

»Ist das nicht doch recht pathologisch?« – Kirchner und das »Kranke« in der Kunst*

Thomas Röske

Im »Davoser Tagebuch« von Ernst Ludwig Kirchner sind nach dem 20.10.1926 Fotos nach Gemälden von Paul Camenisch eingeklebt, einem der jungen Künstler, die Kirchner damals häufiger in seinem Haus auf dem Wildboden sah.¹ Eines zeigt ein Porträt von Martha Hörler, der Freundin Camenischs (Abb. 1). Darunter hat Kirchner notiert: »Ist das nicht doch recht pathologisch?«² Diese Frage berührt unangenehm, angesichts der kontinuierlichen Verfemung moderner deutscher Kunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts als »entartet« und »krankhaft«. Auch Kirchners Werke sind seit 1930 diffamiert worden und waren 1937 ff. auf der Femeausstellung der Nazis »Entartete Kunst« zu sehen. Worauf zielte die Frage in seinem Tagebuch? Ging es Kirchner tatsächlich um ein Abwerten des Bildes? Im folgenden soll nachgezeichnet werden, wie sich Kirchners Einstellung zum Wahnsinn, insbesondere zu angeblichen Merkmalen des Pathologischen in der Kunst, bis zu der zitierten Notiz von 1926 entwickelt hat. Im Mittelpunkt steht dabei seine Begegnung mit den Werken einer Mitpatientin im Jahre 1917.

Wie andere Expressionisten auch hat Kirchner mehrfach psychische Krankheit zum Bildgegenstand gemacht. Nur einmal allerdings, sehr früh, findet sich eine symbolistische Gestaltung erotischen »Wahnsinns« in seinem Werk, in dem Skizzenbuch 1 von 1900/01, das heute Teil der Sammlung Gerlinger ist.³ Ansonsten gibt es in seinem Œuvre ausschließlich Bildnisse oder porträtnahe Darstellungen von Patienten. Sie sind ein künstlerischer Ertrag seiner eigenen Aufenthalte in Sanatorien für »Nervöse« und psychisch Kranke während der Jahre 1916 bis 1918. Kirchner war im Herbst 1915 beim Militär, bald nachdem er sich als »unfreiwillig Freiwilliger«⁴ gemeldet hatte und zur Kavallerie eingezogen worden war, physisch und psychisch zusammengebrochen. Damit begann für den Traumatisierten eine mehrjährige Leidenszeit, in der er unter wechselnden Diagnosen an verschiedenen Orten in Deutschland und der Schweiz behandelt wurde.

Unverkennbar hat Kirchner die künstlerische Arbeit in jenen Jahren genutzt, um sein persönliches Befinden zum Ausdruck zu bringen. Das gilt nicht nur für Selbstporträts (Abb. 2 und S. 164), sondern auch für Landschaften und Stilleben und gerade auch für Bildnisse, handele es sich um Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken nach prominenten Mitpatienten wie Karl Sternheim und Otto Klemperer (Abb. 3) oder um Darstellungen anderer, nicht näher identifizierter Leidensgenossen (Abb. 4 und S. 166).⁵ Möglicherweise hat der Künstler sogar bewussten Anteil an dem Vergleich zwischen seinem Lebensweg und dem van Goghs, den damals seine Freunde anstellten. So schrieb etwa Eberhard Grisebach im März 1917 an seine Schwiegermutter Helene Spengler nach einem Besuch bei Kirchner in Berlin: »Beim Abschied dachte ich an van Goghs Schicksal, das sich später oder früher auch an ihm erfüllen wird.«⁶



Abb. 1 Ernst Ludwig Kirchner, Seite des »Davoser Tagebuchs« mit Foto nach Gemälde von Paul Camenisch, 1926

* Dies ist die überarbeitete und wesentlich erweiterte Fassung des Aufsatzes »Ich habe viel Anregung durch die Bilder einer Kranken« – E. L. Kirchner und das »Pathologische« in der Kunst, der zuerst 2001 in *magazin III: Forschungen, des Kirchner Museums Davos* erschien (S. 25–32).

1 Zu Paul Camenisch und seinem Verhältnis zu Kirchner s. Kat. Chur 1985, insbesondere Stutzer 1985.

2 Grisebach 1997, S. 136.

3 Abgebildet in: Kat. Schleswig 1995, S. 92.

4 Kirchner in: »Die Arbeit E. L. Kirchners« (1925 oder 1926), s. Kornfeld 1979, S. 332–344, hier S. 337.

5 Siehe hierzu Röske 1999a, insbesondere S. 19–24.

6 Brief Ernst Grisebachs an Helene Spengler, Jena, den 23. 3. 1917, zit. nach: Grisebach 1968, S. 61. John M. MacGregor interpretiert Kirchners »Selbstporträt als Kranker«. (1917, München, Pinakothek der Moderne) sogar als »the pictorial expression of that intensified identification« mit van Gogh, da er die Darstellung des Zimmers auf diesem Bild von van Goghs Schlafzimmer in Arles abgeleitet sieht, MacGregor 1989, S. 226.



Abb. 2 Ernst Ludwig Kirchner,
Selbstbildnis, zeichnend, 1916, Radierung

Abb. 3 Ernst Ludwig Kirchner,
Der Komponist Otto Klemperer
am Klavier, 1916, Holzschnitt



Eine neue Stufe erreichte Kirchners Auseinandersetzung mit dem Wahnsinn, als ihm während seiner Zeit im Kreuzlinger Sanatorium »Bellevue« sein Arzt Ludwig Binswanger Bilder von einer Mitpatientin zeigte, die ihn begeisterten. Wir haben für seine differenzierte Reaktion eine Reihe von Briefzeugnissen. So schrieb er bereits im ersten Monat seines Kreuzlinger Aufenthalts, im September 1917, an Henry van de Velde: »Ich liege brach wie ein Acker, der nicht bepflanzt ist. Ich habe viel Anregung durch S. und die Herren Doktoren und durch etwas ganz Seltsames, durch die Bilder einer Kranken, die mit außerordentlich feinem Gefühl für die Farben ihre Visionen hier malt. Wenn Sie wieder herkommen, möchte ich Ihnen die Sachen gern einmal zeigen. Ich staune, welche Kräfte durch Krankheit manchmal freigelegt werden. Ich will, wenn ich mich konzentrieren kann auf Anregung von Herrn Dr. Binswanger einiges darüber aufschreiben.«⁷

Das Erleben dieser Bilder wirkte nachhaltig auf Kirchner. Das belegen auch einige weiter greifende Reflexionen, die er im Juni 1918, dem vorletzten Monat seines Kreuzlinger Aufenthalts, in einem Brief an Eberhard Grisebach anstellte. Seine Wortwahl verrät den Einfluss von Gedanken des Psychoanalytikers Carl Gustav Jung, die sicherlich durch Binswanger vermittelt waren: »Sie glauben nicht, wie interessant und auch wie anregend es ist, Kinderzeichnungen, sei es nun auf Papier, sei es nun auf Zäunen, Zeichnungen von exotischen Völkern, Zeichnungen von Kranken zu betrachten und sie mit den künstlerischen Produktionen zu vergleichen. Die darin enthaltenen Symbole sind immer dieselben, bis herab zum Gaunerzinken, wenn Sie wollen. So berührt sich die darstellende Welt von einem Punkte bis zum anderen, ja selbst die Unterschiede der blonden und dunklen Rasse sind ablesbar wie bei einem Manometer. Es ist alles sehr merkwürdig, ich freue mich schon mich mit Ihnen darüber auf der Alp zu unterhalten.«⁸

