

Ernst Ludwig Kirchner

Kunsthistorische und psychoanalytische Betrachtungen



Vortragsreihe von Dr. Dr. Bernd Wengler. KirchnerHaus Aschaffenburg, Vortrag 3

Kirchner? „Des is doch der, wo sich des Oää abgeschnidde hat.“ (Heurung) - Ernst Ludwig Kirchners Bezug zu Vincent van Gogh

Dr. Dr. Bernd Wengler, Vortrag, Aschaffenburg, KirchnerHaus - 14.7.2015



Ich freue mich heute zu Ihnen über das Verhältnis von Ernst Ludwig Kirchner zu Vincent van Gogh zu sprechen. Seit meiner Promotion über van Gogh und meiner Beschäftigung mit Ernst Ludwig Kirchner war es mir ein Bedürfnis die interessanten Gemeinsamkeiten darzustellen, auch wenn es deutliche Unterschiede gibt.

Als ich das Aschaffener Cartoon von Anton Heurung sah, hatte mir Volkes Stimme aus der Seele gesprochen. Es ist nicht nur zeichnerisch total gelungen, sondern enthält einen Tiefgang, dem ich heute nachgehen will. Heute auch deswegen, weil es einen besonderen Anlass für dieses Thema gibt, denn heute in einer Woche ist der 125. Todestag von van Gogh. Er schoss sich mit einer Pistole in die Brust und starb 2 Tage später, am 29.7.1890, an seinen Verletzungen. Auch Kirchner starb durch Suizid, durch zwei Pistolenschüsse in die Brust.

Auch wenn dies wie ein von Kirchner gelebtes Zitat van Goghs aussieht und damit eine eventuell enge unbewusste Verbindung zu signalisieren vermag, so sahen bereits Kirchners Zeitgenossen andere Ähnlichkeiten, die sich ebenfalls auf sein Lebensschicksal bezogen. Eberhard Grisebach, der sehr um Kirchners Leben besorgt war, als dieser sich in seiner großen Lebenskrise befand, schrieb 1917 nach einem Besuch bei Kirchner in der Klinik in Kreuzlingen an seine Schwiegermutter,

„beim Abschied dachte ich an van Goghs Schicksal, das sich später oder früher auch an ihm erfüllen wird“ (Kornfeld, 79). Leider sollte er im Kern Recht behalten.

Lothar Grisebach, brachte mit dem Blickwinkel auf die Kunst ebenfalls van Gogh und Kirchner in Verbindung, als er über einige besondere Künstler schrieb:

„Man erkennt sie am deutlichsten, wenn sie das menschliche Antlitz malen. Wenn sie eine Landschaft malen, verwandeln sie das zufällige Porträt des Raumes, der des Menschen Heimat ist. Kirchner gehört zu ihnen ebenso wie sein Schicksalsverwandter van Gogh, ganz im Gegensatz zu Gauguin. Rembrandt gehört zu ihnen im Gegensatz zu dem stolzen Rubens“ (Grisebach, 373).

Anlässlich Kirchners Tod stellt Heinz Keller am 13. Juli 1938 in einem Nachruf im Winterthurer Tagblatt ebenfalls eine Verbindung zwischen Kirchner und van Gogh her und zwar mit einem größeren kunsthistorischem Blickwinkel. Meine Grundannahmen dieses Vortrages stützend, schrieb er:

„Kirchner ist in einem viel wesentlicheren Sinne Expressionist (...). Sein Expressionismus ist nicht nur generationsmäßig, sondern individuell bestimmt, auch in einer anderen Epoche wäre er dazu gelangt, mit einer ähnlichen Notwendigkeit, wie etwa van Gogh schon im Biographischen bieten sich manche Parallelen mit van Gogh und im Seelischen, wie es sich im Werk spiegelt ist es Ausdruck einer übermächtigen Erregung, der die beiden vergleichen lässt, beide geben das Bild einer inneren Vision wieder und bei beiden erscheint die Natur wie von Kraftströmen durchzuckt“ (Joelsen, 169f.).

Man könnte hinzufügen, ihre Bilder wurden zu direkten oder indirekten Selbstporträts. Der kunstgeschichtliche Bezug, der hier mit dem Verweis auf Rembrandt hergestellt wird, deutet eine Wesensverwandtschaft an, die sich in der jeweiligen Kunst der Künstler ausdrückt. Kirchner steht dabei in einer Reihe mit van Gogh, Rembrandt, Velasquez, Goya oder auch mit Delacroix, um einige große Künstler zu nennen, die sich alle durch ihre Expressivität und ihrer Leidenschaft der Kunst gegenüber ähneln. Auch wenn sie in unterschiedlicher Zeit lebten, so versuchten alle zeitgemäß ihre Gefühle direkt und expressiv in ihrer Kunst auszudrücken.

In den Fußstapfen expressionistischer Ausdruckskraft standen und stehen im heutigen Deutschland die >Jungen Wilden< mit ihrer Kunst der 80er Jahre. Sie orientierten sich dabei gerade an Kirchner, aber eben auch an van Gogh. Explizit ist das bei Rainer Fetting nachzuvollziehen, der mit seiner >Serie der van Gogh Bilder< sowie mit seinen >Duschbildern<, bei denen er auf Kirchners >Soldatenbad< Bezug nahm. Er würdigt sogar mit seinen Bildern beide Künstler und stellt damit ja auch wiederum eine eigene expressionistische Gemeinsamkeit her. Diesen Zusammenhang betont auch Daniel Schreiber anlässlich der Ausstellung im Museum Buchheim, >Gipfeltreffen – Ernst Ludwig Kirchner - Bernd Zimmer<:

„Es ist keineswegs Zufall, wenn Buchheims Beschreibung der Brücke nahezu unverändert auch auf die zweiundsiebzig Jahre später auf die Bühne tretenden wilden >Moritzboys< (Fetting, Zimmer, Salomé, Middendorf, B.W.) passt: >Ihre freiheitliche Gesinnung, die sich gegen alles Banausentum richtete und fast anarchistische Heftigkeit annahm, ein ungestümes, noch nicht von Konventionen gezügeltes Kraftgefühl, das nach Bestätigung durch den Freund heischte und sich am anderen entzünden wollte, vielleicht sogar eine Art von Sendungsbewusstsein, bildete das Ferment<“ (Bernried, 12).

Anders äußerte sich Kirchner diesbezüglich. Er hat sich zwar auch wertschätzend über Künstler wie Dürer oder Rembrandt ausgesprochen, aber gegenüber jedem Vorbild seine Eigenständigkeit hervorgehoben, hervorheben müssen. Man kann fast sagen, er war realitätsfern besessen Abhängigkeiten zu verleugnen und Unabhängigkeit zu postulieren. Er schrieb:

„denn für mich ist es ein Schimpf, wenn meine Arbeit abhängig von irgend einen anderen hingestellt wird, (und wenn es die größten, Dürer und Rembrandt, wäre). Mir gilt nur das unabhängige, frei aus dem Erlebnis geborene und mit eigenen mitteln erreichte als Kunst, (alles andere lohnt nicht den Kopf zu wenden)“ (Grisebach, 294).

Und in einem Brief an Schiefler heißt es:

„Ich hoffe gerade mit Hilfe des Franzosen (Louis de Marsalle, der sein Pseudonym ist, B.W.) beweisen zu können, dass meine Arbeit wirklich unabhängig und rein von der zeitgenössischen französischen Kunst entstand und sich entwickelt hat“ (Kirchner-1, 214).

Auf Kirchners Problem mit Abhängigkeiten und sein gesteigertes Bedürfnis nach Unabhängigkeit bin ich ja in meinem Vortrag über seine Struwelpeterbilder ausführlicher eingegangen: Die andere Seite der Medaille seines „Unabhängigkeitstotalitarismus“, seines Misstrauens und der aggressiven Vorwurfshaltung anderen gegenüber war seine leidvoll erlebte Einsamkeit. Auch seine Unart, die Entstehung seiner Bilder vorzudatieren hängt u.a. damit unmittelbar zusammen. Hier will ich nur kurz konstatieren, dass dies wie eine unbewusste Trotzreaktion imponiert und ganz entscheidend mit seiner bewussten und unbewussten Ablehnung der Eltern und seinen unbefriedigten Anlehnungs- bzw. Abhängigkeitsbedürfnissen zusammenhängt.

Auch wenn Kirchner und van Gogh in unterschiedlicher Zeit lebten, so versuchten beide zeitgemäß ihre Gefühle direkt und expressiv in ihrer Kunst auszudrücken. In diesem Sinne waren beide keine Impressionisten, bei denen es mehr um den Eindruck dessen ging, was sie sahen, so z.B. die besonderen Lichtdarstellungen oder die Stimmung in der Natur oder im Stadtleben. In diesem Sinn sind van Gogh und Kirchner Expressionisten, auch wenn Kirchner sich in seinem Individualismus dagegen wehrte, sich einem Ismus unterzuordnen, womit wir bei Kirchner wieder bei seinem zwanghaften Bemühen angelangt sind, sich unbedingt autonom definieren zu müssen.

