

Ernst Ludwig Kirchner

Kunsthistorische und psychoanalytische Betrachtungen



Vortragsreihe von Dr. Dr. Bernd Wengler. KirchnerHaus Aschaffenburg, Vortrag 5

>Die Brücke<. Eine Boygroup aus Dresden

Dr. Dr. B. Wengler, Vortrag, KirchnerHaus Aschaffenburg, 3.6.2016, erweiterte Fassung

In diesem Vortrag werde ich mich auf zahlreiche Zitate der Brückekünstler stützen. Ich sehe in ihnen Autogramme, wie es die Bilder der Künstler auf ihre Weise auch sind. Kirchner schrieb einmal, dass seine Zeichnungen wie Tagebuchaufzeichnungen zu verstehen seien. Als solche ermöglichen die Zitate mehr als eine Zusammenfassung des Inhalts, denn sie geben nicht nur die Melodie des Textes wieder, sondern man kann auch zwischen den Zeilen lesen, wie es deutlich werden wird

Die Künstlergruppe >Brücke< wurde am 7. Juni 1905, ziemlich genau vor 111 Jahren, von 4 Architekturstudenten in Dresden gegründet. Alle waren vorher begeistert künstlerisch tätig und waren weitgehend Autodidakten. Keiner war als Künstler etabliert. Keiner hatte klare künstlerische Ziele. Keine Theorie vereinte sie. Ihr >Programm< , das sie sich ein Jahr nach der Gründung gaben, war demgemäß formuliert. Es orientiert sich an einer inneren Haltung, an einem Lebensgefühl, richtet sich nicht an die Künstler sondern an die Jugend, zu der sie sich selbst zugeordnet fühlten. Sie wollten sich die **„Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften“** um **„unmittelbar und unverfälscht“** (Presler, S.11) arbeiten zu können. Zuversichtlich und selbstbewusst wollten sie die Zukunft gestalten. Die Namensgebung >Brücke<, die auf Schmidt-Rottluff, zurückgeht, hat zu vielen Deutungsvarianten geführt, von denen viele auch zutreffen mögen. Ich möchte eine hinzufügen. Hanns-Josef Ortheil, der Schriftsteller des grandiosen Entwicklungsromans >Die Erfindung des Lebens< beschreibt in einer Passage eines kleinen Büchleins, das >Glücksmomente< heißt, ein Lebensgefühl, das mir für die Namensgebung der Brückekünstler direkt übertragbar erscheint. Er schrieb:

„In meinem ersten Roman hat die Hauptfigur, der junge Ferner, gerade die Schulzeit hinter sich. Er ist zum Wehrdienst eingezogen worden, kommt mit dem täglichen Drill und den Lebensbedingungen in der Kaserne aber nicht zurecht. An einem Vorfrühlingsabend geht er in ein paar freien Stunden eher zufällig am Rhein entlang. Noch während dieses Ganges stellt sich ein starker Glücksmoment ein: Ferner beginnt zu laufen, ja sogar zu singen – und dann reicht die Ufergegend nicht mehr aus, um diesen Glücksmoment zu erhalten oder zu steigern. Also treibt es ihn über die nächste Rheinbrücke hinüber in eine ganz andere Welt.

Für den jungen Ferner ist dieser Weg ein lebensentscheidender Aufbruch: Weg von den Lagern und Erziehungsstätten der Erwachsenen – hinein in eine eigene, erst noch zu gestaltende Zukunft“ (Ortheil, S.47).

Was sie vereinte, war eben dieser Wunsch nach freier Entfaltung und vor allem die Liebe zur Kunst. Die akademische Kunst, die bürgerlichen Starrheiten mit ihrer Bigotterie und fehlenden Akzeptanz von Andersartigkeit standen ihrer Impulsivität und Spontanität und ihrer Freiheitssehnsucht entgegen. Ihren Individualismus wollten sie nicht gegen ein Zugehörigkeits- und Gemeinschaftsgefühl ausspielen. So war es zunächst der

Wunsch in gemeinsamer Arbeit, in gemeinsamem Erleben und in gemeinsamen Leben ihre künstlerische Ausdrucksfähigkeit zu entwickeln. In Freundschaft wollten sie dabei von einander lernen. Das war in diesem Gesamtpaket ohne jegliches Vorbild. Das erforderte Selbstsicherheit, Mut aber auch eine gehörige Portion Unbekümmertheit und jugendlichen Überschwang. Den hatten sie!

Am Anfang waren sie viel mehr als eine Künstlergemeinschaft und schon gar nicht nur eine berufliche Zweckgemeinschaft. Sie waren anfänglich eine, heute würde man Peergroup sagen, in der sie sich von den durchweg bürgerlichen Elternhäusern lösten und in gegenseitiger Bestätigung und Kritik ihre Persönlichkeiten und nicht zuletzt auch ihre Männlichkeit entwickelten. Wen wundert es dann, wenn in dieser Gruppe junger Männer sich das häre Ziel, den menschlichen Körper, vor allem aber den weibliche Körper als Spiegel der Natur und Grundlage der Kunst zu studieren, sehr schnell mit einem Kult der Sinnlichkeit und der Huldigung des Eros verband. Die Befreiung von der bürgerlichen Sexualmoral wurde gelebtes Programm und die Verbindung von Leben, Kunst und Arbeiten zum Ideal.

Ich will Ihnen die 4 Gründungsmitglieder ganz kurz vorstellen:

+ Ernst Ludwig Kirchner (6.5.1880*) war bezüglich eines bohèmhaften Lebensstils letztendlich der Radikalste und der Tonangeber gegenüber den jüngeren Mitgliedern. Nach dem Abitur in Chemnitz begann er 1901 das Architekturstudium in Dresden. Ein Kunststudium hatten ihm die Eltern nicht erlaubt. Weil er im Studium interessante Zeichnungen auf seinen Arbeitsblättern gemalt hatte, viel er auf. Ein Mitstudent sprach ihn deswegen an und daraus entwickelte sich eine innige Freundschaft. Es war

+ Fritz Bleyl (30.10.1880*). Auch er wollte ursprünglich an die Kunstakademie und auch er musste aufgrund familiären Drucks ein „ordentliches“ Studium wählen. In seinen Erinnerungen schrieb er bezüglich Kirchner: **„Wir hatten uns geradezu finden müssen, hielten fortan während des Studiums zusammen wie die Kletten und ließen nicht so bald voneinander“** (Lewey-Meier, 11).

+ Erich Heckel (31.7.1883*) war der dritte im Bunde, der ebenfalls aus Chemnitz stammte. Über seinen älteren Bruder, ein Schulkamerad von ELK, wurde er mit ELK bekannt. Auch er studierte Architektur, seit 1904. Anfänglich war er sich wohl unsicher, ob er Dichter, Schriftsteller oder Maler werden sollte.

