

**Zeitschrift:** Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

**Herausgeber:** Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

**Band:** 9-10 (2002-2003)

**Artikel:** Der Künstler als Objekt psychiatrischer Theorie und Praxis : zu Ernst Ludwig Kirchner und Ludwig Binswanger d. J.

**Autor:** Gockel, Bettina

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-720041>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Abb. 1: Ernst Ludwig Kirchner, »Kopf des Kranken, Selbstbildnis«, 1917/18, Holzschnitt, Bern, Sammlung Kornfeld.

# Der Künstler als Objekt psychiatrischer Theorie und Praxis

Zu Ernst Ludwig Kirchner und Ludwig Binswanger d. J.

Ernst Ludwig Kirchner liess sich von September 1917 bis Juli 1918 im Schweizer Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen behandeln. Die Vorgeschichte und der Hergang dieses Aufenthalts sind von Eberhard W. Kornfeld in seiner Biografie Kirchners zusammengetragen worden.<sup>1</sup> Kornfeld hat untersucht, welche Werke Kirchner kurz vor, während und kurz nach der Kreuzlinger Zeit schuf. Auszüge aus teilweise unveröffentlichten Materialien, wie den Krankenakten Kirchners, geben Einblick in die Vorstellungen, die es von seinem Leiden gab, und wie es behandelt wurde. Albert Schoop hat auf der Grundlage von Kornfelds Studie die Personen rekonstruiert, die in der »kombinierte[n] Anstalt für Nerven- und psychisch Kranke«, wie es in einem Prospekt von 1912 hieß, arbeiteten. Zudem hat er Inventare der Werke aufgestellt, die Kirchner Ludwig Binswanger d. J., dem wissenschaftlichen Leiter, und Otto Binswanger, dem kaufmännischen Administrator der Heilanstalt, übereignete.<sup>2</sup> Thomas Röske hat schliesslich herausgefunden, dass sich Kirchner im Bellevue mit den Arbeiten einer Geisteskranken beschäftigte, deren Werke sich in der Prinzhorn-Sammlung befinden.<sup>3</sup>

Der folgende Aufsatz lenkt das biografische Interesse an Kirchners Kreuzlinger Zeit und die Frage, welchen Einflüssen er dort ausgesetzt war, in eine andere Richtung. Das intellektuelle, wissenschaftliche und soziale Milieu der Anstalt lässt sich als ein Ort verstehen, an dem sich die künstlerische Person Kirchners auf wissenschaftlicher Grundlage neu formte. Kirchners Praxis der Selbstmodellierung soll auf diese Weise im Zusammenhang wissenschaftlicher Theoriebildung erhellt werden.<sup>4</sup> Kirchner und Binswanger begegneten einander, als beide im Begriff waren, neue Wege für ihre jeweilige Arbeit zu suchen. Während des Ersten Weltkrieges

begann sich Binswangers Interesse an der Persönlichkeit und der spezifischen Wahrnehmungsweise moderner Künstler herauszubilden, um eine neue Vorstellung von der Person des Patienten und neue Erkenntnisinstrumente für die Diagnostik zu gewinnen. Kirchner dürfte, wie auch andere Intellektuelle im Bellevue, in diesem Zusammenhang nicht nur Patient, sondern auch Objekt der Forschungen des Arztes und lebender Beweis für eine sich erst konturierende neue psychiatrische Theorie und Praxis gewesen sein. Auf seine Forschungen und den besonderen Kreis seiner Patienten konnte sich der Arzt auch wegen des Rückgangs des Krankenbestandes während des Ersten Weltkrieges (um zwanzig Prozent im Frühjahr 1915) konzentrieren.<sup>5</sup> Die Binswanger-Forschung hat darauf hingewiesen, dass das Denken des Psychiaters besonders in den Kriegsjahren von Literaten und Künstlern beeinflusst gewesen sei.<sup>6</sup> Binswangers zahlreiche Verweise auf Dichter und Literaten in seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen sind beredtes Zeugnis der umfassenden Bildung des Arztes, der sich vom Betrieb der Anstalt und von seiner Familie zu langen Lesestunden zurückzuziehen pflegte. Wie der Arzt sein epistemisches Objekt, das heißt den Patienten und den Erkenntnisvorgang über dessen Krankheit, anhand der Beschäftigung mit Künstlern entwickelte, liegt bislang jedoch noch im Dunkeln.