Bevor ich Ihnen aber etwas über die Bedeutung van Goghs für Kirchner sagen will und Ähnlichkeiten und Unterschiede beider Künstler darlegen werde, will ich kurz auf Vincent van Gogh eingehen. Da ich hier viele sehe, die mit Kirchners Leben gut vertraut sind, erspare ich mir eine gesonderte Darstellung über ihn.

Van Gogh ist am 30.3.1853 in Groot-Zundert, einem kleinen Städtchen in Holland, geboren. Die besondere Tragik seines Lebens bestand darin, dass genau ein Jahr vor seinem Geburtstag ein Bruder tot geboren wurde und er wohl als Ausdruck der Unvergesslichkeit, dessen Namen bekam. Verkürzt gesagt, aus dem Gefühl heraus, niemals von seinen Eltern als er selbst empfunden zu werden, hatte er Zeit seines Lebens immer mit einer Identitätsverunsicherung zu kämpfen, die er nicht überwinden konnte. Ich habe dies in Anlehnung an Descartes Formulierung, „ich denke, darum bin ich“ auf van Gogh abgewandelt in die Aussage

transformiert, „ich male, darum bin ich“. Wie Kirchner war er ein leidenschaftlicher Maler, zuerst Zeichner (!), der im Wesentlichen in seinen letzten 5 Jahren all die Bilder malte, die zu seiner Bekanntheit beitrugen. Von Kirchner kennen wir das **„Zeichnen bis zur Raserei“ (Grisebach, 41)**, das von einer ähnlichen Getriebenheit zeugt, die aber andere Wurzeln hatte. Bei van Gogh war es hauptsächlich das Bemühen die frühkindlich bedingte Identitätslosigkeit und die damit zusammenhängende Angst und Einsamkeit zu überwinden, bei Kirchner eine sich in bewusster und unbewusster Selbstprofilierung darstellenden Identitätsproblematik in der auch Ängste, Ohnmachtsgefühle und Einsamkeit gestaltend wirkten, die aber nicht die Vehemenz und nicht das hohe Maß an Haltlosigkeit offenbaren, wie das bei van Gogh zu erkennen ist.

Van Gogh stammte aus einem calvinistischen Elternhaus mit pastoraler Tradition. Sein Vater war Pastor in einer kleinen Gemeinde und man sagte ihm nach, dass er dort wie ein kleiner Papst agierte. Dort ging es streng und prüde zu. So war es z. B. verpönt Goethes Faust zu lesen, weil dies ja nur ein Drama der Unzucht zwischen Gretel und Faust sei. So hatten die Eltern auch kein Verständnis für van Goghs Liebesprobleme als junger Mensch, so dass er den Eltern „ein Herz aus Stein“ attestierte. Als van Gogh sich z.B. mit Clasine Maria Hoornik, von ihm Sien genannt, eine Prostituierte, liierte, übrigens das einzige Mal, dass er überhaupt mit einer Frau zusammen lebte, drohte der Vater ihm Enterbung an und die Einweisung in eine Psychiatrie, weil er dieses Verhalten für verrückt erklärte. Dies hat übrigens auch eine Parallele zu Kirchner, auch er kam aus einer protestantischen Familie mit einem berühmten Pastor als Großvater, Ernst Daniel Kirchner, Superintendent in Brandenburg. Auch Kirchner freundete sich mit einer in der guten Gesellschaft geächteten Frau an, mit der Varietétänzerin (Liné), woraufhin ihm die Eltern 1904 die finanzielle Unterstützung entzogen. So schrieb er, weil

„ich durch Bekannten überbrachte Weibergeschichten und die Ablehnung meiner Frau zu Hause hinausflog stand ich mit einmal vor dem Nichts. (...) Es schwamm der Boden unter meinen Füßen“ (Presler, 14).

Van Gogh beklagte vor allem die Bigotterie des Vaters, den Gegensatz zwischen dem was der Vater sagte und was der Vater tat (Wengler,59), was van Gogh dann in einer Lebensphase dazu führte, als Erwachsener Gottes Prediger in einem Kohlebergbauggebiet zu werden und er dort lebte wie die ärmsten der Armen, z.B. in einer Holzhütte. Er verschenkte sein Bett und schlief auf Lehm Boden. Kirchner, der zu seinem Segen diese radikale Askese nicht lebte, beschwerte sich aber auch über das Maskenhafte des Vaters und litt zeitlebens unter der Unaufrichtigkeit und Unehrllichkeit der Menschen. An Nele van der Velde schrieb er 1919:

„Das Leben ist so falsch, alles nur Maske und Neid und Niedrigkeit. Ich arbeite in Hast um das Trübe zu verscheuchen“ (Kirchner-4, 24). Und im Davoser Tagebuch lesen wir: „Die Welt ist so liebleer geworden, ich bin allein und einsam. Mich friert. Ich sehne mich nach Menschen, nach Liebe und Wahrheit (...). Verlasse Dich nie auf einen Menschen, das ist der wahrste Satz, den es gibt (...). Blicke den Menschen ins Gesicht, dann weißt Du am besten Bescheid“ (Grisebach, 116f).

Van Gogh musste in seinem Leben sehr viele Trennungssituationen erleben, die er leidvoll erlebte, die ihn später aus Angst vor Bindung und Verlust einsam leben ließen. Auch Kirchner litt sehr unter Trennungen, er konnte sich jedoch die Fähigkeit, Beziehungen einzugehen erhalten, was lebensgeschichtlich und psychodynamisch einen wesentlichen Unterschied ausmacht. Aber beide waren sehr empfindlich, reizbar und verletztbar, was beide zu äußerem und innerem Rückzug veranlasste. Van Gogh verließ 1888 Paris, weil er die Überreizung der

Großstadt und die Konkurrenzsituation unter den Kollegen nicht aushielt und zog nach Arles, wo seine berühmtesten Bilder entstanden. Hier hielt er aber auch die Einsamkeit nicht aus und wurde psychotisch und schnitt sich dabei zu Weihnachten 1888 sein Ohr, bzw. einen Teil des Ohres, ab. Daran gemessen war Kirchner viel stabiler, aber auch er verließ Berlin, weil ihn die Großstadt überreizte, er zog letztendlich nach Davos, suchte den Rückzug und litt unter Einsamkeit. Beide empfanden sich auf der Erde nicht wirklich zu Hause und empfanden sich als Außenseiter am Rande der Gesellschaft und als „Fremde“. Van Gogh hatte zu diesem Thema 1875 und 1876 zwei Predigten gehalten, die im christlichen Sinne die Reise des Fremdlings von der Erde zum Himmel beinhalteten, aber die sein Fremdheitsgefühl, sein nicht Dazugehören ausdrückte und als eine Art Selbstporträt seines Lebensgefühls zu verstehen sind (van Gogh, Bd. 5, 335ff.) und Kirchner schrieb diesbezüglich in Davos:

„Hier ist es gewiss schön und ruhig, aber ein Fremder wird man immer bleiben; (...) dass das Fremdsein nicht vom Lande abhängt, sondern im eigenen Innern sitzt“ (Schiefler, 317)

und erwähnt in diesem Zusammenhang van Gogh. Seine Farbholzschnitte zu Peter Schlemihls wundersamer Geschichte sind eine konzentrierte Bearbeitung des Themas des ausgeschlossenen Seins, in der er nicht etwa diese Geschichte illustriert, sondern seine eigene existentielle Situation bildlich formuliert (Lucius Grisebach, 174).

Kirchner gelang es doch zumindest in jungen Jahren und später mal mehr und mal weniger seine Außenseiterrolle zu kultivieren und zu genießen. Das Leben als Bohemien, dem die Künstler der französischen Modernen Vorbild waren, verschaffte ihm Freiheit und Unabhängigkeit aber auch Elend, wie er es in dem Bild des Absinthtrinkers von 1915 zum Ausdruck brachte, was sicher in Anlehnung auch an van Gogh geschah, der dem Absinth verfallen war.

Auch wenn es angesichts des 125. Todestages Vincent van Goghs angebracht wäre ausführlicher im Zusammenhang über van Gogh und seine Malerei zu sprechen, so ermöglicht dieses Rahmenthema dies aber nicht. Ich werde aber anhand der nun zu zeigenden Bilder kursorisch auf van Gogh und Kirchner eingehen. Dies wird zeigen, dass es verbindende Ähnlichkeiten gab, ohne dass es hier um Imitation oder Identifikationen geht, sondern dass sie ihre ähnlichen inneren Konflikte auch ähnlich verarbeiteten. Für beide war die künstlerische Tätigkeit auch ein Selbstheilungsversuch für als unerträglich empfundene, seelische Spannungen.

