwürde, Weida i. Th. 1910.

27 Eberhard Grisebach, *Wahrheit und Wirklichkeiten. Entwurf zu einem metaphysischen System*, Halle a. S. 1919.

28 Siehe etwa den Eintrag Kirchners vom 2. 9. 1919 in seinem Tagebuch, in: *Davoser Tagebuch* 1997 (wie Anm. 1), S. 50.

29 Grisebach 1910 (wie Anm. 26), S. 29.

30 Ebd., S. 21.

31 Ebd., S. 21.

32 Ebd., S. 21.

33 Ebd., S. 23.

34 Ebd., S. 23.

35 Ebd., S. 24.

36 Ebd., S. 24.

37 Ebd., S. 24.

38 Ebd., S. 25.

Für Grisebach ist der beschriebene Prozeß immer wieder neu zu leisten;³⁹ jede Zeit habe ihre eigenen »Normen der Sichtbarkeit«. ⁴⁰ Von diesen setzten sich die »Eigenformen« der Künstler ab,⁴¹ die der Philosoph später auch »Symbole« nennt.⁴² Obwohl sie »Ausdruck« des Wesens eines Künstlers seien und »vom gestalteten Objekt und vom gestalteten Subjekt Zeugnis ableg(ten)«, ⁴³ dürften sie mitnichten willkürlich genannt werden. Vielmehr wolle der Künstler »immer objektiv sein, das heißt sein Formbegriff muß sich mit der gesehenen Natur decken. Hat er sich noch so sehr von einer herrschenden Schweise entfernt, er sieht die Natur mit seinen Mitteln, mit seiner Einheit.« ⁴⁴ Von diesem Alleingang der Künstler profitieren die Betrachter – zumindest diejenigen, die bereit sind, sich auf die Sichtweise der Künstler einzulassen. Sie erfahren »eine Erweiterung ihres Bewußtseins [...], so daß sie die Sichtbarkeit mit der neuschaffenden Einheit des Künstlers erfassen«. ⁴⁵

Kirchner bewunderte »die klare Sprache Grisebachs«⁴⁶ und fand die Unterhaltung mit ihm über Kunstphilosophie sehr anregend.⁴⁷ Gegenstand ihrer Gespräche könnten gut gewisse Berührungspunkte ihrer Kunstauffassungen gewesen sein, etwa die Begriffe »Symbol«, »Neuform« und »Hieroglyphe« oder »Formbilden« und »Umsetzung«; möglicherweise verdankt sich die Bildung »Neuform« bei Kirchner sogar dem Anstoß durch Grisebach. Letztlich aber dürfte das weitgehende Absehen des Philosophen von den materialen Voraussetzungen bildender Kunst,⁴⁸ mehr noch die rigide Vernunftdominanz und die Ablehnung rein sinnlicher Wirklichkeitsrezeption im ästhetischen Konzept des Neokantianers den Künstler unbefriedigt gelassen haben. Die ersten Briefe Kirchners an Grisebach mit kunsttheoretischem Inhalt halten denn auch Differenzen fest. Im November 1917 reagiert er auf ein nicht erhaltenes Schreiben mit einem Insistieren auf dem subjektiven, heftigen Erlebnis von Wirklichkeit: »Ihr einer Satz, daß wir die Welt abbilden, nachdem wir sie uns zuvor erbaut haben, ist gewiß richtig im letzten Grunde. Mein Empfinden, von dem Reichtum der Umwelt hin und hergeschleudert und erdrückt zu werden, wenn ich sie nicht in irgendwelchen Arbeiten bewältigen kann, wird wohl rein subjektiv sein.«⁴⁹ Im Dezember stellt er gegen denselben Gedanken Grisebachs seine oben bereits angeführten Vorstellungen vom »großen Geheimnis«. ⁵⁰

Ende 1917 schreibt Grisebach eine Interpretation der Kunst Kirchners nieder, die 1920 auszugsweise im Katalog zur Graphik-Ausstellung des Künstlers in der Frankfurter Galerie Ludwig Schames publiziert wird. Grisebach deutet hier Kirchners Schaffen im Sinne seiner eigenen Kunsttheorie, indem er das Auge des Künstlers »rücksichtslos« [...] »seine Gestalten schon im ersten Blick zu einer eigenartigen Erscheinungswelt umpräg(en)« sieht. Die Zeichnungen geben für ihn »die Bewegung des Auges wieder, mit der Kirchner die Natur aufnimmt« (!); entsprechend solle der Betrachter »sein Auge durch Kirchners Linien willig führen lassen«. ⁵¹ Man lasse sich nicht täuschen durch Formulierungen, wie das »Wesentliche seiner Zeichnung« sei »die lineare Ausschöpfung eines Ausdrucks«. Bei ähnlichen Wendungen und Wörtern möchte Grisebach doch eine andere Auffassung übermitteln als Kirchner. Der Künstler hatte in einem Brief vom Januar 1918 den Text des Philosophen im Sachlichen

39 Ebd., S. 25.

40 Ebd., S. 28.

41 Ebd., S. 28.

42 Grisebach 1919 (wie Anm. 27), S. 100.

43 Ebd., S. 98 und 103.

44 Grisebach 1910 (wie Anm. 26), S. 27.

45 Ebd., S. 27.

46 Brief Kirchners an Helene Spengler, Frauenkirch, den 30. 10. 1919, in: Munch bis Kirchner 1968 (wie Anm. 1), S. 114.

47 Eintrag Kirchners vom 2. 9. 1919 in seinem Tagebuch, in: *Davoser Tagebuch* 1997 (wie Anm. 1), S. 50.

48 Diese spricht Grisebach jeweils nur kurz als Problem an, siehe: Grisebach 1910 (wie Anm. 26), S. 27, und Grisebach 1919 (wie Anm. 27), S. 100.

49 Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 11. 11. 1917, in: Von Munch bis Kirchner 1968 (wie Anm. 1), S. 72.

50 Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 1. 12. 1917, in: ebd., S. 74.

51 *Ausstellung von graphischen Arbeiten von E.L. Kirchner*, Ausst.-Kat. Galerie Ludwig Schames, Frankfurt am Main 1920, S. 24.

korrigiert und anlässlich der Wendung Grisebachs »trotzdem handelt es sich nicht um eine Vision« mit der oben zitierten verworrenen Passage über die »dreifache Ekstase« wiederum seine Auffassung künstlerischer Schöpfung gegen die des Philosophen gestellt (wobei er wiederholt von Vision sprach)⁵² –, ohne ihn offenbar bewegen zu können, diese aufzugreifen. Daß Kirchner trotzdem die Auszüge in seinem Katalog drucken ließ, zeigt ihn ungewöhnlich tolerant gegenüber einer von der seinen abweichenden Interpretation seiner Kunst.