Erst bei der Transkription der Notizen in Kirchners Skizzenbüchern wurde entdeckt, dass der Künstler seiner oben zitierten Absicht gefolgt war und tatsächlich seine Gedanken zu den Arbeiten jener Patientin festgehalten hatte. Die Aufzeichnungen aus dem Jahr 1917 oder 1918 haben sich im Skizzenbuch 38 erhalten, in der Handschrift Erna Schillings. Sie sind ein wichtiges historisches Dokument. In diesem Text wird zum ersten Mal ausführlich eine expressionistische Sicht auf Werke einer Patientin festgehalten, und zwar mit einer bemerkenswerten Sprachgewalt: »Auf Anregung von H. Dr. Binswanger will ich versuchen einige gedanken, die mir bei Betrachtung einiger Bilder einer Kranken kommen, aufzuschreiben. Es sind traumhaft visionäre Dinge die hier ein krankes Hirn auf die Fläche bringt. Der Kreis der Gefühle und Visionen geht im unendlichen Bogen um Gott, Himmel Tod, Teufel, Heiligtum über Liebe, sexuelle Visionen Sadismus, Masochismus Lesbisches immer zu dem eigenen Selbst zurück. Die Techniken umspannen alle Mal und Zeichentechniken der Erde. Anfangend von letzten perspektivischen und fast kubistischen Dingen, gehen sie über zu holländischer Malerei (Delfter Blau) indischen und chinesischen Miniaturen, zu den Farbwirkungen antiker Malweisen und enden in Zeichnungen, die an koptische und peruanische Stickereien denken lassen. Über allen Bildern liegt der schwermütige Schleier einer unbewussten Vereinsamung und der ruhelose Geist findet trotz seiner krankhaften Beschränkung in seinen Ekstasen symbolische Formen, die Südseeinsulaner und Neger dafür gefunden haben. Die Farben sind mit einer fast unglaublichen Feinfühligkeit nebeneinander gesetzt, rein und stark, nur dem Gefühl entspringend, spotten sie jeder akademischen Lehre. Man sieht, dass sie rein impulsiv nur dem Ausdruck der Empfindung dienen. So wachsen diese Bilder zu Kunstwerken höchster Art. Es ist mit allen Mitteln gearbeitet: so steht gold neben preussischblau und schwarz. Auf photographischem Papier ist mit

⁷ Brief Kirchners an Henry van de Velde, Kreuzlingen, den 30. 9. 1917, zit. nach: Kirchner 1961, S. 72; zu Kirchners Aufenthalt in Kreuzlingen s.a. Schoop 1992.

⁸ Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 7. 6. 1918, zit. nach: Grisebach 1968, S. 85/86.

Ölfarbe gezeichnet, mit Tinte, Blut und Kaffee sind symbolische ornamentale Zeichnungen entstanden, doppelseitig teils durchgepaust, neu ornamental geteilt, neue figurale Compositionen eingefügt. Eine reiche dunkle Phantasie verbindet in ihren Visionen Engel, Teufel, Mond, Sterne und Themen mit erotischer Sehnsucht der Vulva.«⁹

Da Kirchner keinen Namen nennt, war lange nicht bekannt, um wen es sich bei der Patientin Binswangers gehandelt hat und ob Beispiele ihrer Malerei erhalten sind. Manche vermuteten sogar, sie sei eine Erfindung Kirchners, mit deren Hilfe er eine ideale künstlerische Position formulieren wollte. Die Identität der Künstlerin zu klären, half vor allem der zweite Teil des Skizzenbuchtexes, in dem einige ihrer Bilder genauer beschrieben werden. Dort heißt es kurz nach dem oben gegebenen Zitat: »Das männliche Prinzip ist ein unklares literarisches Produkt der Phantasie von etwas Vergewaltigendem, bald ein galoppierender roter Reiter, bald ein starrer Zylinder, bald ein Zweig mit roten Blumen. Das weibliche Prinzip ist umso klarer fast auf jedem Bild ausgedrückt durch ein geschnittenes Oval. Am tollsten wohl auf einem Bilde: Eine zum bedeckende stehende Kuh mit grünem Frauenkopf wartet auf dem schwarzen Kreis der Sehnsucht isoliert, auf den anspringenden roten Reiter auf rotem Pferd. Auf dem orangefarbenen Himmel flattert eine in Ekstase geöffnete Vulva.«¹⁰

Diese Beschreibung passt bis ins Detail auf ein Gemälde von Else Blankenhorn, das sich heute in der Sammlung Prinzhorn der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg befindet (S. 85), zusammen mit vielen anderen ihrer Werke (s. den Beitrag von Noell-Rumpeltes).

Auch der umfangreichste der Kommentare Kirchners scheint sich auf ein Ölbild in der Sammlung Prinzhorn zu beziehen: »Auf einem anderen Bild projiziert der über die Erde schwebende Geist den Mond und die Sterne auf einen Hügel, auf dem, um ein phallisches Heiligtum, Engel und Teufel zwischen Lilien Hyacinthen und Nachtschatten eine Orgie feiern. Ein unendlich müder ovaler Heiligenkreis träufelt von dem phallischen Idol herab auf ein Teufelspaar in Copulation. Über dem männlichen Teufel giesst ein roter Feuerball einen roten Schleier der vergewaltigenden Leidenschaft aus. Als abwehrendes Symbol gegen diese Scene umschliesst eine blauschwarze Glockenform einen knienden lockigen Engelsknaben über ihm eine weisse Gestalt mit schützend ausgebreiteten Armen. Hinter dem Idol ein Chalet und phantastisch gebildete Berggipfel. Aus dem Halbmond, dem Anreger mystisch erotischer Gedanken, fliegt ein schwarze Schwalbe, die Sehnsucht zur Betätigung gleichsam auf die Hyacinthen und Nachtschatten zu. Auf der anderen Seite des Berges steht senkrecht in ruhiger Haltung die weisse Lilie, zu der sich als Zeichen geistiger Befruchtung, ein Goldregen oranger Kreise herabsenkt. Das ganze Bild ist dunkel grün weiss und orange gemalt.«

Anschließend versucht Kirchner in typisch expressionistischer Perspektive, einfühlend die Entstehung des Gemäldes aus einer Sukzession verschiedener Impulse zu rekonstruieren: »Man sieht aus der Technik die Entstehung erst der dreieckige Hügel mit dem Idol eines Heiligenkreises und der Kopulationsscene der beiden Teufel. Dann sucht das konventionell schwankende Gefühl nach der Ursache. Der Mond die Schwalbe die Blumen entstehen; der Schreck zeugt die Glocke mit den betenden Engeln und den Sternen, und die Ekstase verebbt in der senkrechten Lilie und den orangefarbenen Kreisen. Dieser Werdegang des Bildes tritt auch in der Pinselührung hervor die erst lang und energisch hingestrichen beginnen und zart tupfend aufhören.«¹¹

Hält man diesen Bildkommentar neben die Inventarnummer 4302 der Sammlung Prinzhorn (S. 83), so findet man viele sichtbare Details erfasst. Eine Reihe der benannten Bildelemente, vor allem



Abb. 4 Ernst Ludwig Kirchner,
Nervöse beim Diner, 1916, Holzschnitt,
Museum Bochum (Kat. 107)

⁹ Zit. nach: Presler 1996, S. 407/408.

¹⁰ Ebd., S. 408.

¹¹ Ebd.

das Chalet und die »phantastisch gebildeten Berggipfel« im Hintergrund, fehlen jedoch. Zunächst könnte man vermuten, dass es sich bei dem beschriebenen Bild um eine erweiterte Fassung des Heidelberger Gemäldes handelt oder dass sich in Heidelberg die Skizze zu einer verlorenen Ausführung befindet. Doch gibt es weder Beispiele für Variationen noch für Ölskizzen im Œuvre Blankenhorns. So kann man vermuten, dass Kirchner Beobachtungen an verschiedenen Bildern zusammengezogen hat. Oder fügte der Künstler seinen Niederschriften Phantasien hinzu?

