

Thomas Röske

Entwicklung zum eigenen Stil Ernst Ludwig Kirchner in München 1903/04

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), einer der bedeutendsten deutschen Maler, Bildhauer, Zeichner und Grafiker des 20. Jahrhunderts, war weitgehend Autodidakt. Es hatte ihn schon früh zur freien Kunst gezogen, doch auf Wunsch der Eltern war er zunächst Architekt geworden, mit einem Studium an der Technischen Hochschule Dresden 1901–1905. Der Malerei und Zeichnung konnte er sich nur nebenher widmen. Mehr Raum hatte er dafür nach dem im April 1903 bestandenen Vordiplom, das ihm Lizenz gab, für fast ein Jahr in die „Kunststadt“ München zu gehen.¹ Hier, fern des heimatlichen Sachsens, setzte er „zum Schein“ das Architekturstudium fort.² Auf der Königlich Technischen Hochschule nahm er bloß an den Pflichtstunden im Modellieren, im Zeichnen von Landschaft und Figur sowie im Aquarellieren teil.³ „Zum eigentlichen künstlerischen Studium“ schrieb er sich bei den 1902 gegründeten privaten „Lehr- und Versuch-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“.⁴ Nach seiner Rückkehr setzte er schon einige der Münchener Anregungen in Malereien, Zeichnungen und Druckgrafiken um. Doch erst im Juni 1905 konnte dem Ausflug in die Welt der Kunst der Ausbruch folgen. Im Monat seines Diploms gründete Kirchner mit den Kommilitonen Fritz Bleyl, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff die Künstlergemeinschaft „Brücke“. Die Bedeutung von Kirchners Ausbildungszeit ist lange unterschätzt worden. Meike Hoffmann hat unlängst gezeigt, welchen Nachhall Prinzipien des Dresdner Architektur-Unterrichts bei Fritz Schumacher (1869–1947) auf Kirchners künstlerisches Denken und Gestalten hatten.⁵ Hier möchte ich den Einfluss der Münchener Episode und insbesondere von Unterricht und Schriften Hermann Obrists herausstellen.⁷

München

In seinen Rückblicken verliert Kirchner über seine Frühzeit wenig Worte. Berichtet er überhaupt von München, so betont er seine Unabhängigkeit. Allein im Zwiegespräch mit großen Künstlern der Renaissance und des Barock sowie durch Selbststudium habe er seine Eigenart entwickelt: „[...] das Akademiestudium langweilte mich. Ich musste meine Lehrer anderswo suchen und fand sie in den Museen in den alten Mei-

stern, 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.“ Auch Anregung durch und Austausch mit der Kunstwelt Münchens bestreitet Kirchner: „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.“⁸

Dabei lassen frühe, durch eine Fotografie (Kat. 170) dokumentierte Werke Kirchners auf den Einfluss damals angesehener Münchener Künstler, wie etwa Georg Schuster-Woldan (1864–1933), schließen;⁹ und in mindestens einem Holzschnitt zeigt sich der Student von Wassily Kandinsky beeindruckt.¹⁰ Außerdem hat Kirchner nachweislich aufmerksam Ausstellungen zeitgenössischer Kunst besucht, sah Werke der Neoimpressionisten Seurat, Signac, Gross und Pissarro ebenso wie von Toulouse Lautrec, van Rysselberghe, Vallo-ton, van Gogh und Max Klinger.¹¹

Auch den Impuls zur „Beobachtung des Lebens“ und zum Zeichnen „in Strassen, Lokalen, Theater etc.“ entwickelte Kirchner nicht selbst. Er kam aus dem Unterricht an den „Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst“

Die „Lehr- und Versuch-Ateliers“

Kirchner hat die Bedeutung dieser Schulung für ihn ebenfalls heruntergespielt. Knapp und lapidar heißt es 1925 in einem Brief an Will Grohmann, er habe bei Obrist „Composition und Akt gehabt“.¹² Belegt ist immerhin, dass er außerdem einen Holzschnittkurs bei Hugo Steiner-Prag besuchte.¹³ Überdies wird Kirchner zumindest an den regelmäßigen Donnerstagsvorträgen Obrists¹⁴ sowie am „Elementarunterricht“ teilgenommen haben. Tatsächlich erfuhr er mehr als eine gelegentliche Anregung im Begrifflichen.¹⁵ Selbst die Einschätzung Hoffmanns, das „bei Fritz Schumacher in Dresden Gelernte“ habe in München „Bestätigung und Erweiterung“ erfahren,¹⁶ greift noch zu kurz. Die Zeit an der Schule von Obrist und Debschitz hat das Fundament für Kirchners künstlerisches Selbstverständnis gelegt.

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

2 Brief Kirchners an Botho Fraef, Jena, den 21.9.1916, in: Grisebach 1968, *Von Munch bis Kirchner. Erlebte Kunstgeschichte in Briefen aus dem Nachlass*, hg. von Lothar Grisebach, München 1968, S. 49.

3 Ausst.-Kat. Berlin 1979, wie Anm. 1, S. 48.

4 Ernst Ludwig Kirchner, „Lebensgeschichte“ (1937), zit. nach ebd., S. 48.

5 Brief Kirchners an Botho Graef, Jena, den 21.9.1916, in: Grisebach 1968, wie Anm. 2, S. 49; vgl. Brief Kirchners an Will Grohmann, Davos, den 8.7.1925, in: *Künstler schreiben an Will Grohmann*, hg. von Karl Gutbrod, Köln 1968, S. 37.

6 Meike Hoffmann, „Kirchners Architekturstudium in Dresden. Auswirkungen auf sein Selbstverständnis als Künstler“, in: *magazin III: Forschungen*, Kirchner Museum Davos, Davos 2001, S. 11–23; s. a. dies., „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; zuletzt: dies., *Leben und Schaffen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905–1913*, Berlin 2005, insbesondere S. 25–31.

7 Zum ersten Mal habe ich mich damit befasst in dem Aufsatz „Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben“ – Ernst Ludwig Kirchners Kunsttheorie und ihre Quellen“, in: *Ernst Ludwig Kirchner. Leben ist Bewegung*, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Aschaffenburg, Landesmuseum Oldenburg, Aschaffenburg 1999, S. 70–86, hier S. 81–84.