Oskar Kohnstamm

Den Nervenarzt und Psychotherapeuten Oskar Kohnstamm (1871–1917) hat Kirchner 1915/16 kennengelernt, als er wegen schwerer psychischer Probleme Patient in dessen Sanatorium in Königstein i. Ts. war. Der mehrfach unterbrochene Aufenthalt in dem Taunusstädtchen war für den aus der Großstadt Berlin kommenden Künstler sehr anregend und hat sich in einer beachtlichen Zahl von Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und Druckgraphiken niedergeschlagen.⁵³ Doch auch seine Auseinandersetzung mit Kunst auf theoretischer Ebene wurde hier gefördert,⁵⁴ und der Mediziner dürfte hieran gewichtigen Anteil gehabt haben.

Oskar Kohnstamm war nicht nur praktischer Arzt, sondern auch ein angesehener Forscher, der zu Fragen in verschiedenen Bereichen publizierte. Eine besondere Vorliebe hatte er für künstlerische Fragen. Im Bestreben, diese mit seinem naturwissenschaftlichen Interesse zu verbinden, beschäftigte er sich bereits seit 1906 mit der Ausgestaltung einer biologisch orientierten Kunsttheorie. Dabei ordnete er die künstlerische Tätigkeit den »außerzweckhaften Ausdruckstätigkeiten«⁵⁵ zu. Diese sind ihm zufolge dadurch charakterisiert, daß sie »überschüssige Erregung auf unschädliche Art in vorgebildete Bahnen« leiten⁵⁶ und damit nur noch symbolisch repräsentieren⁵⁷ (der letzte Zweck von Kunst liegt für ihn in ihrem Wert als »Binde-mittel von Gattungsgenossen«⁵⁸). Im ausdrucksbestimmten Kunstwerk schlugen sich Gefühle des Künstlers nieder, die vom Betrachter mittels Introspektion wahrgenommen werden können. Er erfahre dabei »den gesamten Gefühlskomplex, aus dem heraus es entstanden ist.«⁵⁹ Die bildende Kunst bediene sich zur Umsetzung der Gefühle »der äußeren Wirklichkeit als symbolischem Ausdrucksmittel«⁶⁰; hier werde »die Anschauung zum Sinnbild des primären Gefühls«⁶¹. Die Lesbarkeit im Sinne des beabsichtigten Gehaltes hänge von der Intensität der darin umgesetzten Empfindung ab: »Die künstlerische Kraft einer Linie ist umso größer, je mehr Anschauungs- oder, was dasselbe heißt, Ausdrucksarbeit darauf verwandt wurde.«⁶² Eine persönliche »Formensprache« entwickelt der Künstler schließlich, »indem sich sein eigenartiges Gefühlsleben auswächst und eine diesem gemäß sinnliche Symbolik ausbildet.«⁶³

Es ist wahrscheinlich, daß Kirchner nicht nur einige der offenbar zahlreichen Vorträge Kohnstamms zu seiner biologischen Kunstauffassung gehört, sondern sich auch intensiv mit dem Arzt über entsprechende Dinge unterhalten hat. Die täglichen Mahlzeiten, die Kohnstamm gewöhnlich zusammen mit den Patienten einnahm, die gemeinsamen Exkursionen in

52 Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 31.1.1918, in: Munch bis Kirchner 1968 (wie Anm. 1), S. 78.

53 Siehe *Kirchner in Königstein*, Ausst.-Kat. Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt am Main 1999.

54 Siehe den Brief Kirchners an Carl Hagemann, Königstein, den 9.1.1916: »Die Sehnsucht nach Arbeit und meinem Atelier wird natürlich immer grösser (.) Theorien sind ja geistig equilibristisch sehr nützlich aber doch grau und schattenhaft gegenüber Schaffen und Leben.«

55 Oskar Kohnstamm, »Kunst als Ausdruckstätigkeit« (1907), in: Oskar Kohnstamm, *Erscheinungsformen der Seele. Arbeiten über Psychopathologie und Psychotherapie, Ausdruckslehre und über die Selbstbesinnung des Unbeußten in der Hypnose*, hrsg. von G. R. Heyer, München 1927, S. 339–385, hier S. 341.

56 Ebd., S. 353.

57 Oskar Kohnstamm, »Außerzweckhaftigkeit und Form in Leben und Kunst« (1916), in: Kohnstamm 1927 (wie Anm. 55), S. 397.

58 Oskar Kohnstamm, »Kunst als Ausdruckstätigkeit« (1907), in: Kohnstamm 1927 (wie Anm. 55), S. 364, Anm. 17.

59 Ebd., S. 342.

60 Ebd., S. 378.

61 Ebd., S. 368.

62 Ebd., S. 372.

63 Ebd., S. 371.

den Taunus⁶⁴ und andere Anlässe boten genügend Gelegenheit zum Austausch mit diesem »unterhaltungsfreudigen Menschen«. ⁶⁵ Was die Kunsttheorie betrifft, überwiegen allerdings auch in diesem Fall die Differenzen. Selbst die Übereinstimmung Kohnstamms mit Kirchner in dessen Bestimmung der Kunst als »jenseits von Zweck und Moral«, die der Künstler später zu einer Differenzierung zwischen »Zwecksehen« und »Kunstsehen« weiterentwickelt hat,⁶⁶ ist zu unspezifisch, um eine Beeinflussung zu konstatieren.

Fast deckungsgleich ist immerhin die Auffassung der direkten Kommunikation des im Kunstwerk Ausgedrückten. Doch muß ansonsten bei genauer Betrachtung differenziert werden, was zunächst ähnlich erscheint: Die Orientierung an der Wirklichkeit etwa ist von Kohnstamm wesentlich verpflichtender gemeint als von Kirchner. Der Arzt hat durchaus noch ein klassisches Verständnis von Ästhetik und sieht die Aufgabe des Künstlers darin, im Werk »den Stoff ästhetisch zu bändigen«. Er fordert Distanz zu den eigenen Leidenschaften und kritisiert diejenigen, bei denen diese »ohne Läuterung [...] in das Werk« übergehen.⁶⁷ Im Symbolbegriff, der, wie erinnerlich, bei Kirchner erst 1919 durch den der Hieroglyphe abgelöst wird, sind sich der Mediziner und der Künstler zwar näher als der Künstler und der Philosoph. Doch liegt eine entscheidende Differenz vor, darauf hat bereits Kirchners Freund und Förderer Botho Graef in einem Text von 1917 aufmerksam gemacht, der erst postum 1923 in voller Länge publiziert wurde.⁶⁸ Während bei Kohnstamm die Wirklichkeit vom Künstler als Symbol für Gefühle benutzt wird, möchte Kirchner mit seinen Symbolen sein Erlebnis der Wirklichkeit gestalten.