+ Karl Schmidt-Rottluff (1.12.1884*) begann 1905 das Architekturstudium und sollte nach dem Willen des Vaters Theologe werden. Heckel und er kannten sich durch den Debattierklub >Vulkan< in Chemnitz. Er gab zusammen mit ihm bereits 1905 sein Studium wieder auf, um sich mit Verve seiner Berufung als Maler hingeben zu können. Eigentlich hieß er Schmidt, gab sich aber sogleich den Künstlernamen Schmidt-Rottluff, mit Bezug zu seinem Herkunftsort Rottluff, für einen 21-jährigen ausgesprochen mutig und selbstbewusst!

Vier junge Männer, alle in Sachsen Abitur gemacht, drei davon kamen aus Chemnitz, weswegen Emil Nolde auch vom >Chemnitzverein< sprach (Woesthoff, S.195), drei Väter mit technischen Berufen und alle aus gutbürgerlichem Häusern. Aber wie das so ist, wenn man eine bürgerliche Erziehung genossen hatte, hafteten ihnen anfänglich noch die Eierschalen dieser Lebenserfahrung hinter den Ohren, auch wenn sie diese abstreifen wollten.

Briefe von Kirchner an seine Mutter zeigen, welchen Weg der Veränderung er von den eigenen bürgerlichen Bedürfnissen hin zur Absage an dieses bürgerliche Leben vollzog. Die Antwort Kirchners auf ein Paket der Mutter sah am 8.11.01 z.B. so aus:

„Das ist ja großartig, was Du da alles eingepackt hast: Die Kragen und Manschetten kann ich gut gebrauchen. Wie fein doch Eure Leberwurst schmeckt und nun gar die Pfeffernüsse und Makronen und die schönen Kuchen, die so schön zum Thee schmecken. Du mußt nämlich wissen, daß ich jetzt Abends Thee trinke. Ach wie famos das ist, wenn drüben auf dem kleinen Tisch das Wasser kocht und der Thee seine lieblichen Gerüche verbreitet. Dann ist's so traulich und gemütlich bei mir“ (Kirchner-1, S.15).

In einem Brief an den Vater vom 15.3.03 klingt er schon etwas losgelöster und eigenständiger und lässt den antibürgerlichen Weg als einen gegen den Vater gerichteten aufscheinen. Dem Ansinnen des Vaters, wenn er nach Hause käme, könne er ihm doch bei seinen Studien helfen, konterte er absagend:

„Wir würden uns nur gegenseitig stören, denn jeder arbeitet am besten allein und ich kann auch schlecht arbeiten, wenn man mir immer über die Schultern sieht“. Bezüglich der Mutter meldete er Versorgungsbedürfnisse an: „Glaub mir, ich würde mich auch lieber zu Hause von Muttchen pflegen lassen“ (Kirchner-1, S. 19).

Auch der erste Ort des Aufbruchs dieser jungen Männer in die Moderne lag in einem bürgerlichen Viertel. Heckel teilte uns mit, Kirchners Studentenbude war

„noch mit all den Requisiten ausgestattet (war), die damals eine Vermieterin den Studenten bot, mit Plüschmöbeln und Vorhängen“ (zit.n. Strzoda, S.16) Aber Kirchner gab diesem Äußeren schon sein Gepräge. So schrieb Bleyl:

„Seine >Bude< war die eines ausgesprochenen Bohèmiens, voll von überall bunt herumliegenden Bildern, Zeichnungen, Bücher, Mal- und Zeichengerät, weit mehr eines Malers romantische Behausung als das Heim eines ordentlichen Architekturstudenten“ (zit. n. Lewey-Meyer, S.11).

Bleyls Beschreibung von Kirchner in dieser Zeit, die einen fast traurig machen kann, wenn man weiß, wie wenig er bezüglich der Lebensfreude davon später durch die von ihm empfundenen Schicksalsschlägen noch leben konnte:

„Ich traf auf einen wohlgebauten Jüngling größten Selbstbewußtseins, stärkster Leidenschaftlichkeit, der ein herrlich unbekümmertes Wesen und ein mitreißendes , freimütiges Lachen an sich hatte“ (zit. n. Lewey-Meyer, S.11).

Bleyl berichtete uns auch, wie der jüngere Heckel, **„eigenwillig grau, anscheinend nach besonderem Schnitt gekleidet, mit rundgedrücktem schwarzen Filzhut angetan“** zu dem Zweiergespann von Bleyl und Kirchner, der eigentlichen Keimzelle der >Brücke<, dazukam. **„Sogleich gewann durch ihn unsere Gemeinschaft neues Leben, unsere künstlerischen Belange Bereicherung und neuen Auftrieb. Aquarell und Holzschnitt wurden tüchtig gepflegt, und gezeichnet und gemalt auf Deubel komm raus“ (zit. n. Lewey-Meyer, S.12)** schrieb Bleyl.

Doch aufgrund der Beschwerden der Wirtsleute Kirchners über die nächtlichen heiteren und lauten Stunden mussten die künstlerischen Aktivitäten zunächst in Bleyls Bude und dann 1905 in das von Heckel angemietete Atelier verlegt werden.

„Hier waren wir jede freie Stunde: Bleyl, Schmidt-Rottluff, Kirchner und ich. Wir hatten gutes Licht; der Raum wurde von uns selbst ausgestattet. Wir brauchten Sitzgelegenheiten – also machten wir die Schemel selbst, dazu die Vorhänge aus Batik“ (zit. n. Strzoda, S.18).

Bleyl gibt uns mit seinen Lebenserinnerungen auch einen atmosphärischen Eindruck von der Anfangszeit der Brücke. So schrieb er über die anfänglichen Viertelstundenakte:

„Da hieß es rasch auffassen und mit kühnen Strichen darstellen, und man war nach zweistündiger Arbeit ziemlich abgekämpft. Dann aber saßen alle mit Isabella (das Model, B.W.) in froher Gemeinschaft bei einer Tasse Tee beisammen. Erich Heckel las uns ein und das andere schöne Gedicht eindrucksvoll vor“ (Buchheim, S.38).

Wie Pechstein berichtete, saß Schmidt-Rottluff oft abseits, nahm an dem erregten Zeichnen nur beiläufig teil (Pechstein, S.23). Heckel äußerte in einem Interview mit Roman Norbert Ketterer:

„das eigentümliche Verschlossene und Seltsame seiner menschlichen Eigenart war so, daß man spürte, dahinter rumorte und kochte etwas. Schmidt-Rottluff war ein leidenschaftlicher Mensch“ (Ketterer, S.39).

