

Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900

Dissertation
zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Renate Foitzik Kirchgraber
von
Eschwege/Deutschland

Zürich 2003

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von Herrn Professor Dr. G. Boehm (Referent) und Frau Professor Dr. Gabriele Brandstetter (Korreferentin).

Basel, den 30. 1. 2003

Der Dekan

Prof. Dr. Andreas Guski

Inhaltsverzeichnis

Einführung

1	Lebensreform und Künstlergruppierungen: Forschungsstand	13
2	Lebensreform	27
2.1	Was heisst Lebensreform?	28
2.1.1	Kleiderreform	30
2.1.2	Freikörperkultur	31
2.1.3	Natur- und Landschaftsschutz	32
2.1.4	Heimatbewegung und Heimatliteratur	33
2.1.5	Die Maler Karl Wilhelm Diefenbach und “Fidus”	34
2.2	Die Lebensreformerkolonie Monte Verità	38
3	Wirkungen der Reformen auf die bildenden Künstler	45
3.1	Die Jugend formiert sich	45
3.2	Abkehr von der Ausbildung an den Akademien	47
3.3	Künstlergruppierungen und ihre Manifeste	51
3.3.1	Die Künstlervereinigung Worpswede	53
3.3.2	Die Künstlergruppe “Brücke”	54
3.3.3	Die Künstlergruppierung “Der Blaue Reiter”	56
3.3.4	DADA in Zürich	58
3.3.5	Künstler am Staatlichen Bauhaus in Weimar	60
3.4	Lebenskonzept: Kunst und Natur	63
3.5	Lebenskonzept: Bohème	66
4	Spiegelungen reformerischer Elemente in der Malerei	69
4.1	Auf der Suche nach dem Paradiesischen	71
4.1.1	In Einfachheit und Schlichtheit - Worpswede	72

4.1.2	Mensch und Natur bei Paula Becker-Modersohn	79
4.1.3	Naturbilder der Künstlergruppe "Brücke"	83
4.1.4	Natursicht der Künstlergruppierung "Der Blaue Reiter"	93
4.2	Urbane Themen	99
4.2.1	Lebensalltag in den Atelierwohnungen	99
4.2.2	Dynamik des Grosstadtlebens bei Ernst Ludwig Kirchner	102
5	Atelierwohnungen als Inszenierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts	107
5.1	Heinrich Vogeler in Worpswede	108
5.2	Peter Behrens in Darmstadt	113
5.3	Münter und Kandinsky in Murnau	117
5.4	Ernst Ludwig Kirchner in Dresden und Berlin	122
5.4.1	Kirchners Atelierwohnungen in Dresden	125
5.4.2	Kirchner in Berlin	164
5.5	Das Bauhaus in Weimar	172
6	Tanz als ikonographisches Sujet	177
6.1	Bilder vom Tanz	179
6.1.1	Von Toulouse-Lautrec bis Kirchner	179
6.1.2	Die Wigman und die Palucca in Werken Kirchners	186
6.2	Reformimpulse für den Tanz	194
6.2.1	Die Rolle von Musik und Sprache	196
6.2.2	Neue Tanzorte: Natur, Museum, antike Ruinen	199
6.2.3	Die Entstehung von Tanzschulen	205
6.3	Tanzende Malerinnen und Maler	207
6.4	Tanz als Metapher	212
6.4.1	Totentanz	212
6.4.2	"Tanze, tanze, meine späte Liebe"	214
6.4.3	Tanz der Salome	216
7	Neue Tendenzen in Literatur und Musik	219
7.1	Literaten bringen es auf den Punkt	219
7.2	Die Musik sprengt den bisher gültigen Rahmen	222

<i>INHALTSVERZEICHNIS</i>	5
8 Lebensreformimpuls - Künstlerische Antwort: Ergebnisse	225
8.1 Ganzheitliche Sichtweise der Künste	226
8.2 Lebensreformimpuls - Künstlerische Antwort	230
8.3 Schlussbemerkung	238
 Abbildungsverzeichnis	 242
 Literaturverzeichnis	 253

Vorwort

Im Jahre 1988 schrieb ich an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg meine Magisterarbeit bei Professor Dr. Joachim Poeschke über “Die Chronologie der frühen Gemälde E.L. Kirchners.” Seit dieser Zeit befasste ich mich mit dem Werk des expressionistischen Malers. Zunächst arbeitete ich unter der Leitung von Professor Dr. Franz Zelger, Universität Zürich, über Ernst Ludwig Kirchners Atelierwohnungen in Dresden und Berlin. Mit dem Wechsel zu Professor Dr. Gottfried Boehm, Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel, erweiterte sich der Ansatz auf die Auswirkungen der Lebensreform um 1900 auf mehrere Künstlergruppierungen.

Ich danke Herrn Professor Boehm für die Vergabe des Themas und die ausserordentlich motivierende Betreuung der Arbeit. Frau Professor Dr. Gabriele Brandstetter, Deutsches Seminar der Universität Basel, danke ich für Anregungen zum Thema Tanz und die Übernahme des Korreferats. Herrn Dr. Claus Volkenandt, Universität Basel, danke ich für einen wichtigen Literaturhinweis und hilfreiche Gespräche.

In interessanten Diskussionen habe ich viele Anregungen erfahren von der damaligen Kuratorin im Kirchner Museum Davos, Frau Dr. Gabriele Lohberg, von Herrn Dr. Hans Bolliger, Zürich, von Herrn Dr. Eberhard Kornfeld, Bern und Davos, von dem Experten für afrikanische Kunst Herrn Dr. Homberger, Museum Rietberg, Zürich, von Herrn Dr. Beat Stutzer, Bündner Kunstmuseum, Chur, und von Herrn Dr. Günter Krüger, Berlin. Ihnen allen sage ich vielmals Dank. In persönlichen Gesprächen mit Frau Dr. Johanna Morel von Schulthess, Rüschlikon, Frau Dr. Claudia Bertling Biaggini, Zürich, und Frau Isabel Zürcher, Basel, wurde ich ermutigt, über den Aufbruch der jungen Künstler im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts weiter zu arbeiten.

Die Arbeit wurde von Frau Felizitas Ammann und meinem Bruder, Herrn Helmut Beyersdörfer, aufmerksam gelesen. Auch dafür danke ich sehr. Ich

widme diese Arbeit meinem Mann, Herrn Urs Kirchgraber, der mich stets ermutigte, dieses Projekt zu Ende zu führen.

Einführung

Am Ende des 19. Jahrhunderts entstehen Reformbewegungen, die fast alle Bereiche des Lebens berühren. Sie werden heute als “Lebensreform” bezeichnet. Einerseits basieren sie auf Entwicklungen des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts,¹ andererseits erwachsen sie aus einer Zivilisationskritik, die wegen der Lebensbedingungen der Bürger im wilhelminischen Kaiserreich² entsteht. Kritisiert werden zum Beispiel die schwierigen sozialen Verhältnisse in den rasch wachsenden Grossstädten, die Zerstörung der Natur durch die immer grossräumiger um sich greifenden Industrieanlagen und anderes mehr. Seit der Industrialisierung³ setzt ein wirtschaftlicher Aufschwung ein, der seine Schattenseiten hat. Sie werden als bedrohlich empfunden. Erkenntnisse in den Naturwissenschaften bringen neue Entdeckungen und setzen Entwicklungen in Gang, die das Weltbild verändern.

Auf dem Hintergrund dieser Bewegungen und des damit verbundenen Aufbruchs schliessen sich junge Künstler - Maler, Bildhauer, Architekten und Tänzer - zu Künstlergruppierungen zusammen. Sie formulieren ihre Ziele in Manifesten und Leitsätzen. Parallel zur Kritik an den Lebensumständen in weiten Kreisen entwerfen sie ihre Visionen einer zukünftigen Kunst.

Die Künstler wenden sich in radikaler Weise gegen die bisherige akademische Ausbildung an den Kunstschulen. Zu lebensfern erscheint sie ihnen. Sie kritisieren die Bedeutung des Traditionellen in der Kunst, die sich etwa

¹Aus England kommt zum Beispiel die Sportbewegung. Damit verbunden ist der Gebrauch von neuartiger Bekleidung. Eine Entwicklung setzt ein, die zur Kleiderreform führt.

²Wilhelm I regiert als Deutscher Kaiser von 1871-1888. Sein Enkel Wilhelm II amtiert nach kurzer Regierungszeit seines Vaters, Friedrich III, als Deutscher Kaiser bis zum Ende des Ersten Weltkrieges 1918. Diese Ära wird als “Wilhelminische Kaiserzeit” bezeichnet.

³Die Industrialisierung kommt von England Anfang des 19. Jahrhunderts nach Deutschland. Handwerkerarbeit wird durch Maschinenarbeit ersetzt, um eine grössere Effizienz zu erreichen.

im Historismus zeigt.⁴ Sie wollen die Kunst näher an das Leben heranzuführen. Die Dynamik des Grossstadtlebens fasziniert sie. Sie entwickeln neuartige Lebenskonzepte, etwa das der Bohème in der Grossstadt.⁵ Andere Künstler suchen das unmittelbare Leben und arbeiten inmitten von bodenständigen Menschen in der Naturlandschaft. Natur und Religiosität sind ihre Leitbilder.⁶

Die neuentstehenden Lebenskonzepte müssen als Schubkraft für die Entfaltung der modernen Kunst angesehen werden. Sie bewirken gravierende Veränderungen, die als Bausteine der Moderne gelten.

Es stellt sich die Frage, inwieweit der Einfluss lebensreformerischer Bewegungen bei der Entwicklung von ungewöhnlichen Lebenskonzepten in den Künstlergruppierungen beteiligt ist und ob sich dieser Einfluss im Werk der Künstler nachweisen lässt. Dieser Problemstellung wird hier nachgegangen mit dem Ziel, die Beziehungen zwischen Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900 zu untersuchen. Folgende Fragestellungen liegen dem Ansatz zugrunde:

- Warum entstehen gerade um 1900 so viele Künstlergruppierungen?
- Welche Wirkungen haben die reformerischen Impulse auf die Künstler?
- Wie spiegeln sich reformerische Elemente im Werk?

In den in der Literatur genannten Untersuchungen zu Künstlergruppierungen wurde diesen Fragen bisher wenig Beachtung geschenkt. Die vorliegende Untersuchung umfasst einen Zeitraum von ungefähr 25 Jahren ab 1895 bis 1920. Von der Künstlervereinigung Worpswede bis zur ersten modernen Kunstschule, dem Bauhaus in Weimar, hat sich eine rasante Entwicklung vollzogen. Sie beginnt mit einem Künstlerfreundeskreis und führt bis zur Institutionalisierung einer Schule.

⁴Der Historismus bezieht sich auf frühere Stilepochen und bringt eine Neuauflage, etwa die Neo-Gotik. Hofmann beschreibt in seinem 1974 erschienenen Buch "Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts" unter anderem überzeugend, wie die Ablösung vom Historismus bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts beginnt.

⁵Die Künstlergruppe "Brücke" etwa schliesst sich 1905 in Dresden zusammen und arbeitet ab 1911 in Berlin. Mit dem Lebensstil der Mitglieder als Bohémien haben sich in der Forschung Jähner, Horst, Ketterer, Roman Norbert, Kornfeld, Eberhard und andere befasst.

⁶Die Künstlervereinigung Worpswede ist eine frühe Gruppierung, die ab 1895 inmitten der Natur für ihre Vision von einer engsten Verknüpfung zwischen Natur und Kunst lebt.

Die Untersuchung fokussiert auf Künstlerpersönlichkeiten in verschiedenen Gruppierungen, etwa auf Ernst Ludwig Kirchner in der Künstlergruppierung "Brücke". Die Atelierausstattungen und -requisiten von Ernst Ludwig Kirchner nehmen eine zentrale Stellung ein. Sie stehen als Beispiel für die Vision der Künstler, die Arbeiten wie Gemälde, Bildhauerarbeiten, Kunsthandwerkliches und Atelierausstattungen aus einem Gesamtkonzept heraus zu gestalten. Dennoch ist die Untersuchung bewusst breit angelegt, um auch Vergleichsbeispiele und Kontraste herausarbeiten zu können.

Die vorliegende Arbeit ist folgendermassen aufgebaut:

Nach der Diskussion des Forschungsstandes folgt ein kurzer Rückblick auf die historische Situation um 1900. Die Frage, was "Lebensreform" bedeutet, steht danach im Mittelpunkt. Ich definiere die Lebensreform als ein Bündel von heterogenen, lebensverändernden Bewegungen, das als Reaktion auf den bürgerlichen Lebensstil und die Industrialisierung am Ende des 19. Jahrhunderts entsteht. Eine Auswahl aus den vielfältigen Reformbewegungen, die heute zusammenfassend als Lebensreform bezeichnet werden, wird vorgestellt. In den folgenden Kapiteln werden die Wirkungen der reformerischen Impulse auf die bildenden Künstler untersucht. Die Gründung von Künstlergruppierungen ist dabei ein bedeutsamer Vorgang im Sinne der künstlerischen Reformbewegung. In den nächsten Kapiteln werden "Spiegelungen reformerischer Elemente in der Malerei" belegt, das Thema "Atelierwohnungen als Inszenierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts" als ein weiteres bedeutendes Ausdrucksmittel künstlerischer Reformen besprochen und schliesslich auf "Tanz als ikonographisches Sujet" und die Entwicklungen im Tanz, die die Maler mit grösstem Interesse verfolgen, eingegangen. Dabei werden Parallelen zwischen dem freien Tanz und der modernen Malerei beleuchtet. In diesen Kapiteln finden sich die "Bausteine der Moderne", die eine völlig neuartige Kunst entstehen lassen.

Im Anschluss wird auf neue Tendenzen in Literatur und Musik verwiesen und an Beispielen das Interesse der Poeten, Musiker und Maler belegt, eine neue Kunst lebendig werden zu lassen.

Die Ergebnisse verweisen deutlich auf intensive Beziehungen zwischen Lebensreform und künstlerischer Reform gerade in dem hier besprochenen Zeitraum.

Kapitel 1

Lebensreform und Künstlergruppierungen: Forschungsstand

In der Forschung gibt es bis 2001 nur einige wenige Arbeiten, die sich mit der Lebensreform um 1900 auseinandersetzen. Forschungsbeiträge der letzten 30 Jahre werden chronologisch besprochen, bevor auf die aktuelle Forschungslage eingegangen wird. Das Thema “Lebensreform” wird vor allem im sozialwissenschaftlichen Bereich untersucht. Wolfgang R. Krabbe¹, der auch in dem gerade neu erschienenen Ausstellungskatalog der Darmstädter Mathildenhöhe 2001 Beiträge einbringt², erarbeitet in den siebziger Jahren eine breit angelegte Untersuchung der Ausbreitung der Lebensreformbewegung. Er publiziert sie als Dissertation 1974 unter dem Titel “Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform”. Als Beitrag zur Sozialgeschichte der Jahrhundertwende behandelt er das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts und die Zeit bis zum Ersten Weltkrieg. Er verweist darauf, dass die Reformbewegungen als Reaktion auf den sozio-ökonomischen Umwandlungsprozess im 19. Jahrhundert entstanden, der mit der zunehmenden Industrialisierung einherging. Krabbe unterteilt die Reformbewegungen in einen engeren und einen äusseren Kreis.

¹Krabbe, Wolfgang R.: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode Göttingen, 1974.

²Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausstellungskatalog Darmstadt, Mathildenhöhe, Bde I und II, Verlag Häusser Darmstadt, 2001.

Nach Krabbe gehören in den engeren Kreis vor allem der Vegetarismus, wie er beispielsweise auf dem Monte Verità um 1900 exerziert wird, ferner der Bereich der Naturheilkunde, für die es spezielle Naturheilanstalten gibt, und die Nacktkultur, die wiederum mit der Kleiderreform in Zusammenhang steht.³ Der Antialkoholismus, die Bodenreform, Gymnastik und Sport werden hingegen einem äusseren Kreis zugeordnet. Am Rand seien die Jugendbewegung, der Ausdruckstanz, die pädagogische Reformbewegung, die Volkskunst- und Heimatschutzbewegung und die Anthroposophie angesiedelt.

Krabbe schreibt aufgrund seiner gründlichen Recherchen ein Basiswerk für die Lebensreform-Forschung.

Auch Historiker befassen sich mit der Lebensreform. Für sie stehen die politischen Auswirkungen der Bewegung im Mittelpunkt, etwa die Beziehung der Lebensreform zur Arbeiterschaft und zur Geschichte Deutschlands von 1919 - 1933. Die historische Betrachtungsweise ist für die vorliegende Untersuchung weniger relevant.

Erich Viehöfer⁴ schreibt 1988 eine Dissertation über die Verlegerpersönlichkeit Eugen Diederichs unter dem Titel "Der Verleger als Organisator. Eugen Diederichs und die bürgerlichen Reformbewegungen der Jahrhundertwende." Diederichs und seine vielseitigen Beziehungen zu den variantenreichen Reformströmungen und deren Unterstützung werden aufgerollt. Auch Personen, die für die neue Bewegung stehen, und ihre Aktivitäten sind ein zentraler Punkt der Arbeit. Historisch gesehen befasst sich die Arbeit mit dem Zeitraum von der Wilhelminischen Kaiserzeit bis zur Weimarer Republik. Es handelt sich somit um den gleichen Zeitraum, der auch hier besprochen wird.

Für meine Untersuchung sind die Kapitel 5 und 10 von besonderem Interesse, denn Diederichs ist auch Verleger von Literatur, die sich mit den neuen Strömungen auseinandersetzt. In Kapitel 5 unterstreicht Viehöfer die Bedeutung der Körperkulturbewegung und des Tanzes für Diederichs. Der Verleger unterstützt junge Tänzer und Tänzerinnen, indem er Schriften über ihre Arbeit in seinem Verlag herausgibt. So erscheinen eine Broschüre mit dem Titel "Der Tanz der Zukunft" von Isadora Duncan und andere Schriften von Rudolf von Laban zum neuen, freien Tanz. Diese Veröffentlichungen erreichen eine breite Leserschaft und tragen zur Popularisierung der neuen Tanzformen bei.

³Krabbe, 1974, S. 48.

⁴Viehöfer, Erich: Der Verleger als Organisator. Eugen Diederichs und die bürgerlichen Reformbewegungen der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main, 1988.

In Kapitel 10 geht Viehöfer ausführlich auf eine weitere künstlerische Reform - die der kunstgewerblichen Bewegung - ein. Auch sie wird durch Schriften zu diesem Thema einer breiteren Bevölkerungsschicht näher gebracht. Die Aufwertung kunstgewerblicher Arbeiten beginnt mit der aus England kommenden Arts-and-Crafts-Bewegung⁵ und führt zur Entstehung des Deutschen Werkbundes.⁶ Die kunstgewerbliche Bewegung ist für die hier vorliegende Arbeit von besonderer Bedeutung. Wie die Tradition von den Künstlern weitergeführt wird und welche Visionen sie für ihre Ausstattungsmodelle entwickeln, wird in meiner Arbeit im Kapitel "Atelierwohnungen als Inszenierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts" ausführlich erarbeitet.

1998 ist eine bedeutende Publikation zur Lebensreform unter dem Titel "Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880 - 1933" von Diethard Kerbs und Jürgen Reulecke herausgegeben worden.⁷ Das Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880 bis 1933 bringt erstmals eine Übersicht über die Vielfalt der Reformen und die durch sie bewirkten Veränderungen. Es ist als Nachschlagewerk gedacht. Der Inhalt besteht aus sieben Kapiteln mit Beiträgen verschiedener Autorinnen und Autoren, Zusammenfassungen und Literaturverweisen. Die Herausgeber machen bewusst, dass die Ursprünge vieler moderner Strömungen bis in die Zeit um 1900 zurückreichen. Der Umweltschutz der letzten dreissig Jahre etwa hat seine Wurzeln in der lebensreformerischen Bewegung, wie im Kapitel "Umwelt und Heimat" erklärt wird.

Im Kapitel "Kunst und Kultur" werden nur einige wenige Aspekte angesprochen, die für meine Arbeit grundlegend sind, etwa der zur Kunstgewerbebewegung. Der wichtigste Beitrag kommt von Gabriele Brandstetter. Brandstetter⁸ schreibt über die Entwicklung des "Ausdruckstanz(es)" und die Entstehung von neuen Tanzschulen am Anfang des 20. Jahrhunderts. Das ist für diese Arbeit insofern interessant, weil Maler und Bildhauer eine sehr enge Beziehung zu dieser neuen Ausdruckskunst hatten. Eine grosse Zahl der expressionistischen "Bilder vom Tanz" entsteht. Sie sind ein Schwerpunkt in

⁵Die Begründer der Bewegung sind William Morris und John Ruskin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

⁶Der Deutsche Werkbund ist eine Vereinigung von Architekten, Industriellen und Handwerkern, die 1907 in München mit dem Ziel gegründet wird, die Qualität von Handwerks- und Industrieprodukten zu steigern.

⁷Kerbs, Diethart und Jürgen Reulecke (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998.

⁸Brandstetter, Gabriele: Ausdruckstanz. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880 - 1933. Wuppertal, 1998, S. 451-463.

den Arbeiten der expressionistischen Künstlergruppierungen und damit ein Schwerpunkt in der vorliegenden Untersuchung.

Es fehlte aber bisher eine umfassende Darlegung der Auswirkungen von Lebensreformströmungen auf die Entwicklungen in der Kunst am Ende des 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Von Künstlergruppierungen gab es bis zum letzten Jahr nur Einzeldarstellungen, nicht aber eine umfassende Beurteilung ihrer Beziehungen zur Lebensreformbewegung. Diese Situation hat sich insofern geändert, als im November 2001 in Darmstadt auf der Mathildenhöhe eine grosse Ausstellung unter dem Titel "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900" eröffnet worden ist, für die Klaus Wolbert verantwortlich zeichnet. Dieser neue Katalog ist eine Überraschung in meiner letzten Arbeitsphase. Deshalb wurden nur die für diese Arbeit wirklich relevanten Beiträge ausgewählt und diskutiert. Die Aktualität der Lebensreformdebatte ist bestätigt durch mehr als einhundert Beiträge von Autoren aus unterschiedlichen Fachrichtungen, die einen umfassenden wissenschaftlichen Katalog von ungefähr 1200 Seiten für die Darmstädter Ausstellung erstellten. Sie versuchen in knappen Beiträgen zu bestimmten Teilbereichen der Lebensreform die Bandbreite der Bewegung und ihrer Geschichte aufzuzeigen. Die Aktualität der Lebensreform heute liegt nach einer hundertjährigen Geschichte in modernen Strömungen, die ihre Wurzeln in der frühen Reformbewegung haben. So diskutiert etwa Bernd Wedemeyer in dem Kapitel "Kontinuität und Aktualität der Lebensreform" über "Körperkult und Fitnessbewegung heute",⁹ sowie über Vegetarismus und Körnermahlzeiten, die ihre Vorbilder in der Lebensreform haben.

Kritik an der bisherigen Forschung kommt von Joachim Radkau¹⁰ in seinem Beitrag "Die Verheissungen der Morgenfrühe. Die Lebensreform in der neuen Moderne." Er schreibt, dass wir bisher zu wenig wissen "über die Kommunikationsnetze jener Reformbewegungen,... Querverbindungen zwischen Wandervogel, Antialkoholismus, Vegetarismus, Reformpädagogik, Naturheil-, Gartenstadt-, Hygiene- und Sportbewegung, Nacktkultur und Kleidungsreform, aber auch Theosophie und Anthroposophie, östliche Heilslehren und Okkultismus bis hin zu den zeitgleichen Neuerungen in der Bildenden Kunst,

⁹Wedemeyer, Bernd: Körperkult und Fitnessbewegung heute. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 593-595.

¹⁰Radkau, Joachim: Die Verheissungen der Morgenfrühe. Die Lebensreform in der neuen Moderne. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 55-60.

der Literatur, dem Theater und dem Tanz sowie in der Philosophie. Da besteht nach wie vor eine grosse Forschungslücke. Einschlägige Studien widmen sich üblicherweise einer Richtung, aber nicht den Zusammenhängen und noch weniger den Aussenbeziehungen zu anderen Strömungen jener Zeit.”

Auf drei Beiträge der Autoren Klaus Wolbert, Wolfgang Krabbe und Kai Buchholz aus dem Katalog der Lebensreform-Ausstellung 2001 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt soll eingegangen werden, da sie umfassend in die Problematik der Lebensreform um 1900 und ihre verschiedenen Strömungen einführen.

Wolbert¹¹ schreibt unter dem Titel “Die Lebensreform - Anträge zur Debatte” einleitend über die Zukunftsvisionen vom glücklichen Menschen. Er diskutiert die Lebensreformbewegungen aus dem Ansatz des Kontrastes zum Zustand der Not, des Elends, der Krankheit, des Alkoholismus, der Nikotinsucht und anderen Erscheinungen der Zeit um 1900. Der Mensch sollte körperlich und geistig gesund sein. Wolbert vergleicht die damalige kritische Situation vor 100 Jahren und die Bedrohungen der heutigen Zeit, die von anderen Problemen ausgehen, etwa der Nahrungsvergiftung, von BSE, dem Lärm, von Abgasen und von Krankheiten wie Aids. Für die hier vorliegende Arbeit ist dieser Forschungsansatz, der den Hintergrund der Reformströmungen aufklärt, insofern informativ, als er deutlich macht, warum gesamthaft Aufbruchstimmung herrschte. Mein Ansatz in dieser Arbeit fragt danach, welche Reformimpulse auf die Künstlerschaft wirkten und vor allem, ob und wie sich die Lebensreformelemente im Werk der bildenden Künstler belegen lassen. Interessant ist Wolberts Aussage aufgrund von Recherchen in den Geistes-, Kunst- und Kulturwissenschaften, dass es zwei Strömungen für die Beurteilung der Lebensreform um 1900 gibt: eine negative und eine positive. Seiner Meinung nach hänge die negativ konditionierte Beurteilung deutscher Lebensreform mit dem Vorwurf zusammen, dass sie die Keime des aufkommenden Verhängnisses des Nationalsozialismus in den dreissiger Jahren in sich trage.¹² Verschiedene Personen, etwa der Verleger Diederichs, hätten sich nahtlos von der Lebensreform kommend dem Nationalsozialismus angeschlossen. Bewegungen wie der “Wandervogel” seien zum Vorbild der Hitlerjugend geworden.

Die positive Strömung repräsentiere die Elemente, die sich in den Prozess

¹¹Wolbert, Klaus: Die Lebensreform - Anträge zur Debatte. In: Ausstellungskatalog “Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900.” Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 13-21.

¹²Wolbert, 2001, Bd. I, S. 15.

der Moderne einfügen lassen, etwa die Suche nach Spiritualität, nach Vergeistigung und Transzendenz, die ohne damalige lebensreformerische Ansätze nicht denkbar geworden wären. Die Grundanliegen der Lebensreform, etwa Beachtung der Natur, des Lebensalltags, der Lebenspraxis und der Hinwendung zum Körper, zur Seele und zur Freiheit des Geistes sollten Veränderungen im Menschenbild hervorrufen.

Für Wolbert ist es ausserordentlich wichtig, alle Strömungen der Lebensreform auf dieser Ausstellung im Zusammenhang zu präsentieren.

Krabbe,¹³ der sich bereits 1974¹⁴ ausführlich mit der Lebensreform aus gesellschaftspolitischer Sicht auseinandersetzte, spricht von Wandlungsprozessen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die traditionelle Gesellschaft in eine moderne überführten. Die Lebensreformbewegung sei nicht organisiert gewesen. Sie bestand aus einzelnen Vereinen und Verbänden mit sehr verwandter Zielsetzung. Der Begriff Lebensreform wird - nach Krabbe - erstmals 1890 genannt. Im Grunde ging es um einen Wandel in den bisherigen Lebensweisen im Bereich der Lebensführung. Schlagworte wie "Rückkehr zur Natur" und natürliche Lebensweisen hätten damals als Orientierungsmarken gegolten, sagt Krabbe. Hier ergeben sich meiner Meinung nach Überschneidungen mit den Vorstellungen der Künstlerschaft. Der Autor unterscheidet eine eigentliche, spezifische und eine periphere Lebensreformbewegung. Die spezifische sei im Gegensatz zur peripheren Bewegung überzeitlich ausgerichtet. Krabbe geht auf die Siedlungsbewegung, die Gartenstadtbewegung, die Bodenreformbewegung, die Antialkoholbewegung und den Vegetarismus als Kern der Lebensreformbewegung ein. Synonym für Lebensreform war demnach die natürliche Lebensweise, die Erlösung von physischen und psychischen Krankheiten bringen sollte. Die Naturheilkunde wird zur Massenbewegung im Gegensatz zum Vegetarismus. Krabbe arbeitet den Unterschied zwischen spezifischer und peripherer Lebensreformbewegung heraus und legt einen äusseren Ring an, dem er unter anderem Jugendstil, Kunstgewerbe und Ausdruckstanz zuordnet. Diese Strömungen sind für meine Untersuchung von Bedeutung. Der Sozialwissenschaftler Krabbe setzt für seine Untersuchung andere Schwerpunkte. Bei meiner Arbeit werden der Jugendstil, das Kunstgewerbe und der Ausdruckstanz zu zentralen Themen.

Während Wolbert und Krabbe über die Vielseitigkeit der Lebensreform-

¹³Krabbe, Wolfgang: Die Lebensreformbewegung. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 25-29.

¹⁴Krabbe, 1974, siehe Anmerkung 1.

bewegung referieren, unternimmt Buchholz¹⁵ eine sprachliche Analyse des lebensreformerischen Leitvokabulars. Echtheit, Einfachheit, Wahrheit, Reinheit, Helligkeit, Klarheit, Schönheit und Natürlichkeit gehören unter anderen dazu. “Reinheit” etwa sei interpretiert worden als etwas Durchsichtiges, als Unverfälschtes, Einfaches und Echtes, gleichzeitig sei “rein” aber auch als Synonym für Sauberkeit, Gesundheitspflege und Hygiene gebraucht worden. “Einfachheit” zeige sich im Sinne einer einfachen Lebensweise, schlichter Kleidung und anderer Dinge, werde aber auch im moralischen Sinne verstanden und bedeute ein wahres, einfaches Leben ohne Eitelkeit. “Schönheit” sei eine zentrale Aufgabe der Lebensreform. Das Menschliche zu verschönern hiesse der Auftrag. “Das Schöne sei das Ersehnte”, es solle über Niedriges und Banales triumphieren. “Schön” galt als Zauberwort um 1900, heilsbringende und erlösende Kräfte sollten von “Schönheit” ausgehen. Durch “Schönheit” sollte das Leben veredelt werden. Buchholz befasst sich ferner in weiteren Beiträgen im Katalog mit dem lebensreformerischen Zeitschriftenwesen und mit der Kunsttheorie und Ästhetik um 1900.

Nach diesen in die Problematik der Lebensreform einführenden Beiträgen von Wolbert, Krabbe und Buchholz werde ich auf die Autorenbeiträge eingehen, die in einem direkten Zusammenhang mit dem Thema der hier vorliegenden Untersuchung “Lebensreform und Künstlergruppierungen” stehen.

Corona Hepp¹⁶ betrachtet in ihrem Beitrag die Hintergründe der Zivilisationskritik und zeigt die Extreme der Urbanisierung um die Jahrhundertwende auf. Zunächst spricht sie von vier Komponenten, die die Millionenstadt kennzeichnen: grosse Ausdehnung, grosses Bauvolumen, grosse Menschenmengen und grosse Varietät. Sie erklärt, was den Erlebnisraum Stadt ausmacht: Licht, Geschwindigkeit, Panorama und Schlupfwinkel, um hier nur einige Faktoren zu benennen. In ihren Bemerkungen über die Zeit spricht sie von “zerhackter Zeit”, “geraffter Zeit”, “gestockter Zeit”. Sie informiert über Berlin, das bereits 1880 die Millionengrenze überschritt. Mietskasernen entstanden, Menschen mussten in Kellerräumen leben, zehn bis fünfzehn Familien mussten sich eine Toilette teilen. Hepp zeigt damit die katastrophalen

¹⁵Buchholz, Kai: Begriffliche Leitmotive der Lebensreform. In: Ausstellungskatalog “Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900.”Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 41-43.

¹⁶Hepp, Corona: Aus grauer Städte Mauern. Reaktionen auf die junge Grossstadt zwischen Abwehr und Begeisterung. In: Ausstellungskatalog “Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900.”Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001. Bd. I, S.83-86.

Verhältnisse jener Zeit deutlich auf. Der Beitrag ist von ausserordentlicher Bedeutung, weil die soziale Situation um 1900, die auch für die künstlerischen Reformen wesentlich wird, richtig eingeschätzt werden kann. Der Hinweis auf Literaten wie Georg Heym und Arno Holz, die sich mit der Trostlosigkeit jener Zeit auseinandersetzten, ist hier überzeugend.

“Künstlergemeinschaften blühten um die Jahrhundertwende wie nie zuvor oder danach” behauptet Hepp,¹⁷ und die “Orchideenblüte Bohème konnte kurzfristig gedeihen, weil ein Trend sie trug”. Das ist meines Erachtens ein entscheidender Hinweis von Hepp, der auch auf die Brücke-Künstler zutrifft.

Ulrich Pfarr¹⁸ fragt in seinem Beitrag nach der Rezeption der Lebensreform in der künstlerischen Praxis der Künstlergruppierung “Brücke” und setzt sich in fünf kurzen Kapiteln damit auseinander.

Vor dem Hintergrund des Nudismus sieht er Bilddokumente, die ballspielende, bumerangwerfende und bogenschiessende Nackte zeigen. An verschiedenen Orten, etwa den Moritzburger Seen, den Wanderdünen bei Nidden, der Halbinsel Fehmarn, hätten die Maler der Brücke sich der “nudistischen Ikonographie” bedient. Dazu zähle auch das “Lichtgebet”-Motiv, das Kirchner bei dem Holzschnitt-Signet der Künstlervereinigung Brücke von 1905 verwendet. In der vorliegenden Arbeit wird auf dieses Motiv bei der Untersuchung verschiedener Werke von Fidus und bei der Betrachtung des “Wandervogel”-Signets eingegangen. Jedoch seien, anders als bei Fidus und dem “Lichtgebet”, die Badeszenen der Brücke immer an konkrete Gegenwart gebunden. Gemälde von Kirchner auf Fehmarn etwa seien auch durch ihren schraffierenden Malduktus und durch die Farbgebung modern.

Im zweiten Kapitel geht Pfarr sehr kurz auf die Geschichte und die Mitglieder der Brücke bis 1913 ein, bevor er sich dem allgegenwärtigen Einfluss Nietzsches auf die Künstler zuwendet. Mit Nietzsches “Zarathustra” und der “Geburt der Tragödie” nennt er zwei Werke als Impulsgeber für die Brücke-Maler. Das Manifest der Brücke zeige das Elitebewusstsein der Mitglieder und bestätige eine Führungsrolle der Schaffenden. Interessant ist meiner Meinung nach einerseits der Hinweis auf das Elitebewusstsein - der Übermensch existiert in den Schriften von Friedrich Nietzsche, die die Brücke-Maler studieren - und andererseits die Hinwendung zu den Menschen, die an den Rändern der

¹⁷Hepp, 2001, Bd. I, S. 86.

¹⁸Pfarr, Ulrich: Zwischen Ekstase und Alltag. Zur Rezeption der Lebensreform in der künstlerischen Praxis der Brücke. In: Ausstellungskatalog “Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900.” Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.251-256.

Gesellschaft leben, etwa Zirkusleuten und den Menschen aus den unterworfenen Kolonien. Der Kontrast wird bewusst gesucht! Eine Symbiose zwischen Führenden und Abhängigen entsteht.

Pfarr spricht im dritten Kapitel von der Suche nach Lebenssteigerung durch neuartige sinnliche Anregungen, etwa durch aussereuropäische Kulturgüter. Das Dresdner Völkerkundemuseum wird von Kirchner als Inspirationsquelle entdeckt. Die "unverbrauchte Stammeskunst" fördert eine Steigerung der Lebensqualität. "Mit Nietzsche konnten nacktes Baden, Tanz, Artistik, die Illusionen käuflicher Liebe und "primitive" Kunstwerke als Quellen physiologischer Lebenssteigerung aufgefasst werden" schreibt Pfarr.

Pfarr geht danach auf das "innere Programm" der Brücke-Kunst ein und glaubt, dass sich erst die ganze Tragweite erschliesst, wenn die Verschränkung von künstlerischem und Alltagsleben bedacht wird. Diesem entscheidenden Ansatz wird in meiner Untersuchung nachgegangen. Die Beziehungen von Maler und Modellen und die Intimitäten des Atelierlebens werden als Beispiele genannt.¹⁹

Pfarr sieht im Rückgriff der Künstler auf natürliche Materialien wie Holz für Holzschnitt und Holzskulptur den Protest gegen eine rationalisierte Gesellschaft. Dieser Gedanke ist neu, dürfte meines Erachtens aber nicht der alleinige Grund gewesen sein. Die Möglichkeit des sinnlichen Ertastens bei der Bearbeitung des Holzkörpers kommt wohl hinzu.

Im nächsten Kapitel argumentiert Pfarr mit der Kunst als Faktor eines "dionysischen Lebenskonzepts". Zwischen dem Leben und Arbeiten in freier Natur und in den Ateliers bestanden intensive Wechselbezüge. Die Dekorationen der Innenräume entsprächen den Naturlandschaften. Das Paradiesische sollte aus der Natur in die Ateliers geholt werden. Ausserdem sieht Pfarr in zahlreichen Atelierbildern der Brücke-Maler eine zweite und dritte Realitätsebene. Menschen werden durch Spiegel verdoppelt. Akte in Zeichnungen und Gemälden besäßen skulpturalen Charakter. Der Alltag sei durchdrungen mit dionysischer Wahrheit und das Atelier werde - mit Nietzsche - zur "entfesselnden Bühne für Fauste und Manfredes des Lebens." Pfarr argumentiert mit einer "geniessenden Teilhabe" der Sammler am unbürgerlichen Lebensstil, wenn er die Kauffreudigkeit der Sammler anspricht. Nietzsche und das Dionysische bestimmten das Lebenskonzept der Maler. Der offensive, ta-

¹⁹In der vorliegenden Arbeit wird diese Situation in den Kapiteln "Lebenskonzept: Bohème" und "Atelierwohnungen als Inszenierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts" untersucht. Besonders im Kapitel "Atelier- und Wohnräume des Brücke-Künstlers Ernst Ludwig Kirchner in Dresden und Berlin" finden sich ausführliche Beschreibungen.

buverletzende Umgang mit Sexualität der Brücke-Maler habe zu erotischen Darstellungen bei Heckel, Kirchner, Pechstein und Mueller geführt. Den exotischen, sinnlichen Vorbildern, etwa den Palaubalken im Völkerkundemuseum Dresden, verdanke der Brückestil seine Anziehungskraft. Pfarr denkt an magische Requisiten, die Heilung von Körperunbehagen bringen, wenn er die gemalten "Atelierzelte" Kirchners betrachtet. Dem letzten Argument, dem als magisch interpretierten Bedeutungsgehalt der Atelierrequisiten, kann ich allerdings nicht zustimmen.

Insgesamt gesehen bestätigt Pfarr in seinem Beitrag die auch in dieser Arbeit erkannten engen Beziehungen zwischen den neu entwickelten Lebenskonzepten der Brücke-Künstler und ihrem Werk.

Abschliessend stellt Pfarr die provokativen Momente der Brücke-Ästhetik mit dem Wirken des Psychoanalytikers Otto Gross gleich, der in Ascona tätig wurde. Er sei, weil er für das Mutterrecht eintrat, verhaftet und psychiatrisiert worden. Die expressionistische Kunst sei 1937 der Schwerpunkt der Ausstellung "Entartete Kunst" gewesen.

Unter dem Titel "Die Lebensreform und Der Blaue Reiter" setzt sich Sigrid Walther²⁰ mit der Rezeption der Reformen in der Künstlergruppierung auseinander. Sie sieht als Träger der Lebensreformströmung vor allem die junge Generation und die geistige Elite. Allen gemeinsam sei die Suche nach dem Wahren und dem Echten, dem Reinen und dem Ursprünglichen. Sie behauptet, dass der Blaue Reiter weniger Berührung mit der Lebensreformbewegung hatte, die Bewegungen hätten jedoch zeitlich nebeneinander gewirkt. In diesem Fall bin ich anderer Meinung. Die Suche nach dem Echten und Wahren entspringt lebensreformerischen Impulsen.

Walther berichtet über die Geschichte von zwei Ausstellungen bei Thannhauser und Goltz in München 1911 und 1912 des Blauen Reiters und die des Almanachs, der als jährlich erscheinende Programmzeitschrift herausgegeben werden sollte. Es kam nur zur zweiten Auflage, nicht aber zu weiteren Ausgaben. Der Almanach sollte der "publizistischen Verbreitung des neuen Gedankengutes" dienen. Der Erste Weltkrieg durchkreuzte alle diese Pläne. Walther geht auf den Inhalt und auf das Motiv des Reiters auf dem Titelblatt von Kandinsky ein und spürt seine religiösen Wurzeln auf. Vorbild sei der auf dem Pferd reitende Heilige Georg.

²⁰Walther, Sigrid: Die Lebensreform und Der Blaue Reiter. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.257-260.

Walther ist der Ansicht, dass es bei der Einbindung des Menschen in einen kosmischen Zusammenhang und beim Ringen um neue Ausdrucksmöglichkeiten den Künstlern um die kulturpolitische Verbreitung ihrer Ideen gegangen sei, aber auch um die Verbindung zu anderen Künsten, etwa zur Musik und zum Theater. Die Befreiung der Bildsprache und die Gestaltung aus dem Spirituellen sowie die Erweiterung der bisherigen Grenzen der künstlerischen Möglichkeiten seien oberstes Ziel der Künstler gewesen. Die Autorin benennt die Visionen der Maler, die sie aus den theoretischen Texten ableitet: So schreibt Marc, dass die Kunst in ihrem Wesen jederzeit die kühnste Entfernung von der Natur und der Natürlichkeit gewesen sei. Macke hingegen denkt, die Empfindlichkeit und die Lebendigkeit, die das Ganze beherrsche, sei das Interessante, diese sei anders als die anderer Zeiten, und die Organisation der Dissonanzen werde die grösste Rolle spielen. Kandinsky setzt sich mit dem Blosslegen des inneren Klanges auseinander. Marc geht noch weiter, denn er sieht in der "kommenden Kunst die Formwerdung unserer wissenschaftlichen Überzeugung" und sagt die "Epoche des Grossen Geistigen" voraus. Die "Wirkungskraft als visionäres Werk" bestand nach Ansicht der Autorin darin, dass sich die veröffentlichten "Ideen in Übereinstimmung mit dem Gedankengut anderer erneuernder Kräfte der Zeit befanden". Die Wurzeln seien in der europäischen Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts in der Romantik, bei Nietzsche und Wagner und der russischen Mystik zu suchen. 1914 mit Beginn des Ersten Weltkrieges endet die Geschichte des Blauen Reiters. Das Gedankengut lebe jedoch in dem 1919 gegründeten Bauhaus in Weimar fort, an dem Kandinsky von 1922-1932 lehrt.

Der Beitrag von Hedwig Müller²¹ gibt eine ausgezeichnete Übersicht in vier Kapiteln über die Entwicklungen im freien Tanz unter dem Titel "Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz". Auch in der vorliegenden Arbeit ist die historische Sicht der Tanzentwicklung ein wesentlicher Arbeitsansatz, um neue Tendenzen deutlich sichtbar zu machen. In einer späteren Sequenz wird hier über das Thema "Tanz als ikonographisches Sujet" gearbeitet.

Müller stellt in einem zweiten Beitrag "Bilder der Tanzreform" zusammen.²² Die gesellschaftliche Position von Tänzerinnen um 1900 wird erörtert

²¹Müller, Hedwig: Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.329-334.

²²Müller, Hedwig: Bilder der Tanzreform. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. II, S.401-420.

und bedeutende Tänzerinnen, etwa Isadora Duncan und Mary Wigman, mit ihren Tanzkonzepten vorgestellt.

Müller schreibt, die Körperkulturbewegung versuche zivilisatorische Defekte durch gymnastische Körperbildung auszugleichen. Im Tanz und in der natürlichen Körperbildung hätten auch andere ein Mittel zur zivilisatorischen Reform gesehen, etwa Rudolf von Laban. Die Duncan sei angetreten, um die "Verbesserung der Menschheit in die Wege zu leiten". Die Wigman suchte nach einem Ausdruck ihres individuellen Empfindens. Müller bringt den Vergleich zwischen den Tänzen der Duncan mit der eher keuschen, heiligen Aussage und dem Hinblick auf die eugenische Funktion und der Wigman, die der Sexualität und Geschlechtlichkeit einen psychischen Ort gegeben hätte. Beide Frauen seien Vorbilder für eine neue Frauengeneration geworden wegen ihres neuen Selbstverständnisses als Künstlerin und Frau.

Mit dem Monte Verità setzt sich auch Gernot Böhme²³ in seinem Beitrag auseinander. "Der Ort hat etwas" - so sein erster Satz. Böhme versucht, das Etwas zu erklären und unterteilt in drei Kapitel mit den Titeln 1. Genius loci, 2. Kurze Geschichte des Monte Verità und 3. Orte der Lebensreform. Am Anfang schildert er die heutige Situation auf dem "Berg der Wahrheit" für den ankommenden Besucher. Die Gründer der Kolonie waren Henri Oedenkoven, Ida Hofmann, Karl Gräser, Gustav Gräser und Lotte Hattemer. Sich mit Gleichgesinnten zusammenzuschliessen, war der entscheidende Punkt. Wichtigste Aufgabe war das gegründete Sanatorium, das der "Heilung von falscher Lebensweise" diene. Nackte Luftbäder, Sonnen, Baden, Duschen, dazu vegetarische Kost als zentraler Punkt machten den "Berg der Wahrheit" für ca. 20 Jahre zum "Knotenpunkt der Reformbewegungen". Künstler wie Mary Wigman, Hermann Hesse, Fidus, Richard Seewald, Hans Arp, Leonard Frank, Else Lasker-Schüler, Hugo Ball, Emmy Ennings, Paul Klee, Marianne von Werefkin und Alexey von Jawlensky kamen nach Ascona. Die künstlerische Tätigkeit der Kolonie unter Rudolf von Laban wird allerdings bei Böhme in nur einem Satz erwähnt. Der Autor widmet sich mehr dem Kurbetrieb, der aber letztlich kein Erfolg wurde. Er spricht dem Ort wegen seines Landschaftspotentials und wegen seiner Geschichte einen "unverwechselbaren Genius loci" zu. Dort entstanden etwa die Eranos Tagungen ab 1933, die noch heute in Ascona stattfinden.

²³Böhme, Gernot: Monte Verità. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.473-476.

Renate Ulmer²⁴ stellt die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt als lebensreformerisches Projekt vor. Sie bedauert, dass die "lebensreformerische Dimension der Künstlerkolonie" bisher noch nicht explizit thematisiert wurde und bringt Argumente, die eine solche Thematisierung durchaus rechtfertigten. An erster Stelle nennt sie die euphorische Aufbruchstimmung, die sich in den theoretischen Schriften von Olbrich und Peter Behrens widerspiegeln. Schlüsselthemen der Lebensreformbewegung, etwa Jugend, Frühling, Vitalismus, Nacktheit und Natur, seien damals aufgegriffen worden. Prototypische Programmbilder wie das "Lichtgebet" von Fidus waren massgebend für die Vorstellungen einer neuen Kunst. Eine Veredlung des Menschen durch Schönheit wurde angestrebt. Die künstlerische und intellektuelle Elite grenzte sich nach ihrer Ansicht gegen die aufkommende Massengesellschaft ab.

Das sind meines Erachtens genau die Punkte, die grundsätzlich auch für weitere Künstlerzusammenschlüsse gelten.

Zum Schluss konkretisiert Ulmer die Leistung der Darmstädter Künstler. Sie spricht vom Konzept des Gesamtentwurfs, das auf der Ausstellung "Ein Dokument deutscher Kunst" von 1901 spürbar wird. Die Künstlerkolonie habe Massstäbe gesetzt auf dem Gebiet des reformierten Wohnens. Acht Häuser seien als in sich abgeschlossene Kunstwerke entstanden. Licht, Luft und Sonne wurde Raum gewährt. Technische Neuerungen, etwa Zentralheizung und elektrisches Licht, sorgten für Komfort. Pompöse Ausstattungen des 19. Jahrhunderts wurden durch weisse, helle Möbel ersetzt, die eine klare, übersichtliche Anordnung zeigten.

Unter dem Titel "Von der Künstlerkolonie zum Bauhaus. Lebensreform am Objekt?" befasst sich Gert Selle²⁵ ausführlich mit der Entwicklung, die die Lebensreformpolitik im Laufe von 25 Jahren durchgemacht hat. Selle stellt resigniert fest, dass die Ideale und Visionen der ersten Wegbereiter sehr bald verloren gehen oder sich zumindest langsam zu verändern beginnen. Er unterbreitet in seiner Betrachtung verschiedene Gesichtspunkte. Zunächst spricht er von der künstlerischen Verdichtung des Lebens und wählt als Beispiel Peter Behrens. Seine Visionen werden anhand des selbst entworfenen Hauses und

²⁴Ulmer, Renate: Die Darmstädter Künstlerkolonie als lebensreformerisches Projekt. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.483-488.

²⁵Selle, Gert: Von der Künstlerkolonie zum Bauhaus. Lebensreform am Objekt"? In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.291-296.

des dazu gehörenden, ebenfalls selbst entworfenen Interieurs auf der Mathildenhöhe in Darmstadt besprochen. Im nächsten Kapitel betrachtet er den neuen Gegenstand jenseits von Kunst. Hier wird das Beispiel des Möbelfabrikanten und Mäzens Schmidt in Dresden-Hellerau in den Mittelpunkt gestellt. Es entstehe ein Versuchsfeld zur Vereinigung von moderner Fabrikarchitektur und Arbeitskultur, genossenschaftlichem Wohnen in gesunder Umgebung, ästhetischer Körperübung, Kunstpraxis (vor allem Musik) und nicht zuletzt einer modernisierten Produktpalette für den Massenkonsum als ökonomischer Basis der Produktion, sagt Selle. Ein Stuhl von Richard Riemerschmid aus dem Maschinenmöbelprogramm von 1906 gilt als Beispiel, während Dalcroze einer Zivilisationskrankheit namens "Arhythmie" auf den Leib rücke. Mit dem Kapitel "Die vollendete Modernisierung" beschliesst Selle seine Betrachtung und zeigt auf, was "vom Humanisierungsprojekt Lebensreform ab Mitte der 20er Jahre übrig bleibt". Das Bauhaus sei als die Schule jenes "künstlerisch gebildeten Maschinenvolkes" zu verstehen, die Friedrich Naumann in Aussicht stelle. Zwar sei dem frühen Bauhaus nochmals eine umfassende Erneuerung durch eine Integration von Kunst, Arbeit und Leben gelungen, ja, es erweise sich als "Sammelbecken einst grundlegender Ganzheitslehren der Lebensreform-Epoche", doch schon bald folge die Abkehr von der Einheit aller Künste.

Die Forschungsarbeiten im Ausstellungskatalog von Darmstadt zeigen in ihrer Vielfalt die wesentlichen Hintergründe der Lebensreformbewegung klar und deutlich. Die aus den Reformen resultierenden Neuentwicklungen werden sehr differenziert und unter verschiedenartigen Gesichtspunkten beleuchtet. Ausserdem bezeugen einzelne Beiträge ein noch heute vorhandenes Interesse an dieser Bewegung, die nur unter den erörterten Bedingungen zustande kommen konnte.

Zum Abschluss sei darauf hingewiesen, dass die bearbeitete Literatur zu den einzelnen Künstlergruppierungen und ihren Mitgliedern in den entsprechenden Kapiteln dieser Arbeit diskutiert wird.

Kapitel 2

Lebensreform

Deutschland erlebt 1871 nach dem gegen Frankreich gewonnenen Krieg einen schnellen Aufschwung zur Wirtschaftsmacht. Unter der Regierung von Kaiser Wilhelm I kommt es in den sogenannten “Gründerjahren”¹ zum Erstarren der Industrie mit positiven und negativen Folgen. Die Technisierung nimmt rasch zu. Als Kaiser Wilhelm I und sein Sohn Friedrich kurz hintereinander im Jahre 1888 sterben, wird der Enkel Wilhelm II zum Kaiser gekrönt. In seiner Regierungszeit nimmt der wirtschaftliche Aufschwung zu. Er regiert bis 1918 und muss nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg abdanken. In seiner Regierungszeit ist die Eroberung von Kolonien in Afrika von Bedeutung für die bildende Kunst. Fremde Kulturen kommen mit der abendländischen Kultur in Berührung und wecken das Interesse der Kulturschaffenden. Das bleibt nicht ohne Konsequenzen auf die gerade entstehende neue Kunst. Erste ausereuropäische Elemente erscheinen in Bildern und Skulpturen der Künstler. Insofern spielt die historische Situation eine nicht unbedeutende Rolle für neue Anregungen im künstlerischen Bereich.

Der wachsende Reichtum der deutschen Unternehmer und damit einer bestimmten Schicht des Bürgertums ist die Folge des konsequenten Ausbaus der industriellen Möglichkeiten. In zunehmendem Masse zieht die Landbevölkerung in die Städte, da sich dort ein grosser Arbeitsplatzmarkt entwickelt. Die Folge ist eine enorme Konzentration von Proletariat in den Städten. Der Wohnraum wird knapp, die Nahrung rar und die Arbeitszeiten von 14 Stun-

¹Die Gründerjahre beginnen 1871 und erhalten die Bezeichnung wegen der Gründungen von Aktiengesellschaften in den nachfolgenden Jahren. Nach einer Phase der Hochkonjunktur kommt es zur Unterbrechung des Wachstums, bis Wilhelm II im Jahre 1888 an die Regierung kommt.

den am Tag bringen wenig Lohn. Das soziale Elend in den oft kinderreichen Arbeiterfamilien nimmt in dramatischer Weise zu.

Schriftsteller dieser Zeit beschreiben dieses Szenario auf naturalistische Weise in ihren Werken, so Gerhart Hauptmann in seinem Schauspiel “Die Weber”. Episch expressionistisch schildert Alfred Döblin das soziale Elend in Berlin in seinem Roman “Berlin Alexanderplatz”. Er spricht von den ärmsten und konfliktreichen Verhältnissen in der sich zur Kulturmetropole entwickelnden Weltstadt. Glanz und Elend liegen dicht beieinander. Bildende Künstler werden von dieser Atmosphäre inspiriert, etwa Ernst Ludwig Kirchner in Berlin. Döblin und Kirchner sind befreundet.

Mit der Zuwanderung in die Stadt geht eine Gegenbewegung einher. Knapper Raum und schlechte Wohnbedingungen, wenig Nahrungsmittel, Luftverschmutzung durch Fabrikanlagen und anderes mehr verleiten vom Arbeitsplatz unabhängige Menschen dazu, die Stadt zu verlassen. Es sind vor allem Maler, Bildhauer und Poeten, die sich in ländliche und stille Gegenden zurückziehen. Die Hinwendung zur Natur um 1900 nach der Periode der Gründerjahre geschieht ganz im historischen Sinne. Ein Vorbild ist Jean-Jacques Rousseau. Der 1712 in Genf geborene französische Schriftsteller und Naturfreund glaubte, dass der Mensch in der Natur am glücklichsten sei. Seine Überlegungen zum Thema “Zurück zur Natur” werden von den Künstlern nachempfunden. Auf solchen Spuren bewegen sich die jungen Maler um 1900.

Vor dem Hintergrund des geschilderten Zeitgeschehens beginnen Reformen, die in der Folge beschrieben werden.

2.1 Was heisst Lebensreform?

Das Phänomen der “Lebensreform” ist keine Einheitsströmung, sondern vereint um 1900 und in den zwei Jahrzehnten danach verschiedene Elemente. Deshalb wird die Lebensreform als eine Summe von heterogenen, lebensverändernden Bewegungen, die als Reaktion auf den bürgerlichen Lebensstil um 1900 und die Industrialisierung entsteht, gesehen. Die einzelnen Bewegungen sind unter keinem Dachverband organisiert. Die frühesten lebensreformerischen Vorstellungen versuchen eine Erneuerung des Menschen von innen heraus zu bewirken, um ihn von Zivilisationsschäden zu heilen. Nach Wolbert² üben diese Vorstellungen noch heute eine Faszination aus. Wie vor

²Wolbert, 2001, Bd. I, S. 15.

100 Jahren bestehe der Wunsch nach unverfälschter Natur und nach körperlicher Gesundheit und Schönheit, nur orientiere sich die neue Körperästhetik an gestylten Leitbildern. Körper und Seele seien bewegt durch Esoterik, Psychotherapie und Selbsterfahrung. In Form von Bio-Ökoprodukten kämen Heilsversprechen zu uns und Körnermahlzeiten seien Rituale, die den Geist der Gesundheit beschwören.

Die grossen Veränderungen in den letzten dreissig Jahren des 19. Jahrhunderts, die vor allem durch die Industrialisierung hervorgerufen werden, haben in allen sozialen Schichten zum Protest geführt. Die Reformbewegungen beginnen ab 1880. Sie wirken zunächst einmal bis in die dreissiger Jahre des neuen Jahrhunderts. Aber noch heute gehen bestimmte Lebens- und Verhaltensweisen auf die Lebensreformbewegungen um 1900 zurück. Zu finden sind diese Einflüsse im oft überzeichneten Körper- und Fitnesskult unserer Zeit, bei den Körneressern und Vegetariern und bei den Reformhaus-Einkäufern. Auch die Reformpädagogik mit der von Rudolf Steiner gegründeten Waldorfpädagogik lebt heute - etwa 100 Jahre später - in einer grossen Anzahl von Schulen fort.

Es ist schwierig, sich der Lebensreform aus kunsthistorischer Sicht zu nähern, weil sie ein grosses Bündel von heterogenen Bewegungen ist, die nicht alle für kunsthistorische Fragestellungen relevant sind. "Lebensreform und Künstlergruppierungen" stehen hier im Mittelpunkt, deshalb konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf diejenigen Aspekte der Reformen, die mit der Entwicklung in der Kunst und vor allem in den bildenden Künsten im Zusammenhang zu sehen sind. Diese Bewegungen werden herausgegriffen und kurz besprochen. Es wird deutlich gemacht, dass es sich um ein weites Feld handelt. Wie differenziert das Thema "Lebensreform" behandelt werden kann, belegt die wissenschaftliche Aufarbeitung im bereits zitierten Darmstädter Ausstellungskatalog.

Die Lebensreformer wollen um 1900 zunächst einmal die Erneuerung des Menschen von innen heraus aus naturgemässer Lebensweise. Die Gesundheitsreform betrifft die Ernährung, den Umgang mit Alkohol, hygienische und medizinische Probleme. Unter dem Begriff "Gesundheitsreform" lassen sich nach Krabbe³ folgende Strömungen zusammenfassen: Vegetarismus, Naturheilkunde, Anti-Alkoholismus, Gymnastik und Sport vor allem in Licht, Luft und Sonne, Kleiderreform und Körperpflege. Krabbe befasst sich in dieser grundlegenden Untersuchung ausführlich mit den ersten gesundheits-

³Krabbe, siehe Kap. 1, Anm. 1.

bewussten Strömungen der Reform.

Die Lebensumstände sind belastet durch die rasche Entwicklung der sozialen Schwierigkeiten in den Städten, die mit der industriellen Revolution in erschreckender Weise anwachsen. Der Wunsch nach Bewegung in Licht, Luft und Sonne, als Ausgleich zum ungesunden Stadtleben gedacht und zur Gesundung des Körpers geeignet, führt zur Bildung von Gruppierungen, deren Mitglieder in der Natur wohnen oder wandern wollen. Sie experimentieren mit veränderten Lebensstilen und sind bereit, sich selbst zu verändern. Schrebergärten entstehen, Pläne für Gartenstädte werden entworfen. Weitere Reformen betreffen die Boden- und Wohnungsreform, die Pädagogische Bewegung und die Volkskunstbewegung. Organisierte Gruppierungen wie der "Wandervogel" und Untergruppierungen, etwa der "Heimatschutz", entstehen.⁴ In der Natur betreibt die Jugend Gymnastik, daraus entwickelt sich die rhythmische Gymnastik. Bald werden Schulen für rhythmische Gymnastik gegründet, aus denen Schulen für den freien Tanz, etwa in der Gartenstadt Dresden-Hellerau, hervorgehen.

Warum entstehen plötzlich so viele Gruppierungen mit unterschiedlicher Zielsetzung? Damit befasst sich Feuchter-Schawelka⁵ ausführlich im Handbuch der Reformbewegungen. Die Politik habe ab 1848 die Möglichkeit dazu geschaffen, dass autonome Siedlungsgruppen entstehen konnten. Als Reaktion auf die Entwicklung im Städtebau entstünden Stadtrandsiedlungen, Wohnsiedlungen, Gartenstädte und Schrebergärten. "Die Wurzeln der ländlichen Gemeinschaftssiedlungen liegen im konsequent geführten Gedanken der Lebensreform" zitiert sie Christoph Conti. Als Beispiel wird die Landkommune des Malers Karl Wilhelm Diefenbach in Höllenriegelskreuth bei München "Eden" angeführt. Eden gelte als "wichtigste, produktivste und dauerhafteste Siedlung der Lebensreformbewegung", sagt Feuchter-Schawelka mit Conti.⁶

2.1.1 Kleiderreform

Die umfassende Kleiderreform für Herren- und Damenbekleidung entspringt dem Bedürfnis nach legerer Kleidung für Sport und andere Bewegungsarten im ausgehenden 19. Jahrhundert. Erste Anregungen in der Sportbewegung

⁴Kerbs, Diethard und Jürgen Reulecke (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880 - 1933. Wuppertal, 1998.

⁵Feuchter-Schawelka, Anne: Siedlungs- und Landkommunebewegung. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880 - 1933. Wuppertal, 1998. S. 227-244.

⁶Feuchter-Schawelka, 1998, S. 243.

kommen von England nach Deutschland und werden adaptiert. Die endgültige Befreiung von konventioneller Kleidung, wie sie die bürgerliche Norm im 19. Jahrhundert vorschreibt, beginnt mit der Einführung dieser Sportkleidung. Der Einfluss in der deutschen Männerbekleidung ist ab ca. 1870 zu erkennen, und einige Zeit später führt er auch zur Neuorientierung in der Frauenbekleidung. Das bis dahin vorgeschriebene Korsett wird verworfen. Es führe zu Verbildungen des Körpers und sei damit ungesund. Kleider aus leichten, natürlichen Stoffen werden um 1900 bevorzugt. Mehr Beinfreiheit und geringeres Gesamtgewicht der Bekleidung fordern die Erneuerer. Die neue "Schönheit" der Frauenkleidung darf allerdings nicht auf Kosten von Bequemlichkeit gehen, wie Ellwanger und Meyer-Renschhausen betonen.⁷ Die Kleiderreformbewegung wirkt parallel zur Entwicklung im freien Tanz. Die neu entworfenen Kleider passen sich jeder Bewegung an und unterstreichen mit ihren fließenden Stoffen und nirgends einengenden Schnitten die Körperbewegungen der Ausdruckstänzerinnen.

2.1.2 Freikörperkultur

Die Freikörperkultur wird seit ungefähr 1880 aus gesundheitlichen Gründen propagiert. Sie findet bei weiten Teilen der Bevölkerung ein nicht immer positives Echo. Doch werden ihre Vorteile erkannt und sie gewinnt immer mehr Anhänger. Damit einher geht das Wachsen des Selbstverständnisses für den eigenen Körper. Unbekleidet wird Gymnastik betrieben, sonnengebadet und geschwommen. Auch Gartenarbeit wird teilweise unbekleidet erledigt, etwa in der Lebensreformerkolonie auf dem Monte Verità. Das Selbstbewusstsein des nackten Menschen wächst. In den frühen Jahren der Lebensreform steht der junge, nackte Mensch für Freiheit des Individuums, Offenheit, Natürlichkeit und Gesundheit. Sexualität wird jedoch ausgeklammert. Erst zu einem späteren Zeitpunkt wird sie eine Rolle spielen. Auch der Gedanke, dass im unbekleideten Zustand die Menschen gleich sind und kein Kleidungs- oder Schmuckstück den gesellschaftlichen Stand verrät, spielt im Hintergrund mit. Für die Künstler bedeutet die neu entstehende "Nacktkultur" veränderte Möglichkeiten, junge Modelle zu finden, die sich ohne Komplexe unbekleidet malen lassen. Die selbstbewusste Haltung der Anhänger der Freikörperkultur spiegelt sich demnach in der Malerei wider. Schauplatz der unbekleidete-

⁷Ellwanger, Karen und Elisabeth Meyer-Renschhausen: "Kleidungsreform". In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 87-102.

ten Licht-, Luft- und Sonnenbäder ist vor allem die Natur. Unbekleidet wird gebadet und rhythmische Gymnastik betrieben, wie das im folgenden Beispiel der Kolonie auf dem Monte Verità erläutert wird. Bewegung im Freien, möglichst unbekleidet, spielt auch bei der Sportgruppierung "Wandervogel" eine Rolle. Frei und unbekleidet wird durch die Landschaft gewandert.