Wann stieß Kirchner erstmalig auf van Gogh? Ganz sichere Daten dazu gibt es nicht. Die Möglichkeit zu Begegnungen mit der französischen Kunst des Impressionismus gab es schon frühzeitig. 1902 gab es in der Galerie Arnold in Dresden eine Ausstellung zu den Künstlern von Barbizon und den Neoimpressionisten. 1904, als er in München studierte und sich dort der Kunst anstatt der Architektur zuwandte, sah er Bilder von van Gogh. Die Gruppe Phalanx gestaltete damals eine Ausstellung zu den Impressionisten und Neoimpressionisten. 1904 wurden wieder in der Galerie Arnold 30 Bilder van Goghs ausgestellt. 1905 war in der Galerie Arnold wieder eine Ausstellung von van Gogh Bildern, diesmal 50 Stück. In dieser Zeit wurde auch erstmals ein Ausschnitt der Briefe van Goghs an seinen Bruder veröffentlicht, die einen tiefen Einblick in sein Leben gewährten. Auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 lagen im französischen Ausstellungsraum drei große Bildreproduktionsbände französischer Künstler aus. Bleyl, der Mitbegründer der Brücke, schrieb in seinen Erinnerungen diesbezüglich:

„Wir bestaunten diese großen, hervorragenden Wiedergaben der Bilder etwa Van Goghs oder Gauguins, um nur zwei Namen der Großen aus der Reihe der französischen Künstler herauszugreifen“ (Moeller, 18).

Im Jahre 1908, dem Höhepunkt der Anlehnung der Brückekünstler und Kirchner an van Gogh, zeigte die Galerie Richter in Dresden 100 van Gogh Bilder. (Buchheim, 152; Gordon-1, 337ff.; Gordon-2, 47; Scheffler; Roters, 177ff.)

Ein Professor Kirchners schrieb: **„ Die Brücke Künstler seien beim Anblick von van Goghs Originalen außer Rand und Band geraten“ (Lloyd, 35,139,156). Oder Bleyl schrieb: „Eines Tages brachte Kirchner aus irgendeiner Bücherei einen bebilderten Band von Meier-Graefe über die modernen französischen Künstler mit. Wir waren begeistert“ (Lloyd, 139).** Und Emil Nolde, der selbst von van Gogh beeinflusst war, waren die Brückekünstler wohl zu ungestüm und für ihn zu unberechenbar. Er soll nach seinem Austritt aus der Gruppe 1907 wohl sarkastisch gemeint haben, **„Ihr solltet Euch nicht >Brücke<, sondern >van Goghiana< nennen“ (zit. n. Moeller, 19).**

Aus heutiger demokratischer Sicht erscheint diese Begeisterung für van Gogh und auch für die französischen Impressionisten lediglich als eine Frage des Geschmacks oder des „Geschmacksurteils“, aber im Spiegel des autoritären, monarchischen System des Kaiserreiches war es durchaus viel mehr. Die Brückekünstler und Kirchner mussten sich mit ihrer Vorliebe automatisch, ohne politisch zu sein, gegen die vorherrschenden gesellschaftlich nationalen Bestrebungen der Unterstützung deutscher oder germanischer Kunst positionieren. Bereits 1899 hatte es im preußischem Parlament eine Debatte um die Präsenz und Ankäufe „ausländischer Kunstwerke in der Nationalgalerie“ in Berlin gegeben, die gegen deren Museumsdirektor, Hugo von Tschudi, gerichtet war. Dieser hatte sich für den Erwerb von Bildern van Goghs und z.B. auch Cezannes eingesetzt und wollte diesem Gegenwind durch private Schenkungen umgehen. Dem stand dann aber ein Vetorecht des Kaisers Wilhelm II entgegen (Lloyd, 15 f.). Franz Marc hat diese Episode der Kunstverachtung im „Blauen Reiter“ verallgemeinernd treffsicher kommentiert:

„Es ist merkwürdig, wie geistige Güter von den Menschen so vollkommen anders gewertet werden als materielle. Erobert z.B. jemand seinem Vaterland eine neue Kolonie, so jubelt ihm das ganze Land entgegen. (...) Mit gleichem Jubel werden technische Errungenschaften begrüßt. Kommt aber jemand auf den Gedanken, seinem Vaterland ein neues reingeistiges Gut zu schenken, so weist man dieses fast jederzeit zurück, verdächtigt sein Geschenk und sucht es auf jede Weise aus der Welt zu schaffen; Wäre es erlaubt, würde man den Geber noch heute für seine Gabe verbrennen. Ist diese Tatsache nicht schauerlich? (Kandinsky, S.21).

Diese Unfreiheit der Kunst war damals die gesellschaftliche Realität, in der sich die Brückekünstler bewegten. 1911 kam es sogar im Rahmen eines Ankaufs des van Goghbildes „Das Mohnfeld“ durch die Kunsthalle Bremen zu einem das deutsche Bildungsbürgertum bewegenden Künstlerstreit, bei dem es auch neben der nationalistischen und provinziellen Haltung um Konkurrenzängste deutscher Künstler ging. Bereits 1908 wurde im Vorfeld dieses Streits von „französelnder Kunst“ gesprochen (Herzogenrath, 14). Der Protagonist dieser Deutschtümelei, der Worbsweder Künstler Carl Vinnen, konstatierte sogar eine „große Invasion französischer Kunst“ und sah dann dadurch auch die wesentlichen Eigenarten des deutschen Volkes und seiner Kunst in Gefahr (Nierhoff, 149). Durch diese Haltung, die in Frankreich noch den Erbfeind sah, geriet dann Jahre später durch den Ersten Weltkrieg das deutsche Volk wirklich in Gefahr.

Schauen wir uns aber nun Bilder von van Gogh und Kirchner an, um Zusammenhänge bildhaft zu erkennen. Mehrere Bilder Kirchners und seiner ursprünglichen Brücke Freunde zeigen deutliche stilistische Anlehnungen an van Gogh. Dies gilt in gleicher Weise übrigens auch für die Zeichnungen der Künstler. Die hier präsentierten Bilder stammen sozusagen aus der „Blütezeit“ der van Gogh Bewunderung und diesen Gleichklang könnte man durchaus als einen „frühen Brücke-Stil“ bezeichnen, der das damalige hohe Maß an Gemeinschaftlichkeit ausdrückt, womit die spätere verleugnende Abkehr Kirchners als Ausdruck einer tiefen narzißtischen Kränkung dieses paradiesischen Harmonieerlebnisses anzusehen ist. Den sogenannten „reifen Brücke-Stil“ der darauf folgenden Jahre, der die Brückekünstler wiederum schwer unterscheidbar machte, hatte die Künstlergemeinschaft noch nicht gefunden. Die übernommenen Stilelemente van Goghs können wir in den folgenden Bildern in unterschiedlicher Ausprägung finden, es sind vor allem:

- die unorthodoxe Herangehensweise
- die schnelle Bildgestaltung, bei van Gogh: „in einem Hieb“
- der expressive Pinselstrich unterschiedlicher Länge
- der pastose Farbauftrag
- Überhöhung oder Abkehr von Lokalfarben
- die leuchtenden Farben
- und die Verwendung von Komplementärkontrasten
- räumliche Verzerrungen
- dies alles um individuelle Gefühle zum Ausdruck zu bringen

Diese **stilistischen Anlehnungen** und den subjektiven kirchnerschen Umgang damit zeigen beispielhaft folgende Bilder:

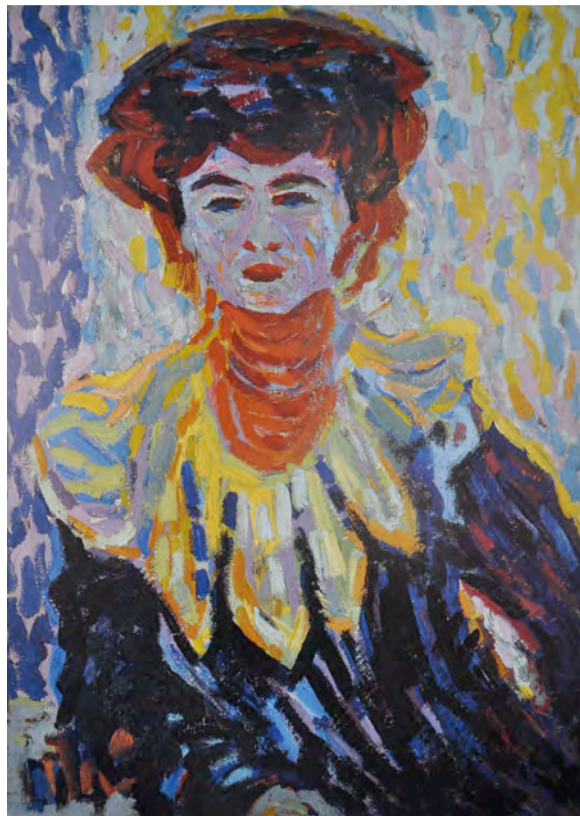


Bild 1

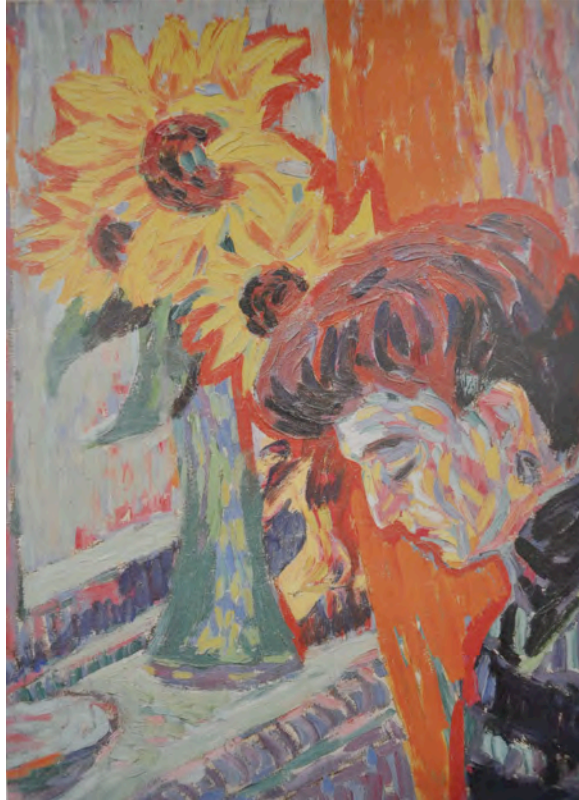


Bild 2

Neben der Stiladaption in dem Bild „Frauenkopf mit der Sonnenblume“ ist auch mit der Sonnenblume eine motivische Anlehnung ins Bild gekommen, bezeichnete doch Gauguin van Gogh als den „Sonnenblumenmaler“.