Ohnehin ist man beim Vergleich des Textes mit den Bildern, deren Motive nicht nur schwer zu deuten sind, sondern selbst einer nüchternen Beschreibung Probleme bereiten, verblüfft, wie entschieden der Künstler psychologisierend ausdeutet. Er verrät nicht, worauf seine Einsichten gründen. Wahrscheinlich waren sie von Gesprächen mit dem psychoanalytisch orientierten Binswanger angeregt, der sich wiederum auf Aussagen der Künstlerin gestützt haben könnte. Nichts weist jedenfalls darauf hin, dass Kirchner Blankenhorn persönlich kennen gelernt hat, die allzu menschenscheu war und unwillig, ihre Malereien zu zeigen. Zudem lässt sich rekonstruieren, dass er nur deshalb die Werke sehen konnte, weil sie der Malerin gerade entwendet worden waren. Zufälligerweise befand sich im September 1917, als Kirchner nach Kreuzlingen kam, die persönliche Pflegerin Berta, die Blankenhorn treu ergeben war und nie von ihrer Seite wich, auf Reisen. Das Sanatorium stellte eine Ersatz-Pflegerin, und Binswanger nutzte diese Gelegenheit, um mehr über das Verhalten und die Äußerungen der Patientin zu erfahren. Aus einem blauen Oktavheft mit entsprechenden Aufzeichnungen der Pflegerin, das sich in der Krankenakte Blankenhorns erhalten hat,¹² geht auch hervor, dass sie der Patientin Bilder wegnahm, um sie dem Arzt zu geben.

Kirchner hat sich aber nicht nur intensiv mit diesen Werken beschäftigt. Er hat seine Beobachtungen daran auch auf sich selbst und seine eigene Kunst bezogen. Das wird schon daran deutlich, dass der Text über Blankenhorn im Skizzenbuch einem Abschnitt »Überblick über die malerische Entwicklung« des eigenen Œuvres folgt. In jenem Brief an Henry van de Velde vom September 1917, im Anschluss an die bereits zitierte Passage, formuliert Kirchner es explizit: »Ich finde eine Parallele zu diesen Dingen in meinem eigenen Leben. Ich will mir in diesen Tagen Farben aus Zürich kommen lassen und trotz meiner Hände versuchen etwas zu tun.« Das lässt vermuten, dass Blankenhorns Bilder ihn in seinem Schaffen angeregt, vielleicht sogar beeinflusst haben. Zweifellos war Kirchner damals auf der Suche nach einer eigenen Ausdrucksweise für die neuen Erfahrungen, die er in den letzten Monaten gesammelt hatte: für die Landschaftseindrücke aus Königstein, Davos und Kreuzlingen ebenso wie für die Begegnung mit vorher unvertrauten Bereichen seines Inneren während seiner psychischen und physischen Krise. Das belegen weitere Briefstellen. Im Oktober 1917 schreibt er an Carl Hagemann noch von seiner Absicht, das bisher künstlerisch Erreichte weiterzuentwickeln: »Ich bin menschlich wohl weitergekommen und habe viel Neues gesehen. Wenn die Malerei an den letzten Berliner Arbeiten wieder ansetzt kann ich vielleicht dieses Neue wieder ausdrücken.«¹³ Im Mai 1918 spricht er aber Grisebach gegenüber sogar von einem Umbruch in seinem Schaffen: »Durch die unendlichen Anregungen, die ich hier durch Herrn Dr. Binswanger bekomme, werde ich wohl meine ganze Malweise noch einmal umwerfen müssen, wenn nur meine Hände etwas besser wären.«¹⁴

Tatsächlich hat Kirchner trotz zeitweiliger Lähmungserscheinungen auch in seiner Kreuzlinger Zeit künstlerisch gearbeitet. Damals entstanden vor allem Zeichnungen und Holzschnitte, aber auch einige Gemälde. Dass sie wirklich neuartig waren, belegt ein Bericht Helene Spenglers an ihren

¹² Krankenakte Else Blankenhorn, Binswanger-Archiv, Universität Tübingen. Ich danke Doris Noell-Rumpeltes für den Hinweis auf dieses Heft.

¹³ Brief Kirchners an Carl Hagemann, Kreuzlingen, den 14. 10. 1917.

¹⁴ Brief Kirchners an Eberhard Grisebach, Kreuzlingen, den 22. 5. 1918, zit. nach: Grisebach 1968, S. 85.

Schwiegersohn vom November 1917: »Van de Velde hatte ihm Farben geschickt, er saß im Lehnstuhl, eine improvisierte Staffelei vor sich, und malte unergründliche Bilder.«¹⁵

Allerdings ist schwer zu bestimmen, mit welchen Bildern Kirchner zwischen September 1917 und Juli 1918 beschäftigt war. Mit großer Wahrscheinlichkeit gehört das »Ernaporträt in blau« von 1917 dazu (Abb. 5), geht es doch offenbar auf einen der Besuche der Lebensgefährtin im Sanatorium zurück.¹⁶ Ihr halbfiguriges Bildnis erscheint auf einem festlichen Grund. Rechts ist ein Strauß großer roter Blüten zu sehen, links eine Art Fontäne in Blau und gelblichem Weiß. Eine stilisierte, puppenartige Figur ruht schräg in der unteren linken Ecke. Es scheint, als werde sie von Ernass ausgestreckter Hand berührt, aber ihre farbliche Einheit mit dem fontänenartigen Gebilde legt eine flächige Gestaltung nahe. Tatsächlich ist sie vergleichbar mit Figuren auf Bildern Blankenhorns. Man halte etwa deren vielfiguriges Gemälde daneben, das im Zentrum Kaiser Wilhelm II. und eine Frau in rotem Abendkleid und blauer Gloriole (vermutlich eine Selbstdarstellung) zeigt (S. 82). Nicht nur ähneln die unteren stilisierten Frauenköpfe der »Puppe« auf Kirchners Bild, auch in der Komposition lässt sich das Gemälde Blankenhorns mit der Partie hinter dem Kopf Ernass vergleichen. Nimmt man hinzu, dass Blankenhorns Bilder ebenfalls oft auf wenige Farbtöne reduziert sind, so wird wahrscheinlich, dass Kirchner auf seinem Porträt ein heute verschollenes Werk der Malerin dargestellt hat.

Aus den Monaten im Sanatorium Bellevue scheint zudem eine Gruppe von Gemälden zu stammen, die sich in Farbauftrag und Pinselduktus deutlich unterscheidet vom zeitlich umgebenden Werk.¹⁷ Stark verdünnt sind die Ölfarben hier offenbar schnell (meist auf Karton) hingestrichen und mit noch feuchten Partien vermalt worden. Konturen bleiben für Kirchner ungewöhnlich verschwommen, zuweilen entsteht der Eindruck einer Skizze. Man ist geneigt, hierin den Einfluss der spezifischen Verfassung des Künstlers zu sehen, im Sinne eines Niederschlags von Unsicherheit, Fahrigkeit und Ungeduld. Kunsthistorisch entscheidend ist allerdings allein, dass Kirchner sie in dieser Fassung belassen und später nicht überarbeitet hat – wie er es etwa mit dem »Bad des Kranken« (1917/1920) (S. 165) tat, dessen Konturen und Farbflächen nachträglich gefestigt wurden. Es gibt wenige Beispiele für dies Bewahren einer deutlich vom Werkumfeld abweichenden Gestaltungsart in seinem Œuvre. Prominent ist das Gemälde »Tanz zwischen den Frauen« aus dem Jahre 1915, das Kirchner offenbar aus Achtung vor einer ihm wichtigen Personenkonstellation, die sich darin widerspiegelt, in seiner scheinbar unfertigen Gestalt beließ.¹⁸ Die Kreuzlinger Gemälde, die ganz unterschiedliche Motive zeigen, dürfte Kirchner nicht nur als besondere lebensgeschichtliche Zeugnisse geschätzt haben. Hält man Bilder von Else Blankenhorn daneben, wird wahrscheinlich, dass diese ihm zumindest beim Erkennen ihres ästhetischen Wertes behilflich waren. So erinnert das Geschiebe einiger Farbflächen im Hintergrund des »Krankenwärters« (S. 166) genauso an Werke der Künstlerin wie die wetterleuchtende Helle hinter dem »Paar« (S. 165 und vgl. S. 85–86). Auch die Stilisierung der Gesichtszüge auf beiden Bildern ist ähnlich der Blankenhornscher Figuren (S. 82 und 84).