Schon der Vergleich der Theorien selbst legt also nahe, daß der Auseinandersetzung mit Kohnstamm und Grisebach für Kirchner mehr eine katalytische Wirkung zukam und von einer Beeinflussung kaum ausgegangen werden kann. Zumal zwei Hauptmomente seiner eigenen Theorie bleiben bei den beiden anderen unberücksichtigt: die Entstehung des Ausdrucksverlangens aus dem Erleben der Wirklichkeit und die direkte, unbewußte Umsetzung in Liniengestalten, womit für Kirchner vor allem ein Moment heftiger Bewegung verknüpft ist.

Gegen eine Beeinflussung spricht ferner, daß einige der grundlegenden Ideen Kirchners weiter als 1916 zurückreichen. So findet sich der Vergleich der künstlerischen Gestaltung mit Schrift bereits in einem Brief Kirchners vom Januar 1915.⁶⁹ Weiteres nimmt der kurze Text »Über die Malerei« vorweg, den Kirchner in Berlin am Ende der »Brücke«-Zeit, in der »Chronik KGBücke« von 1913 publiziert hat. Hier setzt der Künstler schon, wie im Aufsatz von 1920, die Forderung nach Übung, durch die der Maler »seine Mittel anzuwenden« wisse, neben die Feststellung der Regellosigkeit künstlerischen Schaffens: »Die Gesetze für das einzelne Werk bilden sich bei der Arbeit aus der Persönlichkeit des Schaffenden, aus der Art der Technik und der Aufgabe.« Aber auch diejenige Idee, die den kleinen Text beherrscht, die Gestaltung eines Erlebnisses im Kunstwerk, weist auf die späteren Ausführungen voraus. Schon der erste Satz hält fest: »Die Malerei ist die Kunst, die auf der Fläche ein sinnliches Erlebnis darstellt.« Die eigentliche Kernvokabel für diesen Vorgang der Gestaltung tritt jedoch erst im

64 Siehe Peter Heyworth, *Otto Klemperer. Dirigent der Republik 1885–1933*, Berlin 1988, S. 73/73.

65 Karl Wolfskehl, »Erinnerung an O. Kohnstamm«, in: Kohnstamm 1927 (wie Anm. 55), S. 23.

66 Auf diese Parallele weist bereits Peter Kohnstamm hin, siehe: Kohnstamm 1993 (wie Anm. 24), S. 23.

67 Oskar Kohnstamm, »Kunst als Ausdruckstätigkeit« (1907), in: Kohnstamm 1927 (wie Anm. 55), S. 366.

68 Botho Graef »E. L. Kirchner«, in: *Das Kunstblatt* 1923 Nr. 3, Sonderheft E. L. Kirchner, S. 65–77, hier S. 67.

69 Brief Kirchners an Gustav Schiefler, Friedenau, den 27. 1. 1915, in: Briefwechsel Kirchner/Schiefler 1990 (wie Anm. 4), S. 71: »Ich glaube immer, daß die Graphik die Empfindung in bestimmte Formen fassen muß, wie die Schrift die Worte.«

letzten Satz auf: »Umsetzung«. Und die bewegte Direktheit dieses Vorgangs formuliert Kirchner diesmal: »Die instinktive Steigerung der Form im sinnlichen Erlebnis wird impulsiv auf die Fläche übertragen.«

Und es läßt sich sogar noch weiter beim Verfolgen der Wurzeln in den eigenen Äußerungen Kirchners zurückgehen, bis zum »Programm der Brücke«, das er 1906 verfaßte: »Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Geniessenden rufen wir alle Jugend zusammen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen, älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.« Die ersten beiden Sätze dieses »Manifests« betonen vor allem die Aufbruchssituation und den Gemeinschaftssinn der Gruppe; auf die spätere Perspektive weist hier eigentlich nur die doppelte Blickrichtung auf Produzenten und Rezipienten voraus. Im dritten Satz kommen jedoch schon die eben vermißten Momente der direkten Gestaltung und des zur Kreativität drängenden Erlebnisses zur Sprache. Hier ist zweifellos die Keimzelle für Kirchners sprachliche Gestaltung seiner Kunsttheorie zu sehen. Der Anstoß dazu muß also vor 1906 liegen.

Münchener Studienzeit

Auch unter den Künstlern in Deutschland ist Kirchner in diesen Jahren nicht der einzige, der eine Ausdruckstheorie entwickelt. Sein Generationsgenosse Alfred Kubin etwa hat seiner Ausformung dieser Idee die einprägsame Bezeichnung »Psychographik« gegeben. So nennt der Ich-Erzähler in Kubins phantastischem Roman »Die andere Seite« von 1909 zeichnerische Experimente, von denen er berichtet: »Ich verzichtete auf alles bis auf den Strich und entwickelte in diesen Monaten ein seltsames Liniensystem. Ein fragmentarischer Stil, mehr geschrieben als gezeichnet, drückte es wie ein empfindliches meteorologisches Instrument die geringsten Schwankungen meiner Lebensstimmung aus.«⁷⁰ Hier finden sich zwei Berührungspunkte mit der Kirchnerschen Theorie: der Vergleich des »fragmentarischen« Zeichenstils mit Geschriebenem und mit einem »meteorologischen Instrument« (bei Kirchner »Manometer«) – während die Idee eines Niederschlags von »Lebensstimmungen« auf etwas betont Subjektives zu zielen scheint, das sich möglicherweise am besten gegenstandslos verwirklichen läßt. Gerade das Bild des »meteorologischen Instruments« ist so spezifisch, daß davon auszugehen ist, daß Kirchner die entsprechende Stelle in Kubins bekanntem Roman sehr genau erinnert hat.⁷¹ Wichtiger noch, als zweite Parallele selbst, soll hier allerdings eine Gemeinsamkeit in der Biographie Kubins und Kirchners genommen werden – vor allem, da sie beide zudem mit anderen Künstlern ihrer Zeit verbindet, die ebenfalls Ausdruckstheorien entwickelt haben: Sie hielten sich um die Jahrhundertwende in München auf und studierten hier. Daß Wassily Kandinsky damals in der bayerischen Hauptstadt die wesentlichen Anregungen für seine Resonanztheorie der Kunst erhielt, die er zunächst in seinem Buch »Über das