Bild 3

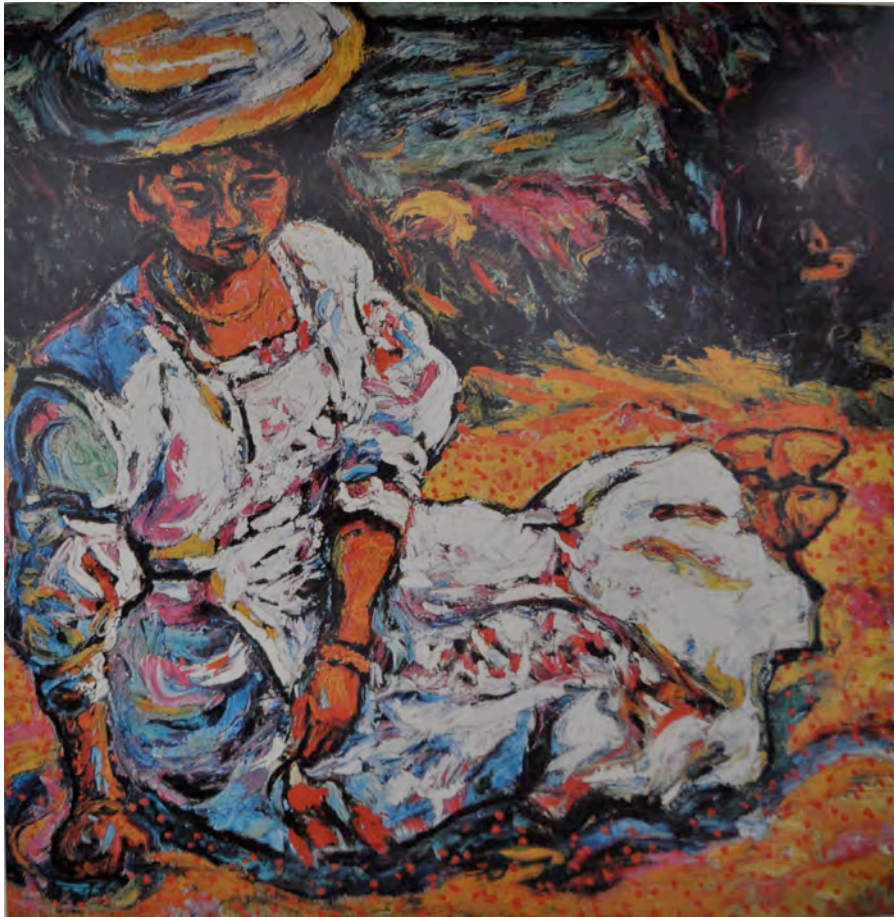


Bild 4



Bild 5

Die folgenden Bilder zeigen, dass auch die anderen Brückemaler in dieser Zeit einer van Goghmanie unterlegen waren.



Bild 6



Bild 7



Bild 8

Die Publikation von Meier-Graefe (1904), trug den >Mythos van Gogh< in eine ganze Künstlergeneration. Er propagierte förmlich den antibourgeois und antiakademischen Künstler, der zurückgezogen nur der Kunst diene, der Armut in Kauf nahm und der an seiner Zeit litt. Diesem Künstlerideal standen Kirchner und die Brückekünstler auch in ihrem Lebensstil sehr nahe. Das Verrückt werden vor Verzweiflung, sowie das Abschneiden des Ohres und der Selbstmord van Goghs ergänzte diese Mythos-Dramaturgie und machte van Gogh zum Antihelden. Emil Bernard, der junge Freund van Goghs war gewiss Mitinitiator dieser Entwicklung. Als Vincent van Goghs jüngerer Bruder Theo, der Kunsthändler, ein Jahr später ebenfalls mit psychotischen Symptomen starb, übernahm Vincents Schwägerin seinen Nachlass und bemühte sich durch Ausstellungen und Verkäufe seinen Ruhm zu fördern.

Selbst Künstler, von denen man es landläufig nicht annimmt, waren von dem Stil Vincents van Goghs geprägt. Eine Gegenüberstellung eines van Goghbildes und jeweils das Pendant eines Bildes von Gabriele Münter und von Alexej von Jawlensky zeigen deren spezifischen, auch motivischen Bezug zu Vincent van Gogh.



Bild 9 und Bild 10



Bild 11 und Bild 12

Auch bei Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka und Egon Schiele sehen wir den nicht vermuteten Einfluss von Gogh.

Kirchner orientierte sich aber nicht nur stilistisch an van Gogh, sondern er übernahm auch direkt seine Motive. In paarweiser Darstellung sehen Sie nun van Goghs Gemäldevorlage und die Verarbeitung von Kirchner als Beispiele für seine **Motivübernahmen**:



Bild 13 und Bild 14

Hierzu gibt es noch eine hintergründige Parallele zu van Gogh. Van Gogh verehrte Petrarca, den humanistischen Dichter des 14. Jahrhunderts, der ganz in der Nähe von Arles, in Avignon, längere Zeit gelebt hatte. Ihm waren 4 Bilder gewidmet, die er „Garten des Dichters“ titulierte. Die Verehrung bezog er auch auf die Liebe des jüngeren Dichters Boccaccio gegenüber Petrarca und bezog dies wiederum auf seine Verehrung gegenüber Gauguin, den er in Arles sehnsüchtig erwartete und der im Oktober 1888 zu ihm ins „gelbe Haus“ zog. Kirchner scheint schon 1911 auf Petrarca's Schrift „Triumph der Liebe“ gestoßen zu sein, für die er damals einen Holzschnitt als Deckblatt entwarf und 1918 auf der Staffelpalp eine Holzschnittserie dazu anfertigte. Dies ist nur ein indirekter Hinweis dafür, dass van Gogh und Kirchner ähnliche Vorlieben hatten und sich mit ähnlichen Themen beschäftigten.

Textegetisch interessant ist in diesem Zusammenhang ein Brief, den Kirchner am 7.2.1919 an Frau Binswanger-Schlegel schrieb. Er äußert sich darin zu einem Buch, (von Wilhelm Worringer) in dem Worringer eine Angsttheorie entwickelte und annahm, dass Kunst durch das Bedürfnis des Menschen entstehe, weil dieser das Angsterregende der Natur zu sublimieren versuche. Kirchner nimmt dabei Bezug auf van Gogh und fährt im Brief direkt fort sich und seine Malmotivation und demnach auch die von van Gogh zu erklären. Durch die künstlerische Arbeit am Reichtum der Formen entwickle *man* die Fähigkeit den ganzem Vorgang zu verstehen und wird dadurch die Angst los, womit er wohl die Angst auflösende Bedeutung der seelischen und kognitiven Leistung der Strukturierung meinte. Dies wäre übrigens ein bedeutender Anteil zum Heilungsprozess, der in jeder Psychotherapie zur Geltung kommt. Einen Absatz später geht er auf seine Holzschnittserie zu Petrarca ein. (Kirchner, Bd 1, 343)



Bild 15 und Bild 16

Es gibt von van Gogh mehrere Bilder, auf denen er sich mit Pfeife abgebildet hatte. Für ihn war die Pfeife Träger von mehrfach determinierten symbolischen Bedeutungen. Zwei seien hier nur kurz erwähnt. Die eine stellt einen direkten Bezug zum Vater her. So malte er nach seines Vaters Tod, 1885, ein Stillleben mit einer Tabaktüte und seines Vaters Pfeife, was als Vaterporträt zu werten ist. Die zweite hat die Bedeutung eine Art Selbstmordprophylaxe zu sein. So schrieb er an seine Schwester Willemien:

„Jeden Tag gebrauche ich das Mittel, das der unvergleichliche Dickens gegen den Selbstmord verschreibt. Es besteht in einem Glas Wein, einem Stück Brot mit Käse und einer Pfeife Tabak“ (Van Gogh, V, W11, 60).