Neu in Kirchners Bildern der Jahre ab 1917 ist insbesondere die Landschaftsauffassung. Es liegt nahe, die »mystischen« Gebirgsbilder mit den Bildern Blankenhorns in Verbindung zu bringen, die immer wieder Transzendentes zu evozieren suchen. Dabei sind vor allem Gemälde wie »Mondaufgang auf der Stafelalp« von 1917 (Abb. 6) und »Wintermondlandschaft« von 1919 (Abb. 7) zu berücksichtigen, die sowohl in ihren krassen und ungewöhnlichen Farbkontrasten als auch in den

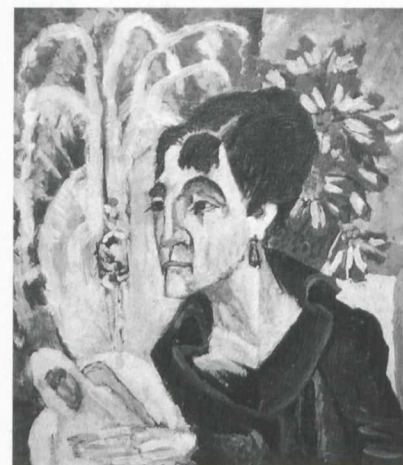


Abb. 5 Ernst Ludwig Kirchner, *Kopf Erna*, 1917, Öl auf Leinwand, Kirchner-Museum, Davos

¹⁵ Brief Helene Spenglers an Eberhard Grisebach, Davos-Platz, den 8.11.1917, zit. nach: Grisebach 1968, S. 70.

¹⁶ Zur Entstehung s. Röske 2000, S. 68–69; zu dem Bild siehe zuletzt Roland Scotti in: Kat. Mailand 2002, S. 136.

¹⁷ Es handelt sich vor allem um die Gordon-Nummern 484, 485, 486, 491, 492, 493, 503 und 504 (s. Gordon 1968).

¹⁸ Röske 1993.

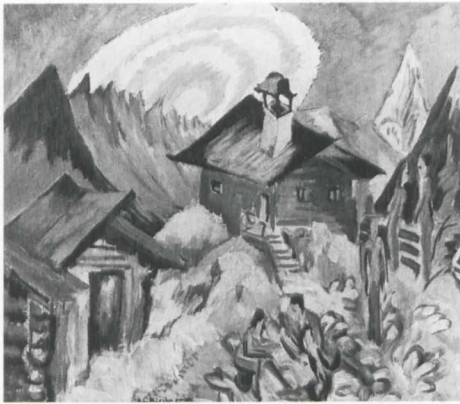


Abb. 6 Ernst Ludwig Kirchner, *Mondaufgang auf der Staffalp*, 1917, Öl auf Leinwand, Privatbesitz

Abb. 7 Ernst Ludwig Kirchner, *Wintermondlandschaft*, 1919, Öl auf Leinwand, Detroit, Art Institute



19 Siehe zuletzt zu diesem Blatt Janina Dahlmanns, in: Kat. Berlin 2001, S. 223. Unter dem 22.10.1919 vermerkt Kirchner selbst dazu in seinem Tagebuch »Er hat etwas Geistiges bekommen, fraglos.«, siehe Grisebach 1997, S. 56.

20 Grisebach 1998, S. 68.

21 Tagebucheintrag vom 1. 3. 1923, zit. nach: Grisebach 1997, S. 61/63.

22 Tagebucheintrag vom 20.12.1925, zit. nach: Grisebach 1997, S. 112.

23 Die Versteigerungsliste der Bücher aus Kirchners Bibliothek weist es in seinem Besitz nach, siehe: Gabler 1980, S. 353–361; Prinzhorns Buch taucht hierin als Nr. 1791 auf.

24 Siehe dazu Poley 1990.

vereinfachten, aus kleinen Gruppen (deutlicher) kurzer Pinselstriche gestalteten Formen an Darstellungen Blankenhorns erinnern (S. 83, 84 und 87). Entsprechendes findet sich selbst bei farblich moderateren Gemälden wie »Baumgrenze« von 1919 (S. 168), vor allem aber bei Holzschnitten, deren Technik den genannten Eigenarten entgegenkommt (S. 168 und 169). In besonderer Weise scheint der Eindruck von Werken Blankenhorns schließlich in dem Porträt Marie-Luise Binswangers, der Stiefmutter Ludwig Binswangers, nachgewirkt zu haben, bei dem das Haupt der Frau mit den sieben Sternen am Himmel zu verschmelzen scheint (S. 167). Der Holzschnitt stellt gestalterisch eine Verbindung zwischen Mensch und Kosmos auf vergleichbare Weise her wie ein in geheimnisvollem Grün erglühendes Gemälde Blankenhorns (S. 87).¹⁹

Nach 1920/21 entwickelte Kirchner in seinen Bildern schrittweise eine nüchternere, »monumentale Flächenhaftigkeit«²⁰ und entfernte sich damit aus dem künstlerischen Einfluss seiner Mitpatientin. In seinen Schriften finden sich nach 1918 auch keine enthusiastischen Äußerungen mehr über die Arbeiten von Wahnsinnigen. Statt dessen wertete Kirchner 1923 in seinem Tagebuch Werke des ehemaligen *Brücke*-Mitstreiters Emil Nolde als »krankhaft« ab: »Werft nicht vorschnell das Interesse an Brücke weg, das Eigentliche kommt erst heute, im 40. Lebensjahr zeigt sich erst die eigentliche Kunst, vor ihm ist sie mehr oder weniger Ausfluß der Sinnlichkeit, der Erotik im weitesten Sinne. Wo sie nur Erotik ist hört sie eben auf, siehe Munch. [Er wird kalt, auch] Nolde ist krankhaft oft und zu primitiv.«²¹ Und drei Jahre später findet sich an gleicher Stelle die anfangs hervorgehobene Notiz unter einem Bild Paul Camenischs: »Ist das nicht doch recht pathologisch?« Im Kontext des Tagebuchs wird klar, dass sie zumindest einen Vorbehalt festhält. So notierte Kirchner nach einem Abend mit Freunden im Dezember 1925: »Die Unterhaltung drehte sich um die Ölbilder von Camenisch, die sehr stark wie die Malerei der Wahnsinnigen aussehen, aber eine interessante Sache sind.«²²

Die veränderte Haltung Kirchners scheint durch die Lektüre des Buches »Bildnerei der Geisteskranken« von Hans Prinzhorn herbeigeführt worden zu sein, das er vielleicht schon im Erscheinungsjahr 1922 erworben hatte.²³ Kirchner reagierte anders darauf als viele seiner Künstlerkollegen – etwa Paul Klee, Alfred Kubin oder Max Ernst –, die es feierten.²⁴ Das beschrieb er später, 1924, in einem Brief an Nele van de Velde, die Tochter des Architekten Henry van de Velde, mit der zusammen er 1917, als sie auf Besuch in Kreuzlingen war, die Bilder Blankenhorns betrachtet hatte. Offenbar reagierte er auf eine begeisterte Bemerkung über die Publikation Prinzhorns in einem (heute verlorenen) Schreiben seiner Briefpartnerin: »Wissen Sie noch wie wir bei Binswanger die Malereien der geisteskranken Dame sahen? Das waren andere Sachen als die, die der P. bringt. Sie wissen, ich interessierte mich auch eine Zeitlang für diese Sachen 1917, als ich die wirklich feinen Sachen bei B. sah. Aber bei weiterer Durcharbeitung der Sachen sah ich doch, daß ich mich blenden ließ und daß diese »Kunst« keine ist, wenigstens keine originelle. Durch die Verwirrung des Geistes dieser bedauernswerten Kranken und nur bewußt oder unbewußt aufgenommenen Anregungen aus der Kunst ist in momentan oft fascinierender und ungewöhnlicher Weise kombiniert worden und so entstanden diese Bilder, noch dazu durch die Ungeschicklichkeit der Hände fremdartig aussehend, aber sonst doch nichts ausstrahlend, was wir von der Kunst erhoffen und erwarten. Dumpfe trübe unterdrückte Sinnlichkeit, ungeordnete, unklare Empfindungen lassen uns erschauern bei diesen Blättern. Nein, es ist nicht freie schöne lichte Kunst, die darin liegt. Es bleibt auch kein Nachhall, kein Nachbesinnen in einem, wenn man das Buch zuklappt.