2.1.3 Natur- und Landschaftsschutz

Bedeutenden Anteil an der Lebensreform hat der Natur- und Landschaftsschutz. Die Bewegung entsteht aus Sorge vor dem Verlust der Heimat durch Industrialisierung und Urbanisierung. Die drohende Zerstörung bisher unberührter Flächen gibt der Bewegung schon um 1870 einen Bedeutungsgehalt, der mehr und mehr zunimmt. Zum Gedankengut der Heimatschutzbewegung gehören auch Denkmalschutz, Ortsbildpflege und Brauchtumspflege, so dass sie als Konzept einer ganzheitlichen kulturellen Bewegung gelten kann, wie Klüeting⁸ schreibt. Die Wurzeln der neueinsetzenden Heimatbewegung seien bei Johann Gottfried Herder und Justus Möser zu finden, führt Klüeting aus. Beide entdecken im 18. Jahrhundert die Heimat als vertraute Umgebung. Der Kunsthistoriker und Novellist Wilhelm Heinrich Riehl beschreibt im 19. Jahrhundert die "Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer Social-Politik" und spricht darin von der Zusammengehörigkeit von Mensch, Landschaft und kulturellem Umfeld. Der "Heimatschutz" unter Ernst Rudorff entsteht als Sammlungsbewegung für Naturschutz, Denkmalschutz, Ortsbildpflege und Brauchtumspflege mit der Auflage, den heimatlichen Raum als Kulturraum zu bewahren. Die Gedanken von Rudorff sind von Paul Schultze-Naumberg am konsequentesten weiterentwickelt worden und in eine zukunftsorientierte Reformbewegung umgesetzt.⁹ Das Fach "Heimatkunde" kommt in die Schulen, viele Orts- und Heimatmuseen entstehen.

Das grosse Mass an Bedeutung, das der Natur und Landschaft nunmehr zugestanden wird, löst eine neue Wahrnehmung aus. Werte werden damit in das Bewusstsein gerückt, die durch anhaltendes Wirtschaftswachstum in den Hintergrund verdrängt waren. Ein Kontrast zur Industrialisierung ist in den Bestrebungen zu erkennen. Gröning und Wolschke-Bulmahn¹⁰ setzen sich mit

⁸Klüeting, Edeltraud: Heimatschutz. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 47-57.

⁹Schultze-Naumberg ist Mitglied der Münchner "Sezession", des Deutschen Werkbundes, des Dürerbundes und der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft.

¹⁰Gröning, Gert und Joachim Wolschke-Bulmahn: Landschafts- und Naturschutz. In:

der historischen Sicht auseinander. Der menschliche Alltag sei von materiellen Existenzbedingungen der Menschen bestimmt gewesen. Sie bemerken, dass das, was als Landschaft angesehen wurde, dem alltäglichen Blick entzogen wurde und dem Menschen höchstens noch am Wochenende oder im Urlaub zur Verfügung stand.

Fazit: Um 1900 beeinflusst diese Bewegung möglicherweise auch die Künstler beim Rückzug auf das Land.

2.1.4 Heimatbewegung und Heimatliteratur

Heimat und Scholle sind Begriffe, die um 1900 immer mehr an Bedeutung gewinnen. Scholle steht hier allgemein für Heimat und Natur, wird aber von den Malern auch wörtlich interpretiert. Fritz Mackensen¹¹ etwa erläutert "Die Scholle" in einer Zeichnung von 1898. Zwei Frauen ziehen angestrengt eine Egge am Seil, die das Feld zerküchen soll. Ein Mann stabilisiert ebenfalls mit einem Seil das Gerät. Scholle bedeutet in dieser Situation auf der Skizze das Bearbeiten des Ackers unter schwersten Umständen.

Zwischen 1890 und 1910 entstehen auch realistische Erzählungen über die Heimat, die in verschiedenen Verlagen zum Programmschwerpunkt werden. Die Heimatliteratur um 1900 betont den Begriff. Er gehört zu den ethischen Wertvorstellungen des damaligen Menschen. Auch neue Zeitschriften erscheinen um 1900, etwa die "Heimat. Blätter für Literatur und Volkstum". In der Heimatliteratur wird die Scholle von Julius Langbehn als unabdingbare und für eine Verwurzelung nötige Sache propagiert. Inwieweit die Künstler von der eher propagandistischen Literatur bei der Suche nach einer Heimat für ihre neue Kunst beeinflusst waren, ist nicht zu beantworten.¹² Dohnke schreibt: *"Ein diffuses Idealbild vom einfach lebenden Menschen im Norden sprach alle Ängste an und bot im nebulösen gesellschaftlichen Gegenentwurf vermeintliche Lösungskonzepte."*¹³

Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998, S. 23-34.

¹¹Mackensen ist Mitglied der Künstlervereinigung Worpswede.

¹²Langbehn schreibt 1890 das Buch "Rembrandt als Erzieher - von einem Deutschen" und gibt es anonym heraus. Das Buch ist sehr umstritten, weil darin ideologische Vorstellungen eines fortschrittsfeindlichen Bürgertums plakativ formuliert werden. Siehe Kay Dohnke in seinem Artikel über Heimatliteratur und Heimatkunstbewegung.

¹³Dohnke, Kay: Heimatliteratur und Heimatkunstbewegung. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 481-493.



Abbildung 2.1: Karl Wilhelm Diefenbach und Hugo Höppener, Fotografie

2.1.5 Die Maler Karl Wilhelm Diefenbach und “Fidus”

Karl Wilhelm Diefenbach und sein Schüler Hugo Höppener, der “Fidus” genannt wird, gelten als erste Maler der Lebensreform. Beide predigen ein Leben in der Natur unter natürlichen Bedingungen (Abb. 2.1).¹⁴ In einem kurzen Kapitel geht Krabbe¹⁵ auf “Die Kunst der Lebensreform” und Diefenbach ein, der Vegetarier und ein Verfechter der Nacktkultur ist. In den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts ist er durch einen aufsehen erregenden Nudisten-Prozess bekannt geworden. Im Münchner Volksmund wird er als “Kohlrabi-Apostel” bezeichnet. Diefenbach, der mit lang wallendem Haar, Vollbart, Sandalen und einer grobgewebten Tunika sich kleidet, sieht sich jedoch mehr als Missionar. Sein Bild “Du sollst nicht töten” wird als “ausgesprochen vegetarische Kunst”¹⁶ bezeichnet. Auf dem Bild steht ein Kind nackt neben einem Hirsch und suggeriert dem vermeintlichen Jäger, den Hirsch nicht zu töten.

Fidus, sein Schüler, wird zum populärsten deutschen Maler um 1900, der

¹⁴Abb. S. 236, Feuchter-Schawelka [60].

¹⁵Krabbe, 1974, S. 106.

¹⁶Obskurer Begriff, was bedeutet hier “vegetarische Kunst”? Meint vegetarisch im philosophischen Sinne mehr, als nur fleischlose Ernährung? Wie kommen solche Begriffe zustande? Der Ausdruck wird von Friedrich Jaskowski gebraucht. Siehe: Jaskowski, Friedrich: Philosophie des Vegetarismus. Berlin, 1912. S. 232.



Abbildung 2.2: Fidus: Vegetarisches Speisehaus, um 1900, Zeichnung, Archiv der deutschen Jugendbewegung auf Burg Ludwigstein, Witzenhausen

von der Lebensreform begeistert rezipiert wird, und der in der Hippiekultur der siebziger Jahre eine Renaissance erlebt, erläutert Krabbe.¹⁷

Fidus zeigt in einer seiner typischen Werbezeichnungen für den Vegetarismus, die um 1900 entstanden ist, eine ornamental gestaltete Pflanze mit mehreren grossen, lanzettförmigen Blättern, knospenartig und kreisförmig angeordnet (Abb.2.2).¹⁸ Die Signatur befindet sich über der Wurzel der Pflanze. Auf den nach oben züngelnden Blättern sitzen oder lagern sieben junge, nackte Menschen. Einige von ihnen beissen in eine Frucht, die sie von der in der Mitte aufrecht stehenden jungen Frau aus dem Fruchtkorb erhalten haben. Die wallenden Haare der Menschen gehen zum Teil in das Blattwerk über, die Grenze zwischen Haar und Blatt erscheint fließend, gerade da, wo die Frucht überreicht wird.

Symbolisch wird dargestellt, wie Mensch und Natur immer mehr zusammenwachsen. Dieses Zusammenwachsen lässt sich an dieser Zeichnung deutlich ablesen.

Fidus stellt den jungen, nackten Menschen in den Mittelpunkt seines Werkes. Jede Andeutung von Sexualität unterbleibt. Körperkult und Freikörper-

¹⁷Krabbe, Wolfgang R. und Hermand, J.: Meister Fidus. Göttingen, 1974. S. 55 und S. 123.

¹⁸Abb. S. 129, Baumgartner [32].

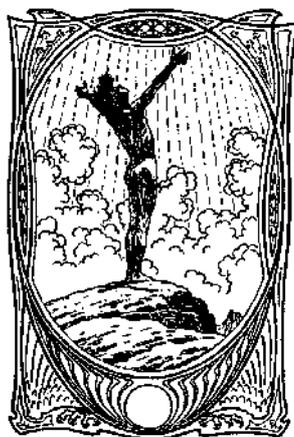


Abbildung 2.3: Fidus: Lichtgebet, 1905, 4. Fassung, Archiv der deutschen Jugendbewegung auf Burg Ludwigstein, Witzzenhausen

kultur werden bildhaft umgesetzt. Beide Reformbewegungen sind entscheidende Bestandteile des Aufbruchs. Beispiele aus der Malerei von Fidus belegen ein sich entwickelndes Interesse am menschlichen Körper, der auf eine neue Art wahrgenommen, unbekleidet präsentiert und mit einer positiven Ausstrahlung im Bewusstsein verankert wird. Das Gemälde „Lichtgebet“ (Abb.2.3)¹⁹ von Fidus gilt als Aufbruchszeichen der Lichtbewegung. Licht wird als Metapher für Jugend, die in den hellen Morgen hineinschreitet, verwendet. Jaskowski interpretiert die Gestalten von Fidus: *„Es sind vegetarisch lebende Kämpfer oder Jünglinge und Jungfrauen ... alles Jugend. Es sind Zukunftsgestalten ... so werden ... die Menschen aussehen, die schon in der Vererbung ... all die Segnungen erfahren haben, die Vegetarismus im Sinne eines Fidus meint, auch Landleben, Landarbeit, Willenserziehung, theosophische Innenbildung, neue Tanzkunst und Gymnastik, neue Kleidung usw.“*²⁰ Das Bild „Lichtgebet“ existiert in verschiedenen Fassungen. In der 4. Fassung von 1905 zeigt es einen nackten jungen Mann in Rückenansicht. Als Ikone der frühen Jugendbewegung hat es Kultcharakter. Pfarr²¹ glaubt, dass der junge Mensch, der seine Arme nach oben streckt, ein Vorbild für das Brücke-Signet von Kirchner ist.

¹⁹Abb. S. 106, Koerber [97].

²⁰Zitat nach Krabbe, 1974, siehe Anm. 16.

²¹Pfarr, 2001, S. 251.



Abbildung 2.4: Signet: Wandervogel, Programm 1911, Radierung, Hessisches Staatsarchiv Darmstadt

Paradiesische Nacktheit und unbekleidete Bewegung in Licht, Luft und Sonne werden zu Idealen der neuen “Wandervogelbewegung”. Das Signet des “Wandervogel-Programms” (Abb. 2.4)²² von 1911 ähnelt dem Fidus-Bild “Lichtgebet” in der freien Haltung des fast unbekleideten jungen Mannes, der den Kopf in den Nacken wirft und die Arme weit ausbreitet.

Diese Art der Malerei erscheint in der aufgesetzten Betonung des jungen Menschen, seines schönen Körpers und seiner Ideale letztlich eher unglaubwürdig. Die Sexualität wird ausgeklammert. Gegen diese Sichtweise verwahren sich vor allem die Künstler des Expressionismus mit einer radikalen Abwendung von der “naturalistischen” Kunst.

Die in ihren Elementen heterogene Lebensreformbewegung findet aber nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen Teilen Europas Anhänger. Exemplarisch wird als Beispiel dafür die frühe Lebensreformer- und Künstlerkolonie auf dem Monte Verità in Ascona in der Schweiz betrachtet. Ab 1909 wirkt dort der Tanzphilosoph Rudolf von Laban mit seiner Tanzgruppe und erprobt ungewöhnliche Experimente im Ausdruckstanz.

²²Abb. S. 89, Krimmel[102].

2.2 Die Lebensreformerkolonie Monte Verità

In der um 1900 entstehenden Lebensreformer- und Künstlerkolonie auf dem Monte Verità oberhalb von Ascona werden erste Reformideen verwirklicht. Inmitten eines kaum gerodeten Waldes entsteht fern von einer krankmachenden Zivilisation die neue Ansiedlung. Visionen sollen in dieser Gemeinschaft ihre Erfüllung finden. Das Tessin gilt wegen seiner landschaftlichen Schönheit bereits im 19. Jahrhundert als Anziehungspunkt für Individualisten, etwa Revolutionäre und Anarchisten.²³

Im Sommer 1900 kauft der belgische Fabrikantensohn Henri Oedenkoven den verwilderten Hügel auf dem Monte Monasco oberhalb von Ascona mit Blick auf den Lago Maggiore. Zunächst leben hier Vegetarier, die sich aus dem eigenen Garten selbst versorgen, einige Jahre später auch Künstler. Hier wird die neue Naturheilstätte nach den Plänen von Oedenkoven und seiner Partnerin Ida Hofmann entstehen. Gleichgesinnte wie Karl Gräser und Jenny Hofmann gesellen sich zur Gruppe. Die Kuranstalt, die ab 1902 den Namen "Cooperativa Monte Verità" trägt, wird allerdings bereits 1909 wieder aufgelöst. Ein "ungeheures Potential an Utopien und neuen Lebensentwürfen wird proklamiert, erprobt, durchlebt und durchlitten" schreibt Szeemann im Katalog zur Ausstellung, die 1979 und 1980 an mehreren Orten gezeigt wird.²⁴

Die Kolonie existiert bis 1919, dann wird sie aufgelöst und Land und Gebäude werden verkauft.

Die neue Lebensweise

Die Gründer der Kolonie legen für ihren Lebensalltag Prinzipien fest. Zur Grundlage werden die vegetarische Lebensweise, viel Bewegung im Freien, Taulaufen, das Tragen von Reformkleidern und der Bau von Licht- und Lufthütten. Eine Fotografie (Abb. 2.5)²⁵ zeigt Raphael Friedeberg in der Mitte mit Hut bei der Eurhythmie und von links nach rechts die Gründer Oedenkoven und Hofmann, ferner Anni Pracht, Cornelis Gabes Glouba und Mimi Sohr in einem Kreis vor den Licht- und Lufthütten. Alle Mitglieder sind Vegetarier. Neben frischem Obst gibt es viele Körner, die erstmals als

²³In Locarno und Ascona leben der Anarchist Michael Bakunin, der aus russischen Gefängnissen geflohen ist, und der deutsche Anarchist Erich Mühsam, der in München am 7. November 1918 in Deutschland die Republik ausruft.

²⁴Szeemann, Harald (Hg.): Ausstellungskatalog: Monte Verità. Berg der Wahrheit. Ascona/München, 1979/80. S. 5.

²⁵Abb. S. 42, Bock [36].



Abbildung 2.5: Monte Verità, Raphael Friedeberg in der Mitte mit Hut, v.l.n.r. Henri Oedenkoven und Ida Hofmann, Anni Pracht, Cornelia Gabes Gouba und Mini Sohr, Fotografie, Sgl. Doris Hasenfrazz, Ascona

Fleischersatz dienen. Es werden Gärten angelegt und Obstbäume gepflanzt, um den Eigenbedarf zu decken.

Welche Utopien können vital umgesetzt werden? Zunächst einmal die Reformidee des einfachen Lebens in der Natur. Intellektuelle, Individualisten und Idealisten leben nach theosophischen Prinzipien. Bewusst wählen sie die Einfachheit der Wohnform. Der Körperkult nimmt zu und wird letztlich zum Mittelpunkt des Geschehens. Die Mitglieder entwerfen Reformkleider, lose, fließende Gewänder, die den Körper nirgends einengen und die Atmung der Haut fördern sollen. Die Männer kleiden sich in weite Hosen, die unter dem Knie enden und tragen lockere Kittel aus Leinen. Dazu werden offene Sandalen anstelle der zeitgemässen Schnürschuhe getragen. Die offenen Haare werden mit einem Stirnband zusammengefasst.

Für meine Untersuchung zur Lebensreform ist die Kolonie auf dem Monte Verità von besonderer Bedeutung, weil dort inmitten von Natur das lebensreformerische Ideengut mit künstlerischen Aktivitäten verbunden wird. Beide Strömungen, die gesundheitsreformerische und die künstlerische, beeinflussen sich wechselseitig. Ab 1909 erscheinen in der Lebensreformer-Kolonie erste Künstler. Sie versuchen durch ihre Kunst eine Reform des Lebensalltages zu ermöglichen. Mit Gräfin Franziska zu Reventlow kommt die Bohème.²⁶

Auf dem Monte Verità werden täglich rhythmische Bewegungsübungen von allen Mitgliedern ausgeübt. Aus diesen rhythmischen Bewegungsabläufen der Gruppen entsteht unter der Leitung von Rudolf von Laban der freie Tanz inmitten der Natur. Ein kühnes Experiment, für das die Umgebung von Ascona wie geschaffen scheint, erprobt der Tänzer und Tanztheoretiker. Er gründet 1913 auf dem Monte Verità eine Schule für Lebenskunst als Teil der "Individualistischen Cooperative". Ihm obliegt die künstlerische Ausbildung der Monte Veritaner. An der Schule werden Bewegungskunst, Tonkunst, Wortkunst und Formkunst gelehrt. Labans eigentliches Feld aber ist der Tanz. Er gruppiert eine Gruppe von Tänzerinnen um sich, deren berühm-

²⁶Heute - einhundert Jahre später - ist die starke Ausstrahlung des Ortes am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr spürbar. Einige der Licht- und Lufthütten, aus braunen Brettern mit kleinen Fenstern wie Gartenhäuser erbaut, stehen vereinzelt im ehemaligen Koloniegelände und hinterlassen einen verfallenen Eindruck. Im Russenhaus befindet sich ein Küchenherd, der vermutlich um 1900 benutzt wurde. Vom Geist, der einstmals wehte, spricht nur das Museum in der Casa Anatta. Es bietet Gelegenheit, die noch vorhandenen Zeugnisse, die museal präsentiert werden, kennenzulernen. Die Casa Anatta diente den beiden Koloniegründern Oedenkoven und Hofmann als Wohnhaus. Die jetzt hier anzutreffende Musealisierung von lebensreformerischen Ideen entspricht sicher nicht dem Geist der damaligen Kolonisten.



Abbildung 2.6: Johann Adam Meisenbach: Rudolf von Laban und seine Tanzschule auf dem Monte Verità, 1914, Fotografie, v.r.n.l. Betty Baaron Samoa, Totimo, Isabelle Adderley, Rudolf von Laban, Maja Lederer, Suzy Perrottet, Katja Wulff

teste Vertreterin Mary Wigman ist. Die Tänzerin Isadora Duncan besucht Ascona und tanzt in seiner Equipe in der Natur. Auf dem Hintergrund der Freikörperkultur, deren Basis die Verehrung des menschlichen Körpers ist, werden Gruppentänze in der Natur oftmals unbekleidet aufgeführt. Laban schreibt selbst kultbetonte Choreographien. Die Aufführungen präsentieren sich auf dem dafür vorgesehenen Rasen oder am Wasser (Abb. 2.6).²⁷ Eine der bedeutenden Vorstellungen findet anlässlich des Kongresses Ordo Templi Orientis statt. Vor natürlicher Kulisse kommt das Tanzspiel "Sonnenfest" zur Aufführung, das folgende drei Untertitel hat: Die sinkende Sonne - Die Dämonen der Nacht - Die siegende Sonne. Anlässlich dieser Veranstaltung tanzt auch die Malerin Sophie Taeuber aus Zürich, die sich ebenso wie die anderen Mitglieder der Künstlergruppe Dada häufig in Ascona aufhält.

Laban stammt aus Ungarn. Nach der Flucht aus seiner Heimat kommt er nach Deutschland und in die Schweiz. Er gründet in München und Zürich Tanzschulen. Die von ihm geleitete Sommertanzschule in Ascona wird ab 1913 zur ständigen Einrichtung. Er gibt ihr den Namen "Tanzfarm".²⁸

²⁷Abb. S. 37, Fritsch-Vivie [62].

²⁸Im persönlichen Gespräch mit Harald Szeemann wird die Bedeutung der "Tanzfarm"

Laban ist einer der Pioniere des europäischen freien Tanzes. Er ist sowohl Praktiker als auch Theoretiker. Hier in Ascona entstehen erste Tanzniederschriften. Laban ist der Erfinder der neuen Tanzschrift, die die flüchtigen Figuren der Tänzer festschreibt. Die sogenannte "Laban-Notation" ermöglicht es, die Tanzbewegungen zu einem späteren Zeitpunkt zu wiederholen. Ein entscheidender Schritt in der modernen Tanzkultur ist damit vollzogen. Laban legt seine Gedanken in Büchern nieder. Er schreibt 1920 "Die Welt des Tänzers" und 1935 "Ein Leben für den Tanz". Ein Zitat macht seine Einstellung deutlich: *"Wozu brauchen wir Kirchen, Theatergebäude mit Guckkästen, Bühnen und Kulissen? Wird nicht der zukünftige Tempel ebenso wie die kommende Schaubühne aus schwingenden, singenden und klingenden Menschenleibern und Menschengruppen gebildet werden? Wozu das tote starre Grab der Kunst, die dunkle Gruft, in die das Göttliche gebannt wird? Das Leben wollen wir verherrlichen, das Leben wollen wir sehen! Und jede Menschengruppe, die ein Werk in geschlossener Gemeinschaft darstellt, ist selbst ein lebender schwingender Tempel, der flüchtig sich erbaut und wieder verweht, um neuen Schöpfungen Platz zu machen."*²⁹

Einer seiner genialen Einfälle für die Koloniewohner ist die Erleichterung der Gartenarbeit durch Rhythmisierung. Laban versucht ganz im Sinne der Reformbewegung die Kunst mit dem Lebensalltag zu verbinden. Die schwere Bearbeitung des Landes soll durch gleichmässige, rhythmische Bewegung erleichtert werden.³⁰

Die reformerischen Ideen der Veritaner locken bald Künstler und Philosophen, Politiker und Tänzer, Maler und Schriftsteller nach Ascona: Die Schriftsteller Rainer Maria Rilke und Hermann Hesse, die Tänzerinnen Duncan und Wigman, die Malerinnen und Maler Marianne von Werefkin, Alexej Jawlensky und Hans Arp. Während des Ersten Weltkrieges besuchen die Dadaisten Emmy Hennings und Hugo Ball den "Berg der Wahrheit". Diese Aufzählung kann beliebig fortgesetzt werden. Die Künstlergruppierung auf dem Monte Verità ist sehr flexibel zusammengesetzt, manche Mitglieder bleiben nur für eine kurze Zeit. Es ist interessant, dass sowohl Künstler aus Worpsswede - Heinrich Vogeler lebt in Fontana Martina bei Ronco sopra Ascona - als auch die Meister des Bauhauses in Weimar nach Ascona kommen. In

für den freien Tanz bestätigt.

²⁹Laban, Rudolf von: Ein Leben für den Tanz. Bern, 1935. S. 114.

³⁰Das Modell hat später bei der Beschäftigung in Arbeitslagern eine sehr negative Rolle gespielt. Internierte wurden damit zum schnelleren Arbeiten angetrieben. Hier handelt es sich um eine völlige Missinterpretation des Labanschen Gedankenguts.

den zwanziger Jahren verbringen Albers, Gropius, Moholy-Nagy und Schlemmer einige Zeit auf dem Monte Verità. Die Bedeutung dieses Kultortes der Lebensreformer für die Künstler zeigt sich an den häufigen Besuchen und belegt das enge Verhältnis zwischen Lebensreformbewegung und künstlerischer Reformbewegung. So wurde aus der einstmals rein vegetarischen Kolonie eine Künstlerkolonie.

Der Geist ändert sich

1920 verlässt der Gründer Oedenkoven den Monte Verità. Die Gebäude verfallen. Der Wuppertaler Industrielle und Kunstmäzen Eduard von der Heydt kauft 1924 das Gelände, renoviert und eröffnet es wieder als touristisches Zentrum. Seit dieser Zeit weht ein anderer Geist auf dem Berg. Er hat nichts mehr gemeinsam mit der Intention der ersten Koloniegründer. Ein Hotel wird 1928 im "Bauhaus-Stil" erbaut, die Küche bietet nicht mehr nur vegetarische Kost, sondern vor allem Gourmetkost für fremde Reisende.³¹

³¹Ascona ist der Kultort der Lebensreformer, der weit über die Schweizer Grenzen hinaus bekannt geworden ist. Die Frage nach anderen Kultorten, die ihre Wurzeln ebenfalls in reformerischen Ideen um 1900 haben, verweist nach Dornach. Auf dem Gebiet der pädagogischen Reformen ist das Goetheanum in Dornach das Zentrum der Anthroposophen. Rudolf Steiner plant ab 1914 das Zentrum und 1922 wird es eröffnet. Nach einem Brand von 1923 entwirft er neue Pläne, deren Umsetzung er nicht mehr erlebt. Steiner ist der Begründer eines neuen Schulsystems. Heute existieren in aller Welt die sogenannten Waldorfschulen, die nach der Ganzheitsmethode Steiners, "Körper, Seele und Geist" als Einheit zu sehen, unterrichten. Dornach existiert im Gegensatz zu Ascona noch heute als Zentrum der Anthroposophie.

Kapitel 3

Wirkungen der Reformen auf die bildenden Künstler

Die Kernfrage in diesem Kapitel ist die nach den Wirkungen der Reformen auf die bildenden Künstler. Was verändert sich durch lebensreformerische Einflüsse und welche neuartigen Wege werden beschritten?

Zunächst protestieren die jungen Maler gegen die traditionelle Akademieausbildung. Sie wollen autark arbeiten und orientieren sich in Ausstellungen und in aktuellen Zeitschriften. Ernst Ludwig Kirchner ist Architekt mit dem Diplom der Technischen Universität in Dresden, arbeitet aber als Maler. Wassily Kandinsky ist ausgebildeter Jurist, bevor er bei Franz von Stuck in München für kurze Zeit Malunterricht nimmt und bald darauf seine eigene Malerschule mit dem Namen "Phalanx" gründet.

3.1 Die Jugend formiert sich

Es ist die vorwärtsschauende Jugend, die eine Erneuerung im künstlerischen Bereich sucht. Sie glaubt an ihre eigene Kraft und wird zum Träger der neuen Bewegung. Ihr Anliegen ist es, einen Stil zu entwickeln, der sich vom Historismus klar abgrenzt. Der sogenannte "Jugendstil" entsteht in Abgrenzung zum Historismus.

"Jugendstil" und "Lebensreform" entstehen am Ende des 19. Jahrhunderts etwa zur gleichen Zeit. Beide Bewegungen haben gemeinsame Ziele und entwickeln sich als Reaktion der Jugend auf die gesellschaftspolitische Ausgangslage. Die Lebensumstände sollen grundlegend verändert werden. Der

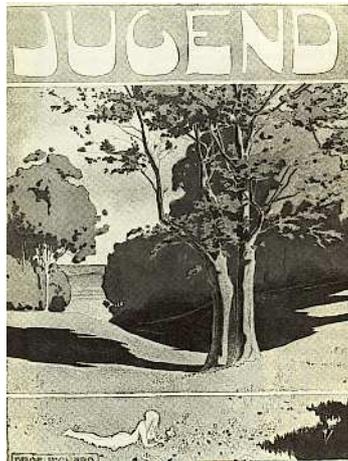


Abbildung 3.1: Richard Riemerschmid: Titelblatt der Zeitschrift “Jugend”, 1897

Glaube an eine neue, umfassende Einheit aller Lebensbereiche wird auch die Basis der künstlerischen Entwicklung. Die Erneuerungsbewegung der Künstler läuft parallel mit den Bestrebungen der Lebensreformer oder nährt sich von den Impulsen der Reformer.

“Sie zielten darauf, nicht in einem abgehobenen “Reich der Kunst” zu wirken, sondern die sinnlich erfahrbare Qualität des Lebens durch ästhetische Stilisierung zu steigern. Sie gestalten die Objekte des Alltagslebens, wie Kleider, Wohnungseinrichtungen und die Bildlichkeit der dekorativen Malerei, in einer neuartigen Grammatik. Die Idee des Gesamtkunstwerkes erschien als eine Möglichkeit der Versöhnung der Welt aus der Wirkungsmacht der ästhetischen Utopie.”¹

Ruppert verweist auf den Einfluss, den die 1896 in München gegründete Zeitschrift “Jugend” des Verlegers Georg Hirth auch auf Künstler hat (Abb. 3.1).² Der Erfolg der Ästhetik des floralen Linienstils und der flächigen Abstraktion wird als Code des veränderten “Zeitgeistes” interpretiert und zeigt die Abwendung vom Stil des Historismus im 19. Jahrhundert.³

¹Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Frankfurt, 1998, S. 403.

²Abb. S. 405, Ruppert [142].

³Ruppert befasst sich intensiv mit dem modernen Künstler um 1900 und fokussiert in seinem Beitrag auf die Stadt München.

3.2 Abkehr von der Ausbildung an den Akademien

Die künstlerisch arbeitende Jugend will sich radikal absetzen von der Kunstgestaltung des 19. Jahrhunderts. Sie wendet sich gegen den Historismus, der nur eine Neuauflage des bereits Dagewesenen bringt.⁴ Die Historienmalerei, etwa die Darstellung von historischen Schlachten, lehnen sie ab. Der Lebensalltag soll zum Mittelpunkt ihrer Arbeit werden. Die Schüler revoltieren gegen die traditionelle Ausbildung an den Kunstakademien, denn Zeichnen und Modellieren nach Gipsmodellen scheint ihnen der falsche Weg, um lebendige Kunst zu gestalten. Die Brücke-Maler entwerfen das Modell der "Viertelstundenakte". Sie arbeiten mit Menschen, die alle Viertelstunde ihre Standposition verändern müssen und dadurch den Zeichner zur Schnelligkeit zwingen.

Wolfgang Ruppert⁵ erwähnt in seinem 1998 erschienenen Buch "Der moderne Künstler", dass die Direktoren der Akademie in ihrer Amtsstellung und als Gutachter höchstes Ansehen in der bürgerlichen Gesellschaft genossen. Zugleich wurde die Entwicklungsgeschichte der Akademie (München) von einer Rhetorik begleitet, die immer neue Zweifel an den dort erworbenen maltechnischen Kompetenzen und deren Tauglichkeit für den Künstlerberuf formulierte. Max Liebermann äusserte sich 1896 in der Zeitschrift "Pan" zu der ambivalenten Wertigkeit, die die Berufsbezeichnung "akademischer" Maler schon in den 1890er Jahren annahm: *"An und für sich ist "akademisch" kein Schimpfwort(. . .). Aber allmählich - und es ist klar, durch wessen Schuld - ist es dahin gekommen, dass kein Künstler, der sich einigermaßen respektiert, ein akademischer genannt werden will; obgleich eigentlich ein jeder es ist, oder doch es sein sollte. Jetzt heisst akademisch: zopfig."*⁶

Neue Schulen nach den Vorstellungen der jungen Künstler werden gegründet. Kandinsky, der zwei Jahre bei Franz von Stuck an der Akademie in München studiert, gibt das Kunststudium auf und gründet eine eigene Kunstschule mit dem Namen "Phalanx". Die Maler Fritz Mackensen, Otto Modersohn und Hans am Ende der Künstlervereinigung Worpswede lernen sich an der Kunstakademie in Düsseldorf und in München kennen. Sie beschliessen, nach den Erfahrungen mit der Malerei der Akademie schon in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts ihre eigene Vorstellung von Na-

⁴Zum Beispiel die Neo-Gotik, die Neo-Renaissance, der Neo-Klassizismus.

⁵Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Frankfurt, 1998. S. 490.

⁶Zitat in Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Frankfurt, 1998. S. 490.

turdarstellungen zusammen mit Gleichgesinnten umzusetzen. Um Maler zu werden, wird nicht mehr zwingend eine Ausbildung an einer Kunstakademie benötigt, sondern Enthusiasmus und Spontaneität. Kirchner arbeitet als Maler und Bildhauer, obwohl er - wie bereits erwähnt - Diplom-Architekt ist. Die Trennung zwischen bürgerlichem Leben und Kunstberuf soll überwunden werden. Die Kunst, die nicht mehr wie auf einer zweiten Daseinsebene stattfindet, soll mit allen Sinnen dem Leben zugewandt und verbunden sein. In der Aufhebung der Trennung von Wohn- und Arbeitsbereich zum Beispiel sehen die Künstler einen richtigen Schritt zur Verschmelzung von Kunst und Lebensalltag.

Neu und von eminenter Bedeutung ist die intellektuelle Aufarbeitung der Ideen der Künstler. So werden die Ziele der Künstlergruppierungen in Manifesten und Dokumentationen, in Tagebuchaufzeichnungen und Briefen festgehalten. Sie vermitteln ein genaues Bild der Basis der neuartigen Kunst-auffassungen.

Was folgt aus der Ablehnung des bisherigen Ausbildungsmodells an den Kunstakademien? Neue Lehrmethoden an neuen Kunstschulen werden erprobt. Mehrere Strömungen für eine künstlerische und kunstpädagogische Weiterentwicklung bestehen nebeneinander.⁷ Dabei steht die Obrist-Debschitz-Schule in München mit neuen Ausbildungsmethoden an vorderster Stelle. Kirchner erhält dort entscheidende Anregungen für seine weitere künstlerische Entwicklung, etwa für die Vitalisierung der Aktdarstellung durch Rhythmisierung des Zeichnens nach lebenden Modellen.

Die erste im Sinne der neuen Künstlergeneration entstehende Ausbildungsstätte ist die 1919 gegründete Staatliche Schule "Bauhaus" in Weimar. Walter Gropius spricht noch in seinem Manifest von 1923 die reformbedürftige Ausbildung an den Akademien an: *"Mit der Entwicklung der Akademien starb allmählich die wahre, das ganze Volksleben durchpulsende Volkskunst ab und es blieb jene vom Leben isolierte "Salonkunst" übrig, die schliesslich im 19. Jahrhundert nunmehr das Einzelbild ohne Beziehung zu einer grösseren Baueinheit kannte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann aber eine Protestbewegung gegen die verheerenden Wirkungen der Akademien."*⁸ Dabei bezieht er sich auf die englische "Arts- and Crafts"-Bewegung,

⁷Ekkehard Mai hat sich mit dem Wandel an den Kunstakademien durch Reformen auseinandergesetzt. Mai, Ekkehard: Kunstakademie im Wandel. In: Wingler, Hans M. (Hg.): Kunstschulreform 1900-1933. Berlin.

⁸Gropius in seiner grundlegenden Schrift "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses von 1923". Abgedruckt in: Schneede, Uwe M. (Hg.): Die zwanziger Jahre. Manifeste und

deren Begründer John Ruskin und William Morris sind. Neben den konservativen Strömungen des 19. Jahrhunderts signalisiert diese Bewegung bereits um 1850 einen Aufbruch in eine moderne Richtung. Das Gedankengut dieser Bewegung fließt in die Arbeit der neuentstehenden Künstlergruppierungen um die Jahrhundertwende ein. Es wird zur Basis einer ihrer Visionen, aus einer Idee zu gestalten und das Leben aus der Kunst heraus zu erneuern. Walter Gropius als Direktor versucht das Gedankengut von John Ruskin und William Morris aufzugreifen, die das Wiederannähern an die erprobten Qualifikationen des vorindustriellen Handwerks sowie an die Werkstatt propagieren. Morris wendet sich gegen die Überschwemmung des Marktes mit Billigprodukten im Zusammenhang mit der industriellen Revolution. Qualitätvolle handwerkliche Arbeit gibt es inzwischen nur noch selten, sie ist teuer und wird durch industriell gefertigte billigere Produkte verdrängt.

Gropius bemängelt die Entfremdung der Künstler untereinander. Es werde nicht mehr im Sinne der Bauhütten des Mittelalters alles aus einer Idee gestaltet, sondern Kunst und Handwerk seien entfremdet, die Ausbildung an den Kunstakademien sei ohne Bezug zur Realität, die Künstler beherrschen nur die Zeichnung, das Handwerk versinke in Bedeutungslosigkeit. Gegen diesen Zustand wendet er sich mit seinen Manifesten von 1919 und 1923. Im Kontext mit der Kritik an den Kunstakademien von 1923 äussert er: *“Ruskin und Morris in England, van de Velde in Belgien, Olbrich, Behrens und andere in Deutschland, endlich der Deutsche Werkbund suchten und fanden bewusst erste Wege zur Wiedervereinigung der Werkwelt mit den schöpferischen Künstlern.”*⁹

Die jungen Maler ohne Studium oder nur mit kurzer Ausbildung an den Akademien müssen sich anderweitig orientieren. Eine erste Möglichkeit bietet das Sichten der Kunst-Zeitschriften, die um die Jahrhundertwende in grosser Anzahl entstehen. Neben der bereits erwähnten “Jugend” existieren die Zeitschriften “The Studio”, “Ver Sacrum”, “Der Kunstwart” (ab 1887 mit dem Untertitel “Rundschau über alle Gebiete des Schönen”), “Die Gesellschaft”, “Freie Bühne für modernes Leben”, (ab 1894 in “Neue deutsche Rundschau” umbenannt) und das “Dürerblatt” des Dürerbundes. Eine genauere Untersuchung zur Kunstwart-Zeitschrift und dem Dürerbund hat Rüdiger vom Bruch unternommen. Er bezeichnet die wachsende ideologische Verdichtung

Dokumente deutscher Künstler. Köln, 1979. S. 168-180.

⁹Gropius im Manifest von 1923. In: Schneede, Uwe (Hg.): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumentationen deutscher Künstler. Köln, 1979. S. 168-180.

des "Kunstwarts" im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts als Weg von der Nationalkunst zur Ausdruckskultur. Enge Beziehungen bestanden zum 1907 in München von Architekten, Kunsthandwerkern und Industriellen gegründeten Deutschen Werkbund. Gemeinsam waren das Streben nach einer Einheit von Wohnen und Leben, von Mensch, Kunst und Natur und die Gleichsetzung von nationaler mit kultureller Identität.¹⁰

Ein zweiter Weg zur autodidaktischen Ausbildung der Maler ist der Besuch von Ausstellungen, in denen die neuere Malerei der Impressionisten, Neo-Impressionisten, Symbolisten gezeigt wird. Der Norweger Edvard Munch interessiert sie wegen seiner Menschendarstellungen, die erstmals innere Befindlichkeiten des Menschen ausdrücken. Das Gemälde "Der Schrei" etwa findet als Druckgraphik weite Verbreitung in der Bevölkerung und schockiert durch seine Direktheit. Die Brücke-Maler sehen Munch und van Gogh in Dresden. Van Gogh beeinflusst durch pastose Malweise ihre Bildstruktur. In Kirchners früher Malerei lassen sich Einflüsse von Munch nachweisen. Die französische Malerei ist in Dresden durch Henri Matisse und weitere Mitglieder der Künstlergruppe "Fauve" vertreten. Diese Maler regen die Suchenden zu kühnen, farbigen Bildkompositionen an, die sich vor allem in ihrem Frühwerk finden lassen.

Eine dritte Neuorientierung bietet sich in der Auseinandersetzung mit den Darstellungsformen primitiver Völker. Afrikanische Arbeiten kommen aus den deutschen Kolonien des wilhelminischen Reiches auf europäische Märkte. Sie vermitteln ein Bild afrikanischer Kultur. Aussereuropäische Einflüsse werden gerade in dem hier zu besprechenden Zeitraum sichtbar in der Malerei, den Bildhauerarbeiten, den Graphiken und den Ausstattungsgegenständen der jungen, autark arbeitenden Künstler. Kirchner besucht das Völkerkunde-Museum in Dresden. Er begeistert sich für die Schnitzereien der sogenannten "Palaubalken" aus Polynesien.

Die Kehrseite der autodidaktischen Ausbildung ist das Abstreiten eines jeglichen Einflusses von anderen Künstlern und die Rivalität zwischen Malern ohne Kunstakademie und Malern mit Malerausbildung, etwa zwischen den "Brücke"-Malern Ernst Ludwig Kirchner und Max Pechstein. Beide stritten um den Führungsanspruch in der Gruppe.

¹⁰vom Bruch, Rüdiger: Kunstwart und Dürerbund. In: Handbuch der Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 429-438.

3.3 Künstlergruppierungen und ihre Manifeste

Zahlreiche Gründungen von Künstlergruppierungen in Lebensräumen in der Natur oder in der Stadt sind ein Phänomen um 1900, das die Situation der autodidaktisch arbeitenden Künstler beleuchtet. Diese Gründungen sind eine gelungene reformerische Antwort der Künstler auf eine lebensferne Akademieausbildung.

Die Künstlergruppierungen schliessen sich innerhalb der hier besprochenen Zeitspanne mit unterschiedlichen Zielsetzungen zusammen. Gemeinsam ist ihnen, dass sie Gruppen mit Programmen bilden und Manifeste herausgeben. Ihre künstlerischen Darstellungen sprechen ebenso wie die intellektuelle Aufarbeitung ihrer Ziele in ihren Manifesten von den Vorstellungen ihrer neuen Kunst. *„Die Moderne in der Kunst ist ein stark irrational durchgesetzter Gegenentwurf zur säkularen Zivilisation und zur werdenden Industriegesellschaft. Hier kann eine Linie vom Symbolismus über den Jugendstil bis hin zum Expressionismus und zuletzt bis zur Abstraktion gezogen werden. Oder anders ausgedrückt: Befragt man Künstler wie Ludwig von Hofmann, Ferdinand Hodler . . . Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Meister des Bauhauses oder auch einen Tempelentwerfer wie Fidus auf die ideengeschichtlichen, lebensreformerischen Anteile an ihrem bildnerischen Denken und auf ihre theoretischen Sinngebungen hin, dann rücken sie näher zusammen, als dies von der Kunstgeschichte üblicherweise gewollt ist.“*¹¹ In den nächsten drei Kapiteln werden in der vorliegenden Arbeit auch die von Wolbert angesprochenen lebensreformerischen Anteile am bildnerischen Denken herausgearbeitet. Zunächst suchen die Künstler nach neuen Lebenskonzepten. Einerseits wird die Verbindung von Kunst und Natur angestrebt, andererseits sind auch urbane Themen für die Maler äusserst reizvoll. Gemeinsam mit Gleichgesinnten arbeiten zu können, ständig im Austausch mit anderen kreativen Menschen zu stehen, gemeinsam schneller bekannt zu werden sind nur einige wenige Gründe, die zu den Zusammenschlüssen führen.

Wegen der Vielzahl der Neugründungen wird eine Einschränkung auf bahnbrechende Gruppierungen vorgenommen. Die Spannweite der Ausführungen reicht von der Künstlervereinigung Worpsswede bis zum Bauhaus in Weimar. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die expressionistischen Künstlergruppen „Brücke“ und der „Blaue Reiter“ und ihre Zielsetzungen. Die Bezie-

¹¹Wolbert, 2001, Bd. I, S.18

lungen zwischen Lebensreform und Künstlergruppierungen werden für die Künstlervereinigung Worpswede, die Lebensreformer- und Künstlerkolonie auf dem Monte Verità, die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, die Künstlergruppe "Brücke", den Blauen Reiter und die Gruppierung von Künstlern um Gropius am Bauhaus in Weimar untersucht. Aus den Manifesten dieser Künstlergruppierungen und anderer auffallend kreativer Gemeinschaften - etwa DADA in Zürich - wird zitiert und versucht, Zusammenhänge zwischen den reformerischen Strömungen und der Wirkung auf künstlerische Konzepte und Ideen zu belegen. Neugründungen geschehen nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen europäischen Ländern. Erwähnt werden soll deshalb auch die europäische Künstlergruppierung mit weittragenden Konzepten, DADA in Zürich, die weniger aus lebensreformerischen Aspekten heraus, sondern aus politischen Gründen entsteht. Die Frage, inwieweit die unpolitischen Künstlerzusammenschlüsse in dieser Zeit immer auch ein Politikum sind, wird hier nur angedeutet.

Die entstehenden Künstlergruppierungen suchen sich für ihre Vorstellungen geeignete Lebensräume. Leben und Arbeiten in der Natur verspricht, die Beziehungen zwischen Kunst und Natur zu vertiefen. Natur wird zur Religion. Geistige und kulturelle Anregungen glauben andere Maler in der Stadt zu finden. Konzepte zur Erneuerung des Lebens durch die Kunst werden entworfen.

In den Künstlergruppierungen werden Frauen als eigenständige Künstlerinnen tätig. Sowohl in der Worpsweder Künstlervereinigung, in der Paula Becker und Clara Westhoff als Schülerinnen beginnen, als auch bei der Künstlervereinigung "Blauer Reiter", in der Gabriele Münter ein eigenes Profil entwickelt, existiert nach Anfangsschwierigkeiten eine gute Zusammenarbeit zwischen Malerinnen und Malern. Auch Münter kam zunächst als Schülerin der "Phalanx"-Schule zu Kandinsky. Die Frauenbewegung, die aus den USA kommend über England auch nach Deutschland übergreift, bildet den Hintergrund für die rasche Entwicklung der Künstlerinnen zur Selbständigkeit in Künstlergruppen. Frauenverbände organisieren sich. Sie kämpfen für ihre politischen und sozialen Rechte. Annegret Stopczyk schreibt, dass mit der allgemeinen Zulassung von Frauen zum Universitätsstudium die 'neue Frauenbewegung' in Deutschland 1908 ihren Höhepunkt erreichte."¹²

¹²Stopczyk, Annegret: Ehe und freie Liebe. Zur Frauenbewegung um 1900. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.127.

Die Mitglieder der Künstlergruppierungen schreiben ihre Ziele in Manifesten nieder und veröffentlichen in theoretischen Schriften ihre Vorstellungen von einer neuen Kunst. Auch Tagebucheinträge sprechen vom Ringen um eine moderne Eigenständigkeit.

3.3.1 Die Künstlervereinigung Worpswede

Die Maler der Künstlervereinigung Worpswede stellen ab 1895 gemeinsam aus, haben sich jedoch nicht als Künstlerverein eintragen lassen. Sie sind ein Beispiel für einen Künstlerfreundeskreis. Sie wählen ihren Lebensraum in der Moorlandschaft inmitten der Natur bei den einfachen Torfbauern. Das Ziel der Maler ist, die Schönheit der Landschaft in ihrer Kunst einzufangen und durch sie die Harmonie der Landschaft zu verdeutlichen. Das geschieht vor allem durch einen eigenwilligen Blick auf ihre Umgebung und die Verwendung einer ungewöhnlichen Farbgebung. Hinzu kommt die Wahl der Motive, die Wohnhäuser, einfache Katen und alltägliche Szenen im Leben der Dorfbewohner zeigen. Ihre Vorstellungen bestehen darin, ihre Kunst in Einklang mit der Natur zu erleben. Die Worpsweder Maler schreiben Tagebücher, Konzepte, Briefe, jedoch existiert keine schriftliche Ausarbeitung eines Manifestes. Die Tagebücher von Otto Modersohn, Paula Modersohn-Becker und Heinrich Vogeler geben Aufschluss über ihre Visionen einer "Natur als Programm".

Die Worpsweder Künstler leben in engster Verbindung mit der Natur. Natur und Religion sind die Antriebskräfte. Die Maler bevorzugen ein Leben in Einfachheit und Schlichtheit. Ihr idealistischer Glaube an das Bild der paradiesischen Natur spiegelt sich in ihrer Malerei wieder. Die Bilder der Dorfbewohner von Worpswede sind hingegen realistisch. Ein direkter Einblick in die Lebensumstände im Dorf wird durch das Leben mit den Dorfbewohnern ermöglicht. In der Malerei von Paula Modersohn-Becker findet sich weder Schönung noch Idealisierung der Menschen dort. Sie schildert das einfache Leben der Worpsweder Bevölkerung in ihren schlichten Katen. In ihren Selbstbildnissen zeigt sie ein neues Körperbewusstsein. Die Gesundheitsreform mit viel Bewegung in freier Natur und Licht, Luft und Sonne, deren Anhängerin sie ist, hat das Selbstverständnis vom eigenen Körper gefördert. Sie selbst malt sie wie selbstverständlich unbekleidet.

In Worpswede entdecken somit zwei weibliche Mitglieder ihre eigenen Fähigkeiten. Eigenständig künstlerisch arbeitende Frauen in Gruppierungen sind eine Folgeerscheinung der wachsenden Selbständigkeit der Frau. Schon



Abbildung 3.2: Ernst Ludwig Kirchner: Brücke-Programm, 1906, Holzschnitt

zu Lebzeiten anerkannte Malerinnen, etwa Angelika Kauffmann,¹³ arbeiteten nicht in Gruppen. Paula Becker wurde zunächst Schülerin bei Otto Modersohn in Worpswede und später eigenständig. In der Künstlergruppierung ist sie nach zähem Ringen anerkannt worden. Gemeinsam mit Clara Westhoff, die ebenfalls zunächst als Schülerin nach Worpswede kommt, geht sie ihren ganz unverwechselbaren, eigenen künstlerischen Weg. Regelmässige Tagebucheintragungen begleiten ihren künstlerischen Werdegang. Sie vermitteln noch heute einen Einblick in ihre Vorstellungen und Entwicklungen.

3.3.2 Die Künstlergruppe “Brücke”

Ganz im Kontrast zu den Worpsweder Malern steht die Künstlergruppe “Brücke”, deren Mitglieder das anregende Grossstadtmilieu für ihre Arbeiten bevorzugen. Die Anregungen der Reformbewegung um 1900, die letztlich eine Aufhebung der Trennung von Arbeits- und Wohnbereich bringen, führen zur naheliegenden Verbindung des Lebensalltags mit Kunst. Das Bedürfnis der jungen Avantgarde nach einer permanenten Arbeitssituation mit Modellen und Freundinnen kann in den bohèmehaften Räumlichkeiten erfüllt werden.

Die Künstlergruppe Brücke erstellt kurz nach ihrer Gründung im Ju-

¹³1741 in Chur geboren, 1807 in Rom verstorben.

ni 1905 ein Programm, das Kirchner 1906 in Holz schneidet (Abb. 3.2)¹⁴: *“Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Geniessenden rufen wir alle Jugend zusammen. Und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen, älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.”*¹⁵ Interessanterweise werden nicht Künstler zur Mitarbeit aufgerufen, sondern nur die Jugend. Der Zusammenhang mit der zeitgenössischen “Jugendbewegung” wird hier spürbar. Lebensfreiheit heisst die Vision der Jugend. Das Unmittelbare und Unverfälschte bildet die Basis der “Brücke”-Malerei. Bei Kirchner lassen sich in den Anfängen vom Jugendstil beeinflusste Arbeiten häufiger finden als bei Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Bleyl. Das hängt möglicherweise mit seinem Aufenthalt in München 1903/04 zusammen, dort hat er im Wintersemester an der Technischen Hochschule und an der Obrist-Debschitz-Kunstschule studiert. München ist neben Wien und Prag ein Zentrum der neuen künstlerischen Jugend-Bewegung.

Die “Brücke”-Maler zeigen in Sommerbildern Natur als vollkommene und paradiesische Umgebung. Freundinnen und Modelle tummeln sich unbekleidet im Freien und demonstrieren den Garten Eden auf Erden. Eine erotische Komponente ist bei den Malern aus Dresden und Berlin in viel stärkerem Masse als bei den Malern des Blauen Reiters vorhanden. Während Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff in aller Offenheit in ihrer Malerei Lebensfreude zeigen, ist für Kandinsky, Marc und Macke die spirituelle Ebene von grösserer Bedeutung.

Der Name “Brücke” geht vermutlich auf Friedrich Nietzsche zurück, der sagt: *“Ein Seher, ein Wollender, ein Schaffender, eine Zukunft selber und eine Brücke zur Zukunft - und ach, auch noch gleichsam ein Krüppel an dieser Brücke: das Alles ist Zarathustra.”*¹⁶

Pfarr glaubt, dass das Brücke-Manifest nicht nur das “Selbstbewusstsein der Jugendbewegung” atmet, sondern auch den Anspruch auf eine Führungsrolle der Schaffenden, ganz im Sinne von Friedrich Nietzsche, reklamiert.¹⁷

¹⁴Abb. S. 50, Bolliger [41].

¹⁵Zitat in: Bolliger, Hans und Georg Reinhardt: Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Eine biografische Text-Bild-Dokumentation. In: Ausstellungskatalog: Ernst Ludwig Kirchner. Berlin, 1980. S. 50.

¹⁶Nietzsche, Friedrich: Der Krüppel. In: Also sprach Zarathustra. Sämtliche Werke in 15 Bänden. Bd. 4. München, 1980.

¹⁷Pfarr, 2001, Bd.I, S.252.

3.3.3 Die Künstlergruppierung “Der Blaue Reiter”

Die Künstlergruppierung um Wassily Kandinsky “Der Blaue Reiter” arbeitet in München und Murnau. Zur Gruppe gehört auch eine Frau, die Malerin Gabriele Münter, die zunächst als Schülerin zu Kandinsky kommt, später aber als eigenständige Malerin in der Gruppierung arbeitet. Kandinsky und Franz Marc veröffentlichen in dem programmatischen Almanach von 1912 “Der Blaue Reiter” ihre theoretischen Überlegungen. Mit Vehemenz wird für die Gleichberechtigung von Malerei, Dichtung, Musik, Volkskunst und aussereuropäischer Kunst eingetreten. Im Almanach werden diese unterschiedlichen Bereiche durch umfassende Abbildungen gemeinsam präsentiert. Damit wird erstmals eine Sichtweise manifestiert, die auf eine interdisziplinäre künstlerische Zusammenarbeit ausgerichtet ist. Ein ganzheitlicher Ansatz im Sinne einer anthroposophischen Ausrichtung ist spürbar. Kandinsky will im Almanach die Verschmelzung aller Kunstformen verdeutlichen und bringt Beiträge aus allen Kunstgattungen, Kunst von primitiven Völkern, volkskundliche Exponate und Kinderzeichnungen heraus. Zu finden sind ferner theoretische Texte von Kandinsky und Marc sowie musikalische Beiträge von Schönberg, die eine Gesamtheit der modernen Künste aufzeigen. Schönberg schreibt über “Das Verhältnis zum Text”.¹⁸

Obwohl Natur auch in dieser Gruppierung Programm ist, wird üppige Natur reduziert auf Farbe und auf formale Kargheit, etwa bei Macke. Paradiesische Natur, die sich niemals verändert, sondern immer in diesem Zustand verbleibt, symbolisiert Marc mit seiner Malerei. Tiere hüllt er wie zum Schutz in grosse Farbflächen, verweist auf eine metaphysische Ebene, die sonst im Verborgenen bleibt. Marc schreibt im Almanach über “Geistige Güter” und spricht von den “Wilden” Deutschlands. Wild sind für ihn die nicht organisierten Künstler, die gegen die alte organisierte Macht antreten. Zu den Wilden gehören nach seiner Interpretation auch die Brücke-Künstler, die Berliner “Neue Sezession” und die Münchner “Neue Vereinigung”. “Zwei Masken” ist ein Text von August Macke, in dem er sich mit dem Zusammenhang von künstlerischer Form und menschlichem Leben befasst. Mit den späteren “Bauhausbüchern”, die etwa von Kandinsky in Weimar entstanden, gehören sie zu den bedeutendsten kunsttheoretischen Schriften über die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts.

¹⁸Schönberg, Arnold: Das Verhältnis zum Text. In: Der Blaue Reiter. Kandinsky, Wassily und Franz Marc (Hg.), Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, 1997, 7. Auflage, S. 60-65.

Walther¹⁹ diskutiert in einem Beitrag zur Darmstädter Ausstellung die Wirkung der Ideen und Visionen des Blauen Reiters. Sie schreibt, das direkteste Bekenntnis Kandinskys zur überlieferten Tradition sei das Motiv des Reiters auf dem Titelblatt, das Verbindungen zur christlichen Ikonographie des Heiligen Georg und Heiligen Martin aufweise. Kandinsky reflektiert “Über das Geistige in der Kunst” und “Über die Formfrage”. Die Rolle der Musik wird als eine entscheidende für die Malerei hervorgehoben. Der “innere Klang” eines Gemäldes sei das Wesentliche.²⁰

Walther sieht im Almanach die “Wirkungskraft als visionäres Werk” darin, dass sich die Autoren mit ihren Ideen in Übereinstimmung mit dem Gedankengut anderer erneuernder Kräfte der Zeit befanden. Dem ist zuzustimmen. Sie schreibt aber ferner, der Blaue Reiter habe im engeren Sinne mit den Hauptströmungen der Lebensreformbewegung und ihren sozialreformerischen Programmen, die sich in Naturheilkunde, Siedlungsbewegung, Reformpädagogik und Jugendbewegung manifestierten, wenig Berührung. Hier bin ich anderer Ansicht. Meine These ist, dass es einige bedeutende Berührungspunkte gab, etwa in der Jugendbewegung. Die vorwärts orientierte Jugendbewegung, aber auch die Siedlungsbewegung auf dem Lande sowie die in den Mittelpunkt gerückte neuartige Wahrnehmung der Natur beeinflussen die Künstler des Blauen Reiters in hohem Masse. Für sie war Natur Programm. Naturschutz und auch Schutz von Tieren, sind wichtige Impulsgeber. Die Art ihrer Naturbetrachtung und ihre Wiedergabe, etwa bei Kandinsky und Marc, bestätigen die These. Gerade Bilder von Marc geben über seine Vorstellungen und seine innere Disposition den Tieren in der Natur gegenüber differenziert Auskunft. Walther sieht jedoch die Übereinstimmung zwischen den avantgardistischen, expressionistischen Künstlern und den Reformern nur im zeitgleichen Nebeneinander ihrer Erneuerungsbemühungen und besonders in der vergleichbaren Suche nach zivilisatorisch unverfälschten Ursprüngen.²¹ Zusammenfassend sieht Walther die Antriebskraft der Lebensreform in durchaus unterschiedlichen Zielen der geistigen Elite, die sich aber einig war, gegen was sie antrat.

Der Titel des Almanachs wird als Name fortan der Künstlergruppierung

¹⁹Walther, Sigrid: Die Lebensreform und Der Blaue Reiter. In: Ausstellungskatalog “Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900.” Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.259.

²⁰Der russische Komponist Modest Mussorgskij, 1839-1881, komponiert das Werk “Bilder einer Ausstellung”.

²¹Walther, 2001, Bd.I, S. 257f.



Abbildung 3.3: Entwurf von Wassily Kandinsky zum Titelblatt des Almanachs “Der Blaue Reiter”, 1911, Aquarell, Staedt. Galerie im Lenbachhaus, München

um Kandinsky zugeordnet. Mehrere Aquarell- und Holzschnitt-Entwürfe zeigen Kandinskys Auseinandersetzung mit dem Thema des Blauen Reiters für das Titelblatt zum Almanach. Die Entwürfe haben unterschiedlichen Charakter, verweisen aber immer auf das religiöse Motiv des Heiligen Georg als Quelle. Dem Pferd kommt entscheidende Bedeutung zu, wie auch der Entwurf von 1911 zeigt (Abb. 3.3).²² Auch auf dem Landwohnsitz in Murnau bemalt Kandinsky Treppengeländer und Einrichtungsgegenstände mit dem Pferdemotiv, wie später in Kapitel 5.3. ausgeführt werden wird.

3.3.4 DADA in Zürich

Eine der progressivsten Gruppen der ersten zwanzig Jahre des 20. Jahrhunderts ist DADA in Zürich. Die surrealistische Künstlergruppe mit sehr eigenwilligen Persönlichkeiten ist vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges entstanden. DADA besteht seit 1916, die Mitglieder sind vorwiegend Deutsche, die wegen des Ersten Weltkrieges Deutschland verlassen haben und in der Schweiz eine neue Heimat suchen, etwa Emmy Hennings und Hugo Ball. Politische Beweggründe und weniger lebensreformerische Impulse sind für die

²²Abb. S. 353, Köln1995 [14].

Gründung von DADA verantwortlich.

Für die vorliegende Arbeit sind die Tanzexperimente der Künstlergruppe bedeutungsvoll, die zu Gedichten von Hugo Ball inszeniert werden. Ball entwirft "Lautgedichte", zu denen die Malerin Sophie Taeuber-Arp auf der Bühne tanzt. Die Mitglieder benutzen in ihren Manifesten eine irrwitzige Sprache, mit ihr beklagen sie den Irrsinn des Krieges. 1917 wird eine Dada-Galerie am Paradeplatz eröffnet. Dada ist vielseitig und originell. Phantasievoll schreiben Ball, Tzara und Serner als Pazifisten im Nonsens-Stil gegen den Ersten Weltkrieg, der sie persönlich betrifft. Die kühnen Möglichkeiten der Sprache werden von ihnen respektlos und kreativ genutzt und der Öffentlichkeit im "Cabaret Voltaire" in Zürich präsentiert. Einen Eindruck ihrer ungewöhnlichen Wortspielereien vermitteln die Manifeste der Mitglieder.

Ball erläutert den Namen der Gruppierung am ersten Dada-Abend im Eröffnungs-Manifest. Zürich, 14. Juli 1916: *"Dada ist eine neue Kunstrichtung . . . Dada bedeutet im Französischen Steckenpferd. Im Deutschen Addio, im Rumänischen Ja, wahrhaftig. Sie haben Recht, so ist es. Jawohl, wirklich. Machen wir. Und so weiter."*²³

Mehrere Manifeste schreibt Tristan Tzara, so das des Herrn Antipyrine und das Manifest Dada 1918. Letzteres lautet: *"Um ein Manifest zu lancieren, muss man das ABC wollen, gegen 1, 2, 3 wettern. Sich abmühen und Flügel spitzen, um kleine und grosse ABCs zu erobern und zu verbreiten. . . Wenn ich schreie: Ideal, Ideal, Ideal, Erkenntnis, Erkenntnis, Erkenntnis, Bumm-Bumm, Bumm-Bumm, Bumm-Bumm, habe ich ziemlich genau den Fortschritt, das Gesetz, die Moral und alle anderen schönen Dinge aufgezählt, die verschiedene sehr intelligente Leute in dicken Büchern erörtert haben, um schliesslich zu erklären, dass trotz allem jeder nach seinem persönlichen Bummbumm getanzt hat, und dass er für sein Bummbumm recht hat, Befriedigung krankhafter Neugier."*²⁴

In Frankreich entwickelt sich etwa zeitgleich der Surrealismus. Einer seiner Vertreter ist A. Breton. Er schreibt das Manifest des Surrealismus, in dem er auf die Antriebskräfte für den Surrealismus verweist: Leben und Tod, Wirkliches und Imaginäres, Vergangenheit und Zukunft, Mittelbares und Nicht-Mittelbares, Hohes und Tiefes.²⁵ Ähnlichkeiten in den Ausdrucksformen von

²³Riha, Karl und W. Wende-Hohenberger (Hg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart, 1992.

²⁴Schneede, Uwe M. (Hg.): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln, 1979.

²⁵Ponente, Nello: Dadaismus und Surrealismus. In: Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des

DADA und den Surrealisten lassen den Zeitgeist erkennen, der die Basis für die Entfaltung der Künstler in neue Richtungen bildet.

3.3.5 Künstler am Staatlichen Bauhaus in Weimar

Das Staatliche Bauhaus in Weimar ist aus der Grossherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst und aus zwei Werkstätten der bis 1915 in Weimar bestehenden Kunstgewerbeschule, die Henry van de Velde leitete, hervorgegangen. Die Manifeste von Walter Gropius und den Bauhaus-Künstlern legen die Konzeption der ersten Kunstschule, die eine Gesamtsicht aller Künste vermitteln will, fest. Walter Gropius studiert an der Technischen Hochschule in Berlin und München bis 1907 Architektur. Anschliessend arbeitet er als Assistent bei Peter Behrens in Berlin, bevor er 1910 sein eigenes Architekturbüro eröffnet. Schon um 1910 beschäftigt er sich mit Problemen der Verbindung von Industrie und Kunst.²⁶ Seine damaligen Ideen fliessen in seine Manifeste und Schriften von 1919 und 1923 ein. Gropius beruft Künstler wie Johannes Itten, Lyonel Feininger, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer und Lazlo Moholy-Nagy an die neue Schule. Die engagierten Mitstreiter bringen ihre Ideen in Form von Theorien ein. In den zwanziger Jahren entstehen die sogenannten "Bauhausbücher".