Im Bellevue festigte sich Kirchners Vorstellung, zukünftig eine geistige und zugleich allgemein verständliche Kunst zu schaffen. So beschäftigte er sich mit den psychischen Bedingungen der Schöpfung und Rezeption von Bildern. Schon zu Beginn des Ersten Weltkrieges hatte Kirchner für sich ein neues Selbst- und Kunstverständnis projektiert, das dem Inneren und dem Geist

verpflichtet sein sollte. Diese Ideen einer Neuorientierung ließen sich im Umfeld des forschenden Arztes Binswanger zu einer Theorie von künstlerischer Arbeit und künstlerischem Leben konkretisieren. Kirchner wollte die künstlerische Umsetzung innerer Bilder als Ergebnis objektiver Erkenntnisse begreifen, die auf der Basis psychischer Grundformen jedem Menschen, also auch jedem Betrachter zugänglich sein müssten. Wie sich diese künstlerische Auffassung mit der psychiatrischen Idealisierung des Künstlers zusammenfügte und wie daraus eine idealisierende Lebens- und Kunstauffassung Kirchners erwuchs und in die Praxis umgesetzt wurde, ist Thema der folgenden Studie.

### **Kirchner als Patient im Bellevue**

Kirchner litt wohl schon kurz vor, dann aber zunehmend während des Ersten Weltkrieges an Lähmungserscheinungen an Händen und Füßen.<sup>7</sup> Wegen dieser physiologischen Dysfunktion suchte er auf Anraten Henry van de Veldes schliesslich die Heilanstalt Bellevue auf. Der leitende Arzt Binswanger diagnostizierte eine organische Ursache dieses Leidens. Zuvor und noch während seines Aufenthalts im Bellevue nahmen jedoch Freunde und Mäzene an, Kirchner könne dem Wahnsinn erliegen. Der Biologe Julius Schaxel, der zum Kreis der Jenaer Mäzene des Künstlers gehörte und sich im Bellevue aufhielt, mutmassste, bei Kirchner zeigten sich »Andeutungen von Wahnbildungen«.<sup>8</sup> Eberhard Grisbach nahm an, dass Kirchner dasselbe »Schicksal« wie das van Goghs ereilen könne. Er dachte dabei an den posthumen Ruhm, vielleicht aber auch an van Goghs vermeintlichen Wahnsinn, während er im Oktober 1917 wieder von Kirchners geistiger Klarheit überzeugt war.<sup>9</sup> Kirchner selbst trug zu diesen durchaus wechselhaften Eindrücken bei. Er hatte alles getan, um als untauglich vom Militärdienst befreit zu werden. Auch nach seiner Entlassung aus dem Artillerieregiment in Halle im November 1915, wo er seit Mai desselben Jahres diente und ausgebildet wurde, hielt er den Eindruck aufrecht, todkrank zu sein.<sup>10</sup> Tatsächlich hungrigte er, nahm Abführmittel, wurde abhängig vom Schlafmittel Veronal, trank zuviel Alkohol und hielt sich zeitweise allein mit Kaffee und Zigaretten aufrecht. Aus der kurzen Ausbildungszeit im Hallenser Artillerieregiment wurde er mit Hilfe des Oberleutnants Hans Fehr, der zu den kunstinteressierten, Kirchner fördernden Kreisen Jena gehörte, wegen eines Lungenleidens entlassen.<sup>11</sup> Mit der Beurlaubung und der dann erfolgten Freistellung vom Militärdienst war die Auflage verbunden, dass Kirchner sich in einem Sanatorium behandeln lasse. Dies, aber wohl auch Kirchners tatsächlicher psycho-physischer Zustand führten dazu, dass er während der Kriegszeit in Behandlung in Sanatorien bei Frankfurt, in Berlin und in Kreuzlingen in der Schweiz war. Dabei war er weiterhin künstlerisch tätig, kümmerte sich um Ausstellungen seiner Werke und hielt den Kontakt mit seinen Mäzene aufrecht. Kirchner hatte offenbar weiterhin Angst, wieder eingezogen zu werden, wie ein Brief vom Februar 1917 nahe legt, in dem er meint, er werde