Eine Wohngemeinschaft entwickelte sich aus dieser intensiven gemeinsamen künstlerischen Arbeit aber nicht. Nachdem Kirchner Heckels 2. Atelier, einen ehemaligen Metzgerladen, übernahm, machte er ein Wohnatelier daraus und verwirklichte dabei sein antibürgerliches Ideal von der Einheit von Leben und Kunst. Er prägte damit maßgeblich den Lebensstil der jungen Künstler. Als Ausbruch aus der prüden und sexualfeindlichen offiziellen Sexualmoral und ganz im Stil der Pariser Bohemien, gaben die jungen Künstler mehr und mehr die bürgerlichen Konventionen auf. Dazu passte auch, dass das Atelier nicht mehr in einer bürgerlichen Gegend lag, sondern in einem Proletarierviertel. Berührungssängste hatte Kirchner dabei nicht. Als bewusste Kritik an seinen Familienerfahrungen und ganz im Gegensatz zu der Bigotterie, der Maskenhaftigkeit und Kälte im Bürgertum, schätzte er den offeneren und ehrlicheren Umgang in der Arbeiterschaft. 1929 schrieb er an seinen Freund Hansgeorg Knoblauch:

„Allerdings habe ich in den unteren sog. Klassen mehr Menschtum und Liebe gefunden als bei den sog. Höheren und weniger Vorurteile und falsche Moral. In der größten Not haben mir Arbeiter und Arbeiterinnen geholfen. Ich habe unter den Bürgermädchen vergeblich nach dem Kameraden gesucht, der mein Leben mit mir lebte“ (Kirchner- 1,61).

In diesem nicht gut bürgerlichen Milieu, zu dem auch die Varietéwelt und der Zirkus gehören, war es auch einfacher und billiger Modelle für Aktdarstellungen und Freundinnen zu finden. Die große materielle Not, die engen unhygienischen und überfüllten Wohnsituationen, in denen es keine Intimsphäre gab, förderte in Teilen

der Arbeiterschaft außerdem deutlich lockerere Moralvorstellungen, drängte damals viele junge Frauen in die Prostitution und andere versteckte Liebesdienste. Kirchner war sich dieser Situation nicht nur bewusst, sondern er hatte sie hautnah am eigenen Leibe erfahren. Seine „erste Frau“ Line wurde des Diebstahls bezichtigt und als er sie mit Hilfe eines Rechtsanwalts unterstützen wollte, aber das nötige Honorar nicht vorlegen kann, schlägt dieser ihm vor, dass deine schöne Frau immer eine Möglichkeit fände ihn zu entlohnen (Präsler, 1998, 15). Die Holzschnittserie „zwei Menschen“ von 1905, in der Kirchner sich auf den gleichnamigen „Roman in Romanzen“ von Richard Dehmel bezog, verarbeitete er entsprechend der nachvollziehbaren Interpretation von Presler seine Beziehung zu Line. In dem Bild „Versuchung“, das dem Bild „Trennung“, das wir in unserer Ausstellung sehen können, vorangestellt ist, sieht er eine Verdichtung dieser „Rechtsanwaltsepisode. Line wird in den Morast zurückkehren, in dem widerliche Gestalten mit lüsternen Lippen und Blicken schon auf sie warten. Sie wird bezahlen: ihr Körper als Honorar“ (Presler, 1998, 16). Der Sozialhistoriker Rühle hatte die schwere Situation der Arbeiterfrauen der damaligen Zeit auch in diesem Lichte beschrieben und sah, dass sie nicht selten am Arbeitsplatz zu Opfern der männlichen Vorgesetzten und deren Geilheit wurden (vgl. Rühle). Daran gemessen war der zunehmend bohèmhafte Lebensstil der Künstler der „Brücke“ und deren kameradschaftlicher Umgang für die jungen Frauen und Mädchen sicher eher eine Oase der Freude.

Die Modelle wurden Musen und Freundinnen. Die Distanz des akademischen Malers gegenüber den Modellen, deren Schatten man bei Isabelle noch erkennen kann, wurde gänzlich aufgegeben. Dies führte offensichtlich zu ersten Spannungen in der Malergemeinschaft. Die Entfremdung und das spätere Ausscheiden Bleyls aus der >Brücke< könnte dadurch wesentlich mitbedingt sein. Die Nichte Bleyls gab einen sicher nicht unerheblichen Grund für die Trennung an:

„Die Freundinnen der Künstler waren oft auch die Modelle bei den >Viertelstundenakt< -Abenden, doch weigerte sich Gertrud (Die spätere Frau Bleyls, B.W.) und wohl auch Fritz Bleyl, dass sie als Aktmodell daran teilnimmt. Dies wiederum könnte von Kirchner, der sich über jegliche bürgerliche Konvention hinwegsetzte, als zu rückschrittlich und spießig interpretiert worden sein“ (Lewey-Meier, S. 15f.).

Mag dieser Abfall vom Antikonventionellen mit dazu beigetragen haben, dass später Kirchner Bleyl auch aus seinem bewussten Gedächtnis tilgte? Außer in der Brückechronik von 1913 wird er von ihm nie wieder erwähnt. Nicht im Davoser Tagebuch (Grisebach) und in keinem einzigen Brief (Kirchner1-3). Seine radikale Ablehnung der standesamtlichen Heirat hatte Kirchner ja auch dazu geführt, dass er seine langjährige Lebensgefährtin, die er sogar zum gemeinsamen Selbstmord überreden wollte, letztendlich nicht heiratete. Offensichtlich konnte er die darin steckende ablehnende Haltung gegenüber den Eltern und dabei hauptsächlich des Vaters nie überwinden. Es hat den Anschein, als ob sich in dieser kategorischen Haltung bei Kirchner etwas ereignet, was man in der Psychoanalyse, die Wiederkehr des Verdrängten nennt, denn das **„dunkle Erbe des Fanatismus der märkischen Pastorengeneration meines Vaters,“** wie er später schrieb und dem er entweichen wollte, meldete sich bei ihm spürbar.

Mit dieser inneren Kampfeshaltung prägte er die >Brücke< und sie war ein wesentlicher Faktor seines gegenteiligen Lebensentwurfes, der ganz maßgeblich die Vorstellung von

der Einheit von Kunst und Leben und den Bezug zum Natürlichen mitbestimmte. Vermutlich hatte sich Bleyl auch diesbezüglich unter Gruppendruck gefühlt, denn am 11.4.1906 verlobte er sich heimlich. Für die erste Brückeausstellung im Oktober 1906 in Dresden hatte er noch das Ausstellungsplakat erstellt.



Bild 1

In einem gruppeninternen Wettbewerb um dieses Plakat ging er als Sieger hervor. Es kam dann aber doch nicht zur Anwendung, da die Polizeiverwaltung dieses Plakat nicht genehmigte. Nur soviel zur Zensur im Kaiserreich. Viele andere Beispiele ließen sich anführen. Die massiven Angriffe durch bürgerliche Schmähkritiken in der Presse

bildeten die Begleitmusik. Eine Äußerung Pechsteins zeigt, wie die >Brückemitglieder< dies damals aufnahmen:

„Dem braven, in ausgetretenen Bahnen wandelnden Spießler waren wir willkommene Objekte zum Belachen und Verspotten. Aber das beirrte uns nicht. Stolz fühlten wir uns als Träger einer Mission, dem Holländer van Gogh, dem Norweger Edvard Munch in der Kunst verwandt“ (Pechstein, S.23).

Bleyl heiratete dann am 14.8.1907. Im Herbst hatte er sich dem Lehrerberuf zugewandt und promovierte. Er ist der einzige der Boygroup, der Vater wurde.