Das erste Manifest von Gropius trägt den offiziellen Titel "Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar." Es kommt im April 1919 als Flugblatt heraus. Auf dem Titelblatt befindet sich der Holzschnitt "Kathedrale" von Lyonel Feininger (Abb. 3.4).²⁷ Im ersten Satz definiert Gropius als wichtigstes Ziel: "*Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau.*"²⁸ Die zentralen Forderungen im Manifest lauten zusammengefasst:

1. Ein Künstler muss ein Handwerk erlernen. Kunst ist nicht erlernbar, wohl aber das Handwerk.
2. Die Architektur - der Bau - soll alle bildenden Künste und das Handwerk vereinen und zur Einheit führen. Der grosse Bau ist das Einheitskunstwerk.
3. Der Mensch muss wieder im Mittelpunkt stehen.

Zwei der Hauptanliegen des ersten Manifestes sind demnach der Wunsch

20. Jahrhunderts 1880-1940. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12. Berlin, o.J., S. 91-96.

²⁶Gropius verfasst eine 28seitige Schrift unter dem Titel "Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage" für den Industriellen Emil Rathenau.

²⁷Abb. in Wingler, [170].

²⁸Zitat in Wingler, Hans M., 1975, siehe Anm. 25.

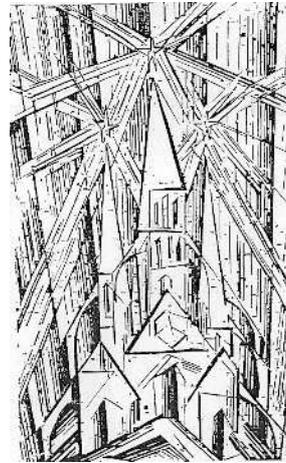


Abbildung 3.4: Lyonel Feininger: Kathedrale, Titelblatt des Bauhaus-Manifestes von 1919, Holzschnitt

nach der Synthese der Künste unter dem Dach der Architektur und der Wunsch nach einer engen Verbindung von Handwerk und Kunst. Das bedeutet einen Zusammenschluss aller künstlerisch Tätigen und zugleich die Rückkehr zum Handwerk. Durch den Ausbau der Werkstattbetriebe soll das ermöglicht werden.

Auffällig ist, dass das Manifest in einer sehr emphatischen und expressiven Sprache abgefasst wird. So sagt Gropius: *“Die Gnade des Himmels lässt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewusst Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmässigen aber ist unerlässlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens [...] Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.”* Nach diesen schwärmerisch wirkenden Aussagen kommt er zum Programm des Bauhauses, nennt Ziele und Grundsätze und spricht über Umfang und Einteilung der Lehre. Auch hier heisst das anzustrebende Ziel *“Einheitskunstwerk”*. Aus *“gleichgeartetem Geist”* heraus sollen Rohbau, Ausbau, Ausschmückung und Einrichtung entstehen.²⁹ Gropius sieht als unerlässliche Grundlage für alles

²⁹Wingler, Hans M.: Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge

bildnerische Schaffen eine handwerkliche Ausbildung der Studierenden an. Hier wird auch erstmals offiziell die Empfehlung ausgesprochen, Kontakt mit den Industrien des Landes zu halten.

Eigenwillig und pathetisch klingen die religiösen Äusserungen vom "neuen Glauben". Dokumentiert das der Cathedral-Holzschnitt von Feininger auf dem Titelblatt des Manifestes von 1919? Oder will Gropius damit sein Geschichtsbild vom idealen Mittelalter untermauern? Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch in Manifesten anderer Künstlergruppen vom Glauben die Rede ist, etwa in dem bereits zitierten Manifest der Künstlergruppe Brücke. Die Mitglieder glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden und Geniessenden und rufen in diesem Glauben alle Jugend zusammen.

Gropius legt 1921 und 1923 erneut seine Gedanken nieder. Das Gropius-Manifest von 1923 trägt den Titel "Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses 1923". In dieser Schrift wird der Gang der Ausbildung am Bauhaus genau beschrieben, Vorlehre, Werk- und Formlehre, Baulehre werden aufgeführt, aber im Unterschied zum Manifest von 1919 geht es auch erstmals konkret um eine neue Einheit von Kunst und Industrie. Gropius greift im Manifest demnach Gedanken auf, die zur Industrialisierung des Hausbaus mit bester Qualität der Arbeit und Rohmaterialien bei billigem Preis führen sollen. Mit dieser Absicht zeigt sich ein Stück Verwirklichung des ehemals reformerischen Ansatzes, der die Ausgestaltung aller Lebensbereiche mit guter, zweckmässiger und einfacher Kunst will. Gropius erwähnt ausserdem die sozialen Einrichtungen wie Bauhaus-Küche und Bauhaus-Siedlung mit eigenem Gemüsegarten, die wiederum mit den Reformbestrebungen in Zusammenhang stehen.

Offensichtlich dienen die Manifeste dazu, eine breite Öffentlichkeit mit den Arbeiten und Zielen des Bauhauses vertraut zu machen. Für die Rechtfertigung der finanziellen Zuschüsse spielen sie vermutlich ebenfalls eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die formulierten Ziele verändern sich im Laufe des Bestehens des Bauhauses. Sie werden neu definiert und in späteren Manifesten, zum Beispiel 1928 von Hannes Meyer in Dessau, niedergeschrieben.

Abschliessend ist festzustellen, dass die Dokumentationen, Manifeste und Proklamationen von den Expressionisten bis zu den Konstruktivisten dem Ziel dienen, eigene Möglichkeiten zu erkennen, fortschrittliche Menschen anzusprechen und breite Bevölkerungsschichten über ihre Visionen von der

in Chicago seit 1937. Schauberg, 1975.

kommenden Kunst zu informieren. Auch eine zunehmende Zahl von neu herausgegebenen Zeitschriften soll dazu beitragen. Die Aufgabe ist schwierig, im Grunde besteht die Künstlerschaft aus einer relativ kleinen, intellektuellen Gruppe, die sich zwar ihres Auftrages bewusst ist, aber es gerade in der Zeit so entscheidender politischer Ereignisse - Vorkriegszeit, Kriegszeit, Zwischenkriegszeit - besonders schwer hat, das Publikum von ihren neuen künstlerischen Ideen zu überzeugen. Wegen der Radikalität ihrer Forderungen werden die Künstler angegriffen und abgelehnt.

3.4 Lebenskonzept: Kunst und Natur

Das Phänomen der zahlreichen Gründungen von Künstlergruppierungen in natürlichen Lebensräumen um 1900 ist ohne eine Vielzahl bereits genannter Reformbewegungen nicht zu verstehen. Der Wunsch, Kunst mit Natur mehr als bisher zu verbinden, führt zur Gründung von Künstlerkolonien inmitten der Natur, etwa in Ascona und in Worpswede.

Die Lebensreformerkolonie auf dem Monte Verità in Ascona wurde bereits in Kapitel 2 als Beispiel für eine erste Gruppierung im Lebensraum Natur besprochen. Sie ist für diese Arbeit von Interesse, weil Laban dort eine Sommerschule für Tänzerinnen und Tänzer leitet, an der unter anderen Mary Wigman und Sophie Taeuber-Arp teilnehmen. Gegründet wird die Kolonie zunächst mit dem Ziel der gesundheitlichen Erneuerung durch vegetarische Ernährung. Erst um 1909 entwickelt sich der Monte Verità zum Künstlertreffpunkt, es kommen Maler, Tänzer und Bildhauer nach Ascona. Die Gründer der Kolonie wollen auf dem Naturgelände in einfachen Licht- und Lufthütten zusammen leben. Viel Bewegung in Licht, Luft und Sonne und rhythmische Gymnastik sind für sie lebenserneuernde Massnahmen, die die Schäden der Zivilisation heilen können.

Die Künstlervereinigung Worpswede wird in der naturbelassenen Moorlandschaft von Malern aus Bremen und Düsseldorf gegründet, die sich an der Kunstakademie in Düsseldorf kennengelernt haben. Die Studenten der Malerei Otto Modersohn und Fritz Mackensen arbeiteten in Düsseldorf zusammen, Hans am Ende kommt von der Kunstakademie in München hinzu. Durch die Vermittlung von Fritz Mackensen, der Freunde in Worpswede besucht, erleben sie 1884 erstmals die Moorlandschaft. Modersohn schlägt 1889 vor, endgültig im Moordorf zu bleiben, und wird damit zum eigentlichen

Begründer der "Malerkolonie".³⁰ Die gleichgesinnten Freunde wollen inmitten der Worpsweder Moorlandschaft in Harmonie mit der Natur leben. Sie bilden über viele Jahre hinweg eine Künstlergemeinschaft mit wechselnden Mitgliedern und mit wechselvollem Schicksal.

Die Maler versuchen, den Eindruck der sie umgebenden Natur in ihre Arbeiten einzubringen. Im Kontrast zur Malerei der Kunstakademie, die im Atelier stattfindet, bringen sie ihre momentanen Empfindungen und Wahrnehmungen in der Naturlandschaft ins Bild, etwa in den Bildern des "Moorkanal" von Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker. Ihr Arbeitsort ist draussen, dort beobachten sie etwa das Verhalten der Bäume und Sträucher im Wind, malen Kanäle und Bauernkaten. Sie verwenden dunkle Erdfarben, die dem Naturvorbild entsprechen und im Kontrast dazu die hellen, lichten Töne des Himmels, der sich in den Wassern der Kanäle spiegelt.

Der landschaftlich reizvolle Ort zieht auch andere Künstler an. Neue Malerfreunde, die sich ebenfalls von Düsseldorf kennen, kommen im Jahre 1894, Fritz Overbeck und Heinrich Vogeler formieren sich mit den bereits anwesenden Malern zur "Künstlervereinigung Worpswede". Carl Vinnen schliesst sich an. Erstmals stellen sie unter dem oben erwähnten Namen 1895 im Glaspalast in München aus. Von grundlegender Bedeutung ist für die Maler auch das Zusammenleben mit den hart arbeitenden Dorfbewohnern von Worpswede, den Torfstechern und ihren Familien. Inmitten der Natur in Einfachheit und Schlichtheit leben und arbeiten zu können, ist ihr Ziel. Mit zunehmendem Erfolg zeichnet sich jedoch eine Wende zu grosszügigerem Lebensstil ab.

Rainer Maria Rilke besucht Heinrich Vogeler, den er in Florenz kennengelernt hat, in Worpswede. Er ist von der Moorlandschaft so angetan, dass er für zwei Jahre von 1900 bis 1902 bleibt. Die Konstellation ist neu: Der Poet im Malerkreis. Eine Künstlergruppierung besteht nicht mehr nur aus bildenden Künstlern, sondern versucht zum Teil den "Zusammenschluss aller künstlerisch Tätigen". Ein Beginn einer Synthese aller Künste, wie sie Gropius in Weimar später in seinen Manifesten fordern wird. Rilke lässt sich durch die Naturlandschaft Worpswede zu Gedichten inspirieren, die mit Worten beschreiben, was die Maler in ihren Skizzen, Bildern und Graphiken festhalten. Rilke sucht in der Natur das sinnliche Gegenüber zu Gefühlen und Stimmungen eines Individuums. Er beschreibt die Landschaft nicht um ihrer selbst willen, sondern als Projektion menschlicher Gefühle.

Rilke setzt sich mit der Natur und dem Verhältnis des Menschen zur Na-

³⁰Schultze, Jürgen: Worpswede. Ramerding, 1981. S. 6.

tur auseinander wie die Maler. In der Einleitung zur Monographie schreibt er, dass derjenige, der die Geschichte der Landschaft zu schreiben hätte, sich zunächst hilflos dem Fremden, dem Unverwandten, dem Unfassbaren preisgegeben fühle. *“Wir sind gewohnt, mit Gestalten zu rechnen, - und die Landschaft hat keine Gestalt, wir sind gewohnt aus Bewegungen auf Willensakte zu schliessen, und die Landschaft will nicht, wenn sie sich bewegt. Die Wasser gehen und in ihnen schwanken und zittern die Bilder der Dinge. Und im Winde, der in den alten Bäumen rauscht, wachsen die jungen Wälder heran, wachsen in eine Zukunft, die wir nicht erleben werden.”*

Rilke beschreibt in seiner Poesie sehr einfühlsam die Worpsweder Welt. Das Gedicht *Ganz in den Abend* entstand im September 1900 in Worpswede als eines von fünf Gedichten mit dem Titel *“Vom Tode”*.

GANZ in den Abend geht der Wasserlauf.
Das Land liegt flach. Aber an seinem Saum
steht immer wieder irgendetwas auf,
wird einfach, still und reimt sich in den Raum:
ein Haus, ein Baum. . . .

Und ganz am Rande einer, der noch schafft.
Einsam ein Mann in Mitten von Morästen;
an seinen Armen, wie an schwarzen Ästen,
hängt seine hin und her bewegte Kraft.

Man kann nicht sagen: gräbt er in die Gründe?
Denn seine Hände sind so fremd geführt,
als ob er wehrlos in dem Winde stünde,
der rings die Dinge nicht berührt. . . .”

Rainer Maria Rilke³¹ GANZ in den Abend. . .

Rilke thematisiert die Worpsweder Landschaft und den Menschen in ihr. In dem Gedicht steht *“einsam ein Mann”* am Rande, der arbeitet. Er wird klar gezeichnet, *“wehrlos”* steht er im Wind, ist der Natur ausgeliefert und *“seine Hände sind so fremd geführt”*. Wechselbeziehungen zur Malerei lassen sich im Gemälde von Otto Modersohn *“Moorkanal”* von 1903 finden. Der

³¹Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv, 6 Bde., Wiesbaden 1955-1966.

Moorkanal bei Modersohn steht für den von Rilke beschriebenen Wasserlauf. Die einsame Frau, die sich am Kanal bewegt, entspricht in der Malerei dem Menschen, der bei Rilke einsam sich im "Bild" befindet.

Rilke schreibt die erste Worpswede-Monographie von 1903 und berichtet von fünf Malern, nicht aber von Paula Becker, die seit 1898 in Worpswede lebt. Da sie und die Bildhauerin Clara Westhoff als Schülerinnen der Malerei nach Worpswede kommen, bevor sie eigenständig als Künstlerinnen arbeiten, wird ihre Arbeit zunächst nicht anerkannt. Ab 1903 beginnen sich die intensiven Beziehungen unter den Künstlern zu lockern, es treten Schwierigkeiten im Verständnis füreinander auf, und einige Maler scheiden aus der Gruppe aus. Rilke geht 1902 nach Paris. Eine zweite Generation von "Worpswedern" folgt und siedelt sich dort an.

3.5 Lebenskonzept: Bohème

Im Kontrast zu den bisher besprochenen Künstlergruppierungen in der Naturlandschaft stehen diejenigen Gruppierungen, die den Lebensraum der Grossstadt bevorzugen. Dazu ist sogleich einschränkend zu bemerken, dass auch die "Städter" in ihren Ferien auf das Land ziehen.

Die Stadt München ist um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein grosser Anziehungspunkt für künstlerisch Schaffende. An der Kunstakademie lehren Franz von Stuck und Franz von Lenbach. Ihre Schüler kommen aus aller Welt. Nach der Ablehnung der Akademieausbildung entstehen in München neue Malschulen, etwa die von Wassily Kandinsky gegründete "Phalanx". Der Blaue Reiter findet sich als Künstlergruppierung um 1911 zusammen und arbeitet bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914. Erstmals werden freie Paargemeinschaften möglich und als solche in der Gesellschaft akzeptiert, etwa bei Gabriele Münter und Wassily Kandinsky.

Ab 1910 verlagert sich das Zentrum des künstlerischen Arbeitens von München in die aufstrebende Metropole Berlin. Maler und Bildhauer, Musikschaffende und Schriftsteller zieht es in diese Stadt. Dort ist das Leben geprägt von sozialen Spannungen und von Trubel, Unruhe, Hektik, Schnelligkeit. Mit den neuen Techniken entsteht ein gut funktionierendes Grosstadt-leben, in dem die Nacht zum Tag gemacht wird.

Eine der Künstlergruppierungen, die den Lebensraum Stadt für ihre künstlerische Kreativität nutzt, ist die Künstlergruppe "Brücke". Wegen ihrer ausserordentlichen Bedeutung steht sie im Mittelpunkt der Untersuchung. Mit

künstlerischen Mitteln wird versucht, Einfluss auf das alltägliche Leben zu nehmen. Mit der Bohème des Expressionismus entsteht nach französischem Vorbild ein neuer Lebensstil. Nach Manteuffel gehört zur Bohème, wer un-stet, nicht sesshaft, daher unordentlich ist. *“Also trieb sich der antibürgerliche Künstler auf dem Rummelplatz und in Vergnügungslokalen herum und malte Zirkusleute und Halbwelt, das war er seinem Stande schuldig.”*³²

Vier Maler leben als Studenten in Dresden und schliessen sich 1905 zur “Brücke”-Künstlergruppe zusammen. Die Maler besuchen in den folgenden Jahren mehrmals Berlin und beschliessen 1911, dorthin umzusiedeln. Ein Streit um die sogenannte “Brücke-Chronik” löst zwei Jahre später die Trennung aus. Die Künstler haben ihren persönlichen Stil gefunden und arbeiten von nun an allein. Die Notwendigkeit des gemeinsamen Auftretens und Bekanntwerdens in der Öffentlichkeit ist nicht mehr vorhanden. Die Gründe, die ihren Zusammenhalt bestimmten, entfallen.

Die ersten gemieteten Räume in Dresden widerspiegeln die Armut der Künstler. Das Milieu der Vorstadt Dresden-Friedrichstadt, in dem sich die Berliner Strasse befindet, in der Kirchner und Heckel wohnen, ist geprägt von der dort lebenden Arbeiterschaft, die bei der Eisenbahn oder im Schlachthof ihr Auskommen findet. Die jungen Gruppenmitglieder wenden sich deutlich gegen bürgerliche Wertvorstellungen, etwa komfortables Wohnen. Sie wollen inmitten der Arbeiterschaft agieren, der sie sich mehr verbunden fühlen. Die wohlhabende Bürgerschicht, zu der auch ihre Eltern gehören, ist Ziel ihrer Proteste. Dennoch wird das Wohnhaus der Familie Heckel in der Berliner Strasse als “Vereinslokal” und “Geschäftsstelle” der Brücke-Mitglieder genutzt.

Mit dem Umzug nach Berlin beginnt auch der soziale Aufstieg der Künstler. Ihre Gemälde sind einem breiten Publikum bekannt, der sogenannte “Brücke”-Stil entsteht um 1910. Um diese Zeit nähert sich der Stil der Maler einander so stark an, dass nicht sofort erkennbar ist, von welchem Künstler ein Gemälde gemalt wurde. Das ändert sich bereits in den folgenden Jahren. Gemeinsame Ausstellungen zeigen die neue, aus dem Innern geschaffene Ausdruckskunst.

Mit den reformerischen Bestrebungen, Kunst mehr als bisher mit dem Lebensalltag zu verknüpfen, setzt sich ein neuer Lebensstil der Künstler durch. Die Bohème von Berlin entsteht. Die Mitglieder der Künstlergruppe “Brücke”

³²Manteuffel Zoege von, Claus: Einführung. In: Ketterer, Roman (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Pastelle. Stuttgart, 1979. Nr. 54. o.S.

leben in den Städten bewusst einen antibürgerlichen und unkonventionellen Lebensstil. Ihr Vorbild ist die Bohème von Paris. Sie begeistern sich für Revuetänze, die auf Kleinbühnen in Dresden und Berlin präsentiert werden. Heckel, Kirchner und Pechstein skizzieren und malen Bilder vom Tanz. Allen voran ist Kirchner fast täglich in den Vergnügungslokalen mit Bleistift und Skizzenheften unterwegs. Mit Vehemenz hält er die momentanen Eindrücke fest.

Die Entkonventionalisierung des Lebens führt zu einer zuvor nie gekannten Erfahrungsdichte. Die Auflösung der Trennung von Wohnen und Arbeiten, etwa bei den Brücke-Malern, ist Teil des neuen Lebenskonzeptes. Das Leben und Arbeiten mit Modellen bildet die Möglichkeit, aus dem Moment der Ekstase heraus intime Szenen auf die Skizzenblätter zu zeichnen.

Kapitel 4

Spiegelungen reformerischer Elemente in der Malerei

Im Zentrum der nächsten Ausführungen stehen die Spiegelungen reformerischer Elemente in der bildenden Kunst. Die Künstler in den Gruppierungen reflektieren auf sehr unterschiedliche Weise das sich anbahnende Neue. Themenschwerpunkte verlagern sich und neue Themen werden für die Malerei entdeckt.

Lassen sich die Impulse der Reformen in der Malerei, in der Skulptur und im Kunsthandwerk erkennen? Anhand von drei Themen - Auf der Suche nach dem Paradiesischen, Urbane Themen, Atelierwohnungen als Inszenierungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts - wird in den nächsten beiden Kapiteln versucht, diese Frage zu beantworten.

Die konsequente Ablehnung des akademischen Stils verlangt - wie bereits besprochen - eine Neuorientierung und bedingt andere Sichtweisen. Im vorhergehenden Teil konnte anhand von Beispielen ausgeführt werden, wie sich die autodidaktisch arbeitenden Künstler informieren, zum Beispiel blicken sie nach Frankreich. Dort findet sich die Malergruppierung von Barbizon ab 1830 zusammen. Mitte des 19. Jahrhunderts existiert in Barbizon, einem kleinen Ort in der Nähe von Fontainebleau bei Paris, eine Künstlergemeinschaft, die ihre Naturempfindung in lyrischen Bildern ausdrückt. Zwei ihrer bekanntesten Mitglieder sind Camille Corot, der die Stimmungen der Natur poetisch einzufangen versucht, und Jean-Francois Millet, dessen Bilder den arbeitenden Menschen in der Natur zeigen. Der arbeitende Mensch auf dem Feld,

etwa bei dem Bild von Millet "Die Ährenleserinnen", 1857¹ erregt Aufsehen, weil in dieser Zeit und auf diese Weise die Situation nicht darstellungswürdig war.² In der Nachfolge von Barbizon beeinflusst auch die Plein-Air-Malerei des französischen Impressionismus die Worpsweder Künstler.³

Seit der Malerei von Paul Cézanne verändert sich der Blickwinkel auf die Natur und ihre Wahrnehmung. Cézanne berichtet in einem Brief aus Aix an Emile Bernard 1905 zur Naturbeobachtung " . . . *Der Louvre ist das Buch, in dem wir lesen lernen. Doch dürfen wir uns nicht damit begnügen, die schönen Formeln unserer berühmten Vorgänger zu bewahren. Wir müssen uns davon lösen, um die schöne Natur zu studieren, müssen versuchen, ihren Geist zu entdecken und uns nach unserem persönlichen Temperament auszudrücken. Die Zeit und das Nachdenken ändern übrigens nach und nach die Sicht, und schliesslich kommt uns das Verständnis.*"⁴ Boehm⁵ beschreibt Cézanne als epochale Figur, die eine "kopernikanische Wende" in der Malerei herbeigeführt habe. "Was sich wandelt, ist die Rolle des Sehens. Es wird *Fundament und Medium der Malerei. . .*"⁶ Cézanne habe mit der wissenschaftlichen Perspektive das Konzept eines leeren, mit Dingen gefüllten Raumes abgebaut. An seine Stelle tritt der dichte, erfüllte Raum, in dem sich . . . die Dinge mit ihrem Ort verbinden. So bezeichnen die gleichen taches ein Haus in der Ebene und seinen Raum, den Berg und sein Volumen, den Himmel und seine Weite. Die Devise "Zurück zur Natur" habe für Cézanne "nicht nur die Arbeit im *plein-air*, sondern die *Erkundung der Natur als eines Modells für ein sinnvolles Leben*" bedeutet.⁷ Die Überwindung der Zentralperspektive, wie sie seit der Renaissance über hunderte von Jahren Gültigkeit hatte, geschieht mit Cézanne. Kirchner, als ausgebildeter Architekt ein geschulter Meister des perspektivischen Sehens, führt diese Überwindung in seinem malerischen Werk fort. Mehrere Perspektiven, etwa eine Aufsicht und

¹Busch, Günter: Die Maler von Barbizon. In: Zeitler, Rudolf(Hg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. XI, S.219-221.

²In der Malerkolonie Barbizon entstand die "Schule von Barbizon", die noch heute existiert.

³Das Gemälde "L'impression" von Claude Monet gibt der Richtung ihren Namen. Wiedergegeben wird die momentane Wahrnehmung in der Natur zu den verschiedenen Tageszeiten.

⁴Cézanne, Paul: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Hamburg, 1957, S. 78f.

⁵Boehm, Gottfried: Paul Cézanne Montagne Sainte-Victoire. Frankfurt, 1988.

⁶Boehm, 1988, S. 30.

⁷Boehm, 1988, S. 99.

eine Untersicht, werden in der zweidimensionalen Fläche zusammengeschmolzen. Obwohl er immer Einflüsse, auch solche von Cézanne bestritt, finden sich in seinem Werk doch Spuren davon. So entstehen, beginnend mit der Malerei von Cézanne, bisher unbekannte neue Ausdrucksformen. Die Überwindung der Perspektive, die bei Kandinsky in seinen Bildern folgerichtig zur Abstraktion führt, muss als ein Baustein der “modernen” Malerei verstanden werden.

Seit der Renaissance versuchten die Maler, die Wirklichkeit perspektivisch genau wiederzugeben. Diese Aufgabe hat etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts teilweise die Fotografie übernommen. Naturgetreue Ablichtungen entstehen. Für die Maler bringt diese Technik einen neuen, grossen Gestaltungsfreiraum. Das Bild ihrer Wirklichkeit kann sich vom realistischen Bild entfernen. Die Künstler nutzen oftmals die Möglichkeiten der Fotografie als Grundlage für ihre Malerei, so etwa Ernst Ludwig Kirchner. Grosse Gemälde entstehen, deren Grundlage seine Porträtaufnahmen sind.⁸ Für ihn wird Fotografie zum künstlerischen Medium.⁹

4.1 Auf der Suche nach dem Paradiesischen

Auf der Suche nach dem Paradiesischen befinden sich einerseits der Maler-Freundeskreis Worpswede, die Künstler der “Brücke”, vor allem in den Sommerferien, und die Maler des Blauen Reiters. Die Spuren dieser Maler werden in den Naturlandschaften verfolgt. Andererseits sind für Künstler in den Gruppierungen aber auch urbane Themen, etwa der Lebensalltag in den Atelierwohnungen, von Bedeutung. Deren Schilderungen belegen die tiefe Verbindung von Kunst und Lebensalltag, die angestrebt wird. Auch die Dynamik des Grossstadtlebens begeistert die Künstler, etwa die Mitglieder der “Brücke”. Das Vorbild ist auch hier in Frankreich zu suchen, in der Bohème in Paris.

Die Künstler des 19. Jahrhunderts strebten nach natürlicher Vollkom-

⁸ein solches fotografisches Porträt ist die vermutete Mary Wigman-Aufnahme, siehe Abb. S. 187

⁹Lohberg, Gabriele (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Die Fotografie. Kirchner Museum Davos. Katalog der Sammlung Band II. Davos, 1994. In dem Katalog befindet sich eine reichhaltige Sammlung von Kirchners Fotografien, die das bisher im Mittelpunkt der Forschung gewesene malerische, graphische und plastische Werk ergänzen. Lohberg gelingt es, eine wirkungsvolle Übersicht zu geben.

menheit. Werner Hofmann¹⁰ beschreibt diese Situation in seinem Buch "Das Irdische Paradies" einfühlsam und führt sie anhand von gutgewählten Beispielen aus. Religiosität und Glauben veränderten sich seit der Aufklärung und im Liberalismus in gravierender Weise. Religiosität soll durch Naturbetrachtung ersetzt werden. Auswirkungen jener neuen Weltbetrachtung werden im Bereich der Kunst sichtbar. Künstler suchen nach neuen und sinnvollen Inhalten. Der schöpferische Akt rückt anstelle von bisherigen Glaubensbekenntnissen in den Mittelpunkt. Natur bekommt einen neuen Stellenwert. Sie sollte nach der Säkularisierung die Religion ersetzen. Kunst sollte für das "verlorene Paradies" stehen.

Die jungen Maler des beginnenden 20. Jahrhunderts können diese Tradition nicht verleugnen, auch wenn sie sich bewusst davon absetzen möchten. Sie suchen eine neue Art der Verschmelzung von Kunst mit der Natur und setzen dafür sehr unterschiedliche Gestaltungsmittel ein. Natur ist niemals künstlich und Kunst wird vom Menschen geschaffen. Daraus folgt, dass Kunst und Natur zwei sehr verschiedene Dinge sind. Kunstvoll und künstlerisch kann die Natur verändert werden, immer jedoch nur durch den Eingriff des Menschen, etwa bei Gartenanlagen, wie das bei der Darstellung des "Barkenhoff" von Heinrich Vogler zu erkennen ist und im Kapitel 5 ausführlich beschrieben wird. Welche Schritte gehen die Maler, um Kunst und Natur einander näherzubringen und miteinander zu verbinden?

4.1.1 In Einfachheit und Schlichtheit - Worpswede

Das Leben in Worpswede steht in starkem Kontrast zum bisherigen Leben der Künstler in Düsseldorf oder Bremen. Die Maler sind zunächst in einfachen Katen oder zur Untermiete untergebracht. Vogeler schildert, wie sie zu dritt in kleinen Zimmern schlafen. Nach einiger Zeit beziehen oder bauen sie eigene komfortablere Häuser. Heinrich Vogeler kauft mit seinem väterlichen Erbe den Gutshof "Barkenhoff" und baut ihn nach eigenen Plänen um. Er gestaltet das Haus und die Innenräume ganz nach seinen eigenen Vorstellungen.¹¹ Der neue Lebensraum wird zum kulturellen Zentrum der Worpsweder Künstlergruppierung.

Wie sahen die einfachen Unterkünfte aus? Die Worpsweder Maler zeigen sie in ihren Bildern. Die einfachen Katen stehen in der Moorlandschaft oft

¹⁰Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München, 1974. 2. Auflage.

¹¹Erlay, Davis: Vogeler. Ein Maler und seine Zeit. Fischerhude, 1981.



Abbildung 4.1: Hans am Ende: Birken und Moorkate, um 1900, Öl auf Pappe, 61x44,5 cm, Kunsthaus Stade, Sammlung B. Kaufmann

vereinzelt. Otto Modersohn malt ein altes Paar auf einer Bank sitzend vor einem Haus auf dem Gemälde “Feierabend” von 1896. Fritz Overbeck zeigt die Moorhütten am Kanal unter Birken auf dem Ölgemälde “Sommertag”. Heinrich Vogeler malt sie 1897 im Ölgemälde “Wintermärchen”. Die kleinen Gehöfte gehören zur Worpsweder Landschaft. Sie werden im Frühling, im Sommer und im ersten Schnee gemalt, manchmal als dunkle, behäbig daliegende Häuser, manchmal mit hell leuchtenden, typischen Sprossenfenstern.

Das Gemälde “Birken und Moorkate” von Hans am Ende (Abb. 4.1)¹² zeigt eine einfache Bauernkate. Der Mond scheint, sein Licht schimmert auf den Birkenstämmen, die aus hellen Flächen bestehen. Gras und Gestrüpp sind ohne Umriss nur als kleiner Farbflächenteppich gemalt. Die Farben sind sehr verhalten. Die Abendstimmung in der Worpsweder Landschaft und die einfache Kate werden vom Künstler zum Bildinhalt gemacht. Dass einfache Objekte und Dinge in Worpswede darstellungswürdig werden, ist in dieser Weise neu. Alle ansässigen Künstler vollziehen den Wandel von der akademischen Malerei, etwa der Landschaftsbilder mit Ruinen, zur atmosphärisch dichten Landschaftsmalerei.

Der Maler Fritz Mackensen lässt einen Blick in das Innere eines Bau-

¹²Abb. S. 27, Redau [130].



Abbildung 4.2: Fritz Mackensen: An der Feuerstelle, um 1895, Gemälde, Sammlung Haus am Weyerberg, Worpswede

ernhauses auf seinem Gemälde “An der Feuerstelle” zu (Abb. 4.2).¹³ Der Innenraum ist in eigenartiges Dunkel und Blau gehüllt. Eine junge Frau sitzt mit ihrem Säugling im Arm auf einem Stuhl an der offenen Feuerstelle. Ein Kessel hängt über dem offenen Feuer. Im Hintergrund ist vor den grünlich schimmernden Sprossenfenstern eine Sitzbank zu erkennen. Die Möblierung ist sehr sparsam.

Solche Innenräume beschreibt Rainer Maria Rilke in der Einleitung zu seiner Worpswede-Monographie von 1903 mit den Worten: *“Im Innern ist fast alles ein Raum, ein weiter, länglicher Raum, in dem sich der Geruch und die Wärme des Viehs mit dem scharfen Qualm des offenen Feuers zu einer wunderlichen Dämmerung mischen, in der es wohl möglich wäre sich zu verirren. Im Hintergrund erweitert sich diese “Diele”, rechts und links erscheinen Fenster und geradeaus liegen die Stuben. Sie enthalten nicht viel Gerät. Einen geräumigen Tisch, viele Stühle, einen Eckschrank mit etwas Glas und Geschirr und die abgeschlossenen, grossen, mit Schiebetüren versehenen Bettverschlüge. In diesen Schlafschränken werden die Kinder geboren, vergehen die Sterbestunden und die Hochzeitsnächte.”*¹⁴

Vorbilder für die Worpsweder Maler sind in Frankreich zu finden. Die

¹³Abb. S. 20, Schultze [149].

¹⁴Rilke, Rainer Maria: Worpswede. Frankfurt am Main, 1975. S. 38.

französischen Impressionisten malen draussen im Freien ihre augenblickliche Wahrnehmung des aktuellen Naturzustandes direkt auf die Leinwand. Mit dieser Plein-Air-Malerei beschreiten sie neue Wege. Der Unterschied zur Malergruppe in Worpswede besteht in ihrem Einzelgängertum.¹⁵ Monet, Renoir und Cézanne arbeiten ganz individuell und ohne Austausch mit gleichgesinnten Malern. Ein Versuch von Paul Gauguin und Vincent van Gogh, in Arles eine erste kleine Künstlergemeinschaft zu gründen, scheitert kläglich. Das gelbe Haus in Arles sollte als Atelierwohnung für beide dienen. Doch es kommt zu Streitigkeiten zwischen den Künstlern und Gauguin reist ab.

Dennoch entstehen auch in Frankreich Künstlerzusammenschlüsse, wie bereits erwähnt.

Die Maler haben die Worpsweder Moorlandschaft in der Nähe von Bremen aus einem Gefühl für das Unverfälschte heraus als Lebens- und Arbeitsort gewählt. Hinwendung zur Natur und ein Gefühl für das Unverfälschte in ihr sind zwei lebensreformerische Triebfedern ihres Handelns. In ihren Gemälden, Zeichnungen und Graphiken beschreiben sie die Kanäle, die Birkenalleen, die einfachen Bauernhäuser, den flachen hellen Himmel und den vom Wasser geprägten Landstrich. Diese Landschaft soll das zentrale Thema ihrer Arbeiten werden. Das Stück Land wurde ursprünglich von der Nordsee umspült, die sich zurückzog und die Moorlandschaft entstehen liess. Erst im 18. Jahrhundert wird die Gegend trockengelegt und die Wasser werden durch ein kleines System von Kanälen verbunden. Danach besiedeln Bauern das Land, um ein karges Dasein als Torfstecher zu fristen. Der Torf wird über die Kanäle abtransportiert und nach Bremen zum Verkauf gebracht.

Das System von Kanälen, in denen sich der helle, silbrig glänzende Himmel spiegelt, fasziniert die Maler. Sie machen diese Landschaft zum Sujet ihrer Bilder. Obwohl Landschaftsmalerei seit dem 17. Jahrhundert bekannt ist, gestalten sie doch ihre Landschaftsmalerei aus einem anderen Bewusstsein heraus in einer neuen Farbigkeit und mit veränderter Bildstruktur. Während die Landschaftsmalerei etwa des 19. Jahrhunderts feine Pinselführung, unauffällige, leise Farbtöne und einen Blick auf antike Ruinen in der Landschaft als Merkmale aufweist, kommt es bei den Worpsweder Malern zu markanten Veränderungen.

Die Maler beobachten so intensiv die sie umgebende Natur, dass sie selbst ein Teil dieser Natur zu werden glauben. Ihre Empfindungen und Wahrneh-

¹⁵Novotny, F.: Die grossen französischen Impressionisten, ihre Vorläufer und ihre Nachfolge. Wien, 1952.



Abbildung 4.3: Fritz Overbeck: Kanal mit Birken, undatiert, Ölskizze

mungen fließen in das entstehende Bild mit ein. Sie nutzen eine neue, helle Farbigekeit für den Himmel, die Birken und die Kanäle, in denen sich der Himmel spiegelt. Der Blickpunkt des Malers oder Betrachters wird verändert. Es scheint, als stehe Overbeck beim Malen der kleinen Skizze “Kanal mit Birken” im Kanal selbst (Abb. 4.3).¹⁶ Auch die Bildstruktur wirkt durch die neue, pastose Malweise anders. Der breit angesetzte Pinselduktus zeigt das Wasser in tiefer Farbdichte, die das Schimmern des Wassers erst zustande bringt. Die unterschiedliche Auffassung der Maler zeigt sich aber auch in den folgenden Variationen zum Motiv “Moorkanal”.

Modersohn malt eine ähnliche Ansicht eines Kanals, der sich durch die Landschaft windet (Abb. 4.4).¹⁷ Rechts am Ufer steht eine Birkenzeile, links ein vom Wind schief gebogener Baum, in dessen Nähe sich eine sehr klein gemalte Frau mit langem Rock und typischer Haube bewegt. Modersohn bleibt in den Farben dunkel, verhalten. Auch sein Pinselstrich ist sehr fein. Die Malstruktur ist hier nicht wie bei Overbeck, am Ende und Becker in bestimmten Teilansichten eines Bildes verändert und pastos, sondern sie erinnert mehr an die traditionelle Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, etwa beim Wasser des Kanals.

In seinem Tagebuch setzt sich Otto Modersohn als Ziel *“Meine Kunst*

¹⁶Abb. S. 144, Rilke [138].

¹⁷Abb. S. 36, Schultze[149].



Abbildung 4.4: Otto Modersohn: Moorkanal, Stürmischer Tag, 1903, Gemälde, Kunsthalle Hamburg

soll eine Verherrlichung der Natur sein, ein geistiges Erschaffen des überall sich äussernden Naturgeistes... Immer muss der Naturalismus geistig und malerisch bedeutend gefasst werden."

Paula Becker besucht die Ausstellung der Worpsweder Maler 1895 und ist von deren Malerei so fasziniert, dass sie in Worpswede die Verwirklichung ihrer Vorstellung von Malerei sieht. Über Modersohn schreibt sie am 27. April 1895 *“Der hat die verschiedenen Stimmungen in der Heide so schön geschildert, sein Wasser ist so durchsichtig und die Farben so eigenartig.”*¹⁸ Im Jahre 1898 übersiedelt Paula Becker von Berlin nach Worpswede.

Paula Becker kommt aus gutbürgerlichen Verhältnissen und findet nur wenig Verständnis für ihren Plan, Malerin zu werden. Sie studiert zwei Jahre von 1896 - 1898 in Berlin, dessen Kunstakademie auch Frauen zuließ. Käthe Kollwitz wird für kurze Zeit in Berlin ihre Lehrerin. Auch andere Frauen suchen den Unterricht in Worpswede, so Hermine Rothe, Hertha Stahlschmidt und Clara Westhoff.

Becker stellt die Gesichter der hart arbeitenden Menschen, die sie umgeben, ungeschminkt dar und trägt durch ihre Ausdrucksstärke in den Porträts zur Entstehung des expressionistischen Malens bei. Ihre tiefe Beziehung zur Natur bekennt sie in einer Tagebuch-Eintragung vom 13. Januar 1901 nach

¹⁸Reinken, Liselotte von: Paula Modersohn-Becker. Reinbek, 1985. S. 19.



Abbildung 4.5: Paula Modersohn-Becker: Moorgraben, 1900, Öl auf Pappe, Privatbesitz

einem Gespräch mit Rilke in Berlin: *“Das Allverwandte, was den Menschen mit der Kunst und der Natur verbindet, das ist für mich Gott”*.¹⁹ Diese bedeutungsvolle Eintragung im Tagebuch zeigt, dass Natur und Religiosität als Motor ihres Schaffensprozesses zu sehen sind. Dieses Allverwandte in der Natur aufzuspüren und in die Malerei zu übertragen, ist für sie die Aufgabe des Künstlers, ist der Weg, in den Himmel zu kommen, wie sie immer wieder betont. Diese Aussage muss vor dem Hintergrund ihrer liberal-konservativen Erziehung gesehen werden. Becker sieht die christliche Lehre als ethisch wertvoll an, geht aber davon aus, dass man Gott in der Natur begegnet.

Paula Becker entwickelt in ihrer Kunst eine starke Ausdrucksfähigkeit. Sie geht weiter als die bereits ansässigen Worpsweder Maler (Abb. 4.5).²⁰ Becker verändert die Bildkomposition und die Malstruktur in ihren Gemälden. Ein künstlerisches Mittel beschreibt sie mit *“Aufrauhnen der Farbe mit dem Pinselstiel, damit die Struktur kraus und krieselig wird”*. Das ergebe das Vibrieren des Lebendigen.²¹ Die Natur ist nicht mehr nur Abbild, sondern zeigt tiefere Bedeutungsschichten hinter dem realistischen Bild.

¹⁹Reinken, Liselotte von: Paula Modersohn-Becker, Reinbek, 1985. S. 65 f.

²⁰Abb. S. 60, Schultze [149].

²¹Reinken, Liselotte von: Paula Modersohn-Becker. Reinbek, 1985. S. 74.

4.1.2 Mensch und Natur bei Paula Becker-Modersohn

Becker reist 1900 erstmals nach Paris. Dort nimmt sie Zeichenunterricht bei Auguste Rodin, bevor sie wieder nach Worpswede zurückkehrt. Sie sieht in Paris in der Rue Lafitte bei Ambroise Vollard Bilder, Landschaften und Stillleben von Cézanne. Obwohl sie häufig in Paris weilt und dort mit Rilke, der inzwischen von Worpswede dorthin übergesiedelt ist, zusammentrifft, führen die Pariser Aufenthalte bei ihr nicht zu einer Darstellungsweise, die den Glanz und Glimmer der Weltstadt widerspiegelt. Sie entscheidet sich für eine ernste, ungeschönte Darstellung des Menschen. Beckers Menschendarstellungen rücken Personen sehr nahe an den Betrachter heran. Es kommt zur direkten Kontaktaufnahme. Damit erfüllt sie bereits ein Merkmal der expressionistischen Malerei.

Paula Becker steht den lebensreformerischen Bewegungen der Zeit äusserst aufgeschlossen gegenüber, haben sie ihr doch die Möglichkeit gebracht, Malerin zu werden. Sie schliesst sich neuen Bewegungen an. Sie übernimmt Vorschläge der Licht- und Luft-Bewegung zur Gesundheit. Vor allem betreibt sie Luftbaden und Atemgymnastik unbekleidet am offenen Fenster oder direkt in der Natur. Sie tanzt und treibt Sport - im Winter Eislaufen, im Sommer Tennis, Rudern, Schwimmen. Auch andere Naturheilmethoden sowie die gymnastischen Übungen zum Hausgebrauch nach J. P. Müller begeistern sie.²²

Immer wichtiger ist ihr das Gefühl für den eigenen Körper und das Vertrautsein mit ihm. Das Malen und Zeichnen des eigenen nackten Körpers - sich zeigen und sich enthüllen - wird ihr zur Selbstverständlichkeit. Die Ausstrahlung ihrer Selbstporträts, auf denen sie unbekleidet zu sehen ist, spiegelt ihre durch lebensreformerische Einflüsse gewonnene selbstverständliche Haltung ausgezeichnet wider. Paula Becker-Modersohn präsentiert sich in ihren Aktgemälden mit grösstem Selbstverständnis. Der Mensch nimmt eine zentrale Stellung ein und wird in den Mittelpunkt der Malerei gerückt.

Becker malt sich unbekleidet vor einem Blumenhaag mit dichten, grünen Blättern im Halbfigurenbild (Abb. 4.6).²³ Ein paar Blüten leuchten auf. Der Akt steht mit leicht geneigtem Kopf und direktem Blick zum Betrachter in unmittelbarer Nähe. Die Unteransicht verstärkt diesen Eindruck. In beiden Händen hält die Frau eine kleine Blüte, auch im Haar stecken Blüten. Eine lange Bernsteinkette mit grossen Steinen liegt um ihren Hals. Becker malt

²²Reinken, Liselotte von: Paula Modersohn-Becker. Reinbek, 1985. S. 18.

²³Abb. S. 115, Reinken [132].



Abbildung 4.6: Paula Modersohn-Becker: Selbstbildnis, Halbakt mit Bernsteinkette, um 1906, Ölgemälde, Öffentliche Kunstsammlung Basel

mit breitem Pinselstrich und wenig starken Kontrasten, setzt aber die Helligkeit des Körpers gegen das farbig hervorgehobene und teilweise verschattete Gesicht. Der Körper wirkt flächig, während der Kopf plastisch erscheint. Mit ihrer Handgebärde weist sie auf sich selbst zurück. Sie malt in einer Kreisbewegung, die als charakteristisches Element auch in anderen ihrer Bilder zu erkennen ist.

Otto Modersohn und Paula Becker-Modersohn malen ein Bild mit einem ähnlichen Motiv. Ein Vergleich der Motive zeigt ihre unterschiedliche Auffassung. Otto Modersohn malt die Ölstudie „Mädchen am Baum“, die undatiert ist (Abb. 4.7).²⁴ Ein etwa zehnjähriges Kind steht auf einer Wiesenfläche an einen Baum gelehnt. Das Mädchen ist ganz in die Landschaft integriert, es wird zu einem Teil von ihr. Auch auf weiteren Gemälden von Modersohn bleibt der Mensch in ähnlicher Weise in die Natur eingebunden. Der innere Kern seiner Malerei ist die Natur. Bei seinen Malerfreunden verhält es sich ähnlich.

Paula Modersohn-Becker²⁵ stellt im Gegensatz zu den anderen Malern den Menschen weitaus mehr in den Mittelpunkt. Auf dem Gemälde „Mädchen

²⁴Abb. S. 20 Rilke [138].

²⁵Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn heiraten 1901.



Abbildung 4.7: Otto Modersohn: Mädchen am Baum, undatiert, Ölstudie



Abbildung 4.8: Paula Modersohn-Becker: Mädchen im Birkenwald mit Katze, um 1905, Öl auf Leinwand, 99x81,5 cm, Paula Modersohn-Becker-Haus Bremen

im Birkenwald mit Katze" (Abb. 4.8)²⁶ lehnt sich ein junges Mädchen mit sehr ernstem Blick an einen gekrümmten, hellen Birkenstamm in einer Baumlandschaft. Die Malerin stellt das Mädchen zentral in die Mittelachse des Bildes, das es fast ausfüllt. Der proportional zu grosse Kopf des Kindes spielt auf die Bedeutung der kleinen Persönlichkeit an. Das Mädchen trägt ein dunkles Kleid, dessen Farben und Formen fliessend in die Landschaft übergehen. In seine Arme schmiegt sich eine weisse Katze, die den Betrachter mit grossen Augen anschaut, während das Kind den Kopf und den Blick abwendet. Die Malerin bleibt in den Farben sehr zurückhaltend. Sie malt in dunklem Braun, in den Farbtönen der Erde in Worpswede. Damit verbindet sie durch Farbe das Worpsweder Land und das Mädchen. Helligkeit und Licht liegen nur auf dem pastos gemalten Birkenstamm und dem Katzenfell.

Vergleicht man die beiden Gemälde, so wird deutlich, dass Modersohn-Becker den Menschen in der Natur anders zeigen will, sehr gross, zentral und wichtig. Die Landschaft spielt für sie nur eine Nebenrolle. Bei Otto Modersohn dagegen erscheint die Landschaft als wichtigster Bildinhalt und der Mensch eher wie nebenbei, im besten Falle gleichgewichtet. Die Hervorhebung des Menschen in der Natur wird zum charakteristischen Zeichen in Modersohn-Beckers Malerei. Zugleich lässt sich daran die Fortentwicklung in ihren Werken auf dem Weg zur Ausdruckskunst erkennen.

Modersohn kritisiert Modersohn-Becker: *"Malt lebensgrosse Akte und das kann sie nicht, ebenso lebensgrosse Köpfe kann sie nicht . . . Sie ist hochkoloristisch - aber unmalerisch hart besonders in ausgeführten Figuren. Verehrt primitive Bilder, sehr schade für sie. . ."*²⁷

Einfühlsame Porträts entstehen von den Bewohnern ihrer Worpsweder Umgebung. Kinder und alte Menschen sind ihr bevorzugtes Sujet. Eine ganze Sequenz von Kinderbildern entsteht. Modersohn-Becker malt die Kleinen als ernste Wesen in karger Landschaft. Immer wird das Kind sehr nahe an den Betrachter herangerückt, wird spürbar und körperlich fassbar in der Intensität der Malerei.

Dass Modersohn-Becker den Menschen so auffallend zentral in den Mittelpunkt stellt, hängt mit einer neuen Wahrnehmung des Menschen zusammen. Sie wird mit ausgelöst durch die von Sigmund Freud in Wien begründete Psychoanalyse, bei der das innere Wesen des Menschen erforscht wird. Freud veröffentlicht die Ergebnisse in seinen Werken, die den interessierten Lesern

²⁶Abb. S. 55 Schultze [149].

²⁷Otto Modersohn in seinem Tagebuch am 11. Dezember 1905.

zugänglich sind. Das Unbewusste wird von Freud erstmals mit diesem Namen benannt, es spielt für die Entwicklung in der Kunst eine entscheidende Rolle. Das "Ich" bekommt einen neuen Stellenwert und tritt selbstbewusst in den Vordergrund.

4.1.3 Naturbilder der Künstlergruppe "Brücke"

Die rasante künstlerische Entwicklung der jungen "Brücke"-Maler bringt nur zehn Jahre später eine neue Form der Verschmelzung von Kunst und Natur hervor. Die expressionistische Malerei entsteht, die das innere Bild des Malers von der Natur wiedergeben soll. Mit starken Farben, die oft komplementär gesetzt werden, soll das Urbild der Natur, das Paradiesische, ausgedrückt werden. Dem Betrachter wird ermöglicht, dieses Urbild emotional in den Gemälden zu finden. Zunächst sprechen die Primärfarben Rot, Gelb, Blau und die Komplementärfarben Rot-Grün, Blau-Orange eine neue Sprache. In den Berliner Jahren verändert sich die Farbpalette, sie wird etwa bei Kirchner sanfter und weicher. Durch Verfremdung mit Farbe wird versucht, der Naturlandschaft eine andere Bedeutung zu geben. Durch Überhöhung und Verdichtung in der Farbpalette wird die unsichtbare Wirklichkeit hinter dem Gezeigten sichtbar. Durch Veränderung von Malstruktur und Bildkomposition und durch Verfremdung oder Verzerrung von Formen entsteht eine neue, bisher nicht gekannte Malerei.

Die vier Architekturstudenten Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt aus Rottluff und Fritz Bleyl lernen sich an der Technischen Hochschule in Dresden kennen. Sie arbeiten autodidaktisch als Maler und gründen die Künstlergruppe "Brücke" im Juni 1905. 1911 wechseln sie in das in diesen Jahren aufblühende kulturelle Zentrum Berlin.²⁸

Die Brücke-Künstler sind überzeugte Städter. Dennoch ziehen sie in den Ferienmonaten auf das Land und an die Ostsee, um in der Natur malen zu können und um den Kontrast zum Stadtleben zu genießen. Sie malen und skizzieren in den Dresdner Jahren häufig an den Moritzburger Seen. Ernst Ludwig Kirchner geht nach Fehmarn, einer Halbinsel in der Ostsee, die er bereits 1908 kennengelernt hat. Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff arbeiten in Dangast in der norddeutschen Geestlandschaft.

²⁸Das vierte Gründungsmitglied, Fritz Bleyl, wendet sich in Dresden einer bürgerlichen Lehrerkarriere zu und verlässt die Künstlergruppe. Die Mitglieder der "Brücke" wechseln. So ist 1906 Emil Nolde, der sich gerade in Dresden aufhält, für ein Jahr Mitglied der Gruppe.



Abbildung 4.9: Erich Heckel: Windmühle in Dangast, 1909, Öl auf Leinwand, 70,5 x 80,5 cm, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg



Abbildung 4.10: Karl Schmidt-Rottluff: Deichdurchbruch, 1910, Gemälde

Sie halten die Landschaft, die Häuser, die Felder und Bäume spontan in Zeichnungen und Gemälden fest (Abb. 4.9).²⁹ Die Komposition von Heckel lässt einen windigen Tag durch den rhythmischen Duktus des Pinselsstrichs miterleben. Der Himmel, die weiten Flächen, das Gelände gehen fließend ineinander über. Das Weiss der Grundierung schimmert durch, es gibt dem Gemälde Leichtigkeit. Heckel stellt komplementär in seiner Farbpalette Rot und Grün sowie Blau und Gelb-Orange gegenüber. Er suggeriert damit die Atmosphäre eines etwas stürmischen Sommertages in Dangast. Vergleicht man dieses mit dynamischer Handschrift gemalte Landschaftsbild mit Werken der Worpsweder Maler, etwa mit Otto Modersohn (Abb. 4.4), so wird der Betrachter bei Heckel auf eine neuartige Naturauffassung stossen, die ihn emotional durch Farbe und Malweise anspricht.

Ähnlich verhält es sich mit Schmidt-Rottluff. Er versucht der Natur Stimmungen abzulauschen und setzt seine Empfindungen in starke Farben um. Das Gemälde "Deichdurchbruch" (Abb. 4.10)³⁰ lässt den Betrachter den Moment der durchbrechenden Wasserflut miterleben. Das Ungewöhnliche und Neue dabei ist, dass der Maler dieses Wasser zunächst in dunklem Blau ähnlich wie das heranrollende Meer im Hintergrund malt, dann aber in eine warme, leuchtend rote Flutwelle übergehen lässt, die die Gegend überschwemmt und wie ein roter Blutstrom wirkt. Einige ockergelbe Flecken, mit Moosgrün durchzogen, deuten den Deich an, der durchbrochen wird. Dunkle schwarze Flächen stehen links oben im Hintergrund für Büsche und Bäume. Die Dramatik des Augenblickes verstärkt der Maler durch Zuordnung von Farben, die die natürliche Situation verfremden.

Während Heckel und Schmidt-Rottluff im Sommer 1907 in Dangast arbeiten, gehen Kirchner und der neu zur Gruppe gekommene Max Pechstein in die südlich von Dresden gelegenen Dörfer Goppeln und Golberode. In Goppeln existiert am Ende des 19. Jahrhunderts eine Künstlerkolonie. Möglicherweise kennen Kirchner und Pechstein den Ort wegen der Künstlerkolonie.

Kirchner malt in der Dorflandschaft Goppeln (Abb. 4.11)³¹ ein grünes Giebelhaus mit blau umrandeten, orangefarbenen Fenstern an einer leicht ansteigenden Dorfstrasse. Zum Ensemble gehören Nebengebäude und Garten, letzterer durch eine Hofmauer mit Pforte zur Strasse getrennt. Im Garten links im Bild stehen blühende Bäume, vermutlich Kastanien, die im Hinter-

²⁹Abb. Nr. 56, Argan [30].

³⁰Abb. Kalenderblatt, Januar 1999.

³¹Abb. S. 12, Grisebach [71].



Abbildung 4.11: Ernst Ludwig Kirchner: Grünes Haus, um 1907, Öl auf Leinwand, 70x59 cm, Museum des 20. Jahrhunderts Wien

grund in einen dunkleren Baumbestand übergehen. Der Komplex wird von einem quer zum Giebelhaus verlaufenden, sehr grossen, roten Dach im Hintergrund abgeschlossen. In dem schmalen Himmelsstreifen spiegeln sich alle Farben. Die Strasse vor dem Ensemble ist mit kurzen, zügigen Pinselstrichen gestaltet, so dass ein Zug nach rechts entsteht. Zwei Menschen bewegen sich, sie werden wegen ihrer Unauffälligkeit und Kleinheit bei flüchtiger Betrachtung gar nicht wahrgenommen. Der Künstler scheint ihnen in diesem Gemälde wenig Bedeutung beizumessen.

Das Bild, das in ruhige und unruhige Zonen unterteilt ist, besitzt ein Gerüst aus Diagonalen und Schrägen. Bemerkenswert ist seine intensive Farbigkeit, die spontan auf den Betrachter wirkt. Grün und Haus gehören zusammen. Grün ist vom hellsten Gelbgrün in der Hausfront bis zum dunkelsten Grünton bei der Baumgruppe im Hintergrund links vorhanden. Auch helles Blau ist dominant, Teile des Himmels, der Strasse, die Portalumrahmung in der Hofmauer und die Umrahmung der Fenster an der Giebelfront scheinen in hellem, kräftigem Blau. Die aggressive Farbigkeit wird durch die komplementäre Farbe Orange noch gesteigert. Die Farben besitzen eine intensive Leuchtkraft, die Kirchner bewusst in Kenntnis der Farbenlehre van Goghs (die auf Delacroix zurückgeht) einsetzt. Den Einfluss van Goghs spürt man ausserdem in der pastosen Malweise, den kräftigen Pinselstrichen un-



Abbildung 4.12: Ernst Ludwig Kirchner: Segelboote im Sturm, 1912, Öl auf Leinwand, 90x120 cm, Privatsammlung Deutschland

terschiedlicher Länge. Der Pinselduktus betont das dichte Grün der Bäume und wird in seiner Dichte an der grünen Hauswand zurückgenommen.

In den Berliner Jahren verändert Kirchner seine Farbpalette. Er bevorzugt eher sanfte, lichtlosere Farben, wie das auf dem Gemälde “Segelboote im Sturm” (Abb. 4.12)³² von 1912 deutlich erkennbar ist. Zu sehen sind zurückhaltende Grün-, Braun- und Sandtöne. Lichtes bis dunkles Blau bezeichnet das aufgepeitschte Wasser, auf dem sich drei weisse, schrägliegende Segelboote befinden. Ein Mensch, sehr klein, bewegt sich rechts auf sandfarbenem Weg aus dem Bild. Die Atmosphäre ist aufgeladen, sie signalisiert Sturm, die Boote im Wasser bestätigen diese Wahrnehmung. Zwei Jahre sind seit der Entwicklung des sogenannten Brücke-Stils vergangen.³³ Kirchner verändert in dieser Zeit seine Malweise, die Bildstruktur und die Farbigkeit seiner Bilder. Seine Malerei bekommt individuelle, charakteristische Züge, die nicht mehr verwechselt werden können. Der inneren Ablösung von der Gemeinschaft folgt bald die äussere, die Gruppe löst sich 1913 auf.³⁴

³²Abb. S. 47, Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner Lugano 2000 [5].

³³Der Brücke-Stil zeigt eine so grosse Annäherung in der Malerei der Künstler um 1910, dass eine Zuordnung eines unsignierten Bildes sehr schwierig wird.

³⁴Ein kurzer Ausblick auf Kirchner in der Schweiz: Ab 1918 lebt er in Frauenkirch und auf der Stafelalp bei Davos. Er knüpft an frühere Erfahrungen der Verbindung von Kunst mit der natürlichen Landschaft an. Noch einmal wird die Natur und die Landschaft



Abbildung 4.13: Ernst Ludwig Kirchner: Spielende nackte Menschen unter Baum, 1910, Öl auf Leinwand, 77x89 cm, Privatbesitz Wuppertal

In den Sommerwochen arbeiten die Maler der “Brücke” mit Modellen in der Natur. Fränzi und Marcella, zwei halbwüchsige Mädchen, oder Freundinnen der Maler wie Emmy Frisch und Sigi Riha, später auch Erna und Gerda Schilling sind einige der Frauen, die uns von Zeichnungen und Gemälden bekannt sind. An den Moritzburger Seen entsteht um 1910 Kirchners Gemälde “Spielende nackte Menschen unter Baum” (Abb. 4.13).³⁵ Kirchner malt eine wegen ihrer Unberührtheit paradiesisch erscheinende Landschaft mit Bäumen und Wiesen, auf denen sich Menschen nackt tummeln. Er versucht den Menschen in die natürliche Landschaft einzubinden. Der weibliche Akt ist im gleichen Grün gemalt wie der Baum, damit bindet der Maler Mensch und Natur durch Farbe zusammen. Die Farben scheinen zu vibrieren. Grün und Rot bis Orange wirken wie Signalfarben und ergeben eine erotische Spannung. Das Spiel der Nackten inmitten von Licht, Luft und Sonne ist eine neue Ausdrucksmöglichkeit von Gesundheitsbewusstsein, Lebensfreude, Körperkult und Erotik.

zum Inhalt seiner Malerei. Die monumentalen Schweizer Berge beschäftigen den Maler in tiefster Seele und regen ihn zu einer neuartigen Wiedergabe in leuchtenden und starken Farben an. Eine innovative Leistung Kirchners, die die “Zauberberge” von Davos in aller Welt bekannt machen wird. Seine Schweizer Schüler, vor allem Albert Müller, setzen seine Landschaftsmalerei in starken Farben fort.

³⁵Abb. Farbtafel VIII, Gordon [67].



Abbildung 4.14: Max Pechstein: Das gelb-schwarze Badekostüm, 1909, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin

Die Freikörperkultur am Anfang des 20. Jahrhunderts gewinnt an Bedeutung. Der durch die Zivilisation krank gewordene Mensch soll durch viel Bewegung in frischer Luft und Sonne gesunden. In den ersten zeitgenössischen Darstellungen wird der nackte oder sehr wenig bekleidete Mensch unerotisch wiedergegeben (Abb. 2.4). Das ändert sich bei den expressionistischen Malern. Die Brücke-Maler zeigen deutlich ihre erotische Sichtweise des nackten Menschen in ihren Bildern.

Max Pechstein ist an den Moritzburger Seen bei Dresden gemeinsam mit Kirchner unterwegs. Sie malen die beiden Mädchen Fränzi und Marcella und deren Freundinnen in der Natur. Auf dem Gemälde "Das gelb-schwarze Badekostüm" (Abb. 4.14)³⁶ steht vermutlich Fränzi in gelb-schwarz gestreiftem Badekostüm in einem gelb angedeuteten Kornfeld, während im Hintergrund mehrere bekleidete und unbekleidete Gestalten durch eine Wiese springen. Pechstein setzt komplementär die Farben Rot und Grün und spiegelt Gelb-Orange zu einem Stück Blau des Himmels oder des Sees im Hintergrund, das zwischen grünen Bäumen durchscheint. Pechstein malt seine Wahrnehmung der weiten, unverbildeten Landschaft mit Wiesen und üppigen Bäumen als ein Stück Paradies in starken Farben, die vom realistischen Abbild entfernt sind.

³⁶Abb. im Ausstellungskatalog Mailand 2000 [7].



Abbildung 4.15: Karl Schmidt-Rottluff: Nackte zwischen den Dünen, 1913, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin

Auch Karl Schmidt-Rottluff malt nackte Menschen in der Natur (Abb. 4.15).³⁷ Zwei von der Sonne rotbraun gebrannte Frauen hocken zwischen den Dünen auf einer kleinen Sandinsel, die vom intensiven Grün der Blattpflanzen eingerahmt wird. Im Hintergrund erkennt man Kugelbäume, vermutlich Pinien, die grossen Schattenspender des Südens. Ein Horizont ist kaum zu sehen, alles konzentriert sich auf die Szene im Vordergrund. Das Paradiesische der Situation, sich nackt zu bewegen beim Baden im Wasser und Sonnenbaden in freier Natur, versuchen nicht nur Schmidt-Rottluff, sondern alle Maler der “Brücke” einzufangen.

In Berlin schliesst sich Otto Mueller der Malergruppe “Brücke” an. Auch er konzentriert sich auf die Darstellung des Menschen in der Naturlandschaft. Seine Gemälde sind Spiegelbilder der Freikörperkultur, wie sie an den Seen und im Wald um Berlin selbstverständlich geworden ist (Abb. 4.16).³⁸

Die “Brücke”-Maler suchen den Idealzustand der unberührten, durch äussere Einflüsse noch nicht veränderten Natur in ihren Bildern einzufangen. In dieser natürlichen Landschaft können sie sich mit ihren Modellen nackt und frei bewegen. Das bedeutet für sie, dem paradiesischen Zustand sehr nahe zu sein.