70 Alfred Kubin, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman* (1909), Leipzig 1984, S. 111.

71 Die Aufstellung der Bücher aus Kirchners Bibliothek in dessen Nachlaß verzeichnet auch Kubins Roman; allerdings geht daraus nicht die Ausgabe hervor, siehe: E. L. Kirchner, *Dokumente, Fotos, Schriften, Briefe, Ausst.-Kat.* hrsg. von Karlheinz Gabler, Aschaffenburg 1980, S. 356, Nr. 1478. Übrigens hat die Verbindung Kirchners mit Kubin Werner Haftmann bereits 1964 hergestellt, wenn auch nicht analytisch, sondern allein über die Wortwahl. Im Katalog der *documenta III* von 1964 bezeichnet er Kirchner als »de(n) größte(n) Zeichner des deutschen Expressionismus«, der »im wilden Duktus seiner Schrift sich leidvolle Erfahrungen an der Wirklichkeit buchstäblich »von der Seele schreibt« und dessen hektisches, ausführendes Strichwerk die einprägsamste psychographische Qualität hat und schon in die Nähe des freien automatischen Zeichnens steht«, s. Einführung Werner Haftmanns in den Katalog der *documenta III. Internationale Ausstellung, 27. Juni–5. Oktober 1964*, Kassel, Alte Galerie, Museum Fridericianum, Orangerie, Band II: *Handzeichnungen*, Kassel 1964, o.S. Diese Formulierung ist wiederum für die Kirchner-Rezeption recht einflußreich geworden.

Geistige in der Kunst« von 1912, später dann, vor allem auf die Gegebenheiten der Zeichnung ausgerichtet, in der Publikation »Punkt und Linie zur Fläche« von 1926 entwickelt hat, ist bereits seit längerem bekannt⁷². Erst kürzlich dagegen sind wesentliche Gedanken des »Pädagogischen Skizzenbuchs« (1925) von Paul Klee, in denen er mögliche Ausdruckscharaktere von Linien eingehend untersucht, mit seiner Münchner Studienzeit in Verbindung gebracht worden.⁷³ Tatsächlich spielt das München des Jahrhundertbeginns auch für Kirchner eine wichtige Rolle: als Ort seiner Befreiung zur Kunst. Es zeigt sich, daß er in dieser Stadt zugleich die wesentlichen Anstöße zu seiner Kunsttheorie erhielt, und zwar von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz, von Theodor Lipps sowie von Ludwig Klages.

Nach seiner Schulzeit hatte Kirchner auf Wunsch der Eltern 1901 in Dresden ein Architekturstudium aufgenommen. Das im April bestandene Vordiplom gab ihm die Lizenz, für nahezu ein Jahr nach München zu gehen.⁷⁴ Doch nur »zum Schein« setzte er an der dortigen Königlich Technischen Hochschule im Wintersemester 1903/04 das Studium der Architektur fort.⁷⁵ Denn in die bayerische Metropole hatte es ihn wegen ihres Rufes als »Kunststadt« gezogen. So nahm er auf der Hochschule einzig an den Pflichtstunden im Modellieren, im Zeichnen von Landschaft und Figur sowie im Aquarellieren teil.⁷⁶ »Zum eigentlichen künstlerischen Studium«⁷⁷ schrieb er sich bei den 1902 gegründeten, privaten »Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst« von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz in der Hohenzollernstraße ein. Zusätzlich zeichnete er »in der Anatomie und viel Akt im eigenen Atelier«.⁷⁸

Die Bedeutung dieser Ausbildung für die Entwicklung Kirchners ist bislang unterschätzt worden, vor allem wohl, weil er selbst sie in seinen Rückblicken heruntergespielt hat. So betont er etwa in dem 1925 oder 1926 entstandenen Text »Die Arbeit E. L. Kirchners« seine Unabhängigkeit als Lernender und stellt seine Zeit in München so dar, als ob er fern der Ausbildungsstätten allein im Zwiegespräch mit Künstlern der Renaissance und des Barock seine Eigenart (hier »Stil« genannt) entwickelt hätte: »Zu meiner Ausbildung ging ich nach München. Aber das Akademiestudium langweilte mich. Ich musste meine Lehrer anderswo suchen und fand sie in den Museen in den alten Meistern, Rembrandt für die Zeichnung, Dürer, Cranach, Bruegel, Ostade, etc. für die Malerei. Zu Anfang fand ich in der Beobachtung des Lebens die grösste Anregung. Ich zeichnete überall in Strassen, Lokalen, Theater etc. Es entwickelte sich dabei schnell ein Stil, der durch seine rauhe Form die Leute abstieß.«⁷⁹ Auch einen Austausch mit der Kunstwelt Münchens bestreitet er: »Es reizte mich nicht, mit anderen Künstlern nichtstehend im Kaffee zu sitzen, und meine Freunde und Bekannten waren mehr Studenten und junge Arbeiter als Maler. Dadurch kam es wohl, dass ich den Anschluss an das »Kunstleben« überhaupt verpasste.«⁸⁰

Demgegenüber belegen frühe, nur durch eine Photographie dokumentierte Ölgemälde Kirchners, daß er Anregungen für seine Malerei von damals angesehenen Münchner Künstlern, wie etwa Schuster-Woldan, aufnahm.⁸¹ Darüber hinaus war er nachweislich ein aufmerk-

72 Zuerst ausführlich dazu: Peg Weiss, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*, Princeton N.J. 1979.

73 Ilaria Schiaffini, »L'estetica psicologica di Theodor Lipps e lo spazio dell'astrazione: il caso di Paul Klee«, in: *Ricerche di Storia dell'arte* 61, 1997, S. 23–44. Weiss 1979 (wie Anm. 72), erwähnt, daß in den siebziger Jahren schon Marianne L. Teuber Vorträge über die Beziehungen von Klee zu Lipps gehalten habe (S. 159/60, Anm. 29).

74 Noch am 18. März 1904 schreibt Kirchner aus München an Fritz Bleyl, siehe: *Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1979, S. 49.

75 Brief Kirchners an Botho Graef, Jena, den 21. 9. 1916, in: *Munch bis Kirchner 1968* (wie Anm. 1), S. 49. Bei wem Kirchner damals welche Art von Unterricht gehabt hat, rekonstruiert Meike Hoffmann: »Ernst Ludwig Kirchner – Der Architekt«, in: *Der Architekt Ernst Ludwig Kirchner. Diplomarbeit und Studienentwürfe 1901–1905*, Ausst.-Kat. Ketterer Kunst München, München 1999, S. 5–10, hier S. 8.

76 Berlin 1979 (wie Anm. 74), S. 48.

77 Lebensgeschichte 1937, zit. nach ebd.

78 Brief Kirchners an Botho Graef, Jena, den 21. 9. 1916, in: *Munch bis Kirchner 1968* (wie Anm. 1), S. 49; vgl. Brief Kirchners an Will Grohmann vom 8. 7. 1925, in: *Grohmann 1968* (wie Anm. 6), S. 37.