Davon hat Kirchner sicher nichts gewusst. Aber das Bild schien für ihn ja eine anziehende Bedeutung gehabt zu haben, sonst hätte er es nicht so direkt adaptiv in ein eigenes Bild verwandelt. Aber, und das gilt ja nicht nur für ihn, scheint die Pfeife ein Symbol stärkender Männlichkeit und des Selbstbewusstseins gewesen zu sein. Auffällig bei ihm ist, dass er eigentlich gar kein Pfeifenraucher war und es nur wenige Bilder gibt, in denen er sich selbst mit Pfeife darstellt. Anders sieht es da mit Zigaretten aus, die offensichtlich schon sehr früh die Bedeutung der Hebung von Männlichkeitsgefühlen bekam, bei ihm von lässiger Männlichkeit. Das Familienbild, auf dem er sich als Jüngling mit einer lässigen Männlichkeit stilisieren wollte, zeigt dies. Eine Gegebenheit des Bildes rechtfertigt besondere Aufmerksamkeit, auch wenn die Hintergründe dafür mir zurzeit nicht ausreichend erruierbar sind. Erstens raucht der Vater Zigarre, was von Ernst Ludwig Kirchner auch später nicht bekannt ist und zweitens findet bei ihm, anders als bei van Gogh, keine direkte Identifikation mit den Gewohnheiten des Vaters statt. Dies wäre aber eventuell mit seiner trotzigem und ablehnenden Haltung zum Vater gut vereinbar. Drittens hält Kirchner, wie so oft auf anderen Bildern, die Zigarette in der linken Hand.

„Das gelbe Haus“ ist eines der bekanntesten Bilder van Goghs aus seiner Zeit in Arles. Darin hatte er gelebt, zwischenzeitig auch mit Gauguin, hier fand die Tragödie mit dem Ohr statt. In diesem Sinne ist es mehr als wahrscheinlich, dass das „grüne Haus“ oder wie bei Max Pechstein und Schmitt-Rottluff das „rote Haus“ auch ein Zitat und eine Hommage an van Gogh darstellten, zumal sie gerade in der Blütezeit der van Gogh Verehrung gemalt wurden. Van Goghs damalig wegweisendes Bemühen war davon geprägt, Lokalfarben drastisch zu überhöhen oder gar von ihnen wegzukommen und sie durch eine eigenständige, vom Gefühl geleitete Farbgebung zu ersetzen, wobei die Farbe dann symbolische Bedeutung bekommen konnte. Beispiele bei van Gogh sind dafür u.a. „Das Nachtcafé an der Place Lamartin“ (F463). „Sämann bei untergehender Sonne (F450) und „Blick auf Arles mit blühenden Bäumen“ (F515). Diese farbliche Stilvariante griff Kirchner in diesem Bild auf. Gemälde ihrer Behausungen in Dresden existieren von den Brückekünstlern jedoch nicht, von Kirchner gibt es lediglich Atelierbilder.

Das van Goghsche Selbstporträt mit Staffellei wäre ein weiteres Beispiel für die **spätere Motivüberahmen** van Goghscher Bilder durch Kirchner.

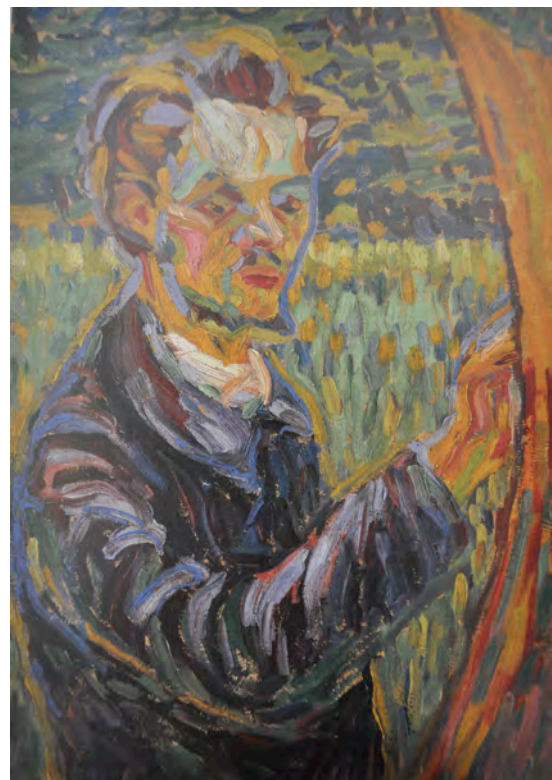


Bild 17 und Bild 18

Kirchner besuchte 1912 die Sonderbundaussstellung in Köln, wo er ja mit eigenen Werken vertreten war. Van Gogh war hier mit 120 Gemälden und 16 Zeichnungen und einem Aquarell vertreten, unter anderem war dort sein Bild „Hütten. Erinnerung an den Norden“ von 1890 zu sehen, das Kirchner für sein Bild „Landschaft mit Häusern und Mann“ als Vorbild diente. Die Datierung seines Bildes ist nicht bekannt, wird wohl aber wahrscheinlich in keinem großen zeitlichen Abstand gemalt worden sein (Koldehoff, 71). Dies wäre ein weiteres Beispiel dafür, dass der Einfluss van Goghs auf Kirchner sich nicht auf die frühe „Brückephase“ beschränkt, wie auch die nächsten Bilder zeigen.



Bild 19 und Bild 20

Auch bezüglich der perspektivischen Verzerrungen war van Gogh Kirchner vorangegangen. Sein Bild „Interieur“ von 1914 zeigt seine Anlehnung an van Goghsche Innenraumverzerrungen wie sie vor allem in seinem Bild „Schlafzimmer in Arles“ zum Ausdruck kommt. Kirchner hat unter anderem diese Stilvariante auch in seinen Bildern >Nollendorfplatz< (1912), >Brandenburger Tor< (1914) und >Bahnhof Königstein< (1916) und z.B. auch später in den Interieurbildern >Alpküche<, 1918 und >Der Maler<, 1919, angewandt. Direkte Ähnlichkeit zu der Raumkonstruktion und -gestaltung des van Goghbildes zeigt sich auch in einem Bild von Egon Schiele: Das Zimmer des Künstlers in Neulengbach aus dem Jahre 1911 (vgl. Amsterdam 2006).



Bild 21 und Bild 22

In meinen beiden letzten Vorträgen bin ich ja ausführlich auf Kirchners Bild „Selbstbildnis als Soldat“ von 1915 eingegangen und habe eine psychodynamische Deutung entwickelt, die

einen Bezug zu seinen Kinderbildern des Struwwelpeters herstellte und auch zu seinen traumatischen Erlebnissen des Kriegsausbruchs und seiner Einberufung. In diesen beiden Bildern zeigen sich sowohl die Gemeinsamkeiten wie die Unterschiede zwischen van Gogh und Kirchner sehr gut. Psychodynamisch thematisch inszenieren beide ihre Kastrationsangst. Der große Unterschied in der Psychodynamik und der seelischen Sicherheit besteht darin, dass van Gogh die Kastration im psychotischem Zustand an sich selbst vollziehen musste und das abgeschnittene Ohr als Körperteil dabei als Symbol für den Penis fungierte, während Kirchner Realitätsbewusstsein behielt und sich nicht die Hand abschneiden musste, sondern diese Kastration von vorneherein symbolisch ins Bild setzen konnte. Kastration ist dabei nicht nur genital zu verstehen sondern auch im Sinne von Verlustangst und Ohnmachtsfantasien, wobei der Inhalt des Verlustes bei beiden ein existentieller zu sein scheint. In diesem erweiterten Kastrationsverständnis äußerte sich Kirchner dann auch in einem Brief an E. Grisebach 1917: **„Die Krankheit und die gewaltigen Eindrücke haben alles Frühere erschlagen in mir. So stehe ich wieder wie ein Kind vor der unendlichen Größe der Welt“** (Kirchner-1, Bd 1, 224).



Bild 23, 24 und 25

In diesen Bildern dienen offensichtlich die Pfeife bei van Gogh und die Zigarette bei Kirchner als Versuch das männliche Selbstwertgefühl zu stabilisieren und sind im symbolischen Sinne, heute schon sprichwörtlich, als „Ersatzpenis“ anzusehen, was sich aber in den tiefen unbewussten Schichten beider, letztendlich auch als stärkendes Saugen an der Brustwarze der Mutterbrust entpuppt.

Auf der Sonderbundaussstellung in Köln war auch ein van Gogh Bild ausgestellt, in dem van Gogh die Darstellung des Schattens inszenierte. Dieses Bild „Der Maler auf dem Weg nach Tarascon“, das seit dem zweiten Weltkrieg verschollen ist, könnte auch eine Anregung und/oder Parallele zu Kirchners Schattendarstellung in einem seiner Schlemihl Holzschnitte gewesen sein. Für den Schatten gibt es generell und individuell vielzählige Deutungsmöglichkeiten und Ebenen, auf die ich hier nicht eingehen kann. Es sei aber darauf hingewiesen, dass der Schatten immer direkt zu einer Person gehört und direkte Verbindung zur Person hat. Bei Peter Schlemihl in Chamissos Werk ging diese Verbindung durch den Verkauf verloren und der Versuch, ihn wieder zurückzugewinnen, scheiterte. Kirchner identifizierte sich auch durch seine freiwillige Meldung zum Militärdienst mit dieser Kunstfigur und stellte diese Problematik in seinem Holzschnitt dar.