wohl noch ein »Opfer« des »systematische[n] Todmachen[s]«<sup>12</sup> werden. Der Dichter Karl Theodor Bluth behauptete später, er habe Kirchner 1916/17 beigebracht, wie man das Verrücktsein simuliere.<sup>13</sup> Und im Mai 1917 berichtete Helene Spengler von »andauernden Täuschversuche[n]«, mit denen Kirchner seinen geschwächten körperlichen Zustand aufrecht erhalte, indem er sich der Nahrungsaufnahme entziehe oder diese doch durch Erbrechen wieder rückgängig mache. In diesem Zusammenhang verlieh sie auch ihrer Überzeugung Ausdruck, Kirchner gehöre in eine »Irrenanstalt«.<sup>14</sup> Die schnelle körperliche Erholung Kirchners nach Kriegsende, die sich in seiner wieder hergestellten Handschrift (»als sei ein Toter wiedererstanden«, schreibt Grisbach im März 1919), seiner Gewichtszunahme und seiner Beweglichkeit äusserte, von der sein gesamter Umkreis überrascht war,<sup>15</sup> unterstützen die Ansicht, dass sich Kirchner bewusst in seinen geschwächten Zustand während des Krieges hineinmanövriert hatte. Ganz ohne Folgen scheint dies nicht geblieben zu sein, denn er klagte auch nach 1918/19 immer wieder über schlechtes Befinden, insbesondere über Probleme mit seinen Händen und Füßen. Versuche, vom Morphium loszukommen, das man ihm im Bellevue als Schmerzmittel verabreicht hatte, werden zu diesem Auf und Ab seines Befindens beigetragen haben. 1921 soll er sich dann tatsächlich mit grosser Willensanstrengung und mit Hilfe von Helene Spengler von der Morphiumabhängigkeit befreit haben, obgleich dies nicht mit Gewissheit feststeht.<sup>16</sup>

Kirchner war von Dezember 1915 bis Juli 1916 zu jeweils mehrwöchigen Aufenthalten im Sanatorium von Oskar Kohnstamm bei Frankfurt, unterbrach die Behandlung jedoch durch Reisen und seine Arbeit im Berliner Atelier. In der Heilanstalt Kohnstamms konnte er sich weder mit dessen Patriotismus noch mit dessen Therapie ins Benehmen setzen, wie Thomas Röske gezeigt hat.<sup>17</sup> Kohnstamm hing mit grosser Überzeugung der Hypnosetherapie an, soll sich jedoch Erinnerungen von Zeitgenossen zufolge bei den zahlreichen Künstlern und Intellektuellen in seinem Sanatorium auf die Anregung kreativer Tätigkeit beschränkt haben.<sup>18</sup> Je denfalls wird Kohnstamms Konzentration auf das psychische und nicht neurologische Leiden Kirchners Skepsis geweckt haben. Wie eine autobiografische Skizze für Botho Graef nach der Entlassung aus Kohnstamms Heilanstalt belegt, war Kirchner mit der Neuorientierung seines Selbstverständnisses beschäftigt. Er wollte sich nun als jemand sehen, der »schon früh« nicht mehr »körperlich interessiert«<sup>19</sup> gewesen sei. Damit distanzierte er sich von seiner früheren Konzeption als »Brücke«-Künstler, die auf einer wechselseitigen Steigerung körperlich sinnlichen Erlebens und künstlerischer Arbeit beruht hatte.<sup>20</sup> Wenn Kirchner, was wahrscheinlich ist, das Ausmass seines Leidens übertrieb oder sogar mitinszeniert hatte, dann musste es ihm darum gehen, die Kontrolle über die Deutung seines psycho-physischen Zustands als Bestandteil seiner Neuorientierung zu behalten. Er dürfte sich kaum einem Psychiater anvertraut haben, der davon überzeugt war, unbewusste Wahrheiten über das Individuum ans Tageslicht fördern zu können. Kirchners Skepsis gegenüber Kohnstamms Methoden mögen jedoch

noch andere Ursachen gehabt haben, die existentieller Natur sind. Kohnstamms Feststellung eines »nervösen Erregungszustandes« und »hysterischer Konversionssymptome«<sup>21</sup> mochte gerade nicht hinreichen, Kirchners Angst vor einem erneuten Militärdienst zu beschwichtigen. Denn es scheint im Ersten Weltkrieg üblich gewesen zu sein, derartige Diagnosen zu stellen, um Soldaten Willensschwäche nachzuweisen und sie damit so unter Druck zu setzen, dass sie mitunter wieder freiwillig zurück an die Front gingen oder von Psychiatern dorthin zurückgeschickt wurden.<sup>22</sup>