79 Ernst Ludwig Kirchner, »Die Arbeit E.L. Kirchners« (1925/26), in: *Kornfeld 1979* (wie Anm. 5), S. 332–344, hier S. 333; vgl. *Lebensgeschichte 1937*: »Und das war es, was ich junger Student so gern auf Bildern gesehen hätte, unser Leben, Bewegung, Farbe. Wie konnte man lernen, das auf den Bildern zu malen? Die Ateliers, in denen ich zeichnete und malte, zeigten keinen Weg. Aber im Kupferstichkabinett die Zeichnungen Dürers und Rembrandts, der alten Niederländer etc., die enthielten solche Dinge aus ihrer Zeit. Wie hatte Rembrandt in der Zeichnung der kranken Frau die am Bett sitzende in wenigen Linien hingeworfen! So mußte man versuchen zu zeichnen, dann konnte man vielleicht einen Weg finden, auch unser Leben malerisch zu gestalten. Und ich versuchte es, zeichnete auf Straßen und Plätzen, in Gasthäusern, im Café«, zit. nach Ausst.-Kat. Berlin 1979 (wie Anm. 74), S. 48.

80 Ernst Ludwig Kirchner, »Die Arbeit E. L. Kirchners« (1925/26), in: *Kornfeld 1979* (wie Anm. 5), S. 334.

81 Aschaffenburg 1980 (wie Anm. 71), S. 32.

samer Besucher von Ausstellungen mit zeitgenössischer Kunst, sah Werke der Neoimpressionisten Seurat, Signac, Cross und Pissarro ebenso wie solche von Toulouse-Lautrec, van Rysselberghe, Vallotton, van Gogh und Max Klinger.⁸² Doch auch den Impuls zur »Beobachtung des Lebens« und zum Zeichnen »in Straßen, Theatern, Lokalen etc.«, also zu den ersten Erfahrungen im schnellen zeichnerischen Umsetzen des bewegten Lebens, erhielt er von außen. Offenbar wurde der junge Student nachhaltig beeindruckt von seinem Unterricht an den »Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst« – auch wenn es seine eigenen Bemerkungen hierüber wiederum kaum vermuten lassen. Knapp und lapidar heißt es etwa 1925 in einem Brief Kirchners an Will Grohmann, er habe »bei Obrist Composition und Akt gehabt«.⁸³ Immerhin ist belegt, daß der junge Student auf der privaten Kunstschule außerdem einen Holzschnittkurs bei Hugo Steiner-Prag besuchte, der vom Schüler zum Lehrer der »Lehr- und Versuchs-Ateliers« aufgestiegen war.⁸⁴ Und zumindest an den regelmäßigen Donnerstagsvorträgen, die Obrist häufig selbst hielt,⁸⁵ dürfte Kirchner gleichfalls teilgenommen haben. Deshalb ist kürzlich schon vermutet worden, daß Kirchner »mit den zentralen Begriffen der neuen Anschauungen« an der Schule Obrists und Debschitz' konfrontiert wurde.⁸⁶ Tatsächlich geht die Beeinflussung über eine gelegentliche Anregung jedoch hinaus. Die Zeit an den »Lehr- und Versuchs-Ateliers« hat das Fundament des künstlerischen Selbstverständnisses bei Kirchner gelegt, wie es sich im Aufsatz von 1920 ausgereift niederschlägt.

Die »Lehr- und Versuchs-Ateliers für freie und angewandte Kunst«⁸⁷ waren ein Produkt der Reformbewegung in Kunst und Kunstgewerbe. Bewußt vermieden ihre Gründer das Wort Schule, da sie um eine Alternative zum herkömmlichen Akademiebetrieb bemüht waren.⁸⁸ Als zukunftsweisend am Lehrplan dieser Einrichtung stellte sich vor allem der Grundkurs heraus, der, für jeden Anfänger obligatorisch, eine allgemeine Orientierung über die verschiedenen Möglichkeiten freier und angewandter künstlerischer Gestaltung geben und damit zur Selbstfindung des Schülers anleiten wollte. Dieser sollte herausfinden, »was ihm schließlich am entsprechendsten für seine Begabung erscheint, ehe er sich entscheidet, welches Spezialfach er ergreifen will«.⁸⁹ Auch zur eigenständigen Wahl der Gegenstände ihrer künstlerischen Gestaltung wurden die Teilnehmer dieses »Elementarunterrichts« aufgefordert. Wie Obrist, der mehr noch als Debschitz »nach einem Ausdruck für die Individualität des Künstlers suchte«,⁹⁰ in seiner Programmschrift »Ein künstlerischer Kunstunterricht« von 1900 schreibt: »[...] nichts, gar nichts sollen sie abzeichnen, was sie nicht gefesselt hat.«⁹¹ Daß gerade diese Forderung, welche nicht nur die beiden Leiter der »Ateliers« im Unterricht erläuterten, sondern Obrist zudem nicht müde wurde, in seinen zahlreichen öffentlichen Vorträgen zu propagieren,⁹² Kirchner beeindruckte, zeigt bereits der Widerhall im »Programm der Brücke« von 1906. Der letzte der drei Sätze: »Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt«, wirkt geradezu wie eine Paraphrase der Formulierung Obrists.

Den Studierenden in den »Lehr- und Versuchs-Ateliers« wurden im Grundkurs demgemäß nicht, wie im akademischen Unterricht, historische Vorlagensammlungen, Gipsabgüsse

82 Vgl. Berlin 1979 (wie Anm. 74), S. 49. Karlheinz Gabler ließ sich offenbar von der Tatsache leiten, daß Obrist Bildhauer war, als er annahm, Kirchner habe durch sein Studium bei ihm »zumindest sein Gefühl für die plastische Masse der Kernplastik, der Skulptur aus Stamm und Block, entwickelt« (Aschaffenburg 1980 [wie Anm. 71], S. 32).

83 Brief an Will Grohmann vom 8. 7. 1925, in: Grohmann 1968 (wie Anm. 6), S. 37. In seinem Brief an Botho Graef, Jena, den 21. 9. 1916, in: Munch bis Kirchner 1968 (wie Anm. 1), S. 49, ist ihm sogar Obrists Name »entfallen«: »War auch bei Debschitz und einem anderen, dessen Namen ich vergessen habe.«

84 Hoffmann 1999 (wie Anm. 75), S. 8; vgl. Berlin 1979 (wie Anm. 74), S. 48; siehe auch: Dagmar Rinker, *Die Lehr und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule): München 1902–1914*, München 1993, S. 39.

85 Rinker 1993 (wie Anm. 84), S. 32.

86 Meike Hoffmann, »Die Arbeit vor dem Motiv: Ernst Ludwig Kirchner in Dresden 1901–1911«, in: *Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik*, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien und Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; München 1998, S. 9–24, hier S. 10; siehe auch: Hoffmann 1999 (wie Anm. 75), S. 8.