Hüten Sie sich vor diesen Sachen, sie sind Gift für Ihr zartes Empfindungsleben. Nun diese Sachen werden von selbst aus ihrem Gedächtnis gehen, sobald Sie sich mit Eigenem beschäftigen.«Und er schließt mit einer bezeichnenden Bemerkung über das große Vorbild der Expressionisten: »Van Gogh machte seine guten Sachen *nicht weil*, sondern *trotzdem* er angeblich verrückt war...«²⁵

Kirchner entlarvt also die Idee von der Ursprünglichkeit der »Geisteskrankenbildnerie«, die Prinzhorn in seinem Buch vertrat, als Mythos – auch darin ist er Pionier. Sonderbar aus dem Rückblick wirkt allerdings, dass er die Werke Blankenhorns von seiner Kritik ausnahm. Glaubte er immer noch, dass die Farben darauf »nur dem Gefühl« entsprechend gesetzt waren und »rein impulsiv nur dem Ausdruck der Empfindung« dienten? Oder schätzte er gerade die künstlerische Vorbildung Blankenhorns, ihre originelle Verarbeitung vielfältiger Anregungen (Kubismus und Expressionismus eingeschlossen), die eine heutige Analyse ihrer Kunst feststellt?

Die Entlarvung des Mythos Ursprünglichkeit erklärt allerdings noch nicht Kirchners radikale Abwertung der »Irenkunst«, die er nun auffällig oft als »Sachen« bezeichnet. Möglicherweise fühlte er sich persönlich gekränkt durch Prinzhorns Kritik zeitgenössischer Kunst als »fast nur intellektuelle Ersatzkonstruktion« gegenüber den »authentischen« Patientenwerken,²⁶ zumal der Psychiater damit insbesondere auf die Expressionisten der *Brücke* zielte.²⁷ Obgleich Kirchner die Bezeichnung Expressionist nie für sich akzeptierte, stand seine Kunst doch seit dem von ihm verfassten Programm der *Brücke*, das darauf abhob, dass der Künstler »unmittelbar und unverfälscht« schaffen müsse, gerade für das Gegenteil von »intellektueller Ersatzkonstruktion«. Doch auch diese Erklärung reicht sicherlich nicht aus.

Es fällt auf, dass Kirchner sowohl im Brief an Nele van de Velde von 1924 als auch in seiner Bemerkung über Munch und Nolde aus dem Vorjahr Kunstwerke abwertet, weil er Sinnlichkeit oder Erotik für ihre vordringliche Triebkraft hält – während er in seiner zitierten Analyse des Œuvres von Else Blankenhorn geradezu begeistert diese Impulse hervorgehoben hatte. Später formulierte er diesen Standpunkt noch klarer. Danach erlösche um das 40. Lebensjahr eines jeden Menschen die Erotik, und nur derjenige Künstler könne weiterhin kreativ sein, dessen schöpferischer Trieb »aus weiteren rein geistigen Trieben gespeist wird.« Kirchner geht sogar noch weiter, indem er behauptet, dieses »bewusste Schaffen« sei »streng genommen, erst eigentlich Kunst zu nennen«.²⁸ Es ist also eine programmatische Umwertung der Triebphäre für die Kunstproduktion, die bei Kirchner zu einer Distanzierung gegenüber den Werken psychisch Kranker führte.

Das Abrücken vom Sinnlichen, obwohl sicherlich in Kirchners spezifischer Lebenserfahrung begründet,²⁹ ist nicht so eigenwillig, wie man zunächst meinen könnte. Es passt sich vielmehr in das eher leidenschaftslosen Menschenbild derjenigen Strömung der Weimarer Republik ein, die schon Anfang der 20er Jahre als »Neue Sachlichkeit« bezeichnet wurde. Die Art der Abwertung mutmaßlich entgegengesetzter, rein sinnlicher Ausrichtung künstlerischen Schaffens aber stellt Kirchner in eine bedenklichere Nachbarschaft. Sie kommt bis in die Wortwahl jener konservativen Kunstkritik nahe, welche die Verfehlung der Modernen durch die Nazis vorbereitete. Entsprechende Stimmen waren früh auch in der Schweiz zu finden. So wurde zum Beispiel die Kunst Paul Klees seit 1906 als »krankhaft abgelehnt«.³⁰ Nolde aber wurde vom St. Galler Tageblatt anlässlich einer Ausstellung im Jahre 1922 als »krank«, »triebhaft« und »tierisch« beschimpft³¹ – man fragt sich, ob Kirchner sich von entsprechenden Ausstellungsbesprechungen hat beeinflussen lassen.

²⁵ Brief Kirchners an Nele van de Velde, (Frauenkirch?), den 5. 5. 1924, zit. nach: Kirchner 1961, S. 58/59.

²⁶ Prinzhorn 1922a, S. 348.

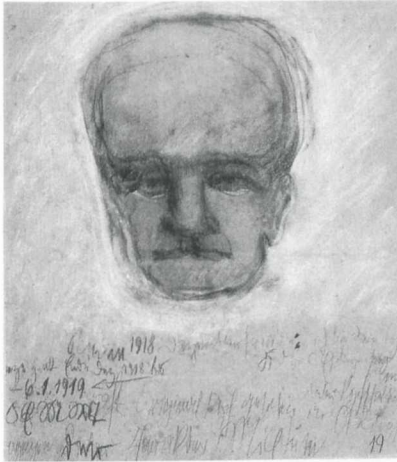
²⁷ Siehe hierzu Röske 1995, S. 136/137, sowie Brand-Claussen 2001b.

²⁸ Der Abschnitt »Das Malen«, dem diese Zitate entnommen sind, findet sich nach dem 26. 4. 1927 in Kirchners Davoser Tagebuch, zit. nach: Grisebach 1997, S. 166.

²⁹ Sie dürfte mit einer veränderten Selbstwahrnehmung Kirchners nach seiner Leidenszeit zusammenhängen, vgl. hierzu Röske 1993, S. 61–68.

³⁰ Kersten 2001, S. 51.

³¹ Zit. nach Brand-Claussen 2001b, S. 12.