Bild 26 und 27

Nach dem Höhepunkt der direkten malerischen Anlehnung an van Gogh im Sommer 1908 hatte Ernst Ludwig Kirchner, wie gezeigt, noch bis 1915 malerisch Bezug zu van Gogh aufgenommen, im Selbstbildnis als Soldat sogar eine außergewöhnlich persönliche Nähe hergestellt. In seinem gesamten Briefwechsel mit den unterschiedlichsten Personen taucht immer wieder eine Bezugnahme zu van Gogh auf. Da findet man z.B. am 2.6.1924 das Bedauern eine Ausstellung von van Gogh nicht besucht zu haben (Kirchner-1, Bd 2, 720) oder Wertschätzung und Bewunderung, wie in einen Brief an Hans Madersteig vom 25.3.1923, in dem er van Gogh als einen zwar eigenartigen aber „weit vorgedrungensten Maler bezeichnete (Kirchner-1, Bd 1, 589). In einem Brief an Elfriede Knoblauch vom 4.3.29 lesen wir:

„Dass sie diese fast beängstigende Klarheit von van Gogh verworren finden können, wundert mich. Klarer hat niemand zu seiner Zeit gemalt. Sie werden da vielleicht noch

zu wenig von ihm gesehen haben. Er ist einer der ganz großen Meister der Moderne von 1880 ca.. Ist heute noch klassisch und unsereins wundert sich, wie man ihn jemals anfeinden konnte wegen seiner Malerei“ (Kirchner-2, 62)

Er verteidigte van Gogh auch weiterhin hinsichtlich der Vorstellung, dass er nur seiner Verrücktheit wegen so gut malen konnte:

„Van Gogh machte seine guten Sachen nicht weil, sondern trotzdem er angeblich verrückt war“ (Kirchner-3, 59),

schrieb er am 5.5.24 an Nele van der Velde und grenzte van Gogh in einem Brief an Erna vom 17.6.1929 ganz eindeutig von der Kunst psychisch Kranker ab, die damals der Psychiater Prinzhorn in einer Sammlung ehrte (Kirchner-1, Bd 2, 1331).

Van Gogh war für ihn nicht nur über seine Malerei bekannt. 1918 las er die zwei Bände seiner Briefe, die einen tiefen Einblick in seine Gefühlswelt ermöglichten und ihm bewusst und unbewusst Ähnlichkeiten sichtbar gemacht haben mussten, wobei die Angst, eventuell wie er zu enden, zunächst auch Abwehrbewegungen wahrscheinlich werden ließen. Mehreren Personen empfahl er die Briefe zu lesen und verlieh sogar seine Exemplare.

Die großen seelischen Themen van Goghs waren **Fremdsein, Einsamkeit und Liebe** und dies waren auch die Themen Kirchners.

Auf das **Fremdsein** bzw. das sich fremd Empfinden, bin ich ja bereits eingegangen.

Für van Gogh war die Sehnsucht nach **Liebe** das bedeutendste Thema gewesen und bei ihm sind Sonne, Christus und Liebe als Synonyme zu sehen: **„Die Liebe ist das Licht der Welt, das wahre Leben, das ist das Licht des Menschen“ (Van Gogh, Bd 1, 152)**. Dass dies Kirchner auch so verstanden hat, scheint mir eine Briefpassage zu belegen, in der er über den gerade gestorbenen Künstler Meyer-Amden an Paul Klee am 27.5.1935 schrieb: **„Ein Schweizer van Gogh war das (...) Große Liebe, große Gefühle und Können und bescheiden“ (Kirchner, Bd 3, 1786)**. Für Kirchner war das Gefühl der Liebe verbunden mit dem Gefühl der Sehnsucht danach bei gleichzeitigem Gefühl der Abwesenheit von Liebe und Liebesfähigkeit. So schrieb er:

„aber Liebe, diese rest- und kritiklose Gefühl zweier Menschen gegeneinander, das habe ich nicht, das kann ich nicht haben. Dieses Gefühl ist in meiner Tätigkeit aufgegangen. Ich bin oft sehr unglücklich darüber, denn das Fehlen dieser seelischen Regung macht wirklich einsam“ (zit. n. Kim, 41)

Die **Einsamkeit** Ernst Ludwig Kirchners, das Gefühl nicht dazu zu gehören, nicht so wie die anderen zu sein, hatte bei ihm und bei van Gogh eine familiäre Basis. Beide waren so gesagt aus der Art geschlagen, familiär gesehen Sonderlinge, Van Gogh gewiss noch viel mehr als Kirchner. Verzweifelt schrieb er 1925 in sein Tagebuch: **„Habe ich Heimat? Nein. Outsider hier, Outsider da, kein Mensch will mich haben. Allein, allein mit der Kunst“ (Lothar Grisebach, 112)**. In den bereits zitierten Brief an Madersteig drückt dies Kirchner gleichnishaft aus. In dem er sich dabei mit van Gogh verglich, das übrigens 5 Tage vor dessen 70 Geburtstag, schrieb er:

„Denken sie an den schwermütigen Satz von van Gogh von den Pferde, das so gern sich mit den anderen Pferden zusammen auf der Wiese tummeln möchte und es nicht kann. Aus diesem nicht

können entspringt die wirklich reine Kunst. Wer könnte so tief in einen Menschen hineinschauen, dass er das sieht?“ (Kirchner-1, Bd 1, 589).

Diese Aussage war kein aktuelles Hirngespinnst, denn eineinhalb Jahre später griff er diese Aussage van Goghs erneut in einem Brief an Schiefler auf (Kirchner-3, 317). In einem Brief an den Kunstsammler Carl Hagemann vom 25.12. 1928 bezeichnete er sich sogar als „das schwarze Schaf in der Familie“ ((Delfs, 199).

Ich will dieses Empfinden Kirchners hier nicht durch weitere biographische Textstellen belegen, sondern ihnen durch ein Familienfoto der Kirchners nahebringen. Die angestrenzte Ernsthaftigkeit im Blick der Eltern und auch der Brüder, kontrastiert ganz deutlich zu der lässigen Dandyhaftigkeit des jungen Ernst Ludwig Kirchner.



Bild 28

In einem Punkt, in dem Ernst Ludwig Kirchner ursprünglich ganz anders gelebt hatte als van Gogh, ergab sich später eine Annäherung. Ich spreche von der **Sexualität**. Van Goghs Frauenbeziehungen waren sehr begrenzt. Außer mit Sien Hoornik, einer Prostituierten, ist er keine Beziehung eingegangen. Seine sexuellen Erlebnisse vollzogen sich dann im Bordell und selbst da ist es fraglich, ob es dabei zu sexuellen Handlungen kam, denn in der Zeit in Arles war er gemäß seiner Äußerungen in Briefen zumindest vorübergehend impotent, wohl aufgrund seines Alkoholismus, der Arbeitswut und der Depressivität und der Angst durch Sexualität seine künstlerische Kraft zu verlieren. Er formulierte dies in mehreren Briefen recht frei, so meinte er, **„malen und vögeln verträgt sich nicht, das schwächt das Gehirn. Eine verwünschte Sache“** (van Gogh, Bd V, 260) und man müsse sich entscheiden entweder Soldat oder Mönch zu sein. Er hatte sich für den Mönch entschieden. Bei Kirchner finden wir Aussagen, die in Bezug auf seine große Krise während der Kriegszeit auf ähnliches schließen lassen:

„Je weniger ich selbst körperlich interessiert wurde, was schon früh einsetzte aufgrund meiner Gemütsverfassung, umso freier und besser konnte ich in die anderen eindringen“ (Gordon, 24) Oder in einem Brief an Schiefler am 9.12.1915: **„Menschliche Gefühle sind mir auch heute noch fremd“** (Kirchner-3, 72).

„Das zentrale Thema des frühen Kirchners aber wurde die Erotik des weiblichen Aktes, den er gleichsam zur Metapher seines Lebensverständnisses machte“, schrieb Hermann Gerlinger in Bezug auf die Brückezeit Kirchners. Aus dem rein erotischen Verhältnis zur Frau, in dem er die Frau zum Objekt seiner Begierde und seiner bildnerischen Darstellung machte, wurde die Frau zur Kameradin, mit der er in einer „Zweieinheit“ leben wollte.

Ab den 30er Jahren, schrieb Hyang-Sook Kim, sei „aus dem Bohemien, (...) ein anlehnungsbedürftiger, alternder Mann“ geworden (Kim, 14). Hierüber ergibt sich die Verbindung zu van Gogh, der schon Zeit Lebens diesem Modell folgte und wie ich schrieb, Angst vor der Frau als „femme fatale“ hatte und deswegen eher das Modell >Haushuhn< favorisierte. Den jüngeren van Gogh und den älteren Kirchner einte die Gefühlswelt der Depression, in der der Ahnlehnungstyp ihnen bewusst und unbewusst Sicherheit und Geborgenheit zu versprechen schien.