³⁷Abb. im Ausstellungskatalog Mailand 2000 [7].

³⁸Abb. im Ausstellungskatalog Mailand 2000 [7].



Abbildung 4.16: Otto Mueller: Zwei Mädchen beim Baden, 1921, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin

Nachdem sich die Künstlergruppe 1913 trennt, arbeiten die Maler und Bildhauer eigenständig und ohne Beziehung zu den früheren Malerfreunden weiter. 1916 geht Kirchners Wunsch, grosse Wandgemälde mit paradiesischen Szenen zu arbeiten, in Erfüllung, als er den Auftrag erhält, das Treppenhaus des Sanatoriums von Dr. Kohnstamm in Königstein auszumalen. Er entscheidet sich für die Darstellung einer Badeszene und erzählt den Moment des Eintauchens der nackten Badenden ins Meer (Abb. 4.17).³⁹ Grisebach beurteilt einige Bilder von Kirchner aus dieser Zeit und schreibt an Helene Spengler in Davos über eine Ausstellung in Jena: *“...Die Ausstellung zeigt mir aufs neue, dass seine Kunst sehr bedeutend ist... Vor allem ragen die Taunuslandschaften hervor. Seine Kunst ist sein Leben und Leiden, sie ist echt und ehrlich. Ich bin überzeugt, dass Kirchner Dauerndes und ganz Neues für die Kunst geschaffen hat...”*⁴⁰

Die Wandgemälde im Sanatorium Königstein werden von den Nationalsozialisten im Jahre 1933 zerstört. Erhalten ist ein grossformatiges Gemälde von 1913 mit gleicher Thematik, das möglicherweise als Vorlage für den Freskenzyklus diente (Abb. 4.18).⁴¹

³⁹Abb. S. 74 Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner Zrich 1980 [25].

⁴⁰Eberhard Grisebach in einem Brief an Helene Spengler, Jena, 8. März 1917.

⁴¹Abb. Titelseite Ausstellungskatalog Lugano 2000 [5].



Abbildung 4.17: Ernst Ludwig Kirchner: *Ins Meer Schreitende*, 1916, Wandgemälde in Secco-Technik im Sanatorium Dr. Oskar Kohnstamm, Königstein im Taunus, nach 1933 zerstört



Abbildung 4.18: Ernst Ludwig Kirchner: *Drei Badende*, 1913, Öl auf Leinwand, Privatbesitz New York

4.1.4 Natursicht der Künstlergruppierung “Der Blaue Reiter”

Wassily Kandinsky kommt als ausgebildeter Jurist um 1900 nach München. Er studiert bei Franz von Stuck zwei Jahre Malerei. Darauf wendet er sich wegen der konservativen Art des Studiums ab und gründet eine eigene Kunstschule mit dem Namen “Phalanx” in München. Gabriele Münter ist eine seiner ersten Schülerinnen. Von 1909 bis 1911 ist Kandinsky Mitglied der “Neuen Künstlervereinigung München”, einer Gruppe für progressive Kräfte, die sich 1911 trennt. Kandinsky tritt zusammen mit Franz Marc, Gabriele Münter und Alfred Kubin aus. “Der Blaue Reiter” entsteht, Kandinsky wird der Mittelpunkt der Gruppe, die jedoch nicht wirklich eine eingetragene Künstlervereinigung ist, sondern ihren Namen nach dem Almanach “Der Blaue Reiter” von 1912 erhält. Kandinsky und Marc geben das Buch gemeinsam heraus. Zur Künstlergruppierung gehören August Macke und die beiden Russen Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin.

Kandinsky will die Utopie seiner paradiesischen Welt mehr noch als die “Brücke”-Maler durch Farben symbolisch ausdrücken. Er sucht nicht die Annäherung an die Realität, sondern einen eigenen Ausdruckswert in seinen Bildern. Seine künstlerischen Mittel sind Farben, die Gefühle und Emotionen im Betrachter hervorrufen sollen. Dabei vernachlässigt er die Form der Dinge. Die Farben fließen über die Fläche. Durch Farben entsteht eine dynamische Bewegung.

Kandinsky malt bereits 1909 fast gegenstandslos das Bild eines Berges im Gemälde “Berg” (Abb. 4.19).⁴² Farbflächen fließen ineinander und rhythmisieren das Bild der Landschaft. Die Intention des Künstlers, durch Farbflächen eine emotionale Wirkung beim Betrachter hervorzurufen, ist zu spüren.

Die Maler des “Blauen Reiter” suchen “Reinheit” in ihrer Malerei. Sie definieren das Wort im Sinne eines spirituellen Zugangs zu den Dingen. Sie geben Farbe und Form eine andere Art von Schwerelosigkeit, aber auch Dichtigkeit, etwa durch geometrische Elemente bei Kandinsky, die frei im perspektivischen Raum oder im Farbraum schweben. Diese spirituelle Ebene soll vom Betrachter wahrgenommen werden. Hier handelt es sich um einen neugestellten Anspruch an den Betrachter, dessen Beobachtung seine “Mitarbeit” erfordert. Kandinsky behauptet, dass das Innere der Dinge, etwa der reine

⁴²Abb. Nr. 28, Zweite [172].



Abbildung 4.19: Wassily Kandinsky: Berg, 1909, Öl auf Leinwand, 109x109 cm, Lenbachhaus München

Klang, im Bild erst gespürt werden kann, wenn die Malerei gegenstandslos geworden ist. Die Musikalität eines Bildes entstehe zum Beispiel durch die eigenständig gewordene Linie, die vorgegebene Formen verlässt.

In seiner Schrift *“Über das Geistige in der Kunst”* setzt sich Kandinsky mit der Farblehre auseinander. Die Farbe Blau spielt eine entscheidende Rolle als Farbe des Himmels, des Aufstiegs, des Blauen Reiters. Blau steht für Entfernung und für Geistigkeit. Die Kraft der Farbe Rot wirkt unmittelbar auf den Betrachter und soll eine Einheit zwischen Bild und Betrachter fördern. Rot suggeriert vor allem Bewegung. Gelb leuchtet sinnlich und hat Signalwirkung. Kandinsky glaubt, Gelb bewege sich aus dem Zentrum heraus, während sich Blau ins Zentrum hinein bewege. Grün als Mischfarbe wird als passiv angesehen. Die Resonanz der Bilder im Betrachter verbindet beide - Werk und Mensch - intensiv miteinander und bringt damit einen neuen Ansatz im Betrachten von Kunst. Diese Farbtheorie gilt vor allem für seine abstrakten Gemälde. Farbflächen suggerieren auch Klänge. Zwischen Malerei und musikalischen Empfindungen entsteht für Kandinsky eine intensive Beziehung, die durch Farbe hervorgerufen wird.

Das Unbewusste drängt an die Oberfläche. Durch einen unkonventionellen Umgang mit Farbe versuchen die Maler, das Unbewusste für den Betrachter wirksam werden zu lassen. Kandinsky versucht, vom äusseren Anschein zum Inneren der Dinge vorzudringen. Unbewusstes sichtbar zu machen, versuchen



Abbildung 4.20: Franz Marc: Die gelbe Kuh, 1911, Öl auf Leinwand, 140x190 cm, Solomon R. Guggenheim Museum New York

auch die Surrealisten und später die Künstler des amerikanischen Expressionismus nach 1945, etwa Pollock. Ein Neubeginn der Sichtbarmachung am Anfang des 20. Jahrhunderts, der für die nachfolgenden Malergenerationen weittragende Auswirkungen hat.

Franz Marc will Theologie studieren, entschliesst sich aber doch für ein Studium an der Münchner Kunstakademie. Dort nimmt er Malunterricht bis 1903. Danach geht er nach Paris, wo er die Maler Sonja und Robert Delauney und ihre Farbtheorien kennenlernt. Im Jahre 1910 begegnet er Kandinsky und Macke. Ihnen fühlt er sich wegen der gemeinsamen Ideale, etwa einer Erneuerung der Malerei durch Verwendung starker Farben, sehr verbunden, und schliesst sich den Künstlern an.

Marc malt Tiere in der Natur. Er umgibt sie wie zum Schutz mit Rundformen, die eine anthroposophische Sichtweise erkennen lassen. Tiere bedeuten für ihn den Zustand der Reinheit, des Natürlichen und des Paradiesischen gleichermassen. Für die Gestaltung seiner Bilder verwendet er die Primärfarben Rot, Gelb und Blau mit unterschiedlichen Schattierungen. Er glaubt, dass sich die tiefe Sehnsucht des Menschen auf das Wiederfinden des paradiesischen Urzustandes richtet. Auf der Suche nach diesem Idealzustand klingen immer auch spirituelle Untertöne mit. Die malerische Umsetzung der Empfindungen soll die Seele zum Schwingen bringen. Natur und Kunst verbindet Marc, indem er seine Malerei aus einem Ähnlichkeitsvergleich mit der

Natur entbindet. Das Sichtbare wird zum Träger des Unsichtbaren. Nicht mehr nur Sichtbares wird wiedergegeben, sondern tiefere Schichten werden sichtbar gemacht. Marc malt innere Bilder. Ungewöhnliche Tierbilder wie "Blaues Pferd", "Das Äffchen" und "Die gelbe Kuh" (Abb. 4.20)⁴³ entstehen.

Das Gemälde "Die gelbe Kuh" malt Marc im Jahre 1911. Leuchtende Farben wie Gelb, Rot und Grün mit einigen wenigen blaugrauen Tönen werden vom Maler verwendet. Die bildbeherrschende gelbe Kuh ist fast diagonal in den Landschaftsraum geschoben, sie scheint durch das Bild zu springen, während links im Hintergrund zwei, drei kleine Kühe weiden. Der Schwanz schwingt in den oberen linken Bildrand, die Vorderbeine strecken sich in Richtung rechte untere Bildecke. Das Fell ist in verschiedenen Gelbtönen gemalt, am Bauch schimmert ein blaugrauer Fleck. Im Vordergrund werden fettes Gras und züngelnde Pflanzen in tiefen bis hellen Grüntönen gezeigt, unterbrochen von runden Steinen in hellem Gelb und Grau. Im Vordergrund rechts tritt die Kuh auf festen Boden in kräftigen Rot- bis Orangetönen. Ganz im Hintergrund befinden sich blaugraue und dunkle Hügel, die die Landschaft gegen einen rotgelben Himmel abschliessen. Das graphische Gerüst erhält das Bild durch schwarze Baumstämme ohne Blattwerk - einer steht links schräg im Raum, drei finden sich rechts, ebenfalls schräg gesetzt -, die die Dynamik des Bildes betonen. Die Malstruktur des Bildes ist fein und flächig. Neu sind die Farben und das Verhältnis von Tier und Landschaft. Die beträchtliche Grösse der Kuh bestimmt das ganze Bildwerk, füllt diagonal den Mittelgrund aus und verdrängt Bäume, Pflanzen und Hügel auf Nebenschauplätze. Die Primärfarben Gelb und Rot, die Farbmischung Grün und ein wenig Blaugrau im Hintergrund unterstreichen Marcs innere Vorstellung von Natur.

Marc formuliert im Vorwort zur zweiten Auflage des "Blauen Reiters" von 1914: "*Wir setzen grossen Jahrhunderten ein Nein entgegen.*" Seine Bilder entsprechen diesem Nein, sie entfernen sich total von der traditionellen Malweise der Natur, etwa des 19. Jahrhunderts. Es ist Marc bewusst, dass "*heute die grosse Menge nicht folgen kann... ihr ist der Weg zu steil und ungegangen.*" Gleichzeitig erkennt er, dass auch die andersartige Kunst bereits Freunde gefunden hat und begründet damit die Neuauflage des Almanachs in gleicher Gestalt.

Menschen in der Landschaft beim "Blauen Reiter" zeigt ein Gemälde von Gabriele Münter. Gabriele Münter malt die Malerfreunde Alexej von Jaw-

⁴³Abb. Nr. 7, Zweite [172].



Abbildung 4.21: Gabriele Münter: A.v. Jawlensky und M.v. Werefkin, 1908/09, Öl auf Pappe, 32,7x44,5 cm, Lenbachhaus München

lensky und Marianne von Werefkin, die sich von der Kunstakademie in St. Petersburg kennen. Das Gemälde „A. v. Jawlensky und M. v. Werefkin“ zeigt beide in der Naturlandschaft der Alpenwelt ca. 1908/09 (Abb. 4.21).⁴⁴ Die Künstler lagern im Vordergrund des Bildes auf einer grünen Wiese, in der rote, schwarzkonturierte Blumen blühen. Die Form und die Farbe der Blumen spiegeln sich in den Blüten auf dem grossen Hut der Werefkin. Sie trägt ein langes, weisses Kleid und hält eine rote Handtasche im Schoss. Jawlensky ruht in blauem Jackett und weissem Hemd mit gelbem Strohhut seitlich mit aufgestütztem Arm. Ihre Gesichter sind in einem Oval zusammengefasst, ohne Details gezeigt und damit gesichtslos. In der Ferne oberhalb des grünen Wiesenhügels sind blaue Berge und ein dunkelblauer Himmel zu erkennen, der durch das Gelb des gewittrig aufleuchtenden Wolkenbandes im Hintergrund geteilt wird. Die Künstlerin stellt eine farbliche Beziehung zwischen dem Wetterleuchten und dem Strohhut des Mannes her und bindet die Gruppe durch diese Farbwahl in die Natur ein. Die Formen sind auf das Wesentliche reduziert.

Auch August Macke spürt eine geistige Verbindung zu Kandinsky und nimmt Kontakt mit ihm auf. Macke studiert von 1904-1906 an der Kunstakademie Düsseldorf. Nach Jahren in Berlin, Paris und im Naturparadies

⁴⁴Abb. Nr. 58 Zweite [172].



Abbildung 4.22: August Macke: Spaziergang zu Dreien, 1914, Öl auf Leinwand, 56,3x33,7 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano

am Tegernsee zieht er 1911 nach Bonn, wo er sich dem Kreis der Rheinischen Expressionisten anschliesst. Im Herbst 1913 lebt er für acht Monate in Hilterfingen am Thuner See in der Schweiz.

In dieser Zeit entsteht sein Gemälde “Spaziergang zu Dreien” (Abb. 4.22).⁴⁵ Es bildet den Höhepunkt einer Serie von Promenaden-Bildern, die Menschen auf Spaziergängen entlang des Sees und durch lauschige Gärten zeigen. Zwei Mädchen und ein Mann sind zusammen unterwegs, der Maler zeigt sie in Rückensicht. Haus und Weg gestaltet er nur durch verfremdende Farbflächen. Lila- und starke Rosatöne beherrschen das Bild, sie suggerieren Spannungen zwischen Menschen und Natur. Die üppige Natur reduziert der Maler auf einen mageren Baum rechts im Bild, den er stellvertretend für das pflanzliche Leben setzt.

Macke unternimmt im Jahre 1914 die berühmt gewordene Tunisreise gemeinsam mit Paul Klee und Louis Moilliet. Er kommt ebenso wie die mitreisenden Maler mit neuen künstlerischen Eindrücken zurück. Im Anschluss an diese Reise wendet er sich einem neuen Themenkreis, etwa dem Treiben in Basaren und Haremsszenen, zu.

Die ungewöhnliche Sichtweise der Natur und des Menschen in der natürlichen Landschaft führt in der Zeit des Expressionismus bei der Künstlergrup-

⁴⁵Abb. S. 30, Ausstellungskatalog Lugano 1989 [23].

pierung "Der Blaue Reiter" mehr noch als bei der "Brücke" zu Darstellungen, die kein realistisches Abbild der Landschaft wiedergeben, sondern Visionen einer Wirklichkeit, die sich hinter dem Gezeigten verbirgt. Dabei wird - etwa bei Marc und dem Gemälde "Die Gelbe Kuh" - auf jede Ähnlichkeit mit der Natur verzichtet. Bei Macke's Bild "Spaziergang zu Dreien" wird der Mensch zentral positioniert und die Natur auf einen Baum reduziert.

Eine neue Art der Wahrnehmung, ausgelöst durch unterschiedliche Reformbewegungen, macht es den Künstlern möglich, andere, innere Bilder entstehen zu lassen. Natur und Religiosität in der Worpsweder Malergruppe, Natur und Eros bei den Brücke-Malern und Natur und Spiritualität bei den Malern des Blauen Reiter sind dabei starke Antriebskräfte. In den Werken spiegelt sich aber auch das "Unbewusste", das durch Freud gerade ins Bewusstsein gehoben wird, wider. Diese subjektive Betrachtungsweise bringt eine neue Malerei hervor. Sie ist das Resultat einer rationalen Auseinandersetzung mit den Visionen der Künstler in den Manifesten und einer emotionalen Auseinandersetzung mit den Einflüssen des Unbewussten im Menschen, mit seiner seelischen Befindlichkeit.

Neue innerbildliche Beziehungen entstehen durch den Einsatz neuer Elemente. Die traditionellen Muster einer gegenständlichen Malerei mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund entfallen. Die klassischen Proportionen sind nicht mehr bildbestimmend. Horizontale, Vertikale und Bildmittelachsen verlieren an Bedeutung. Die Linie bekommt Eigenständigkeit, sie umreißt nicht mehr nur einen Gegenstand, sondern führt ein Eigenleben. Die traditionelle Formgebung wird mehr und mehr aufgelöst und verschwindet schliesslich. Die Perspektive geht, nachdem sie verschiedene Verwandlungen, etwa Verkürzungen, Verschiebungen und Brechungen, erfahren hat, letztlich verloren. Im Kubismus werden die Bildelemente zergliedert und neu zusammengesetzt. Seh- und Denkgewohnheiten der Betrachter werden in Frage gestellt. Der Verbindung von Kunst und Natur wird keine Bedeutung mehr zugemessen. Sie wird im Kubismus aufgegeben.

4.2 Urbane Themen

4.2.1 Lebensalltag in den Atelierwohnungen

Die Künstlergruppe "Brücke" arbeitet seit 1911 in Berlin. Wie in den Jahren zuvor in Dresden lösen die Künstler auch hier die Trennung von Arbeits-



Abbildung 4.23: Erich Heckel: Kinder, um 1910, Öl auf Leinwand, 58x77 cm, Privatbesitz

und Wohnbereich auf, so dass eine permanente Arbeitssituation entsteht. Diese wird in sehr differenzierter Weise genutzt. Das intensive Zusammenleben mit wechselnden Freundinnen und Modellen fördert die Möglichkeit, spontane Situationen auf ein Blatt zu skizzieren. Die Modelle stehen immer zur Verfügung und werden jederzeit in jeder Situation bekleidet oder unbekleidet gezeichnet und gemalt. So verbindet sich Kunst mit dem Lebensalltag und durchdringt ihn. Intime Szenen bleiben nicht verborgen, sondern werden allen Betrachtern durch Skizzen, Graphiken und Gemälde präsentiert.

In der Künstlergruppe “Brücke” haben Mädchen und Frauen die Rolle von Freundinnen, Modellen und Lebenspartnerinnen. Hier gibt es nicht wie in Worpswede eigenständige Künstlerinnen. Erna Schilling ist jedoch eine begabte Stickerin und arbeitet nach Entwürfen von Kirchner Vorhänge und Kissen.

Der Alltag wird in Skizzen festgehalten. Die Modelle frühstücken, lagern auf dem Sofa, waschen und kämmen sich. Diese kleinen Verrichtungen sind den Künstlern bildwürdig genug, um sie in Skizzen festzuhalten, oder Graphiken davon zu arbeiten. Die Skizzen dienen als Vorlage für später ausgeführte Gemälde, wie das bei dem Bild “Badende im Raum” in der vorliegenden Arbeit gezeigt wird. Skizze und Bild werden im Kapitel 5 unter dem Gesichtspunkt der Atelierausstattungen ausführlich besprochen.

Heckels Gemälde “Kinder” von 1910 zeigt die Ecke eines Raumes, in dem



Abbildung 4.24: Erich Heckel: Fotografie des Atelierraumes mit zwei tanzenden Frauen, um 1910

sich zwei Kinder befinden (Abb. 4.23).⁴⁶ Ein Mädchen lagert auf einer roten Liege, ein Junge sitzt davor. Die grüne Wand zeigt Längsstreifen. Rechts im Bild erscheint der Teil eines Vorhangs, der auf der nachfolgenden Fotografie besser zu erkennen ist. Links unten im Bild steht eine Skulptur, die auch auf Heckels Wachskreidenzeichnung „Junges Mädchen“ von 1909 erscheint. Dort steht sie links neben dem Mädchenakt. Bei der Skulptur handelt es sich vermutlich um eine der ersten Bildhauerarbeiten Heckels. Sie scheint aus einem Holzstamm herausgearbeitet. Ob es sich um eine Sitzgelegenheit oder eine freistehende Skulptur handelt, ist nicht zu klären.

Eine Fotografie, die Gabriele Lohberg im Ausstellungskatalog „Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz“ in Davos 1995 veröffentlicht, zeigt den Atelierraum von Heckel um 1910/11 genauer (Abb. 4.24).⁴⁷ Sigi Riha, die Tänzerin, und vermutlich Nelly, eine Bekannte aus dem Zirkusmilieu, üben einen Tanz vor einem aus Rechtecken bestehenden Vorhang.⁴⁸ Dieser vermutlich von Heckel gestaltete Vorhang besteht entweder aus Stoff, der mit Quadraten bemalt ist, oder ist wie ein Patchwork aus einzelnen Quadraten zusammengesetzt. Er dient hier als Hintergrunddekoration für die Tänze der beiden Frauen.

⁴⁶Abb. Nr. 5, Vogt [165].

⁴⁷Abb. S. 97 Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner Der Tanz [16].

⁴⁸Gabriele Lohberg: Ausstellungskatalog Davos: Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz. 1993, S. 97.

Tanz gehört zum Lebensalltag.⁴⁹

Wirkliche Spiegelbilder des Künstleralltags in Dresden und Berlin existieren in allen Medien von den Brücke-Malern. Als Atelierskizzen mit Modellen, als Aktzeichnungen von Badenden im Tub und anderen täglich anzutreffenden Situationen reflektieren sie das Leben in den Wohnateliers. Klassische Beispiele für die Dresdner Jahre sind Kirchners Gemälde “Badende im Raum”, “Mädchen unter Japanschirm” und “Stehender Akt mit Hut”. Der Betrachter spürt die lockere und offene Atmosphäre zwischen Maler und Modellen, intensiv wird die Lebensfreude, die etwa das liegende Mädchen unter dem Japanschirm ausstrahlt, von ihm wahrgenommen.

Mit dem Umzug nach Berlin 1911 verändert sich auch der Lebensstil der Künstler. Das Rauschhafte der Dresdner Jahre tritt zurück. Die Betonung des Sinnlichen wird zugunsten anderer Aspekte des Lebens zurückgenommen. Berlin ist das Zentrum der damals aktuellen Kunstszene. Im Literatenkreis findet Kirchner neue Freunde, etwa den oben zitierten Schriftsteller Guttman. Die Poetin Else Lasker-Schüler lebt in Berlin an der Seite von Herward Walden, dem Herausgeber der Zeitschrift “Der Sturm”. Kirchner lernt den Arzt Alfred Döblin kennen und porträtiert ihn mehrfach. Döblin schreibt seinen ersten expressionistischen Roman “Die drei Sprünge des Wang-Lu”, der 1915 erscheint. Für die Berliner Zeit sind der Holzschnitt “Kopf Guttman vor rundem Tisch und Figuren” und die Zeichnung “Erna mit kurzer Jacke neben Holzfigur” (siehe beide Abbildungen in Kapitel 5) charakteristisch.

4.2.2 Dynamik des Grosstadtlesbens bei Ernst Ludwig Kirchner

Von der Künstlergemeinschaft “Brücke” ist es Ernst Ludwig Kirchner, der in seinen Skizzen und Gemälden interessante, belebte Plätze in Dresden und Berlin festhält. Erlebbar werden in diesen Bildern die Dichte der Menschenmassen in der Stadt, die Ballung von Häusergruppen, die Hektik des Alltagslebens, die Nachtseiten der Grosstadt.

Kirchner, der auf Wunsch des Vaters zunächst das Architekturstudium mit dem Diplom im Jahre 1905 beendete, ist prädestiniert, Bilder der Gross-

⁴⁹Nicht ganz geklärt ist, ob es sich um Heckels Dresdner Atelierraum oder einen Berliner Raum in der Mommsenstrasse 60 in Steglitz handelt. Meiner Ansicht nach befindet sich der weniger repräsentative Raum in Dresden und nicht in den herrschaftlicheren Wohnungen in Berlin.

stadtfluchten und der Menschen in ihnen zu seinem Thema zu machen. Seine Schulung des perspektivischen Sehens lässt sich in den neuen Städtebildern vor allem in Berlin ablesen. Aus Protest gegen das von seiner Familie erzwungene Studium beschliesst er nach Abschluss, niemals als Architekt zu arbeiten. Seine Arbeiten zeigen meines Erachtens jedoch die Sicht des Architekten und legen seine perspektivischen Sehfähigkeiten offen dar. Dass er als Maler autodidaktisch tätig werden wollte, ohne Ausbildung an einer Kunstakademie, liegt in der Strömung der Aufbruchzeit um 1900 und ist ein wesentlicher Grund für das Erschaffen einer neuen Kunst. Mit seinen Malerfreunden ist er der Überzeugung, auch ohne traditionelle Malerausbildung künstlerisch arbeiten zu können. Der Anspruch auf das Spontane und Unverfälschte ist elementar, er allein zählt. Im Manifest der Brücke ist dieses Ziel festgehalten.

Kirchners Bleistiftskizzen von Dresden zeigen verschiedene Plätze, Brücken über die Elbe, Eisenbahnüberführungen, den Bahnhof Dresden-Friedrichstadt. Bei der ausgewählten Zeichnung "Fabrik in Dresden" (Abb. 4.25)⁵⁰ handelt es sich um das Kraftwerk West im Stadtteil Friedrichstadt. Um die Fabrik befinden sich Arbeiterwohnviertel. Kirchner findet es darstellungswürdig. Seine Atelier- und Wohnräume befinden sich in diesem Stadtteil aus Protest gegen die Bürgerlichkeit. Die Zeichnung wirkt eher ruhig, die Dynamik bleibt verhalten.

In den Berliner Arbeiten zeigt sich ein veränderter Blick Kirchners auf das Leben in der Stadt. Fasziniert von dem Getümmel in den Strassen versucht er, die dynamische Bewegung der Menschen in seinen Bildern festzuhalten. Die Stadtansichten von Berlin bilden für ungefähr drei Jahre einen Schwerpunkt seiner damaligen Schaffensperiode. Eines der berühmt gewordenen Gemälde von 1912 zeigt den Nollendorfplatz. Kirchner malt den äusserst belebten Platz mit dichten Menschenströmen auf den Trottoires. Vier Strassenzüge stossen vor einer grossstädtischen Häuserarchitektur aufeinander. Der Maler betont den Strassenverlauf, der sich x-förmig ausbreitet, durch Strassenbahnwagen, die auf allen vier Strassen Bewegung und Hektik suggerieren. Das Gemälde besitzt eine eigenartig beunruhigende Farbigkeit. Nur türkisfarbenes Blau bis Grün in kühlen Tönen und schwefliges Gelb sind ausser wenig Schwarz vorhanden (Abb. 4.26).⁵¹

Noch bedrückender gestaltet Kirchner den "Potsdamer Platz" um 1914

⁵⁰Abb. 86, Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner Zuerich 1980 [25].

⁵¹Abb. S. 53 Ausstellungskatalog Lugano 2000 [5].

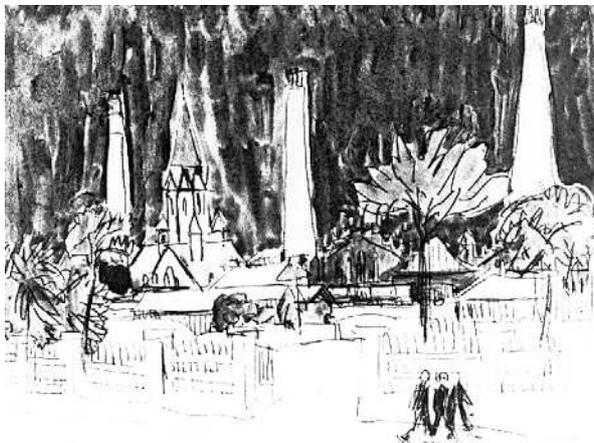


Abbildung 4.25: Ernst Ludwig Kirchner: Fabrik in Dresden, 1910, Bleistiftzeichnung und Aquarell, 26,5x34,4 cm, Staatliche Graphische Sammlung München

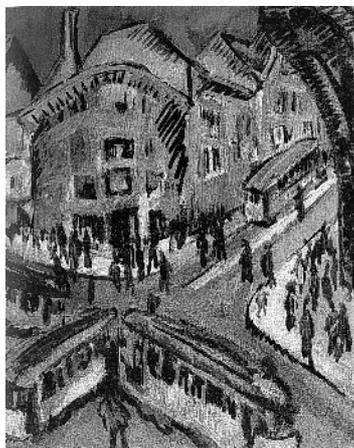


Abbildung 4.26: Ernst Ludwig Kirchner: Nollendorfplatz, 1912, Öl auf Leinwand, 69x59,7 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin



Abbildung 4.27: Ernst Ludwig Kirchner: Potsdamerplatz, 1914, Öl auf Leinwand, 200x300 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

(Abb. 4.27).⁵² Zwei elegante Frauen stehen etwas aus der Mitte des Gemäldes nach links gerückt und dennoch zentral auf einer ovalen Insel wie auf einem Podest. Die linksstehende schwarzgekleidete Dame mit dem grossen Federhut, von dem ein schwarzer Schleier herunter fällt, vermittelt den Eindruck von Trauer. Sie ist vermutlich eine Kriegerwitwe. Mehrere Frauen und Männer bewegen sich mit seltsam unnatürlichem Gebaren im Hintergrund vor der Rundbogen-Architektur des Bahnhofs und der weiss-grauen Häuserzeile. Der Maler wählt hier eigenwillige Farben - helles, kühles Grün, stechendes Orange mit Anthrazit und abgestuften Grautönen - die eine depressive Stimmung beim Betrachter auslösen. Eine frühe Kreidezeichnung zeigt bereits das charakteristische Rondell, das Rund, auf dem sich beide Frauen befinden. Markant heben sich die Arkaden des Potsdamer Bahnhofs im Hintergrund ab. Gemälde, Zeichnung und mehrere im Nachhinein entstandene Holzschnitte zeigen den Blick des Architekten Kirchner auf die Anlage des Platzes und die perspektivische Anordnung der einzelnen Elemente.

Kirchner gelingt es vor allem in seinen Berliner Arbeiten, unterschiedliche Emotionen und Stimmungen der Menschen in der Grossstadt einzufangen. Nervosität und Aggressivität einerseits drücken sich aus in zuckenden Pinselstrichen und dichtestem Farbauftrag. Gebrochenheit, Entfremdung und

⁵²Abb. S. 59, Ausstellungskatalog Lugano2000 [5].

Isolation andererseits sind in verzerrten Formen und in kühlen, dumpfen und grellen Farben wieder zu erkennen. Anonymität und Einsamkeit spiegeln sich in den Gesichtern der Frauen. Kirchners Malerei nimmt so direkt Bezug auf das Leben der Menschen und ihre Probleme in der Grossstadt. Einer der Aspekte der künstlerischen Reform, die eine überzeugende Verbindung von Kunst und Lebensalltag fordert, wird damit tragfähig. Kirchners künstlerische Mittel sprechen die deutliche Sprache, die noch heute vom Betrachter verstanden wird. Das Lebensgefühl der Zerrissenheit und Nervosität spiegelt sich in den Berliner Strassenbildern und bewegt uns noch heute. Lyonel Feininger und Ludwig Meidner werden kurze Zeit später in ihrer Intensität vergleichbare expressive Stadtlandschaften malen.

Das Gemälde "Potsdamer Platz" war titelgebend und Mittelpunkt einer Ausstellung, die vom April bis August des Jahres 2001 in Berlin in der Nationalgalerie anlässlich des 300jährigen Jubiläums der Selbstkrönung des Kurfürsten zum König Friedrich I stattfand.⁵³ Die Stellung des Gemäldes innerhalb von Kirchners Strassenbildern, die um 1913/14 entstanden, wird von Roland März gewürdigt. Skizzen und Aquarelle zum gleichen Thema belegen den Arbeitsprozess Kirchners im historischen Kontext.

⁵³März, Roland: Am Abgrund: Kirchners Potsdamer Platz. In: Ausstellungskatalog "Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preussens". Berlin, 2001, S.33-50.

Kapitel 5

Atelierwohnungen als Inszenierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts

Kunst greift auf verschiedene Weise ganz direkt in das Leben ein. Zunächst betrifft das vor allem die Künstlerwelt und ihre phantasievolle Inszenierung von Atelierwohnungen. Das Kunsthandwerk erfährt eine bedeutende Aufwertung. Aber nur zwanzig Jahre später bringt diese Entwicklung für eine breite Bevölkerung Alltagsprodukte, etwa Teekannen und Lampen, nach Künstlerentwürfen am Bauhaus in Weimar. Die eindrucksvolle Vision, alle Dinge, die einen direkten Bezug zum Leben haben, aus einer Idee heraus zu gestalten, etwa ein Haus, die Einrichtung des Hauses von den Möbeln bis zum Geschirr und Besteck, einen Garten, tritt erstmals kurz vor 1900 in der Stilkunst auf und bleibt richtungweisend bis in die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts. Die Maler der Künstlervereinigung Worpswede kommen in die Moorlandschaft - wie bereits erwähnt - mit dem Willen zur Einfachheit und dem Wunsch nach Nähe zur Natur. Nach den ersten bescheidenen Anfängen entwickelt sich in der Gruppierung bald eine Hinwendung zur komfortableren Wohnkultur. Ein charakteristisches Beispiel ist Heinrich Vogelers "Barkenhoff". Am Anfang der Ausführungen in diesem Kapitel steht er deshalb mit seinen Haus-, Garten- und Wohnungskonzepten. Der vielseitige Künstler versucht, seinen "Barkenhoff" nach eigenen Vorstellungen umzubauen und zu gestalten. Vor allem will er die paradiesische Natur durch pflanzlich ornamentalen Schmuck seiner Räumlichkeiten in sein Haus holen. Eine weitere Künstlerkolonie entwickelt sich etwa um dieselbe Zeit im ehemaligen Jagd-

gebiet des Grossherzogs von Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Die Häuser der Künstler zeichnen sich durch charakteristische Elemente des neuen Stils aus, etwa das des Künstlers Peter Behrens. Er entwirft, ohne Architektur studiert zu haben, die Architektur seines Hauses. Er gestaltet den Garten nach eigenen Plänen und die Innenräume bis ins Detail. Sein gesamt künstlerisches Wirken ist dem von Heinrich Vogeler in Worpswede vergleichbar. Expressionistische Wohnkultur entwickelt sich ebenfalls nach künstlerischen Vorstellungen, die am Beispiel von Kirchner dargelegt werden. Die Aufhebung der ehemaligen Trennung von Arbeits- und Wohnbereich lässt neue kreative Gestaltungsmöglichkeiten zu. Aussereuropäische Einflüsse werden gerade in dem hier zu besprechenden Zeitraum sichtbar und finden ihren Niederschlag in der Malerei, den Bildhauerarbeiten, den Graphiken und den Ausstattungsgegenständen des Künstlers. Er bemalt in Dresden und Berlin Wandbehänge, Kissen und Paravents und schnitzt für seine Atelierräume Hocker und Stühle nach Vorbildern aussereuropäischer Kulturen.

Den Kern der Ausführungen bilden in diesem Kapitel die von einzelnen Künstlern der Gruppierungen ausgestalteten Räume.

5.1 Heinrich Vogeler in Worpswede

Heinrich Vogeler ist der Worpsweder Maler, der im Vergleich mit Modersohn, Mackensen, am Ende und Overbeck den interessantesten künstlerischen Weg geht. Schon während des Besuchs der Düsseldorfer Kunstakademie unternimmt er Reisen nach Holland, Belgien und Italien, um sich über neue Strömungen der Malerei zu orientieren. Als Worpsweder Maler widmet er sich nicht nur der Landschaftsmalerei, sondern ist als Architekt, Innenausstatter, Möbelentwerfer und Graphiker tätig. Er arbeitet für Zeitschriften und Verlage als Illustrator. 1905 erhält er den Auftrag, die Güldenkammer im Rathaus von Bremen auszustatten, deren Tapeten und Kamingitter er mit ornamentalen Motiven gestaltet. 1907 wird er Mitbegründer des Deutschen Werkbundes. 1908 eröffnet er zusammen mit seinem Bruder Franz die "Worpsweder Werkstätten". Er beschränkt sich auf das Entwerfen von Möbeln, sein Bruder widmet sich der Herstellung und dem Verkauf. Er entwirft den Bahnhof von Worpswede und gestaltet die Inneneinrichtung des Wartesaals der 1. Klasse. Das Bahnhofsgebäude steht noch heute.

Nach dem Tod des Vaters und der Geschäftsauflösung 1895 in Bremen erwirbt Vogeler mit der kleinen Erbschaft die alte Bauernkate Birkenhof, die



Abbildung 5.1: Heinrich Vogeler: Frühling, 1896, Radierung

“Barkenhoff” genannt wird. Sofort beginnt er mit dem Umbau. Aus dem Stall wird das Atelier, ein grosser Garten wird 1896 nach seinen Plänen angelegt und mit Hecken und Blumenbeeten kunstvoll bepflanzt (Abb. 5.2).¹ Ein kleiner Birkenwald beschliesst das Grundstück. Das Haus bekommt die charakteristische Giebelfront 1898. Bresler schreibt: *“So vervielfältigte sich die ursprüngliche Natur unter der gestaltenden Hand des Malers und wuchs als organischer Zusammenhang mit dem Wohnhaus zu einer Einheit, in der der Mensch wandelte wie in einer abgeschlossenen Welt.”*²

Die Radierung “Frühling” von 1896 zeigt eine junge, sitzende Frau im Birkenwald, die zur Bauernkate “Barkenhoff” hinüberblickt (Abb. 5.1).³ Die Radierung, die vor dem Umbau des Barkenhoff entstand, macht deutlich, welchen Anteil Vogeler an der Ausgestaltung seines Hauses hatte. Bei dem sitzenden Mädchen handelt es sich um die Braut des Künstlers, Martha Schröder.

Vogeler entwirft den Garten äusserst kunstvoll mit Kugelbäumen und Rabatten, die allerdings kunstvolle Künstlichkeit und nicht Natürlichkeit ausstrahlen. (Abb. 5.3).⁴ Offenbar entspricht dies seiner Auffassung von Natur. Ausserdem entwirft er die gesamte Innenausstattung seines neuen Wohn- und Atelierhauses aus der künstlerischen Idee, durch pflanzlich-ornamentale Ge-

¹Abb. S. 4, Erlay [58].

²Bresler, Siegfried: Heinrich Vogeler. Reinbek, 1996. S. 27.

³Abb. S. 30, Bresler [46].

⁴Abb. S. 111, Erlay [58].

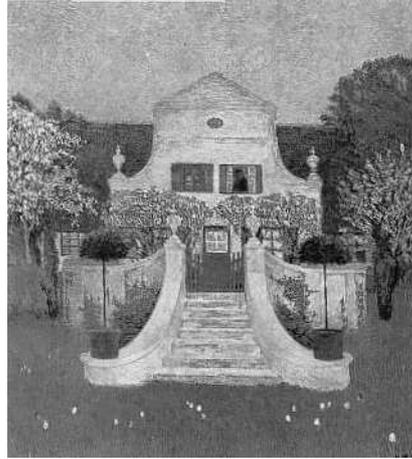


Abbildung 5.2: Heinrich Vogeler: Maimorgen, 1901, Ölgemälde



Abbildung 5.3: Heinrich Vogeler: Mein Garten, um 1905, Öl auf Leinwand

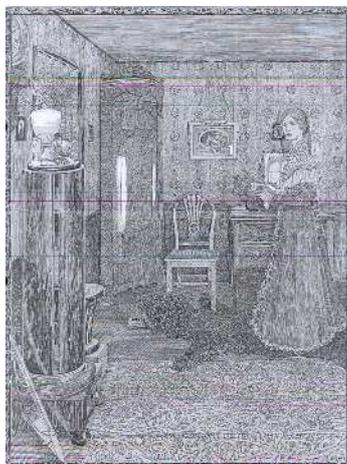


Abbildung 5.4: Heinrich Vogeler: Innenraum des Barkenhoff, um 1900, Radierung

gestaltung von Tapeten und Einrichtungsgegenständen sich Naturnähe in das Haus zu holen. Martha trägt von ihm entworfene Kleider. Im neuen Stil der Jugend gestaltet er mit geschwungenen Linien und Ornamenten aus Blüten- und Baum-Motiven sein Heim. Er greift in dieser Weise mit seiner Kunst in sein Leben ein und verwirklicht reformerische Ideen.

Ein ironischer und kritischer Kommentar von Florian Illies zur Vogeler-Ausstellung 1998 in Darmstadt zeigt, wie seltsam ein solches flächendeckendes Gesamtkonzept heute anmutet (Abb. 5.4).⁵ *“Die Vogeler-Frau liest im Vogeler-Haus vor Vogeler-Tapeten aus einem Vogeler-Buch. Sie wirkt darob etwas abgespannt.”*⁶

Vogeler empfängt in seinem Haus, dem “kleinen deutschen Musenhof”, Schriftsteller, Musiker, Maler und Architekten. Rilke schreibt Verse zu Vogelers Arbeiten und den Segensspruch für den Eingang des Barkenhoff: *“Licht sei sein Los. Ist der Herr nur das Herz und die Hand des Bau’s, mit den Linden im Land, wird auch sein Haus schattig und gross.”* Der Barkenhoff avanciert zum Zentrum des kulturellen Lebens in Worpswede. Hauskonzerte und Lesungen finden statt. Das Kunstwerk “Barkenhoff” mit Innenausstattung und Garten wird mit literarischen und musikalischen Darbietungen

⁵Abb. in NZZ-Artikel, Illies [86].

⁶FAZ vom 18. 4.1998, Nr. 90, S. 35 “Die Sehnsucht nach dem weissen Fleck.”



Abbildung 5.5: Heinrich Vogeler: Das Konzert, 1905, Öl auf Leinwand, 175x310 cm, Privatbesitz

abgerundet.

Deutlich erinnert das von Vogeler 1905 gemalte Bild “Das Konzert”, das später in “Sommerabend” umbenannt wird, an solche Anlässe. Das Gemälde (Abb. 5.5)⁷ zeigt die Giebelfassade und die Freitreppe des Hauses. Zwei weisse Empirevasen schmücken links und rechts die Balustrade. Im Vorgarten befinden sich zwei Menschengruppen - links Paula Modersohn-Becker, Agnes Wulff, Clara Rilke Westhoff sowie Otto Modersohn und rechts die Musiker Heinrich und Franz Vogeler mit Cello und Violine, Martin Schröder als Flötist. Über der Treppe in der Mitte steht hinter geschlossener Tür Martha Vogeler, die den Blick in die Ferne schweifen lässt. Zu ihren Füßen vor dem Zaun liegt parallel zur Treppe der russische Windhund des Paares. Die dargestellten Personen treten in keinerlei Beziehung zueinander. Sie sind ganz auf sich selbst konzentriert. Nur das Hören der Musik verbindet sie. Ihre starre Haltung befremdet. Martha steht wie eine Wächterin vor dem Haus, dessen Verslossenheit durch Gitter und Türen nochmals betont wird.

Die Art der Darstellung zeigt, dass Vogeler mit dekorativen Konzepten arbeitet. Die Figuren wirken wie die Rosen und die kugelförmig geschnittenen Buchsbäumchen als Staffagen. Die Natur scheint kultiviert und domestiziert. Alle Natürlichkeit verschwindet.

⁷Abb. Tafel IV, Redau [130].

Die private Traumwelt des Heinrich Vogeler bricht auseinander: Der Barkenhoff wird zunächst in eine marxistische Kommune und später in das Kinderheim "Rote Hilfe" umgewandelt. Ab August 1918 treffen dort aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrende Männer, Intellektuelle und Künstler ein. Vogeler beschreibt in seiner Broschüre "Siedlungswesen und Arbeiterschule" die neuen Ziele der Barkenhoff-Kommune. Im September 1918 flüchtet die Tänzerin Charlotte Bacharach, genannt Charlotte Bara, aus Belgien, von der in Kapitel 6.2 gesprochen werden wird, mit ihrer Mutter nach Worpsswede.

1931 zieht Vogeler die Konsequenz aus seinen utopischen Vorstellungen vom besseren Leben in einer kommunistischen Gesellschaft und siedelt in die Sowjetunion über. 1941 wird er als deutscher Kommunist aus Moskau vertrieben. Als Opfer des stalinistischen Systems kommt er nach Kasachstan. Dort stirbt er krank, arm und einsam.⁸

5.2 Peter Behrens in Darmstadt

1898/99 gründet Ernst Ludwig, der Grossherzog von Hessen, im Waldbereich seines Jagdgebietes auf der Mathildenhöhe die Künstlerkolonie Darmstadt. Verschiedene Komplexe werden gebaut: das Ernst-Ludwig-Haus, der Hochzeitsturm, Wohnhäuser, kleine tempelartige Pavillons in Parkanlagen und anderes. Nach Krimmel entstand damit ein letztes "Kulturdenkmal des Absolutismus in Deutschland."⁹

Ernst Ludwig regiert ab 1892. Seine Erziehung ist ganz englisch, denn Alice, seine Mutter, ist die Tochter der Queen Victoria. Alice bringt englische Kultur und englische Lebensgewohnheiten an den Darmstädter Hof. Das wird zur Basis für die Visionen der Künstlerkolonie-Mitglieder.

Grossherzog Ernst Ludwig kennt die Arts- und Crafts-Bewegung durch seine verwandtschaftlichen Beziehungen zum englischen Hof und die Vertrautheit mit der englischen Kultur. Er greift den Gedanken von William Morris auf, auch für minderbegüterte Menschen qualitätsvolle kunsthandwerkliche Dinge entstehen zu lassen. Die Reformbestrebungen des Grossherzogs bestehen darin, für die ärmeren Mitglieder der Gesellschaft eine ge-

⁸Petzet, Heinrich Wiegand: Von Worpsswede nach Moskau: Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten. Köln, 1973.

⁹Krimmel, Elisabeth: In Schönheit sterben. Über das Religiöse im Jugendstil. In: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. 1977. S. 82.

schmackvolle und nicht zu teure Art von Wohnungseinrichtungen zu propagieren. Die qualitative Steigerung des Kunstgewerbes soll auch Werbecharakter haben. Das bedeutet, dass die Motivation zur Gründung der Kolonie nicht allein im ästhetischen Selbstzweck, sondern auch in volkswirtschaftlichen, nationalen Überlegungen liegt.

Zwei bedeutende Künstler der Arts- and Crafts-Bewegung sind Baillie Scott und Ashbee. Scott baut das Neue Palais in Darmstadt und gestaltet ganz im Sinne von Morris auch die Innenausstattung. Ashbee vertritt die Ansicht, dass Arts and Crafts kein "Treibhaus für Luxus" sei, denn alles Überflüssige der teuren und der billigen Art sei nutzlos und müsse verschwinden.¹⁰ Ashbee formuliert seine Position auf der ersten Ausstellung 1901 in Darmstadt. Er sagt, das Rad der Geschichte könne man nicht zurückdrehen, man müsse den Gebrauch der Maschine befürworten, allerdings sollte der Handwerker durch künstlerische Erziehung und künstlerische Vorbilder angeleitet werden, persönliche Arbeit und Intelligenz in eigene Ideen einfließen zu lassen. Das könne die Maschine nicht. Hier deutet sich vieles an, das einige Jahre später von den Meistern und Handwerkern des Bauhauses in Weimar vollendet wird.

Auf dem Hintergrund dieses Ideengutes kommt es zur Gründung der Künstlerkolonie durch den Grossherzog Ernst Ludwig. Bewusst wird der Name Künstlerkolonie gewählt, obwohl es im Vergleich zu anderen Gründungen am wenigsten eine solche ist, denn die Künstler treffen sich nicht aus eigenem Antrieb, sondern werden vom Grossherzog berufen. So kommen 1899 aus Paris Hans Christiansen und Rudolf Bosselt, aus München Paul Bürck, Ludwig Habich, Patriz Huber, Peter Behrens und aus Wien Joseph Maria Olbrich, der bald eine führende Rolle innerhalb der Gruppe übernimmt und den Entwurf für die Anlage der Mathildenhöhe gestaltet. Diese besteht aus dem Ernst-Ludwig-Haus, dem Hochzeitsturm und den Wohnhäusern der Künstler unterhalb dieses Ensembles, ausgenommen das Wohnhaus von Peter Behrens, das dieser einschliesslich Innenausstattung und Garten selbst gestaltete.¹¹

Peter Behrens ist eines der kreativsten Mitglieder der Künstlerkolonie. Ohne Architektur studiert zu haben, entwirft er sein Wohnhaus und die gesamte dazugehörige Inneneinrichtung mit Fussboden, Möbeln, Geschirr und anderem mehr. Auch Vogeler zeichnete vom Möbelstück bis zum Silberbe-

¹⁰Kraft, Hanno-Walter: Die Arts- and Crafts-Bewegung und der deutsche Jugendstil. In: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. 1977. S. 38.

¹¹Krimmel, Elisabeth: siehe Anm. 4, S. 82.

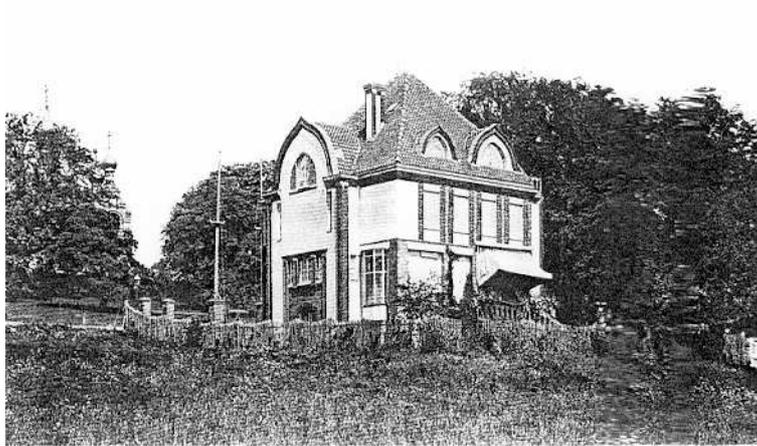


Abbildung 5.6: Fotografie des Wohnhauses von Peter Behrens in Darmstadt, 1901 entstanden

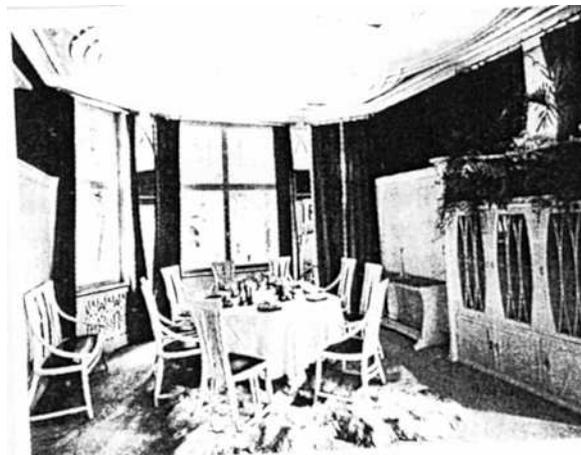


Abbildung 5.7: Fotografie des Speisezimmers im Haus Behrens, um 1901, Museum auf der Mathildenhöhe Darmstadt

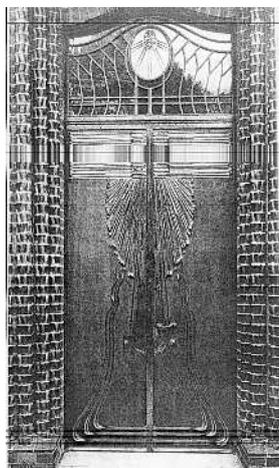


Abbildung 5.8: Fotografie der Haustüre im Wohnhaus Behrens, Darmstadt, um 1901

steck Entwürfe. Beide Künstler gestalten ausserdem ihre Gärten nach eigenen Plänen (Abb. 5.6).¹²In ihrer Gesamtsicht der Lebensumgebung sind sie somit vergleichbar. Die von Behrens für sein Wohnhaus entworfenen Inneneinrichtungs- und Gebrauchsgegenstände können heute im Museum auf der Mathildenhöhe in Darmstadt betrachtet werden, darunter die Esszimmer-Gruppe des ehemaligen Speisezimmers. Sie besteht aus einem Tisch und acht Stühlen. Ganz in Weiss gehalten, bilden sie zum dunklen Boden einen starken Kontrast (Abb. 5.7).¹³ Im Fussboden spiegelt sich durch Ornamentierung die Essgruppe wider, so dass die Möbel nur an dem dafür vorgesehenen Platz voll zur Geltung kommen. Ein Fortrücken würde Unordnung und Verwirrung auslösen. Das Arrangement ist höchst kunstvoll komponiert. Es scheint, als ob sich auch der Mensch in diese vorgegebene Ordnung einzufügen hat.¹⁴

Noch heute kann die in situ erhaltene Bronzetür von Peter Behrens an seinem Hauseingang betrachtet werden. Das Haus ist aus glasierten roten Backsteinen gemauert. Über einen Treppenabsatz betritt man den Eingang. Die Türe teilt sich in einen oberen gläsernen Fensterteil, der ein Viertel von ihr einnimmt und die beiden Flügeltüren. Im Glasteil befindet sich ein ovales

¹²Abb. S. 73, Herbig [81].

¹³Abb. S. 72, Herbig [81].

¹⁴Auf der Abbildung (Abb. 5.7) ist die Gruppe am Originalplatz zu sehen.

Medaillon, aus dem die Sonne hervorbricht und ihre Strahlen über die bronzenen Flügeltüren ergießt. Die Strahlen der Sonne werden in wellenförmig angeordneten Bändern gefasst. Himmel, Strahlen und Bänder treten reliefartig aus dem Bronzegrund hervor (Abb. 5.8).¹⁵

Wohnhaus, Garten und Innenausstattung des Architekten und späteren Industrie-Designers Peter Behrens zeigen im Vergleich mit dem “Barkenhoff” von Heinrich Vogeler Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Gemeinsamkeiten bestehen darin, dass beide Künstler von der Architektur bis zur Tischkultur ihre Objekte im Sinne eines kunstvollen Gesamtkonzeptes entwerfen und erarbeiten. Der Garten wird in die Baupläne einbezogen und kunstvoll gestaltet. Unterschiede: Behrens arbeitet nicht mit pflanzlich ornamentalen Linienzügen wie Vogeler. Seine Ornamentik wirkt gebündelt, etwa um einen Schwerpunkt geführt. Die Ornamentierung ist demnach nicht flächendeckend, sondern besteht aus dunklen, ruhigen Feldern, die mit strukturierten Teilen eine Wechselbeziehung eingehen. Behrens’ Linienzüge sind konkreter und sachlicher. Kontraste werden herausgearbeitet, der Mittelpunkt wird betont.

5.3 Münter und Kandinsky in Murnau

Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Franz Marc suchen in der Alpenlandschaft einen weiteren, festen Wohnsitz und finden in Murnau den idealen Ort. Münter erwirbt 1909 das sogenannte “Russenhause” (Abb. 5.9),¹⁶ das nun zur festen Dependence inmitten der Natur wird. In diesem Haus lässt sich an Details die enge Verbindung der beiden Künstler zur bayerischen Heimatkunst belegen. Marc lebt in Kochel, nicht weit von Murnau entfernt.

Kandinsky bemalt im Russenhause Schränke (Abb. 5.10¹⁷ und Treppengeländer mit volkstümlichen Motiven (Abb. 5.11).¹⁸ Zwischen blumenartigen Ranken springen Pferde, die an das Signet des Blauen Reiters erinnern. Seine Sympathie für die ursprüngliche und einfache Kunst der Bevölkerung ist unbestritten. So beschäftigt sich Kandinsky in Murnau auch mit der Hinterglasmalerei, die als Volkskunst vor allem in Bayern und in Böhmen verbreitet ist. Sie hat stark religiösen Charakter. Im katholischen Bayern ist sie deshalb häufiger zu finden als in anderen Landschaften. Religiöse Themen sind etwa

¹⁵Abb. S. 72, Krimmel [102].

¹⁶Abb. Nr. 71, Zweite [172].

¹⁷Kat. Nr. 326 Ausstellungskatalog Köln 1995 [14].

¹⁸Kat. Nr. 331, Ausstellungskatalog Köln 1995 [14].



Abbildung 5.9: Gabriele Münter: Das Haus in Murnau, 1931, Öl auf Leinwand, 42,5x57 cm, Lenbachhaus München

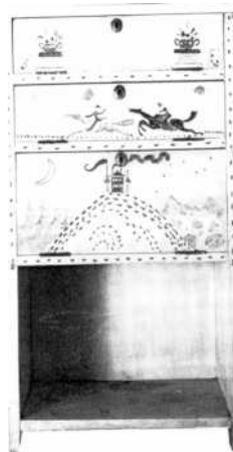


Abbildung 5.10: Wassily Kandinsky: Bemalung der Möbel wie Regale und Stühle im Russenhaus mit volkstümlichen Motiven, um 1910



Abbildung 5.11: Wassily Kandinsky: Bemalung des Treppengeländers im Russenhaus in Murnau mit vorwärtsstürmenden Pferden, um 1910

der „Heilige Georg“ oder „Sankt Martin“. Beide werden zu Pferde dargestellt. Möglicherweise haben diese religiösen Glasbilder zur Findung des Namens „Der Blaue Reiter“ beigetragen. Der Heilige Georg spielt in der russischen Ikonenmalerei eine bedeutende Rolle, die Kandinsky von Haus aus vertraut war. Hinzu kommt, dass der Heilige als Schutzpatron der Bauern gilt und das vor allem im religiösen Bayern. So entsteht eine Beziehung Kandinskys zur bayerischen Volkskultur, die auf eine russische religiöse Volkskunst zurückverweist. Im Almanach setzt Kandinsky die volkstümliche Hinterglasmalerei gleichwertig neben andere Kunstgattungen.

In Murnau entstehen kleine Glasbilder von Kandinsky mit Tier- und Landschaftsmotiven. Kandinsky arbeitet (Abb. 5.12)¹⁹ mit Tempera, Öl, Silber- und Goldbronze auf Glas. Die Murnauer Landschaft ist zu erkennen.

Wie sehr sich Kandinsky in Murnau als bayerischer Bewohner fühlt, hält Münter auf einem Gemälde fest. Sie zeigt Kandinsky am Tisch mit der Malerin Erma Bossi. Er trägt eine bayerische Tracht und Sandalen (Abb. 5.13).²⁰

Einen Vergleich der Einrichtung des „Russenhauses“ in Murnau und der Münchner Stadtwohnung des Künstlerpaares lassen eine Fotografie²¹ und

¹⁹Kat. Nr. 318 Ausstellungskatalog Köln 1995 [14].

²⁰Kat. Nr. 70, Zweite [172]

²¹Die Fotografie ist veröffentlicht im Ausstellungskatalog „Das bunte Leben - Wassily Kandinsky“ im Lenbachhaus. München, 1996. S. 15.



Abbildung 5.12: Wassily Kandinsky: Glasbild mit Sonne, 1910, Glasmalerei, Lenbachhaus München



Abbildung 5.13: Gabriele Münter: Wassily Kandinsky und Erma Bossi am Tisch, 1912, Öl auf Leinwand, 95,5x125,5 cm, Lenbachhaus München



Abbildung 5.14: Wassily Kandinsky: Interieur (Mein Esszimmer), 1909, Öl auf Leinwand, Lenbachhaus München

mehrere Gemälde der Wohnung in München zu (Abb. 5.14).²² Der Einblick in die Wohnung und das Atelier von Wassily Kandinsky in der Ainmillerstrasse 36 zeigt, dass die Wohn- und Schlafräume eher konservativ eingerichtet sind.

Auf der Fotografie (Abb. 5.15)²³ sitzt Kandinsky vor einigen bemalten Blättern, die er prüfend betrachtet. Auf dem Klappstisch befinden sich mehrere kleine Gegenstände: Eine Madonna, eine Tischlampe, ein Becher für Bleistifte. An der Wand hängen kleinere Bildwerke in mehreren Reihen übereinander. Drei Kreuze befinden sich dort. Sie können als Ausdruck seiner Religiosität gelten.

Eine künstlerische Ausgestaltung des Wohn- und Atelierbereichs, wie etwa bei Kirchner in Dresden und Berlin, siehe nächstes Kapitel, ist bei Kandinsky in der Münchner Wohnung nicht zu erkennen. Es scheint, als habe er diesem Aspekt keine Bedeutung beigemessen. Ganz anders verhält es sich mit dem Landwohnsitz in Murnau, der von direkten Bezügen zur bayerischen Volkskultur geprägt ist.

²²Kat. Nr. 277 Ausstellungskatalog Köln 1995, [14].

²³Abb. S. 43, Zweite [172].



Abbildung 5.15: Fotografie: Wassily Kandinsky im Atelier in München, Ainmillerstr. 36, 24.6.1911, Fotografie von Gabriele Münter

5.4 Ernst Ludwig Kirchner in Dresden und Berlin

Im Folgenden werden die von Ernst Ludwig Kirchner gemieteten Atelierwohnungen in Dresden und Berlin untersucht, die als Arbeitsort dienten. Über die von ihm bewohnten Häuser in Frauenkirch bei Davos liegen bereits Veröffentlichungen von Eberhard Kornfeld²⁴ und Roman Hollenstein vor.²⁵ Deshalb werden sie hier nicht behandelt.

Kirchner ist von den Brücke-Künstlern derjenige, der am umfassendsten seine Umgebung nach seinen künstlerischen Vorstellungen gestaltet und die Atelierrequisiten in den Räume als Hintergrundfolie für seine Arbeiten nutzt.

Kirchners Aufenthalt in München im Wintersemester 1903/04 bringt ihm neue Anregungen durch Unterricht bei den Professoren Paul Pfann und Hess in "Ornamenten- und Figurenzeichnen" und im "Modellieren". Bei Franz von Reber hört Kirchner Vorlesungen in "Allgemeiner Kunstgeschichte", bei Carl Hocheder über den "Entwurf von Bauten grösseren Umfangs mit Detailaus-

²⁴Eberhard Kornfeld: Ernst Ludwig Kirchners Wohnhäuser in Davos. In: Davoser Revue 67, 1992, S. 24-29.

²⁵Roman Hollenstein: Die Atelierhäuser von Arnold Böcklin und Hermann Haller in Zürich und die Häuser von Ernst Ludwig Kirchner in Davos. In: Hüttinger, Eduard (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich, 1985. S. 232-236.



Abbildung 5.16: Ernst Ludwig Kirchner: Halbakt, 1905, Holzschnitt, 15x10,5 cm

bildungen in der bürgerlichen Baukunst“. Noch wichtiger als diese Vorlesungen sind ihm die Besuche der “Lehr- und Versuchsateliers für Angewandte und Freie Kunst” von Wilhelm von Debschitz und Hermann Obrist. Dort bekommt er entscheidende Hinweise und eine Ausbildung in der Aktmalerei. Museums- und Ausstellungsbesuche lassen den Wunsch wachsen, sich der Malerei zuzuwenden.²⁶

Zurück aus München wohnt Kirchner in Zimmern, die er häufig wechselt. Zeichnungen und ein Holzschnitt von 1905 “Halbakt im Studentenzimmer” (Abb. 5.16)²⁷ zeigen einen einfachen, konventionell eingerichteten Raum. Eine Frau steht bis zur Taille entblösst vor dem Bett. An der Wand lassen sich drei kleinere Bilder erkennen, die nicht genauer zu identifizieren sind. Kornfeld erwähnt als Studentenwohnort auch die Nähe des Sächsischen Kunstvereins auf der Brühlschen Terrasse.²⁸ Bleyl erinnert sich: “... *Dabei ging es natürlich auch oft laut und lustig zu, so dass Kirchners Wirtsleute aufsässig wurden und das weitere Viertelstundenaktzeichnen nach meiner*

²⁶Bolliger, Hans und Georg Reinhardt: Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Eine biographische Text-Bild-Dokumentation. In: Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Berlin, 1980, S. 48.

²⁷Abb. S. 16, Wentzel [168].

²⁸Kornfeld, Eberhard: Ernst Ludwig Kirchner, Nachzeichnung seines Lebens. Bern, 1979. S. 17.