Bei seiner Rückkehr nach Berlin liess sich Kirchner dann, für sein Umfeld überraschend, in einer Charlottenburger Heilanstalt behandeln. Der dortige Arzt Edel stellte eine progressive Paralyse, also eine spätsyphilitische Erkrankung, und ein tuberkulöses Gehirngeschwür fest.<sup>23</sup> Kirchner, der schon früher davon gesprochen hatte, ärztliche Hilfe aufzusuchen, um sein »Gehirn etwas in Ordnung«<sup>24</sup> zu bringen, wollte offensichtlich auf eine Diagnose hinaus, die ihm eine erhebliche neurologische Störung bescheinigte. Es steht jedenfalls fest, dass Kirchner keinesfalls für verrückt erklärt werden wollte. Vielmehr hatte er, angesichts der Bemerkungen aus seinem engsten Umfeld wohl nicht ganz unbegründet, die grössten Befürchtungen, für wahnsinnig gehalten und eingesperrt zu werden.<sup>25</sup>

Die biologische Begründung einer angeborenen Rückenmarkserkrankung durch Binswanger musste ihn in dieser Hinsicht vollständig beruhigen. Die handfeste Diagnose des Schweizer Arztes wird ihn auch weiterer Sorgen über eine etwaige Kriegsteilnahme enthoben haben. Ausserdem war das Konzept Binswangers, das auf Integration des Patienten in die Arztfamilie setzte, dazu angetan, Beruhigung und Erholung zu versprechen. Gegen die Behandlungsmethoden selbst, Morphingaben, Elektro- und Hydrotherapie, hatte Kirchner nichts einzuwenden. So erklärt sich, wie offen Kirchner sich der Begeisterung für den Arzt hingab.<sup>26</sup>

Trotz aller Fehldiagnosen, einschliesslich der Binswangers, ist anzunehmen, dass Kirchner tatsächlich körperlich leidend, vom Hungern und von Angsterfahrungen geschwächt war. Er dürfte sich noch nicht völlig im Klaren gewesen sein, wie es mit seinem Leben und seiner Kunst weiter gehen sollte. Später schrieb er, er habe im Bellevue mit der »Umformung des eigenen Lebens« begonnen.<sup>27</sup> Bis dahin hatte er selbst mit dazu beigetragen, dass sich die Person des ehemaligen »Brücke«-Künstlers und immer erfolgreicher werdenden begabten Malers zugunsten des »Schicksals«, das Eberhard Grisebach in ihm sah und mit dem van Goghs verglich, und des »hoffnungslosen« Falles, für den ihn Botho Graef unter Hinweis auf Nietzsche hielt, aufgelöst hatte.<sup>28</sup> Der sicher und selbstbewusst auftretende Berliner Bohemien war in den Augen seines Umfelds zum Abbild prototypischer wahnsinniger Genies geworden. Dies und auch das selbst auferlegte unruhige Leben, das Kirchner immer mehr von Berlin als Lebensmittelpunkt entfernte, waren in der Tat dazu angetan, eine Neuformung des »eigenen Lebens« zu versuchen oder, um es schlichter zu formulieren, noch einmal neu zu beginnen. Wie aus nach 1920 veröffentlichten Arbeiten Binswangers

hervorgeht, hatte der Arzt eigene Vorstellungen über die ideale Lebengeschichte des begabten Menschen, die er während des Ersten Weltkrieges entwickelte. Dies und die grundsätzliche Auffassung des Arztes von der Integration psycho-physicalen Leidens in die Entwicklung und schöpferische Arbeit einer Person werden Gründe für die Anziehungskraft Binswangers auf Kirchner gewesen sein. Binswanger gab sozusagen eine Anleitung für Kirchners schon gefasste Pläne an die Hand. Kirchners Beitrag in diesem wechselseitigen Prozess lässt sich anhand seiner Werke erhellen. Darin verbildlicht er die später niedergeschriebene Theorie des Arztes über die geistig-seelische Entwicklungsgeschichte des Individuums und diagnostiziert den eigenen psycho-physicalen Zustand wie den seiner Weggefährten und seines Arztes. Die geistige Person entwarf Kirchner dabei für sich und sein Umfeld als Leitbild, auf das er seine Neubestimmung gründen konnte.