87 Siehe hierzu neben Rinker 1993 (wie Anm. 84), auch Helga Schmoll gen. Eisenwerth: »Die Münchner Debschitz-Schule – Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst, Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz, Münchens, 1902–1914 (1920)«, in: *Kunstschulreform 1900–1933*, hrsg. von Hans M. Wingler, Berlin 1977, S. 68–82.

88 Schmoll gen. Eisenwerth 1977 (wie Anm. 87), S. 69.

89 Referat des Programms der »Lehr- und Versuchs-Ateliers« in der *National-Zeitung Berlin* vom 13. 9. 1902, zit. nach Rinker 1993 (wie Anm. 84), S. 37.

90 Wilhelm von Debschitz 1947, zit. nach Schmoll gen. Eisenwerth 1977 (wie Anm. 87), S. 72.

91 Hermann Obrist: »Ein künstlerischer Kunstunterricht« (1900), in: Hermann Obrist: *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays*, Leipzig 1903, S. 62–83, hier S. 74.

92 Rinker 1993 (wie Anm. 84), S. 14.

und Mappenwerke vorgelegt, sondern naturkundliche Objekte;⁹³ vor allem aber begab man sich gemeinsam auf Spaziergänge, durch die Stadt oder in die freie Natur. Auch Sammlungen wurden besucht.⁹⁴ Und dabei hatte das Zeichnen den Vorrang vor anderen künstlerischen Techniken.⁹⁵ Somit dürften diese Stunden ihre Teilnehmer mit all denjenigen Orten und Motiven »des Lebens« konfrontiert haben, die sich Kirchner allein gewählt zu haben vorgab. Gleichgültig, ob er als kurzzeitiger »Hospitant« zumindest gelegentlich an diesem Unterricht teilnahm oder nur Berichte von Mitschülern kannte – das Konzept seines Aufbruchs zu einem eigenen zeichnerischen Stil ist hier vorgeprägt.

Noch wichtiger für den kunsttheoretischen Ansatz Kirchners allerdings wurde der zentrale Grundsatz der Lehre Obrists und Debschitz', der auch den nächsten Lehrschritt im Unterricht des Grundkurses bestimmte. Dieser galt der Gestaltung des spontan Aufgegriffenen. Der Schüler sollte es »nun mit Lust vertiefen, verstärken, steigern zu etwas mehr als die bloße Natur, zu einer künstlerischen Leistung, indem er das, was ihn besonders ergriff, so intensiv gefühlt wiedergibt, daß der Beschauer dieselben starken Gefühle empfängt, wie der Künstler sie hatte.«⁹⁶ Die so umschriebene Vorstellung einer Ausdruckskommunikation via Kunstwerk bildete den Kern der gesamten Lehre an der privaten Schule und spielte eine Rolle bei allen Lehrinhalten, auch beim Akt.⁹⁷ Es ist leicht zu erkennen, daß die bereits aufgeführte Formulierung Kirchners aus einem Brief von 1918: »Ich glaube daran, daß jede Form in ein solches Symbol übertragen werden könnte, und zwar in ein allgemein verständliches, wenn seine Bildung sich in einer künstlerischen Ekstase vollzieht«, einen Reflex auf dieses Lehraxiom darstellt.

Wie auch in der Kirchner-Literatur schon angemerkt wurde,⁹⁸ geht das für den Unterricht so wichtige Moment der Einfühlung auf die Philosophie von Theodor Lipps (1841–1914) zurück, der an der Münchner Universität von 1894 bis 1913 gelehrt hat. Über die Jahrzehnte nach seinem Tod wurde er fast vergessen. Rückblickend ist heute jedoch deutlich, daß die öffentlichen Vorlesungen und Publikationen von Lipps gerade für die Entwicklung vieler damaliger Künstler von eminenter Bedeutung gewesen sind – insbesondere in den Ausführungen über den Ausdrucksgehalt von einfachen Liniengebilden.⁹⁹ Neben den bereits erwähnten Kubin, Kandinsky und Klee sind etwa August Endell, Adolf Hoelzel, Marianne Werefkin und Alexej von Jawlenski zu nennen.¹⁰⁰ Möglicherweise spricht Kirchners Erwähnung seines Umgangs mit »Studenten« dafür, daß er nicht nur indirekt von der Lippschen Einfühlungstheorie beeinflusst wurde,¹⁰¹ sondern, wie viele andere Studierende verschiedener Fächer damals auch, selbst an den Vorlesungen dieses Professors teilgenommen hat.

Lipps sieht Ästhetik, wie Philosophie überhaupt, als psychologische Disziplin. Für ihn ist ästhetisches Empfinden gleichbedeutend mit Einfühlung von Tätigkeit oder Leben in ein Objekt.¹⁰² Auf diese Weise – und nur auf diese – symbolisiere Kunst stets Leben.¹⁰³ Die selbstprojizierende Auffassungsweise eines anderen stelle sich unwillkürlich auch gegenüber Abstrakta, wie zum Beispiel Linien und Strichen, ein. In jenen Abschnitten seiner zweibändigen »Ästhetik«, welche von »Raumästhetik« handeln, erläutert Lipps, daß Linien stets sukzessi-

93 Ebd., S. 21.

94 Hermann Obrist, »Ein künstlerischer Kunstunterricht« (1900), in: *Obrist 1903* (wie Anm. 91), S. 74.

95 Rinker 1993 (wie Anm. 84), S. 37. Dem Zeichnen galt ohnehin besondere Aufmerksamkeit in den »Lehr- und Versuchs-Ateliers«; es wurden eigene Zeichenkurse angeboten, ebd., S. 36.

96 Hermann Obrist, »Ein künstlerischer Kunstunterricht« (1900), in: *Obrist 1903* (wie Anm. 91), S. 75.

97 Rinker 1993 (wie Anm. 84), S. 28.

98 Hoffmann 1999 (wie Anm. 75), S. 8.

99 Siehe etwa Kathy Bloom Hiesinger in ihrer Einleitung zum *Die Meister des Münchner Jugendstils*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum München, München 1989, S. 19.

100 Siehe hierzu Weiss 1979 (wie Anm. 72), vor allem S. 159/60, Anm. 29, und S. 170/71, Anm. 73.

101 Die Einfühlung von Bewegung in Linien spielte auch im Unterricht von Debschitz eine wichtige Rolle, s. Rinker 1993 (wie Anm. 84), S. 27.

102 Drüe 1983, (wie Anm. 23), S. 85.

103 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. 2: *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* (1906). Leipzig 1920, S. 90.

ve nachvollzogen und damit als »Träger von Bewegung«¹⁰⁴ begriffen würden. Und er gibt dafür eine Fülle von Beispielen. Diese Ideen haben nachhaltig die Entwicklung damaliger Künstler zur Abstraktion beeinflusst.