**Abb. 8 Otto Emil Marcus,
Dezemberfreude »ich bin dein Tod«, 1918,
Bleistift, Pastellkreide, weiß gehöht,
Sammlung Prinzhorn, Heidelberg**

Dabei ist nicht bekannt, ob er das zitierte Urteil über Nolde öffentlich geäußert hat. Wahrscheinlich blieb es bei einer privaten Reflexion in seinem Tagebuch. Und so ist diese denn wohl auch weniger als Angriff auf den Künstlerkollegen zu verstehen, denn als Abwehr einer empfundenen Bedrohung seiner eigenen Person. Kirchner hatte damals zweifellos den Wunsch, die Zeit der eigenen psychischen und physischen Krise endlich hinter sich zu lassen, zumal er, der jahrelang in Sanatorien zugebracht hatte, mehr als viele seiner Künstler-Zeitgenossen gefährdet war, dem Verdikt des »Verrückten« zu verfallen. Die Abwertung des Sinnlichen als etwas Unkontrolliertem, Gefährlichem in Noldes Bildern und insbesondere in der »Irrenkunst«, in der er noch 1917 Ähnlichkeiten zu seinen eigenen Werken gesehen hatte, lässt sich als Parallele zu seinem Versuch begreifen, seiner Krankenakten habhaft zu werden, um sie einer Veröffentlichung zu entziehen.³²

Gerade bei seiner späten Notiz über das Gemälde Camenischs zeigt sich allerdings, dass Kirchner tatsächlich auch die sogenannte »Bildnerei der Geisteskranken« damals differenzierter wahrzunehmen in der Lage war als sein früheres Pauschalurteil von der »dumpfen trüben unterdrückten Sinnlichkeit« annehmen lässt. Scheinen hier doch mit dem Adjektiv »pathologisch« kaum solche erotisch motivierten Züge gemeint zu sein. Wer Prinzhorns Buch kennt, wird sich bei dem Porträt Martha Hörlers vielmehr an die Abbildung einer sehr eindrücklichen Kreidezeichnung darin erinnern fühlen (Abb. 8), die übrigens auch andere Künstler beschäftigt hat.³³ Es handelt sich um ein Blatt von Otto Emil Marcus aus dem Jahre 1918, dessen Aufschrift mit den Worten beginnt: »Dezemberfreude. »Ich bin dein Tod.«. Prinzhorn merkt dazu an, dass die Zeichnung auf eine Halluzination zurückgehe, und mutmaßt, dass die »unheimliche Wirkung des Kopfes (. . .) in der Mischung von kindlichen und greisenhaften Zügen« beruhe³⁴ – eine These, die man auch für Camenischs Bild akzeptieren könnte. Es ist also offenbar eher eine Anmutung des Verunsichernden, Erschreckenden, auf die Kirchner mit der notierten Frage reagiert. Und es scheint mehr Sorge um den jungen Künstlerkollegen daraus zu sprechen als eine Kritik.

Damit beruhigt sich Kirchners heftige Abwehr von Indizien für Pathologisches. Später findet sich davon nichts mehr in seinen Schriften und Notizen. Die Auseinandersetzung mit dem, was ihm »krankhaft« schien an den künstlerischen Werken anderer, hatte ihn immerhin neun Jahre lang beschäftigt. In der Entwicklung seiner Bewertung, die von heftiger Begeisterung bis zu ebenso heftiger Ablehnung reichte, spiegelt sich die wechselnde Einstellung Kirchners zu seiner eigenen psychischen Krise.

³² Siehe Kornfeld 1979, S. 196/197.

³³ Zum Beispiel den Maler Georg Baselitz, s. Gorsen 1997, S. 89 und 93 (Abb. 107).

³⁴ Prinzhorn 1922, S. 101.



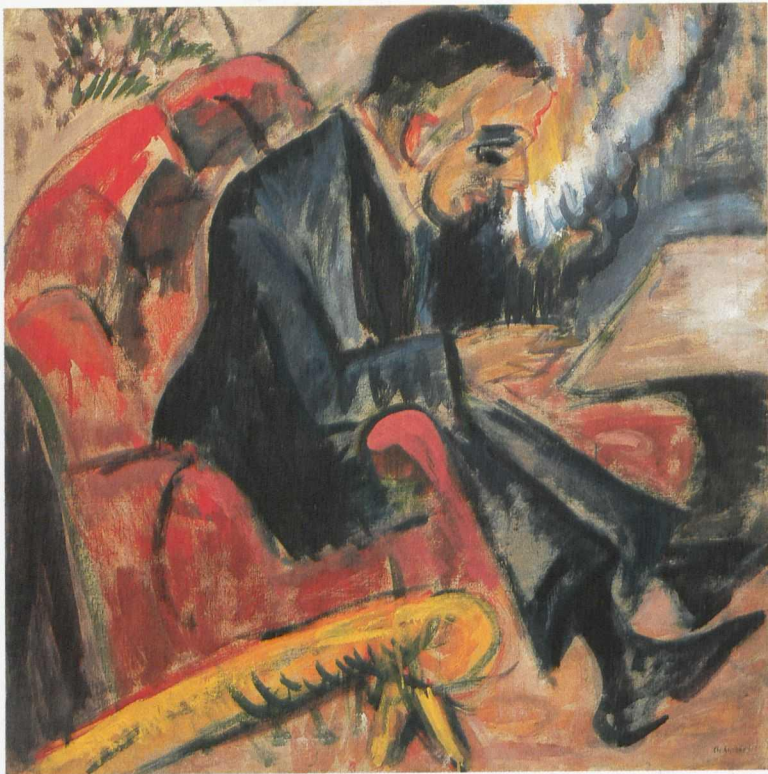
Ernst Ludwig Kirchner, *Morgenkaffee* (Ernst Ludwig Kirchner und Ludwig Binswanger), 1917/1920 (Kat. 111)



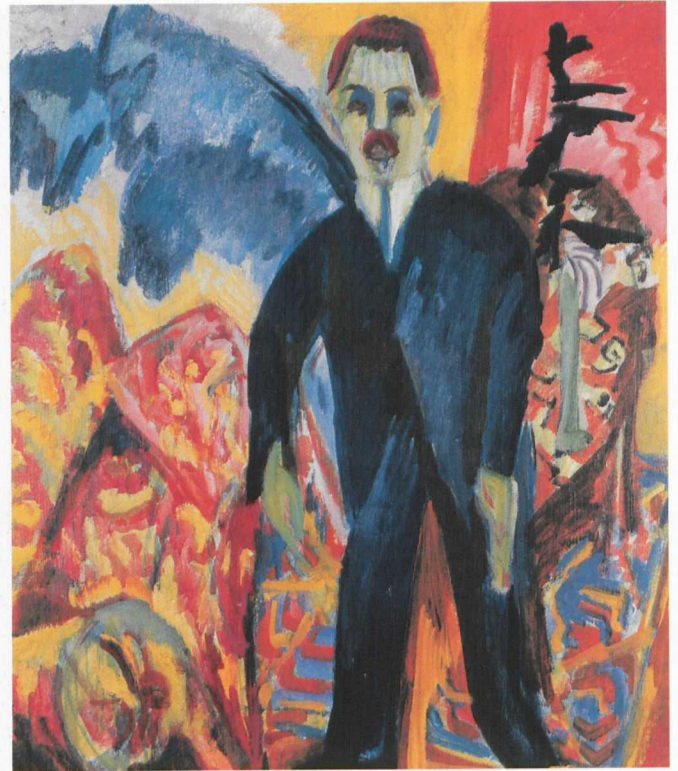
Ernst Ludwig Kirchner, *Bad des Kranken*, 1917/1920 (Kat. 108)



Ernst Ludwig Kirchner, *Paar*, 1917 (Kat. 112)



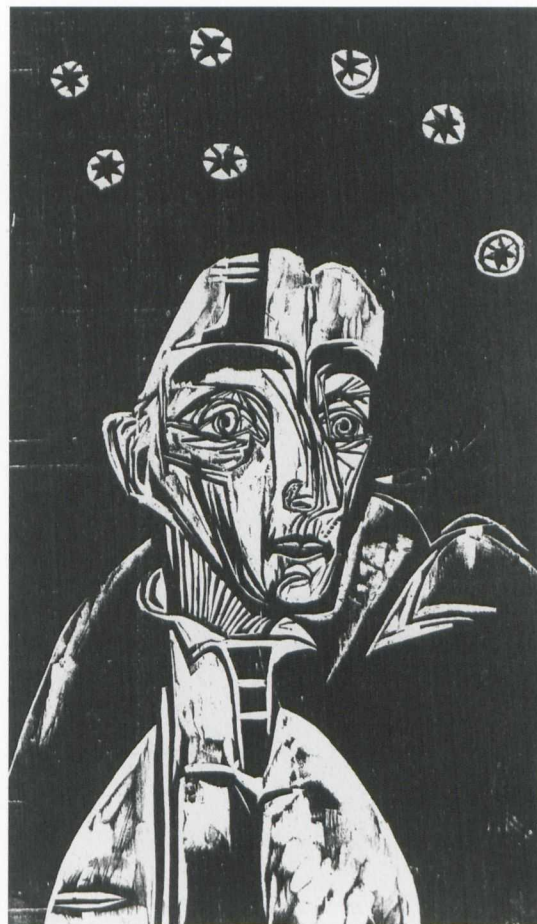
Ernst Ludwig Kirchner,
Sitzender Mann auf Parkbank (Henri van de Velde?), 1917 (Kat. 113)