Depressive Gefühle scheinen Kirchner im Juni 1938 so ergriffen zu haben, so dass er sich von den Gedanken an Selbstmord nicht mehr befreien konnte. Die Entwicklung in Deutschland, das Wegbrechen des deutschen Marktes für seine Kunst, die Schmähungen durch die Ausstellung „entartete Kunst“, von ihm werden alle 639 Werke, die sich in öffentlichen Einrichtungen befinden konfisziert, das Wissen, dass auch sein Bruder diese Ausstellung gut hieß, das Vorrücken der faschistischen Arme bis an die Grenze der Schweiz, 20 Kilometer von Davos entfernt, haben auch seine alten Kriegsängste und Kindheitsängste wieder geweckt. Auch wenn er früher behauptete, dass er an seinen Geburtstag überhaupt nicht dachte, so war dann doch die Tatsache, dass er an seinem Geburtstag keine einzige Nachricht bekam, niederschmetternd für ihn. Sein Wunsch war, mit Erna, seiner Frau, gemeinsam in den Tod zu gehen (Kornfeld, 57f.). Als diese, selbst depressiv, jedoch noch genügend Kraft hatte, um ihre Eigenständigkeit zu bewahren, hat er sich zum Selbstmord mit der Pistole, wie van Gogh, entschieden. Ob er dabei von dem unbewussten Wunsch geleitet war, ähnlichen Ruhm zu erfahren wie jener, kann aus den Quellen nicht erschlossen werden.

Zum Abschluss will ich noch, wie angenommen wird, das jeweils letzte Bild der beiden Künstler gegenüberstellen. Beide Gemälde tragen meiner Meinung nach als Spiegel der Künstlerseelen ihre Stimmung der letzten Tage und Stunden in sich und als Gemeinsamkeit ihre depressive Düsternis.

Über Kirchners wohl letztes Bild streiten die Experten, ob es nun ein vollendetes oder unvollendetes Bild sei. Aus meiner psychoanalytischen Perspektive kann ich mich in diesem Streit festlegen. Aus meiner Sicht ist diese Bild wie ein Selbstporträt angelegt und zeigt den bedrückenden Kampf Kirchners, ob er sich nun umbringen soll oder nicht, wobei das Bild meiner Meinung nach die Entscheidung zum Suizid in sich trägt. Der Kampf drückt sich meines Erachtens darin aus, dass er dieses Bild dreimal signiert hat, womit er, so nehme ich an, immer wieder nach Zweifeln aufs Neue bekräftigen wollte, dass das Bild, so wie es ist, vollendet ist, obwohl es unvollendet erscheint. Dies bezieht sich vor allem sowohl auf die Schafe als auch auf das schwarze Quadrat. So wie er sein eigenes Leben vorzeitig beenden wollte und dann auch mit dem Suizid vollendete, so ist das Bild der Spiegel dieser Tatsache: unvollendet vollendet. Das fast magisch wirkende schwarze Quadrat würde dann zum Symbol für die zentrale Depression, für die schwarze Melancholie, die für den Suizid Anlass ist, im Mittelpunkt stehen. Formal steht auch die geometrische Figur des schwarzen Quadrats in seiner Kantigkeit und nüchternen Kälte im Kontrast zu der halbkreisartigen Formation der Natürlichkeit der Schafherde, die sich harmonisch in die Landschaft einfügt und einem Sinnbild des kirchnerschen Mensch-Natur Bildes entspricht. Diese Wirkung wird durch den Farbkontrast von Schwarz und Gelb noch gesteigert. Das Schwarz erscheint dabei als

konzentrierte Düsternis, die in milderer Form der Melancholie durch das Blau der Berge ausgedrückt erscheint, das auch das Haus ergreift. Die Nutzung dieses Komplementärkontrastes wiederum signalisiert auch in diesem Bild eine tiefe innere Verbindung zu van Gogh. Im Skizzenbuch 143 liest man bei Kirchner: „dann beobachtete ich und ahnte (?), dass was mich besonders reizte gerade ganz das Complementary war“ (Presler, 1996, 414).



Bild 29

In meiner Betrachtung dieses Bildes versuche ich mich an einer Auffassung der Bildgestaltung zu orientieren, die Kirchner 1928 im Davoser Tagebuch so formulierte: „Der Gegenstand im Gemälde meiner neuen Art ist nicht mehr rein okular zu fassen, sondern mehr als Gefühls (...) Das Bild enthält Dinge, die rein optisch vielleicht unlogisch, aber gefühlsmäßig richtig sind“ (Grisebach, 1997, 204). Um diese gefühlsmäßigen Aspekte Kirchners zu erfassen beziehe ich mich auf meine eigenen, durch die Kenntnis der kirchnerschen Lebensgeschichte geprägten eigenen Phantasien und halte mich auch hiermit an die Ideenwelt Kirchners, der wiederum im Davoser Tagebuch vom September 1928 schrieb: „Die Formen und Farben entspringen der Phantasie des Künstlers und sprechen wieder zur Phantasie des Beschauers“ (Grisebach, 1997, 202).

In diesem Sinne können die Schafe eine besondere symbolische Bedeutung erlangen. Bedenkt man, dass Kirchner sich als schwarzes Schaf in der Familie sah (Delfs 199), also von den

gelben Schafen ausgesondert, so ist es wahrlich ein bedrückendes Bild, das uns an seinem Erleben der letzten Stunden teilnehmen lässt. Wie gerne, so scheint mir, wäre doch der einsame Mann Kirchner Teil der goldgelben Schafherde gewesen, doch da ihn das in seinem psychischen Erleben bis zur Unerträglichkeit verwehrt erschien sah er wohl nur im Selbstmord die Erlösung.

Auch bei van Gogh spiegelt sich sein Seelenzustand, ganz gemäß der expressionistischen Wesensart, in seinem letzten Bild >Weizenfeld mit Raben< (F779), gemalt im Juli 1890 in Auver-sur-Oise. Auch hier prägt die goldgelbe Farbe das Bild. Ein wildes goldgelbes Kornfeld, welches das ganze Bild ausfüllt, wird von einem Weg fast in zwei Teile geteilt. Darüber steht eine Sonne, die ihre Leuchtkraft verloren hat und sich in zwei Sonnen aufspaltet. Eine dunkelblaue Verdüsterung des Himmels liegt über dem Weizenfeld.



Bild 30

„Die Welt zerfällt, die Energie des Lebens, für die auch die Sonne metaphorisch eingesetzt ist, fließt mit einer auffälligen künstlerischen Darstellung über den Weg aus dem Bild“. Er konnte offensichtlich seine „Sehnsucht nach Konfliktfreiheit, Harmonie und Ruhe nicht mehr, wie so oft zuvor, überwinden“, schrieb ich in meiner Arbeit über van Gogh (Wengler, 98).

In beiden letzten Bildern sehen wir die deutliche Anmutung der schwarzen Melancholie, unter der beide Künstler litten, van Gogh mit der zusätzlichen Ausprägung einer Gespaltenheit und dem anscheinenden Verlust von Lebenseinheit. Die Art des Suizids von Kirchner war eng mit van Goghs Suizid verbunden, beide schossen sich mit einer Pistole in die Brust. In Verzweiflung scheint Kirchner mit seinem Selbstmord unbewusst und vielleicht sogar bewusst van Gogh so nahe gekommen zu sein, dass ich von einer unbewussten schon lange gelebten Identifikation mit Vincent van Gogh ausgehe. Ich sprach am Anfang des Vortrags, dass sein Selbstmord wie ein gelebtes Zitat van Goghs erscheint. Er hatte aber nicht die Mythos bildende Bedeutung, wie dies bei van Gogh der Fall war und die zu dessen damals unglaublicher Popularität beitrug, von der Kirchner gewiss bestens unterrichtet war und vielleicht auch unbewusst hoffte, dadurch die Aufmerksamkeit zu bekommen, die ihm in seiner inneren Einsamkeit versagt erschien. So ganz falsch wäre er damit nicht gelegen, wie der Nachruhm zeugt, denn heute gilt er als der unbestrittene Protagonist des figuralen Expressionismus in Deutschland. Nur, anders als van Gogh, vollzog sich dieser weitgehend unabhängig von seinem Selbstmordschicksal. Eine nachträglich hohe Anerkennung, wahrlich!

