

Die Malerei ist eine heissblütige Geliebte, mit tausend Schmerzen umwerbe ich sie, aber sie giebt auch Stunden wie ein süßes geliebtes Weib in heller Sommernacht, die süsse vollkommene Einheit [...] Das ist allein Lohn der Schmerzen.

Ernst Ludwig Kirchner,  
Skizzenbucheintrag, 1919

## Eine zerrissene Persönlichkeit

„Kirchner war außerordentlich temperamentvoll, und man kann ruhig sagen, er war wirklich genial in allen Dingen. Ob er Bumerang warf oder Ateliergegenstände schnitzte, Bilder malte oder zeichnete, er war ununterbrochen in einer außerordentlichen Erregung, die er nur dadurch bewältigen konnte, daß er stets intensiv arbeitete. [...] Von morgens früh bis spät in die Nacht. [...]“ So erinnert sich der einstige Brücke-Freund Erich Heckel an den Kollegen.

Ernst Ludwig Kirchner war in der Tat ein Besessener. Alles unterstellte er seinem künstlerischen Werk, arbeitete unermüdlich, selbst in Zeiten größter psychischer Krisen oder starker körperlicher Beeinträchtigung. „Ich muss zeichnen bis zur

Selbstporträt in der Atelierwohnung Berlin-Friedenau, 1913/15



# Die „Viertelstundenakte“ im Kontext der Zeit

Die Erneuerung der Aktdarstellung, wie sie sich im Atelier der Brücke und an den Moritzburger Teichen vollzog, ist eine der großen Errungenschaften des frühen 20. Jahrhunderts. Doch die Vitalisierung des Aktstudiums in den „Viertelstundenakten“ der Jahre 1905 bis 1907 ist keineswegs eine genuine Idee der Brücke-Künstler. Tendenzen wie diese waren das Ergebnis einer zunehmenden Kritik gegenüber dem traditionellen Modellstudium und lagen um 1900 überall in der Luft. Das posierende Modell wurde als anachronistischer Ausdruck akademischer Arbeitsweise und Gegensatz zum alltäglichen Leben radikal abgelehnt, seine festgefrorene Stellung mit der Bewegungslosigkeit starrer Bildwerke gleichgesetzt.

Liegender Akt (Isabella), 1906/07,  
Schwarze Kreide auf Papier, 90 × 69 cm



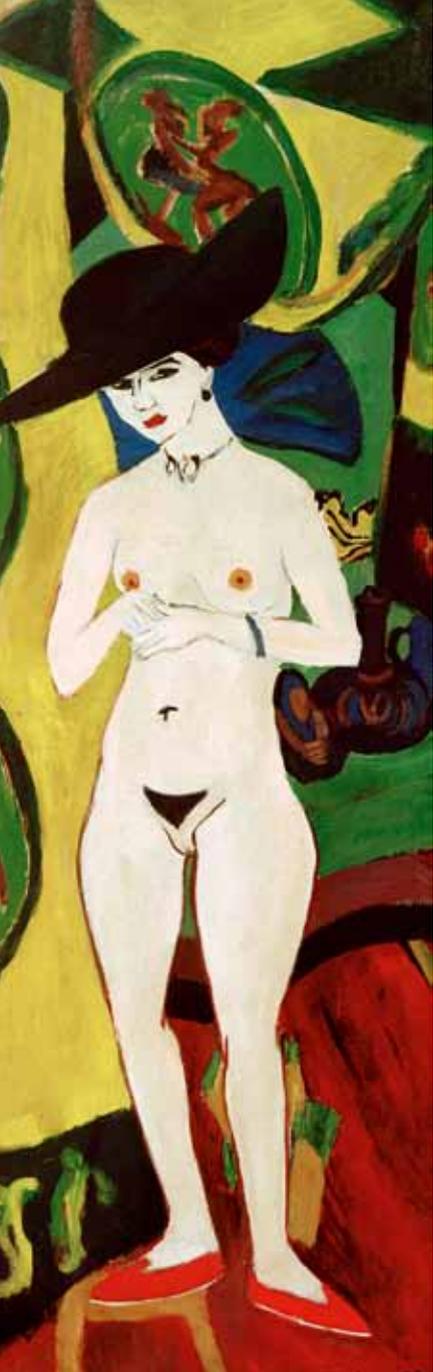
Erste Reformversuche unternahm private Kunstschulen, indem sie ihre Posenzeiten auf 15 bis 20 Minuten reduzierten, darunter beispielsweise die französische Académie Julian, Wassily Kandinskys Phalanx-Schule oder die von Ernst Ludwig Kirchner besuchte Schule von Debschitz und Obrist, wo sich die Modelle frei im Atelier bewegten und Aktstudien im Freien betrieben wurden. Darüber hinaus angeregt durch einen Artikel

Auguste Rodin, *Sitzender weiblicher Akt, von vorn*,  
1900, Aquarell über Grafit,  
32,4 × 24,9 cm



der englischen Zeitschrift *The Studio* fand diese neue Arbeitspraxis als „Viertelstundenakt“ Eingang ins Atelier der Brücke.