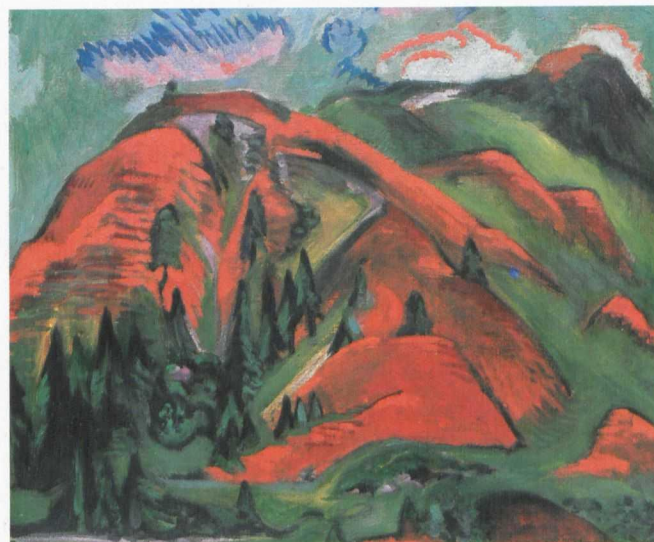
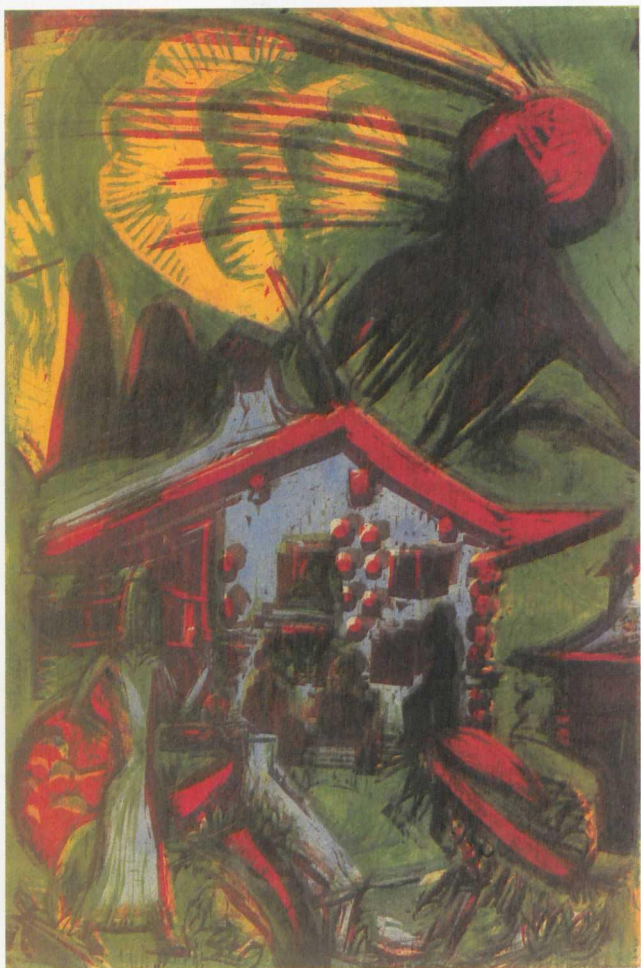
Ernst Ludwig Kirchner, *Der Krankenwärter*, 1917/18 (Kat. 109)



Ernst Ludwig Kirchner, *Der Theosoph*
(*Pfleger Jean Sch.*), 1917/18 (Kat. 110)



Ernst Ludwig Kirchner, *Frau in der Nacht*, 1919 (Kat. 115)

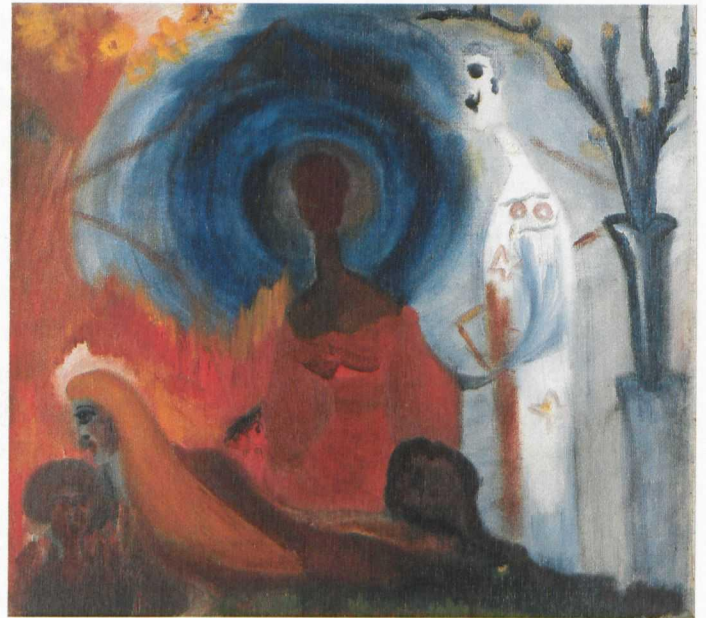
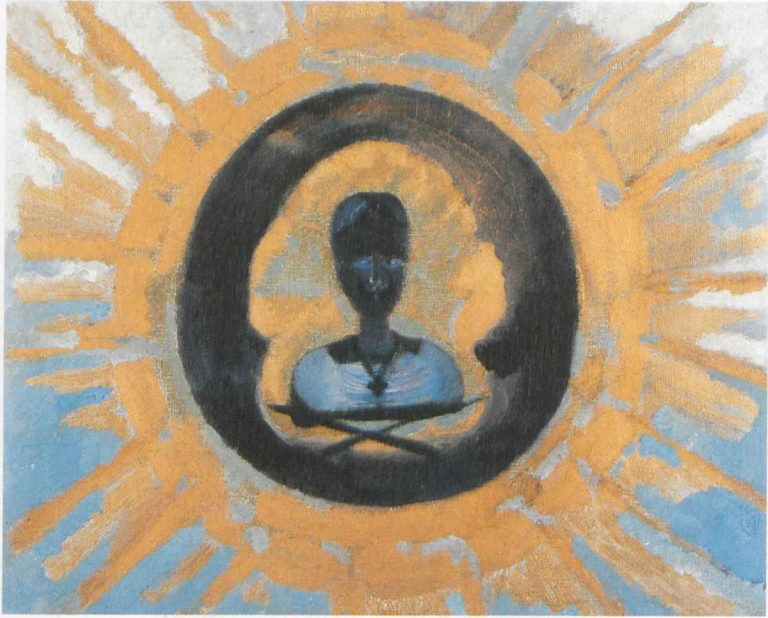


Ernst Ludwig Kirchner, *Alphas mit untergehender Sonne*, 1920 (Kat. 117)

Ernst Ludwig Kirchner, *Baumgrenze*, 1918 (Kat. 114)