Lipps berücksichtigt jedoch auch im engeren Sinne expressive, emotionale Qualitäten bei der Einfühlung in künstlerische Darstellungen, wenn er auf Formen und Linien im Zusammenhang mit »Flächenraumkunst« zu sprechen kommt. Zunächst führt er unter der Überschrift »Die Formgebung und der Ausdruck des spezifisch Seelischen« jenes Modell direkter Kommunikation via Kunstwerk vor, das nun schon in mehreren Formulierungen betrachtet wurde. Interessanterweise gibt er aber, wie Kirchner auch, ein gestalterisches Korrelat an, die expressive Abweichung von der »korrekten« Darstellung eines Naturvorbildes: »Wie zur Farbe [...], so können die innerlichen, gemütlichen und geistigen Beziehungen auch gleichgültig sein gegen die Form der Gegenstände im einzelnen oder gegen ihre korrekte Durchbildung im einzelnen.« Der Betrachter werde von dieser »Freiheit [...] in der Formgebung« aber gerade »hingeführt [...] auf dasjenige, was jenseits dieser einzelnen Form liegt« – »jenes ›Seelische‹ und ›Geistige‹.«¹⁰⁵ In der Folge geht er zwar nicht auf Zeichnung ein, wohl aber auf die Radierung, worunter er »die Radierung in Strichen« versteht, »die leicht und unbekümmert über die Oberfläche geworfen zu sein scheinen und dichter oder weniger dicht aneinander gelagert sind oder sich durchkreuzen.«¹⁰⁶ Gerade wegen dieses »Charakters des Zufälligen« erklärt er die Radierung zum spezifischen Gebiet der »Innerlichkeit«.¹⁰⁷ Zudem hebt Lipps in dem entsprechenden Abschnitt über »Griffelkunst« (= Druckgraphiken) hervor, daß bei den Schwarzweiß-Techniken, vor allem der Radierung, die Zwischenräume mitsprächen – das »sichtbare Hervortreten des weißen Grundes zwischen den Strichen oder Linien« sei »Mitträger der Darstellung«.¹⁰⁸

Von hier ist es nun aber kein weiter Schritt mehr zum einführenden Lesen der graphischen Gestalt von Schriftzügen, die Kirchner 1920 ja wiederholt als Bild für seine Art der Zeichnung heranzieht. Diese Fortführung der Einfühlungsästhetik in die Graphologie leistet jedoch nicht Lipps selbst, sondern Ludwig Klages (1872–1956), ein weiterer seiner Schüler an der Münchner Universität. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß der Kreis um Stefan George, und innerhalb dieses insbesondere Klages, für die Kunstauffassung im München zur Zeit des Aufenthaltes von Kirchner von Bedeutung war.¹⁰⁹ Wichtiger ist für Kirchner jedoch offenbar gewesen, daß sich Klages damals bereits in Schriften und Vorträgen auf der Grundlage der Lippsschen Einfühlungsästhetik um eine Neubegründung der Graphologie als Ausdruckswissenschaft bemühte.¹¹⁰ Seine Methode zur Entschlüsselung graphischer Eigenheiten der Handschrift, wie Zeilenführung, Oberlänge und Unterlänge von Buchstaben, Schriftdruck, Gesamtgestaltung der Schriftseite usw. wurde schnell bekannt und hat auch bald schon Künstler und Kunsthistoriker beschäftigt. Unverkennbar ist Kubins Idee einer Psychographik von der Graphologie Klages' angeregt, den er zwar erst 1911 persönlich kennenlernte, dessen Ideen ihm zweifellos jedoch schon wesentlich früher durch seine Berührungen mit dem

104 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. 1: *Grundlegung der Ästhetik* (1903), Leipzig/Hamburg 21914, S. 226.

105 Lipps 1920 (wie Anm. 103), S. 184/185.

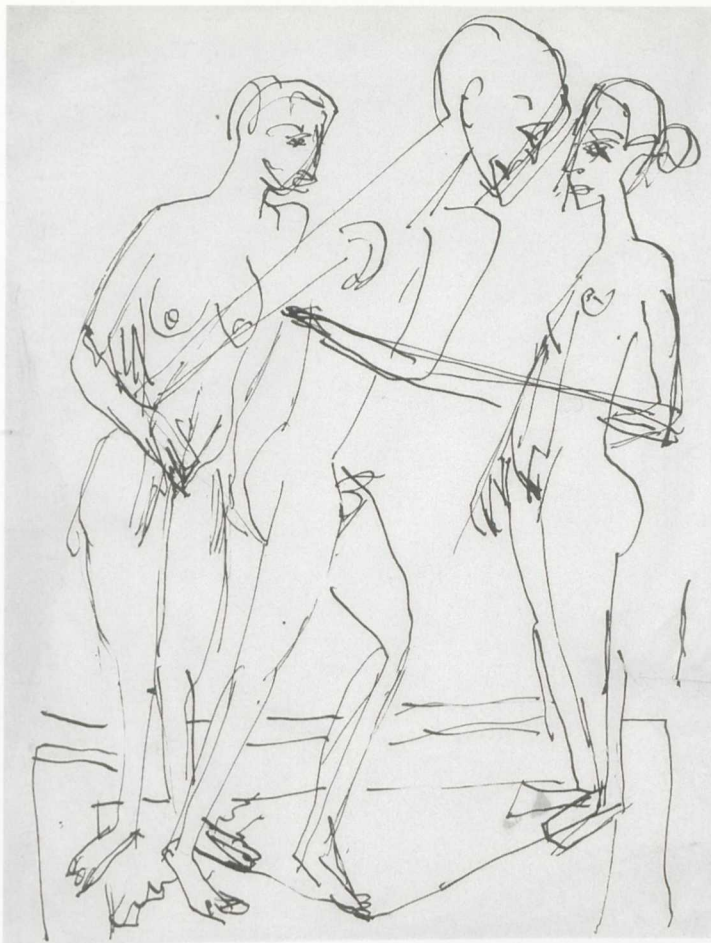
106 Ebd., S. 214.

107 Ebd., S. 218/19. Hier wendet er sich explizit gegen Max Klinger, der in seiner Schrift »Malerei und Zeichnung« (1891) die Radierung als den Wirkungsort der Idee begreift.

108 Ebd., S. 215.

109 Siehe hierzu Aschaffenburg 1980 (wie Anm. 71), S. 28, und Hoffmann 1998 (wie Anm. 86), S. 10. Dabei ist nicht nur auf den von Hoffmann angeführten Aufsatz Klages': »aus einer Seelenlehre des Künstlers«, in: *Blätter für die Kunst*, 2. Folge, 5. Bd. (Februar 1895), S. 137–144, zu verweisen, sondern auch auf seinen Text »Vom schaffendens«, in: *Blätter für die Kunst*, 4. Folge, 1.–2. Bd. (November 1897), S. 34–38.