## Der Künstler als Diagnostiker

Kirchners Selbstbildnis als Kranke (Abb. 1) entstand 1917/18 zusammen mit weiteren Kopfbildnissen von Patienten, Ärzten und Besuchern im Sanatorium, wo man ihm einen Arbeitsraum zur Verfügung gestellt hatte und wo Pfleger ihm beim Drucken der Holzschnitte halfen. Kirchner wollte, wie er später meinte, mit diesen Arbeiten seine geistige Gesundheit unter Beweis stellen. Er habe im Bellevue »durch Arbeit den Beweis erbracht [...] nicht ‚seelisch‘ krank zu sein [...]«,<sup>29</sup> wobei als seelische Krankheit eine Psychose oder Psychopathie verstanden wurde, also das, was seit der Herausbildung von Psychologie und Psychiatrie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für abnormal gehalten wurde. Tatsächlich sollte Kirchner Ende der 1920er Jahre explizit seine Vorbehalte gegen Psychiater äussern, welche besondere Menschen, die geistig weiter seien als sie selber, allzu leicht für »abnormal« halten würden.<sup>30</sup> Kirchner, der ab ca. 1919 geradezu einen Kult um das Ideal der Arbeit trieb und damit ausschliesslich seine künstlerische Betätigung meinte, wird auch in der Bemerkung über seine Zeit im Bellevue mit »Arbeit« seine künstlerischen Werke gemeint haben. Nun ist über derartige Praktiken in Binswangers Sanatorium bislang kaum etwas bekannt. Zum mindesten jedoch weiss man von einem weiteren Fall, in dem die professionelle Arbeit als Beweis der Gesundung im Bellevue vorgeführt wurde: Wie Kirchner mit seiner Bildserie, wollte im April 1923 der Hamburger Kunst- und Kulturhistoriker Aby M. Warburg mit einem wissenschaftlichen Vortrag auf seine Entlassung aus der Anstalt hinwirken.<sup>31</sup> Beide Patienten versuchten sich mit diesen Werken selbst zu behaupten, vielleicht auch gegen die Diagnose des Arztes, was sich im Einzelnen auf der Grundlage der bisherigen Informationen nicht schlüssig rekonstruieren lässt. Es scheint jedenfalls genug Raum für Spekulationen über die Diagnose seitens des Patienten gegeben zu haben. Das würde erklären, weshalb Kirchner noch im Nachhinein meinte formulieren zu müssen, dass er gegen den Eindruck, er sei psychisch krank,



Abb. 2: Ernst Ludwig Kirchner, »Porträt des Künstlers«, 1916/18, evtl. Selbstaufnahme, mit Widmung »van de Velde in dankbarer Freundschaft Ernst Ludwig Kirchner«, Bern, Sammlung Kornfeld.

angearbeitet habe, obgleich Binswanger doch, soweit bisher bekannt ist, ein organisches Leiden diagnostiziert hatte. Kirchners Bemerkung zeigt, dass er noch im Bellevue befürchtete, für wahnsinnig erklärt zu werden. Die Bildserie bannt diese Angst, indem der Künstler sich mit seinem Psychiater auf einer Höhenlage als Mitglied einer intellektuell aufstrebenden Gemeinschaft darstellt. Kirchner hob damit auf den von van Gogh begründeten Topos der psycho-physischen Verbindung von Künstler und Arzt ab.<sup>32</sup>

Vergleicht man Kirchners Selbstbildnis mit einer wohl wenig später entstandenen Fotografie (Abb. 2), scheint der abgemagerte körperliche Zustand mit den eingefallenen Wangen durchaus der Wirklichkeit entsprochen zu haben. Die gekrümmten Finger verweisen auf die tatsächlichen Einschränkungen, mit denen Kirchner bei der Arbeit an den Holzschnitten zu kämpfen hatte. Statt den physischen Verfall zu beschönigen, treibt Kirchner ihn im Bild weiter. Er stellt sich als degeneriertes Wesen dar: Wie in den Affendarstellungen Darwins und Haeckels ist seine Kopfform in die Diagonale gezogen.<sup>33</sup> Die kleinen, schräg gestellten Augen fördern das animale Aussehen, das Kirchner, wie Gordon beobachtet hat, auch in einem späteren Ölgemälde, einem weiteren Selbstbildnis als Kranke,<sup>34</sup> gleichsam als Maske der Degeneration überstreift, die das individuelle Leiden in eine allgemeine Formel hebt. Kirchner schrieb sich damit in eine Tradition des biologisierten Porträts ein, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Entwicklungstheorie Darwins und ihrer Popularisierung aufkam. Der Künstler konnte nun, anders als die für die Literatur und bildende Kunst des 19. Jahrhunderts bedeutende Metaphorik des kranken Künstlers,<sup>35</sup> als Wilder, als Ursprungswesen in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit eingefügt werden. Doch geht Kirchner über diese Traditionslinie hinaus, für die Munchs »Urmensch« und van Goghs Experimente mit affenartigen Schädelformen und niederer Stirn in seinen Selbstbildnissen stehen mögen.<sup>36</sup> Der hochgezogene Schädel und die wie von Blitzen durchzuckte Stirn weisen auf das hohe geistige Vermögen hin, das sich Kirchner selbst zuschreibt.<sup>37</sup> Er nimmt damit eine damals durchaus verbreitete pseudo-wissenschaftliche Behauptung von der Kausalität zwischen körperlichem Verfall und geistigem Aufstieg auf, der man in Cesare Lombrosos Ausführungen über »Genie und Entartung« begegnet und die von manchen Protagonisten der Geniedebatte um 1900 auch als treibende Kraft für den Fortschritt der Menschheit angesehen wurde.<sup>38</sup> Interessant ist weiterhin, dass diese Argumentation schon im November 1916 auf Kirchner projiziert wurde, wenn Grisebach meinte, die Kunst Kirchners wachse, je mehr sein Körper verfalle.<sup>39</sup>