1906 kam noch ein etwa gleichaltriger Weggenosse dazu: Max Pechstein. Auf die älteren kurzzeitigen Mitglieder Emil Nolde und Cuno Amiet möchte ich nur mit einer knappen Bemerkung von Emil Nolde eingehen. So schrieb seine Ada Nolde an ihren Mann 29.1.1907: „daß die >Brücke< zu kleinlich und engstirnig betrieben würde“, und, „elende Käuze sind sie. Und das sind die Jungen. Wir sind zehnmal jünger“ (Woesthoff, S.195).

+ Max Pechstein, 1881 geboren, kam auch aus Sachsen (Zwickau) und hatte keine bürgerliche Sozialisation. Sein Vater war Handwerker mit Kontakt zur Arbeiterbewegung. Er selbst besuchte kein Gymnasium. Er wollte schon früh Maler werden und absolvierte eine Malerlehre, die ihm zuwider wurde und verständlicher Weise seinen Vorstellungen vom Malerdasein nicht entsprach. Wegen seiner großen Begabung wurde er aber an der Kunstakademie in Dresden angenommen und war der einzig akademisch ausgebildete Maler der Boygroup. Ich will Ihnen ihn durch eine autobiographische mitgeteilte Lebensepisode vorstellen, die verdeutlichen soll, dass er zu dieser Truppe passte. 1919 schrieb er:

„Es war von jeher meine Wonne, ungebunden herumzustreifen und noch jetzt fällt es mir schwer, eine Arbeit zu leisten, welche in irgendeiner Form von mir gefordert wird. Schon als Kind bereitete mir dies Schwierigkeiten beim Lernen, während ich sonst Arbeiten aus freien Stücken unermüdlich schaffen konnte und noch kann. (...)

Mit einem Schlage änderte sich meine Jugend, als ich im zehnten Jahre Zeichenunterricht erhielt“ (Biermann, S.12).

Hierbei drängt sich mir ein erster Blick des Vergleichs mit der Studentenbewegung von 1968 und den folgenden Jahren auf. Hier fällt zunächst die antibourgeoise Haltung der Studenten aus bürgerlichen Häusern auf, gerichtet gegen das Establishment, das ebenfalls durch Bigotterie und Spießertum die Luft zum Atmen nahm, was sich auch durch ihre antiautoritäre Haltungen und Erziehungsvorstellungen ausdrückte. Dies ließe sich im weitesten Sinne auch als ein vergleichbarer Generationenkonflikt beschreiben. Grundlegend unterscheiden sich aber die Entwicklungen durch die eindeutige politische Orientierung. Die Künstlerbewegungen des Aufbruchs am Anfang des 20. Jahrhundert waren im engeren Sinne unpolitisch, sieht man mal ab von der in der Studentenbewegung gelebten Orientierung, das ganze Leben, auch das sogenannte Privatleben, sei politisch. Die Studentenbewegung einte das politische, nicht das künstlerische Engagement, darin liegt ein wesentlicher Unterschied, der den anderen hier nicht auszuführenden politischen Verhältnissen zugrunde lag. Stichworte wären, faschistische Vergangenheit der älteren Generation, das Proklamieren von Demokratie

bei autokratischen Verhalten, die Kriege in Vietnam und die Befreiungsbewegungen, der Abschwung des Nachkriegsaufschwunges etc.

Auch in der antistädtische Entwicklung, verbunden mit einer stärkeren Hinwendung zur Natur und dem Leben auf dem Lande und in den „Naturkost- und Müsliessern“ sind Parallelen zu erkennen. In der Jahrhundertwendezeit der Brücke war es die Lebensreformbewegung, die sich Ähnliches auf die Fahnen geschrieben hatte und in deren weiteren Umfeld auch die Brücke einzuordnen ist. Für die Brückemitglieder war dies ein bedeutender Hintergrund den Menschen und hier eben wieder hauptsächlich die Frau in Natürlichkeit und freier Bewegung wahrnehmen und malen zu wollen. Diese Lebensreformbewegung, die mit der FKK-Bewegung eng verbunden war, ließ aber jegliche Sinnlichkeit und Erotik außen vor. Die brachte aber vor allem ELK in das Leben der Gruppe und die Kunst ein, allmählich.

Die Entwicklung des einheitlichen Brückestils in den Jahren 1909 und 1910 ging parallel zu der Entwicklung des auch sexuell freiheitlichen Lebens in seinem Atelier. Zunächst liefen oder tanzten die Modelle nackt in den Räumlichkeiten, dann auch die Maler, schließlich fand auch Geschlechtsverkehr, nicht immer in räumlicher, Intimität statt, wie Zeichnungen und Bilder vermuten lassen. So z.B. für das bekannte Atelierbild >Badende in Raum< von 1909 (Költzsch, S.58).



Bild 2

Auch Photographien zeigen den offenen und freien Umgang mit der Nacktheit von Modellen und Besuchern, auch von Männern. Dies galt für die dresdner, wie auch für spätere Zeiten:



Bild 3

Költzsch schrieb: „Das Dresdner Ladenatelier Kirchners war >Ausfluß der Sinnlichkeit und Erotik im weitesten Sinne< gewesen. Nicht nur seine Ausstattung gab sich darin völlig eindeutig zu verstehen, sondern die zahllosen im Atelier gezeichneten Akte und Paare lebten solche Sinnlichkeit und Erotik offen aus“ (Költzsch, 61f.). Es ist nicht schwer vorstellbar, dass solch eine Atmosphäre zunächst junge Männer zusammenschweißt, zumal wenn sie aus pruden Elternhäusern kamen und einer sexualfeindlichen Kunstkritik gegenüberstanden, in der sie sich als Bürgerschreck wahrnehmen konnten und daraus sicher auch einen Lustgewinn zogen.

Das war nun in der Studentenbewegung und bei einigen Protagonisten gewiss auch der Fall, nur dass diese eine mediale Aufmerksamkeit bekamen, die zu immer weitergehenden Inszenierungen Anlass waren, wie das z.B. bei der Kommune 1 mit Fritz Teufel und Rainer Langhans der Fall war.



Bild 4

Auch in der Studentenbewegung war die sexuelle Befreiung, wenn auch nicht in dem Maße, wie es sich die Phantasien der Journalisten und der Philister ausmalten, eine bedeutende Kraft in der Distanzierung vom Establishment. Diese Bewegung war aber nicht auf einige wenige Gruppierungen in der Gesellschaft beschränkt und hatte eine gesellschaftliche Veränderungskraft. Im Umfeld der Brücke und insbesondere von Kirchner wurde z.B. Homosexualität von Männer und Frauen und im Rahmen der Natürlichkeit der sexuellen Entwicklung auch sexuelle Beziehungen zu Minderjährigen gelebt, allerdings in größter Verschwiegenheit. Durch die sexuelle Revolution der 68er und in Folge der Lesben- und Schwulenbewegung wurde demgegenüber zum Bsp. deren Strafbarkeit mit dem §175 abgeschafft. Dies galt auch für den unsäglichen Kuppeleiparagraph, der Zusammenkünfte von unverheirateten Männern und Frauen auch in Hotels oder auch für Wohngemeinschaften für die Anbieter unter Strafe stellte. Die vielen anderen emanzipatorischen Veränderungen vor allem für Frauen erscheinen uns heute als selbstverständlich. Dass dabei dem Kindheitsrecht im Rahmen des Problems der Pädophilie nicht genüge geleistet wurde, steht auf einem anderen Blatt.