8 Ernst Ludwig Kirchner, „Die Arbeit E.L. Kirchners“ (1925/26), in: Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner: Nachzeichnung seines Lebens*, Bern 1979, S. 332–344, hier S. 333 und 334.

9 Ernst Ludwig Kirchner – *Dokumente. Fotos, Schriften, Briefe*, gesammelt und ausgewählt von Karlheinz Gabler, Museum der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1980, S. 32.

10 Zuletzt dazu: Christiane Remm, „Die Holzschnitt-Ausstellung 1 der Künstlergruppe „Brücke“ 1906 in Dresden“, in: Ausst.-Kat. *Frühe Druckgraphik der „Brücke“*, Brücke-Museum Berlin, München 2004, S. 10–18, hier S. 12.

11 Ausst.-Kat. Berlin 1979, wie Anm. 1, S. 49.

Gerade in seiner Situation als Architekturstudent und veränderter Künstler kam ihm der Unterricht an den „Lehr- und Versuch-Ateliers für freie und angewandte Kunst“ entgegen. Der obligatorische Grundkurs bot eine allgemeine, vorurteilsfreie Orientierung über alle Zweige freier und angewandter Gestaltung, die hier gleichwertig als Kunst galten¹⁷ – nicht zuletzt im Sinne des Gesamtkunstwerks, das auch Schumacher als Ideal propagierte.¹⁸ Aber vor allem wird die Philosophie Obrists Kirchner jegliche Minderwertigkeitsgefühle aus Mangel an akademischer Schulung in freier Kunst genommen haben. Pries der Lehrer doch immer wieder den unverbildeten Neuerer: „Wohl dem, der Phantasie und Trieb zu etwas hat und darin keinen offiziellen Schulunterricht erhalten hat. (Man beachte das Wort offiziell.)“¹⁹ – der Zusatz ist unschwer als Verweis auf die „Lehr- und Versuch-Ateliers“ zu beziehen.

In diesem Unterricht wurzelt also Kirchners oben zitiertes Selbstbild als Selfmade-Künstler mit eigenem „Stil“, dessen Ablehnung durch „die Leute“²⁰ Originalität verbürgen soll; von hier bezog er die Courage, mit drei anderen Architekturstudenten 1905 eine Künstlergruppe zu gründen; und von hier stammt die Anregung zum Kernsatz des von ihm 1906 formulierten Programms der Gruppe: „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen draengt“. Nicht nur lassen sich Äußerungen des Proto-Expressionisten und Fürsprechers naiver und „primitiver“ Kunst Obrist danebenstellen, die den Satz wie eine Paraphrase erscheinen lassen (z. B. wollte er, dass die Schüler der „Ateliers“ „nichts, gar nichts [...] abzeichnen, was sie nicht gefesselt hat“,²¹ und sprach gegen die „angelernten Formen, die [...] sich immer zwischen das Papier und die naive Empfindung drängen“²² – kennt man den Ursprung des Gedankens, wird in Kirchners Formulierung auch der Nachdruck auf autodidaktisches Schaffen deutlich).

Kirchner könnte von Obrist sogar dazu ermutigt worden sein, seine Gedanken zur Kunst überhaupt und von nun an immer wieder zu veröffentlichen (wenn auch nicht immer unter seinem Namen)²³; damit entsprach er des Lehrers Ideal vom „gebildete[n] Künstler, der sowohl außen steht als auch [im Wasser des Künstler-tums] untertauchen kann.“²⁴

Ebenfalls vom Unterricht an den „Ateliers“ kam, wie oben schon angesprochen, der Anstoß zu Kirchners „Beobachtung des Lebens“ und zum Skizzieren an vielen Orten der Stadt. Das Zeichnen auf gemeinsamen Spaziergängen, durch München und in freier Natur, gehörte zum Grundkurs.²⁵ Auch Kunstsammlungen wurden zum vorwiegend zeichnerischen Studium in der Gruppe besucht.²⁶ Selbst wenn Kirchner als kurzzeitiger „Hospitant“ nur gelegentlich an diesem Unterricht teilgenommen hat – das Konzept, einen eigenen „Stil“ durch unentwegtes Zeichnen zu erarbeiten, hat er hier kennen gelernt. Sogar der bekannte Eintrag in sein Tagebuch: „Ich muss zeichnen bis zur Raserei, nur zeich-

nen“,²⁷ exemplarisch für den Flirt der Expressionisten mit Exzess und Wahnsinn, hat einen Vorläufer bei Obrist, der vom Künstler „viele Jahre intensivsten Fleißes und rasender Hingabe an die Mannigfaltigkeit der Naturformen und der inneren Vision“ verlangt.²⁸

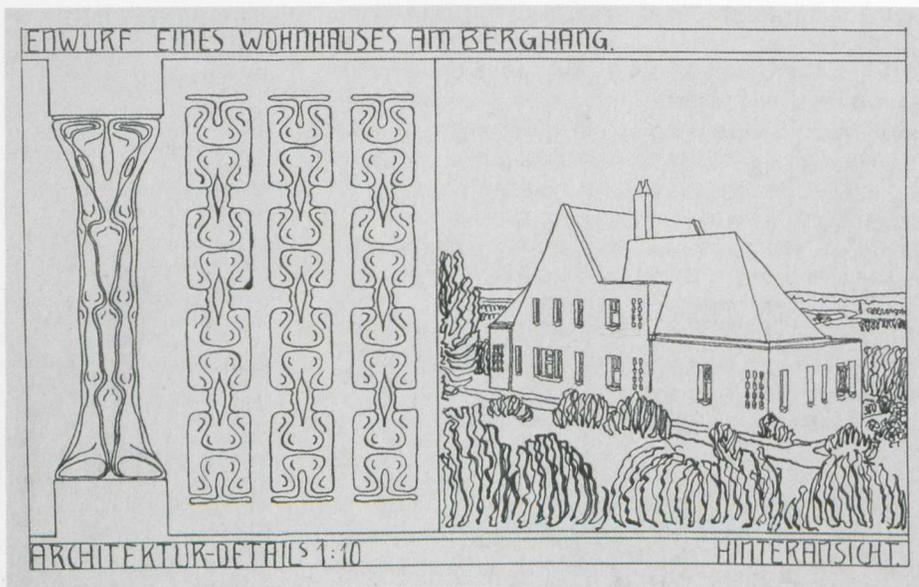
Doch nicht nur das Grundkonzept der „Lehr- und Versuch-Ateliers“ und die Anfangsgründe des Unterrichts fanden Nachhall bei Kirchner, sondern auch der nächste Lehrschritt im Grundkurs und damit die eigentliche Kunsttheorie Obrists. Gemäß seiner Definition jeglicher Kunst als „gesteigertes, verdichtetes Leben“²⁹ sollte jeder Schüler das spontan Aufgegriffene „mit Lust vertiefen, verstärken, steigern zu etwas mehr als die bloße Natur, zu einer künstlerischen Leistung“. Dabei war darauf zu achten, dass er „das, was ihn besonders ergriff, so intensiv gefühlt wiedergibt, daß der Beschauer dieselben starken Gefühle empfängt, wie der Künstler sie hatte“.³⁰ Diese Vorstellung einer Ausdrucks-kommunikation qua Kunstwerk bildete den Kern der Lehre an der privaten Schule und spielte eine Rolle bei allen Lehrinhalten, nicht zuletzt beim Akt.³¹