Dass Kirchner mit dem Motiv des Kopfes eine Darstellung des reinen Geistes anstrebe, legt seine Illustration zu Georg Heyms Gedicht »Das infernalische Abendmahl« (Abb. 3) nahe.<sup>40</sup> Aus den Berggipfeln wächst ein riesiger Kopf, dem die Menschen im Tal huldigen. Heyms Beschwörung der Bergwelt als Friedens- und Hoffnungsinsel im Weltmeer der Zerstörung, aber auch die Metaphorisierung der Bergwelt als Ort der Reinigung und Vergeistigung, wie Fritz von Unruh sie 1918 sehnuchtsvoll formulierte,<sup>41</sup> und die



Abb. 3: Ernst Ludwig Kirchner, »Das infernalische Abendmahl«, Holzschnitt, Berlin, Kunstabibliothek.

Vorstellung des Künstlers als Erlösergestalt werden hier in einer emphatischen Bildformel miteinander verschmolzen. In einem Öl-gemälde von 1917 hatte Kirchner diese inhaltliche Aufladung von Kopf und Berglandschaft auf Binswanger übertragen, indem er den riesigen Kopf des Arztes auf der Höhe der Bergkämme darstellte.<sup>42</sup> Diese Selbstreflektion und Idealisierung seiner Umgebung im Zei-chen einer pathetischen Metaphorisierung des Geistigen entwi-ckelte Kirchner im Bellevue zu einer Porträtgalerie der Genialen: Freunde, Mitpatienten, vor allem aber auch Binswanger selbst er-scheinen als reine Geisteswesen mit hochgezogenen Schädeln und hoher Stirn. Die Porträts Binswangers (Abb. 4 und 5),<sup>43</sup> die beiden Bildnisse Henry van de Veldes, von denen eines schon kurz vor dem Aufenthalt im Bellevue entstand,<sup>44</sup> die Kopfbildnisse Leon-hard Franks,<sup>45</sup> Wilhelm van Vlotens,<sup>46</sup> des Arztes Dr. Mayer<sup>47</sup> und des »Studenten (R. Binswanger)«<sup>48</sup> geben davon Zeugnis. Kirchners Pfleger konnten in diese Gemeinschaft aufgenommen werden.<sup>49</sup> Denn sie gehörten nicht nur zum therapeutischen Gesamtkonzept der Anstalt, sondern hatten teil an der handwerklichen Umset-zung der Holzschnitte. Indem gerade die Personen, die doch eher mit ihren Händen dem Patienten dienstbar waren, als Geisteswe-sen idealisiert wurden, konnte Kirchner seine Holzschnitte umso mehr als Produkte geistiger Arbeit verstehen. Die jeweilige innere Energie der Dargestellten wird in den Holzschnitt-Porträts durch dynamische Strichlagen betont. Ist auch die Argumentation von physischem Verfall und geistigem Aufstieg dem Selbstbildnis vor-behalten, so wird doch Ursprüngliches und Geniales in einen Zu-sammenhang gesetzt, wenn sich die Kinder Binswangers als kleine Wilde dem Kopf des Vaters wie einem Götzenbild mit tänzerischer Anmut nähern (Abb. 5). Der Kopf selbst wächst aus dem Blattwerk rechts hervor, so als würde sich die Szene in einem fantastischen Dschungel abspielen. Die Nase des Arztes schliesslich sitzt wie der Stamm eines Baumes im Gesicht, dessen Krone sich über der Na-senwurzel in rechts und links ausschwingenden Zweigen entfaltet. Binswanger ist inmitten eines vitalen Prozesses der Natur darge-stellt, der seinem Kopf eine eigentümliche, gleichwohl entrückte Lebendigkeit verleiht. Die unregelmässig offenen Ränder dieses und der übrigen Holzschnitt-Porträts suggerieren zudem ein po-tenzielles Zusammenwachsen der Dargestellten zu einer geistigen Familie oder zu einer »Republik der Genialen«, wie Nietzsche im Rekurs auf Schopenhauer formulierte.<sup>50</sup> Der ideengeschichtliche Rahmen des Nietzsche-Lesers Kirchner wurde jedoch gesprengt von seiner eigenen, zwischen Verlust und Selbstvergewisserung, Bewusstsein und Angst oszillierenden existentiellen Situation. Kirchner versetzt sich als Schöpfer dieser Serie selbst an die Stelle des Diagnostikers, der das geistige Wesen der von ihm dargestell-ten Menschen zu erkennen meinte und verbildlichen konnte.<sup>51</sup> Wie Kirchner den Arzt und seine Familie aus dieser Situation heraus den schöpferischen, geistigen Fähigkeiten des Künstlers anverwan-delte, zeigt eine Episode des Besuchs des Ehepaars Binswanger bei Kirchner, nachdem dieser das Bellevue verlassen hatte und die Sommermonate auf der Stafelalp bei Davos verbrachte.