Abbildung 5.17: Karl Schmidt-Rottluff: Das Atelier, 1905, Holzschnitt, 30,8x15 cm

“Bude” verlegt wurde, einem schönen, grossen, hellen Zimmer im vierten, dem Atelierstockwerk, des mit jener eigentümlichen ovalen, freitragenden Monumentaltreppe ausgestatteten Lüttichauptalais an der Bürgerwiese.”²⁹ Die Brücke-Gemeinschaft wurde vermutlich in der von Bleyl gemieteten Atelierwohnung an der Bürgerwiese 18 am 7. Juni 1905 gegründet. Hier entstanden vorwiegend auch die sogenannten “Viertelstunden-Akte” der jungen Maler, Zeichnungen von Freundinnen, die sich innerhalb einer Viertelstunde bewegen mussten, um die Zeichner zum schnelleren Erfassen der Situation zu zwingen. Diese neue Methode des Zeichnens setzt sich radikal von den Methoden des Malens an den Kunstakademien ab. Das Unmittelbare der Situation wird unverfälscht wiedergegeben und damit eine Forderung des “Brücke”-Manifestes erfüllt. Mehrere Staffeleien standen zur Verfügung, eine rustikale Lampe hing von der Decke und beleuchtete die Szene. Einen Einblick zeigt der Holzschnitt von Karl Schmidt-Rottluff “Das Atelier” (Abb. 5.17).³⁰

²⁹Bleyl, Fritz: Erinnerungen. Zitat in Wentzel, Hans: Fritz Bleyl. Gründungsmitglied der “Brücke”. In: “Kunst in Hessen und am Mittelrhein”. 1968. S. 9.

³⁰Abb. S. 39, Krüger [104].



Abbildung 5.18: Ernst Ludwig Kirchner: Erich Heckel und Modell im Atelier, Gordon 6, 1905, Öl auf Karton, 50x33,6 cm, Privatbesitz

5.4.1 Kirchners Atelierwohnungen in Dresden

Die Forschung geht einig, dass der Maler im September 1906 einen ehemaligen Handwerkerladen in der Berliner Strasse 60 übernimmt, in dem zuvor Erich Heckel wohnte.³¹ Kirchner schreibt: *„... So bezog ich mit einigen Kisten, einem Feldbett und meinem Werkzeug einen verlassenen Fleischerladen im Proletarierviertel Dresdens.“*³² Das zeigt Kirchners Auflehnung gegen das Bürgertum des wilhelminischen Zeitalters und eigene Wertvorstellungen. Genährt wird das Verhalten Kirchners und seiner Künstlerfreunde von der Hoffnung auf Freiheit und Unabhängigkeit in ihrer Kunst. Sie verschaffen sich *“Arm- und Lebensfreiheit gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften.“*³³

Kirchner gestaltet den ehemaligen Laden vermutlich sofort um. Da er bis 1909 unter dieser Adresse wohnt, können die Gemälde *“Erich Heckel und Modell im Atelier“* (Abb. 5.18)³⁴ und *“Interieur mit Mädchen“* dort entstanden sein (Abb. 5.19).³⁵ Dieses letztgenannte Bild zeigt ein grosses, geschwunge-

³¹Bolliger, Hans und Georg Reinhardt, 1980, S. 50.

³²Zitat bei Kornfeld, Eberhard: 1979, S. 335.

³³Forderung im Brücke-Programm von 1906 (Abb. 3.2).

³⁴Abb. S. 274, Gordon 1968 [67].

³⁵Abb. in Kirchner 1930, [94].



Abbildung 5.19: Ernst Ludwig Kirchner: Interieur mit zwei Mädchen, Gordon 46, 1908, Übermalung 1926, Öl auf Leinwand, 115x115 cm

nes Sofa aus dem 19. Jahrhundert, das immer wieder auf Gemälden und auf Skizzen erscheint. Das Bild, das noch vor der Übermalung in Kirchners Veröffentlichung „Das Werk“ von 1930 abgebildet wird und nach der Übermalung durch Kirchner bei Gordon unter demselben Titel als G 46 zu finden ist, zeigt eine überraschend konservative Einrichtung.³⁶

Kirchner demonstriert mit der Wahl des Wohnquartiers Friedrichstadt im Arbeiterviertel von Dresden seinen Protest gegen bürgerliche Wohnviertel (Abb. 5.20).³⁷ Bisher war eine genauere Standortbestimmung der Räumlichkeiten im Zusammenhang mit den genauen Anschriften der Atelierwohnungen nicht möglich, deshalb wird in der Literatur immer vom sogenannten „Brücke-Atelier“ gesprochen. Das Atelier erscheint mit wechselnden Adressangaben. Reinhardt spricht von der Berliner Strasse 65. Dort befand sich das Atelier von Heckel seit September 1906. Bei dem als „Brücke-Atelier“ bezeichneten Raum auf den Fotografien handelt es sich eindeutig um das Atelier von Kirchner in der Berliner Strasse 80, das er am 1. November 1909 bezieht.

Im Nachlass von Bernd Hünlich³⁸ im Kirchner Museum Davos befindet sich ein Grundriss-Plan der Wohnung ab 1909 in Dresden, der direkt vor

³⁶G steht für Kirchners Gemälde im Katalog sämtlicher Gemälde, der 1968 von Gordon herausgegeben wurde.

³⁷Die Kopie wurde dem Falk-Plan Dresden entnommen.

³⁸Bernd Hünlich war ein in Dresden autodidaktisch arbeitender Kirchnerforscher.



Abbildung 5.20: Stadtplan Dresden, Lage der Wohnung von Ernst Ludwig Kirchner in Dresden Friedrichstadt



Abbildung 5.21: Fotografie: Dresden, Berliner Strasse 80. Wohnung im Erdgeschoss, 1909, Fotografie von 1980

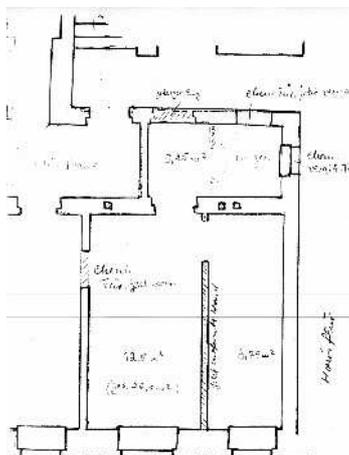


Abbildung 5.22: Grundriss der Wohn- und Atelierräume von Kirchner in Dresden, Berliner Strasse 80, Zeichnung von Bernd Hünlich, Dresden

Ort gezeichnet wurde. Das Haus ist im Krieg nicht zerstört worden, so dass es möglich war, den Grundriss mit späteren Veränderungen aufzuzeichnen (Abb. 5.21)³⁹ und (Abb. 5.22).⁴⁰ Aus der dort aufgezeichneten Raumsituation geht eindeutig hervor, dass es sich bei dieser gemieteten Wohnung um jene handelt, die mit der Anordnung der Räume und Türen und mit ihren Ausstattungsgegenständen auf Zeichnungen und Gemälden der letzten Phase in Dresden zu erkennen ist.

Es handelt sich um eine geräumige Dreizimmer-Wohnung mit Korridor, Küche und Nebenräumen. Von der Berliner Strasse aus betrachtet, befindet sich Kirchners Wohnung im Haus Nr. 80 links vom Hauseingang. Auf einer Fotografie, die 1980 aufgenommen wurde, ist ein repräsentatives dreistöckiges Wohnhaus in einer schönen Häuserzeile zu erkennen (Abb. 5.21).⁴¹ Das überrascht, denn es wird in der Literatur immer darauf hingewiesen, wie sehr Dresden-Friedrichstadt eine Wohnstätte für das Proletariat ist. Kirchner lebt demnach nicht in so ärmlichen Verhältnissen, wie das noch bei der ersten Atelierwohnung vielleicht der Fall war. Mag auch der kleine Handwerker-Laden noch auf eine sehr bescheidene Wohnsituation verweisen, die Atelierwohnung

³⁹Abb. S. 223, Dube-Heynig [56].

⁴⁰siehe Fussnote Bernd Hünlich.

⁴¹siehe oben.



Abbildung 5.23: Ernst Ludwig Kirchner: Tanzender Kirchner im Atelier, Postkarte an Erich Heckel vom 2. November 1909, Tuschfeder-Zeichnung, Altonaer Museum Hamburg

in der Berliner Strasse 80 ist eine grosszügige Wohnung in einem stattlichen Haus.

Kirchner bezieht am 1. November 1909 die neue grössere Wohnung. Erstmals steht ihm mehr Raum zu Verfügung. An seinen Malerfreund Heckel, der zu dieser Zeit in Dangast weilt, schreibt er am 2. November 1909: *“Bin glücklich Berlinerstr. 80 part. Schreib bald mal Du verfluchter Hund Wann kommst Du zurück Gruss Dein Ernst Herzlichen Gruss Fritzi.”* Auf der Vorderseite der Karte zeichnet er sich vor Freude tanzend (Abb. 5.23).⁴²

Lebensfreude und erotische Begegnungen animieren den Maler. Ein glaubhaftes Beispiel dafür ist das von Kirchner um 1909 gemalte Bild *“Mädchen unter Japanschirm”* (Abb. 5.24).⁴³ Kirchner malt das Gemälde in leuchtenden, reinen Farben, die er komplementär verwendet. Sinnlichkeit und Erotik werden durch Farbe signalisiert und sprechen den Betrachter emotional an. Das diagonal in den Bildraum gelagerte junge Mädchen, das in seiner linken Hand einen Japanschirm über sich hält, wird von einem intensiven Schwarz und Ultramarin-Blau umfangen, vergleichbar einem breiten Band, das den Körper einhüllt. Das dunkle Blau suggeriert Tiefe und verdichtet sich bis

⁴²Abb. S. 37, Dube-Heynig [56].

⁴³Abb. S. 37, Grisebach [71].



Abbildung 5.24: Ernst Ludwig Kirchner: Mädchen unter Japanschirm, Gordon 57, 1909, Öl auf Leinwand, 92,5x 80,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf

zu Schwarz. Das Blau verläuft rechts unten im Vordergrund in Grün und anschließend in Gelb, im oberen linken Teil in Rot, Gelb und wieder Rot. Blau bringt hier komplementär gesetzt zu Orange und Rot das Grün zum Leuchten, so dass nach Gordon der Eindruck eines "Auseinanderdriftens der Kräfte"⁴⁴ entsteht. Nur durch das fast quadratische Bildformat seien die "ausbrechenden Kräfte der Komposition zusammengehalten". Diesem Farbakkord fügt Kirchner Rosatöne und Türkis hinzu, die dem nackten Frauenkörper die Schwere nehmen. Das Bild spiegelt die Glückseligkeit und Lebensfreude der Anfangsjahre in Dresden wider, die sich in keiner weiteren Schaffensphase so deutlich manifestieren.

Das Bild wird als typisches Beispiel der expressionistischen Malerei sowohl auf Einzelausstellungen von Kirchner als auch auf Expressionismus-Ausstellungen gezeigt.⁴⁵ Obwohl Kirchner mehrere Werke mit ähnlichen Motiven und Farben malt, bleibt das Bild in seiner emotionalen Ausstrahlung einzigartig.

⁴⁴Donald Gordon: Ernst Ludwig Kirchner. Katalog der Gemälde. München, 1968. S. 64 f.

⁴⁵Schmalenbach, W.: Bilder des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf. 1986. S. 379 f und Ketterer, Roman Norbert: Dialoge. 1988. Beide Autoren geben Zusammenfassungen über die Ausstellungen des Gemäldes.

Ein paar Anmerkungen zum Datierungsproblem bei Kirchner sind an dieser Stelle angebracht.⁴⁶ Inzwischen ist in der Kirchner-Forschung nachgewiesen, dass Kirchner einige seiner Werke rückdatierte. Die Motivation ist, stilistische Mittel und bestimmte Farben erstmals angewendet oder aber auch Ideen als erster umgesetzt zu haben. Einflüsse lehnt Kirchner strikt ab, aber es ist doch offensichtlich, dass das Gemälde „Mädchen unter Japanschirm“ von der Farbigkeit der französischen Künstlergruppe „Fauve“ und vor allem von Henri Matisse beeinflusst ist. Kirchner sieht in Berlin 1909 Matisse-Bilder. Er signiert das Gemälde rechts unten mit „06“. Gordon datiert es in das Jahr 1909. Die Rückseite des Bildes ist ebenfalls mit „06“ datiert.

Das Gemälde „Artistin Marcella“ zeigt eines der beiden halbwüchsigen Mädchen, die durch die Vermittlung von Heckel als Modelle der Maler in Dresden mit den Künstlern arbeiten (Abb. 5.25).⁴⁷ Der Kontakt zur Zirkuswelt und zum Varieté, der von allen Brücke-Malern intensiv gepflegt wird, hilft ihnen immer wieder, neue Modelle aus diesem Kreis zu finden. Kirchner malt das vielleicht zwölfjährige Mädchen auf einem grünschwarzen Sofa vor grüner Wand, den Kopf sinnend in die Hand gestützt. Daneben sitzt eine weisse Katze. Im Hintergrund stehen auf dem grün gestrichenen Fussboden mehrere Flaschen.

Kirchner lebt und arbeitet in dieser Wohnung. Er richtet sie mit selbstgeschnitzten Möbeln und Ausstattungsgegenständen ein, *„weil es keine ihm gefallenden Möbelstücke gab“*, so Billeter.⁴⁸ Kirchner schnitzt Hocker, Stühle, Aschenbecher und Obstschalen, und bemalt Wandbehänge, Vorhänge, Paravants, Decken und Kissen. Viele dieser Atelierrequisiten erscheinen als Dekorationen in seinen Bildern, sie dienen als Hintergrund, etwa im Gemälde „Stehender Akt mit Hut“. Kirchner verbindet durch das Erfassen seiner Arbeits- und Lebensräume in seinen Skizzen, Graphiken und Gemälden seinen Lebensalltag mit seiner Kunst. Nur bei ihm, nicht aber bei den anderen Brücke-Malern, ist deshalb eine ungefähre Rekonstruktion seiner Alltagswelt möglich.

Besonders eigenwillig sind in dieser neuen Wohnung zwei direkt aneinander stossende Türen, die den Raum bestimmen. Die linke der beiden Türen war an jenem Tag, dem 2. November 1909 noch nicht entfernt worden, wie

⁴⁶In meiner unveröffentlichten Magisterarbeit „Die Chronologie der frühen Gemälde E.L. Kirchners“ (1988) habe ich mich mit dem Problem auseinander gesetzt.

⁴⁷Abb. S. 54, Grisebach 1995 [71].

⁴⁸Erika Billeter: Ernst Ludwig Kirchner: Kunst als Lebensentwurf. In: Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, 1980. S. 16-25.



Abbildung 5.25: Ernst Ludwig Kirchner: Artistin Marcella, Gordon 125, 1910, Öl auf Leinwand, 100x76 cm, Brücke-Museum Berlin

die Postkartenzeichnung erkennen lässt (Abb. 5.23).

Der Brückevorhang

Kurze Zeit später wird sich dort der zweiteilige sogenannte “Brückevorhang” befinden, der als ein wichtiges Atelierrequisit und als Hintergrund in den Gemälden fungiert. Er ist sowohl auf dem Gemälde “Badende im Raum” (Abb. 5.26)⁴⁹ als auch auf weiteren Bildern als Dekoration im Hintergrund entscheidend an der Bildkomposition beteiligt. In einem grossen Zimmer mit dunkelgrünen Wänden befinden sich vier unbekleidete Frauen. Ein Durchblick in einen Ruheraum rechts im Hintergrund wird gestattet. Dort lagert eine weitere Frau auf einem Sofa, das mit einer blauen Decke abgedeckt ist. Die Türe zwischen beiden Räumen ist entfernt, damit wird eine gewisse Grosszügigkeit der Raumsituation erreicht. Anstelle des rechten Türpfostens ist eine schwarze, vermutlich geschnitzte Skulptur zu erkennen, die unterhalb des gelb gestrichenen Türbalkens ansetzt. Im Hauptraum steht ein kleiner dunkler und runder Kanonenofen, dessen schwarzes Rohr in den Schornstein geführt wird. Ein Wassertopf befindet sich auf dem Ofen. An der rechten Seite des Bildes hängt ein grosser Spiegel, darunter steht ein Tisch, auf dem sich eine kleine Skulptur befindet. Die Spiegel-Situation wird um 1910 verändert, zwei Holzpodeste links und rechts des Spiegels dienen

⁴⁹Abb. S. 135, Ausstellungskatalog 1980 [25].



Abbildung 5.26: Ernst Ludwig Kirchner: Badende im Raum, Gordon 108, Ende 1909 oder Anfang 1910, Übermalung 1920, Öl auf Leinwand, 151x198 cm, Saarland-Museum Saarbrücken

als Skulpturenpodeste. Spiegel gehören zu den wichtigsten Atelierrequisiten in Kirchners Räumen. Sie vergrößern den Raum, reflektieren das Licht und spiegeln die kunstvolle Szenerie wider.

Das Gemälde “Badende im Raum” wird von Buchheim 1956 in das Jahr 1908 datiert und von Gordon 1968 in das Jahr 1909.⁵⁰ Es kann allerdings erst nach dem Umzug in die neue Wohnung am 1. November 1909 entstanden sein, und zwar nach der Anbringung des Vorhangs. Eine früher entstandene Skizze zeigt noch einmal die Situation mit beiden Türen ohne Vorhang (Abb. 5.27).⁵¹

Der Vorhang ist auf mehreren Fotografien gut zu erkennen, jedoch steht nicht fest, ob er bemalt oder gebatikt ist. Er erscheint in den Farben seiner Medaillons manchmal heller und manchmal dunkler. Karlheinz Gabler veröffentlicht die Fotografien bereits 1980.⁵² Bei dem “Türersatz” handelt es sich um einen einfarbigen, vermutlich ockergelben Vorhang, der mit einem tänzerisch-erotischen Programm bemalt ist (Abb. 5.28).⁵³ In jeweils drei

⁵⁰Buchheim, Lothar-Günther: Die Künstlergemeinschaft Brücke. Feldafing, 1956.

⁵¹Abb. S. 135, Ausstellungskatalog Zürich 1980, [25].

⁵²Gabler, Karlheinz: Ernst Ludwig Kirchner. Dokumente. Aschaffenburg, 1980.

⁵³Die folgenden schwarz-weißen Fotografien der Raumausstattung stellte mir das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, zur Verfügung.



Abbildung 5.27: Ernst Ludwig Kirchner: Badende im Raum, Ende 1909 in der Berliner Strasse 80 entstanden, Skizze



Abbildung 5.28: Ernst Ludwig Kirchner: Zweiteiliger Vorhang, um 1909/10



Abbildung 5.29: Detail des zweischaligen Vorhangs

übereinander angeordneten dunkelgrünen Ovalen auf den beiden Stoffbahnen tummelt sich je ein Paar beim Tanz oder beim Liebesspiel. Gabler bezeichnet sie als “barbarische Liebespaare”.⁵⁴ Im oberen Oval des linken Schalteils kniet ein Mann hinter einer Frau und umarmt sie. Im mittleren Emblem wiederholt sich die Umarmungsszene in frontaler Ansicht. Der Mann steht, möglicherweise mit verbundenen Augen, vor der Frau, beide bewegen sich - wie es scheint - tänzerisch. Auf dem linken Schalteil sitzt unten ein König mit Krone vermutlich auf einem Hocker, der die einzige Ausnahme im Tanz-Programm darstellt. Dieser König wurde bisher nicht gedeutet (Abb. 5.29). Ein Deutungsversuch könnte lauten: Kirchner ist - im übertragenen Sinne - der König. Er sitzt auf dem Leopardenhocker, der in Afrika ein Königsthron ist. Die Paare umtanzen ihn. Dieser Hocker erscheint auf späteren Ansichten des Ateliers vor dem Vorhangschal links. Oberhalb der Ovale befindet sich ein geometrisches Zick-Zack-Ornament, das mehrmals auch auf anderen textilen Arbeiten, etwa auf Kissen, als Dekorationselement auftritt. Am unteren Rand erkennt man ein Saumstück mit rechteckigen Feldern und schemenhaft erscheinenden Figürchen. Ein Teil dieses Saumes ist auf dem Gemälde “Marcella” zu erkennen. Dieses Bild erscheint bereits 1910 in einer Ausstellung, wie ein Foto belegt.

Vom rechten Schalteil, der zur Seite gerafft und mit einer Kordel befestigt

⁵⁴Gabler, Karlheinz: Ernst Ludwig Kirchner. Dokumente. Aschaffenburg, 1980. S. 66.



Abbildung 5.30: Ernst Ludwig Kirchner: Stehender Akt mit Hut, Gordon 163, 1910, Öl auf Leinwand, 205x65 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main

ist, ist nur ein Oval zu erkennen. Zwei Menschen tanzen, neigen sich einander zu und umarmen sich. Dieser Vorhang ist bildbestimmender Hintergrund bei Gemälden, die um 1910 entstanden sind. Das zentrale Ausstattungsstück hat bedeutenden Anteil an den Bildkompositionen. Auf dem Gemälde “Stehender Akt mit Hut” (Abb. 5.30)⁵⁵ ist der dargestellte weibliche Akt vermutlich Doris Grosse, die langjährige Dresdner Freundin Kirchners.

Der Vorhang wird möglicherweise von Kirchner zu einem späteren Zeitpunkt überarbeitet, denn er erscheint auf einer Fotografie der Atelierwohnung in Dresden sehr viel dunkler. Kornfeld glaubt deshalb, dass er gebatikt und nicht bemalt ist.⁵⁶

Neben dieser Stoff-Türverkleidung, die nicht erhalten ist, befindet sich ein weiterer dunkler Vorhang, der mit drei rhombenartigen Gebilden ohne Figuren bemalt wurde. Es könnte sich dabei um das bemalte Stoffstück handeln, das nach Berlin mitgenommen wird und dort auf Fotografien, die in der Körnerstrasse 15 entstanden, nachgewiesen werden kann. Der zweite Vorhang erscheint als Hintergrund auf dem Gemälde “Dodo mit grossem Fächer” (G 158) von 1910. Andeutungsweise erkennt man ihn auch auf dem Bild “Zwei Mädchen. Zwei Midinetten” (G 189) von 1911, jedoch spielt er in keinem

⁵⁵Abb. S. 60, Grisebach 1995 [71].

⁵⁶Im mündlichen Gespräch mit Eberhard Kornfeld im Januar 1992 in Davos.



Abbildung 5.31: Ernst Ludwig Kirchner: Nacktes Mädchen hinter Vorhang, Gordon 154, 1910, Öl auf Leinwand, 120x90 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

Werk eine so dominante Rolle, wie der sogenannte “Brücke”-Vorhang.

Die Atelierwohnung wird durch einen kleinen Eingangsraum betreten, der durch eine Mauer abgetrennt ist (Abb. 5.22). Kirchner funktionierte ihn zu einem Ruheraum um. Unvereinbar scheint dabei die Funktion des Ruheraumes und des Zugangs zur Wohnung. Die ehemalige Tür ist heute vermauert. Der Eingang wurde nach links verlegt und befindet sich heute dort, wo Kirchner die bemalten Wandbespannungen angebracht hatte. Das Mobiliar des Raumes wechselt: Tische, Hocker, auch Polstermöbel für diesen nur 5,25 Quadratmeter grossen Raum lassen sich auf den Bildern erkennen. Durch diesen kleinen Raum war der Zugang zum grösseren Atelierraum gewährleistet, der zur Strassenseite liegt. Der Raum besteht aus zwei Teilen, die nur durch eine Mauer mit grosser Öffnung getrennt sind. Je nach Grösse der Raumteile, 8,75 qm und 12,5 qm, lassen sich auch die Fenster zuordnen. Vermutlich war es die Besonderheit des Grundrisses, die Kirchner veranlasste, gerade diese Wohnung zu mieten. Das zentrale Atelierzimmer gibt das Gemälde “Badende im Raum”, siehe oben, ausgezeichnet wieder.

Auch das Gemälde “Nacktes Mädchen hinter Vorhang” (Abb. 5.31)⁵⁷ gestattet einen Blick auf den Vorhang und den kleinen Raum im Hintergrund.

⁵⁷Abb. S. 296, Gordon [67].

Vermutlich steht "Fränzi" am Eingang des Raumes. Durch den geöffneten Vorhang sehen wir in den anschliessenden Raum, in dem sich ein Tisch und ein ovaler Hocker befinden. Der skulpturale Hocker wird gestützt von zwei Halbfiguren, Mann und Frau, die sich umarmen. Sie sind rot und gelb bemalt.

Hinter dem zweischaligen Vorhang richtet Kirchner eine intime Ecke ein, die in der Ausgestaltung deutlich seine charakteristische Handschrift trägt. Im Laufe der Dresdner Jahre verändert sich das Mobiliar. Eine Sitzmöglichkeit und ein kleines Beistelltischchen für Kaffeetassen oder Gläser sind häufiger zu erkennen. Bequeme Sitzkissen sind vorhanden.

Das weitere textile Ausstattungsprogramm

In dem intimen Ruheraum befindet sich eine Wandbespannung mit hellen Stoffbahnen, vermutlich aus Pikee. Ihre Struktur ist auf einer Fotografie gut zu erkennen. Auf den weissen Pikeestoff malt Kirchner mehrere verschiedenartig stilisierte Bäume. Die hellen, rechteckigen Felder schliessen oben nicht horizontal, sondern wie mit einem abgekappten Giebel an, der die Form der Bäume gewissermassen aufnimmt. Um die hellen Bereiche gegenseitig voneinander abzusetzen, malt Kirchner dunkle Balken oder Flächen als Kontrast. Auch sie sind mit kleinen Figuren in der Art von Scherenschnitten geschmückt. Unter den stilisierten Bäumen spielen, tanzen und turnen Menschen, paarweise oder einzeln. Diese - bisher in der Literatur nicht besprochene - bemalte Wandbespannung bedeckt ungefähr zwei Drittel der Wandfläche. Ein weiteres Drittel oberhalb bleibt weiss.

Kirchner bemalt die erste helle Fläche links neben dem dunklen Konsolestück mit Flaschen mit einem "Fächer"-Baum, unter dem drei Liebespaare dargestellt sind. Ein Paar steht hintereinander, ein zweites sitzt sich eng umschlungen gegenüber, das dritte lagert unter dem Baum. Das zweite helle Feld ist auf dieser Fotografie (Abb. 5.32) nur angeschnitten. Es zeigt Teile eines Baumes mit lanzettartigen Blättern, unter dem sich ebenfalls Paare bewegen. Durch den Vorhang hindurch schaut der Besucher des Ateliers frontal auf ein drittes helles Feld mit einem "Tannen"-Baum. Rechts unterhalb des Baumes wird geturnt. Ein Handstand wird probiert, der Partner leistet dabei Hilfestellung, im Hintergrund sitzt ein weiblicher Akt mit aufgestellten Beinen. Das Handstandmotiv erscheint auch auf gleichzeitigen Zeichnungen Kirchners. Links unter dem Baum tanzt eine Frau mit hochgeschwungenem Bein und ausgreifenden Handbewegungen. Davor steht ein weiteres Paar. Der Mann greift nach der Frau, die sich scheinbar nach rückwärts fallen lässt.

Eine vierte, mit einem "Blumen"-Baum bemalte Fläche befindet sich



Abbildung 5.32: Ernst Ludwig Kirchner: Wandbespannung im Atelier, Fächerbaum, um 1910, Fotografie



Abbildung 5.33: Ernst Ludwig Kirchner: Wandbespannung im Atelier, Blumen-Baum, um 1910, Fotografie

rechts davon. Auch unter diesem Baum bewegen sich mehrere Paare. Auf der Fotografie von Fränzi und einem unbekanntem Jungen ist er dokumentiert (Abb. 5.33). Die kleinen Aktfiguren in den einzelnen Baumfeldern malt Kirchner flüssig mit schwarzem Umriss und ohne Binnenzeichnung. Dass die Binnenzeichnung fehlt, verweist auf eine Entstehung im Jahre 1910. Es geht Kirchner um das malerische Gesamtarrangement der spielenden, tanzenden und sich liebenden Menschengruppen, das paradiesische Lebensfreude widerspiegelt. Offenbar ist diese Dekoration für Kirchner so wichtig, dass er sie bei seinem Umzug nach Berlin mitführt. Er muss sie erneut in seiner zweiten Atelier-Wohnung angebracht haben, denn eine Fotografie der Wohnung in der Körnerstrasse 45 in Berlin-Steglitz belegt sie dort.⁵⁸

Für die Gestaltung dieser auf Stoff gemalten Menschendarstellungen macht Jähner die Einflüsse von aussereuropäischen Kulturen verantwortlich.⁵⁹ Auf einer Postkarte schreibt Kirchner, dass er in dem 1910 wiedereröffneten Völkerkundemuseum in Dresden die sogenannten Palaubalken sieht und durch diese zu verschiedenen Werken angeregt wird. Gemeinsamkeiten lassen sich bei den schattenrissähnlichen Umrissen der Figuren auf den dunklen Balken und im Gesamtkonzept der figuralen Anlage erkennen. Kirchner äusserte sich begeistert über den erotischen Charakter der Palaubalken-Figuren, die zum Ausstattungsprogramm der Männerhäuser auf den Polynesischen Inseln gehören.

In der Ausstattung dieses Raumes muss ein Versuch gesehen werden, den paradiesischen Zustand der Natur, wie er an den Moritzburger Seen und an der Ostseeküste erlebt wird, auch in die Innenräume zu holen. Das Vorhaben Kirchners erinnert an Heinrich Vogeler, der aus einer sehr ähnlichen Motivation heraus den "Barkenhoff" in Worpswede gestaltet.

Zum textilen Ausstattungsprogramm der Atelier- und Wohnräume Kirchners gehören ausserdem Decken und Kissen, die mit Ornamenten bemalt oder bestickt sind. Auffällig ist eine längliche Kissenrolle mit einem Zick-Zack-Band und Ovalen. Auf dem Gemälde "Dodo mit grossem Federhut" (Abb. 5.34)⁶⁰ malt Kirchner das Kissen grün und gelb gezackt mit gelben, schwarzumrandeten Ovalen, in denen kleine schwarze Menschen tanzen. Damit wird direkt Bezug auf den zweischaligen bemalten Vorhang genommen.

Die ersten Skulpturen, Hocker und Stühle

⁵⁸Karlheinz Gabler bildet in seinem 1980 erschienenen Buch "Dokumente" einige Fotografien ab. Die Dekoration zeigt das Foto S. 138.

⁵⁹Jähner, Horst: Künstlergruppe "Brücke". Kohlhammer, 1984, S. 29.

⁶⁰Abb. S. 65, Grisebach1995 [71].



Abbildung 5.34: Ernst Ludwig Kirchner: Dodo mit grossem Federhut, Gordon 181, um 1910, Öl auf Leinwand, 80x69 cm, Milwaukee Art Museum Milwaukee

Vermutlich beginnt Kirchner Ende 1909 oder Anfang 1910 mit Bildhauerarbeiten. Der bereits erwähnte Hocker auf dem Gemälde “Nacktes Mädchen hinter Vorhang” gehört wohl zu den ersten Arbeiten (Abb. 5.31). Die Sitzmöbel können auch anderweitig, etwa als Ablagetisch, genutzt werden. Das kreative Ausstattungsprogramm reicht vom einfachen Hocker, bestehend aus einem Baumstamm, der mit einer Decke abgedeckt ist, bis zum kunstvoll gearbeiteten, figürlichen Hocker. Kirchner erwirbt afrikanische Arbeiten, die in diesen Jahren die Flohmärkte überschwemmen.⁶¹ Sie dienen ihm als Vorbild. Einer dieser Hocker ist der sogenannte Leopardenhocker.⁶² Der Leopardenhocker gehört zu den exotischen Atelierrequisiten Kirchners, die dort durch Fotografien belegt sind. Ausserdem skizziert und malt ihn Kirchner in Dresden und Berlin (Abb. 5.35).⁶³

Kirchners Gemälde “Fränzi vor geschnitztem Stuhl” (G 122) (Abb. 5.36)⁶⁴

⁶¹Die Arbeiten kommen vor 1900 aus den deutschen Kolonien in Afrika, wie Herr Homberger, Rietberg-Museum Zürich, in einem Gespräch erwähnt, und werden auf Flohmärkten verkauft.

⁶²Er befindet sich heute im Kunstmuseum Chur. Vermutlich kaufte ihn Kirchner auf dem Flohmarkt und nahm ihn 1911 mit nach Berlin.

⁶³Abb. S. 149, Ausstellungskatalog 1980, [25].

⁶⁴Abb. S. 139 Ausstellungskatalog 1980, [25].



Abbildung 5.35: Ernst Ludwig Kirchner: Interieur II, um 1910/11, Zeichnung, Tuschpinsel und Tuschkfeder, 33,5x28,5 cm, Brücke-Museum Berlin



Abbildung 5.36: Ernst Ludwig Kirchner: Fränzi vor geschnitztem Stuhl, Gordon 122, 1910, Öl auf Leinwand, 70,5x50 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza Madrid



Abbildung 5.37: Ernst Ludwig Kirchner: Fränzi vor geschnitztem Stuhl, um 1910, Skizze mit schwarzer und farbiger Kreide, 60x49,5 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt

ist ein typisches Mädchenbildnis der Brücke-Jahre um 1910. Der geschnitzte Stuhl, im Titel verankert, ist schwierig zu erkennen. Fränzi sitzt frontal vor oder auf dem Stuhl, nahe an den Betrachter herangerückt. Das Gesicht des Mädchens leuchtet in warmem Gelbgrün. Das Grün korrespondiert mit eher kühltonigen Farben wie Rosa und Blau. Durch den Wechsel von warmen und kühlen Farbtönen entsteht eine enorme Spannung im Bild, die sich auf den Betrachter überträgt. Fränzis Gesicht ist unterhalb der Augenlider verschattet, dadurch bekommt es etwas Maskenhaftes. Das durch die Farbwahl ungewöhnlich pointierte Gesicht des Mädchens ist eingebunden in einen Hintergrund, der aus verschiedenen farbigen Flächen besteht. Das Mädchen sitzt links der Mittelachse vor einer weiblichen Figur mit mächtiger schwarzer Haarmähne. Die Kompositionstechnik des Hintereinanderrückens beider Figuren bringt eine besondere Betonung der Mädchenfigur. Das wird im Unterschied zur Vorskizze deutlich, wo Fränzi nicht vor dem "Stuhl", sondern weiter links sitzt (Abb.5.37).⁶⁵

Bei der vermeintlichen schwarzhaarigen unbekleideten Frau im Hintergrund muss es sich um den geschnitzten Stuhl handeln, vermutlich eine aus Holz gearbeitete, bemalte Skulptur. Der untere Teil des Stuhles ist nicht zu

⁶⁵Abb. S. 50, Grisebach 1995 [71].



Abbildung 5.38: Ernst Ludwig Kirchner: Hockender Mädchenakt, um 1910, Tuschzeichnung, 34x44 cm, Brücke-Museum Berlin

sehen, könnte aber genau jener Hocker sein, der auf dem Gemälde “Nacktes Mädchen hinter Vorhang” rechts im Bild zu sehen ist. Das als “geschnittener Stuhl” bezeichnete Möbelstück ist in der Literatur mehrmals erwähnt mit dem Hinweis, dass es verlorengegangen sei. Dennoch ist es möglich, ein ungefähres Bild zu erhalten, weil gleichzeitig entstandene Zeichnungen und Gemälde den Stuhl abbilden. Die Suche nach dem Stuhl in Kirchners Oeuvre brachte folgende Ergebnisse:

Die Zeichnung “Hockender Mädchenakt” (Abb. 5.38)⁶⁶ zeigt ein Mädchen, das vor einer Wand sitzt. Es zieht seine Füße zu sich heran. Der Akt hockt möglicherweise auf einer ovalen Fläche, die über einem skulpturalen Gebilde liegt. Rechts hinter ihr steht eine weitere unbekleidete Frau, deren Haltung und Umriss an den “geschnittenen” Stuhl auf dem Gemälde “Fränzi” erinnern. Die Darstellung zeigt annähernd den gleichen Aufbau im Kopfbereich. Auch die Haltung der Arme, die vorne über dem Schambereich zusammengeführt sind, scheint ähnlich.

Kornfeld⁶⁷ glaubt ebenso wie Reidemeister⁶⁸, dass eine solche Skulptur an der Wand nicht denkbar sei und es sich doch wohl um eine Malerei handele.

⁶⁶Tafel 20, Reidemeister [131].

⁶⁷Im persönlichen Gespräch mit E. Kornfeld, Davos, im Januar 1992.

⁶⁸L. Reidemeister: Ernst Ludwig Kirchner. Die Handzeichnungen, Aquarelle und Pastelle in eigenem Besitz. Brücke-Museum Berlin, 1978/79. Kat. 22, Tafel 20.



Abbildung 5.39: Ernst Ludwig Kirchner: Dodo im Atelier, um 1910, Pastellzeichnung, 49x59,2 cm

Dagegen ist das Autorenteam des Ausstellungskataloges in Berlin zu Kirchners 100. Geburtstag davon überzeugt, dass es sich *“um einen nach afrikanischem Vorbild von Kirchner selbstgeschnitzten Stuhl, dessen Rückenlehne gegenständliche Form hat”* handele.⁶⁹ Moeller glaubt, dass es sich um einen Wandbehang oder eine Wandbemalung mit einem weiblichen Akt handle.⁷⁰

Die zweite Zeichnung zeigt eine ähnliche Situation. Im Bild rechts ist hinter Dodo der weibliche Akt mit schwarzen Haaren zu erkennen. Dodo wird als Halbfigur im Profil gezeigt (Abb. 5.39).⁷¹ Die schwarze Haartracht der Hintergrundfigur fließt wie ein Band zum Kopf von Dodo. Diese Skizze ist jedoch viel spannungsloser als andere Zeichnungen. Beide Figuren nehmen keinen direkten Kontakt zueinander auf.

Ein weiterer Beleg für die Existenz des “Stuhles” findet sich auf dem Gemälde “Nackte Fränzi”. Der Einschnitt zwischen dem Kopf der Frau mit der schwarzen Haartracht und ihrem nackten Körper (Abb. 5.40)⁷² lässt vermuten, dass Kirchner den oberen Teil des Stuhles aus einer Holzplatte von vielleicht 2 cm Stärke arbeitete und danach bemalte. In dieser Technik ar-

⁶⁹Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Berlin, 1980. Nr. 82, S. 139.

⁷⁰Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Aquarelle. München, 1993. S. 70, Abb. S. 71.

⁷¹Abb. S. 8, Kornfeld [98].

⁷²Abb. 150, Gordon [67].



Abbildung 5.40: Ernst Ludwig Kirchner: Nackte Fränzi im Profil, Gordon 150, um 1910, Öl auf Leinwand

beitet er später in Davos den Adam- und Eva-Stuhl. Mann und Frau werden im Profil aus einem Brett herausmodelliert und danach bemalt. Schliesslich bilden sie die Rückenlehne einer Sitzbank mit Kissen, wie eine Fotografie zeigt. Es wäre denkbar, dass Kirchner bereits in Dresden in ähnlicher Weise die Figur an der Wand gestaltete und bemalte. Der ovale Hocker, auf dem Fränzi sitzt, wäre davor zu denken.

Der Karyatidenhocker

Gabler veröffentlicht im Jahre 1980 eine Fotografie, auf der sich links vor dem zweischaligen Vorhang eine weibliche Aktskulptur befindet (Abb. 5.28). Ob die grob aus dem Holz herausgeschlagene Skulptur steht oder kniet, lässt sich nicht deutlich sehen. Die dargestellte Frau greift mit beiden Händen nach oben, als wollte sie eine Last über ihrem Kopf tragen. Sie führt beide Hände so nah an ihrem Kopf entlang, dass kein Zwischenraum entsteht. Die Hände bilden mit der glatt geschliffenen Kopfdecke eine Ebene. Die Skulptur ist möglicherweise aus einem Stück gearbeitet. Es scheint, als sei sie nicht komplett, vermutlich fehlt eine früher vorhandene Tellerplatte, die die Frau trug. Aufgrund ihrer Haltung soll sie hier als Karyatide bezeichnet werden. Da ihre Funktion nicht klar ist, wäre auch Karyatidenhocker richtig. Der Frauenkörper aus Holz weist einen vertikalen Riss am Unterbauch auf, der bis unter die linke Brust führt. Die bildhauerische Arbeit wirkt klobig und



Abbildung 5.41: Ernst Ludwig Kirchner: Heckel in Kirchners Atelier, 1910, Zeichnung, 34,5x27,8 cm, Brücke-Museum Berlin

roh. Wahrscheinlich handelt es sich um die erste grössere Skulptur Kirchners, nachdem er einige Versuche mit Kleinplastiken gemacht hatte. Der Karyatidenhocker scheint ein afrikanisches Vorbild zu haben. Auf der Zeichnung „Heckel in Kirchners Atelier“, die um 1910 entsteht, hält Kirchner einen solchen Hocker an fast gleicher Stelle neben dem Vorhang fest (Abb. 5.41).⁷³ Dass es sich kaum um die obenerwähnte Skulptur handeln kann, muss man wegen ihrer Hände, die um die aufliegende Tellerplatte herumgreifen, annehmen. Übereinstimmungen bestehen im Typus des Karyatidenhockers, das heisst im Gesamtaufbau des Werkes. Demnach könnte es sich auf der Zeichnung um das afrikanische Vorbild handeln. Der Hocker erscheint auch in anderen Werken, etwa in dem Gemälde „Weiblicher Akt im Tub“ von 1911. Zwei Holzschnitte zeigen ihn ebenfalls: „Frau, Schuh zuknöpfend“ (Dube 206), 1912 in Berlin entstanden (Abb. 5.42)⁷⁴, und „Drei Akte“ (Dube H 182) von 1911 (Abb. 5.43)⁷⁵. Die rechts stehende Frau auf letzterer Graphik stellt das linke Bein auf den Hocker, „*der einer exotischen Skulptur gleicht. Es handelt sich bei diesem und dem zweiten links danebenstehenden Hocker sowie bei dem Wandschirm um Einrichtungsgegenstände des Ateliers,*“ schreibt Harms

⁷³Abb. S. 149, Ausstellungskatalog 1980 [25].

⁷⁴Kat. Nr. 15, Ausstellungskatalog 1990 [22].

⁷⁵Abb. S. 27, Ausstellungskatalog Darmstadt 1993[18].



Abbildung 5.42: Ernst Ludwig Kirchner: Frau, Schuh zuknöpfend, (Dube H 206), 1912, Holzschnitt, 31x24,5 cm, Brücke-Museum Berlin

im Ausstellungskatalog des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.⁷⁶

Ein Vergleich zeigt, dass der Körper der Frauenskulptur beim Hocker wesentlich gedrungener und fülliger erscheint als bei der Karyatidenskulptur von Kirchner. Es scheint sich auf den Abbildungen in den Holzschnitten um das afrikanische Vorbild zu handeln.

Der Reiz der primitiven Kulturen ist wegen der Ursprünglichkeit und der unmittelbaren Ausdrucksstärke für alle "Brücke"-Mitglieder, aber besonders für Ernst Ludwig Kirchner, von elementarer Bedeutung. Die Sammlung Coray im Museum Rietberg in Zürich beherbergt einige afrikanische Skulpturen, etwa einen Karyatiden-Thronhocker.

Der "Karyatiden-Thronhocker" (RAC, 126) wird von Kirchner fast wörtlich zitiert, so dass man annehmen muss, ein sehr ähnliches Stück habe als Vorbild gedient (Abb. 5.44).⁷⁷ Der afrikanische Hocker stammt aus der Hemba-Region in Zaire. Über einem runden Sockel erheben sich zwei unbekleidete Frauenfiguren, die nur im Bauchbereich mit Bändern und Ketten geschmückt sind. Beide greifen mit abgewinkelten, starken Armen nach oben, um mit übergross gestalteten Fingern eine Tellerplatte zu tragen. In sehr ähn-

⁷⁶M. Harms, Ausstellungskatalog Expressionismus. Druckgraphik, Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, 1993. S. 26.

⁷⁷Fotografie Renate Foitzik Kirchgraber

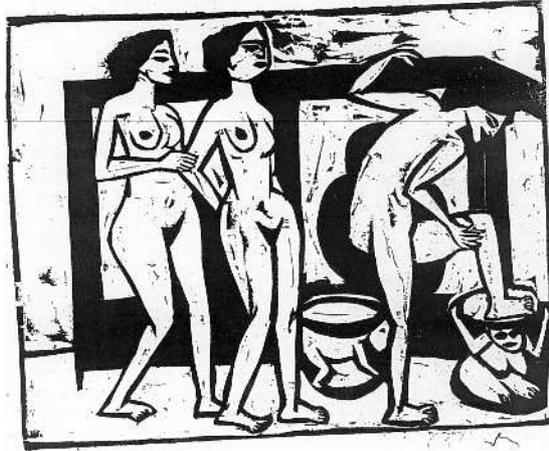


Abbildung 5.43: Ernst Ludwig Kirchner: Drei Akte, (Dube H 182), 1911, Holzschnitt, 20,7x25,7 cm Hessisches Landesmuseum Darmstadt



Abbildung 5.44: Afrikanischer Künstler aus der Hemba Region, Zaire, Werkstatt aus Kukowa-Nkuvi: Karyatiden-Thronhocker, Rietberg-Museum Zürich

licher Weise arbeitet Kirchner die Hände seiner Skulptur. Die Oberfläche der afrikanischen Figuren aus Holz ist fein abgeschliffen, nur an der nicht direkt einsehbaren Rückseite sind die Hiebe des Schnitzmessers roher belassen. Der Hocker ist rotbraun bemalt.

Dass dieser Typus in der afrikanischen Bildhauerkunst mehrfach anzutreffen ist, soll durch ein weiteres Beispiel belegt werden. Dabei handelt es sich um einen Häuptlingsthron der Baluba (Abb.5.45).⁷⁸ Leuzinger bemerkt dazu: *“Es ist das Vorrecht des Herrschers, bei Ratsversammlungen und Gerichtsverhandlungen auf dem Karyatidensitz zu thronen, wobei ihn die mythische Ahnfrau trägt.”*⁷⁹ Hier muss nochmals auf den doppelschaligen Vorhang zurückverwiesen werden. Im linken Schal sitzt ein König im unteren Medaillon, dessen Funktion neben den Tanz- und Liebespaaren nicht klar zu erkennen ist. Vor diesen König stellt Kirchner seinen Karyatidenhocker (Abb. 5.28). Soll diese Kombination den Führungsanspruch Kirchners in der Künstlergruppe dokumentieren?⁸⁰ Man ist versucht, die Situation so zu interpretieren.

Das Motiv der lastentragenden Frau erscheint auch in Kirchners späterem Werk in Davos. Hockende und sitzende Karyatiden finden sich an seinen selbstgearbeiteten Stühlen als Reliefdarstellungen. Drei dieser Stühle sind in Davos erhalten.

Kirchner gelingt die Rezeption der Kunst von aussereuropäischen Völkern mehr als anderen Brücke-Künstlern. Der Einfluss der primitiven Kulturen behält während seines ganzen Arbeitslebens Gültigkeit. Ein Beispiel ist das in Davos gearbeitete Bett für seine Partnerin Erna⁸¹, ein anderes sind die Balkensculpturen, die seine Veranda in Frauenkirch am Wildbodenhaus stützten.⁸²

Die Atelierrequisiten

Kirchner ist, wie auch Heckel und Schmidt-Rottluff, Maler, Graphiker und Bildhauer, aber sein Interessensspektrum ist weit grösser als das der Malerfreunde. Keiner der “Brücke”-Künstler arbeitet wie er Alltagsgegenstände für seine Wohnateliers. Um das Bild einer höchst kunstvollen Gesamtausstattung

⁷⁸Abb. S. 242, Leuzinger [109].

⁷⁹Elsy Leuzinger: Afrikanische Skulpturen. Aus der Sammlung Coray. Südostkongo. S. 242 f.

⁸⁰Kirchner stellt sich 1913 in der Brücke-Chronik als der führende Künstler der Gruppe dar. Aus Unstimmigkeit darüber zerbricht die Künstler-Gemeinschaft.

⁸¹Das Bett ist im Kirchner Museum Davos ausgestellt.

⁸²Die Balkensculpturen sind zerstört und nur durch Fotografien überliefert.



Abbildung 5.45: Afrikanischer Häuptlingsthron mit mythischer Ahnfrau aus Baluba, Holz, Höhe 44 cm, Rietberg-Museum Zürich

in Kirchners Atelierwohnungen abzurunden, sollen weitere selbstgearbeitete Objekte besprochen werden. Etwa Schalen aus Holz, die vermutlich ebenfalls nach afrikanischen Vorbildern in der ganz persönlichen Handschrift Kirchners gestaltet werden.

Die wiederentdeckte geschnitzte “Davoser Fruchtschale” aus Holz ist seit September 1994 als Leihgabe im Kirchner Museum Davos ausgestellt. Sie wird hier als Davoser Schale bezeichnet. Ende 1995 war sie in Japan ausgestellt, zusammen mit einem Gemälde von Kirchner, auf dem sie vermutlich dargestellt ist.

Die im Gemälde-Katalog von Gordon abgebildete “Ovale Obstschale” aus Holz zeigt an den beiden Längsseiten des Ovals jeweils in der Mitte zwei als Akte gestaltete hockende Menschen (Abb. 5.46).⁸³ Ihre Köpfe überragen das Oval, sie sind ohne Einzelheiten gearbeitet. Um den Köpfen Raum zu geben, schliesst der Schalenrand nicht direkt an, sondern lässt Zwischenraum in Form eines Dreiecks zwischen Kopf und Schalenkörper. Die Arme der Figur sind weit ausgestreckt und zeichnen damit den Ansatzwinkel nach. Vermutlich handelt es sich um eine Paardarstellung. Zu sehen ist ein kleiner hockender Akt, der durch den Brustansatz als weiblich identifiziert werden kann. Bei der zweiten aus dem Schalenkörper herausgearbeiteten Figur könnte es

⁸³Abb. S.39, Gordon [67].

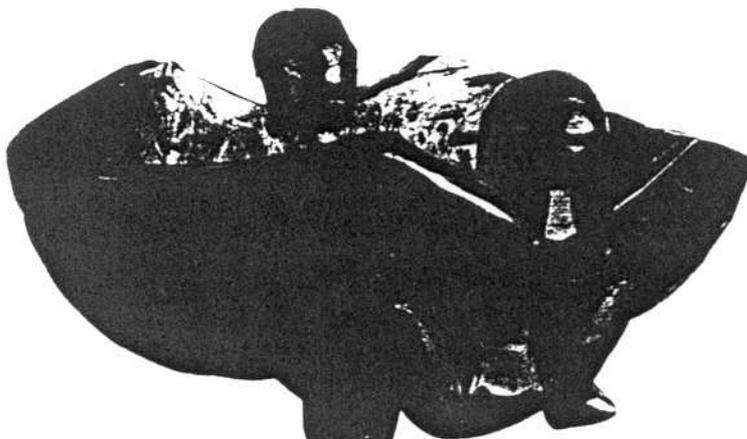


Abbildung 5.46: Ernst Ludwig Kirchner: Obstschale, um 1910, Holz

sich um einen Mann handeln. Die Gesichtszüge sprechen dafür. Beide Arme werden ebenfalls zum Schalenrand geführt, dort verschmelzen sie mit dem Holzkörper, das heisst die Hände und Finger sind nicht im Detail gestaltet.

Ganz anders verhält es sich bei der "Davoser Fruchtschale" (Abb. 5.47).⁸⁴ Sie zeigt deutliche Unterschiede in der Bearbeitung. So sind dort die ausgearbeiteten, gut erkennbaren Finger auf dem ungefähr zwei Zentimeter dicken Rand der Holzschale aufgelegt. Die Schale zeigt zwei unterschiedlich grosse Köpfe, die völlig glatt ohne ausgeprägte Gesichtszüge sind. Ein Kopf ist dabei wesentlich kleiner als der andere, so dass man an ein Kind denken könnte.⁸⁵ Die Form dieser Schale ist ein grosses, langgestrecktes Oval, die Dicke des Holzes beträgt etwa zwei Zentimeter. Innen und aussen sind kleine ausgehöhlte Flächen zu erkennen, die nebeneinander liegen und wahrscheinlich durch Bearbeitung mit dem Meissel entstanden sind. Das Oval senkt sich an beiden Schmalseiten etwas ab, es wirkt wie heruntergedrückt und löst damit die etwas massive Wirkung auf. Die Menschenfiguren sind glatt poliert, im Gegensatz zum Holzkörper, der rauh wirkt durch die Bearbeitung mit einem Meissel, der weiche Vertiefungen hinterliess. Das Holz scheint mit Ochsenblut oder anderer weinroter Farbe an bestimmten Stellen eingefärbt worden zu sein. Die rustikale und robuste Wirkung der Schale deutet auf die

⁸⁴Fotografie Renate Foitzik Kirchgraber.

⁸⁵Frau Lohberg, Kirchner Museum Davos, vermutet ebenfalls eine Kinddarstellung, wie sie mir im Gespräch am 13. 10. 1994 mitteilte.



Abbildung 5.47: Ernst Ludwig Kirchner: Davoser Fruchtschale, um 1910, Holz, Privatbesitz

Vorbilder der primitiven Kulturen. Leider ist der Erhaltungszustand nicht optimal, das Holz des Schalenkörpers weist Risse auf.

Die Holzschalen, eigenwillige Atelierrequisiten, erscheinen auch auf verschiedenen Gemälden von Kirchner, etwa “Stilleben mit Plastiken und Blumen” (Abb. 5.48).⁸⁶ Das Bild soll exemplarisch für alle weiteren besprochen werden. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich auf dem Bild um eine der von Kirchner gearbeiteten Holzschalen. Er malt sie in einem geschlossenen Oval, jedoch deutlich mit den hockenden Körpern. Zum Stilleben gruppiert er weitere kleine Skulpturen auf dem Tisch. Die Schale jedoch beherrscht das Bild durch ihre diagonale Anordnung im Bildraum. Die dadurch entstehende Dynamik wirkt dem behäbigen Rund des Tisches entgegen. Durch die Streckung wirkt die Schale grösser und schlanker, als sie in Wirklichkeit ist. Die Hockenden erscheinen summarisch, ohne Ausarbeitung von Details. Das Bild ist 1912 gemalt worden. Damit bietet es einen “terminus ante quem” für die Schale, welche folglich in die Dresdner Jahre datiert werden kann. Das Gemälde “Mädchen mit Katze, Fränzi” (G 124) zeigt sie in Dresden im Interieur.

Das Hockmotiv der Figuren am Schalenrand erscheint im Werk von Kirchner um 1910 und wird bis in das Jahr 1914 weiterentwickelt. Die Figuren

⁸⁶Abb. Tafel 40, Gordon [67].



Abbildung 5.48: Ernst Ludwig Kirchner: Stilleben mit Plastiken und Blumen, Gordon 230, 1912, Öl auf Leinwand, 90x80,5 cm, Stedelijk-Museum Amsterdam



Abbildung 5.49: Ernst Ludwig Kirchner: Vier weibliche Akte im Raum, um 1910, Tuschfeder-Zeichnung, 34,7x39,7 cm, Privatbesitz



Abbildung 5.50: Antikes Bronze-Relief einer Gorgo, abgebildet im Almanach “Der Blaue Reiter” 1912, 6. Jahrhundert vor Christi, 42,5x59,5 cm, Antikensammlung Glyptothek München

hocken mit seitlich auseinandergestellten Beinen am Boden. Das Motiv des hockenden Rückenaktes erscheint auch in seinen Zeichnungen und druckgraphischen Werken dieser Jahre, so in der Zeichnung “Vier weibliche Akte im Raum” (Abb. 5.49).⁸⁷ Zwei Menschen befinden sich vor dem Paravent, der den kleinen Ofen verdeckt, ein Mädchen steht direkt am Paravent und ein anderes hockt mit weit ausgestellten Beinen in Rückenansicht und wendet dem Betrachter das Gesicht zu.

Kirchner arbeitet ein Tonkachelrelief, das ein hockendes Liebespaar zeigt. Die Tonkachel ist für die Ausstattung eines Kachelofens gedacht, der vermutlich nicht gebaut wird (Abb. 5.51).⁸⁸

Die Quelle für das Hockmotiv liegt in der Antike. Im Almanach “Der Blaue Reiter” wird ein antikes Relief abgebildet, das eben dieses Hockmotiv einer Gorgo in Vordersicht zeigt (Abb. 5.50).⁸⁹

Die Verquickung von antikem Hockmotiv und aussereuropäischem Kulturgut führt bei Kirchner zu nie dagewesenen Ausdrucksmöglichkeiten in seiner Kunst.

Ab 1914 verstärkt sich der Einfluss der Antike auch in der Malerei, so

⁸⁷Abb. S. 148 Ausstellungskatalog 1980 [25].

⁸⁸Fotografie Renate Foitzik Kirchgraber.

⁸⁹Abb. o. S., Kandinsky [90].



Abbildung 5.51: Ernst Ludwig Kirchner: Tonkachel-Relief für einen geplanten Kachelofen, um 1911, 27,6x19,8x3,6 cm, Privatbesitz



Abbildung 5.52: Ernst Ludwig Kirchner: Stilleben mit Gläsern, Gordon 269, 1912, Öl auf Leinwand, 100,5x74 cm, Aichi Prefectura-Museum Nagoya, Japan

dass von der “Klassizistischen Moderne”⁹⁰ gesprochen wird.

In Kirchners Atelierwohnungen muss es auch in Berlin mehrere Holzschalen gegeben haben, denn die Gemälde “Stilleben mit Fruchtschalen und Gefäßen”, “Rotes Stilleben” und “Stilleben mit Holzschalen und Blumen”, die Gordon alle in das Jahr 1914 datiert, zeigen Schalenvarianten. Allerdings zeigen diese keinen figürlichen Schmuck.

Eine besonders phantasievoll gestaltete Schale ist die in zwei Etagen angeordnete Obstschale, hier “Etagenschale” genannt. Kirchner malt sie auf dem Gemälde “Stilleben mit Gläsern” (G 269) um 1912 und auf anderen Bildern (Abb. 5.52).⁹¹ Das Material ist helles und dunkles Holz, das zum Teil schwarz bemalt ist. Bei einer Höhe von 28,5 cm ist sie aus zwei Teilen zusammengesetzt. Auf dem Sockel ritzt Kirchner “ELK” ein. Drei eigenwillige Figuren, kleinere Skulpturen aus hellerem Holz, stützen den Schalenkörper, es sind Karyatiden. Vermutlich knien die weiblichen Aktfiguren, die auf der unteren Ebene den Aufbau tragen. Besonders klar ist der Aufbau der Schale

⁹⁰Boehm setzt sich in seinem Ausstellungsbeitrag “Eine andere Moderne” mit den klassizistischen Elementen in der Malerei von Picasso, de Chirico und anderen Malern auseinander. Ausstellungskatalog Canto d’Amore, Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst, Kunstmuseum Basel, 1996, S. 15-38.

⁹¹Abb. 269, Gordon [67].

auf der Fotografie zu erkennen, die Kirchner in seinem Berliner Atelier in der Durlacher Strasse 14 aufnimmt (Abb. 5.62).

Die ersten freistehenden Skulpturen

Henze bereitet seit 1984 einen Skulpturenkatalog vor, wie er in der Zusammenfassung von Kirchners bildhauerischem Werk im Ausstellungskatalog "Skulptur des Expressionismus" schreibt.⁹² Der Katalog der Skulpturen ist im Jahre 2002 unter dem Titel "Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners" erschienen.

Kirchner beginnt in den Dresdner Jahren als Bildhauer zu arbeiten. Zwischen 1910 und 1914 ist er in diesem Medium sehr schöpferisch. Von den über 100 Skulpturen sind nur einige wenige erhalten. Erste Skulpturen Kirchners ergänzen das Interieur seiner Atelierwohnungen in Dresden. Seine plastischen Arbeiten sind Teil seines künstlerischen Gesamtkonzeptes. Ich beschränke mich auf ein Thema seiner skulpturalen Arbeiten - das Thema "Tanz" - und bespreche vier Skulpturen, die zwischen 1910 und 1913 entstanden sind.

Die Tänzerin mit Halskette

Auf der Zeichnung "Interieur II" (Abb. 5.35) skizziert Kirchner einen weiblichen Akt im Liegestuhl und eine auf einem Leopardenhocker sitzende Frau vor der typischen Spiegelsituation in der Dresdner Wohnung in der Berliner Strasse 80. Links und rechts neben dem Spiegel befinden sich zwei archaisch wirkende Holzstämme, die als Podeste für die Skulpturen dienen. Auf diesen beiden Holzstämmen steht links eine Frauenskulptur, die nur angeschnitten gezeichnet wird. Die "Tänzerin mit Halskette" ist dennoch zu erkennen. Auf dem rechten Sockel sitzt eine kleine weibliche Holzskulptur, die als "Hockende" bezeichnet wird. Für die Fragestellung dieser Arbeit ist interessant, ob Kirchner die Skulpturen als Ausstattungsrequisiten für seine künstlerischen Interieurs arbeitet, oder ob er ihnen eigenständigen Charakter gibt.

Nicht immer sind die Interieurs so gut zu erkennen, wie auf der Zeichnung "Interieur II". Häufig verfremdet Kirchner und deformiert die Form. Dieses für ihn charakteristische künstlerische Mittel setzt er immer wieder ein.

Um 1910 entsteht die bemalte Holzskulptur "Tänzerin mit Halskette"⁹³

⁹²Wolfgang Henze: Ernst Ludwig Kirchner. In: St. Barron (Hg.): Skulptur des Expressionismus. München, 1984. S. 108-122.

⁹³Die Masse der Skulptur sind 54,3 x 15,2 x 14 cm. Sie befindet sich in Privatbesitz.



Abbildung 5.53: Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin mit Halskette, um 1910, Skulptur aus Holz, Hirshorn Museum Washington, Leihgabe aus Privatbesitz

(Abb. 5.53).⁹⁴ Sie steht in offener Schritt- oder Tanzstellung auf einem runden Podest und blickt über ihre Schulter zurück. Ihre rechte Hand hebt sie beim Tanz nach oben. Mit kleinem Schritt bewegt sie sich vorwärts.

Die Tänzerin Mary Wigman zeigt eine ähnliche Tanzpose in ihrem Tanz „Seraphisches Lied“ (Abb. 5.54).⁹⁵ Die Tanzfigur der Wigman ähnelt der Figur der kleinen Skulptur in Körperhaltung, Schrittstellung und beim Anheben des Armes. Sie unterscheidet sich in der Kopfhaltung und der Gegenbewegung von Armen und Beinen.

Kirchners Schnitztechnik zeigt stilistische Merkmale, die auch für sein malerisches Werk der Jahre 1910 und 1911 gelten. Dazu gehören die Überbetonung des Kopfes durch seine Grösse im Verhältnis zum Körper und das Zusammenfassen in grossen schwarzen Flächen, etwa bei der Haartracht, siehe auch „Fränzi vor geschnitztem Stuhl“ (Abb. 5.36).⁹⁶

Die Tanzende Frau

⁹⁴Kat. Nr. 61, Barron [31].

⁹⁵Abb. S. 83, Fritsch-Vivie [62].

⁹⁶Die kleine Tänzerin war verloren gegangen, wie Henze schreibt, und ist im Jahre 1984 wieder entdeckt worden. Sie muss beschädigt worden sein, denn sie hatte im Originalzustand schwarze Bemalungen an den Geschlechtsmerkmalen, die jetzt fehlen. Vermutlich wurde sie mit der Säge verunstaltet.



Abbildung 5.54: Mary Wigman im Tanz "Seraphisches Lied", Fotografie, 1929



Abbildung 5.55: Ernst Ludwig Kirchner: Tanzende Frau, 1911, Skulptur aus Erlenholz, ockergelb und schwarz bemalt, Stedelijk-Museum Amsterdam



Abbildung 5.56: Ernst Ludwig Kirchner: Skizze der Skulptur *Tanzende Frau* auf einer Postkarte an Erich Heckel mit Tusche und farbigen Kreiden vom 19.6.1911, 14x9 cm, Altonaer Museum Hamburg

Im Jahre 1911 entsteht die „Tanzende Frau“, eine Tänzerinnenskulptur, die ebenfalls in der Dresdner Wohnung durch Kirchners Skizzen belegt ist (Abb. 5.55).⁹⁷ Nach Mitteilung des Museums in Amsterdam existiert eine Postkartenzeichnung⁹⁸ von Kirchner an Erich Heckel vom 19. Juni 1911, die diese Skulptur im Atelierraum links neben einem der Paravents zeigt (Abb. 5.56).⁹⁹ Mit der Karte kann sie sicher in das Jahr 1911 datiert werden.¹⁰⁰

Sie ist mit 90 cm um mehr als 30 cm grösser als die Tänzerin mit Halskette. Mit der Zunahme der Grösse seiner Skulpturen geht bei Kirchner auch eine Entwicklung zur freieren und bewegteren Ausdrucksweise einher. Die Skulptur ist vollrund gearbeitet und zeigt von jeder Seite eine interessante Ansicht. In einer Tanzbewegung steht sie mit eingeknickten Knien und vorgeschobenem Bauch auf einem der Fussform folgenden Sockel. Die Frau legt den Daumen ihrer linken Hand seitlich an den Kopf oberhalb des Ohres und

⁹⁷Abb. S. 114, Barron [31]. Die Holzskulptur hat die Masse 90 x 35,5 x 27,5 cm. Sie ist gelb-schwarz bemalt und befindet sich heute in Amsterdam, Stedelijk-Museum. Auf der Basis ist ein Aufkleber mit der Bemerkung „Holzplastik *Tanzende Frau*“ E.L.Kirchner, Berlin-Wilmersdorf,(Durlacherstras(se) 14 II“) zu finden.