Noch konsequenter setzte Oskar Kokoschka die Verlebendigung der Aktzeichnung in seinen „Fünfmittelnakten“ um, am radikalsten aber war Auguste Rodin bereits in den 1890er-Jahren vorgegangen, als er seine Modelle aufforderte, sich frei im Raum zu bewegen und sich ungeniert ihren Launen und Gefühlen hinzugeben. Die daraus hervorgegangenen, häufig erotisch motivierten „Einminutenzeichnungen“ beschrieb Rainer Maria Rilke als „seltsame[n] Dokumente des Momentanen“ und führte weiter aus: „Rodin vermutete, daß unscheinbare Bewegungen, die das Modell tut, wenn es sich unbeobachtet glaubt, rasch zusammengefaßt, eine Stärke des Ausdrucks enthalten könnten. [...] Bewegungszusammenhänge, die noch nie als Ganzes überschaut und erkannt worden waren, stellten sich dar, und sie enthielten alle Unmittelbarkeit, Wucht und Wärme eines geradezu animalischen Lebens.“ Kaum verwunderlich, dass die Präsentation von 14 dieser Zeichnungen in Weimar 1906 einen Skandal auslöste, der Harry Graf Kellers Rücktritt als Leiter des Großherzoglichen Museums zur Folge hatte. Dass auch die Künstler der Brücke von dieser Skandalausstellung hörten, ist mehr als wahrscheinlich.



## Es ist mein bestes Aktbild aus Dresden. Es ist so selbst- verständlich und rein, wie kaum ein Akt- bild unserer Zeit.

Ernst Ludwig Kirchner  
an seinen Sammler  
und Mäzen Carl Hage-  
mann, 1933

Stehender Akt mit  
Hut, 1910/20, Öl auf  
Leinwand, 195 × 64,5 cm

Dargestellt ist Doris Große, Kirchners Lebensgefährtin der Dresdener Jahre, liebevoll Dodo genannt, an die er sich noch viele Jahre später sehnsuchtsvoll erinnert: „Deine feine frische Liebeslust, mit Dir erlebte ich sie ganz, fast zur Gefahr meiner Bestimmung. Doch Du gabst mir die Kraft zur Sprache über Deine Schönheit im reinsten Bilde eines Weibes, gegen das die Cranachsche Venus eine alte Voze ist. Ich weiss, dass Du manchmal an mich denkst, Glück und Qual haben wir beide gehabt.“

### AN DEN MORITZBURGER TEICHEN

Zu den Höhepunkten des gemeinsamen Schaffens der Brücke gehören die inzwischen berühmten Aufenthalte an den Moritzburger Teichen. Im Juni 1909 bricht Kirchner zusammen mit Erich Heckel sowie den Modellen und Lebensgefährtinnen zu einem ersten Sommeraufenthalt in das ausgedehnte Seengebiet rund um das Moritzburger Jagdschloss auf. Nur wenige Kilometer vor den Toren Dresdens erstrecken sich sanft geschwungene Hügel, lichte Wälder, schilfbewachsene Buchten, abgelegene Ufer und kleine Inseln. „Die Landschaft kannten wir schon längst, und wir wussten, dass dort die Möglichkeit bestand, unbehelligt in freier Natur Akt zu malen“, erinnert sich später Max Pechstein, der beim zweiten Aufenthalt 1910 mit von der Partie ist. „So zogen wir Malersleute frühmorgens mit unseren Geräten schwer bepackt los, hinter uns die Modelle mit Taschen voller Fressalien und Getränke. Wir lebten in absoluter Harmonie, arbeiteten und badeten. Fehlte als Gegenpol ein männliches Modell, so sprang einer von uns dreien in die Bresche.“ Wie zuvor Paul Gauguin in der Südsee finden die Dresdener Künstler hier ihr persönliches Arkadien, einen paradiesischen Zustand inmitten unberührter Natur. Bis zum drit-

## Ocker, blau, grün sind die Farben von Fehmarn, wundervolle Küstenbildung, manchmal Südseereichtum [...].

Ernst Ludwig Kirchner in einem Brief an seinen Förderer und Sammler, den Hamburger Landgerichtsdirektor Gustav Schiefler, 31. Dezember 1912