Abb. 4: Ernst Ludwig Kirchner, »Kopf Dr. Ludwig Binswanger«, 1917/18, Holzschnitt, Bern, Sammlung Kornfeld.



Abb. 5: Ernst Ludwig Kirchner, »Kopf Dr. Ludwig Binswanger«, 1917/18, Holzschnitt, Bern, Sammlung Kornfeld.



Abb. 6: Ernst Ludwig Kirchner, »Frau in der Nacht«, 1919, Holzschnitt, Bern, Sammlung Kornfeld.

Der Besuch, der im September 1919 stattfand, war der Betrachtung von Kirchners »Wintermondlandschaft«<sup>52</sup> (Abb. 19), vielleicht auch weiterer Bilder mit ähnlichem Motiv gewidmet, aber wohl auch dem gemeinsamen Erlebnis eines Naturschauspiels in den Bergen.<sup>53</sup> Der Arzt und seine Frau Hertha konnten sich dem Leben und Erleben des Künstlers, der besonderen Art, seine Umgebung wahrzunehmen, nahe fühlen. Wie die »Wintermondlandschaft« zeigt, war er offenbar in der Lage, das Gesehene in eine allgemeine, farblich und formal gesteigerte Formel zu fassen, die über das individuell Gesehene hinausging. Im Oktober erwähnte Kirchner dann in seinem Tagebuch: »Holzschnitt Frau Binswanger angefangen«, und einen Tag später schreibt er: »Holzschnitt Frau Binswanger weiter und gedruckt. Er hat etwas Geistiges bekommen, fraglos« (Abb. 6).<sup>54</sup> Dass Kirchner gleich nach dem Besuch seine eigenen Eindrücke künstlerisch verarbeitete, wäre für ihn typisch gewesen.<sup>55</sup> Nun geht man jedoch bisher davon aus, dass das Bild Marie-Luise Binswanger, Ehefrau und Witwe von Dr. Robert Binswanger, darstellt und nicht die Ehefrau Ludwig Binswangers d. J. In der Tat zeigt das Bildnis Ähnlichkeit mit einem im Bellevue gefertigten Holzschnitt von Marie-Luise Binswanger.<sup>56</sup> Beide Bildnisse weisen hohe Wangenknochen und ein spitz zulaufendes Gesicht auf. Mit dem Argument der Ähnlichkeit liesse sich jedoch ebenso gut auf die gebogene Nase Frau Hertha Binswangers und auf ihr grossflächiges Gesicht verweisen, wie es in einer Fotografie zu sehen ist, die sie zusammen mit ihrem Gatten zeigt (Abb. 7). Diese für sie charakteristischen Züge entsprechen durchaus dem Holzschnitt »Frau in der Nacht«. Auch das Motiv der Sternennacht würde zum Anlass des im Monat zuvor stattgefundenen Besuchs passen. Wichtiger als diese Identifizierungsversuche scheint jedoch, dass Kirchner sich einer tradierten Ikonografie des Gesichts bediente. Diese war in van Goghs Porträt des Dichters Eugène Boch (Abb. 8)<sup>57</sup> vorgeprägt. Boch erscheint schmalgesichtig, mit hohen Wangenknochen und hervorstechender, gebogener Nase. Die groben Pinselstriche, vorwiegend in Orange, verlebendigen das Gesicht, zeigen aber auch die Furchen und Falten des Asketen an. Das Halbprofil bringt die hohle, zerfurchte Wange zur Ansicht. Die Augen begegnen dem Betrachter nicht und doch wird Boch genauso wenig wie die »Frau in der Nacht« zum Objekt, das sich der Betrachter aneignen könnte, zu stolz, zu abweisend und hart ist die Haltung, deren Wirkung sich der Umsetzungsweise verdankt. So übernehmen im Holzschnitt wie im Gemälde die Spuren der Bearbeitung eine mimetische Funktion für die Charakterisierung des Gesichts. Die Koinzidenz zwischen Kirchners Kopfbildnis und van Goghs Porträt verstärkt sich schliesslich dadurch, dass beide Künstler die nächtlichen Himmelsphänomene für die inhaltliche Deutung der jeweils dargestellten Person nutzen. So hatte van Gogh den Dichter zu einem geheimnisvollen Menschen verklären wollen. Der Nachthimmel diente dem Kopf als Kulisse, der selbst wie ein Stern erstrahlen sollte.<sup>58</sup> Kirchner hatte in Kreuzlingen die Briefe van Goghs gelesen und mochte auf diese Stelle gestossen sein, um nun seinerseits die Darstellung der Sternennacht zur Evokation des Geistigen zu nutzen.<sup>59</sup>