Ich gehe hier deswegen relativ ausführlich darauf ein, weil ich, jetzt wieder im Bezug auf die Brücke, in ihrer sexuellen Befreiung eine Kraft sehe, die es ihnen überhaupt möglich machte diese künstlerische Revolution zu vollziehen. Wer diese Bilder heute sieht und schätzt, sollte sich dessen bewusst sein. Ohne diese lebensbefreiende Entwicklung und dem Verständnis Kunst und Leben zu verbinden wäre, so ist meine Meinung, diese Kunstentwicklung nicht möglich gewesen. Und dies war wahrlich nicht einfach zu bewältigen. Vieles musste neu erfahren werden und mit den alten Werten und Charakterdeformationen in Einklang gebracht werden. Dies ging vor allem für den Extremsten unter Ihnen, ELK, nicht ohne leidvolle Schäden ab.

Gerade das >Beispiel Bleyl< zeigt, dass der Prozess der Gemeinschaftsbildung auch sehr konfliktbeladen verlief und man sich ihn angesichts des lebhaften Temperaments, vor allem Kirchners, nicht als Leben auf dem „Ponyhof“ vorstellen sollte, bei allem Romantizismus, der diesem Prozess innewohnte. Am Anfang stand aber der Wunsch nach dem großen Erlebnis von Gemeinsamkeit, mit dem die Brückemitglieder untereinander ihre Sehnsucht nach Geborgenheit ihrer bürgerlichen Herkunft in dieses andere Modell zu übertragen versuchten, trotz aller antibürgerlicher Attitüde. Sie schlossen sich zunächst in einem sozialen Biotop von der Umwelt ab und konnte so ihre Persönlichkeiten freier entwickeln. In einem von Kirchner 1917 (!) anerkannten Text von Eberhard Grisebach über Kirchner lesen wir diesbezüglich: „Denn es ist eine alte Erfahrung, dass der in Entwicklung begriffene am meisten durch den Mitstrebenden gewinnt“ (E. Grisebach, 13), bei allen Ambivalenzen, die in diesem Loslösungsprozess zu verarbeiten waren.

So waren die Sommeraufenthalte von Kirchner Heckel und Pechstein 1910, 1911 ein Paradies auf Erden mit sexuellen Freiheiten, die anfänglich, wie die folgenden Bilder zeigen, noch durch mütterliche Anstandswauwas auf den rein künstlerischen Auftrag beschränkt erschienen.



Bild 5



Bild 6



Bild 7

In dieser Zeit, in der der >eigentliche Brückestil< entstand, fühlten sich die Künstler auch persönlich sehr nahe und wie diese Bilder zeigen, macht es auch die Unterscheidbarkeit ihrer Werke schwer. Die Nähe drückte sich auch darin aus, dass sie z.B. sich der gleichen Farbpalette bedienten und gleichzeitig dasselbe Motiv wählten.

Dies erscheint als der letzte Ausläufer des Versuchs in Gemeinsamkeit der inneren Einsamkeit zu entkommen, was ja auch der Hintergrund für Symbiose ähnliche Bindungen ist, wie sich dies ja z.B. zwischen Kirchner und Bleyl in dem „Klettenzitat“ ausdrückte. Bezüglich der Frauenbindungen war das nicht viel anders, auch wenn scheinbare Ungebundenheit gelebt wurde.

Noch berichtete man sich über seine Tageserlebnisse, wenn der Gefährte sich woanders aufhielt, wie z.B. Kirchner an Heckel schrieb:

„Lieber Erich, heute ist eine Nacht wo dieses verfluchte Nest seinen ganzen bestrickenden Reiz entwickelt. Die Weiber gehen mit gestrafften Arschmuskeln Die Luft ist wie Absinth. (...). Ich spreche ein Weib an in einem gelben Mantel mit schwarz Ich hatte eigentlich gar nicht die Absicht. Gehe ich mit ihr in ein Kafee und wir bummeln nach Strehlen nach ihrer Wohnung. Sie hat diesen eigentümlichen Geruch an sich eine Mischung von Heuduft und Eau de Cologne, schwül aber berauschend, der mich manchmal in diesem halbscharfen Zustande wahnsinnig macht. Ich muß sie küssen, schade sie hat den Belag auf den Zähnen vom nicht putzen. Das kühlte mich wieder ab, der Geruch erregte mich aber wieder Ich nehme ihren Busenvichuh ja der Mantel ist doch das beste an ihr Zella ist doch viel feiner“ (Dube-Heynig, 242f).

Im gleichen Brief schilderte Kirchner eine interessante Ateliersituation mit Marzella und einem neuen kindlichen Model, die deutlich macht, wie berechnend und beobachtend die Zuschauerperspektive von Kirchner war. Ich will ihnen diese Szenenbeschreibung nicht vorenthalten:

„Heute Nachmittag. Sie und Senta. Marzella ist erst da. Ich sage ihr daß Senta mheute auch kommt. Sie kennt sie noch nicht und wird ganz still, es ist ihr nicht recht. Senta kommt und zieht sich aus. Ich begrüße sie so, daß die Kleine sich im Vollbesitz von mir fühlt. Wie sich die beiden Katzen beobachten, ich bemühe mich krampfhaft eine Unterhaltung in Gang zu bringen. Sie verhalten sich ganz aufmerksam zueinander. Wie gefällt Dir Senta? Gut, ich lasse beide einen Moment allein. Da ist die Freundschaft fertig. Wir sind bis ½ 8 zusammen. Na kommt die Eifersucht noch nicht, das heißt bei Marzella, ich weiß nicht, sie ist aber besser als ihre Rivalin“ (Dube-Heynig, 242).

Ich erzähle Ihnen das nicht aus Boulevard journalistischer Sensationsgier, sondern um die damalige Atmosphäre zwischen Kirchner und Heckel zu spüren, die später in eine fast feindschaftliche Vorwurfshaltung Kirchners gegenüber Heckel mündete. So warf Kirchner z.B. Heckel vor, dass er ihm zweimal nach dem Leben getrachtet habe. Beide male handelte es sich darum, dass Heckel für Kirchner Kontakt zu Frauen hergestellt hatte von denen Heckel wusste, dass sie einmal Tripper, einmal Syphilis hatten. Gewiss eine perfide Verhaltensweise Heckels, wenn die glaubhaft klingende Schilderung Kirchners wahr war (Grisebach, 98). In seinen Tagebuch schrieb er dann auch für ihn

folgerichtig: „Dieser schwarze Mensch (Heckel) soll nicht mehr in meinen Gesichtskreis treten“ (Grisebach, 32).