Die erste Hälfte des Gedankens beherrscht noch Kirchners kleinen Text „Über die Malerei“, den er seiner *Chronik der Brücke* von 1913 beigegeben hat.³² Hier heißt es: „Die instinktive Steigerung der Form im sinnlichen Erlebnis wird impulsiv auf die Fläche übertragen. [...] Durch die restlose Umsetzung des Erlebnisses in die Arbeit entsteht das Kunstwerk.“ Die Idee einer Ausdrucks-kommunikation lässt sich bei Kirchner zum ersten Mal mit einem Brief von 1918 belegen: „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“.³³ Der Grundgehalt dieser Theorie stammt zweifellos aus München, auch wenn Begriffe wie „Erlebnis“, „Instinkt“, „Umsetzung“, „Symbol“ und „Ekstase“ verraten, dass Kirchner inzwischen noch aus anderen Quellen schöpfte.³⁴ Bekanntlich ersetzte er „Symbol“ dann bald durch „Hieroglyphe“ – die Metapher passt besser zur Vorstellung einer schrift-ähnlichen Kommunikation durch Zeichnung, die den Kern des Aufsatzes „Die Zeichnungen von E.L. Kirchner“ für die Nummer 2/1920 der Zeitschrift „Genius“ (publiziert unter dem Pseudonym Louis de Marsalle)³⁵ bildet: „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 Rollenzeichnungen der Manometer.“ Auch diese Wendung seines Denkens weist allerdings noch nach München zurück, wenn auch weniger auf Obrist als auf zwei andere Autoren, deren Theorien Kirchner 1903/04 ebenfalls begegnet sein wird.

Theodor Lipps und Ludwig Klages

Hinter dem für den Unterricht an den „Lehr- und Versuch-Ateliers“ so wichtigen Moment der Einfühlung

- 12 Brief an Will Grohmann, Davos, den 8.7.1925, in: Grohmann 1968, wie Anm. 5, S. 37. In einem Brief an Bother Graef, Jena, den 21.9.1916, in: Grisebach 1968, wie Anm. 2, S. 49, ist ihm sogar Obrists Name entfallen: „War auch bei Debschitz und einem anderen, dessen Namen ich vergessen habe.“
- 13 Hoffmann 1999, wie Anm. 6, S. 8; vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1979, wie Anm. 1, S. 48.
- 14 Dagmar Rinker, *Die Lehr- und Versuch-Ateliers für angewandte und freie Kunst (Debschitz-Schule) München 1902–1914*, München 1993, S. 32; s. a. dies., *Der Münchner Jugendstil-Künstler Hermann Obrist (1862–1927)*, München 2001, S. 92.
- 15 Meike Hoffmann, „Die Arbeit vor dem Motiv: Ernst Ludwig Kirchner in Dresden 1901–1911“, in: Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Kunstforum Wien und Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, München 1998, S. 9–24, hier S. 10.
- 16 Hoffmann 2005, wie Anm. 6, S. 35.
- 17 Siehe etwa Hermann Obrist, „Hat das Publikum Interesse das Kunstgewerbe zu heben?“ (1896/98), in: ders., *Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays*, Leipzig 1903, S. 29–61, hier S. 46.
- 18 Hoffmann 2001, wie Anm. 6, S. 14 f.; s. a. Hoffmann 2005, wie Anm. 6, S. 28 f.
- 19 Hermann Obrist, „Die Zukunft unserer Architektur“ (1900), in: Obrist 1903, wie Anm. 17, S. 90–116, hier S. 106; vgl. S. 105.
- 20 Ernst Ludwig Kirchner, „Die Arbeit E.L. Kirchners“ (1925/26), in: Kornfeld 1979, wie Anm. 8, S. 333; zur Idee des individuellen Stils bei Obrist s. z. B. Obrist 1900, wie Anm. 19, S. 95 und 100.
- 21 Hermann Obrist, „Ein künstlerischer Kunstunterricht“ (1900), in: Obrist 1903, wie Anm. 17, S. 62–85, hier S. 74.
- 22 Obrist 1896/98, wie Anm. 17, S. 37.
- 23 Röske 1999, wie Anm. 7, S. 70 ff.
- 24 Hermann Obrist, „Wozu über Kunst schreiben und was ist Kunst?“ (1899), in: Obrist 1903, wie Anm. 17, S. 1–28, hier S. 2.
- 25 Obrist 1900, wie Anm. 21, S. 74.
- 26 Rinker 1993, wie Anm. 14, S. 37.
- 27 Tagebucheintrag vom 4.8.1919, in: *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch: eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, hg. von Lothar Grisebach, Neuausgabe, Ostfildern-Ruit 1997, S. 41.
- 28 Hermann Obrist, „Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst“ (1901), in: Obrist 1903, wie Anm. 17, S. 131–168, hier S. 166.
- 29 Obrist 1899, wie Anm. 24, S. 18.
- 30 Obrist 1900, wie Anm. 21, S. 75.
- 31 Rinker 1993, wie Anm. 12, S. 28.
- 32 Reproduziert im Ausst.-Kat. Berlin 1979, wie Anm. 1, S. 67.
- 33 Brief Kirchners an Gustav Schiefler, Frauenkirch, den 13.10.1918, in: *Ernst Ludwig Kirchner/Gustav Schiefler, Briefwechsel: 1910–1935/38*, Stuttgart 1990, S. 109. Den Zusammenhang zwischen erlebter Realität und Gestaltung bei Kirchner hat zuletzt betont: Lucius Grisebach, „Ernst Ludwig Kirchner – Das ekstatische Zeichnen und die Hieroglyphe“, in: *Ernst Ludwig Kirchner, „Ekstase des*



ersten Sehens" und gestaltete Form, hg. von Anita Beloubek-Hammer, Berlin 2007, S. 11-21.