110 Siehe den Kommentar von Hans Eggert Schröder zu: Ludwig Klages, *Sämtliche Werke*, Bd. 8: *Graphologie II*. Bonn 1971, S. 711–824, hier S. 713–714.



Tanz zwischen den Frauen, 1915–19
Tuschfeder auf Papier, 28,7 x 22,3 cm
Galerie Kornfeld, Bern

Kosmikerkreis vertraut waren.¹¹¹ Und ebenso zeigen sich andere, die sich wie Kirchner mit der Utopie der Lesbarkeit von Zeichnungen gleich einer Schrift befaßt haben, von Klages beeinflusst.¹¹² Damit wäre schließlich auch die Feststellung: »Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben«, in den intellektuellen Erfahrungen seiner Münchner Studienzeit verankert.

Epilog

Es ging in diesem Aufsatz erklärtermaßen nicht darum, Begriffe zu verfolgen, sondern diesen zugrundeliegende Ideen. Von »Ekstase« oder einem »großen Geheimnis« ist seit Schlegel, Tieck und Goethe bis zu Kirchners Zeiten möglicherweise ähnlich oft die Rede gewesen wie von »Hieroglyphe«, von »Symbol« sicherlich wesentlich öfter, und so läßt sich eine Vielzahl von möglichen Quellen konstruieren. Und doch soll zum Abschluß noch ein Vorschlag zum Ursprung eben dieser Begrifflichkeit Kirchners gemacht werden, der zugleich auf ein kontinuierliches Interesse des Künstlers an einem der genannten Autoren hinausläuft. In seinem Buch »Vom kosmogonischen Eros« erläutert Ludwig Klages seine »Lehre von der Wirklichkeit der Bilder« anhand der Ekstase. Als »Bilder« bezeichnet er die in diesem Zustand des Außer-sich-Seins gemachten Erlebnisse, deren »Gewißheitswert die Überzeugungskraft aller profanen Wahrheiten überwältigt.«¹¹³ Die Wertschätzung dieser Gesichte findet er vor allem bei früheren Kulturen. Zu der bereits dort anzutreffenden Praxis, das ekstatisch Geschaute symbolisch zu fixieren, führt er aus: »Gab es nämlich eine Menschheit, der es noch etwas Gewöhnliches war, mit der Welt um sich her in Verbindung zu treten durch befruchtende Schauung, dann mußte sie in den Zwischenzuständen der Nüchternheit danach trachten, das nun Verfllossene in

111 Zur Biographie siehe *Alfred Kubin 1877–1959*, Ausst.-Kat. hrsg. von Annegret Hoberg, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; München 1990, S. 12–41.

112 Hier ist der Lipps-Schüler und Klages-Freund Hans Prinzhorn zu nennen, der ursprünglich ein entsprechendes Kapitel mit dem Titel »Ausdrucksbewegungen und ihre Deutbarkeit in Schrift und Zeichnung« seinem Buch *Bildnerie der Geisteskranken* (1922) beigeben wollte. Die Umsetzung wird dann aber aufgeschoben. Noch bis 1929 hält er an dem Plan fest, dann wird er nicht mehr erwähnt. Skizzen zu diesem Projekt haben sich leider nicht erhalten – s. dazu Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld 1995, S. 84–85. Ferner wäre hier zu nennen: Robert Ammann: *Die Handschrift der Künstler*. Bern/Stuttgart 1953. Erst der Kunsthistoriker Alexander Perrig allerdings hat eine überzeugende graphologische Analyse von Zeichnung begründet, s. dessen *Michelangelo-Studien I, III und IV*. Frankfurt am Main/Bern 1976/1977.

113 Ludwig Klages, »Vom kosmogonischen Eros« (1922), in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3: *Philosophie III*, Bonn 1974, S. 353–497, hier S. 415.

ähnlicher Weise durch Zeichen für das Bewußtsein zu bannen, wie der Vernunftmensch mit Hilfe einer begrifflichen Sprache sein Wissen von Dingen bewahrt. Nun – diese Zeichen sind *Symbole*. Sie sind Glyphen ekstatisch erschauter Bilder, also wahre Hieroglyphen, ganz so wie das Wort des mitteilenden Sprachgebrauchs die Glyphe ist, die in Begriffen Gegenstände fixiert.«¹¹⁴ Wohl selten wird man die Schlüsselbegriffe der Kirchnerschen Kunsttheorie so dicht beieinander finden wie hier. Selbst wenn die Vorstellungen des Künstlers von dem »großen Geheimnis« nicht genau deckungsgleich sind mit den »Bildern« Klages', ist doch eine Abhängigkeit sehr wahrscheinlich.

Nun ist »Vom kosmogonischen Eros« allerdings erst 1922 in Buchform erschienen, zwei Jahre nach dem Aufsatz Louis de Marsalles. Und wie oben festgehalten, taucht der Begriff »Ekstase« bei Kirchner sogar schon am 1.12.1917 auf, in einem Brief aus Kreuzlingen an Eberhard Grisebach. Die Brücke bilden die eigentliche Entstehungszeit der Idee zu dem Text des Philosophen und die Person, welche ihn bei Klages in Auftrag gab: der in Malans lebende Gärtner und Schriftsteller Willem van Vloten. Denn dieser Auftrag vom 9. 12. 1917 bezieht sich auf ein Gespräch mit Klages vom Herbst des Jahres.¹¹⁵ Kirchner lernte van Vloten in Kreuzlingen kennen, wo er seit dem September 1917 Patient Ludwig Binswangers war, und hielt sein Porträt in einem Holzschnitt fest;¹¹⁶ wann genau es zu den ersten Begegnungen kam, ist nicht geklärt.¹¹⁷ Doch gleichgültig, ob van Vloten die Begrifflichkeit Klages' weitergab oder ein anderer – sofern überhaupt, hat sie bei Kirchner nur deshalb greifen können, weil er bereits seit seiner Studienzeit über ein verwandtes Theoriefundament verfügte.

114 Ebd., S. 428.

115 Siehe hierzu: Hans Eggert Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*, 2. Teil: Das Werk. Erster Halbband (1905–1920), Bonn 1972, S. 738 ff.

116 Dube H. 329.

117 Im Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 31.1.1918, in: Munch bis Kirchner 1968 (wie Anm. 1), S. 78, berichtet er von einem Besuch van Vlotens, bei dem sich dieser ein Bild des Künstlers ausgesucht habe. Schoop setzt das erste Treffen »schon im Dezember« 1917 an (Schoop 1992, ebd. [wie Anm. 24], S. 52).