Auch Schmitt-Rottluff und Pechstein fielen bei Kirchner in Ungnade. Solche Entwicklungen vollziehen sich nur bei engen und dann enttäuschten Beziehungserfahrungen. Mit dem Verlust der geschäftlichen Bedeutung als Ausstellungsgemeinschaft, was sie ja auch war, und wegen der fortschreitenden individuell unterschiedlichen künstlerischen Profilierung, verblasste in Berlin auch die Bedeutung der >Brücke< als Sozialisationsgemeinschaft, für die es keine weiter zu entwickelnde Perspektive gab. Da Eifersüchteleien und Konkurrenzdenken aus so einer Gemeinschaft nicht wegzudenken sind, wurden sie, zumindest für Kirchner, zur Begleitmusik des Bruchs der Brücke. Um die verfemte bürgerliche Moral und andere Verletzungen zu kaschieren, mussten Projektionen, Sündenböcke, herhalten.

Ohne es näher zu bearbeiten, will ich Ihnen einige mögliche Konfliktfelder aufreihen, die vor allem für ELK galten, der sichtbar gekränkt, die Brücke verließ. Die Nichtakzeptanz seiner Brückechronik durch die Kollegen erscheint nur als letzter Tropfen in das Fass seiner gekränkten Seele. Die anderen Brückemitglieder sahen die Auflösung weniger dramatisch als er, der anfänglich seine Betroffenheit nach außen hin wohl auch wenig kommunizierte. Erna Schilling, seine neue Lebensgefährtin, berichtete aber davon.

Der gekränkte Narzißmus beruhte wohl auch auf der in der Chronik deutlich werdenden Selbstsicht, dass er der unangefochtene Führer der Gruppe war, der von sich aus die Rollen der anderen verteilte. Mir scheint, dass er dabei die Zeichen der Zeitentwicklung verdrängt hatte und auch in der >Chronik< von 1913 verfälschte. So ignorierte er die Bedeutung Pechsteins in der Umsiedlung nach Berlin und der dabei gewonnenen Kontakte. Pechsteins Erfolge, aber auch dessen Profilierungsbedürfnisse, waren zu verarbeiten. Und warum hatte er Erich Heckels Holzschnitte, die dieser schon vor seiner Dresdner Zeit angefertigt hatte, übersehen, vielleicht aufgrund seiner mittlerweile leichten Kränkbarkeit, übersehen müssen? Trotzdem war er anfänglich wohl als ältester der Taktgeber und der Hahn des Hühnerhofes, aber es änderte sich die Situation:

Seine Bekannte, die auch sein Modell war, Emmy Frisch, die er auch immer um Geld anbagerte, wurde zur Freundin und späteren Frau von Schmidt-Rottluff. Die Tänzerin Sidi Raha, auch Modell, ging mit Erich Heckel eine enge Verbindung ein und sie heirateten schließlich. Seine feste Freundin Dodo, die wohl Nebenliebschaften duldete, ging mit ihm nicht mit nach Berlin. Die dadurch von ihm herbeigeführte Trennung kränkte ihn sehr und machte ihn depressiv. Damit war er, anders als die anderen, in Berlin zunächst ohne Freundin, worunter er fürchterlich litt. Der Umzug nach Berlin ist als große Zeitenwende zu verstehen. Das, was ursprünglich in Dresden in freundschaftlicher Gemeinsamkeit wohl lebbar war, scheint sich in der von Konkurrenz geschwängerten Berliner Großstadtatmosphäre langsam aber sicher aufzulösen. Der Bruch mit Max Pechstein wäre dafür nur ein Beispiel. Demgemäß blieb letztendlich für Kirchner 1926 die >Brücke<, die er ansonsten aus seinem positiv besetztem Gedächtnis zu streichen versuchte, nur in der Besetzung mit Heckel, Schmidt-Rottluff und Otto Müller übrig, der 1910 dazu kam.



Bild 8

Wenn ich noch einmal auf Zusammenhänge der Brücke mit den 70er und 80er Jahren zurückkomme, bleiben wir in Berlin, nun aber bezüglich der Kunstszene.

Als ersten Ankerpunkt möchte ich ein Bild aus unserer aktuellen Ausstellung nehmen und zwar Heckels *Roquairol*. Frau Dr. Schad hat in unserem Katalog auf den Zusammenhang zum Verhältnis und den Bruch der Beziehung von Heckel und Kirchner, bzw. von Kirchner und Heckel hingewiesen. Die gebrochene Figur des Künstlers Roquairol aus einem Roman von Jean Paul diente als Spiegel für die Verkörperung Kirchners in diesem Bild. Roquairol wurde von Albano, seinem Bruder und Freund, verehrt. In größter Eifersucht versuchte aber Roquairol die Liebe der geglaubten Angebeteten Albanos zu gewinnen. Die Sache ging schief und Roquairol inszeniert auf offener Bühne mit einer Pistole einen Selbstmord. Dies gibt tiefe Einblicke in die bewusste und unbewusste Beziehungsstruktur von Heckel und Kirchner. Aber darum soll es hier nicht gehen. Es geht vielmehr um Ähnlichkeiten der Gefühlswelt der Brückemaler mit den Künstlern der 70er und 80er Jahre. 1976 bis 1978 befand sich David Bowie in Berlin, ursprünglich, um sich von seinen Drogeneskapaden zu erholen. Dabei besucht er das Brückemuseum, nach seinen Angaben öfter als er Bars und Discos besuchte. Dabei fesselte ihn das heckelsche Ölgemälde des Roquairols, wobei er sich damit und dann wohl auch unbewusst mit Kirchner zu identifizieren schien.