- 34 Siehe hierzu auch Röske 1999, wie Anm. 7, S. 84 ff., und Anita Beloubek-Hammer, „Kirchners ‚Ekstatisches Zeichnen‘“, in: Ausst.-Kat. *Ernst Ludwig Kirchner – Erstes Sehen. Das Werk im Berliner Kupferstichkabinett*, hg. von A. Beloubek-Hammer, München u. a. 2004, S. 14-19, vor allem S. 17 f.
- 35 *Genius* 2, 1920 (1921), Heft 2, S. 216-221; hier zitiert nach Ausst.-Kat. Berlin 1979, wie Anm. 1, S. 82.
- 36 Auf die Bedeutung von Lipps für Obrist hat Meike Hoffmann schon 1999 hingewiesen, Hoffmann 1999, wie Anm. 6, S. 8; ausführlicher geht sie auf die Auswirkungen der Lipps'schen Philosophie bei den Brücke-Künstlern 2005 ein, Hoffmann 2005, wie Anm. 6, vor allem S. 19, 34, 85 und 205.
- 37 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. 2: *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* (1906), 2. Aufl., Leipzig 1920, S. 184 und 185.
- 38 Zit. nach Ausst.-Kat. Berlin 1979, wie Anm. 1, S. 82.
- 39 Obrist 1901, wie Anm. 28, S. 152; vgl. Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Bd. 1: *Grundlegung der Ästhetik* (1903), 2. Auflage, Leipzig und Hamburg 1914, S. 226 ff.
- 40 Auf Klages' Bedeutung für die Kunstauffassung in München zurzeit von Kirchners Aufenthalt haben schon Gabler und Hoffmann hingewiesen, s. Aschaffenburg 1980, wie Anm. 7, S. 28, und Hoffmann 1998, wie Anm. 15, 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 Schaffenden“, in: *Blätter für die Kunst*, 4. Folge, 1.-2. Bd. (November 1897), S. 34-38.

steht die Lehre des Münchener Philosophieprofessors Theodor Lipps (1851–1914), durch den auch Fritz Schumacher angeregt war.³⁶ Möglicherweise spricht der erwähnte Umgang Kirchners mit „Studenten“ während seiner Münchener Zeit dafür, dass er nicht nur indirekt von Lipps beeinflusst wurde, sondern, wie viele andere Studierende verschiedener Fächer damals auch, selbst an dessen Vorlesungen teilgenommen hat.

Mehrere Ideen Obrists hätten so für Kirchner eine Vertiefung erfahren, nicht zuletzt das Modell der Kommunikation von Emotionen durch Kunstwerke. Dafür könnte auch eine Parallele sprechen, die sich nicht bei Obrist findet. In diesem Zusammenhang auch auf die Möglichkeit eines expressiven Abweichens von der „korrekten“ Darstellung eines Naturvorbildes zu sprechen: „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“ gerade „hingeführt [...] auf dasjenige, was jenseits dieser einzelnen Form liegt – das ‚Seelische‘ und ‚Geistige‘“³⁷ Auch für Kirchner/de Marsalle rechtfertigt 1920 die in der Ekstase spontan gefundene „Gesamtform“ „sogenannte Verzeichnungen der Einzelformen“.³⁸

Aber auch Lipps' Idee einer einführenden Projektion des Betrachters in Abstrakta, vor allem Linien, hat offenbar, wie auf viele andere junge Künstler, auf Kirchner gewirkt – trotz dessen späterer Ablehnung gegenstandsloser Kunst. Obrist selbst kommt auf diesen Zusammenhang in seinen Schriften nur einmal zu sprechen, wenn er festhält, „dass man durch die Formensprache allein schon starke Gefühle erregen könne“.³⁹

Kirchners spätere Assoziation von Zeichnung und Schrift aber spricht für die Kenntnis der Theorien von Ludwig Klages (1872–1956), der bei Lipps studiert hatte.⁴⁰ Klages bemühte sich bereits Anfang des Jahrhunderts mit Vorträgen und Veröffentlichungen, auf der Grundlage der Lipps'schen Einfühlungsästhetik Grafologie als Ausdruckswissenschaft neu zu begründen.⁴¹ Seine Methode zum Entschlüsseln grafischer Eigenheiten der Handschrift, wie Zeilenführung, Oberlänge und Unterlänge von Buchstaben, Schriftdruck, Gesamtgestaltung der Schriftseite usw., wurde schnell bekannt und hat bald auch Künstler und Kunsthistoriker beschäftigt. So lässt sich schließlich auch die Feststellung: „Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben“,⁴² in den intellektuellen Erfahrungen seiner Münchener Studienzeit verankern.

Auswirkungen auf Kirchners Kunst

Abschließend soll gezeigt werden, wie sich Anregungen durch die „Lehr- und Versuch-Ateliers“ und die Philosophie Lipps' in Werken Kirchners niedergeschlagen haben. Dabei geht es zunächst um die Funktion des Ornaments, dann um das Aneignen von Realität durch (schnelles) Zeichnen.