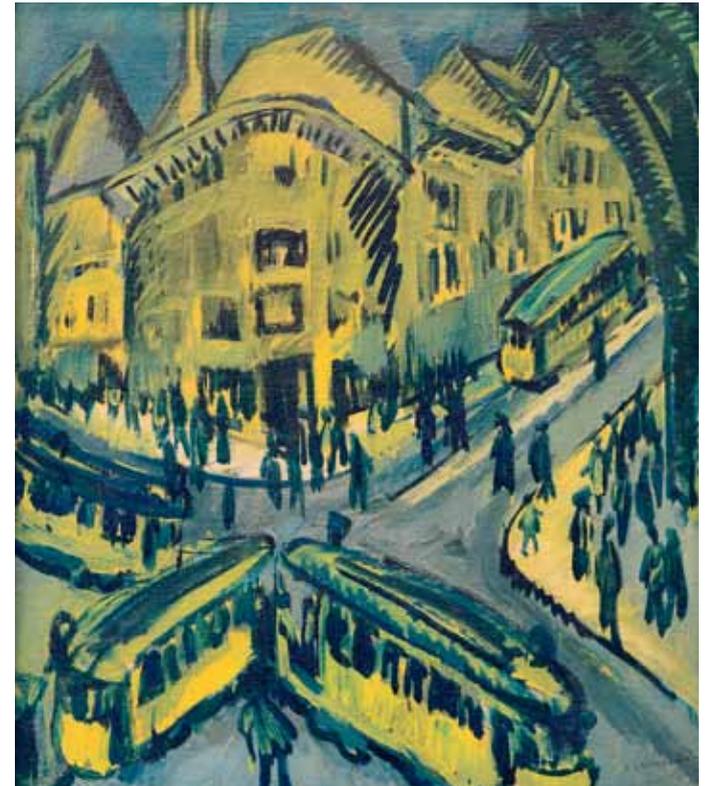
reich, etwa die Hälfte der künstlerischen Jahresproduktion entfällt auf Bilder von der Insel.

In einer Karte an den Landgerichtsdirektor Gustav Schiefler, einen Freund und engagierten Sammler seiner Werke, schreibt Kirchner am Jahresende: „Wie Sie wohl wissen, war ich diesen Sommer nach 5 jähriger [sic!] Pause wieder in Fehmarn. Ich will nächstes Jahr wieder hin, der ganze starke Eindruck des ersten Dortseins hat sich vertieft, und ich habe dort Bilder gemalt von absoluter Reife, soweit ich das selbst beurteilen kann.“ Er wird seine Ankündigung wahr machen und wiederkommen, doch zuvor kehrt er zurück nach Berlin, wo dramatische Ereignisse ihre Schatten vorauswerfen.

### CHRONIK UND ZERFALL DER BRÜCKE

Zurück in der Hauptstadt bleibt auch hier der weibliche Akt zunächst beliebter Bildgegenstand, doch wird er nun dem GroßstadttHEMA einverleibt. Vor dem Hintergrund des nächtlichen Amüsierbetriebs mit seiner allgegenwärtigen Prostitution findet das Motiv der Bordellszene Eingang in Kirchners Werk. Aufreizende Kleidung, Dessous und Stöckelschuhe, eine lasziv-frivole Gebärde in Anwesenheit einer bekleideten männlichen Figur bilden die Zutaten des pikanten Bildthemas.

In der zweiten Jahreshälfte entsteht eine Serie von **Stadtveduten**<sup>\*</sup>, die Kirchners reifen Berliner Stil begründen. Was sich in den Fehmarnern Gemälden angekündigt hat, gelangt zu einer ersten Vollendung. Unter dem nachhaltigen Eindruck einer Ausstellung von Werken der italienischen **Futuristen**<sup>\*</sup>, die



Nollendorfplatz, 1912, Öl auf Leinwand, 69 × 59,7 cm

Kirchner im Frühjahr in der Galerie *Der Sturm*<sup>\*</sup> von Herwarth Walden gesehen und als stilverwandt erkannt hat, entwickeln sich seine faszinierenden Darstellungen der rastlosen Metropole. Eine „splissige“ Handschrift erobert nun die gesamte Bildfläche, verzahnt die einzelnen Elemente miteinander und bringt sie in regelrechte Vibration. Nervös-feingliedrige Pinselhiebe und dunkle Schraffuren, eine giftig-grünelbe Farbgebung, stürzende Perspektiven und das ameisenhafte Gewimmel der Menschen bilden im *Nollendorfplatz* ein dramatisch verdichtetes, bühnengleiches Bildgefüge.