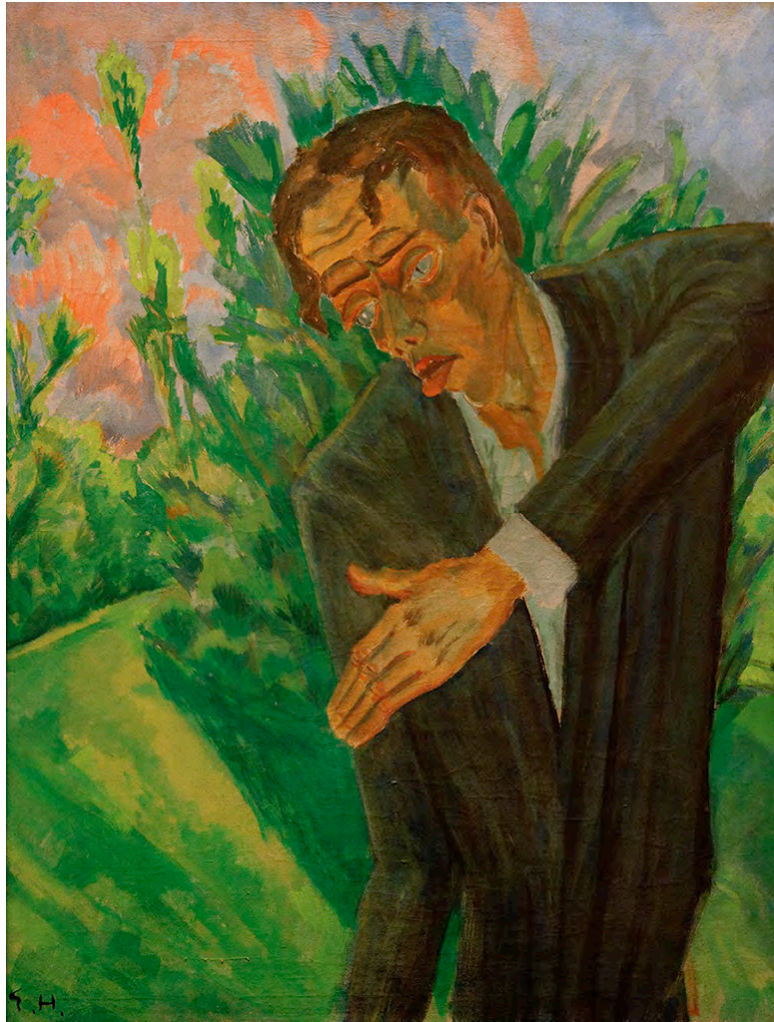


Bild 9

Die Begeisterung dafür war wohl so groß, dass es für ihn Anlass war, auf zwei Plattencover dieses Gemälde zu zitieren.

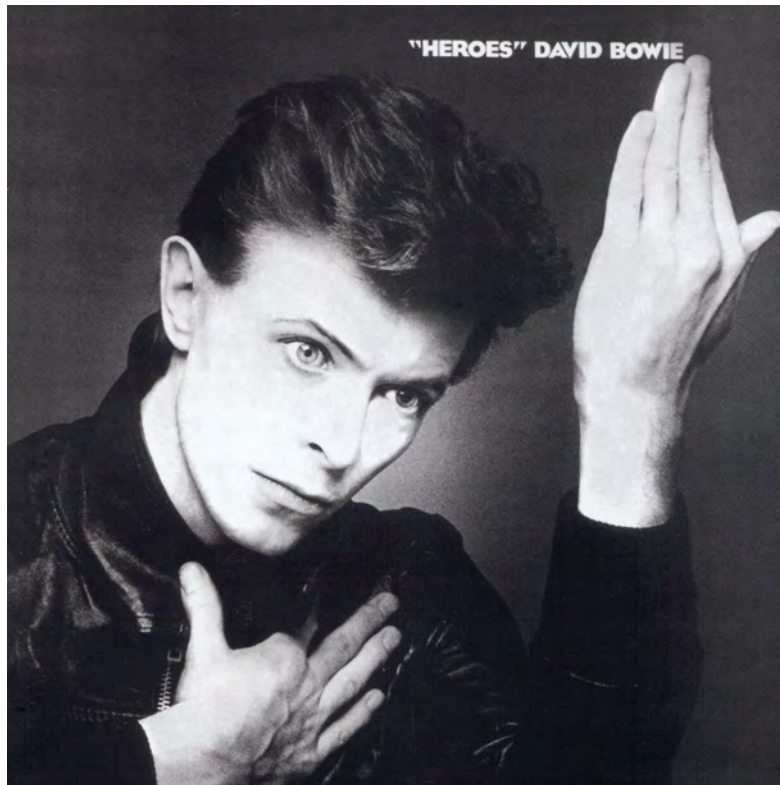


Bild 10

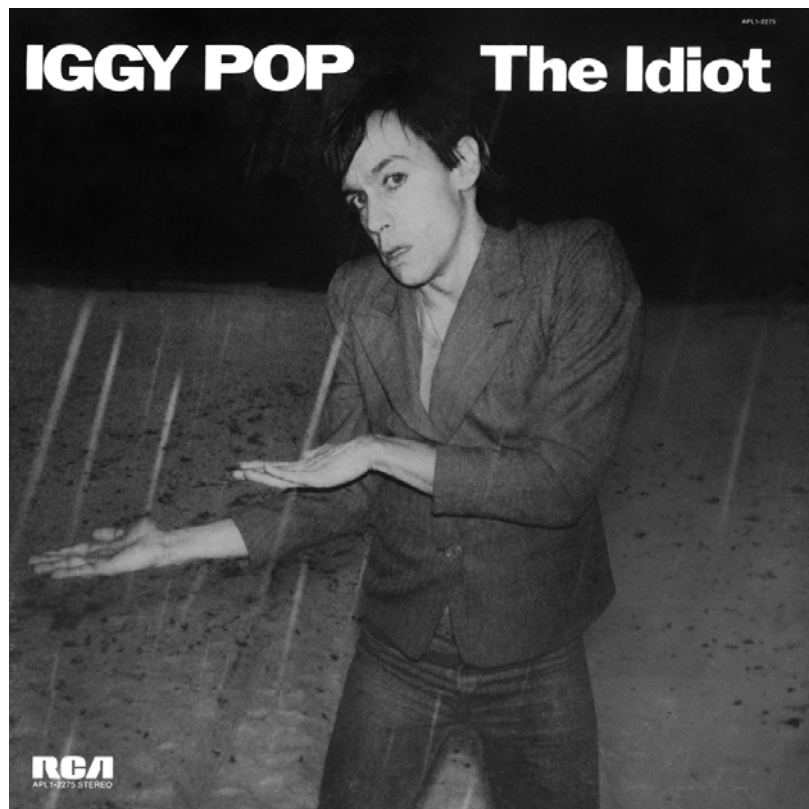


Bild 11

Während Franz Marc die >Dresdner Brücke< unter „Die >Wilden< Deutschlands“ subsumierte und schrieb, dass „die gefürchteten Waffen der >Wilden<“ ihre neuen Gedanken seien, „sie töten besser als Stahl und brechen, was für unzerbrechlich galt“ (Kandinsky, S.29), will ich nun auch noch auf zwei Künstler aufmerksam machen, die in

Berlin Anfang der 80er Jahre als Teil der >jungen Wilden< eine Brücke zur >Brücke< schlugen und auf Bilder von Kirchner Bezug nahmen und nehmen. „Ihre Malerei orientierte sich gleichermaßen an dem deutschen figurativen Expressionismus wie an dem amerikanischen abstrakten Expressionismus“ (Bernried). Zu den als >Moritzboys< bekannten Künstlern, so genannt, weil sie gemeinsam in der Galerie Moritz ausstellten, gehörten u.a. Helmut Middendorf, Salomé, Bernd Zimmer und Rainer Fetting. Für letzteren war Kirchners >Soldatenbad< Anregung für seine >Duschbilder<, die ähnlich wie sein Bild, Assoziationen zu den Gasduschen der KZs aufkommen lassen, auch wenn Kirchners Bild 1915 entstand.



Bild 12



Bild 13

Anders als auf Kirchners Bild, der bei weiblicher Nacktheit Sinnlichkeit und Erotik ausdrücken konnte, wagte er dies wohl bewusst und/oder unbewusst bei Männern nicht. Dafür war die Zeit noch nicht reif genug. Rainer Fetting gelang dies jedoch.