Abstrakte Ornamente spielen in Kirchners Architekturzeichnungen bis 1905 eine wichtige Rolle. Gemäß einer Einfühlung in Ungegenständliches verdeutlichen sie hier vorwiegend tektonische Zusammenhänge. Sie akzentuieren Tragen und Lasten wie in Entwürfen zum *Haus am Berghang* (Abb. 1) oder pulsierende Ruhe wie im unteren Wandteil des *Rauchzimmers* (Kat. 171). Hier dürfte Kirchner vom „Sinnornament“ Hugo Steiner-Prags ausgegangen sein.⁴³ Auch in den beiden Holzschnitten der Folge *Das Modell* von 1905,⁴⁴ *Kauernder Akt* und *Mädchenakt auf Sofa* (Kat. 185, 183), sind repetitive symbolische Flächenornamente wie bei Steiner-Prag zum Unterstützen von Figurenpose und Atmosphäre eingesetzt. Dagegen könnten hinter zwei der drei Randleisten (Kat. 174) mit ihrer ausladenden Spannung Vorbilder Obrists stehen.⁴⁵

Eine stärkere Verknüpfung von Gegenstand und abstraktem Ornament erreicht die Tuschezeichnung in einer Schreibmappe von 1905 (Kat. 186), auf der ein hochrechteckiges Aktbild allseitig vorwiegend gleich große liegende, sitzende und kauernde Akte umgeben. Der zentrale Akt liegt bäuchlings auf einer mit Fruchtformen besetzten Decke. Die Außenkonturen der übrigen Frauenleiber in Feder werden von Pinsellinien umspielt, sodass sich eine durchgehende, rahmende Form ergibt, die etwas Räkelndes hat; die Füllsel der Freiräume erinnern mit ihren gestreckten Herzgestalten und spiralgig mäandernden Linien an Details und Öffnungen weiblicher Körper.

Das prominenteste Beispiel für sprechende abstrakte Formen in Kirchners Werk sind die dem Jugendstil nahen ornamentalen Felder im Holzschnittzyklus *Zwei Menschen* von 1905, die das Format jeweils



zu einem Quadrat ergänzen.⁴⁶ Die figürlichen Szenen werden gleichsam formmusikalisch begleitet. Ähnlich den Leitmotiven im Musikdrama Richard Wagners verdeutlichen die abstrakten Formationen den erzählerischen Inhalt.⁴⁷ Das soll an den für die Ausstellung gewählten Beispielen (Kat. 176-181) erläutert werden:

Blatt 1, *Die Sehnsucht*: Die starren, ineinandergreifenden Kämme, bekrönt von einem leeren Quadrat, korrespondieren mit dem einsamen Mann in Sehnsuchtsgeste auf einem Hügel; das Grazientrio auf der Dreierlinie, die sich in Himmelslinien des Bildes fortsetzt, gibt den Inhalt der männlichen Sehnsucht an.⁴⁸ Blatt 2, *Begegnung*: Die kanonartig einander umwindenden zwei Linien mit kugelförmigen Auswüchsen links und rechts⁴⁹ stehen für die Begegnung des Mannes mit einer Frau; das Gesicht darunter konkretisiert sie als Blickkontakt. Blatt 3, *Entführung*: Die bogenartig aus einem Quadrat brechenden Linien setzen das Reißen der Einzelnen aus der Frauengruppe im Bild darunter um. Blatt 4, *Vor den Menschen*: Die geschwungene Formation oben meint den Tanz des Paares auf dem Gras, die angeschnittenen Ovalformen mit verdoppeltem oberen Kontur die Aufmerksamkeit unten, deren Richtung kleine Pfeilformen dazwischen betonen. Blatt 5, *Versuchung*: Die offene Vasenform oben⁵⁰ steht für die Frau mit verbundenen Augen, die Punkte darunter für den unsicheren Grund, auf dem sie sich bewegt, Gefahr laufend, in den Tümpel mit Lemuren vor ihr zu versinken. Blatt 6, *Trennung*: Die fest gefügte Symmetrie von zwei Quadraten und einer doppelt gespiegelten Bogenform dazwischen macht klar, dass die Trennung des Paares im Wasser darüber endgültig ist.

Diese Deutungen konkretisieren, inwiefern die ornamentalen Felder „kompositionell wie auch inhaltlich

eng [...] bezogen“ sind auf die figürlichen Darstellungen⁵¹ – und nicht bloß „schmückendes Beiwerk“.⁵²

Selbst wenn Kirchner einige Druckgrafiken Edvard Munchs zu den Randleisten angeregt haben sollten,⁵³ hat er im Zyklus „Zwei Menschen“, beeinflusst durch Gedanken von Lipps, Obrist und Steiner-Prag, eine erstaunlich originelle Art der Beziehung abstrakter und gegenständlicher Bildformen erarbeitet. Tatsächlich gehören diese ornamentalen Bildfelder zu dem, woraus sich später Kirchners „Hieroglyphen“ entwickelt.⁵⁴

Eine weitere Wurzel dieser schriftähnlichen grafischen Gestaltung ist das Zeichnen „überall in Strassen, Lokalen, Theater etc.“, zu dem Kirchner im Grundkurs der „Lehr- und Versuch-Ateliers“ angeregt wurde. Die Praxis emotionaler zeichnerischer Aneignung von Realität war sicherlich wesentlicher Impuls für die späteren „Viertelstundenakte“.⁵⁵ In diesen gemeinsamen Aktzeichenstunden der „Brücke“-Freunde seit 1905 entstand eine Fülle zeichnerischer Notate, sicherlich oft in weniger als 15 Minuten (die Geschwindigkeit sollte das Unmittelbare fördern). Dabei zeigt sich an Kirchners Ergebnissen der Jahre 1905/06 unterschiedliches Vorgehen, dem Schritt von verharrenden zu bewegten Modellen entsprechend. Beim knienden Akt aus der Sammlung Gerlinger (Abb. 2) hat er mit vielfachem Nachzeichnen und Korrigieren der Konturen die Figur herausgearbeitet, dadurch das haptische Erleben betonend; die anatomischen Details folgen genauso Gelerntem wie Gesehenem; große dichte Schraffuren geben dem Akt räumlichen Halt. Individuellere Handschrift zeigt das Blatt aus dem Davoser Museum (Kat. 188), auf dem vier Akte mit immer wieder anderen Konturfragmenten erfasst sind und ein Spannungsverhältnis zwischen Andeutungen des Raumes und der Figuren, zwischen schmalen und breiten, struktiven und organischen Linien besteht. Meisterhaft ist dies fortentwickelt im Blatt des Berliner Kupferstichkabinetts von 1908 (Kat. 184), dessen Querformat ein *Nacktes Mädchen bei der Pediküre* eingepasst ist. Man genießt die Kreidezeichnung im steten Wechsel: als gegenständliches Motiv und als reizvolles Spiel abstrakter grafischer Elemente. Stärker noch fordert der Künstler seine grafische Erfindungskraft im Folgejahr beim Umsetzen von Tänzen heraus (Kat. 187). Hier wird neu entwickelte Bewegungsschiffre mit Ornamentalem verquickt. Der große Schwung des weiten Rocks mit den aufliegenden Beinen dominiert linear die Lithografie; die Illusion von heftiger Bewegung entsteht allerdings erst durch den vielstimmigen Kontrapunkt der übrigen Bildelemente. Der Partner bietet den ruhigeren Gegenpol zur Tänzerin. Im Hintergrund aber greift Kirchner mit Bogenformen und frei verteilten Kürzeln das Drehen und Schweben der Frau auf.