Bilder:

Bild 1: Ernst Ludwig Kirchner; Doris mit der Halskrause; 1906; Öl auf Karton; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Bild 2: Ernst Ludwig Kirchner; Frauenkopf vor Sonnenblumen; 1906; Öl auf Karton; Museum Frieder Burda, Baden Baden

Bild 3: Ernst Ludwig Kirchner; Emmi Frisch im Schaukelstuhl; 1907/08; Öl auf Leinwand; Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus

Bild 4: Ernst Ludwig Kirchner; Frauenbildnis in weißem Kleid, 1908; Öl auf Leinwand; Privatbesitz

Bild 5: Ernst Ludwig Kirchner; Fehmarn-Häuser; 1908; Öl auf Leinwand; Städel Museum, Frankfurt am Main

Bild 6: Emil Nolde; Maler Schmidt-Rottluff; 1906; Öl auf Leinwand; Nolde Stiftung Seebüll

Bild 7: Karl Schmidt-Rottluff; Selbstbildnis; 1906; Öl auf Leinwand; Nolde Stiftung Seebüll

Bild 8: Erich Heckel; Mann in jungen Jahren; 1906; Öl auf Leinwand; Brücke-Museum, Berlin

Bild 9: Vincent van Gogh; Marguerite Gachet in ihrem Garten; 1890 / F756; Öl auf Leinwand; Musée d'Orsay, Paris

Bild 10: Gabriele Münter; Frau im Garten; 1912; Öl auf Leinwand; Privatbesitz, Courtesy Neue Galerie New York

Bild 11: Vincent van Gogh; Selbstbildnis mit Filzhut; 1887/88 F344; Öl auf Leinwand; Van Gogh Museum; Amsterdam

Bild 12: Alexej von Jawlensky; Selbstbildnis mit Zylinder; 1904; Öl auf Leinwand; Privatbesitz

Bild 13: Vincent van Gogh; Liebespaar, Der Garten des Dichters IV; Okt. 1888 / F485; Verbleib unbekannt

Bild 14: Ernst Ludwig Kirchner; Mondaufgang: Soldat und Mädchen; 1905; Öl auf Leinwand; The Museum of Fine Arts, Houston

Bild 15: Vincent van Gogh; Selbstbildnis mit Strohhut und Pfeife; Aug 1888 / F578; Öl auf Leinwand; Van Gogh Museum Amsterdam

Bild 16: Ernst Ludwig Kirchner; Selbstbildnis mit Pfeife; 1907; Öl auf Leinwand; Privatbesitz

Bild 17: Vincent van Gogh; Selbstbildnis als Künstler vor der Staffelei; 1888 / F522; Van Gogh Museum Amsterdam

Bild 18: Ernst Ludwig Kirchner; Porträt des Malers Heckel; 1907; Öl auf Leinwand; Privatbesitz

Bild 19: Vincent van Gogh; Hütten; Erinnerungen an den Norden; 1890 / F673; Öl auf Leinwand; Privatsammlung

Bild 20: Ernst Ludwig Kirchner; Landschaft mit Häusern und Mann; nicht datiert; aquarellierte Bleistiftzeichnung auf Papier; Franz Marc Museum Kochel am See

Bild 21: Vincent van Gogh; Vincents Schlafzimmer in Arles; Okt 1888 / F484; Öl auf Leinwand; Art Institut Chicago

Bild 22: Ernst Ludwig Kirchner; Interieur; 1914; Öl auf Leinwand; Bayerische Staatsgemäldesammlung München

Bild 23: Vincent van Gogh; Selbstbildnis mit verbundenem Ohr; Jan 1889 / F5279; Coutauld Institute Galleries London

Bild 24: Vincent van Gogh; Selbstbildnis mit verbundenem Ohr und Pfeife; Jan 1889 / F529; Öl auf Leinwand; Privatsammlung

Bild 25: Ernst Ludwig Kirchner; Selbstbildnis als Soldat; 1915; Öl auf Leinwand; Oberlin College Ohio

Bild 26: Vincent van Gogh; Straße nach Tarascon; Jul1888 / F448; Öl auf Leinwand; durch Krieg zerstört

Bild 27: Ernst Ludwig Kirchner; Schlemihls Begegnung mit dem Schatten; 1915; Holzschnitt; Städel Museum Frankfurt

Bild 28: Anonym; Familie Kirchner; um 1902 in Chemnitz; Fotografie, Kirchner Museum Davos

Bild 29: Ernst Ludwig Kirchner; Schafherde; 1938; G1024; Öl auf Leinwand; Brücke Museum Berlin

Bild 30: Vincent van Gogh; Weizenfeld mit Raben; Jul1890 / F779; Öl auf Leinwand; Van Gogh Museum Amsterdam

Literatur:

Buchheim, Lothar-Günther; Die Künstlergemeinschaft Brücke. Buchheimverlag, Feldafing, 1956

Chamisso, Adelbert von; Peter Schlemihls wundersame Geschichte, reclam, Stuttgart, 2010

Delfs, Hans, (HG); Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay... Briefe an den Sammler und Mäzenen Carl Hagemann. Hatje-Canz, Ostfildern, 2004

Feilchenfeldt, Walter; Vincent van Gogh. Die Gemälde 1886-1890; Nimbus, 2009; CH-Wädenswil

Gordon, Donald, E.; Kirchner in Dresden. In: The Art Bulletin – A Quaterly Published By The College Art Association Of America. March 1966, Volume XLVIII, Number One, 335-366.

Gordon, Donald, E.; Ernst Ludwig Kirchner – Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, Prestel, München, 1968

Grisebach, Lothar; Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, Hatje, Wichtrach/Bern, 1997

Grisebach, Lucius; Ernst Ludwig Kirchner. DuMont – Museum der Moderne Salzburg, Salzburg, 2009

Herogenrath, Wulf; Van Gogh und die Kunsthalle Bremen. In: Bremen 2002 – Kunsthalle Bremen: Van Gogh: Felder, Hatye Cantz, Ostfildern, 2002, 12-20

Kandinsky, Wassily; Der Blaue Reiter. (HG). Deutscher Bücherbund; Stuttgart, 1965

Kim, Hyang song; Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner – Verborgene Selbsterkenntnisse des Malers, Tectum, Marburg, 2002

Kornfeld, Eberhard W.; Erna und Ernst Ludwig Kirchner – Eine Betrachtung der Beziehung auf Grund schriftlicher Dokumente. In: Scotti, Roland; magazin IV; Kirchner Museum Davos, Kirchner Verein Davos, 2003

Joelsen, Harry, (HG); Das ungewohnte Neue. Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner und Georg Reinhart – mit zusätzlichen Dokumenten ergänzt. Scheidegger&Spiess, Zürich, 2002

Kirchner, Ernst Ludwig -1; Der gesamte Briefwechsel, Bd 1-4, Scheidegger&Spiess, Zürich, 2010

Kirchner, Ernst Ludwig - 2; Briefwechsel mit einem jungen Paar, Kornfeld, Bern, 1989

Kirchner, Ernst Ludwig - 3; Briefwechsel mit Gustav Schiefler 1919- 1935/1938, Belser, Stuttgart, 1990

Kirchner, Ernst Ludwig - 4; Briefe an Nele und Henry van der Velde, Piper, München, 1961

Koldehoff, Stefan; Vincent van Gogh und der Kampf um die Moderne in Deutschland. In: Köln 2012. Walraff-Richartz- Museum; Schäfer, B.; 2012 – Mission Moderne. Die Jahrhunderschau des Sonderbundes; Wienand; Köln; 2012

Kornfeld, E.W.; Ernst Ludwig Kirchner – Dresden-Berlin-Davos. Kornfeld u. Ketterer, Bern 1992

Nierhoff, Babara; Der Künstlerstreit 1911 – eine Chronologie. In: Bremen 2002 – Kunsthalle Bremen: Van Gogh: Felder, Hatye Cantz, Ostfildern, 2002

Presler, Gerd; Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. „Ekstase des ersten Sehens“. Karlsruhe/Davos, 1996

Presler, Gerd; E. L. Kirchner – Seine Frauen, seine Modell, seine Bilder, Prestel, München 1998

Roters, Eberhard; Beiträge zur Geschichte der Künstlergruppe >Brücke< in den Jahren 1905-1907. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Zweiter Band 1960, Gebr. Mann, Berlin, 1960, 172-210

Scheffler, Karl; Ernst Ludwig Kirchner. In: Scheffler Karl (Redaktion); Kunst und Künstler, illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. XVIII, Bruno Cassirer, Berlin 1920, 217- 230

Van Gogh; Sämtliche Briefe, Bd 5. Fritz Erpel (HG), Kindler, Zürich, o.J.

Wengler, Bernd; Vincent van Gogh in Arles – Eine psychoanalytischen Künstler- und Werkinterpretation, university press, Kassel, 2014

Ausstellungskataloge:

Berlin 1992 – Brücke Museum: Moeller, M., M.; Die Brücke – Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik. Hatje, Ostfildern, 1992

Bremen 2002 – Kunsthalle Bremen: Van Gogh: Felder, Hatye Cantz, Ostfildern, 2002

Amsterdam, 2006 – Van Gogh Museum: Jill Lloyd; Vincent van Gogh und der Expressionismus. Hatje Canz, Ostfildern, 2006

Köln, 2012 - Wallraf-Richartz-Museum: Schäfer, B.; 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhunderschau des Sonderbundes; Wienand; Köln; 2012

Bernried 2015 – Buchheim Museum: Schreiber, Daniel, J.; Violette Berge, blaue Bäume – Ernst Ludwig Kirchner und Bernd Zimmer . In: Schreiber, Daniel, J. (HG); Gipfeltreffen – Ernst Ludwig Kirchner – Bernd Zimmer, Buchheim Museum, Feldafing, 2015