⁹⁸Altonaer Museum in Hamburg, im Original datiert „6.19.1911“, richtig wäre 19.6.1911

⁹⁹Abb. S. 181, Dube [56].

¹⁰⁰Annemarie Dube-Heynig: Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Brief an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg. Köln, 1984. Nr. 68. Abb. S. 181.



Abbildung 5.57: Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin, Tanzende, 1912, Skulptur aus Holz, Privatsammlung

spreizt vier Finger ab. Der Ellbogen zeigt dabei weit nach aussen. Die andere Hand winkelt sie direkt am Körper neben ihrer Brust stark an. Die Frau trägt eine Art Kappe über enganliegenden Haaren. Die schwarzen Flächen werden hier sehr reduziert und wirken nicht mehr dominant. Über einem breiten, starken Hals erhebt sich ein nach oben gerichtetes Gesicht, das in der Augen- und Mundpartie durch Schwarz betont wird. Auch die Brust wird betont. Insgesamt hat das Körpervolumen der Skulptur zugenommen.

Möglicherweise ging von der Arbeit an dieser Skulptur ein entscheidender Anstoss für Kirchners stilistische weitere Entwicklung aus. Das künstlerische Mittel der "Binnenstruktur", das er in den Berliner Jahren auch in seiner Malerei als Schraffuren verwendet, gibt dem Körper mehr Volumen. Er arbeitet mit dem Meissel am weichen Holz der Skulptur, so dass kleine gebrochene Flächen die Struktur ihrer Oberfläche bilden.

Die Tänzerin

Im Jahre 1912 entsteht in Berlin die Tänzerin mit erhobenen Armen (Abb. 5.57).¹⁰¹ Es handelt sich um eine bedeutend grössere, nicht bemalte Holzskulptur.¹⁰² Die elegant gestaltete Frauenskulptur befindet sich mitten

¹⁰¹Abb. S. 172, Ausstellungskatalog 1980 [25].

¹⁰²Die Skulptur ist 134 cm hoch. Unter dem Sockel befindet sich ein Zettel: "E.L. Kirchner Jena bei Herrn Professor B. Graef, Preis 1000 M.



Abbildung 5.58: Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin mit gehobenem Bein, 1913, Holzskulptur aus schwarzer Wassereiche, blau und schwarz bemalt, Privatsammlung

in einer Tanzbewegung. Sie tanzt unbekleidet mit weit erhobenen Armen, ihre Hände liegen auf ihrem glatten Haar. Sie wiegt sich in der Hüfte und neigt sich zur linken Seite, den Schwung federt sie in ihren gebogenen Knien ab. Die Proportionen des Körpers scheinen fast zu stimmen, der Kopf wird durch seine Grösse etwas betont, die Beine scheinen im Vergleich zum Körper zu kurz. Die Frau steht auf den Zehen auf einem ovalen, kleinen Sockel. Eine grosse Leichtigkeit und graziöse Bewegung geht von ihr aus, die sich bis in die Kopfdrehung hinein zieht. Das Stehen wirkt labil. Dadurch erreicht der Künstler einen glaubhaften Bewegungseindruck in der Figur. Das Gesicht zeigt mandelförmig geschnittene Augen mit leicht hervortretenden Augäpfeln.

Vermutlich ist Kirchner von Vorbildern aus dem afrikanischen Kamerun inspiriert worden, die seine stilistische Entwicklung beeinflussen. Im Vergleich zu den beiden früheren Arbeiten wirkt die Skulptur schlanker, graziler und eleganter. Analogien lassen sich auch im malerischen Werk von Kirchner um 1912 finden.

Die Tänzerin mit gehobenem Bein

Die "Tänzerin mit gehobenem Bein" ist eine vierte, etwas kleinere, um 1913 oder 1914 in Berlin entstandene Skulptur aus Wassereiche (Abb. 5.58).¹⁰³

¹⁰³Abb. S. 180, Ausstellungskatalog 1980 [25]. Bemalte Holzskulptur aus Wassereiche,

Das Kostüm der Tänzerin findet sich in ähnlicher Weise auch im graphischen Werk, etwa im Holzschnitt "Sich überschlagende akrobatische Tänzerinnen" von 1913.

Eine Analyse der vier besprochenen Werke ergibt, dass innerhalb von wenigen Jahren die Tänzerinnen-Skulpturen eine stetige Entwicklung zu freieren Bewegungen in der Figur aufzeigen. Die Skulpturen werden grösser. Sie nehmen an Volumen zu. Sie bekommen einen eigenständigen Charakter und sind nicht mehr nur Ausstattungsobjekte, wie das vermutlich die erste Figur, die kleine Tänzerin mit Halskette, war.

5.4.2 Kirchner in Berlin

Die Rekonstruktionsversuche der Berliner Wohnungen von Ernst Ludwig Kirchner in der Durlacher Strasse 14 und der Körnerstrasse 45 sind sehr schwierig, weil beide Wohnstätten im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Die Durlacher Strasse 14 liegt in einer Gartenkolonie. Auf dem Gelände des Hauses Körnerstrasse 45 befindet sich die Berliner Stadt-Autobahn. Ein einziges nicht zerstörtes Haus, das ich besichtigte, lässt ahnen, wie grosszügig die Wohnungen in den Häusern waren.¹⁰⁴ Aufgrund von Fotografien und Skizzen kann ein Einblick in die damaligen Interieurs gewonnen werden.¹⁰⁵ Die gewählte Wohnlage und die Wohnungen in den eleganten und grossstädtischen Häusern zeugen vom sozialen Aufstieg der "Brücke"-Maler. Als Kirchner 1911 nach Berlin kommt, bezieht er vermutlich durch Vermittlung Pechsteins eine Wohnung im Haus Durlacher Strasse 14, in dem Pechstein sein Atelier hat.¹⁰⁶

Die erste Atelierwohnung gestaltet Kirchner in ähnlich kreativer Weise wie seine Lebensräume in Dresden. Seine neuen Atelierwohnungen bekommen einen noch bohémehafteren Charakter als in Dresden. Vermutlich entdeckt er in diesen Berliner Jahren auch das Arbeiten mit Textilien. Eine Applika-

Höhe 66,5 cm, in Privatbesitz.

¹⁰⁴Besichtigung beider Wohnlagen im Jahre 1996.

¹⁰⁵Im Oktober 1911 zieht Kirchner nach Berlin. Kornfeld glaubt, dass Heckel und Schmidt-Rottluff erst im Dezember 1911 nach Berlin kommen. Heckel findet in Berlin-Steglitz eine Wohnung in der Mommsenstrasse 60, die - wie in Dresden - zur Geschäftsstelle der "Brücke" wird. Otto und Martha Mueller wohnten zuvor in dieser Wohnung. Sie ziehen in die Hewardstrasse. Otto Mueller wird in Berlin aktives Mitglied der Maler-Gemeinschaft.

¹⁰⁶Kirchner und Pechstein gründen in der Durlacher Strasse 14 die Mal-Schule MUIM. Das Kürzel steht für "Moderner Unterricht in Malerei".



Abbildung 5.59: Ernst Ludwig Kirchner: Atelierwohnung vermutlich in der Durlacher Strasse 14 in Berlin, Fotografie, um 1912

tion für die Kölner Sonderbundausstellung 1912/14 entsteht. Wandbehänge, bunte Decken und farbige Kissenbezüge prägen das Bild der Räume. *“Abgeschottet von der Aussenwelt und überwiegend in Kunstlicht, entsteht der Eindruck exotischer Wohnhöhlen: erotische Malereien, gestickte Vorhänge, Diwanüberwürfe, Decken und bemalte Holzskulpturen verbinden sich mit den üblichen Wohnzimmerrequisiten, mit Blumenvasen, Geschirr oder Ofen zu privaten Bühnenbildern. . . ”*¹⁰⁷

Eine Fotografie zeigt einen Raum mit einem grossen Wandbehang aus hellem Stoff (Abb. 5.59).¹⁰⁸ Das Stoffstück ist mit dunklen Figuren und eigenwilligen Ornamenten geschmückt. Vermutlich handelt es sich um Applikationen, wie auch im Sammlungskatalog des Kirchner Museums Davos angenommen wird.¹⁰⁹ Auf dem hellen Vorhang heben sich zwei tanzende Figuren als dunkle Schattenrisse ab. Links davon sieht man einen monumentalen Baumstamm mit einer wie abgekappten Baumkrone. Noch weiter links befindet sich eine Figur, die einer Fledermaus mit geöffneten Flügeln und mit zwei herabhängenden Füßen gleicht. Deutlich erkennt man, dass der Wandbehang nur bis auf Brusthöhe der vier sich davor befindenden Men-

¹⁰⁷Schulz-Hoffmann, Carla: Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde 1908-1920. München, 1991.

¹⁰⁸Abb. S. 59, Lohberg [110].

¹⁰⁹Kirchner Museum Davos, Sammlungskatalog Bd. II, S. 58.



Abbildung 5.60: Ernst Ludwig Kirchner: Kopf Guttmann vor rundem Tisch und Figuren, Dube H 193, 1912, Holzschnitt in Schwarz, aquarelliert, 23,5x20,3 cm, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein

schen reicht. Rechts in der Wandbespannung befinden sich drei Falten, die auf einen weich fallenden Stoff hinweisen.

In Berlin ist die Atmosphäre freier und offener. Viele Freunde treffen in den Atelierwohnungen zusammen, die Kirchner immer wieder skizziert und porträtiert.

Die Schriftsteller Alfred Döblin und Simon Guttman gehören zum Freundeskreis. Ein Holzschnitt Kirchners zeigt Guttman in einer der Berliner Atelierwohnungen um 1912, umgeben von Kirchners Skulpturen (Abb. 5.60).¹¹⁰

Zu der Gruppe der intimen Atelierbilder aus Dresden kommt ein neuer Typus hinzu, die Gruppe der sogenannten "Gesprächs- oder Freundschaftsbilder".¹¹¹ Freunde, die beim Spiel zusammensitzen und diskutieren, werden skizziert und gemalt.

Auf der Fotografie (Abb. 5.61)¹¹² sind vier Personen zu erkennen, etwa Kirchner rauchend rechts. An den Wänden sind die Stoff-Dekorationen aus Dresden zu sehen, hier allerdings in einem anderen Gesamtarrangement. Auf dem Diwan, der mit Kissen bestückt ist, lagert vermutlich Erna. Gespräche und Spiele, etwa Schach, aber auch Tanz in den Räumen gehören zum inten-

¹¹⁰Abb. S. 135, Moeller [116].

¹¹¹Begriff bei Grisebach, Lucius: Ernst Ludwig Kirchner 1880 - 1938. Köln, 1995. S. 82.

¹¹²Abb. S. 61, Lohberg [110].



Abbildung 5.61: Ernst Ludwig Kirchner: Rauchender Kirchner mit Freunden im Atelier, Berlin, Körnerstrasse 45, Fotografie, vermutlich mit Selbstauslöser, um 1913/14

siven Lebensstil, der Kunst mit dem täglichen Leben verbindet.

Der Blick in den etwas dunkel wirkenden Raum, den eine weitere Fotografie (Abb. 5.62)¹¹³ zulässt, zeigt phantasievolle Dekorationen Kirchners. Kirchner und Erna Schilling lagern auf einem Diwan. Auf dem Tisch im Vordergrund liegt eine bestickte Decke.¹¹⁴ Darauf sind auf dunklem Grund mit hellem Faden gestickte Bögen zu erkennen, die eine Arkadenreihe ergeben. Jeweils unter einem Arkadenbogen befindet sich eine kleine Frauenbüste. Lange Haare deuten hier das weibliche Geschlecht an. Paardarstellungen bilden das Zentrum der Decke. Zwei Paare scheinen zu tanzen, ein drittes lagert. Ausgehend von den Arkaden führt der gestickte Faden in dicht nebeneinander liegenden Stichen hufeisenförmig um die beiden tanzenden Paare, das lagernde Paar ist von einem Oval umgeben. Die Decke ist von Kirchner mit ELK signiert. Die Frage, ob es sich um seine persönliche Stickarbeit handelt, oder ob er den Entwurf fertigte und Erna Schilling stickte, konnte nicht zweifelsfrei geklärt werden.

Oberhalb des Diwans erkennt man zwei eckige Japanschirme. Sie sind beliebtes Requisit auch auf weiteren Gemälden Kirchners, etwa auf dem Bild

¹¹³Abb. S. 47, Lohberg [110].

¹¹⁴Die Decke ist in der Sammlung E. Kornfeld, Bern. Ihre Masse sind 67x164 cm.



Abbildung 5.62: Atelierräume vermutlich in der Durlacher Strasse 14, um 1912, Fotografie von Ernst Ludwig Kirchner

“Erna unter Sonnenschirm” (G 317), das um 1911/12 entsteht. Die Wand des Raumes scheint mit busch- und baumartigen Pflanzen bemalt, so dass auch hier bei aller Künstlichkeit des Arrangements der Eindruck von Natur im Raum entsteht. Gardinen hängen vor den hoch angesetzten Fenstern.

Zur Ausstattung des Raumes gehört eine Holzskulptur, die sich auf der Fotografie links neben Erna im Vordergrund befindet. Sie steht auf einem Sockel. Henze glaubt, es handele sich um ein Übungsstück von Kirchner. Ein afrikanisches Vorbild wäre auch hier denkbar. Auf der Suche nach einem solchen Vorbild fand ich im Museum Rietberg in Zürich eine afrikanische Rere, die einen ähnlichen Aufbau und eine sehr verwandte Haltung zeigt. Kirchner umreißt mit schnellen Linienzügen die Skulptur auch auf der Zeichnung “Erna in kurzer Jacke neben Holzfigur” von 1912 (Abb. 5.63).¹¹⁵

Seine Lebenspartnerin Erna Schilling lernt Kirchner vermutlich um 1912 kennen. Gemeinsam mit ihr bezieht er im Herbst 1913 oder Anfang 1914 ein neues Wohnatelier in der Körnerstrasse 45 in Berlin-Steglitz. Es muss im Dachgeschoss eines mehrstöckigen Hauses gelegen haben, denn der Ausblick von oben herab durch ein schräges Fenster ist in Kirchners Gemälden und Zeichnungen überliefert. Das Bild “Wannseebahn durch das Atelierfenster gesehen” (G 381), das um 1914 entsteht, belegt wie andere Gemälde auch

¹¹⁵Abb. S. 166, Ausstellungskatalog 1980 [25].



Abbildung 5.63: Ernst Ludwig Kirchner: Erna mit kurzer Jacke neben Holzfigur, um 1912, Bleistiftzeichnung, 49,7x32,2 cm, Staatliche Kunstsammlung Kassel

den hohen Standort. Der Blick geht unverändert auf Häuserfronten, die noch heute vorhanden sind.

Vermutlich stickt Erna Schilling die Schabracken und Vorhänge für einen Raum, der auf einer Fotografie deutlich zu erkennen ist (Abb. 5.64).¹¹⁶ Der bestickte helle Schabrackenvorhang ist erhalten.¹¹⁷ Erna Schilling wurde als “Stickereikünstlerin” bezeichnet und nannte sich deshalb mit Künstlernamen Frau Kirchner.

Der helle Stoff ist mit dunklem Faden in dichter und lockerer Folge mit weiblichen Akten und Paaren bestickt, die in eine pflanzliche Ornamentik hineingearbeitet werden. Kornfeld denkt an Vorzeichnungen aus Fehmarn und datiert die Vorhänge in den Herbst 1914. Im Zentrum des grossen Stickensembles oben befindet sich eine weibliche Figur, umrandet von dunkleren Blattspitzen. Eine stufenartige Stickerei unterhalb der Figur mündet in zwei grosse eingerollte Voluten links und rechts von diesem Zentrum. An den Seitenschals

¹¹⁶Abb. S. 19, Ausstellungskatalog 1980 [25].

¹¹⁷Er befindet sich in der Sammlung E. Kornfeld, Bern. Kornfeld unterteilt in Wandbehang A Stirnseite, zusammengesetzt aus 3 Teilen, Breite oben 113 cm, Seitenstreifen Länge je 235 cm, Breite 44 cm. Der Wandbehang B hängt an der rechten Seite und hat die Masse 79 x 165 cm. Der Wandbehang C ist auf der linken Seite und misst 79 x 251 cm.



Abbildung 5.64: Ernst Ludwig Kirchner: Fotografie der Schabracken und Vorhänge in Berlin, Körnerstrasse 45, um 1914



Abbildung 5.65: Ernst Ludwig Kirchner: Detail der Bildhauerarbeiten, um 1914, Fotografie, Vergrößerung der liegenden Skulptur unterhalb der Bank

befinden sich im unteren Bereich zwei Gesichter oder Köpfe, darüber ein Paar und nochmals eine sitzende Frau. Die Anordnung wird umrahmt von pflanzlich wuchernden Ornamenten. Stimmig ist auch hier der Versuch Kirchners, die Natur und die Sexualität in seine Wohnräume zu holen, wie das bereits bei der Ausstattung der Dresdner Wohnung zu sehen ist.

Zum Arrangement gehört ferner eine Tischdecke für den länglichen Couchtisch, der in der Nische steht. Die Decke ist aus hellem Stoff und ganz ähnlich bestickt. Der herabhängende Teil zeigt einen weiblichen Akt, wiederum eingebettet in Pflanzenornamente. Ringel und Kringel wuchern überall.

Unterhalb der Schabracken und der schräg angebrachten Vorhangschals stehen rechts und links Liegen. Die Decken sind auf das übrige Programm abgestimmt. Die Stickerei besteht jedoch mehr aus geometrischen Formen. Es scheint, als sei der kleine Ruheraum als ein Entwurf entstanden. Beim Vergleich mit der zeitlich früheren Stoffbemalung in Dresden fällt auf, dass das Spontane der Malerei in dieser gestickten Nische verlorengeht. Tatsächlich sind die Figuren viel weniger lebendig, steifer und auch stereotyper als auf den bemalten Dresdner Stoffbahnen. Auf beiden Ruhebetten befinden sich bunte bemalte oder bestickte Kissen. Tiere, Kreise und Zacken lassen sich erkennen. Das Gesamtensemble besteht aus den beschriebenen Vorhängen, dem sogenannten Leopardenhocker und einer weiblichen Skulptur, die im Schneidersitz auf dem Boden hockt und einen ausgehöhlten Becher auf ihrem Kopf trägt.

Rechts vor der Liege befindet sich eine Sitzbank, die zum Teil mit scheren-schnittartigen Figürchen bemalt ist. Darunter lässt sich eine Frauenskulptur erkennen, ein Kopf, der vermutlich auch hier als Stütze dient. An keiner Stelle der Kirchner-Literatur ist sie erwähnt. In der Anordnung der Haarfrisur, der Augen und der Nasen-Mund-Partie erinnert dieser Kopf stark an die Skulptur "Kopf Erna", die um 1912/13 entsteht. Nicht genau zu erkennen ist, ob ein Körper anschliesst. Motivische Wechselbeziehungen bestehen zwischen dem Kopf, der die Bank trägt, und den Köpfen auf den Vorhängen (Abb. 5.65).¹¹⁸

Alle diese Ausstattungsgegenstände in den Atelier-Wohnungen sprechen die ganz persönliche Sprache des unbürgerlichen Kirchner und seiner unkonventionellen Lebensweise. Seine Lebensräume werden von ihm kreativ gestaltet und stehen dabei in engster Beziehung zu seiner Malerei. Von Bedeutung ist, dass diese Arbeits- und Lebensräume gleichzeitig auch Ausstellungsräume waren.

¹¹⁸Abb. S. 19, Ausstellungskatalog 1980 [25].



Abbildung 5.66: Blick in das Arbeitszimmer des Direktors Walter Gropius, Weimar, um 1923, Fotografie

5.5 Das Bauhaus in Weimar

Am Bauhaus in Weimar wird das Konzept der künstlerischen Ausstattung von Arbeits- und Lebensräumen weiterverfolgt. Diese Konzepte lassen einen anderen Stil erkennen. Nach einer kurzen Phase der expressionistischen Gestaltung entwickelt sich der konstruktivistische Stil. Einige Beispiele zur Demonstration sollen ausgewählt werden. Im Gegensatz zur Wohnkultur bei Vogeler, Behrens und Kirchner lässt sich am Bauhaus die Entwicklung nicht anhand einer Künstlerpersönlichkeit aufzeigen. Jeder Meister arbeitet jeweils auf seinem Gebiet.

Das Arbeitszimmer von Gropius in Weimar (Abb. 5.66)¹¹⁹ ist ein gutes Beispiel, um die Charakteristika einer kreativ ausgestalteten Räumlichkeit am Bauhaus zu zeigen. Ganz nach den Grundsätzen der Bauhaus-Lehre ausgestattet, steht jedes Möbelstück in Beziehung zu den weiteren Einrichtungselementen und zur Wand, zum Wandteppich, zum Bodenteppich. Der Wunsch des Arrangierens nach einem alles umfassenden Architekturentwurf kann erst ab 1925 in Dessau erfüllt werden. Damit erst wird die Forderung des 1. Manifestes von 1919, alle Künste unter dem Primat der Architektur zu vereinen, erfüllt. Dort findet sich von der Architektur bis zu den selbstentwor-

¹¹⁹Abb. S. 238, Wingler [170].

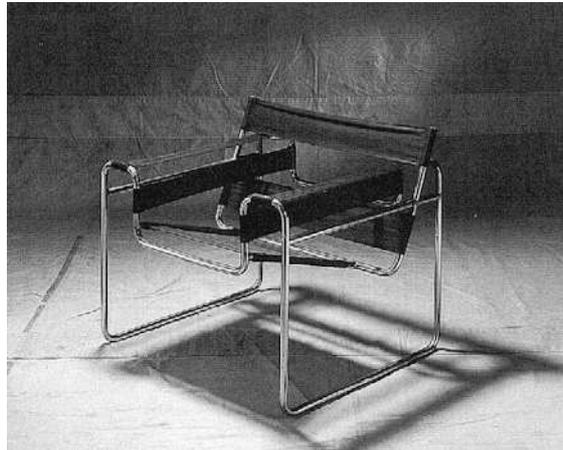


Abbildung 5.67: Marcel Breuer: Stahlrohrsessel "Wassily", 1925/26, Fotografie, 70x80,8x70 cm

fenen Ausstattungsgegenständen alles unter einem Dach. Die Meisterhäuser in Dessau stehen als Höhepunkt für diese Entwicklung (Abb. 5.69.)

Ab 1923 versuchen die Meister des Bauhauses vermehrt, Gegenstände des Alltags in künstlerischer Weise zu formen und mit ihnen in die industrielle Produktion zu gehen. Diese Gegenstände sind Sessel, Stühle, Lampen, Teekannen und andere. Möbel und Ausstattungsgegenstände sind in der Form auf das Wesentliche reduziert, um möglichst leicht industriell angefertigt werden zu können. Damit hoffen die Künstler, eine breite Bevölkerungsschicht zu erreichen und mit ihrer Kunst in das Leben direkt einzugreifen.

Marcel Breuer entwirft einen Sessel aus vernickeltem Stahlrohr und Eisenhaarstoffbespannung mit dem Namen "Wassily" (Abb. 5.67).¹²⁰ Metallrohre und andere Materialien werden erstmals für Möbel verwendet. Sie ergeben eine weitaus leichtere, durchsichtigere Struktur, als Möbelstücke aus schwerem Holz. Wilhelm Wagenfeld und K. J. Jucker entwerfen in den Jahren 1923/24 eine Tischlampe, die als Wagenfeld-Lampe bekannt wird und zur neuen Wohnkultur mit künstlerischen Ausstattungsobjekten gehört (Abb. 5.68).¹²¹

Das Staatliche Bauhaus in Weimar besteht von 1919 bis 1925. Nach einer

¹²⁰Abb. S. 141 Thoener [159].

¹²¹Noch heute ist die Wagenfeld-Lampe zu kaufen.



Abbildung 5.68: Wagenfeld-Lampe, entworfen von Wilhelm Wagenfeld und Karl Jakob Jucker am Bauhaus in Weimar, 1923/24, Höhe 36 cm, Fuss 18 cm, 1.3 kg

Zeit politischer und geschäftlicher Schwierigkeiten wird es geschlossen und in Dessau 1926 wiedereröffnet. Gropius leitet das Bauhaus in Dessau bis 1928. Sein Nachfolger ist der Basler Architekt Hannes Meyer, der bis 1930 im Amt bleibt und neue Programme für das Bauhaus veröffentlicht. Sein Ziel lautet: *“so ist das endziel aller bauhausarbeit die zusammenfassung aller lebensbildenden kräfte”*.¹²² Mit Meyer zieht ein neuer Geist ein. Nur noch Rationales wird zum Grundsatz erhoben. Seine Denkansätze sind sozialistisch. Nach seiner Entlassung vom Bauhaus geht Meyer nach Moskau, um dort bis 1936 als Professor für Architektur zu lehren.

In Dessau beziehen Meister, Schüler und Schülerinnen von Gropius entworfene Werkstatt- und Schulräume, die genau auf ihre Bedürfnisse abgestimmt sind. Gropius baut die sogenannten “Meisterhäuser” nach seinen Prinzipien (Abb. 5.69).¹²³ Von aussen zeigt sich das Haus als aufgebrochener weisser Würfel ohne Fassadenwand. Die Innenräume sind nach dem expressionistischen Farbkonzept in Rot, Orange, Blau und anderen Farben ausgemalt. Ursprünglich umfasst der Komplex ein Einzelhaus für den Direktor und drei Doppelhäuser für die Meister am Bauhaus. Das Gropius-Haus und die

¹²²Meyer führt die Kleinschreibung als Norm ein.

¹²³Abb. S. 52, Seiss [152].



Abbildung 5.69: Walter Gropius: Meisterhaus für Wassily Kandinsky und Paul Klee, Dessau, um 1925/26

Haushälfte von Laszlo Moholy-Nagy wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. Das Haus von Lyonel Feiniger konnte bereits 1992 saniert werden. In schlechtem Zustand befinden sich noch heute das Schlemmer- und Muche-Haus. Neu renoviert wurde hingegen das Doppelhaus von Kandinsky und Paul Klee, das kunsthistorisch bedeutendste Atelier- und Wohngebäude.¹²⁴ In diesen Ateliers entstanden bis 1931/32 über 300 Gemälde der beiden Maler, schreibt Seiss im Bericht über die Meisterhäuser.¹²⁵

Zusammenfassend ist zu sagen, dass das Kunsthandwerk aufgewertet wird. Es nimmt eine neue, umfassende Position im Lebenskontext ein - eine neue Wohnkultur entsteht. Beispiele existieren von Vogeler bis zum Bauhaus. Grundgedanke ist die Durchdringung aller Bereiche, auch der Wohnbereiche mit Kunst, und die Wirkung von Kunst bis in die private Sphäre einer breiten Bevölkerungsschicht. Von Worpsswede bis zum Bauhaus existiert eine klare Linie in der Aufwertung des Kunsthandwerks. Volkskunst wird neu entdeckt und beeinflusst das Kunsthandwerk, etwa bei Kandinsky. Antike Einflüsse und Elemente aussereuropäischer Kulturen wirken in den Werken von Kirchner. Stilistisch führt der Weg in diesen entscheidenden zwanzig

¹²⁴170 Farbnuancen fanden die Restaurateure vor, original erhaltene Fenster, Türen, Beschläge, Einbauschränke und Fussbodenbeläge.

¹²⁵Seiss, Reinhard: Meisterhäuser - Schöner wohnen mit Kandinsky und Klee. In: Die Weltwoche, 11, 16.3.2000, S. 52.

Jahren vom Jugendstil bis zum Konstruktivismus. Künstlerische Kreativität erwächst nicht nur in den klassischen Medien der Malerei und Bildhauerei, sondern in allen Bereichen, auch in der Ausgestaltung von Lebensräumen. Daraus ergeben sich mannigfaltige Wechselbeziehungen zwischen Malerei, Bildhauerei und Kunsthandwerk. Die Idee des Gesamtkonzeptes für künstlerische Werke wird als ein wesentlicher Baustein der modernen Kunst erkannt.

Kapitel 6

Tanz als ikonographisches Sujet

Der freie Tanz entwickelt sich inmitten der Aufbruchsituation um 1900 als Akt der Befreiung von Zwängen und Vorschriften. Er wird in seiner Emotionalität als Ausdruck der drängenden Reformbewegungen wahrgenommen. Künstlerische Freiheit, Gestaltung aus dem Inneren, aus der Seele heraus und die Ablehnung der bisher vorgegebenen strengen Formen, wie sie das klassische Ballett vorschreibt, führen zu ganz neu gestalteten "Körperbildern" im freien Tanz.¹ Als Bühne dienen neuartige Tanzorte: die Natur, das Museum und antike Stätten. Neue Tanzvarianten zeigen den Posen-Tanz nach griechischen Vorbildern, den Revue- und Reihentanz, den Ausdruckstanz und den akrobatischen Tanz. Der Ausdruckstanz fasziniert die expressionistischen Maler, weil sie sich der Spontaneität des neuen Tanzes eng verbunden fühlen. Sie versuchen, die sich schnell verändernden Tanzabfolgen auf dem Skizzenblatt festzuhalten. Tanz wird in dem hier besprochenen Zeitraum zu einem bedeutenden ikonographischen Sujet der Maler.

"Heute erster grosser Eindruck bei Mary Wigman. Ich empfinde das Parallele, wie es sich in ihren Tänzen ausdrückt in der Bewegung der Massen, die die Einzelbewegung verstärken durch Zahl. Es ist unendlich anregend und reizvoll, diese Körperbewegungen zu zeichnen. Ich werde davon Bilder malen. Ja, das was wir geahnt haben, das ist doch Wirklichkeit geworden. Die neue Kunst ist da. M.W. benutzt vieles aus den modernen Bildern unbewusst, und das Schaffen eines modernen Schönheitsbegriffes ist ebenso in ihren Tänzen

¹Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1995. S. 43.



Abbildung 6.1: Ernst Ludwig Kirchner: Tanzgruppe Mary Wigman, 1926, Holzschnitt

*am Werke wie in meinen Bildern.*²

In dieser Untersuchung wird aufgezeigt, dass die Beziehungen zwischen der Entwicklung im Tanz und in der Malerei in den unterschiedlichen Stilphasen sehr ähnlich verlaufen. Die Parallelität in den Empfindungen der Tänzer und der Maler wird als ein wesentliches Moment gesehen. Im Expressionismus findet sie einen Höhepunkt. Der Ausdruckstanz als eine der reifsten, stärksten Formen des freien Tanzes erobert mit seinen Protagonisten Mary Wigman, Charlotte Bara, Gret Palucca und Rudolf von Laban das Publikum.³ Es ist „anregend und reizvoll“ für Kirchner, die Körperbewegungen der Tanzenden zu zeichnen, und er beabsichtigt, Bilder davon zu malen (Abb. 6.1).⁴ Er vermutet, dass die Wigman unbewusst vieles aus den modernen Bildern in ihre Tänze überträgt. Es entstehen Wechselbeziehungen zwischen den Medien. Und schliesslich stellt er überzeugt fest: „Die neue Kunst ist da“.⁵ Kirchner nutzt sowohl Vorzeichnungen als auch Fotografien vor allem in Davos für

²Kirchner im Davoser Tagebuch, 16. Januar 1926, herausgegeben von Grisebach, Lothar: Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Stuttgart, 1998. S. 126.

³Brandstetter, Gabriele: Ausdruckstanz. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880 - 1933. Wuppertal, 1998. S. 451-463.

⁴Abb. S. 41 Ausstellungskatalog Davos 1993 [16].

⁵Kirchner im Davoser Tagebuch, 16. Januar 1926, herausgegeben von Grisebach, Lothar: Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Stuttgart, 1998, S. 126.



Abbildung 6.2: Henry Toulouse-Lautrec: Skizze L. Fuller beim Schleiertanz, 1893, Pastellzeichnung

seine Gemälde vom Tanz. Kirchner überschreitet mit seiner Malerei Grenzen, die dem Tanz als momentanes Ereignis gesetzt sind. In seiner Sprache versucht er “das Ewige im Momentanen” festzuhalten.

6.1 Bilder vom Tanz

6.1.1 Von Toulouse-Lautrec bis Kirchner

Henry Toulouse-Lautrec skizziert um 1900 die junge Tänzerin L. Fuller beim Schleiertanz mit schwungvollen Linienzügen (Abb. 6.2).⁶ Etwa zur gleichen Zeit befassen sich in Deutschland die Maler Franz von Stuck, Lovis Corinth und Ludwig Hofman mit dem Tanz als Bildmotiv in der Stilkunst.

Christine Farese-Sperken⁷ hat sich 1969 in ihrer Dissertation “Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts” mit Tanzdarstellungen befasst. Sie unterteilt in Tanzmotive der Stilkunst, des Expressionismus, des Fauvismus und des Futurismus. Bei den Motiven der Stilkunst hebt sie die rhythmischen Elegien, den Schleier- oder Schärpentanz, den Schmetterlings-

⁶Abb. 1 Hofstätter [83].

⁷Farese-Sperken, Christine: Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (Stilkunst, Expressionismus, Fauvismus, Futurismus). Dissertation München, 1969.



Abbildung 6.3: Ernst Ludwig Kirchner: Flügeltanz, um 1911, Tuschefeder-Zeichnung

oder Flügeltanz, das Bacchanal und den Reigen- und Reihentanz hervor.

Mit dem Übergang zu einem neuen Stil nach der relativ kurzen Epoche der Stilkunst verändern sich auch die Motive der expressionistischen Tanzdarstellungen. Einige wenige Motive werden allerdings übernommen. Das Reigen- und Reihentanzmotiv findet sich im Fauvismus bei Matisse und im Expressionismus bei Pechstein. Auch der Schmetterlings- oder Flügeltanz wird von expressionistischen Malern, etwa Kirchner, dargestellt (Abb. 6.3).⁸ Kirchner zeichnet mit schwarzer Tusche, die Linie fließt feiner oder dichter. Auf dem Kopf des tanzenden Wesens werden durch zwei Striche vermutlich Fühler angedeutet, die auf den Schmetterlingstanz verweisen. Nolde schneidet das Motiv in Holz (Abb. 6.4).⁹ Die flatternden Ärmel der Tänzerin suggerieren Bewegung im Bild.

Eine weitere Variante dieses Tanzes ist durch eine Fotografie belegt. Die Tänzerin Charlotte Bara tanzt einen "Flügeltanz". Dabei trägt sie eine Stola, die Heinrich Vogeler für sie entworfen hat, und die als ein Ersatz für Flügel interpretiert werden kann. (Abb. 6.5)¹⁰

⁸Abb. S. 104, Presler [127].

⁹Abb. S. 15, Adelsbach [28].

¹⁰Abb. S. 113, Erlay [58]. Aus dem Kreis der Worpsweder Künstler ist es nur der Maler Heinrich Vogeler, der eine engere Beziehung zum Tanz findet. Er befreundet sich mit der Tänzerin Charlotte Bara, deren Tanzveranstaltungen er in Berlin besucht. Von ihrem



Abbildung 6.4: Emil Nolde: Flügeltanz, Tänzerin mit wehenden Flügelärmeln, um 1910, Holzschnitt



Abbildung 6.5: Schmetterlings- oder Flügeltanz der Tänzerin Charlotte Bara, um 1918, Fotografie



Abbildung 6.6: Emil Nolde: Tänzerin im roten Kleid, um 1910, Aquarell und schwarze Tusche

Die expressionistischen Maler zeigen ungewöhnlich grosses Interesse am Ausdruckstanz, denn sie sehen dessen Emotionalität und Spontaneität in Übereinstimmung mit ihren Empfindungen für die Malerei. Dieser Tanz entspricht ihrem neuen Lebensgefühl. Analog zu den Tänzern wollen sie ohne einschränkende Konventionen und ohne Hemmungen ihr Innenleben einer Öffentlichkeit zeigen.

Emil Noldes aquarellierte Tusche-Zeichnung zeigt eine Solotänzerin. Durch zerfliessende Aquarellfarben erhält das kleine Blatt eine besondere atmosphärische Ausstrahlung. Die verlaufenden Wasserfarben suggerieren eine Bewegung der Frau, die offen in Vordersicht tanzt. Ihr Schatten fällt in den Raum, der aber ohne genaue Angaben ist (Abb. 6.6).¹¹

Pechstein zeichnet zügig mit schwarzer Tusche den Sprung einer Tänzerin vor einem Vorhang auf der Bühne. Der Boden wird nur mit schwarzen Linienzügen angedeutet. Räumliche Perspektive wird durch den Vorhang rechts erzeugt. Die Frau springt, ihre Füsse berühren den Boden nicht. Ihre Profilardarstellung und der Sprung verleihen ihr Dynamik (Abb. 6.7).¹²

Die jungen Maler der "Brücke" sind fasziniert von der Spontaneität des

"Gotischen Tanz" äussert er sich tief beeindruckt. Im Jahre 1918 entsteht von Vogeler ein Porträt der Tänzerin.

¹¹Abb. S. 37 Ausstellungskatalog 1990 [20].

¹²Kat. Nr. 119, Ausstellungskatalog 1996 [12].



Abbildung 6.7: Max Pechstein: Varieté tänzerin, 1910, Schwarze Tusche und Pastellkreidezeichnung

schnellen, expressionistischen Tanzes. Für den Ausdruckstanz bedeute “Ekstase” Unmittelbarkeit und Subjektivität, bestätigt Pfarr¹³ in seinem zur Ausstellung in Darmstadt erschienenen Beitrag und spricht damit gemeinsame Wurzeln von Malerei und Tanz an. Eine “expressionistische Lebens- und Arbeitshaltung” bei Tanzenden, die bildende Künstler und Dichter teilten, käme zum Ausdruck. Das Subjektive, das Erlebte, sollte in neuen Ausdrucksmitteln mitgeteilt werden. Es ist von den “Brücke”-Malern vor allem Ernst Ludwig Kirchner, der den Tanz zum grossen Thema seiner Arbeit macht. Er arbeitet fast während seiner ganzen Schaffensperiode über Tanz in allen Medien, skizziert, malt, arbeitet skulptural - wie bereits in Kapitel 5 gezeigt wurde - und entwirft Wandteppiche mit Tanzmotiven. Die Begeisterung des Künstlers hält an und führt zur lebenslangen Beschäftigung mit Tanz. Das Einfangen der sich schnell verändernden Körperbilder in das Medium der Malerei, der Graphik und der Skulptur übt den stärksten Reiz auf den Künstler aus. Er versucht, den unwiederbringlichen Moment des Tanzes mit seinen künstlerischen Mitteln festzuhalten. Mit Farbe werden bestimmte Situationen verdichtet. Durch Aufbrechen der Linien in viele Parallelstriche stellt er den schnell getanzten Wirbel einer Tänzerin äusserst lebendig dar (Abb. 6.8).

¹³Pfarr, 2001, Bd. I, S. 253.



Abbildung 6.8: Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin, um 1911, Bleistiftskizze

Was verändert sich in der Darstellungsweise? Die Linie erlebt eine nie dagewesene Ausdruckskraft. Verstärkung, Verdünnung bis zur Schwerelosigkeit und Vitalisierung der Linie lassen sich in den schnell hingeworfenen Skizzen vom Tanz im Expressionismus erkennen. Dennoch bleibt die Ansicht der Tanzenden in traditioneller Weise frontal.

Ernst Ludwig Kirchner arbeitet spontan und nach eigenen Worten “in Ekstase”.¹⁴ Er versucht, seinen rauschhaften Zustand auf seine Skizzen in Form von sich überschneidenden oder dichtgeführten, oftmals diagonal gesetzten Linien zu übertragen. Sein dionysisches Lebensgefühl zeigt sich in der pointiert festgehaltenen Schnelligkeit, in Wirbeln und Drehungen, die er auf das Blatt zeichnet (Abb. 6.8). Diese “Momentaufnahmen” können mit einigen wenigen schnell gesetzten Strichen und Punkten eine Tanzfigur im imaginären Raum zum Schweben bringen. Sie bedeuten die Energetisierung von Tanzdarstellungen. Energie wird im Wirbel der Tänzerin für den Betrachter spürbar. Im nächsten Augenblick ist das Tanzbild schon verändert und vorbei.

Kirchner setzt mit wenigen Strichen zwei tanzende Akte vorwärtsschreitend in die Diagonale, die von rechts oben nach links unten verläuft. Mit einem einzigen, diagonal von links unten nach rechts oben gezogenen Strich

¹⁴Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. “Ekstase des ersten Sehens”. Karlsruhe/Davos, 1996.



Abbildung 6.9: Ernst Ludwig Kirchner: Zwei tanzende Akte, 1912, Bleistiftzeichnung, 59x42,5cm, Staatliche Kunstsammlung Kassel

gibt er den Tanzenden Raum. Die Diagonalität unterstreicht die Dynamik des Tanzes. Schnell und zügig arbeitet Kirchner, bringt seine Energie in das kleine Blatt ein, bricht Linien ab, setzt daneben an und führt die Linie erneut weiter. Von Bedeutung ist, dass er die Diagonale nutzt, um Spannung zu erzeugen. Die Tanzfiguren bekommen den vibrierenden Schwung, der flüssige Bewegung suggeriert. Vermutlich handelt es sich hier um die Schwestern Erna und Gerda Schilling (Abb. 6.9).¹⁵

In den kunstvoll eingerichteten Wohn- und Atelierräumen der Maler, die Orte der Inspiration sind, wird getanzt. Die Gelegenheit, Modelle in der privaten Atmosphäre beim Tanz zu zeichnen, gibt den Werken greifbare Anschaulichkeit. Die Maler beobachten die sich schnell verändernden Tanzfiguren ihrer Freundinnen und Modelle.

Die Malergruppierung "Der Blaue Reiter" verfolgt andere Ziele. Ihre Auffassung von Bewegung geht in Richtung Abstraktion. Tanzbilder sind selten bei den Malern. Wassily Kandinsky zeichnet in den zwanziger Jahren Gret Palucca nach Fotografien. In einer Serie von Skizzen erfasst er die Geometrie ihrer Tanzfiguren. Ihre Bewegungen und Sprünge werden in Kreise, Linien, Rechtecke, Dreiecke und andere geometrische Formen gebannt (Abb. 6.10).¹⁶

¹⁵Abb. S. 205, Ausstellungskatalog 1980 [25].

¹⁶Abb. S. 90, Jarchow [87].

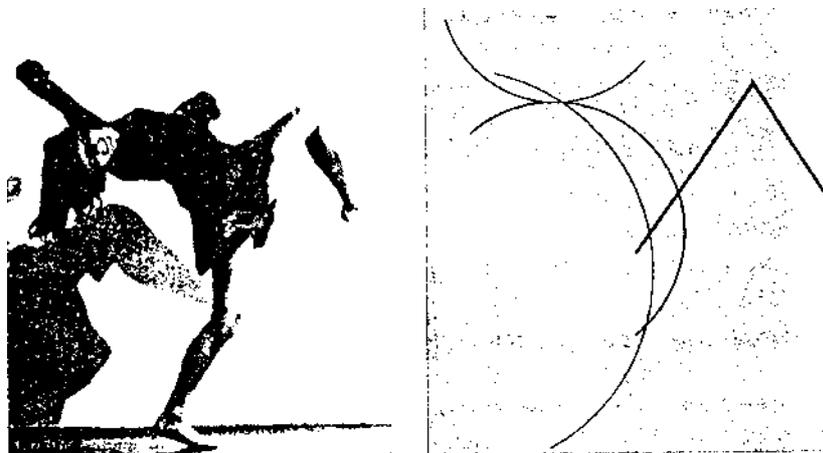


Abbildung 6.10: Wassily Kandinsky: Skizzen der Tänzerin Gret Palucca, 1925, Bleistiftskizzen nach Fotografien

6.1.2 Die Wigman und die Palucca in Werken Kirchner

Die Protagonistinnen des Ausdruckstanzes Mary Wigman und Gret Palucca wählen Tanzorte in der Natur, in Konzertsälen und auf der Bühne. Sie werden dort von Kirchner in ihren Ausdrucksbewegungen festgehalten. Skizzen, Bilder und Graphiken von den Tänzerinnen Wigman und Palucca entstehen. „Unmittelbar und unverfälscht“, wie es im Brücke-Programm als Ideal für die neue Kunst gefordert wird, ist das Wesen des Tanzes.¹⁷

Mary Wigman und Gret Palucca versuchen in ihren Tänzen die neue Sprache des Körpers auszuleben und sie für den Beobachter verständlich zu machen. Der Ausdruckstanz dient der Interpretation von seelischen Zuständen wie Trauer, Verzweiflung, Freude, Lebenslust. Entfesselung und Befreiung spiegeln sich in ihren Körperbildern. Auf dieser Ebene fühlen sich die Maler der Avantgarde den Tänzern tief verbunden.

Kirchner besucht die Wigman erstmals in Dresden im Jahre 1926 und zeichnet Skizzen ihres Tanzes. Möglicherweise kennt er sie bereits aus früher-

¹⁷Presler, Gerd schreibt in seinem Buch „E. L. Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder“ über die Tänzerinnen Mary Wigman, Gret Palucca, Vera Skorenell und Berthe Trümpy und ihre Beziehungen zu Kirchner. S. 92-96. Er geht davon aus, dass Kirchner der Wigman 1926 erstmals begegnet.



Abbildung 6.11: Ernst Ludwig Kirchner: Porträt einer Frau, Fotografie, nach 1924, Kirchner Museum Davos



Abbildung 6.12: Eduard Wasow, Porträt Mary Wigman, Fotografie, nach 1922

en Jahren, wie eine Fotografie vermuten lässt (Abb. 6.11).¹⁸ Eine der Fotografien von Kirchner, die in Frauenkirch am Eingang des Sertigtales aufgenommen wurde, zeigt das Porträt einer jungen, bisher unbekanntes Frau. Ein Vergleich mit Porträtfotografien anderer Fotografen von Mary Wigman zeigt meines Erachtens in der Augenstellung, der Nase und der Gestaltung des Mundes Ähnlichkeiten. Es könnte sich hier um die Tänzerin Wigman handeln. Auch der charakteristische Haaransatz spricht dafür. Die Tänzerin besuchte Klosters und Davos bereits 1918 für einen Genesungsaufenthalt nach einer Krankheit, wie ihre Biographin Gabriele Fritsch-Vivie berichtet. Eine Begegnung beider Künstler wäre gut denkbar.

Karoline Sofie Marie Wiegmann aus Hannover nimmt auf Anraten von Laban den Künstlernamen Mary Wigman an (Abb. 6.12).¹⁹ Auch sie unternimmt Reisen zu antiken Stätten in Europa, etwa 1912/13 nach Rom, wo sie die Vatikanischen Museen besucht. Sie studiert wie Isadora Duncan die fließenden Bewegungen der tanzenden Mänaden auf antiken Vasenbildern. Ihre Themen entfernen sich jedoch von den antikisierenden Legendenerzählungen der Duncan. Die Themen der Wigman sind der Hexentanz, der Totentanz, der Schicksalstanz (Abb. 6.13)²⁰ und (Abb. 6.14).²¹ Sie sucht ungewöhnliche Themen. Die Totentanz-Thematik steht in direktem Zusammenhang mit den erschreckenden Erfahrungen im Ersten Weltkrieg. Auch die herausfordernde Frage nach dem Schicksal wird von ihr interpretiert. Ab 1919 choreographiert sie in Dresden Tanzgeschichten für ihre Tanzgruppe. Einen ersten Erfolg hat die „Kammertanzgruppe Mary Wigman“ im Januar 1921 mit dem Totentanz (I) im Dresdner Konzertsaal.²²

Die Wigman ist mit Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner befreundet. Beide Maler arbeiten Tanzstudien von ihr, Aquarelle und Gemälde entstehen. „Ohne Ekstase kein Tanz“, ist die Überzeugung der Wigman. Und „ohne Ekstase keine moderne Malerei“, glaubt Kirchner. Bedeutungsvolle Aussagen, die eine Parallellität in beiden Künsten erkennen lassen. Die fließenden Bewegungen der Tanzfiguren in den „Slawischen Tänzen“ (Abb. 6.16)²³, die die Wigman vorführt, skizziert Kirchner mit Bleistift und fügt in farbiger Kreide

¹⁸Abb. S. 181, Lohberg 1994 [110].

¹⁹Abb. S. 58, Fritsch-Vivie [62].

²⁰Abb. S.76, Ausstellungskatalog 1995 [15].

²¹Abb. S. 80, Fritsch-Vivie [62].

²²Fritsch-Vivié, Gabriele, 1999, S. 73.

²³Abb. S. 71, Fritsch-Vivie [62].



Abbildung 6.13: Ernst Ludwig Kirchner: Maskentanz (Mary Wigman), 1926, Farbstifte über Bleistift

Betonungen des Tanzkleides hinzu (Abb. 6.15).²⁴

Unmittelbarkeit und höchste Aktion drückt die Wigman in ihren Tänzen durch temperamentvolle Darstellungen aus. Unmittelbarkeit entspricht der im Manifest niedergelegten Idealvorstellung der Brücke-Maler von der Kunst.

Gret Palucca wird die Meisterschülerin von Mary Wigman. Ab 1922 tanzt die Palucca zur Musik von Claude Debussy oder zur Trommel. Ihre Tänze wurden in einer Übersicht von Schumann zusammengestellt.²⁵ Sie tanzt im ersten Tanzjahr Walzer, den Tanz zur Trommel, Plichinelle. 1923 erweitert sie das Programm mit den "Tänzen der Zeit", deren Titel "Die Qual", "Der Zwiespalt" und "Der Wahn" lauten. Tänze zur Volksmusik und "Tanzabstraktionen" gehören ein Jahr später zu ihrem Programm. Bis 1950 ist die Palucca auf der Bühne zu sehen, danach widmet sie sich ihrer Tanzschule in Dresden.

Das Wesen des Ausdruckstanzes vermittelt ihre Lehrerin Wigman. Gret Palucca entwickelt daraus einen eigenen, mehr akrobatisch orientierten Tanzstil. Die Aussage in einem Interview der Dresdner Nachrichten bestätigt ihre enge Beziehung zu den bildenden Künsten: *"Es ist bei mir immer so gewesen, dass mich die Malerei, überhaupt die bildende Kunst, aber auch die Architek-*

²⁴Abb. S. 83, Ausstellungskatalog 1995 [15].

²⁵Schumann, Gerhard: Die Tänze der Palucca. In: Jarchow, Peter und Stabel, Ralf: Aus ihrem Leben - Über ihre Kunst. Berlin, 1997. S. 134-138.



Abbildung 6.14: Hexentanz II der Wigman, Fotografie von 1926



Abbildung 6.15: Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin, 1926, Farbige Kreiden über Bleistift



Abbildung 6.16: Mary Wigman in “Allegro con brio” (“Slawische Tänze”), Fotografie von Hugo Erfurth, 1920, Dresden

tur mehr angeregt hat. Ich habe im Grunde die Anregung vom Tanz überhaupt nicht gebraucht.” Die Palucca ist mit mehreren Malern der Avantgarde befreundet. Kandinsky arbeitet nach Fotografien von Charlotte Rudolph einen Skizzenzyklus, von dem bereits oben gesprochen wurde. Kandinsky wünscht von ihr, dass sie Übungen mit Kreisen und Dreiecken tanzen solle.

Kirchner lernt Gret Palucca kennen, als sie in Davos tanzt (Abb. 6.17).²⁶ Kirchner arbeitet Radierungen, Farbholzschnitte und Ölbilder von der Palucca (Abb. 6.18).²⁷ Allerdings schätzt er die Ausdruckskraft des Tanzes der Wigman mehr, wie ein Kommentar belegt: *“Ich habe auch bei der Palucca gezeichnet etwa, doch ist hier viel weniger Reizvolles als bei der Wigman. P. ist weniger künstlerisch begabt, vielleicht auch krank. Irgendetwas stimmt da nicht. Die führenden Kräfte, gerade so Menschen wie die Wigman leben abseits von Kitsch . . . sie wird in ein paar Jahren wohl verschwinden. . .”*²⁸

Auf dem Gemälde (Abb. 6.19)²⁹ malt Kirchner die Palucca im Sprung mit weit ausgestreckten Armen und grossflächigen Händen. Der Holzschnitt (Abb. 6.20)³⁰ des Malers macht noch deutlicher, wie sehr sich die Seele der

²⁶Abb. S. 79, Jarchow [87].

²⁷Abb. S. 95, Presler [128].

²⁸Ernst Ludwig Kirchner: Davoser Tagebuch vom 16. Januar 1926, S. 126.

²⁹Abb. in [9].

³⁰Abb. S. 37, Ausstellungskatalog 1993 [16].



Abbildung 6.19: Ernst Ludwig Kirchner: Springende Tänzerin: Gret Palucca, 1931/32, Öl auf Leinwand



Abbildung 6.20: Ernst Ludwig Kirchner: Palucca, 1930, Holzschnitt

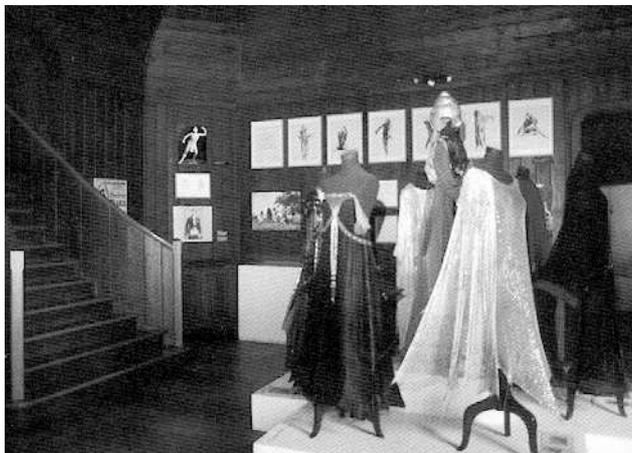


Abbildung 6.21: Sechs Kostüme der Tänzerin Charlotte Bara, Fotografie, Casa Anatta Ascona

Tänzerin beim Tanz aus dem Körper loslöst und in Ekstase wie aus seiner Hülle herauszutreten scheint.

6.2 Reformimpulse für den Tanz

Die Impulse für die kulturelle Aufbruchsituation, die den freien Tanz hervorbringt, kommen von unterschiedlichen Strömungen der Lebensreform. Wie konkret lassen sich Veränderungen durch Reformimpulse in der Entwicklung des Tanzes fassen? Drei Beispiele werden genannt: Die Entwicklung von gesundheitsfördernden Programmen bis hin zur rhythmischen Gymnastik in der Natur. Die Kleiderreform, die fließende Gewänder bringt und die Freikörperkultur mit einem neuen Verständnis für den Körper. Aus der Gymnastik im Freien entwickelt sich auf dem Monte Verità in Ascona unter der Leitung von Laban die rhythmische Gymnastik und der freie Tanz in der Natur. Die Rhythmisierung von Gymnastik ist ein kleiner Schritt, er wird der Ausgangspunkt einer rasanten Entwicklung im freien Tanz. Einen anderen Weg gehen die beiden Amerikanerinnen mit europäischen Wurzeln Isadora Duncan und Loie Fuller. Isadora Duncan sucht historische Vorbilder in der Antike, sie studiert antike Vasenbilder für ihre neue Gebärdensprache. Loie Fuller arbeitet erstmals mit farbigen Lichteffekten beim Tanz.



Abbildung 6.22: Charlotte Bara: Ägyptischer Tanz, um 1920, Fotografie

Die Kleiderreform bringt leicht fließende, nirgends einengende Gewänder aus neuen, leichten Stoffen, die sich ausgezeichnet für die neuentstehenden Tanzformen eignen. Den Fluss der Kleider nutzen Tänzer und Tänzerinnen zur Unterstreichung ihrer Tanzfiguren. Sechs glitzernde und teils durchsichtige Kostüme der belgischen Tänzerin Charlotte Bara, die sie für ihre exotischen Tänze verwendet, sind im Museum des Monte Verità in Ascona erhalten (Abb. 6.21³¹ und Abb. 6.22).³² Der freie Tanz ist ohne fließende, nirgends einengende Kleider nicht zu denken.

Die Reformbewegung der Freikörperkultur spielt gleichermassen eine Rolle. Ohne diese Impulse wären Tanzaufführungen etwa in Ascona - wie bereits geschildert - mit Tänzerinnen und Tänzern unbekleidet in der Natur nicht möglich geworden. Die wachsende Unbefangenheit im Umgang mit der Nacktheit hängt mit der zunehmenden Wahrnehmung des eigenen Körpers zusammen. Der Körper soll gesunden in der frischen Luft und bei Sonnenbestrahlung.³³ Koerber bemerkt in seinem Beitrag zur "Freikörperkultur": *"Seit Mitte der 1890er Jahre manifestierte sich dieses neue Körperbewusstsein - abgesehen vom Sport - in zwei Bereichen, die bis in die frühen 30er Jahre hinein eng miteinander verbunden blieben: in der Kunst und in der*

³¹Fotografie. Die Kostüme sind im Museum in der Casa Anatta, Ascona, ausgestellt.

³²Abb. S. 131, Ausstellungskatalog 1980 [24].

³³In Deutschland entstehen die ersten "Licht- und Luftbäder" bereits vor 1900. In Berlin wird 1906 die "Deutsche Luftbadegesellschaft" gegründet. Unbekleidetes Sonnenbaden und Wandern in der Natur strebt zurück zu dem paradiesischen Urzustand.

Lebensreform.”³⁴

6.2.1 Die Rolle von Musik und Sprache

Der freie Tanz von den Anfängen einer Duncan bis zum Ausdruckstanz der Wigman bringt eine Abfolge ungewöhnlicher Tanzbilder. Im Zeitraum von nur ungefähr 25 Jahren verändert sich auch die Rolle der Musik für den Tanz von der Musikbegleitung bis hin zum Tanz ohne Musik. Während in der Stilkunst-Epoche die Fuller den Schleier- und Serpentinanz nach klassischer Musik von Beethoven und Schubert tanzt, wird der neue Ausdruckstanz einer Wigman von Trommeln, Tambourin und anderen Percussionsinstrumenten begleitet. Da der Tanz aus kreisenden Bewegungen des Körpers, Sprüngen, Drehungen, Schritten und Wirbeln besteht, passen Rhythmusinstrumente als Untermalung sehr gut. Ein revolutionäres Moment ist die völlige Aufgabe von Musik beim Tanz. Eine totale Konzentration auf die Körpersprache ist die Folge. *“Das Gängelband der Musik ist durchschnitten. Reine Bewegung kreist in sich selber. Der Körper gehorcht restlos. . . Der Mensch leuchtet. Der Tanz ist vollkommen”* bemerkt der zeitgenössische Beobachter Delius.³⁵ Üblich sind Percussionsmusik oder Klavierbegleitung bei den Tanzvorführungen der Wigman und der Palucca. Abgesehen von dieser Entwicklung entstehen auch Ballettmusiken, etwa *“Petruschka”* von Strauss und der *“Feuervogel”* von Strawinsky, die zur musikalischen Grundlage moderner Ballettaufführungen werden.

In Gemälden und Graphiken finden sich Tänzerinnen mit Tambourin beim Revuetanz, etwa in der Graphik *“Ungarischer Tanz”* von Kirchner, das 1910 entsteht (Abb. 6.23).³⁶ Auf einem Kirchner-Holzschnitt mit dem Titel *“Nacktes Mädchen im Bad”* befindet sich ein weiblicher Akt in Rückenansicht auf einem trommelähnlichen Instrument, das möglicherweise zur Tanzbegleitung, etwa bei Tänzen im Atelier, genutzt wurde (Abb. 6.24).³⁷

Nicht zu unterschätzen ist der Einfluss der von Schwarzen gespielten Jazzmusik aus den Vereinigten Staaten, die Anfang des 20. Jahrhunderts nach Europa kommt. Der Jazz gewinnt an Bedeutung vor allem in den zwanzig-

³⁴Koerber, Rolf: Freikörperkultur. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 103.

³⁵Rudolf von Delius: Mary Wigman. 1925. Zitiert nach Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz. Davos. Dresden, 1993. S. 42.

³⁶Schiefler 131, Dube 123. Abb. S. 116, Ausstellungskatalog 1980 [25].

³⁷Abb. 83 Ausstellungskatalog 1990 [22].



Abbildung 6.23: Ernst Ludwig Kirchner: Ungarischer Tanz, 1910, Farblithografie von drei Steinen in Schwarz, Rot und Grün, Saarland-Museum Saarbrücken



Abbildung 6.24: Ernst Ludwig Kirchner: Nacktes Mädchen im Bad, 1906, Holzschnitt



Abbildung 6.25: Ernst Ludwig Kirchner: Negertanz, Gordon 220, 1911, Öl auf Leinwand, 151,5x120 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

ger Jahren. Das Bildbeispiel (Abb. 6.25)³⁸ zeigt ein zu vermutlich wilden Rhythmen tanzendes Negerpaar.

Ein Experiment, das die Künstlergruppe DADA in Zürich versucht, soll beleuchten, das Musik als Tanzbegleitung auch durch Sprache ersetzt werden kann. Zur Eröffnungsfeier der Dada-Galerie am Paradeplatz am 29. März 1917 tanzt die Malerin Sophie Taeuber-Arp "Abstrakte Tänze" zu Versen von Ball und mit Masken von Arp. Sie tanzt mit ihrem Körper geometrische Formen und bringt damit die abstrakte Figur, etwa den Kreis, als neues Tanzbild auf die Bühne. Originell und ungewöhnlich ist die Verwendung von Sprache als Tanzbegleitung.³⁹ Hugo Ball schreibt in seinem Tagebuch über diesen Abend: *"Abstrakte Tänze: ein Gongschlag genügt, um den Körper der Tänzerin zu den phantastischsten Gebilden anzuregen. Der Tanz ist Selbstzweck geworden. Das Nervensystem erschöpft alle Schwingungen des Klanges, vielleicht auch alle verborgenen Emotionen des Gongschlägers und lässt sie Bild werden. Hier im besonderen Falle genügte eine poetische Lautfolge, um jedem der einzelnen Wortpartikel zum sonderbarsten, sichtbaren Leben am hundertfach gegliederten Körper der Tänzerin zu verhelfen. Aus einem "Gesang der Flugfische und Seepferdchen" wurde ein Tanz voller Spitzen und*

³⁸Abb. S. 72, Grisebach [71].

³⁹Die Malerin absolvierte eine Tanzausbildung an der Laban-Schule in Zürich.

*Gräten, voll flirrender Sonne und von schneidender Schärfe.*⁴⁰ Offensichtlich war der Tanz zum gesprochenen Wort, dem Lautgedicht, eine neue Möglichkeit von Körperbildern, die abstrakte Formen annahmen.

In dem zeitlichen Rahmen meiner Untersuchung führt der Weg demnach von der Musik als Begleitung des Tanzes mit Beethoven-Symphonien um 1900 über den Tanz zu Tambourin und Trommeln bis zum gesprochenen Gedicht und endet schliesslich im Tanz ohne musikalische Begleitung. Die letztgenannte Form des nicht musikalisch begleiteten Tanzes wählt die Wigman, um damit die volle Konzentration auf die Figurationen des tanzenden Körpers herauszufordern. Die Rolle der Musik kann demnach folgendermassen definiert werden: Am Anfang des untersuchten zeitlichen Rahmens wird Musik als ein gleichberechtigter Partner des Tanzes gesehen. In der Folge entstehen moderne Ballettmusiken, etwa von Strawinsky der "Feuervogel", die sich für den neuen Tanz ausgezeichnet eignen und ebenfalls als Partner zu sehen sind. Mit der Wigman beginnt die Loslösung von der musikalischen Unterlegung des Tanzes. Sie bewegt sich auch zu Trommeln oder verzichtet später ganz auf Musik. Das bedeutet, dass die Partnerschaft der Musik nicht mehr - oder nur noch in wenigen Fällen - existiert. Einen Versuch, Musik durch Sprache zu ersetzen, unternimmt DADA mit grossem Erfolg.

6.2.2 Neue Tanzorte: Natur, Museum, antike Ruinen

Getanzt wird überall: Auf der Bühne, in der Natur, im Museum und in antiken Ruinenstätten, auf Kleinkunsth Bühnen und im Atelier der Maler. Die neuen Tanzorte sind ungewöhnlich. Auch der Gesellschaftstanz erlebt eine Blütezeit in den Vergnügungsorten der grossen Städte. Tanz am Anfang des 20. Jahrhunderts ist ein alle Bevölkerungsgruppen erfassendes Phänomen. Auch hier führen reformerischen Bewegungen zum Durchbruch des freien und lebensnahen Tanzes. Die häufigsten Tanzformen lassen sich in der hier diskutierten Zeit in folgende Gruppen zusammenfassen: Ritueltänze, Revuetänze, exotische und religiöse Tänze, Negertänze, Moderne Gesellschaftstänze, Maskenball, Zirkusrevuen, Ausdruckstänze und akrobatische Tänze.