Auch noch in der Hochphase des gotisierenden Expressionismus Kirchners zwischen 1912 und 1914 begegnen sich spontan gefundene Gestalt und ornamentale Form, zumal der Horizont mehr und mehr an den

41 Siehe den Kommentar von Hans Egert Schröder zu: Ludwig Klages, *Sämtliche Werke*, Bd. 8: *Graphologie II*, Bonn 1971, S. 711-824, hier S. 713 f.

42 Louis de Marsalle (= Ernst Ludwig Kirchner), „Die Zeichnungen von E. L. Kirchner“ (1921), hier zitiert nach Ausst.-Kat. Berlin 1979, wie Anm. 1, S. 82.

43 Hoffmann 1999, wie Anm. 6, S. 9.

44 Zur Folge s. Günther Gercken, „Ernst Ludwig Kirchner – Frühe druckgraphische Serien“, in: Berlin 2004, wie Anm. 10, S. 20-24, hier S. 22 f.

45 Hoffmann 1999, wie Anm. 6, S. 6, verortet sie dagegen in den Unterricht bei Schumacher.

46 Dube H 40-48; siehe hierzu v. a. Wolfram Gabler, *Ernst Ludwig Kirchner als Illustrator*, Berlin 1988, S. 42-51, und Heike Laermann, *Der expressionistische Holzschnitt bei Ernst Ludwig Kirchner. Studien zu Form und Datierung, Ikonographie und Theorie (1904-1918)*, Bremen 2004, S. 57 ff.; zuletzt: Heike Nasdala [geb. Laermann], „Kirchner-Holzschnitte – Neue Erkenntnisse zur Datierung und Ikonographie“, in: Kirchner 2007, wie Anm. 33, S. 61-78, hier S. 62 ff.

47 „Symbol-lineares Äquivalent“ (Werner Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit: Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917*, Köln 1970, S. 26) greift für die Beziehung zu kurz, da die abstrakten Formen den Gehalt der Szenen nicht nur verdoppeln; ebenso Javier Almadós Interpretation als „Übersetzung“ des Gehaltes der Szenen „in rein grafische Formen“, s. ders., „Reformbewegung um 1900“, in: Ausst.-Kat. *Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus*, Brücke Museum Berlin in der Berlinischen Galerie, München 2005, S. 119-123, hier S. 119 f.

48 Vgl. Laermann 2004, wie Anm. 46, S. 131.

49 Gabler 1988, wie Anm. 46, S. 47, erinnern sie an „Kirschen oder die schematische Darstellung chemischer Verbindungen“.

50 Gabler 1988, wie Anm. 46, S. 48, nennt sie „symmetrisches Konsolmotiv“.

51 Laermann 2004, wie Anm. 46, S. 58.

52 Gabler 1988, wie Anm. 46, S. 49.

53 Laermann 2004, wie Anm. 46, S. 131.

54 Hoffmann 1970, wie Anm. 47, S. 26.

55 Den Einfluss des Unterrichts an den „Lehr- und Versuch-Ateliers“ (und Lipps) auf den „Viertelstundenakt“ hat bereits Sandra Mühlenberend behauptet, in ihrem Aufsatz „Vom Stillstand zum Leben. Die Herkunft des „Viertelstundenaktes““, im Ausst.-Kat. *Die Brücke in Dresden 1905-1911*, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Köln 2001, S. 278-282, hier S. 280 f. Den Zusammenhang bestreitet Hoffmann 2005, wie Anm. 6, S. 72, zum einen, weil Beispiele für schnelles Zeichnen sich bei Heckel und Kirchner schon vor 1903/04 finden, zum anderen, weil sie meint, dass an der privaten Kunstschule 1903/04 „alles andere als schnell gezeichnet wurde“. Das gilt allerdings vor allem für die Kurse in der Schule, sicherlich weniger für das Zeichnen auf Ausflügen. Wichtiger noch ist aber, dass Obrist – im Ge-

Ernst Ludwig Kirchner, *Badende am Strand (Fehmarn)*,
1913, Staatliche Museen zu
Berlin, Nationalgalerie