Kopf van de  
Velde, hell, 1917,  
Holzschnitt,  
58 × 41,8 cm

## Rückzug nach Davos

Anfang Juli 1918 wird der Künstler aus der ärztlichen Behandlung entlassen und zieht mit Erna Schilling, die sich in der Zwischenzeit in Berlin um die geschäftlichen Angelegenheiten ihres Lebensgefährten gekümmert hat, erneut ins Hochgebirge. „Augenblicklich bin ich mit meiner Frau auf der Alp“, schreibt er an Gustav Schiefler. „Der Empfang durch die Alpbewohner war rührend. Alle helfen mir nach Kräften. Ich muß arbeiten, denn ich weiß nicht, wie lange ich es noch kann. Ein solches Leben, wie ich es jetzt führe, verpflichtet. Meine Frau stützt mich nach Kräften.“

**Es ist wunderbar hier oben.  
Berge und Menschen haben eine  
reinigende Wirkung auf mich.**

Ernst Ludwig Kirchner an den Winterthurer  
Sammler Georg Reinhardt, 3. August 1918

Ganz allmählich kommt der gequälte Mann in der Abgeschiedenheit der alpinen Bergwelt zur Ruhe, gewinnt – vor allem nach Kriegsende im November 1918 – zunehmend an innerem Gleichgewicht. Seine Gesundheit schreitet trotz immer wieder auftretender Schmerzen in den Gliedmaßen voran, und mithilfe von Helene Spengler kann er sich sukzessive von seiner Morphiumsucht befreien.

Zunächst wohnt er wieder in der kleinen Hütte auf der Staffalp, die er auch in den folgenden Jahren als Sommerdomizil nutzen wird, bevor er im Herbst ein Bauernhaus der Hofgruppe „In den Lärchen“, wenige Hundert Meter talabwärts, noch oberhalb von Frauenkirch bezieht. Abseits des Davoser Kurbetriebs,

schen mit stechendem, fiebrigen Blick, der den nahen Tod vor Augen [sieht]“. Auf sein Anraten begibt sich Ernst Ludwig Kirchner im September erneut in Behandlung und besucht das Sanatorium des europaweit bekannten Psychiaters Dr. Ludwig Binswanger in Kreuzlingen am Bodensee, wo auch Erna Schilling für einige Wochen zugegen ist und zahlreiche Besucher einkehren, darunter auch van de Velde und seine Tochter Nele, mit der Kirchner Freundschaft schließt und einen regen Briefwechsel führen wird. Wie schon auf der Staffalp schneidet der Künstler auch hier zahlreiche Motive in Holz, der einzigen Technik, die er mit seinen unbeweglichen Händen mühsam bewältigen kann.



Bergatelier, 1937, Öl auf Leinwand, 90 × 120 cm

nung zu einem Höhepunkt: Mit Vorder-, Rücken- und Seitenansicht sowie dunklen Schatten, die als selbstständige Flächen aus dem Körper heraustreten, wird die tänzelnde Bewegung des Pferdes erfasst, greifen Mehrfachperspektiven simultan ineinander und gehen in einer einheitlichen Gesamtfiguration auf. Die Loslösung von der äußeren Realität ist gelungen, die Nähe der malerischen Haltung zu Picasso unübersehbar.

Es muss schön  
und leicht sein,  
im Herbst zu  
sterben.

Ernst Ludwig Kirchner  
in einem Brief an  
Carl Hagemann,  
15. Oktober 1930

### DEPRESSION

Diese künstlerische Entwicklung setzt sich bis 1933/34 fort, bevor der Künstler in den letzten Lebensjahren wieder auf eine expressivere Handschrift und den Motivkanon der Berge zurückgreift. Es entstehen nur noch wenige Bilder, und das *Bergatelier* des Jahres 1937 mit seinen zahlreichen Anspielungen auf Kirchners Lebensstationen und Werkphasen liest sich aus der Rückschau wie ein Resümee der letzten 20 Schaffensjahre, wie eine Bestandsaufnahme im Zeichen düsterer Vorahnungen.

Schon seit den ausgehenden 1920er-Jahren ist die Atmosphäre im Hause Kirchner erneut von Verzagtheit und Schwermut geprägt. Diesmal ist es Erna Kirchner, die anhaltenden Anlass zur Sorge gibt. Sie ist des zurückgezogenen Lebens inmitten der Einöde in einem kalten, primitiven Bauernhaus überdrüssig, klagt über Einsamkeit und Heimweh, leidet unter nervösen Krisen und besorgniserregenden Gesundheitszuständen. Was Kirchner am Anfang noch als „Hypochondrie“ bezeichnet, entwickelt sich zu einer tiefen, ernst zu nehmenden