Laban choreographiert Ritual- und Kulttänze, die er in der Natur bei Ascona aufführt. Bemerkenswert ist, dass sich das Selbstverständnis für den Körper zunächst nur auf den Gesundheitsprozess bezieht, dann aber auch im

⁴⁰Riha, Karl u.a.: Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart, 1992, S. 24.



Abbildung 6.26: Tanz in der Natur - Die Mitglieder der Laban-Schule in der Landschaft von Ascona, um 1914, Fotografie

Tanz äussert (Abb. 6.26).⁴¹

Er schreibt in seinen Erinnerungen “Ein Leben für den Tanz” über seine Vorstellungen vom neuen Tanzraum in der Natur: *“Immer klarer sah ich, dass meine Stücke, meine Lieder, meine Bewegungsbilder trotz der gelegentlichen Verwendung des gesprochenen Wortes nicht zum Schauspiel oder zur Oper gehörten, sondern zum Tanz . . . Meine früheren Erfahrungen mit dem alt-hergebrachten Theater bestärkten mich in der Überzeugung, dass wir nur im Freien oder, wenn es die Witterung verlangt, in einem einfachen, schmucklosen, gedeckten Raum spielen sollten. Wozu brauchen wir Kirchen, Theatergebäude mit Guckkästen, Bühnen und Kulissen. . .”*⁴²(Abb. 6.27).⁴³

Isadora Duncan und L. Fuller kommen um 1900 von Amerika nach Europa. In München und Paris werden ihre neuen Tanzideen vom Publikum umjubelt. L. Fuller wird besonders durch ihren “Serpentinentanz” mit farbigen Spotlights, den sie vor allem in Paris zeigt, berühmt. Isadora Duncan sucht ab 1899 in Europa nach ihren schottisch-irischen Wurzeln. Aus der Beschäftigung mit antiken Skulpturen und ihren in Stein oder Bronze erstarrten Be-

⁴¹Abb. in Schweizerische Stiftung für die Photographie: Seitenblicke, 1998 und in der Basler Zeitung vom 25.1.1999, S. 8.

⁴²Zitat aus Rudolf von Laban: Ein Leben für den Tanz. Faksimiledruck der Ausgabe von 1935, herausgegeben und kommentiert von Claude Perrottet. Bern, 1989. S. 113 ff.

⁴³Abb. S. 119, Laban [106].



Abbildung 6.27: Rudolf von Laban: Fest der Trauer, 1914, Zeichnung

wegungen, die sie etwa im Britischen Museum in London studiert, entwickelt sie ihren neuen Tanz. Isadora Duncan zeigt ihre "antike" Gebärdensprache und Tänze an den passenden Orten, etwa im Museum. Dort stellt sie eine direkte Beziehung zwischen ihren Darbietungen und den griechisch-römischen Skulpturen her. Sie stellt in antike Gewänder gekleidet Skulpturen und Reliefs nach. Sie belebt die Antike, indem sie ihre Gebärdensprache nachahmt. Mit ihrer Körpersprache und Mimik wird ein neuer Tanz geboren. Die Sagenwelt der Griechen, etwa "Orpheus und Eurydike" (Abb.6.29),⁴⁴ ist ihr vertraut. Die Trinkschale (Abb. 6.30)⁴⁵ zeigt tanzende Mänaden mit fließenden Bewegungen in faltenreichen Gewändern. Die Mänaden umtanzen den Altar des Dionysos, der sich in der Mitte oben des Aussenbildes auf der Trinkschale befindet.

Die Tanzelegien von Isadora Duncan werden weiterentwickelt zu Bewegungsstudien verschiedener Gruppen (Abb. 6.28).⁴⁶

Sechs weibliche Tänzerinnen in antiken Gewändern gestalten eine Szene aus der Tanzstudie "Orpheus". Obwohl alle Bewegungen nach links gerichtet scheinen, erinnert die Darstellung mit ihrer statischen Wirkung eher an ein Relief als an eine sich vorwärts bewegende Tanzgruppe.

Eine Reise nach Griechenland 1903 bringt die Verwirklichung ihrer Tanz-

⁴⁴Abb. S. 146, Kneubühler [96].

⁴⁵Abb. Kat. 169, Simon [155].

⁴⁶Abb. S. 69, Brandstetter [42].



Abbildung 6.28: Orpheus-Inszenierung in Dresden-Hellerau. Plastische Gruppe, 1912/1913, Fotografie



Abbildung 6.29: Isadora Duncan im griechischen Tanzkleid, 1900 (Paris), Fotografie



Abbildung 6.30: Antike Trinkschale, Aussenbild: Mänaden umtanzen den Altar des Dionysos, um 480 v. Chr., Archäologisches Museum Berlin Charlottenburg

visionen in antiken Ruinen. Duncan tanzt in griechischen Ruinenstätten, etwa dem Dionysostheater in Athen (Abb. 6.32).⁴⁷ Ihre tiefen Eindrücke schreibt sie in ihrem Tagebuch nieder und macht sich den Zwiespalt zwischen antiken und modernen Menschen bewusst: *“Ich kam zur Erkenntnis, dass wir nichts anderes waren und nie etwas anderes sein konnten als moderne Menschen. Niemals würde sich uns die Gefühlswelt der alten Griechen erschliessen!... Ich selbst blieb doch nichts anderes als eine schottisch-irische Amerikanerin...”*⁴⁸

Für die Duncan wird somit die Antike als kultureller Boden des Abendlandes zur Grundlage ihrer Tänze. Auf einer Fotografie tanzt sie vor den Säulen des Erechtheions auf der Akropolis in Athen.

Nicht nur ihre Tanzfiguren, sondern auch ihre Tanzkostüme ähneln den faltenreichen, antiken Gewändern. Ihre Themen entnimmt sie der klassischen Sagenwelt, für ihre Tanzaufführungen wählt sie neben dem Museum antike Ruinenstätten (Abb. 6.31).⁴⁹

In der Forschung stellt Müller fest: Der Beginn des neuen “tänzerischen

⁴⁷Abb. S. 194, Brandstetter [42].

⁴⁸Zitat nach Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Frankfurt, 1995. S. 112.

⁴⁹Abb. S. 91, Ausstellungskatalog Ascona 1980 [24].



Abbildung 6.31: Tanz der Isadora Duncan vor den Säulen des Erechtheions auf der Akropolis in Athen, Fotografie

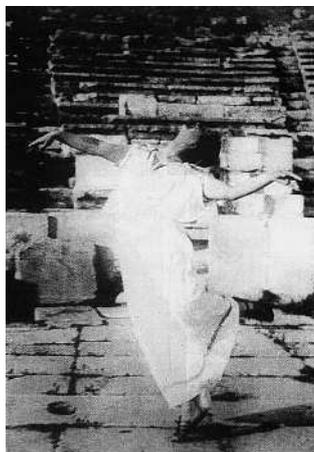


Abbildung 6.32: Tanz in den antiken Ruinen des Dionysos-Theaters in Athen, Fotografie

Zeitalters” ist mit dem ersten Auftreten der Amerikanerin Isadora Duncan 1902 in Wien gekommen. Müller⁵⁰ berichtet von dem Manifest der Isadora Duncan von 1903, in dem sie sich gegen die “akademisch normierte Technik” des Tanzunterrichts im Ballett äussert und stellt die Basis des neuen Tanzes der Duncan vor. Der Rückgriff auf die griechische Antike, Asexualisierung, natürliche Körperbewegungen werden als Beispiele benannt. Zur Grundlage aller ihrer Tänze seien die “Gestaltungsprinzipien und Bewegungsrhythmen aus naturhaften Vorgängen” geworden, die sie aus dem Wogen des Kornfeldes oder aus dem Ab- und Anschwellen von Wellen ableite. Dabei tanze sie in Reformkleidern, die sich sehr gut für freie Bewegungen eignen. Ihren Körper sehe sie als Instrument zur Darstellung kosmischer Harmonie. Die Duncan beginnt damit eine auf völlig neuen Erfahrungsbereichen basierende Tanzdemonstration, die weittragende Folgen in der Entwicklung des Tanzes hat.

In den Städten finden Tanzvorführungen auf Theaterbühnen, im Zirkus, in Konzertsälen und Kleintheatern statt. Die Revuetänze in Paris vor der Jahrhundertwende sind dabei Vorbild. International bekannte Tänzerinnen treten auf Kleinkunsth Bühnen in Dresden, Hamburg und Berlin auf. Die “Brücke”-Maler gehören zum Publikum. Die expressionistischen Maler interessiert vor allem der Revuetanz als Reihen-, Paar- oder Solotanz. Einflüsse amerikanischer Jazzmusik lassen neue Tänze in Europa entstehen. Kirchner besucht fast täglich Tanzveranstaltungen mit dem Skizzenblock (Abb. 6.25). Die Skizzenbücher im Kirchner Museum Davos geben darüber Auskunft. Nach diesen Skizzen entstehen oftmals im Anschluss Gemälde, etwa das bereits erwähnte Bild “Negertanz”, das einen Paartanz zeigt.

6.2.3 Die Entstehung von Tanzschulen

Das zunehmende Interesse an Sport und Gymnastik bringt einen grossen Zulauf junger Menschen bei den neuentstehenden Gymnastik- und Tanzschulen. Mehrere Tanzschulen widmen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Ausbildung im Tanz.

Eines der interessantesten Projekte entsteht in Berlin: Die Duncan gründete 1904 eine Tanzschule in Berlin, die als Ersatzvolksschule anerkannt wurde und die Kinder bis zum 17. Lebensjahr ausbildete.⁵¹ Neben den erforderlichen

⁵⁰Müller, 2001, Bd.I S. 330.

⁵¹Müller, 2001, Bd.I, S.330.

Fächern umfasste der Lehrplan Gymnastik und Ästhetik. Sie studierten etwa die Kunstformen der Natur nach dem Vorbild des Naturwissenschaftlers Ernst Haeckel⁵². Die Naturerscheinungen galten den Kindern als Wunderwerke der Evolution. Die Duncan-Schule ist 1908 von Berlin nach Dresden gezogen, da es zu Komplikationen mit dem Umfeld etwa wegen des Tanzes der Kinder mit nackten Füßen kam. Um 1911 wurde Darmstadt das neue Domizil. Ein Förderverein mit illustren Namen unterstützte das Schulprogramm, das jetzt mehr auf volkshygienische Bedeutung der ästhetischen Erziehung abzielte.⁵³

Eine der ersten Schulen für rhythmische Gymnastik entsteht in der Gartenstadt Dresden-Hellerau unter der Leitung von Emile Jaques Dalcrozes. Dort arbeiteten Vaslav Nijinsky, Serge de Diaghilew und Mary Wigman. Mit dem Eintritt von Mary Wigman in die Tanzgeschichte trennte sich der künstlerische Tanz von den Bestrebungen der Lebensreformbewegung, meint Müller⁵⁴. Kunstrevolution sei das Ziel des Ausdruckstanzes, nicht Lebensreform. Dennoch sei beides eng miteinander verknüpft "durch die Entstehungsgeschichte des Ausdruckstanzes mit seiner philosophischen Ausrichtung durch Rudolf von Laban und seiner tänzerischen Prägung durch Mary Wigman", stellt sie abschliessend fest. Laban und Wigman sind 1919 vom Monte Verità zurückgekehrt nach Deutschland und begründeten dort die tänzerische Massenkultur der zwanziger Jahre.

Auch kleinere Tanzschulen mit sehr privatem Charakter bilden junge Tänzerinnen aus. Gemälde von Kirchner zeigen solche Situationen, etwa das Bild "Tanzschule". Auf einem kleinen Teppich sieht man zwei junge, unbedeckte Mädchen und den Maler selbst - bekleidet - bei der Tanzausbildung (Abb. 6.33).⁵⁵

Das Interesse am freien Tanz wächst und führt zu weiteren Tanzschulgründungen. Laban, die Wigman, die Palucca und die Bara unterrichten ihre - meist weiblichen - Schüler. Laban gründet Schulen für den Ausdruckstanz in München, Zürich und Ascona.⁵⁶

⁵²Haeckel gab 1914 die Schrift "Kunstformen der Natur" als kleine Ausgabe in Wien heraus.

⁵³Die Veredelung der Rasse war ein Thema. Die Schule konnte sich auch nach 1933 aus diesem Grund gut mit den Nationalsozialisten arrangieren, schreibt Müller.

⁵⁴Müller, 2001, Bd. I, S. 330.

⁵⁵Abb. S. 206, Ausstellungskatalog 1980 [25].

⁵⁶Seine begabteste Schülerin ist Mary Wigman, die die Tanzwelt in den ersten zwanzig Jahren des 20. Jahrhunderts in nachdrücklicher Weise beeinflusst. Die Palucca, ihre beste



Abbildung 6.33: Ernst Ludwig Kirchner: Tanzschule, Gordon 388, 1914, Öl auf Leinwand, 114,5 x 115,5 cm

In Ascona gründet in den zwanziger Jahren Charlotte Bara eine weitere Tanzschule. Das Teatro Matina wird von dem Worpsweder Architekten und Maler Carlo Weidemeyer entworfen. Im Teatro⁵⁷ finden die Tanzaufführungen der Bara-Tanzschule statt.

Auf die Gründung von Tanzschulen wird bei Brandstetter im Beitrag "Ausdruckstanz" im Handbuch der Reformbewegungen ausführlich eingegangen.⁵⁸

6.3 Tanzende Malerinnen und Maler

Im künstlerischen Milieu tanzen Malerinnen und Maler, teils öffentlich, teils privat. Ernst Ludwig Kirchner tanzt vorwiegend in seinen Privaträumen, etwa vor Freude beim Bezug der neuen Atelierwohnung in Dresden. Öffentliche Auftritte sind nicht bekannt. Aus der ersten Atelierwohnung in der Durlacher Strasse existieren Fotografien, die Kirchner tanzend zeigen.

Kirchner tanzt zwischen zwei Frauen. Vermutlich handelt es sich um die

Schülerin, wird durch akrobatische Tänze berühmt.

⁵⁷Das Teatro Matina ist heute äusserst renovierungsbedürftig

⁵⁸Brandstetter, Gabriele: Ausdruckstanz. In: Handbuch der Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 451-463.



Abbildung 6.34: Ernst Ludwig Kirchner: Tanz im ersten Atelier zwischen zwei Frauen, vermutlich 1912, Fotografie



Abbildung 6.35: Ernst Ludwig Kirchner: Tanz in der Körnerstrasse 14, Berlin, vermutlich 1915, Fotografie

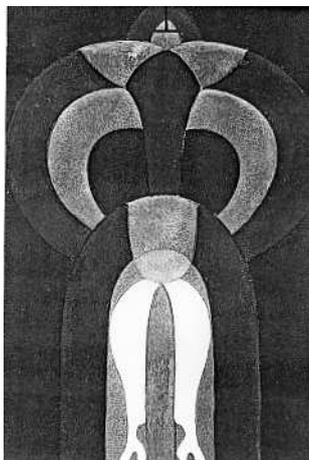


Abbildung 6.36: Sophie Taeuber-Arp: Tänzerin, 1917, Öl auf Leinwand

beiden Schwestern Erna und Gerda Schilling, die er in Berlin bei Tanzveranstaltungen kennenlernt (Abb. 6.34). Ein weiteres Foto (Abb. 6.35) dient vermutlich als Grundlage für einen grossangelegten Zyklus Kirchners mit dem Titel "Der Tanz zwischen den Frauen".⁵⁹ Zwei Radierungen und Gemälde in verschiedenen Fassungen entstehen. Ein Holzschnitt und eine Relieftüre in Davos zeigen weitere Bearbeitungen des Motivs.

Eine enge Verknüpfung von Malerei und Tanz manifestiert sich in den Vorführungen der Malerin und Tänzerin Sophie Taeuber-Arp zum Ausdruckstanz. Sie tanzt geometrische Formen ihrer Bilder auf der Bühne, etwa Kreise. Das gibt den Tänzern eine neue abstrakte Grundlage. Als Laban-Schülerin tanzt sie in der Sommertanzfarm auf dem Monte Verità in Ascona. Ein Ölbild von Taeuber-Arp lässt ihre Vorstellung von einer Tänzerin erkennen.

Das Bild zeigt eine Frau frontal beim Solotanz. Die Körperformen sind deformiert, lassen aber Kopf, Körper, Arme und Beine erkennen. Taeuber setzt in parallelen Schwüngen Farben vor einen dunklen Hintergrund. Die Farben bleiben in der Fläche, deuten keinen Raum an, sondern fliessen wie auf einer Folie ohne Tiefenwirkung (Abb. 6.36).⁶⁰

Am Bauhaus in Weimar befasst sich Oskar Schlemmer mit dem Tanz. Als

⁵⁹Thomas Röske setzte sich mit diesem Thema auseinander. Röske, Thomas: Kirchner. Tanz zwischen den Frauen. Frankfurt, 1993.

⁶⁰Abb. Nr. 157 Ausstellungskatalog 1996 [12].

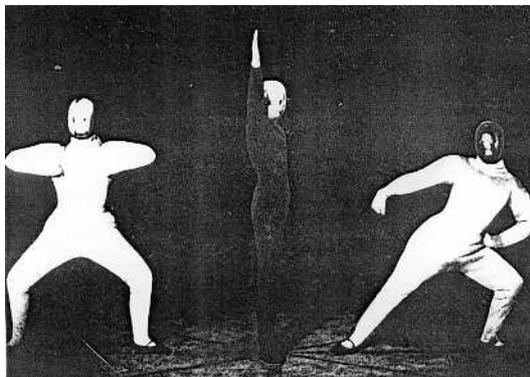


Abbildung 6.37: Oskar Schlemmer, Werner Siedhoff und Kaminsky beim Raumtanz, 1925, Fotografie

Leiter der Bauhaus-Bühne veranstaltet er Tanzabende, tanzt selbst in den Gruppierungen und schreibt theoretische Abhandlungen über den Tanz und die Beziehung zwischen Tänzer und Raum. Der Maler, Bildhauer und Tänzer Schlemmer arbeitet von 1920 bis 1929 als Meister der Form und Leiter der Bauhaus-Bühne in Weimar. Er entwirft für das „Triadische Ballett“ sämtliche Kostüme und tanzt selbst in der Rolle des Türken bei der Uraufführung in Stuttgart 1922. In Weimar veranstaltet er Theater- und Tanzvorführungen, bei denen er in verschiedenen Rollen tanzt, etwa mit Albert Burger und Elsa Hötzel.

Theoretisch setzt er sich mit Tanz und Raum auseinander (Abb. 6.37).⁶¹ In seiner Schrift „Mensch und Kunstfigur“ von 1925 behandelt er das Verhältnis des Tänzers zum Raum. Er schreibt: *„Die Gesetze des umgebenden kubischen Raums: hier werden die kubischen Formen auf die menschlichen Körperformen übertragen: Kopf, Leib, Arme, Beine in räumlich-kubische Gebilde verwandelt. Ergebnis: Wandelnde Architektur.“*⁶²

Im Gegensatz zu Taeuber-Arp, die auf dem Gemälde ihre Tänzerin flächig und raumlos präsentiert, malt Schlemmer seine Figur mit Plastizität und ausgreifenden Bewegungen in den Raum.

Das Verhältnis des Körpers zum Raum gehört bei Schlemmer zum Expe-

⁶¹Abb. S. 451, Schlemmer [143].

⁶²Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur. In: Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnar: Die Bühne am Bauhaus. München, 1925.



Abbildung 6.38: Oskar Schlemmer: Tänzerin, 1922, Öl auf Leinwand

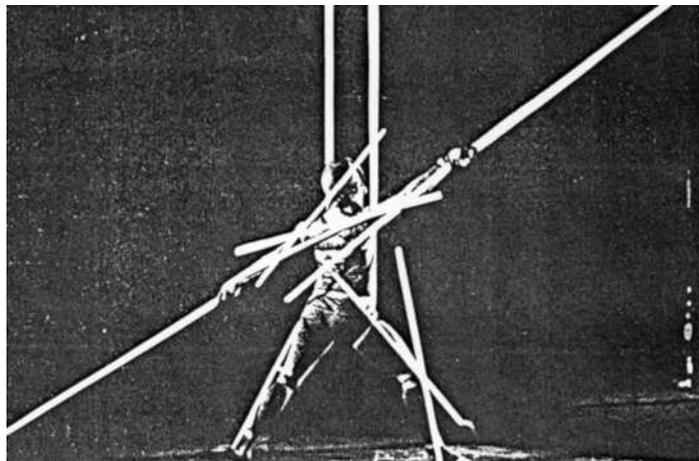


Abbildung 6.39: Oskar Schlemmer: Experiment "Stäbetanz", 1927, Fotografie, Tänzer: Manda von Kreibitz

rimentiergut. Der sich im Raum bewegende Körper öffnet die Tiefendimension im Gemälde von 1922 durch die weite Stellung der Tänzerinnenbeine (Abb. 6.38).⁶³ Die Erschliessung des Raumes geht auf verschiedene Tanzexperimente zurück, etwa den “Stäbetanz” von Manda von Kreibitz an der Bauhausbühne (Abb. 6.39).⁶⁴

Unter Leitung von Oskar Schlemmer entsteht an der Bauhaus-Bühne ein neues Konzept vom Tanz. Mechanische Elemente, Maschinenbewegungen und Licht-Schatten-Wirkungen bestimmen den neuen konstruktivistischen Tanz, der im Kontrast zu den expressionistischen Bewegungsformen des freien Tanzes steht. Das “mechanische Ballett” zeigt einen Tanz abstrakter und farbiger Figuren und Kulissen. Die Einbeziehung des Raumes wird wichtiger als zuvor. Für die Tänzerin Gret Palucca, die mit den Bauhaus-Künstlern in Kontakt steht, sind die Experimente der Einbeziehung des Raumes wesentlich. Jarchow schreibt in ihrer Biographie: *“Es war fast wie Zauberei. Ich mache den Raum schief, behauptete sie und tat es auch. Sie stand schief, wirkte aber so überzeugend gerade, dass man eher dem Raum misstraute”*.⁶⁵

Tanzende Malerinnen und Maler belegen den ganzheitlichen Ansatz der Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts.

6.4 Tanz als Metapher

In dem hier untersuchten Zeitraum steht der Tanz als Metapher für Empfindungen und Erfahrungen im Leben. Drei Beispiele sollen das belegen.

6.4.1 Totentanz

In den bildenden Künsten, im Tanz und in der Lyrik setzen sich die Künstler mit dem Tod im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts intensiv auseinander. Der drohende Erste Weltkrieg schärft die Wahrnehmung für den Tod. Bei Kriegsausbruch am 1. August 1914 verändern sich für alle Künstler radikal die Lebensbedingungen. Das hereinbrechende Leid und die Grausamkeit des Krieges überträgt zum Beispiel Käthe Kollwitz aus Berlin in ihre Malerei, Graphik und Bildhauerei. “Totentanz”-Bearbeitungen stehen als Metapher

⁶³Abb. S. 229, Ausstellungskatalog 1996 [12].

⁶⁴Abb. S. 452, Schlemmer [143].

⁶⁵Jarchow, Peter und Ralf Stabel: Palucca. Aus ihrem Leben - über ihre Kunst. Berlin, 1997. S. 92.



Abbildung 6.40: Totentanz II Gruppe Wigman, 1926, Fotografie

für Krieg, Krankheit und Tod. Totentanz-Zyklen entstehen seit dem 15. Jahrhundert. Die Allgewalt des Todes über die Menschen, die ohne Rücksicht auf den sozialen Stand, das Alter und das Geschlecht jederzeit einbrechen kann, ist in der bildenden Kunst ein grosses Thema.⁶⁶

Angst, Leid und Trauer fliessen auch in den Ausdruckstanz ein. Die Wigman tanzt mit ihrer Tanzgruppe den Totentanz (Abb. 6.40).⁶⁷ *“Mary Wigmans Ziel ist: tänzerische Symphonie vieler Instrumente, das weite Orchester der atmenden Körper. Ihre Sehnsucht heisst: Tanzdrama. . . Das schönste Stück der kleinen Gruppe war wohl der “Totentanz”. Bei dem Unheimlich-Grotesken, Huschenden, Schleichenden war das maskenhaft-Starre am Platze”* schreibt Rudolf von Delius.⁶⁸

Die Maler Kirchner und Nolde fertigen Skizzen und Aquarelle vom “Totentanz” der Wigman-Gruppe. Kirchner umreisst mit wenigen Strichen die Bewegungsabläufe in der Gruppe (Abb. 6.41).⁶⁹

⁶⁶Eine Holzschnittfolge von Hans Holbein d. J. entstand im 15. Jahrhundert unter dem Titel “Totentanz”. Ein öffentlich zu besichtigender Totentanz-Zyklus von Kaspar Meglinger befindet sich in Luzern an der Spreuer-Holzbrücke. Meglinger malte ab 1626 in verschiedenen Giebelbildern das Eingreifen des Todes zu jeder Zeit.

⁶⁷Abb. S. 78 Fritsch-Vivie [62].

⁶⁸Rudolf von Delius 1925. In: Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz. Ausstellungskatalog Kirchner Museum Davos. Davos, 1993. S. 42.

⁶⁹Abb. S. 111, Presler [127].



Abbildung 6.41: Ernst Ludwig Kirchner: Totentanz-Skizze Gruppe Wigman, 1926, Bleistift-Zeichnung

In der Literatur jener Jahre spiegelt sich ebenfalls die Auseinandersetzung mit dem Tod. Strindberg thematisiert das “Totentanz”-Drama für die Bühne. Auch Hugo v. Hofmannsthal arbeitet literarisch über den “Totentanz”.

6.4.2 “Tanze, tanze, meine späte Liebe”

In der expressionistischen Lyrik verwendet Else Lasker-Schüler den Tanz als Metapher für die Wahrnehmung ihrer späten Liebe. Das Gedicht “Nachklänge” mit der Zeile “Tanze, tanze, meine späte Liebe” ist eine Hommage an Tanz und Liebe:

Auf den harten Linien
Meiner Siege
Lass ich meine späte Liebe tanzen.

Herzauf, seelehin,
Tanze, tanze meine späte Liebe
Und ich lächle schwervergessene Lieder.

Und mein Blut beginnt zu wittern,
Sich zu sehnen
Und zu flattern.

Schon vor Sternzeiten
Wünschte ich mir diese blaue,
Helle, leuchteblaue Liebe

Deine Augen singen
Schönheit
Duftende. . .

Auf den harten Linien
Meiner Siege
Lass ich meine späte Liebe tanzen.

Und ich schwinge sie -
"Fangt auf ihr Rosenhimmel,
Auf und nieder!"

Tanze, tanze meine späte Liebe,
Herzab, seelehin -
Arglos über stille Tiefen . . .
Über mein bezwungenes Leben.

Else Lasker-Schüler⁷⁰

⁷⁰Kemp, Friedhelm (Hg.): *Die Gedichte 1902-1943 Frankfurt, 1996. S. 130. Nachklänge*



Abbildung 6.42: Franz von Stuck: Salome, 1906, Öl auf Leinwand

6.4.3 Tanz der Salome

Salome steht in der gleichnamigen Oper von Richard Strauss sinnbildlich für eine willensstarke Frau. Die biblische Figur der Salome ist damit auch als Metapher für den beginnenden Geschlechterkampf am Anfang des 20. Jahrhunderts zu werten. In der bildenden Kunst zeigen Darstellungen von Max Klinger, Gustave Moreau oder Franz von Stuck vor allem den “Tanz der Salome”. Der Maler Franz von Stuck gestaltet die tanzende, nur mit leichtem Röckchen bekleidete Salome äusserst prunkvoll (Abb. 6.42).⁷¹ Ihr Kopf- und Haarschmuck, ihr Arm- und Halsschmuck glänzen und leuchten. Die Frau neigt sich lachend zurück, um das gerade abgeschlagene Haupt des Johannes, das ein Mohr auf einer Silberschale präsentiert, zu betrachten.

Salome tanzt beglückt und berauscht wie im Taumel. Das Salome-Thema, das Verknüpfungen von Literatur, von Musik und von bildender Kunst in besonderem Masse zeigt, steht im metaphorischen Sinne für die männermordende Frau. Reagieren die Männer mit der Behandlung des Themas auf den beginnenden Geschlechterkampf? Dieser wird in jener Zeit auch in der Literatur, etwa bei Strindberg, und in der bildenden Kunst, etwa von Kirchner, in der Holzschnittfolge zu Adelbert von Chamisso’s “Peter Schlemihls wunder-same Geschichte” 1915, thematisiert. Das Blatt “Kämpfe” spricht davon. In

⁷¹Abb. S. 225, Brandstetter [42].

dieser Zeit der beginnenden Emanzipationsbewegung der Frauen verwundert die Häufigkeit des Salome-Motivs nicht.

Kapitel 7

Neue Tendenzen in Literatur und Musik

Die Impulse der Reformbewegungen bewirken in der bildenden Kunst, aber auch in der Literatur und in der Musik entschiedene Neuerungen. Auf welche Weise die Impulse bei den Künstlern sichtbar werden, ist Gegenstand der Untersuchung. Im Mittelpunkt stehen vor allem die Wirkungen in der bildenden Kunst. Aber auch für Literatur und Musik werden Querverbindungen mit der bildenden Kunst aufgezeigt. Das Thema der "Salome" etwa wird sowohl in der Musik und Literatur als auch in der bildenden Kunst um 1900 behandelt, wie bereits ausgeführt wurde. Von Schriftstellern und Komponisten werden jene ausgewählt, deren Dichtungen und Kompositionen mit der bildenden Kunst in einen Zusammenhang zu bringen sind.

7.1 Literaten bringen es auf den Punkt

Literaten bringen das aktuelle Lebensgefühl um 1900 auf den Punkt. August Strindberg ist der Schöpfer des Ich-Dramas. Es wurzelt im autobiographischen Konzept. Strindberg glaubt, dass es nur möglich sei, von Dingen zu schreiben, die man selbst erlebt hat. Zum Naturalismus gehören Schilderungen des sozialen Milieus, der Herkunft des Menschen, seiner Umwelt und seiner Bezugspersonen. Seiner Ansicht nach könne sich der Mensch sozial nicht von seiner Herkunft lösen. Neben den sozialen Determinanten seien biologische, die das Trieb- und Sexualleben des Menschen bestimmen, von Bedeutung. Mit Strindberg kommen das Rollenspiel und der Geschlechter-

kampf auf die Bühne. Der thematischen Auseinandersetzung mit dem Geschlechterkampf in der Literatur von Strindberg, Ibsen und anderen folgt nur kurze Zeit später die in den bildenden Künsten. Kirchners Graphikfolge mit dem Titel "Bilder zu Adelbert von Chamisso's Peter Schlemihl" von 1915 zeigt seine Auffassung vom Kampf des Mannes mit dem Weib. Die Blätter tragen die aufschlussreichen Titel: "Der Verkauf des Schattens", "Die Geliebte", "Kämpfe", "Schlemihl in der Einsamkeit des Zimmers" und andere. Das Blatt "Kämpfe" verdeutlicht das Ringen um die Macht in der Mann-Frau-Beziehung bildhaft.

Arthur Schnitzler stellt fest: "*Wir spielen alle, wer es weiss, ist klug.*" Er deckt die bürgerliche Doppelmoral dieser Zeit in seinen Dramen auf. Die Aufführung des Dramas "Reigen" führt zum Skandal. Der "Reigen" wird als ikonographisches Sujet auch in der bildenden Kunst um 1900 bei Ferdinand Hodler, Henri Matisse und Max Pechstein thematisiert.

In der expressionistischen Lyrik verwenden Schriftsteller wie Else Lasker-Schüler und Georg Trakl ebenso starke Farben wie die expressionistischen Maler ihrer Zeit. Malerei und Literatur bedienen sich der gleichen Ausdruckselemente. Poeten und Maler schildern in Farben sowohl die von ihnen beobachtete Natur als auch ihre persönlichen Gefühle. Das Schimmern von Silber, Gold und Kupfer und die Vorstellung von Transparenz, Kristall und Glas fließen in ihre Lyrik ein. Die Farbe Blau spielt dabei eine besondere Rolle. Sie fasziniert den Bildbetrachter und den Zuhörer. Die Bedeutung und Ausstrahlung der Farbe Blau sollte Grund für eine eigene Untersuchung sein. Sowohl in der expressionistischen Malerei als auch in der Lyrik steht sie für Sehnsucht, Stille, Unendlichkeit, Tiefe.

Ein Gedicht von Trakl soll als Beispiel für diese Wechselbeziehungen genauer betrachtet werden.

Abend kehrt in alten Garten;
 Sonjas Leben, blaue Stille.
 Wilder Vögel Wanderfahrten;
 Kahler Baum in Herbst und Stille.

Sonnenblume, sanftgeneigte
 Über Sonjas weisses Leben
 Wunde, rote, niegezeigte
 Lässt in dunklen Zimmern leben.

Wo die blauen Glocken läuten;
 Sonjas Schritt und sanfte Stille.
 Sterbend Tier grüsst im Entgleiten,
 Kahler Baum in Herbst und Stille.

Sonne alter Tage leuchtet
 Über Sonjas weisse Brauen,
 Schnee, der ihre Wangen feuchtet,
 Und die Wildnis ihrer Brauen.

Georg Trakl¹ Sonja

Das Gedicht "Sonja" von Trakl malt in den Farben, die gleichzeitig in der Malerei Ausdrucksträger sind. Es finden sich die Worte "blaue Stille", "weisses Leben", "Wunde, rote, niegezeigte", "blaue Glocken" und "Sonjas weisse Brauen".

Jahre später übt Bertold Brecht in seinen Erzählungen und Dramen Gesellschaftskritik. Die Erzählung "Nordseekrabben oder die moderne Bauhaus-Wohnung"² von 1926 berichtet über die Empfindungen der Menschen, die in den funktionalen, nur auf das Wesentliche reduzierten Räumen leben wollen oder müssen. Seine Erzählung informiert bereits im Titel über eine direkte Beziehung zwischen Literatur und moderner Kunst, hier: Bauhaus-Architektur mit dazugehöriger Einrichtung. Die Erzählung schildert das Treffen dreier Kameraden, die aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrt sind. Gemeinsam wollen sie einen Abend verbringen bei Kamper, der in einer mo-

¹Georg Trakl: Die Dichtungen, 1989. S. 121.

²Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main, 1967.

dernen, kargen und nur wenig möblierten Wohnung lebt. Er zeigt die Räume und ihre Einrichtung stolz, während Müller, sein Freund, diesen Stolz nicht teilen kann. Es kommt zu einem Ausbruch der auf das höchste strapazierten Gefühle und Empfindungen bei Müller, der schliesslich in Abwesenheit von Kamper - er sucht nach Nordseekrabben - das ganze Interieur verwüstet, um eine "gemütliche Ecke" zu schaffen.

Brecht erkennt eine Strömung und nimmt sie in seine Erzählung auf, die grosse Abneigung und Skepsis gegenüber der Moderne in der Bevölkerung erkennen lässt. Brecht überspitzt, überzeichnet, um durchaus verschiedene Sichtweisen der Moderne deutlich werden zu lassen.

7.2 Die Musik sprengt den bisher gültigen Rahmen

Neue fremdartig klingende und eigenwillig rhythmische Musik wird von Richard Strauss, Arnold Schönberg und Igor Strawinsky komponiert. Richard Strauss' Werke greifen die Lieblingsthemen des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf. Die biblische Gestalt der Salome etwa fasziniert Schriftsteller, Maler und Musiker der Jahrhundertwende gleichermassen, wie bereits gesagt.

Die Oper "Salome" von Strauss entsteht nach einer Vorlage von Oscar Wilde. Sie wird 1905 in Dresden uraufgeführt. Der Tanz der Salome ist einer ihrer Höhepunkte. Mit den Opern "Salome" und "Elektra" führt Strauss weit über bisherige Kompositionen hinaus und findet den Weg zum Expressionismus der Musik.

Der Österreicher Arnold Schönberg entwirft in Wien eine neue Harmonielehre, die atonale Zwölftonmusik. Sie bietet vielfältige neue Möglichkeiten des Komponierens und wird zur Grundlage der "modernen" Musik. Schönberg und Kandinsky kennen und schätzen sich. Schönberg veröffentlicht im Almanach "Der Blaue Reiter" eine seiner Kompositionen.

Igor Fjodorowitsch Strawinsky hat entscheidenden Anteil an der Weiterentwicklung der modernen Musik. Er schreibt Ballettmusik für S. Diaghilews Ballets Russes. Das Ballett "Der Feuervogel" von 1910 wird in Paris uraufgeführt. Es erzählt ein Märchen und zeigt in der Musik noch impressionistische Klänge. Die Ballettmusik "Petuschka", die 1911 entsteht und ebenfalls vom Ballett Diaghilew uraufgeführt wird, handelt von der Geschichte einer entfesselten Puppe, die "durch ihre diabolischen Sprünge das Orchester zur

Verzweiflung bringt". Eine Burleske, bei der das Impressionistische zurücktritt und das Zeichnerische in den Vordergrund rückt.³ Das Ballett "Le sacre du printemps" von 1913 steht wie die beiden früheren Ballette in der Tradition der russischen Schule.

Die Musik von Strawinsky wird von den damaligen Zeitgenossen sehr unterschiedlich beurteilt. Strawinsky gilt als Romantiker, als Antiromantiker, als Impressionist, als Expressionist. Einig ist man sich, dass seine Musik von markanter Motorik bestimmt ist und von "elementarer russischer Rhythmik."⁴

³Zitat in Renner, Hans (Hg.): Reclams Konzertführer. 1967. S. 645-647.

⁴Reclams Konzertführer, S. 638.

Kapitel 8

Lebensreformimpuls - Künstlerische Antwort: Ergebnisse

Lebensreformerische Dimensionen¹ in den Künstlergruppierungen sind bisher nicht gesamthaft untersucht worden. Die vorliegende Untersuchung schliesst diese Lücke. Fragen, die sich in diesem Zusammenhang stellen, etwa welche lebensreformerischen Impulse auf die Künstler einwirken und wie diese im Werk zu erkennen sind, werden beantwortet. Nicht alle Lebensreformbewegungen üben gleichermassen einen Einfluss aus. Deshalb wurden die entscheidenden Strömungen herausgefiltert. Dennoch muss die damalige Lebensreformbewegung als Ganzes als Hintergrund des Aufbruchs und der neuartigen Entwicklungen in der Kunst, etwa in der Malerei der Moderne, gesehen werden.

Als Antwort auf die unbeliebte Malerausbildung an den Akademien gruppieren sich junge Künstler zusammen. Dabei lassen sich zwei Strömungen deutlich unterscheiden. Einerseits wird die Natur zum Schwerpunkt der Künstlerideologie, andererseits wird das Grossstadtleben in seiner Vielfalt favorisiert. Allen Künstlergruppierungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vom Malerfreundeskreis bis zur staatlichen Institution des Bauhauses gemeinsam ist die Vision, miteinander für eine neue, andere Kunst zu streiten. Die intellektuelle Aufarbeitung ihrer Ideen wird in theoretischen Texten festgelegt. Allen Gruppierungen ist jedoch auch gemeinsam, dass sich nach Jahren erfolg-

¹Begriff bei Ulmer, Renate, siehe Kapitel 1, Anm. 24, Bd. I, 2001, S. 483 im Zusammenhang mit der Künstlerkolonie Mathildenhöhe.

reicher Arbeit die Gemeinschaften auflösen. Die Einstellungen der Künstler verändern sich, sie werden zu Individualisten, sie entwickeln einen eigenen Stil und glauben, die Gruppe nicht mehr zu benötigen. Kirchner schreibt zum Beispiel in der "Brücke"-Chronik von 1913 einen Text, der zum Eklat innerhalb der Gruppe führt, die Mitglieder trennen sich.

Ein Bündel von Lebensreformelementen spiegelt sich variantenreich im Werk der Künstler in den Gruppierungen. Anstelle von Geschichtsbeschreibung erscheint der Lebensalltag als ein Hauptthema. Auf der Suche nach dem Paradiesischen sind die Maler der Gruppen in Worpswede, die "Brücke"-Maler und die des Blauen Reiters unterwegs. Die Durchdringung des Lebensalltags mit Kunst zeigt unterschiedliche Ausdrucksformen. Einerseits entstehen Skizzen und Gemälde, die einen konkreten Eindruck vom menschlichen Zusammenleben der Maler und ihrer Modelle um 1900 vermitteln. Andererseits wird das urbane Leben auf den Plätzen und Strassen in den Städten eingefangen. Die Faszination des freien Tanzes, die in der Spontaneität, in der Ekstase und in der Beschreibung innerer Welten liegt, übt vor allem auf die expressionistischen Maler starke Reize aus. Sie besuchen die neuartigen Tanzaufführungen. Eine andere Verbindung von Kunst und Lebensalltag zeigt die Inszenierung von Atelierwohnungen der Künstler.

8.1 Ganzheitliche Sichtweise der Künste

Die Lebensreformbewegungen um 1900 lösen einen starken künstlerischen Reformwillen aus. Sie bringen Aufbrüche in der bildenden Kunst, der Literatur, der Musik, dem Tanz. Wechselbeziehungen zwischen den Künsten entstehen. Allen Kunstschaffenden gemeinsam ist in dem hier untersuchten Zeitraum die Sehnsucht nach einer neuen Kunst, die den Menschen verändern soll.

Maler und Schriftsteller leben und arbeiten über gewisse Zeiträume hinweg in Künstlergruppierungen zusammen, etwa Rainer Maria Rilke mit den Malern in Worpswede. Er bleibt für zwei Jahre, bevor er nach Paris geht. Rilke veröffentlicht im Jahre 1903 eine Monographie über fünf Worpsweder Maler. Intensiv setzt er sich mit ihrem Leben und mit dem Werk auseinander. Rilke thematisiert die Worpsweder Landschaft, so in seinem Gedicht "Ganz in den Abend geht der Wasserlauf", das im Jahre 1900 entsteht. Die Poesie des Gedichtes findet eine Resonanz in Bildern von Otto Modersohn, etwa im Gemälde "Moorkanal" von 1903. Sowohl das Bild als auch die Sprache beschreiben den einsamen Menschen in der Landschaft. Vergleichbare Aussagen

lassen sich in den Beschreibungen erkennen.

Expressionistische Schriftsteller wie Georg Trakl und Else Lasker-Schüler in Berlin "malen" in ihren Gedichten mit starken Farben. Wird das Gedicht "Sonja" von Trakl auf Farben analysiert, die gleichzeitig in der Malerei Ausdrucksträger sind, so finden sich "blaue Stille", "weisses Leben", "Wunde, rote, niegezeigte", "blaue Glocken" und "Sonjas weisse Brauen". Kirchner unterhält freundschaftliche Beziehungen zum expressionistischen Schriftstellerkreis in Berlin, zu dem Herward Walden, Else Lasker-Schüler und andere Poeten gehören. Er arbeitet eindrucksvolle Porträts von den Schriftstellern Alfred Döblin und Simon Guttman.

Bertold Brecht beschreibt in seiner Erzählung "Nordseekrabben oder die moderne Bauhaus-Wohnung" die Wirkung der konstruktivistischen Bauhaus-Architektur inklusiv Bauhaus-Einrichtung auf die Bevölkerung. Er nimmt eine Strömung in seinem sicherlich überspitzt geschriebenen Werk auf, die deutlich zeigt, dass der normale Bürger von der Moderne nicht so einfach zu überzeugen ist. Im Zusammenhang mit dem Gesamtkonzept des Bauhauses ist das insofern bedeutend, weil die Institution das Ziel hatte, die neue Kunst und kunstvoll gearbeitete Gebrauchsgegenstände in breite Bevölkerungsschichten hineinzutragen. Tatsache ist jedoch, dass der Bauhausstil nicht jedem Geschmack entsprach und dass das Ziel im Prinzip nicht erreicht werden konnte.

Tanz und Malerei zeigen eine Parallelität in ihrer Entwicklung. Ähnlich wie in der Malerei existieren auch beim freien Tanz verschiedene Stilstufen. Henry Toulouse-Lautrec skizziert die Tänzerin L. Fuller, die zu den Pionierinnen des freien Tanzes gehört, 1893 bei ihrem berühmt gewordenen Schleiertanz. Franz von Stuck malt 1906 das Gemälde "Salome", auf dem Salome glückstrunken tanzt, während ein Mohr im Hintergrund das abgeschlagene Haupt des Johannes auf einer Silberschale reicht.

Das Dionysisch-Rauschhafte ist ein Wesenselement des Ausdruckstanzes, das in gleicher Weise von den expressionistischen Malern empfunden wird. Kirchner arbeitet in Ekstase, bringt Spontaneität und Vitalität mit schneller Strichführung auf das Blatt. Nolde, Pechstein, Heckel und Kirchner malen "Bilder vom Tanz".

Die Diagonale wird als dynamisches Darstellungselement genutzt. Spannung entsteht in der schnell hingeworfenen Skizze.

Geometrie in der Malerei und im Tanz präsentiert die Malerin Sophie Taeuber-Arp in der Künstlergruppierung DADA. Diese Aktionen belegen Wechselbeziehungen zwischen der Malerei, dem Tanz und der Sprache. Geo-

metrische Figuren erscheinen in den abstrakten Gemälden von Kandinsky. Er zeichnet die Palucca nach Fotografien in einer geometrischen Formensprache.

In der Musik setzt Richard Strauss mit der Vertonung des Dramas "Salome" von Oscar Wilde einen Meilenstein. Er komponiert 1905 seine gleichnamige Oper, die 1905 in Dresden uraufgeführt wird. Der "Tanz der Salome" wird zum musikalischen Glanzpunkt. Das Salome-Thema wird zum bedeutenden Thema für die Künstlerschaft. Lebensreformerische Einflüsse sind mit dafür verantwortlich, so die Frauenbewegung jener Zeit. Franz von Stuck malt 1906 das oben genannte Gemälde "Salome", das sich auf diesen Tanz bezieht. Das Beispiel steht für Wechselbeziehungen zwischen Malerei, Musik, Literatur und Tanz. Dass das Salome-Thema gerade zu diesem Zeitpunkt in allen Künsten eine so vielseitige Bearbeitung findet, hängt mit dem Einsetzen der Frauenbewegung zusammen, die für Mitspracherecht in der Gesellschaft, für freie Berufswahl und ein Wahlrecht der Frauen eintritt.

In der Künstlergruppierung "Der Blaue Reiter" schreibt Kandinsky eine Bühnenkomposition mit dem Titel "Der gelbe Klang", die im Almanach veröffentlicht wird. Er versucht ausserdem, den "inneren Klang" der Bilder aufzuspüren. Kandinsky ist mit Arnold Schönberg in Wien befreundet. Er bittet den Musiker um eine Veröffentlichung seiner theoretischen Entwürfe im Almanach. Andererseits komponiert Mussorgski ein Musikstück mit dem Titel "Bilder einer Ausstellung".

Für die Künstlergruppierungen jener Zeit gilt eine Strömung, die Szeemann als "Hang zum Gesamtkunstwerk" bezeichnet² Sie kritisiert die Kunstgattungs-Isolation des 19. Jahrhunderts. Neue Wege werden gesucht. Die Idee, die lebensnotwendigen Dinge künstlerisch aus einer Gesamtkonzeption zu komponieren, vom Wohnhaus bis zur Tischdekoration mit Silberbesteck und Porzellanen, prägt die Kunst ab 1900. Eine neue künstlerische Wohnkultur wird geschaffen. Henry van de Velde ist einer der ersten, der von der Architektur bis zu den Möbeln künstlerische Entwürfe zeigt. In den Künstlergruppierungen wird dieser Gedanke auf der Mathildenhöhe in Darmstadt verwirklicht und ist noch heute dort in der Architektur sichtbar. In Worpswede gestaltet Vogeler seinen "Barkenhoff" nach diesem Prinzip. Im Expressionismus ist es Kirchner, der ganz in diesem Sinne ein Werk schafft und seine Ateliers ausstattet. Die Vision, alle Werke aus einem Gesamtzusammenhang heraus zu gestalten, bleibt gültig bis in die zwanziger Jahre und ist an der Schule des Bauhauses unter Gropius noch Grundprinzip. Die Visionen der

²Szeemann, Harald: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Ausstellungskatalog 1983.

Künstlerschaft ähneln sich und nähern sich an, auch wenn sie mit verschiedenen stilistischen Mitteln umgesetzt werden.

Heinrich Vogeler in Worpswede entwickelt eine besondere Art von künstlerischer Wohnkultur auf dem Barkenhoff. Er versucht, seine Lebensumgebung ganz nach seinen Ideen zu gestalten und befindet sich damit auf dem Weg zu einer gesamt künstlerischen Ausgestaltung.³ Vogeler will durch florale Gestaltung mit pflanzlicher Ornamentik auf Tapeten, Teppichen und anderen Objekten die wuchernde Natur in sein Haus holen. Er gestaltet seinen Garten ebenfalls als kunstvolles Ensemble. Auch Peter Behrens entwirft auf der "Mathildenhöhe" nach einem künstlerischen Gesamtkonzept sein Haus, seinen Garten, die Inneneinrichtung bis zur Gläser- und Besteckausstattung. Wassily Kandinsky bemalt einige Ausstattungsstücke wie Treppengeländer und Kleinmöbel für das sogenannte "Russenhaus" in Murnau mit Pferden und Reiterfiguren. Er bewohnt es mit Gabriele Münter seit 1909. Der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung liegt auf der bohémehaften Ausgestaltung der Atelier- und Wohnbereiche von Ernst Ludwig Kirchner in Dresden und Berlin. Im Zuge der reformerischen Vorwärtsbewegung wird von den Künstlern in ihrem Lebensumfeld die Trennung von Arbeits- und Wohnbereich aufgehoben. Die entstehende permanente Arbeitssituation ermöglicht, künstlerisches Schaffen weit mehr als bisher mit dem Lebensalltag zu verbinden. Eine Analyse von Kirchners Atelierausgestaltungen zeigt, dass Kirchner vor allem Einflüsse aussereuropäischer Kulturen, etwa afrikanischer und asiatischer, aber auch antike Vorbilder verarbeitet. Was für Vogeler gilt, will auch Kirchner auf andere Weise: paradiesische Natur in die Räumlichkeiten holen. Bestickte Textilien und Tapetenbemalung, die sich auf Fotografien erkennen lassen, zeigen im Inneren seiner Räume Tapeten und Stoffarbeiten mit paradiesischen Naturdarstellungen wie Bäumen, Blüten, Ranken. Die Suggestion paradiesischer Zustände soll unterstrichen werden.

In rasantem Tempo lösen verschiedene Stile einander ab oder laufen teilweise parallel nebeneinander her. Anhand des Kapitels über Atelierwohnungen werden die Veränderungen präzisiert. Der Jugendstil vollzieht die abrupte Ablösung vom Historismus. Dass sich die Künstler dabei in vielen Sujets, Ornamenten und Strukturen jedoch auf die Antike beziehen, ist überraschend. Ohne Unterbrechung gilt die antike Kultur als Massstab. Der

³Das Wort "Gesamtkunstwerk" wird hier vermieden, da es von Richard Wagner im Zusammenhang mit der Theaterbühne genannt wurde und einen anderen Bedeutungsgehalt hat.

expressionistische Stil bringt nochmals eine radikale Abwendung vom ornamentalen Stil und damit wiederum etwas völlig Andersartiges. Am Bauhaus in Weimar wird die Idee des "künstlerischen Gesamthaushalts"⁴ aller bildenden Künste in konstruktivistischer Weise umgesetzt. Im Arbeitszimmer von Walter Gropius wird eine ganzheitliche Ausstattung, die vom Schreibtisch bis zum Wandteppich aufeinander abgestimmt ist, gezeigt. Künstlerisch entworfene Gebrauchsgegenstände in die industrielle Produktion zu bringen, ist ein Ziel des Bauhauses in Weimar, vor allem nach 1923. Kunst soll für eine breite Bevölkerungsschicht entworfen und produziert werden. Wiederum wird Kunst mit dem alltäglichen Leben verbunden. Ausserdem hat sie einen pädagogischen Auftrag bekommen: sie soll geschmacksbildend wirken und zum Alltagsgut der gesamten Bevölkerung werden. Dabei muss sie finanziell bezahlbar bleiben. Diese Forderungen scheinen nicht erfüllbar gewesen zu sein, nach wie vor bleibt der Kreis der wirklich Interessierten klein.

8.2 Lebensreformimpuls - Künstlerische Antwort

a) Zivilisationskritik - Kunsttraditionskritik

Kritik an den sozialen Umständen in fast allen Lebensbereichen, etwa dem Ernährungswesen, der Unterbringung in zu kleinen Wohnungen, den hygienischen Verhältnisse, der Schulausbildung, der Mode und anderen, führen zu einem Wunsch nach Veränderung und nach Reformen. Die Kritik der jungen Künstler setzt an der Ausbildungssituation an den Kunstakademien an. Sie scheint ihnen zu starr, zu unlebendig und zu lebensfremd. Sie lehnen sie ab und suchen nach neuen Möglichkeiten. Die Kunstschaffenden sind überzeugt, ohne akademisch-klassische Vorgaben und schulische Ausbildung individueller arbeiten zu können. Hingegen orientieren sie sich an neuerscheinenden Zeitschriften und Ausstellungen zeitgenössischer Künstler, etwa Vincent van Gogh, Henri Matisse und Edvard Munch in Dresden und Berlin. Im Sinne der Kunsttradition des 19. Jahrhunderts wurde im allgemeinen nach Gipsmodellen in den Schulen gearbeitet. Die Brücke-Maler arbeiten nach ihrem Zusammenschluss ab 1905 gemeinsam und entwerfen im Atelier die soge-

⁴Begriff bei Emil Maurer im Zusammenhang mit der Renaissance. Er erläutert ihn in seinem Beitrag "Architektur - Skulptur - Malerei. Gesamtkunstwerke im Quattrocento?" in der NZZ, Nr. 97 vom 27./28. 4. 2002, S. 77-78.

nannten "Viertelstundenakte". Es handelt sich bei dieser Methode um das Skizzieren nach Modellen, die nach einer Viertelstunde in eine andere Standposition wechseln. Die Maler üben das schnelle Erfassen und Zeichnen von Figurationen. Diese Lernmethode wird jedoch nur von der "Brücke" verwendet. Sie wird auch späte Früchte tragen. Anhand der Skizzen und Bilder vom Tanz von Kirchner wurden Vitalität und Dynamik im Kapitel 6 "Tanz als ikonographisches Sujet" behandelt.

b) Suche nach neuen Möglichkeiten - Gründung von Künstlergruppierungen

Um 1900 entstehen, getragen von der Aufbruchstimmung, Gruppierungen mit sozialem, sportlichem, religiösem und ernährungspolitischem Charakter. Im künstlerischen Bereich kommt es zur Kritik an den Akademien und zur Gründung einer grossen Zahl von Künstlergruppierungen. Das Phänomen des Zusammenschlusses von jungen Künstlern in Gruppierungen gilt als Protest gegen die unbeliebte Akademieausbildung. Es ist eine gelungene Antwort an die etablierte Akademielehre. Gleichgesinnte Künstler organisieren sich, sie wollen unbeeinflusst von der Kunsttradition des 19. Jahrhunderts neue Konzepte entwerfen. Jede Gruppierung hat ihre charakteristischen Eigenheiten und ist damit unverwechselbar. So ist die Intention der Künstlervereinigung Worpswede nicht mit den Vorstellungen der nur 10 Jahre später gegründeten Künstlergruppe "Brücke" zu vergleichen, obwohl beide Gruppierungen von der reformerischen Aufbruchstimmung um 1900 getragen werden. Die Künstlervereinigung Worpswede wird ab 1895 als Malerfreundeskreis existieren, die Lebensreformer- und Künstlerkolonie auf dem Monte Verità in Ascona besteht von 1901-1919, die Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt im Zeitraum von 1899-1914, die Künstlergruppe "Brücke" arbeitet in Dresden und Berlin von 1905-1913, die Künstlerfreunde "Der Blaue Reiter" in München und Murnau existieren zwischen 1911-1914, die Künstlergruppe "DADA" in Zürich wird 1916 gegründet und die Künstler am Staatlichen Bauhaus in Weimar werden von Gropius von 1919-1925 berufen.

Mit dem Zusammenschliessen zur Gruppierung geht eine Änderung der sozialen Einstellung der Mitglieder einher. In Ausstellungen treten die Maler gemeinsam auf, verfolgen gemeinsam ihre Ziele. Die gleichdenkenden Künstler unterstützen sich gegenseitig. Nicht als Individualisten arbeiten sie, sondern gemeinsam. Der Brücke-Stil etwa gleicht sich um 1910 so sehr an, dass eine Zuschreibung nicht signierter Gemälde schwierig wird. Dass nach der Erreichung bestimmter Ziele, etwa des Bekanntwerdens in der Gruppe, viele der Gemeinschaften auseinandergehen, ist eine folgerichtige Tatsache. Die Maler

arbeiten individuell weiter, sie sind als Persönlichkeit bekannt, sie brauchen die Unterstützung der Gruppe nicht mehr, wie etwa bei der "Brücke" nach der Auflösung 1913.

c) Ablehnung des bürgerlichen Lebensstils - Künstler entwerfen neue Lebenskonzepte

Die Erstarrung des bürgerlichen Lebensstils am Ende des 19. Jahrhunderts führt zur Suche nach künstlerischen Lebenskonzepten. Dabei existieren zwei Hauptströmungen mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Zum einen ist das die Strömung, die im historischen Sinne ein "Zurück zur Natur" propagiert und einen Rückgriff auf paradiesische Zustände versucht. Die zweite Strömung sucht einen entkonventionalisierten Lebensstil in der Grossstadt zu verwirklichen. So entstehen einerseits Künstlerkolonien in Naturlandschaften, etwa in Worpswede, und andererseits die Bohème des Expressionismus nach französischem Vorbild in den Städten. Sinn der neuen Konzepte ist die Kunst mit der Natur mehr als bisher zu verbinden und gleichzeitig den Lebensalltag mit einzubeziehen. Dieser Aufbruch ist nicht nur ein deutsches Phänomen, sondern im ganzen europäischen Raum zu beobachten.

Die Künstler ersehnen ein Leben in der noch nicht durch Industrialisierung verunstalteten und unverfälschten Naturlandschaft. Mit diesen Vorstellungen entwickeln sie ein neues Lebenskonzept, das eine innigere Verbindung von Kunst und Natur bringen soll, wie es zunächst die Worpsweder Maler versuchen. Sie wollen einen glaubwürdigen Bezug zwischen Kunst und Natur herstellen. Natur und Religion ist der Motor ihres Arbeitens, wie ein Zitat von Paula Modersohn-Becker belegt. Kunst und Natur in Worpswede bedeuten: Zurück zur Einfachheit und Schlichtheit. Die Maler reizt die unverbrauchte Moorlandschaft Worpswede im Norden Deutschlands. Die Einfachheit der Landschaft und der Häuser und Katen werden darstellungswürdig. Im Vergleich zur Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts ergeben sich gravierende Veränderungen in der Malweise und Bildstruktur. Sie vermitteln eine neuartige Sichtweise des Naturgeschehens in ihren Gemälden auch durch eine andersartige Farbpalette und die Gestaltung mit schimmernden Lichtreflexen. Auch der Mensch in der Natur bekommt eine neue Position. Ausdrucksstarke Porträts entstehen von den Einheimischen, gemalt von Paula Modersohn-Becker.

Im Expressionismus verändert sich auch die Sichtweise der Natur und des Menschen in der Natur. Die Brücke-Mitglieder sind Städter. Dennoch entstehen in ihren Ferienmonaten Bilder in der Natur. Die Brücke-Maler arbeiten in der Ferienzeit an den Moritzburger Seen oder an der Ostsee. Das Finden

von Aktmodellen, die in paradiesischer Natur für sie posieren, wird durch reformerische Bewegungen erleichtert. Für ihre Malerei wird eine Verbindung von Natur und Eros zur entscheidenden Basis. Die Maler der Künstlergruppe "Der Blaue Reiter" arbeiten Naturbilder, die von der Natur und von anthroposophischem Gedankengut sprechen. Natur und Spiritualität werden zu grundlegenden Elementen. Eingebettet in Farbkreise lagern von Marc gemalte Tiere in der Natur. Mit ihrer Farbpalette verdichten die Maler Situationen, steigern und überhöhen sie, so dass nicht mehr ein Abbild, sondern ihr inneres Bild der Natur wiedergegeben wird. Starke Farben lösen beim Betrachter neue Wahrnehmungen aus und sprechen seine Emotionalität an. Marc malt das ungewöhnliche Gemälde "Die gelbe Kuh", macht diese Kuh zum Hauptthema seines Bildes. Kandinsky malt erste abstrakte Bilder, in denen die bisher in der Malerei gültigen innerbildlichen Beziehungen verloren gehen, unter anderem die Perspektive.

Die angestrebte tiefe Bindung von Kunst und Natur, die die Maler in den Künstlergruppierungen um 1900 darzustellen versuchen, erfährt eine radikale Veränderung bis hin zur Aufhebung der Beziehung bei den kubistischen Malern. Diese neue Tendenz beginnt mit dem Gemälde von Pablo Picasso "Les Demoiselles d'Avignon" von 1907.

Die Gründung von Künstlergruppierungen in der Stadt entspringt einem anderen Lebenskonzept. Was fasziniert die Maler in der Grosstadt? Sie beobachten die Dynamik des Lebens, das hektische und nervöse Treiben auf Plätzen, in den Strassen und in den Restaurants und Theatern. Direkt und dicht am Lebensnerv einer Weltstadt, gelingt es ihnen, eindringliche Werke des Lebensalltags zu schaffen. Vier Architekturstudenten der Technischen Hochschule Dresden, die sich an ihren Zeichnungen "erkannten", schliessen sich 1905 in Dresden zusammen und gründen die Künstlergruppe "Brücke". Kirchner, eines der Gründungsmitglieder, zieht aus Protest gegen die bürgerliche Lebenswelt seines Elternhauses nach abgeschlossenem Hochschulstudium in das Arbeiterviertel von Dresden. In der Nähe des Schlachthofs in der Berliner Strasse entsteht seine erste Atelierwohnung, die auch den anderen Mitgliedern als Atelier dient. Dort beginnt Kirchner seine Lebensumgebung zu gestalten. Zu seiner gelebten Bohème gehört eine kreative Raumausstattung mit phantasievollen selbstgearbeiteten Requisiten. Wohn- und Arbeitsbereiche sind nicht mehr getrennt, sondern zusammengenommen, damit ständiges Arbeiten rund um die Uhr möglich wird. In seiner zweiten Wohnung in Dresden und in Berlin wird der neue Lebensstil fortgesetzt. Basis ist die Verwirklichung eines neuen Lebenskonzeptes, das der Bohème nach

französischem Vorbild. Der Lebensalltag wird kunstvoll gestaltet. Eine Entkonventionalisierung des Lebens bietet den Künstlerkreisen ganz neue Gestaltungsmöglichkeiten. Die neue Erlebnis- und Erfahrungsdichte hat ausserordentlich kreative Auswirkungen auf die künstlerischen Arbeiten, wie Kirchners Berliner Strassenbilder bezeugen. Der Lebensalltag ist ständig präsent und wird spontan auf Skizzenblättern festgehalten, die zur Grundlage von Gemälden werden können. Kirchners Gemälde "Potsdamer Platz" wird auf diese Faktoren untersucht.

d) Intellektuelle Aufarbeitung - Festlegung der künstlerischer Ziele

Reformideen und Visionen werden intellektuell in Manifesten, theoretischen Schriften und Tagebüchern aufgearbeitet. Erstmals existieren schriftliche Auseinandersetzungen von Gruppenmitgliedern über die neuentstehende Kunst. Das Gedankengut der Lebensreform wird mit eingebracht. Diese theoretischen Schriften der Künstler gehören noch heute zu den wesentlichsten und aussagefähigsten Zeugnissen über die Zeit und die Kunst der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In den Abhandlungen werden Vorstellungen, Visionen und Ziele formuliert. In Worpsswede ist der künstlerische Werdegang in Tagebüchern von Otto Modersohn und Paula Modersohn-Becker nachzuvollziehen. Eine schriftliche Fixierung von Zielen in einem Manifest existiert nicht. Das Brücke-Manifest, von Kirchner 1906 in Holz geschnitten, belegt einen direkten Aufruf an die vorwärtsschauende Jugend und damit die Bedeutung, die der Jugend beigemessen wird. Der Blaue Reiter gibt den Almanach 1912 heraus, in dem grundsätzliche Gedanken zur neuentstehenden Kunst in verschiedenen Beiträgen von Malern, Musikern, Schriftstellern formuliert werden. Diese schriftlichen Äusserungen lassen gedankliche Schritte von Kandinsky und Marc auf dem Weg zur Verwirklichung ihrer Visionen nachvollziehen. Weitere Veröffentlichungen sollten folgen, kommen durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges jedoch nicht zustande. Kandinsky gibt später die Bauhaus-Bücher am Bauhaus in Weimar heraus, die zu den bedeutendsten kunsttheoretischen Schriften gehören.