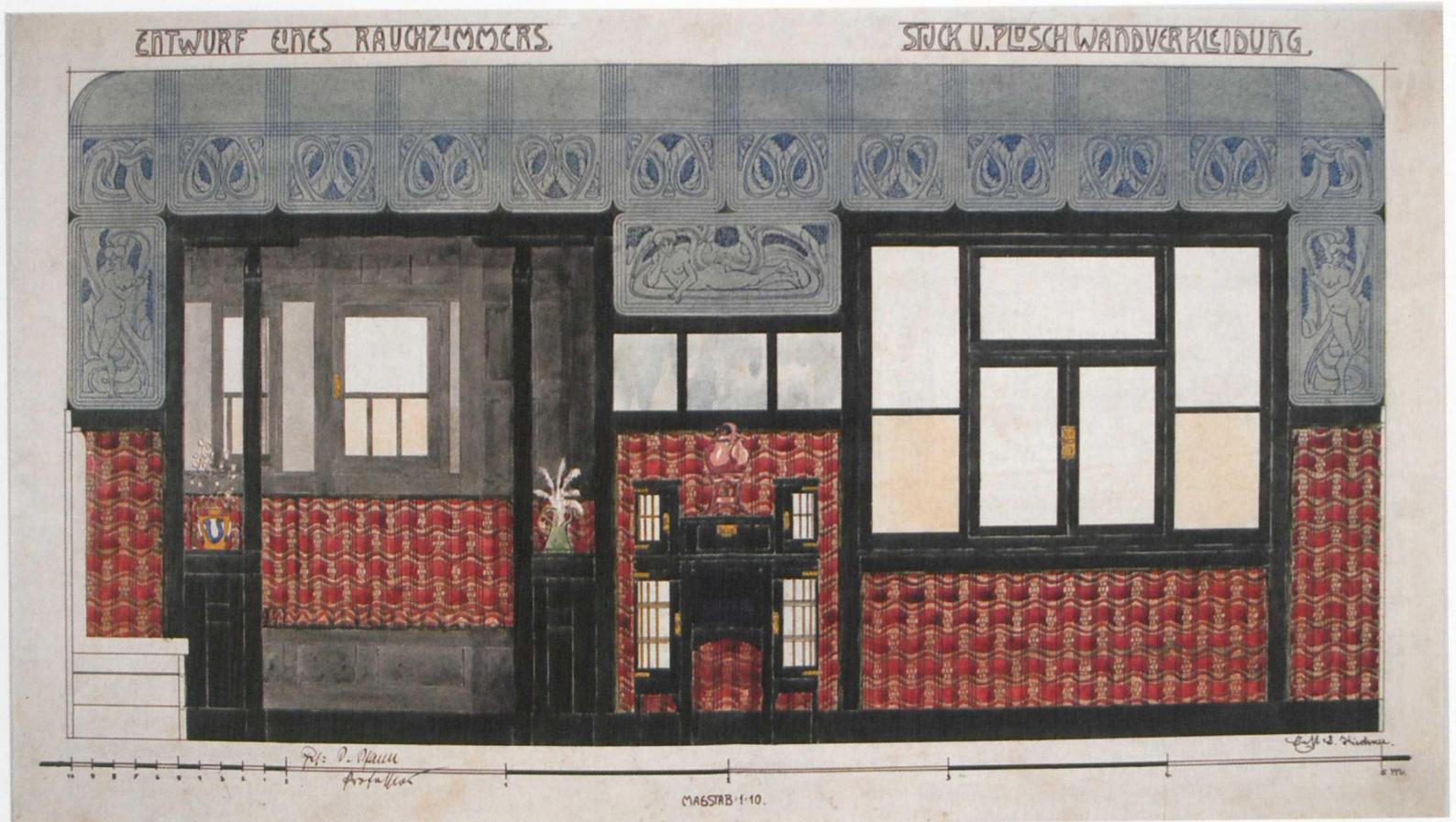
gensatz zu Schumacher, der strikt gegen „unordentliches Zeichnen“ war (s. ebd.) – seine Schüler zum Finden neuer Formen durch leidenschaftliches Gestalten des Gesehenen bringen wollte. Ästhetische Unvoreingenommenheit gegenüber den Resultaten schnellen Zeichnens, das zwangsläufig Unvorhergesehenes hervorbringt, ist aber die wesentliche Grundlage der „Viertelstundenakte“.

oberen Bildrand rückt und sich dadurch Raumgestaltung und Flächengestaltung einander annähern. Auf dem Gemälde *Badende am Strand (Fehmarn)* von 1913 (Abb. 3) sind, wie oft bei Kirchner, Männer und Frauen durch ihr Verhalten in der Natur unterschieden. Die beiden Frauen geben sich der Wellenbewegung hin, ein Mann stellt sich ihr entgegen, sodass die Gischt sein Bein gleich den Felsen umspült. Durch die Aufsicht des Landschaftsausschnitts erscheinen die mehrfach gebrochenen Schaumkämme und schraffierten Schattenzonen wie ein Flächenornament, mit dem und

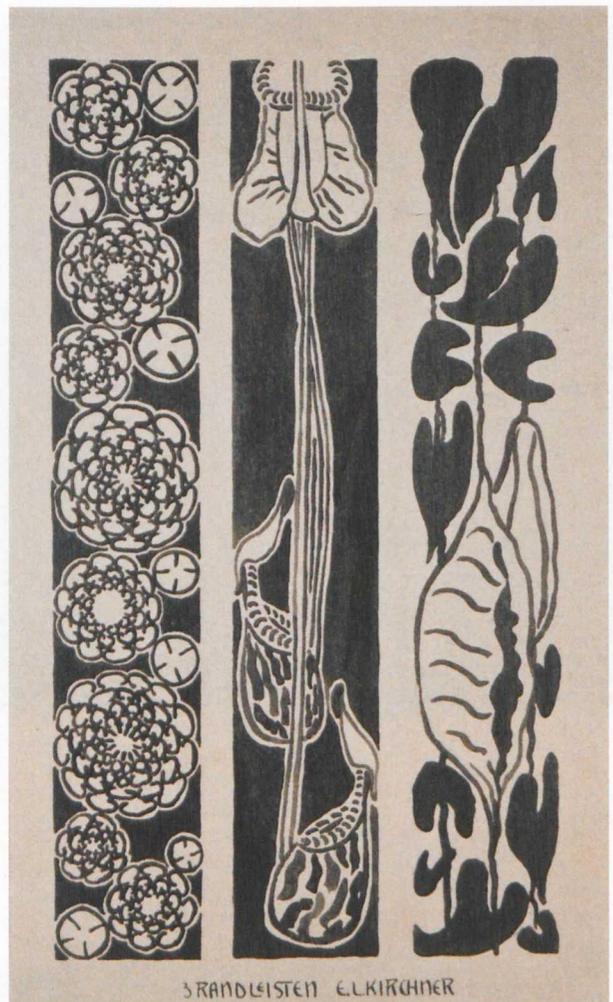
gegen das sich die Figuren bewegen. Ähnliche Strukturen finden sich auf dem figurenlosen Gemälde „Bucht an der Fehmarnküste“ (Kat. 189) und vielen anderen Bildern der Zeit. Ist die erstaunliche Ähnlichkeit mit Entwürfen Hermann Obrists (Kat. 95) nur Zufall? Sie könnte darauf zurückzuführen sein, dass bestimmte Eindrücke gelungener Flächengestaltung dem einstigen Schüler im Gedächtnis geblieben sind. Zumindest aber macht sie sinnfällig, welche Bedeutung Prinzipien des Münchener Unterrichts für den Künstler Kirchner bewahrt haben.