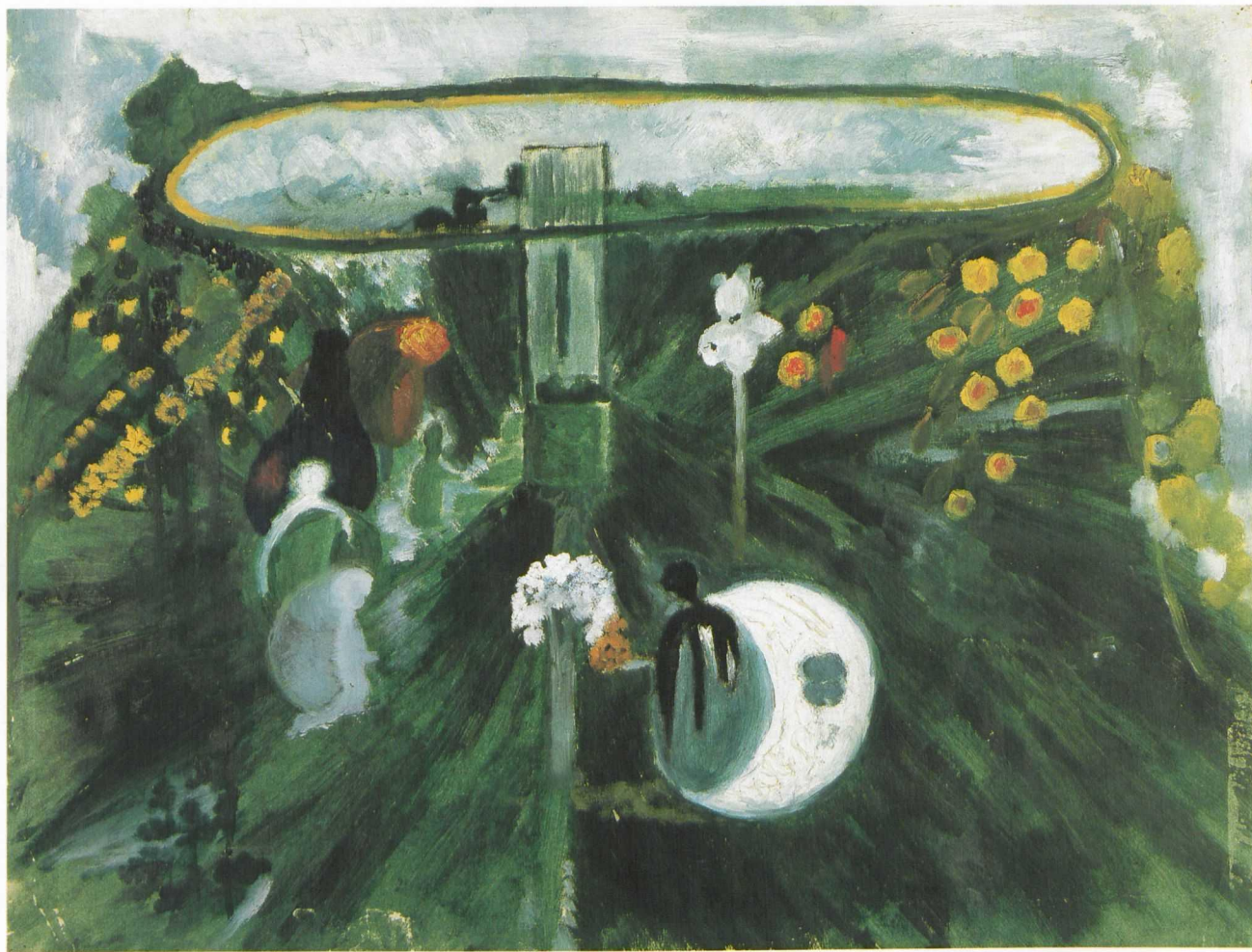


Ernst Ludwig Kirchner, *Wintermondnacht*, 1919 (Kat. 116)



Else Blankenhorn, *Ohne Titel*, undatiert (Kat. 5)

16 Else Blankenhorn, *Ohne Titel*, undatiert (Kat. 15)



Else Blankenhorn, *Ohne Titel*, undatiert (Kat. 4)

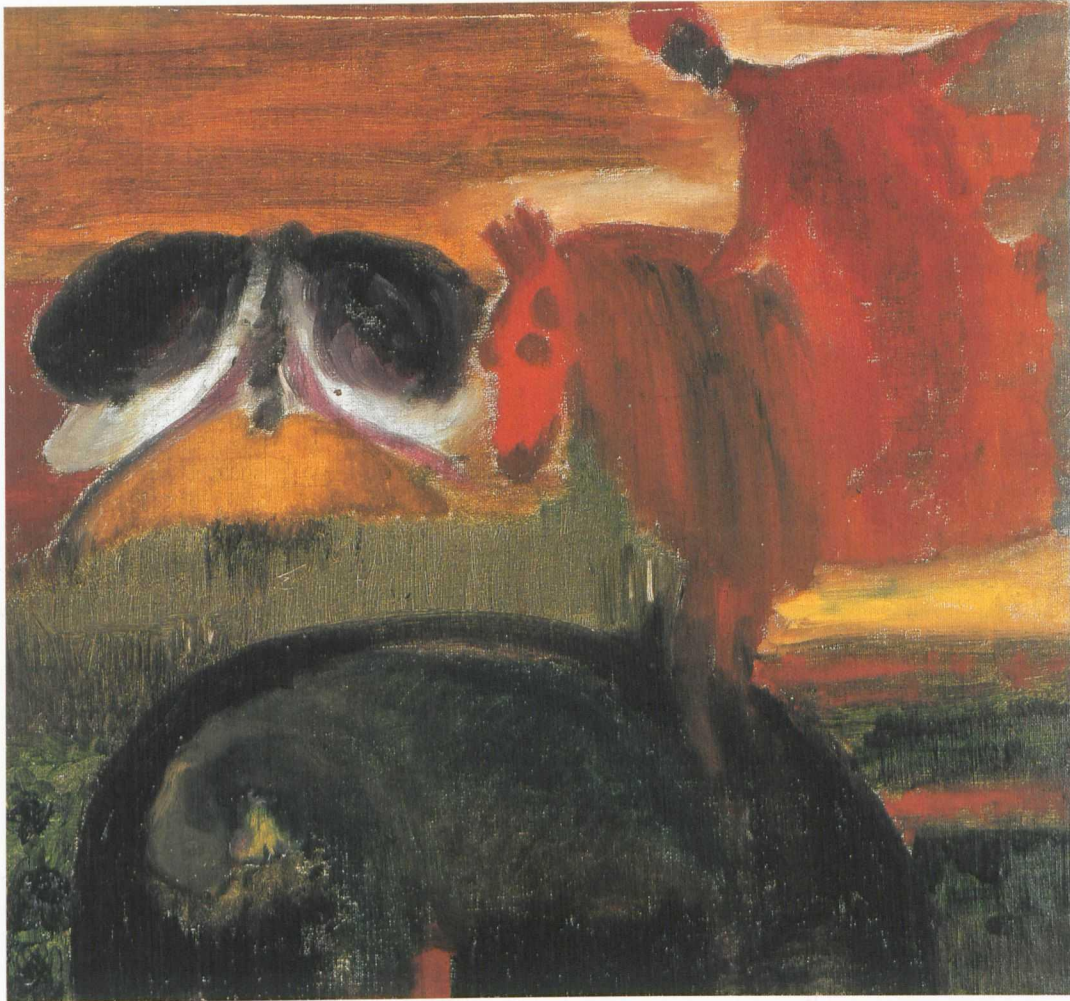


Augustinische Mädel
Beschreibung S. 80



Else Blankenhorn, *Ohne Titel*, undatiert (Kat. 12)

Else Blankenhorn, *Ohne Titel (Kopf vor Himmelslandschaft)*, undatiert (Kat. 9)



Else Blankenhorn, *Ohne Titel*, undatiert (Kat.7)