Inzwischen wirken auch Neuerungen aus Wissenschaft und Technik auf die Kunst und werden zur Grundlage der konstruktivistischen Kunst. Am Bauhaus entsteht konstruktivistische Architektur, die erst durch neue Bautechniken des beginnenden 20. Jahrhunderts möglich wird. Neuartige Materialien und Elemente, etwa Glas und Stahl werden zu Trägern der modernen Architektur. Die zunehmende Schnelligkeit von neuen Entwicklungen auf den Gebieten der Technik und Forschung bringt darüber hinaus sehr variantenreiche künstlerische Möglichkeiten. Von der Schnelligkeit der Maschinen und

Autos sind die italienischen Futuristen angetan und versuchen, ihre Dynamik in das bildnerische Werk zu übertragen. Die dadurch entstehenden Bedrohungen werden nicht kritisch reflektiert. Der Futurismus ist jedoch nicht Thema dieser Arbeit.

e) Frauenbewegung - Eigenständige Künstlerinnen in den Gruppierungen

Ein weiterer Aspekt der Reformbewegung gilt für mehrere Künstlergruppierungen. Erstmals wird die Mitarbeit von Frauen in den Gruppen akzeptiert. In Worpswede arbeiten Paula Modersohn-Becker und Clara Rilke-Westhoff zunächst als Schülerinnen, später als eigenständige Malerinnen und Bildhauerinnen. Ihre künstlerische Eigenständigkeit in der Gruppierung nimmt zu. Rainer Maria Rilke behandelt ihr Leben jedoch nicht in seiner Worpsweder Malermonographie 1903. In der Künstlergruppe "Brücke" spielen Mädchen und Frauen eine andere Rolle, die Rolle von Freundinnen, Modellen und Lebenspartnerinnen. Eigenständig arbeitende Künstlerinnen gibt es nicht. Frauen haben hier klar untergeordnete Funktionen. In den Berliner Jahren stickt die Lebenspartnerin von Kirchner, Erna Schilling, Vorhänge und Kissenplatten nach seinen Entwürfen. Aus diesem Grund nennt sie sich mit Künstlernamen "Frau Kirchner".

Zur Gruppierung "Der Blaue Reiter" gehört die Malerin Gabriele Münter, die als Partnerin von Wassily Kandinsky mit ihm gemeinsam das sogenannte "Russenhäus" in Murnau bewohnt. Durch Alexej Jawlensky findet Marianne von Werefkin zur Gruppierung. Später wird sie als eigenständige Malerin in Ascona leben und Mitglied der Gruppe "Der blaue Bär" werden. In Ascona befindet sich heute die Werefkin-Sammlung.

Am Bauhaus in Weimar arbeiten Textilkünstlerinnen in der Gruppe der Meister als Lehrerinnen. Ihre Arbeiten wie Teppiche und Wandteppiche dienen der künstlerischen Ausgestaltung von Wohn- und Arbeitsräumen.

Weibliche eigenständige Künstlerinnen in Künstlergruppierungen sind dennoch die Ausnahme geblieben. Das künstlerische Selbstverständnis der Frauen nimmt in dem hier besprochenen Zeitraum am Anfang des 20. Jahrhunderts erst langsam zu.

f) Durch Gesundheitsprogramme wachsendes Körperbewusstsein - Auswirkungen auf die Malerei um 1900

Aus der intensiven Beschäftigung mit dem eigenen Körper erwächst ein bis dahin nicht vorhandenes Verständnis und damit ein neues Körperbewusstsein. Gesundheitsprogramme, die lebensreformerische Wurzeln haben, wie die Gymnastik und Freikörperkultur, tragen dazu wesentlich bei. Das erwachende Körperbewusstsein wird zu einer starken Kraft der Lebensreform-

und künstlerischen Reformbewegung. Ungewöhnliche Darstellungen entstehen, etwa Selbstbildnisse von Paula Modersohn-Becker in der Malergemeinschaft in Worpswede. Ihre selbstverständliche, körperbewusste Haltung wird von den Müllerschen Gymnastikübungen unterstützt, die sie am offenen Fenster unbekleidet durchführt. Ihre neuartige Darstellung von Menschen wird zunächst von den anderen Mitgliedern nicht verstanden.

Aus der Bewegung im Freien zur Gesundung des Körpers erwächst die rhythmische Gymnastik und der freie Tanz. Bewegung im Freien, in Licht, Luft und Sonne, wird gefordert von den Lebensreformern, um eine Heilung des von Zivilisationsschäden erkrankten Körpers zu erreichen. Sie tragen schliesslich auch künstlerische Früchte. In Ascona entsteht unter Leitung des Choreographen Rudolf von Laban ab 1909 eine Tanzfarm, in der vor allem in der Natur getanzt wird. Rhythmische Gymnastik wird für die Kolonienmitglieder auch zur Durchführung von Gartenarbeit genutzt, um diese damit etwas zu erleichtern. In diesem Künstlermilieu tanzen auch Malerinnen, etwa Sophie Taeuber-Arp. Die Künstlerkolonie Monte Verità in Ascona und ihre Sommer-Tanzschule wird zum Vorbild für weitere Tanzschulen. In Dresden-Hellerau entsteht eine Schule für rhythmische Gymnastik, deren bedeutendste Schülerin Mary Wigman ist. Die Wigman und ihre Schülerin Gret Palucca gründen eigene Tanzschulen.

g) Jugendbewegung - Licht als Metapher

Die Jugendbewegung wird zum Träger der Reformen um 1900. Sie symbolisiert das Licht des neuen Tages. Im Gemälde "Lichtgebet" von Fidus, das er 1904 malt, wird Licht zur Metapher für den Menschen am Morgen seines Lebens und für die aufgehende Sonne. Das Licht kommt. Das Bild wird zum Kultbild der Jugend. Die Wandervogelbewegung wirbt mit ähnlichen Darstellungen für ihre Gruppen. Die Lichtbewegung, die ihre Wurzeln ebenfalls in den Reformen um 1900 hat, verwendet das Bild ebenfalls als Symbol.

Im Brücke-Manifest der jungen Maler wird nur die Jugend angesprochen. Nicht junge Künstler sondern junge Menschen werden gesucht. Diese Jugend soll alle Kraft in die Erneuerung der Kunst investieren. So lässt sich in den schriftlichen Äusserungen von Künstlern die Bedeutung der Jugendbewegung ablesen. Kirchner arbeitet das Signet der Künstlergruppe "Brücke" als Holzschnitt. Pfarr vermutet, das das Motiv des Holzschnittes ebenfalls auf das Fidus-Gemälde zurückzuführen ist. Die nach oben gestreckten Arme des jungen Menschen würden darauf hindeuten.

h) Philosophische, theosophische, psychologische und anthroposophische Strömungen - Die Kunst der klassischen Moderne

Philosophische und psychologische, theosophische und anthroposophische Schriften verursachen neue Sichtweisen. Eine neue Wahrnehmung des Menschen wird zur Grundlage der modernen Malerei. Theosophisches Gedankengut - in Ascona verbreitet - soll die Gesundung von Körper, Geist und Seele beschleunigen. Damit verbunden ist eine Erneuerung des Menschen von innen heraus. Diese Ziele sollen auf dem Monte Verità oberhalb von Ascona durch Vegetarismus und Antialkoholismus erreicht werden. Die Einfachheit der Wohnform, etwa das Leben in Lichthütten, und Bewegung in der Natur untermauern das Konzept.

Der Arzt Sigmund Freud fasst in Wien seine Erfahrungen in mehreren Schriften über die Psyche des Menschen zusammen. Das Unbewusste wird durch Freud ins Bewusstsein gehoben. Die Schriften werden am Anfang des neuen Jahrhunderts herausgegeben und beeinflussen unter anderem die Künstlerschaft. Der Einfluss der Psychoanalyse lässt sich in der Malerei ablesen. Der Mensch rückt im Bild in den Mittelpunkt. Paula Modersohn-Becker und Ernst Ludwig Kirchner zeigen in ihrem Werk das "Mädchen im Birkenwald mit Katze" und "Fränzi" frontal und sehr nahe an den Betrachter herangerückt. Mit dem wachsenden Selbstbewusstsein geht eine neue Wahrnehmung des Menschen einher.

Philosophisches Gedankengut in den Schriften von Friedrich Nietzsche wird im Bewusstsein der Reformer verankert. Ab 1900 setzen sie sich vermehrt mit Nietzsches Lebensphilosophie auseinander. Aus seinen Schriften rezitieren laut auch die Brücke-Künstler. Der Name "Brücke" für die Gruppierung kommt vermutlich aus der Nietzsche-Literatur. Der Mensch wird als "Brücke" gesehen, wie bereits ausgeführt wurde.

Anthroposophisches Gedankengut fließt durch die Schriften von Rudolf Steiner in die Lebensreformbewegung ein. Steiner gilt als Begründer der Anthroposophischen Bewegung, die zunächst der Theosophie zugeordnet war. Durch Steiner geschieht die Abspaltung. Ab 1900 veröffentlicht er seine Arbeiten und vermittelt in Vorträgen seine Erkenntnisse. Die anthroposophische Geisteswissenschaft inspiriert Künstler wie Kandinsky und Jawlensky. Im Sinne der Steinerschen Reformpädagogik entstehen die Waldorf- beziehungsweise Steiner-Schulen, die noch heute existieren. Zum Zentrum der Anthroposophie wird das Goetheanum in Dornach bei Basel.

i) Die Suche nach neuen Inspirationsquellen

Inhalte der Antike bleiben auch für die Moderne gültig. Der Einfluss von antiker Kultur, etwa der Vasenmalerei und der antiken Kleidung auf die Tänzerin Isadora Duncan wird im Kapitel "Tanz als ikonografisches Sujet"

behandelt. Sie tanzt in antiken Ruinenstätten ihre modernen Tänze. In der Malerei wird der antike Einfluss ab 1914 deutlich, wie bereits erwähnt. Kandinsky und Marc räumen diesen Einflüssen im Almanach des Blauen Reiters von 1912 einen grossen Platz ein. Um 1910 finden sich bei Kirchner in der Gestaltung seiner Atelierrequisiten antike Elemente. Sie gehen einher mit Elementen der aussereuropäischen Kulturen und bewirken ein ungewöhnliches Ergebnis. Im Sinne der Bohème gestaltet Kirchner seine städtischen Lebensräume in Dresden und Berlin unkonventionell. Dabei spielen auf der Suche nach Anregungen für eine neue Kunst "primitive Kulturen", die er ab 1910 im Völkerkundemuseum in Dresden kennenlernte, eine bedeutende Rolle. Das Kirchner-Gemälde "Fränzi vor geschnitztem Stuhl" etwa zeigt einen dieser von ihm gearbeiteten Ausstattungsgegenstände, der im Original nicht mehr erhalten ist. Aus einer Kombination von aussereuropäischen Einflüssen und antiker Bronze, die etwa im Almanach des Blauen Reiters abgebildet ist, ergeben sich für Kirchner ungewöhnliche Darstellungsmöglichkeiten. Als Beispiel wird die Holzschale in Davos, die ähnlich hockende Figuren links und rechts am Aussenrand zeigt, angeführt. Auch die besprochene Tonkachel für einen eventuellen Kachelofen zeigt einen ähnlich hockenden Akt. Die Überschneidung der kontrastreichen Kulturen bringt völlig neuartige Kompositionen im künstlerischen Bereich hervor. Erstmals erscheinen aussereuropäische Elemente 1907 im Gemälde "Demoiselles d'Avignon" von Pablo Picasso in Form von Gesichtsmasken.

8.3 Schlussbemerkung

Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen, auf welcher vielfältigen Weise der komplexe Hintergrund der Lebensreformbewegung Veränderungen und Neuerungen bei den Künstlern bewirkt. Das Ergebnis ist eine ganz neue, sich an keine Vorbilder anlehrende, moderne Kunst. Was ist über das Thematische hinaus das Neue in der Moderne, vor allem in der Malerei der Moderne? Was veränderte sich auf der Ebene der Darstellungen? Wie sind die neuen Elemente in der Organisation der Malerei zu erkennen? Die Bausteine der Moderne sollen zusammenfassend nochmals benannt werden: Visionen und Ideen der Künstler von einer neuen Kunst, spirituelle und religiöse Zugänge zur Kunst, die Wirkung aussereuropäischer Kulturen, der Einfluss der Antike auf die Künstler. Neue innerbildliche Beziehungen entstehen. Die traditionelle Malerei mit Perspektive, Vorder-, Mittel- und Hintergrund und

Koordinatenkreuz aus horizontaler und vertikaler Achse werden aufgegeben. Die Perspektive wird überwunden. An ihre Stelle treten neue Elemente in der modernen Malerei, etwa das der lebendigen Farbe und der veränderten Form. Eine Revolution von Farbe und Form beginnt. Ausdruck, Farbe und Form verändern sich. Farben beginnen zu leuchten. Sie überschreiten Umrisse und Grenzen, die ihnen die Form vorgibt, verselbständigen sich und befreien sich schliesslich von aller Form, um als Farbwert an sich zu wirken. Die Befreiung der Farbe von der Form führt letztlich zur Abstraktion. Reine, starke, ungemischte Farben beleben die Leinwand. Die Künstler, die figürlich arbeiten, deformieren und verzerren das Sujet. Bei Kandinsky führt der Weg um 1910/11 durch radikale Formvereinfachung zur Abstraktion. Die Intention des Künstlers, durch kräftige Farbkontraste emotionale Wirkungen beim Betrachter auszulösen, ist deutlich spürbar. Eine Zäsur zur bisher gewohnten Kunst findet statt. Darüberhinaus entwickeln sich dynamische und vitale Prozesse in der Malerei in einer zuvor nie dagewesenen Weise. Vitalisierung und Dynamisierung führen zu "bewegten" Bildern, die neue Wahrnehmung der Wirklichkeit und die Erkennung des Unbewussten spielen zusammen.

An den hier besprochenen Gemälden lässt sich die Revolution von Farbe und Form belegen. Die Farb-Form-Beziehung wird zum Hauptthema einer Darstellung. Neue innerbildliche Beziehungen entstehen. Farbe füllt nunmehr grössere Flächen. Sie wird als Kraft mit eigenem Symbolwert empfunden. Die Farbe kann als ein Instrument genutzt werden, um die Malerei zum "Klingen" zu bringen. Starke, reine Farben werden teilweise komplementär gesetzt, dadurch nimmt ihre Leuchtkraft zu. Der meditative Aspekt der Farbe, etwa von Blau, wird zukünftig eine entscheidende Rolle spielen. Neue Farblehren werden von Kandinsky und Itten kreiert. Kandinsky glaubt, dass verschiedenen Farben ureigentliche Bedeutungen zukommen. Weiss bedeute Schweigen, Schwarz die Trauer. Die Farben sprechen von den Gefühlen und Wahrnehmungen des Malers und versuchen gleichzeitig dadurch die Emotionalität des Betrachters anzusprechen. Durch diese Botschaft wird der Betrachter mehr als bisher einbezogen, ja zum Mitdenken und -fühlen aufgefordert. Der Anspruch des Malers an den Betrachter geschieht auf der Gefühlsebene. Damit ist ein veränderter Zugang zu den Bildern gefunden.

Die entscheidende Rolle bei der neuen Sichtweise des Menschen und des Künstlers spielt die Frage nach der Wirklichkeit. Was ist Wirklichkeit? Besteht sie aus Dingen, die man sofort wahrnimmt? Oder bedeutet sie auch das Verborgene, Unbewusste? Träume bekommen interpretationsfähige Inhalte, Wahrnehmung findet auf anderen Ebenen, in tieferen Bewusstseinschichten

statt. Die Schriften des Psychoanalytikers Freud beeinflussen die neue Kunst. Die äussere Realität muss nicht der inneren entsprechen. Zum Wesentlichen der Dinge vorzudringen bedeutet für die Maler der Avantgarde Wirklichkeit.

Die Form sprengt den ihr vorgegebenen Rahmen. Sie wächst über ihn hinaus. Der Gegenstand erscheint nicht mehr im Bild, er wird durch andere Bildelemente ersetzt. Durch das Element der Verzerrung wird verdeutlicht, was gesagt werden muss. Der Maler überhöht und überzeichnet. Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel fangen das angstvolle Leben in den Vorkriegsjahren 1912/13 und den Kriegsjahren ab 1914 durch Verzerrungen der Form und düstere Farbgebung ein. Das Strassenbild "Potsdamer Platz", von Kirchner 1914 gemalt, das im Kapitel "Spiegelungen" besprochen wird, zeigt das Phänomen. Andere Bilder jener Zeit lassen damals vorhandene Kriegsahnungen nachvollziehen und verdeutlichen die Not der Menschen. Die Verzerrung der Form zeigt den Weg zur Abstraktion. Durch Weglassungen, Verdünnungen und Auflösungen der Form entstehen die ersten abstrakten Werke von Wassily Kandinsky um 1911.

Alle diese Veränderungen geschehen vor einem komplexen Hintergrund, der im Verlauf der Arbeit dargelegt wurde. Die Verinnerlichung von paradiesischer Natur und die Suche nach dem Transzendentalen bewirken neue Ausdrucksformen. Zur Basis der Moderne werden ausserdem die neuen Lebenskonzepte der Künstler, die eine intensive Verbindung der Kunst mit dem Lebensalltag in der Natur oder in der Stadt bringen. Ein direkter Einfluss der Reformbewegungen reicht vom neuen Verhältnis zur Natur bis zur Gesundheitsbewegung. Die Kunst der Moderne entsteht. Sie ist nicht zu verstehen, wenn die Lebenskonzepte, die dahinter stehen, nicht verstanden werden. Mit den neuen Voraussetzungen, Lebensgewohnheiten und Lebensstilen verändern sich die bildenden Künste. Eine andere Art von Auseinandersetzung, eine Art von "Mitarbeit", wird vom Betrachter gefordert. Im Kampf um die Vorstellung von einer "besseren", zukünftigen Kunst, die auch das Verhalten des Menschen beeinflussen und verändern kann, entwickelt sich die Abstraktion in der Malerei und in der Bildhauerei. Die Impulse der Lebensreformbewegungen auf die Künstlerschaft haben der Malerei der Moderne eine Basis gegeben.

Zusammenfassung

Das Ziel der vorliegenden Arbeit „Lebensreform und Künstlergruppierungen um 1900“ ist, die Beziehungen zwischen den vielfältigen Bewegungen der Lebensreform und den Auswirkungen auf die vielerorts entstandenen Künstlergruppierungen zu untersuchen. Die fast alle Bereiche des Alltags berührende Lebensreform entstand aus der Kritik an den Lebensbedingungen der Menschen, den schwierigen sozialen Verhältnissen in den rasch wachsenden Grossstädten, der Zerstörung der Natur durch die Industrialisierung.

Der Stand der Forschung zeigt umfangreiche Studien und Ausstellungskataloge (etwa Darmstadt, Mathildenhöhe, 2001). Jedoch fehlten bisher übergreifende Darlegungen der Auswirkungen der Lebensreform auf die Entwicklungen in der bildenden Kunst. Diese Lücke soll mit der vorliegenden Untersuchung geschlossen werden.

In der Epoche der Lebensreform im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts gab es bedeutende Veränderungen in den Darstellungsweisen der Kunst, die nicht zuletzt auf den Einfluss von Reformbewegungen zurück zu führen sind. Der Frage, inwieweit dieser Einfluss auch bei der Entwicklung ungewöhnlicher Lebenskonzepte in den vielerorts entstehenden Künstlergruppierungen nachzuweisen ist, wurde nachgegangen.

In den einzelnen Kapiteln werden sowohl Wirkungen von Reformen auf die Künstlerschaft als auch Spiegelungen reformerischer Elemente im Werk der Maler untersucht. Einen Schwerpunkt bilden dabei die Inszenierungen von Künstlerateliers und –wohnungen, etwa des Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner. Ausführlich wird im Anschluss das Thema Tanz als ikonographisches Sujet behandelt. Am Anfang des 20. Jahrhunderts beeinflussten sich Malerei, Literatur, Musik und Tanz mehr und mehr wechselseitig. Der Totentanz ist ein solches, in allen Künsten behandeltes Thema. Am Schluss der Arbeit werden die Ergebnisse der Untersuchung aufgezeigt.

Copyright

ProLitteris Zürich (2006) für Werke von:

Feininger Lyonel

Fidus

Signet

Riemerschmid Richard

Kandinsky Wassily

Mackensen Fritz

Modersohn Otto

Heckel Erich

Schmidt-Rottluff Karl

Pechstein Max

Münter Gabriele

Vogeler Heinrich

Gropius Walter

Taeuber-Arp Sophie

Stiftung Monte Verità, Ascona

Es konnten nicht alle Urheberrechte eingeholt werden. Sollten Sie Besitzer eines Werkes sein, möchte ich im Nachhinein das Copyright beantragen.

Abbildungsverzeichnis

2.1	Karl Wilhelm Diefenbach und Hugo Höppener, Fotografie . . .	34
2.2	Fidus: Vegetarisches Speisehaus, um 1900, Zeichnung, Archiv der deutschen Jugendbewegung auf Burg Ludwigstein, Witzzenhausen	35
2.3	Fidus: Lichtgebet, 1905, 4. Fassung, Archiv der deutschen Jugendbewegung auf Burg Ludwigstein, Witzzenhausen	36
2.4	Signet: Wandervogel, Programm 1911, Radierung, Hessisches Staatsarchiv Darmstadt	37
2.5	Monte Verità, Raphael Friedeberg in der Mitte mit Hut, v.l.n.r. Henri Oedenkoven und Ida Hofmann, Anni Pracht, Cornelia Gabes Gouba und Mini Sohr, Fotografie, Sgl. Doris Hasenfratz, Ascona	39
2.6	Johann Adam Meisenbach: Rudolf von Laban und seine Tanzschule auf dem Monte Verità, 1914, Fotografie, v.r.n.l. Betty Baaron Samoa, Totimo, Isabelle Adderley, Rudolf von Laban, Maja Lederer, Suzy Perrottet, Katja Wulff	41
3.1	Richard Riemerschmid: Titelblatt der Zeitschrift "Jugend", 1897	46
3.2	Ernst Ludwig Kirchner: Brücke-Programm, 1906, Holzschnitt .	54
3.3	Entwurf von Wassily Kandinsky zum Titelblatt des Almanachs "Der Blaue Reiter", 1911, Aquarell, Staedt. Galerie im Lenbachhaus, München	58
3.4	Lyonel Feininger: Kathedrale, Titelblatt des Bauhaus-Manifestes von 1919, Holzschnitt	61
4.1	Hans am Ende: Birken und Moorkate, um 1900, Öl auf Pappe, 61x44,5 cm, Kunsthaus Stade, Sammlung B. Kaufmann	73

4.2	Fritz Mackensen: An der Feuerstelle, um 1895, Gemälde, Sammlung Haus am Weyerberg, Worpsswede	74
4.3	Fritz Overbeck: Kanal mit Birken, undatiert, Ölskizze	76
4.4	Otto Modersohn: Moorkanal, Stürmischer Tag, 1903, Gemälde, Kunsthalle Hamburg	77
4.5	Paula Modersohn-Becker: Moorgraben, 1900, Öl auf Pappe, Privatbesitz	78
4.6	Paula Modersohn-Becker: Selbstbildnis, Halbakt mit Bernsteinkette, um 1906, Ölgemälde, Öffentliche Kunstsammlung Basel	80
4.7	Otto Modersohn: Mädchen am Baum, undatiert, Ölstudie . . .	81
4.8	Paula Modersohn-Becker: Mädchen im Birkenwald mit Katze, um 1905, Öl auf Leinwand, 99x81,5 cm, Paula Modersohn-Becker-Haus Bremen	81
4.9	Erich Heckel: Windmühle in Dangast, 1909, Öl auf Leinwand, 70,5 x 80,5 cm, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg	84
4.10	Karl Schmidt-Rottluff: Deichdurchbruch, 1910, Gemälde . . .	84
4.11	Ernst Ludwig Kirchner: Grünes Haus, um 1907, Öl auf Leinwand, 70x59 cm, Museum des 20. Jahrhunderts Wien	86
4.12	Ernst Ludwig Kirchner: Segelboote im Sturm, 1912, Öl auf Leinwand, 90x120 cm, Privatsammlung Deutschland	87
4.13	Ernst Ludwig Kirchner: Spielende nackte Menschen unter Baum, 1910, Öl auf Leinwand, 77x89 cm, Privatbesitz Wuppertal . . .	88
4.14	Max Pechstein: Das gelb-schwarze Badekostüm, 1909, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin	89
4.15	Karl Schmidt-Rottluff: Nackte zwischen den Dünen, 1913, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin	90
4.16	Otto Mueller: Zwei Mädchen beim Baden, 1921, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin	91
4.17	Ernst Ludwig Kirchner: Ins Meer Schreitende, 1916, Wandgemälde in Secco-Technik im Sanatorium Dr. Oskar Kohnstamm, Königstein im Taunus, nach 1933 zerstört	92
4.18	Ernst Ludwig Kirchner: Drei Badende, 1913, Öl auf Leinwand, Privatbesitz New York	92
4.19	Wassily Kandinsky: Berg, 1909, Öl auf Leinwand, 109x109 cm, Lenbachhaus München	94
4.20	Franz Marc: Die gelbe Kuh, 1911, Öl auf Leinwand, 140x190 cm, Solomon R. Guggenheim Museum New York	95

4.21	Gabriele Münter: A.v. Jawlensky und M.v. Werefkin, 1908/09, Öl auf Pappe, 32,7x44,5 cm, Lenbachhaus München	97
4.22	August Macke: Spaziergang zu Dreien, 1914, Öl auf Leinwand, 56,3x33,7 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano	98
4.23	Erich Heckel: Kinder, um 1910, Öl auf Leinwand, 58x77 cm, Privatbesitz	100
4.24	Erich Heckel: Fotografie des Atelierraumes mit zwei tanzenden Frauen, um 1910	101
4.25	Ernst Ludwig Kirchner: Fabrik in Dresden, 1910, Bleistiftzeichnung und Aquarell, 26,5x34,4 cm, Staatliche Graphische Sammlung München	104
4.26	Ernst Ludwig Kirchner: Nollendorfplatz, 1912, Öl auf Leinwand, 69x59,7 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin	104
4.27	Ernst Ludwig Kirchner: Potsdamerplatz, 1914, Öl auf Leinwand, 200x300 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie	105
5.1	Heinrich Vogeler: Frühling, 1896, Radierung	109
5.2	Heinrich Vogeler: Maimorgen, 1901, Ölgemälde	110
5.3	Heinrich Vogeler: Mein Garten, um 1905, Öl auf Leinwand	110
5.4	Heinrich Vogeler: Innenraum des Barkenhoff, um 1900, Radierung	111
5.5	Heinrich Vogeler: Das Konzert, 1905, Öl auf Leinwand, 175x310 cm, Privatbesitz	112
5.6	Fotografie des Wohnhauses von Peter Behrens in Darmstadt, 1901 entstanden	115
5.7	Fotografie des Speisezimmers im Haus Behrens, um 1901, Museum auf der Mathildenhöhe Darmstadt	115
5.8	Fotografie der Haustüre im Wohnhaus Behrens, Darmstadt, um 1901	116
5.9	Gabriele Münter: Das Haus in Murnau, 1931, Öl auf Leinwand, 42,5x57 cm, Lenbachhaus München	118
5.10	Wassily Kandinsky: Bemalung der Möbel wie Regale und Stühle im Russenhaus mit volkstümlichen Motiven, um 1910	118
5.11	Wassily Kandinsky: Bemalung des Treppengeländers im Russenhaus in Murnau mit vorwärtsstürmenden Pferden, um 1910	119
5.12	Wassily Kandinsky: Glasbild mit Sonne, 1910, Glasmalerei, Lenbachhaus München	120

- 5.13 Gabriele Münter: Wassily Kandinsky und Erma Bossi am Tisch, 1912, Öl auf Leinwand, 95,5x125,5 cm, Lenbachhaus München 120
- 5.14 Wassily Kandinsky: Interieur (Mein Esszimmer), 1909, Öl auf Leinwand, Lenbachhaus München 121
- 5.15 Fotografie: Wassily Kandinsky im Atelier in München, Aimmillerstr. 36, 24.6.1911, Fotografie von Gabriele Münter 122
- 5.16 Ernst Ludwig Kirchner: Halbakt, 1905, Holzschnitt, 15x10,5 cm 123
- 5.17 Karl Schmidt-Rottluff: Das Atelier, 1905, Holzschnitt, 30,8x15 cm 124
- 5.18 Ernst Ludwig Kirchner: Erich Heckel und Modell im Atelier, Gordon 6, 1905, Öl auf Karton, 50x33,6 cm, Privatbesitz . . . 125
- 5.19 Ernst Ludwig Kirchner: Interieur mit zwei Mädchen, Gordon 46, 1908, Übermalung 1926, Öl auf Leinwand, 115x115 cm . . 126
- 5.20 Stadtplan Dresden, Lage der Wohnung von Ernst Ludwig Kirchner in Dresden Friedrichstadt 127
- 5.21 Fotografie: Dresden, Berliner Strasse 80. Wohnung im Erdgeschoss, 1909, Fotografie von 1980 127
- 5.22 Grundriss der Wohn- und Atelierräume von Kirchner in Dresden, Berliner Strasse 80, Zeichnung von Bernd Hünlich, Dresden 128
- 5.23 Ernst Ludwig Kirchner: Tanzender Kirchner im Atelier, Postkarte an Erich Heckel vom 2. November 1909, Tuschefeder-Zeichnung, Altonaer Museum Hamburg 129
- 5.24 Ernst Ludwig Kirchner: Mädchen unter Japanschirm, Gordon 57, 1909, Öl auf Leinwand, 92,5x 80,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 130
- 5.25 Ernst Ludwig Kirchner: Artistin Marcella, Gordon 125, 1910, Öl auf Leinwand, 100x76 cm, Brücke-Museum Berlin 132
- 5.26 Ernst Ludwig Kirchner: Badende im Raum, Gordon 108, Ende 1909 oder Anfang 1910, Übermalung 1920, Öl auf Leinwand, 151x198 cm, Saarland-Museum Saarbrücken 133
- 5.27 Ernst Ludwig Kirchner: Badende im Raum, Ende 1909 in der Berliner Strasse 80 entstanden, Skizze 134
- 5.28 Ernst Ludwig Kirchner: Zweiteiliger Vorhang, um 1909/10 . . 134
- 5.29 Detail des zweischaligen Vorhangs 135
- 5.30 Ernst Ludwig Kirchner: Stehender Akt mit Hut, Gordon 163, 1910, Öl auf Leinwand, 205x65 cm, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 136

5.31 Ernst Ludwig Kirchner: Nacktes Mädchen hinter Vorhang, Gordon 154, 1910, Öl auf Leinwand, 120x90 cm, Stedelijk Museum Amsterdam	137
5.32 Ernst Ludwig Kirchner: Wandbespannung im Atelier, Fächerbaum, um 1910, Fotografie	139
5.33 Ernst Ludwig Kirchner: Wandbespannung im Atelier, Blumenbaum, um 1910, Fotografie	139
5.34 Ernst Ludwig Kirchner: Dodo mit grossem Federhut, Gordon 181, um 1910, Öl auf Leinwand, 80x69 cm, Milwaukee Art Museum Milwaukee	141
5.35 Ernst Ludwig Kirchner: Interieur II, um 1910/11, Zeichnung, Tuschpinsel und Tuschfeder, 33,5x28,5 cm, Brücke-Museum Berlin	142
5.36 Ernst Ludwig Kirchner: Fränzi vor geschnitztem Stuhl, Gordon 122, 1910, Öl auf Leinwand, 70,5x50 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza Madrid	142
5.37 Ernst Ludwig Kirchner: Fränzi vor geschnitztem Stuhl, um 1910, Skizze mit schwarzer und farbiger Kreide, 60x49,5 cm, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt . .	143
5.38 Ernst Ludwig Kirchner: Hockender Mädchenakt, um 1910, Tuschzeichnung, 34x44 cm, Brücke-Museum Berlin	144
5.39 Ernst Ludwig Kirchner: Dodo im Atelier, um 1910, Pastellzeichnung, 49x59,2 cm	145
5.40 Ernst Ludwig Kirchner: Nackte Fränzi im Profil, Gordon 150, um 1910, Öl auf Leinwand	146
5.41 Ernst Ludwig Kirchner: Heckel in Kirchners Atelier, 1910, Zeichnung, 34,5x27,8 cm, Brücke-Museum Berlin	147
5.42 Ernst Ludwig Kirchner: Frau, Schuh zuknöpfend, (Dube H 206), 1912, Holzschnitt, 31x24,5 cm, Brücke-Museum Berlin .	148
5.43 Ernst Ludwig Kirchner: Drei Akte,(Dube H 182), 1911, Holzschnitt, 20,7x25,7 cm Hessisches Landesmuseum Darmstadt . .	149
5.44 Afrikanischer Künstler aus der Hembra Region, Zaire, Werkstatt aus Kukowa-Nkuvi: Karyatiden-Thronhocker, Rietberg-Museum Zürich	149
5.45 Afrikanischer Häuptlingsthron mit mythischer Ahnfrau aus Baluba, Holz, Höhe 44 cm, Rietberg-Museum Zürich	151
5.46 Ernst Ludwig Kirchner: Obstschale, um 1910, Holz	152

- 5.47 Ernst Ludwig Kirchner: Davoser Fruchtschale, um 1910, Holz, Privatbesitz 153
- 5.48 Ernst Ludwig Kirchner: Stilleben mit Plastiken und Blumen, Gordon 230, 1912, Öl auf Leinwand, 90x80,5 cm, Stedelijk-Museum Amsterdam 154
- 5.49 Ernst Ludwig Kirchner: Vier weibliche Akte im Raum, um 1910, Tuschfeder-Zeichnung, 34,7x39,7 cm, Privatbesitz 154
- 5.50 Antikes Bronze-Relief einer Gorgo, abgebildet im Almanach "Der Blaue Reiter" 1912, 6. Jahrhundert vor Christi, 42,5x59,5 cm, Antikensammlung Glyptothek München 155
- 5.51 Ernst Ludwig Kirchner: Tonkachel-Relief für einen geplanten Kachelofen, um 1911, 27,6x19,8x3,6 cm, Privatbesitz 156
- 5.52 Ernst Ludwig Kirchner: Stilleben mit Gläsern, Gordon 269, 1912, Öl auf Leinwand, 100,5x74 cm, Aichi Prefectura-Museum Nagoya, Japan 157
- 5.53 Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin mit Halskette, um 1910, Skulptur aus Holz, Hirshorn Museum Washington, Leihgabe aus Privatbesitz 159
- 5.54 Mary Wigman im Tanz "Seraphisches Lied", Fotografie, 1929 . 160
- 5.55 Ernst Ludwig Kirchner: Tanzende Frau, 1911, Skulptur aus Erlenholz, ockergelb und schwarz bemalt, Stedelijk-Museum Amsterdam 160
- 5.56 Ernst Ludwig Kirchner: Skizze der Skulptur Tanzende Frau auf einer Postkarte an Erich Heckel mit Tusche und farbigen Kreiden vom 19.6.1911, 14x9 cm, Altonaer Museum Hamburg 161
- 5.57 Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin, Tanzende, 1912, Skulptur aus Holz, Privatsammlung 162
- 5.58 Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin mit gehobenem Bein, 1913, Holzskulptur aus schwarzer Wassereiche, blau und schwarz bemalt, Privatsammlung 163
- 5.59 Ernst Ludwig Kirchner: Atelierwohnung vermutlich in der Durlacher Strasse 14 in Berlin, Fotografie, um 1912 165
- 5.60 Ernst Ludwig Kirchner: Kopf Guttman vor rundem Tisch und Figuren, Dube H 193, 1912, Holzschnitt in Schwarz, aquarelliert, 23,5x20,3 cm, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 166

- 5.61 Ernst Ludwig Kirchner: Rauchender Kirchner mit Freunden im Atelier, Berlin, Körnerstrasse 45, Fotografie, vermutlich mit Selbstauslöser, um 1913/14 167
- 5.62 Atelierräume vermutlich in der Durlacher Strasse 14, um 1912, Fotografie von Ernst Ludwig Kirchner 168
- 5.63 Ernst Ludwig Kirchner: Erna mit kurzer Jacke neben Holzfigur, um 1912, Bleistiftzeichnung, 49,7x32,2 cm, Staatliche Kunstsammlung Kassel 169
- 5.64 Ernst Ludwig Kirchner: Fotografie der Schabracken und Vorhänge in Berlin, Körnerstrasse 45, um 1914 170
- 5.65 Ernst Ludwig Kirchner: Detail der Bildhauerarbeiten, um 1914, Fotografie, Vergrößerung der liegenden Skulptur unterhalb der Bank 170
- 5.66 Blick in das Arbeitszimmer des Direktors Walter Gropius, Weimar, um 1923, Fotografie 172
- 5.67 Marcel Breuer: Stahlrohrsessel "Wassily", 1925/26, Fotografie, 70x80,8x70 cm 173
- 5.68 Wagenfeld-Lampe, entworfen von Wilhelm Wagenfeld und Karl Jakob Jucker am Bauhaus in Weimar, 1923/24, Höhe 36 cm, Fuss 18 cm, 1.3 kg 174
- 5.69 Walter Gropius: Meisterhaus für Wassily Kandinsky und Paul Klee, Dessau, um 1925/26 175
- 6.1 Ernst Ludwig Kirchner: Tanzgruppe Mary Wigman, 1926, Holzschnitt 178
- 6.2 Henry Toulouse-Lautrec: Skizze L. Fuller beim Schleiertanz, 1893, Pastellzeichnung 179
- 6.3 Ernst Ludwig Kirchner: Flügeltanz, um 1911, Tuschfeder-Zeichnung 180
- 6.4 Emil Nolde: Flügeltanz, Tänzerin mit wehenden Flügelärmeln, um 1910, Holzschnitt 181
- 6.5 Schmetterlings- oder Flügeltanz der Tänzerin Charlotte Bara, um 1918, Fotografie 181
- 6.6 Emil Nolde: Tänzerin im roten Kleid, um 1910, Aquarell und schwarze Tusche 182
- 6.7 Max Pechstein: Varietétänzerin, 1910, Schwarze Tusche und Pastellkreidezeichnung 183
- 6.8 Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin, um 1911, Bleistiftskizze . . 184

- 6.9 Ernst Ludwig Kirchner: Zwei tanzende Akte, 1912, Bleistiftzeichnung, 59x42,5cm, Staatliche Kunstsammlung Kassel . . . 185
- 6.10 Wassily Kandinsky: Skizzen der Tänzerin Gret Palucca, 1925, Bleistiftskizzen nach Fotografien 186
- 6.11 Ernst Ludwig Kirchner: Porträt einer Frau, Fotografie, nach 1924, Kirchner Museum Davos 187
- 6.12 Eduard Wasow, Porträt Mary Wigman, Fotografie, nach 1922 187
- 6.13 Ernst Ludwig Kirchner: Maskentanz (Mary Wigman), 1926, Farbstifte über Bleistift 189
- 6.14 Hexentanz II der Wigman, Fotografie von 1926 190
- 6.15 Ernst Ludwig Kirchner: Tänzerin, 1926, Farbige Kreiden über Bleistift 190
- 6.16 Mary Wigman in "Allegro con brio" ("Slawische Tänze"), Fotografie von Hugo Erfurth, 1920, Dresden 191
- 6.17 Gret Palucca in einem "Walzer" nach der Musik von Richard Strauss' "Rosenkavalier", Fotografie 192
- 6.18 Ernst Ludwig Kirchner: Palucca, Feder-Zeichnung vom 7.2.1930, Davos 192
- 6.19 Ernst Ludwig Kirchner: Springende Tänzerin: Gret Palucca, 1931/32, Öl auf Leinwand 193
- 6.20 Ernst Ludwig Kirchner: Palucca, 1930, Holzschnitt 193
- 6.21 Sechs Kostüme der Tänzerin Charlotte Bara, Fotografie, Casa Anatta Ascona 194
- 6.22 Charlotte Bara: Ägyptischer Tanz, um 1920, Fotografie 195
- 6.23 Ernst Ludwig Kirchner: Ungarischer Tanz, 1910, Farblithografie von drei Steinen in Schwarz, Rot und Grün, Saarland-Museum Saarbrücken 197
- 6.24 Ernst Ludwig Kirchner: Nacktes Mädchen im Bad, 1906, Holzschnitt 197
- 6.25 Ernst Ludwig Kirchner: Negertanz, Gordon 220, 1911, Öl auf Leinwand, 151,5x120 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 198
- 6.26 Tanz in der Natur - Die Mitglieder der Laban-Schule in der Landschaft von Ascona, um 1914, Fotografie 200
- 6.27 Rudolf von Laban: Fest der Trauer, 1914, Zeichnung 201
- 6.28 Orpheus-Inszenierung in Dresden-Hellerau. Plastische Gruppe, 1912/1913, Fotografie 202

6.29 Isadora Duncan im griechischen Tanzkleid, 1900 (Paris), Fotografie	202
6.30 Antike Trinkschale, Aussenbild: Mänaden umtanzen den Altar des Dionysos, um 480 v. Chr., Archäologisches Museum Berlin Charlottenburg	203
6.31 Tanz der Isadora Duncan vor den Säulen des Erechtheions auf der Akropolis in Athen, Fotografie	204
6.32 Tanz in den antiken Ruinen des Dionysos-Theaters in Athen, Fotografie	204
6.33 Ernst Ludwig Kirchner: Tanzschule, Gordon 388, 1914, Öl auf Leinwand, 114,5 x 115,5 cm	207
6.34 Ernst Ludwig Kirchner: Tanz im ersten Atelier zwischen zwei Frauen, vermutlich 1912, Fotografie	208
6.35 Ernst Ludwig Kirchner: Tanz in der Körnerstrasse 14, Berlin, vermutlich 1915, Fotografie	208
6.36 Sophie Taeuber-Arp: Tänzerin, 1917, Öl auf Leinwand	209
6.37 Oskar Schlemmer, Werner Siedhoff und Kaminsky beim Raumtanz, 1925, Fotografie	210
6.38 Oskar Schlemmer: Tänzerin, 1922, Öl auf Leinwand	211
6.39 Oskar Schlemmer: Experiment "Stäbetanz", 1927, Fotografie, Tänzer: Manda von Kreibitz	211
6.40 Totentanz II Gruppe Wigman, 1926, Fotografie	213
6.41 Ernst Ludwig Kirchner: Totentanz-Skizze Gruppe Wigman, 1926, Bleistift-Zeichnung	214
6.42 Franz von Stuck: Salome, 1906, Öl auf Leinwand	216

Literaturverzeichnis

- [1] Das Ungewohnte Neue. Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner und Georg Reinhart. Kunstmuseum Winterthur, 2002. (Ausstellungskatalog)
- [2] Surrealismus 1919-1944. Dali Max Ernst Magritte Miro Picasso. . . Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Duesseldorf, Hatje Cantz Verlag, 2002.(Ausstellungskatalog)
- [3] Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Darmstadt, 2001. Band I, II. (Ausstellungskatalog)
- [4] Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preussens. Nationalgalerie Berlin, 2001. (Ausstellungskatalog)
- [5] Ernst Ludwig Kirchner. Museo d'Arte Moderna Lugano, 2000. (Ausstellungskatalog)
- [6] Farbe zu Licht. Fondation Beyeler Basel, 2000. (Ausstellungskatalog)
- [7] Geburt des Expressionismus. Mailand, 2000. (Ausstellungskatalog)
- [8] "... Unser Leben, Bewegung, Farbe". Ernst Ludwig Kirchner. Farbige Werke auf Papier. Kunstmuseum Bonn, 1999. (Ausstellungskatalog)
- [9] Farben sind die Freude des Lebens. Ernst Ludwig Kirchner - Das innere Bild. Kirchner Museum Davos, Köln, 1999. (Ausstellungskatalog)
- [10] Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die Russische Avantgarde. Kunsthaus Zürich, 1998. (Ausstellungskatalog)
- [11] Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt. Kunstmuseum Bern, 1997. (Ausstellungskatalog)

- [12] Der Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Kunsthalle Emden, 1996. (Ausstellungskatalog)
- [13] Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914-1935. Kunstmuseum Basel, 1996. (Ausstellungskatalog)
- [14] Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus. Köln, 1995. (Ausstellungskatalog)
- [15] Ernst Ludwig Kirchner. Unbekannte Zeichnungen aus dem Kirchner Museum Davos im Bündner Kunstmuseum Chur. Davos, 1995. (Ausstellungskatalog)
- [16] Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz. Kirchner Museum Davos, 1993. (Ausstellungskatalog)
- [17] Das Bauhaus - Gestaltung für ein modernes Leben. Kunst-Museum Ahlen, 1993. (Ausstellungskatalog)
- [18] Expressionismus. Druckgraphik, Zeichnungen und Aquarelle. Darmstadt 1993. (Ausstellungskatalog)
- [19] Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle. Nürnberg, 1991. (Ausstellungskatalog)
- [20] Die Meisterwerke der Sammlung Henri Nannen. Kunsthalle Emden, 1990. (Ausstellungskatalog)
- [21] Ernst Ludwig Kirchner. Meisterwerke der Druckgraphik. Stuttgart, 1990. (Ausstellungskatalog)
- [22] Expressionisten. Sammlung Buchheim. Kunstmuseum Luzern, 1990. (Ausstellungskatalog)
- [23] Expressionismus. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Lugano, 1989. (Ausstellungskatalog)
- [24] Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Ascona, 1980. (Ausstellungskatalog)

- [25] Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Berlin, München, Zürich, 1980. (Ausstellungskatalog)
- [26] Ernst Ludwig Kirchner. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz des Städel Frankfurt am Main. Bonn, 1980. (Ausstellungskatalog)
- [27] Ernst Ludwig Kirchner. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf Kunsthalle Grabbeplatz, 1960. (Ausstellungskatalog)
- [28] Adelsbach, Karin: Festhalten des Unfassbarsten. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialoges. In: Der Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Emden, 1996. S. 10-27.
- [29] Affentranger-Kirchrath, Angelika: Das andere Medium. In: Neue Zürcher Zeitung, 178, 3. 8. 1994. S. 37.
- [30] Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880 - 1940. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12, Berlin, 1984.
- [31] Barron, Stephanie (Hg.): Skulptur des Expressionismus. München, 1984.
- [32] Baumgartner, Judith: Vegetarismus. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 127-139.
- [33] Billeter, Erika: Ernst Ludwig Kirchner: Kunst als Lebensentwurf. In: Ausstellungskatalog Ernst Ludwig Kirchner 1880 - 1938. Berlin, 1980. S. 16-25.
- [34] Behr, Shulamith: Künstlerinnen des Expressionismus. Oxford, 1988.
- [35] Beloubek-Hammer, Anita: Tanz ist rhythmisch bewegte Plastik. Der Tanz in der Skulptur der frühen Moderne. In: Der Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Emden, 1996. S. 190-210.
- [36] Bock, Hans Manfred und Florian Tennstedt: Raphael Friedeberg: Arzt und Anarchist in Ascona. In: Szeemann, Harald (Hg.): Ausstellungskatalog Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Locarno, 1980. S. 38-53.

- [37] Boehm, Gottfried: Paul Cézanne Montagne Sainte-Victoire. Frankfurt, 1988.
- [38] Boehm, Gottfried: Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung. In: Canto d'Amore. Kunstmuseum Basel, 1996. S. 15-38.
- [39] Boehm, Gottfried: Werk und Wahrnehmung. Im Museum der Klassischen Moderne. In: Museum der Klassischen Moderne. Frankfurt, 1997. S. 11-31.
- [40] Böhme, Gernot: Monte Verità. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.473-476.
- [41] Bolliger, Hans und Georg Reinhardt: Ernst Ludwig Kirchner 1880 - 1938. Eine biografische Text-Bild-Dokumentation. In: AK Ernst Ludwig Kirchner 1880 - 1938. Berlin, 1980. S. 46-106.
- [42] Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1995.
- [43] Brandstetter, Gabriele: "Tanzt die Orange". Literatur und Tanz in der Moderne. In: Der Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer, Emden, 1996. S. 277-287.
- [44] Brandstetter, Gabriele: "Ausdruckstanz". In: Kerbs, Diethart und Jürgen Reulecke (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 451-463.
- [45] Busch, Günter: Die Maler von Barbizon. In: Zeitler, Rudolf(Hg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. XI, S.219-221.
- [46] Bresler, Siegfried: Heinrich Vogeler. Reinbek, 1996.
- [47] vom Bruch, Rüdiger: Kunstwart und Dürerbund. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 429-438.
- [48] Buchheim, Lothar-Günther: Die Künstlergemeinschaft Brücke. Feldafing, 1956.

- [49] Buchholz, Kai: Begriffliche Leitmotive der Lebensreform. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 41-43.
- [50] Bugmann, Urs: Was nur der Kunst zugänglich wird. Die Fotografie im Kirchner-Museum in Davos. In: Kultur 179, 5. 8. 1994.
- [51] Cézanne, Paul: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe. Hamburg, 1957.
- [52] Delius, Rudolf von: Mary Wigman. Dresden, 1925.
- [53] Dohnke, Kay: Heimatliteratur und Heimatkunstabewegung. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 481-493.
- [54] Dube-Heynig, Annemarie: E.L. Kirchner, Graphik. München, 1961.
- [55] Dube-Heynig, Annemarie und Wolf-Dieter Dube: Das Graphische Werk. Münchner Forschungen zur Kunstgeschichte. 2 Bände. München, 1967.
- [56] Dube-Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg. Herausgegeben von Roman Norbert Ketterer und Wolfgang Henze. Köln, 1984.
- [57] Ellwanger, Karen und Elisabeth Meyer-Renschhausen: Kleidungsreform. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 87-102.
- [58] Erlay, Davis: Vogeler. Ein Maler und seine Zeit. Fischerhude, 1981.
- [59] Farese-Sperken, Christine: Der Tanz als Motiv in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (Stilkunst, Expressionismus, Fauvismus, Futurismus). Dissertation München, 1969.
- [60] Feuchter-Schawelka, Anne: Siedlungs- und Landkommunewebewegung. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 227-244.

- [61] Firmenich, Andrea: Vom "Cake-Walk" zum "Farbentanz". Das Tanzmotiv bei Ernst Ludwig Kirchner. In: Der Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Emden, 1996. S. 44-97.
- [62] Fritsch-Vivi, Gabriele: Mary Wigman. Reinbek, 1999.
- [63] Froning, Hubertus: E.L.Kirchner und die Wandmalerei. Entwürfe zur Wandmalerei im Museum Folkwang. Recklinghausen, 1991.
- [64] Gabler, Karlheinz: E.L. Kirchner. Dokumente. Aschaffenburg, 1980.
- [65] Gabler, Wolfram: Ernst Ludwig Kirchner als Illustrator. Dissertation. Berlin, 1988.
- [66] Girard, Xavier: Matisse und der Tanz. In: Der Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Emden, 1996. S. 28-43.
- [67] Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München, 1968.
- [68] Gordon, Donald E.: Kirchner in Dresden. In: The Art Bulletin, 48, 1966, S. 335-366.
- [69] Grisebach, Lothar: Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Stuttgart, 1997. Neuauflage.
- [70] Grisebach, Lothar: Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften. Köln, 1968.
- [71] Grisebach, Lucius: Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Köln, 1995.
- [72] Grisebach, Lucius: Brücke. Aufbruch der Moderne in Dresden und Berlin. München, 1991.
- [73] Grohmann, Will: E.L. Kirchner. Stuttgart, 1958.
- [74] Gröning, Gert und Joachim Wolschke-Bulmahn: Landschafts- und Naturschutz. In: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998, S. 23-34.

- [75] Gropius, Walter: Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses. Weimar, 1923. In: Schneede, Uwe M. (Hg.): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln, 1979.
- [76] Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte. München, 7. durchgesehene Auflage 1987.
- [77] Harms, Martina: Expressionismus. Druckgraphik, Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseum Darmstadt. 1994.
- [78] Hepp, Corona: Aus grauer Städte Mauern. Reaktionen auf die junge Grossstadt zwischen Abwehr und Begeisterung. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001. S.83-86.
- [79] Henze, Wolfgang: Kirchner Museum Davos. Katalog der Sammlung. Bd. 1. Davos, 1992.
- [80] Henze, Wolfgang: Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis. Wichtrach/Bern, 2002.
- [81] Herbig, Bärbel und Doris Schröder: Die Darmstädter Mathildenhöhe. Architektur im Aufbruch zur Moderne. Darmstadt, 1998.
- [82] Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München, 1974. 2. Auflage.
- [83] Hofstätter, Hans: Die Bildwelt des Jugendstils. In: Ausstellungskatalog Von Morris bis Bauhaus, 1977, S. 41-66.
- [84] Hollenstein, Roman: Die Atelierhäuser von Arnold Böcklin und Hermann Haller in Zürich und die Häuser von Ernst Ludwig Kirchner in Davos. S. 232-236. In: Hüttinger, Eduard (Hg.): Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich, 1985.
- [85] Hüttinger, Eduard: Künstlerhaus und Künstlerkult. In: Ders. (Hg.) Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart. Zürich, 1985. S. 9-48.
- [86] Illies, Florian: Die Sehnsucht nach dem weissen Fleck. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18. 4. 1998 Nr. 90, S. 35.

- [87] Jarchow, Peter und Ralf Stabel: Palucca. Aus ihrem Leben - über ihre Kunst. Berlin, 1997.
- [88] Jaskowski, Friedrich: Philosophie des Vegetarismus. Berlin, 1912.
- [89] Jähner, Horst: Künstlergruppe Brücke. Geschichte - Leben und Werk ihrer Maler. Stuttgart, 1984.
- [90] Kandinsky, Wassily und Franz Marc (Hg.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München, 7. Aufl. 1997.
- [91] Kemp, Friedhelm (Hg.): Else Lasker-Schüler. Die Gedichte 1902-1943. Frankfurt, 1996. S. 130.
- [92] Kerbs, Diethart und Jürgen Reulecke (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998.
- [93] Ketterer, Roman Norbert (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Pastelle. Stuttgart, 1979.
- [94] Kirchner, Ernst Ludwig: Das Werk. 1930.
- [95] Kleuting, Edeltraud: Heimatschutz. In: Handbuch der Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 47-58.
- [96] Kneubühler, Theo: Die Künstler und Schriftsteller und das Tessin. (Von 1900 bis zur Gegenwart). In: Ausstellungskatalog Monte Verità Ascona 1980. S. 136-178.
- [97] Koerber, Rolf: Freikörperkultur. In: Handbuch der Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal, 1998. S. 103-114.
- [98] Kornfeld, Eberhard W.: Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens. Katalog der Sammlung von Werken von Ernst Ludwig Kirchner im Kirchner-Haus, Davos. Bern, 1979.
- [99] Krabbe, Wolfgang R.: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode. Göttingen, 1974.
- [100] Krabbe, Wolfgang: Die Lebensreformbewegung. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 25-29.

- [101] Kraft, Hanno-Walter: Die Arts- and Crafts-Bewegung und der deutsche Jugendstil. In: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. Hanau, 1977.
- [102] Krimmel, Elisabeth: In Schönheit sterben. Über das Religiöse im Jugendstil. In: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. Hanau, 1977.
- [103] Krüger, Günter: Die Künstlergemeinschaft Brücke und die Schweiz. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 34, 1980. S. 131-161.
- [104] Krüger, Günter: Fritz Bleyl. Beiträge zum Werden und Zusammenschluss der Künstlergruppe "Brücke". In: Brücke-Archiv, Heft 2/3, 1968/69, S. 27-53.
- [105] Kurzmeyer, Roman: Viereck und Kosmos: Künstler, Lebensreformer, Okkultisten, Spiritisten in Amden 1901-1912. Zürich, 1999. (Dissertation Universität Basel 1997).
- [106] Laban, Rudolf von: Ein Leben für den Tanz. Bern, 1989. Faksimiledruck der Ausgabe Dresden, 1935.
- [107] Labhart, Walter: Ernst Ludwig Kirchner als Fotograf. Ausstellung im Kirchner-Museum Davos. Dokumente mit künstlerischem Eigenleben. Der Landbote, 251, 27. 10. 1994.
- [108] Leismann, Burkhard (Hg.): Das Bauhaus. Gestaltung für ein modernes Leben. Köln, 1993/94.
- [109] Leuzinger, Elsy: Afrikanische Skulpturen. Aus der Sammlung Coray. Südostkongo. Rietberg-Museum, Zürich.
- [110] Lohberg, Gabriele (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Die Fotografie. Kirchner Museum Davos. Katalog der Sammlung, Band II. Davos, 1994.
- [111] Lohberg, Gabriele (Hg.): Schon vorbei. . . . In: (Dies. (Hg.) Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz. Zur gleichnamigen Ausstellung im Kirchner Museum Davos, 1993.

- [112] Mai, Ekkehard: Kunstakademie im Wandel. In: Wingler, Hans (Hg.): Kunstschulreform 1900-1933, mit einer Einführung von Hans Wingler. S. 22-43.
- [113] Marsalle, Louis de: Zeichnungen von E.L.Kirchner. In: Ausstellungskatalog Städel, Frankfurt am Main, 1980. S. 20-21.
- [114] Maur, Karin von: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München, 1985.
- [115] Maurer, Emil: "Architektur - Skulptur - Malerei. Gesamtkunstwerke im Quattrocento?" NZZ, Nr. 97, 27./28. 4. 2002, S. 77-78.
- [116] Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Meisterwerke der Druckgraphik. Stuttgart, 1990.
- [117] Moeller, Magdalena M.: Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Aquarelle. Berlin, 1993.
- [118] Müller, Hedwig: Vom freien Tanz. Zur Geschichte des modernen Tanzes in Deutschland. In: Der Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Emden, 1996. S. 261-268.
- [119] Müller, Hedwig: Bilder der Tanzreform. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. II, S.401-420.
- [120] Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Sämtliche Werke in 15 Bd. Kritische Studienausgabe Bd. 4. München, 1980.
- [121] Nietzsche, Friedrich: Wendepunkt der Moderne. In: Zeitschrift "du". 6, 1998.
- [122] Novotny, F.: Die grossen französischen Impressionisten, ihre Vorläufer und ihre Nachfolge. Wien, 1952.
- [123] Petzet, Heinrich Wiegand: Von Worpswede nach Moskau: Heinrich Vogeler. Ein Künstler zwischen den Zeiten. Köln, 1973.
- [124] Petzet, Heinrich Wiegand: Das Bildnis des Dichters - Paula Modersohn-Becker und Rainer Maria Rilke: Eine Begegnung. Frankfurt am Main, 1976.

- [125] Pfarr, Ulrich: Zwischen Ekstase und Alltag. Zur Rezeption der Lebensreform in der künstlerischen Praxis der Brücke. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.251-256.
- [126] Ponente, Nello: Dadaismus und Surrealismus. In: Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12, Berlin, o.J., S. 91-96.
- [127] Presler, Gerd: Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. "Ekstase des ersten Sehens". Karlsruhe/Davos, 1996.
- [128] Presler, Gerd: E. L. Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder. Prestel, 1998.
- [129] Radkau, Joachim: Die Verheissungen der Morgenfrühe. Die Lebensreform in der neuen Moderne. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 55-60.
- [130] Redau, Christiane: Künstlerkolonie Worpswede. Kirchdorf, 1991.
- [131] Reidemeister, Leopold: Ernst Ludwig Kirchner. Die Handzeichnungen, Aquarelle und Pastelle in eigenem Haus. Brücke-Museum. Berlin, 1978.
- [132] Reinken, Liselotte v.: Paula Modersohn-Becker. Reinbek, 1983.
- [133] Renner, Hans: Reclams Konzertführer. Stuttgart, 8. Aufl. 1967.
- [134] Reuther, Manfred: Emil Nolde. Der Tanz in Leben und Kunst. Von Matisse bis Schlemmer. Emden, 1996. S. 98-133.
- [135] Riha, Karl und W. Wende-Hohenberger (Hg.): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente. Stuttgart, 1992.
- [136] Rilke, Rainer Maria: Gedichte. In: Sämtliche Werke, hg. vom Rilke-Archiv, 6 Bde., Wiesbaden, 1955-1966.
- [137] Rilke, Rainer Maria: Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Mit zahlreichen Abbildungen und Farbzeichnungen im Text. Frankfurt am Main, 1979.

- [138] Rilke, Rainer Maria: Wopswede. Frankfurt am Main, 1987.
- [139] Röske, Thomas: Ernst Ludwig Kirchner. Tanz zwischen den Frauen. Frankfurt am Main, 1993.
- [140] Röske, Thomas: Ernst Ludwig Kirchner. Tanz zwischen den Frauen. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Museum der Klassischen Moderne. Frankfurt am Main, 1997.
- [141] Rotzler, Willy: Drehscheibe des Konstruktivismus. Deutschland im Zeitalter des Bauhauses. In: Konstruktive Konzepte. Zürich, 1977. S. 87-108.
- [142] Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Frankfurt am Main, 1998.
- [143] Schlemmer, Oskar: Abstraktion in Tanz und Kostüm, 1928. In: Wingerler, Hans: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Schauberg, 1975, 3. Auflage.
- [144] Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur. In: Schlemmer/Moholy-Nagy/Molnar: Die Bühne am Bauhaus. München, 1925.
- [145] Schmalenbach, Werner: Bilder des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf, 1986.
- [146] Schneckenburger, Manfred: Der deutsche Expressionismus. In: Argan, Giulio C. (Hg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte. Band 12, S. 148-168.
- [147] Schneede, Uwe M. (Hg.): Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln, 1979.
- [148] Schulz-Hoffmann, Carla: Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde 1909-1920. München, 1991.
- [149] Schultze, Jürgen: Künstlerkolonie Worpswede. Ramerding, 1981.
- [150] Schumann, Gerhard: Die Tänze der Palucca. In: Jarchow, Peter und Ralf Stabel: Aus ihrem Leben - Über ihre Kunst. Berlin, 1997. S. 134-138.
- [151] Schwab, Andreas und Claudia Lafranchi im Auftrag der Fondazione Monte Verità (Hg.): Sinnsuche und Sonnenbad. Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità. Zürich, 2002.

- [152] Seiss, Reinhard: Meisterhäuser - Schöner wohnen mit Kandinsky und Klee. In: Die Weltwoche, 11, 16. 3. 2000, S. 52.
- [153] Selle, Gert: Von der Künstlerkolonie zum Bauhaus. Lebensreform am Objekt? In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.291-296.
- [154] Sello, Gottfried: Malerinnen des 20. Jahrhunderts. Hamburg, 1994.
- [155] Simon, Erika: Die griechischen Vasen. München, 1976.
- [156] Simon, Erika: Die Götter der Griechen. München, 1985. Dionysos. S. 269-294.
- [157] Steenfatt, Margret: Ich, Paula. Die Lebensgeschichte der Paula Modersohn-Becker. Weinheim, 4. Aufl. 1985.
- [158] Stopczyk, Annegret: Ehe und freie Liebe. Zur Frauenbewegung um 1900. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.127-130.
- [159] Thöner, Wolfgang: Die Logik des modernen Lebens. Die Architektur und Formgestaltung am Bauhaus.
- [160] Trakl, Georg: Die Dichtungen. Frankfurt am Main, 1989.
- [161] Ulmer, Renate: Die Darmstädter Künstlerkolonie als lebensreformerisches Projekt. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.483-488.
- [162] Vergo, Peter: Expressionismus. Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Lugano, 1989.
- [163] Viehöfer, Erich: Der Verleger als Organisator. Eugen Diederichs und die bürgerlichen Reformbewegungen der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main, 1988.
- [164] Vogeler, Heinrich: Werden. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus den Jahren 1923-1942. Berlin, 1989.

- [165] Vogt, Paul: Erich Heckel. Recklingshausen, 1965.
- [166] Walther, Sigrid: Die Lebensreform und Der Blaue Reiter. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S.257-260.
- [167] Wedemeyer, Bernd: Körperkult und Fitnessbewegung heute. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 593-595.
- [168] Wentzel, Hans: Fritz Bleyl. Gründungsmitglied der "Brücke". In: "Kunst in Hessen und am Mittelrhein". 1968.
- [169] Wilhelmi, Christoph: Künstlergruppen. 1996.
- [170] Wingler, Hans M.: Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937. Schauberg, 3. Aufl. 1975.
- [171] Wolbert, Klaus: Die Lebensreform - Anträge zur Debatte. In: Ausstellungskatalog "Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900." Darmstadt, Mathilden-Höhe, 2001, Bd. I, S. 13-21.
- [172] Zweite, Armin und Annegret Hoberg: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. München, 1991.