95
Hermann Obrist, *Felsgrotte mit loderndem Fluss II*,
undat. (um 1895/1900)
Tempera und Bleistift, 28,5 x 18,8 cm
Staatliche Graphische Sammlung München



171
 Ernst Ludwig Kirchner
Entwurf eines Rauchzimmers, 1903/04
 Tusche, Feder und Bleistift, laviert, Aquarell-
 und Sprühtechnik, 38,1 x 68 cm
 Nachlass Ernst Ludwig Kirchner – Courtesy
 Galerie Henze & Ketterer
 Wichtrach/Bern



174

Ernst Ludwig Kirchner

3 Randleisten, 1903/04

Tusche, Feder und Pinsel über Bleistift auf Papier,
aufgezogen auf Karton, 47 x 32 cm

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



176-181
 Ernst Ludwig Kirchner
Zwei Menschen, 1905
 Folge von 6 Holzschnitten
 Brücke-Museum, Berlin

Blatt 1
Männliche Figur auf einem Berg
(Die Sehnsucht)
 19,9 x 20 cm

Blatt 2
Begegnung
 19,6 x 19,8 cm

Blatt 3
Entführung
 19,9 x 20 cm





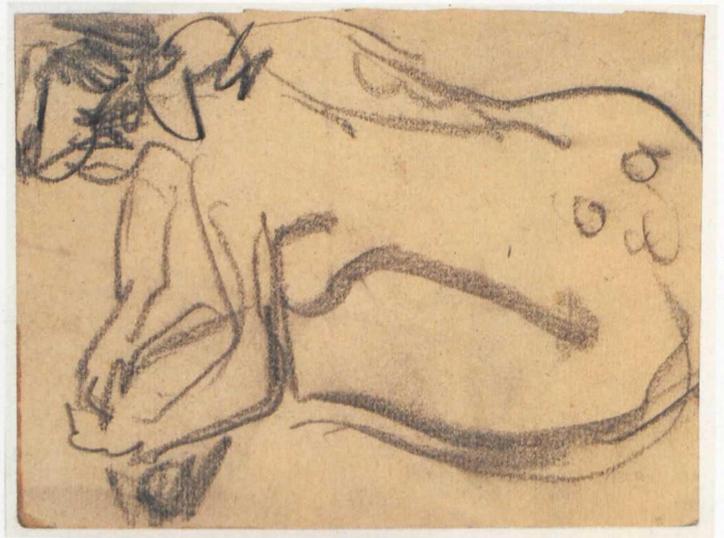
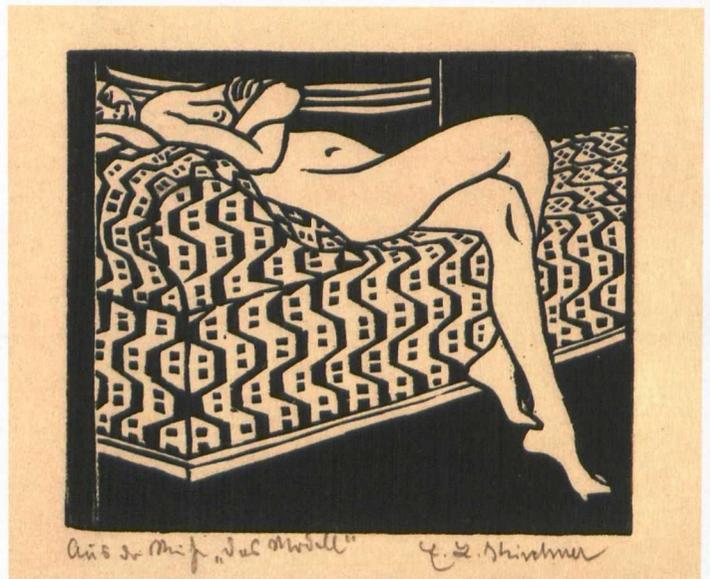
Blatt 4
Vor den Menschen
 20 x 20 cm

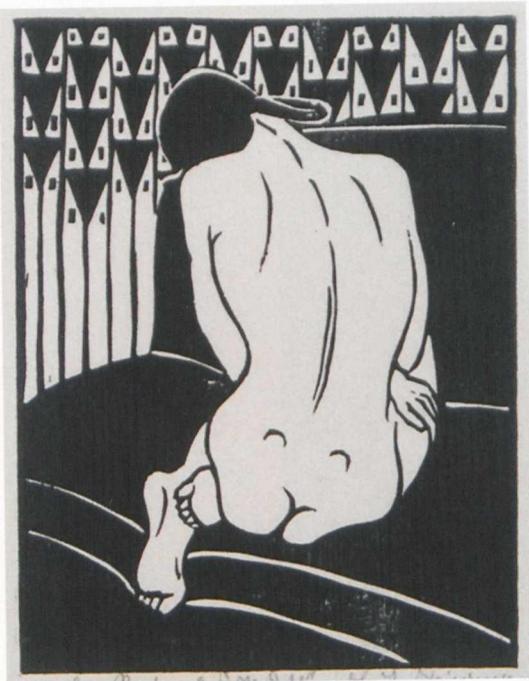


Blatt 5
Versuchung
 20 x 20 cm



Blatt 6
Trennung
 19,9 x 19,6 cm





183
Ernst Ludwig Kirchner
Mädchenakt auf Sofa, 1905
Holzschnitt, 8,4 x 10 cm
Brücke-Museum, Berlin

184
Ernst Ludwig Kirchner
Nacktes Mädchen bei der Pediküre,
1908, Blatt 1 aus der Skizzensamm-
lung 1904/05–1922/23
Kreide, 12,2 x 16,3 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett



185
Ernst Ludwig Kirchner
Kauernder Akt, vom Rücken gesehen,
1905, Holzschnitt, 13 x 10 cm
Brücke-Museum, Berlin

186
Ernst Ludwig Kirchner
Zeichnung aus einer Schreibmappe,
1905, Tusche, 59 x 35,5 cm
Slg. E. W. K., Bern



187
Ernst Ludwig Kirchner
Tanzpaar, 1909
Lithografie, 37 x 32,5 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett

188
Ernst Ludwig Kirchner
Vier weibliche Akte im Atelier,
1905/06
Kohle, 48,8 x 59,7 cm
E. W. K., Bern/Davos





189
Ernst Ludwig Kirchner, *Bucht an der Fehmarnküste*, 1913
Öl auf Leinwand, 126 x 90 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main, Leihgabe aus Privatbesitz



170
Kirchner in Chemnitz, Foto 1904