Bernd Zimmer nahm u.a. Kirchners Schweizer Tinnenhorngemälde zum Anlass, in Anlehnung daran hauptsächlich 1914/1915 eine eigene Serie zu malen. Das Ergebnis ist grandios! Und ehrt Kirchner, was ich gegenüber der Brücke mit meinem Beitrag auch tun wollte!



Bild 14



Bild 15

Bilder:

Bild 1: Fritz Bleyl; Plakat: Ausstellung Künstlergruppe Brücke; 1906; Lithographie in Gelborange; Kupferstichkabinett Dresden

Bild 2: Ernst Ludwig Kirchner; Badende im Raum; 1909/1910; Öl auf Leinwand; Saarland Museum Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz

Bild 3: Ernst Ludwig Kirchner; Die Artisten Milly und Sam in Kirchners Atelier, Berliner Str. 80, Dresden; um 1910/1911; Glasnegativ; Kirchner Museum Davos

Bild 4: Kommune 1; Photo; Berlin 1967;

Bild 5: Erich Heckel; Gruppe im Freien; 1909; Öl auf Leinwand; Merzbacher Kunststiftung

Bild 6: Ernst Ludwig Kirchner; Szene im Wald (Moritzburger Teich); 1909/1925; Öl auf Leinwand; Städel Museum Frankfurt

Bild 7: Max Pechstein; Szene im Wald; 1909; Öl auf Leinwand; Privatbesitz

Bild 8: Ernst Ludwig Kirchner; Eine Künstlergemeinschaft; 1926/1927; Öl auf Leinwand, Museum Ludwig Köln

Bild 9: Erich Heckel; Roquairol; 1917; Öl auf Leinwand; Brücke Museum Berlin

Bild 10: Sukita; „Heroes“ David Bowie; Cover der gleichnamigen CD; Original front cover photography by Sukita, 1999

Bild 11: Andrew Kent / Mirage; Iggy Pop, The Idiot; Cover der gleichnamigen CD; Cover Photography; 1990

Bild 12: Ernst Ludwig Kirchner; Das Soldatenbad; 1915; Öl auf Leinwand; Solomon R. Guggenheim Museum New York

Bild 13: Rainer Fetting; Große Dusche; 1981; Mischtechnik auf Leinwand; Sammlung Bischofberger, Schweiz

Bild 14: Ernst Ludwig Kirchner; Tinzenhorn. Zügenschlucht bei Monstein; Öl auf Leinwand; Kirchner Museum Davos

Bild 15: Bernd Zimmer; Kirchner reloaded: Tinzenhorn VII; Acryl auf Leinwand; in: Bernried 2015. Gipfeltreffen Ernst Ludwig Kirchner und Bernd Zimmer. Buchheim Museum der Phantasie Bernried, Buchheim, Feldafing, 2015, S 53

Literatur:

Biermann, Georg; Max Pechstein. Klinkhardt&Biermann, Leipzig, 1919

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

Dehmel, Richard. Zwei Menschen. Roman in Romanzen. Schuster und Loeffler, Berlin 1903

Delfs, Hans; (Hg); Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. 4 Bd. Scheidegger&Spiess, Zürich, 2010

Dube-Heynig, Annemarie; Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg. DuMont, Köln, 1984

Gerlinger, H.; Schneider, K.; (HG). Die Maler der Brücke – Bestandskatalog der Sammlung Hermann Gerlinger. Stiftung Moritzburg, 2005

Grisebach, Eberhard; Ernst Ludwig Kirchner. Lucius Grisebach (HG). Piet Meyer, Bern, 2014

Henze, Anton; Erich Heckel-Leben und Werk. Belser Verlag, Stuttgart, 1983

Kandinsky, W., Marc, F.; (HG). Der Blaue Reiter. Deutscher Bücherbund; Stuttgart, 1965

Ketterer, Roman, Norbert; Dialoge-Bildende Kunst-Kunsthandel. Belser, Stuttgart, 1988

Kirchner, Ernst, Ludwig; Der gesamte Briefwechsel Bd 1-3. Delfs, Hans (Hg), Schiedegger&Spiess, Zürich, 2010

Kirchner, Ernst, Ludwig -1-; Briefwechsel mit einem jungen Ehepaar. 1927-1937. Elfriede Dümmler und Hansgeorg Knoblauch. Verlag Kornfeld, Bern, 1989

G.-W. Költzsch; >Bachanale< und >Badende<. Die Rekonstruktion einer Übermalung. In: Davos / Essen 1999 / 2000. M.-A. von Lüttichau, R. Scotti; Ernst Ludwig Kirchner. Das innere Bild. Farben sind die Freuden des Lebens. Köln, DuMont, 1999, S. 54-65

Ortheil, Hanns-Josef; Glücksmomente. btb, München, 2015

Reidemeister, L.; (HG). Max Pechstein – Erinnerungen. Limes, Wiesbaden, 1960

Presler, Gerd; Ernst Ludwig Kirchner: Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder. Prestel, München. 1998

Presler, Gerd; Die Brücke. Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck, 2007

Rühle, Otto; Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats, Neuer Deutscher Verlag, Berlin, 1930

Rüther, Tobias; Helden –David Bowie und Berlin. Rogner&Bernhard, 2008

Woesthoff, Idina; Dokumente der Freundschaft und des Austausches – Aus dem Briefwechsel zwischen Ada und Emil Nolde und Gustav und Luise Schiefler. In: Karlsruhe 2002. Nolde im Dialog 1905-1913. Städtische Galerie Karlsruhe. Hirmer, 2002, S. 122-135

Ausstellungskataloge:

Essen 1958. Brücke 1905-1913 eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus. Museum Folkwang, Essen, 1958

Zwickau 1993. Lewey-Meier, Petra; Fritz Bleyl 1880-1966 Mitbegründer der „Brücke“. Städtisches Museum Zwickau, Zwickau, 1993

Davos / Essen 1999 / 2000. M.-A. von Lüttichau, R. Scotti; Ernst Ludwig Kirchner. Das innere Bild. Farben sind die Freuden des Lebens. Köln, DuMont, 1999

Karlsruhe 2002. Nolde im Dialog 1905-1913. Städtische Galerie Karlsruhe. Hirmer, 2002

Berlin 2014. Moeller, Magdalena, M.; Fränzi und Marzella. Brücke Museum Kehler, Berlin, 2014

Bernried 2015. Gipfeltreffen Ernst Ludwig Kirchner und Bernd Zimmer. Buchheim Museum der Phantasie Bernried, Buchheim, Feldafing, 2015

Frankfurt 2015. Engler, Martin; Die 80er Figurative Malerei in der BRD. Hatje Canz, Ostfildern, 2015

Wiesbaden, Berlin 2016. Moeller, Magdalena, M.; Karl Schmidt-Rottluf-Bild und Selbstbildnis. Brücke Museum Berlin Hirmer, 2016

Frankfurt 2016. Hollein, Max; Dialoge der Meisterwerke-Hoher Besuch zum Jubiläum. Städel Museum Frankfurt, Wienand, Köln, 2016