Abb. 7: Ludwig Binswanger mit seiner Frau Hertha, Gebr. Buchenberger, ca. 1930, Fotografie.

Van Gogh nahm einen Künstlergefährten bildlich in das künstlerische Lebensideal der asketischen, metaphysischen Bestimmung des Künstlers auf und beförderte damit seine eigenen Vorstellungen einer zukünftigen idealen Künstlergemeinschaft, die er in der Gegenwart nicht zu realisieren vermochte. Dagegen bezog Kirchner eine Person aus der Binswanger-Familie wie auch den Arzt als Teil der Kreuzlinger Bildserie in die geistige Selbstverklärung und das Ideal einer kreativen Gemeinschaft mit ein. Er traf damit den eigenen Anspruch und den Forschergeist Binswangers. Auch deshalb dürfte Binswanger von Kirchners Holzschnitten, die er dem Arzt übereignete, so angetan gewesen sein, dass er sie nicht nur in seinem Arbeitszimmer stets vor Augen hatte, sondern sich mit ihnen auch zeitweise in seinem Schlafzimmer umgab.<sup>60</sup> Es scheint, dass Kirchner den Topos vom wahnsinnigen Künstler um den Preis der Integration, der Assimilation an Binswangers therapeutisches Ideal abgewehrt hatte. Denn das Konzept der Vergeistigung der Person war für Binswanger der Ausgangspunkt seiner anthropologisch-phänomenologischen Psychiatrie.

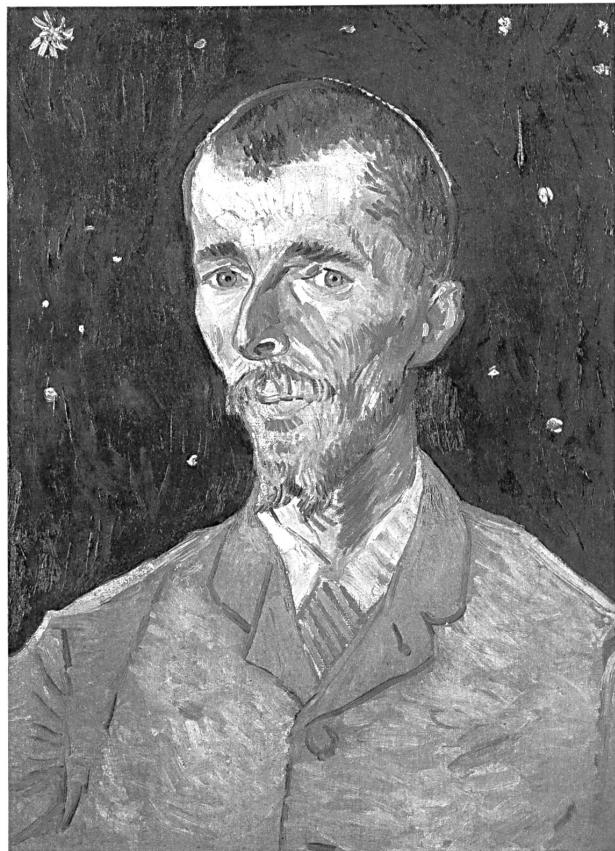


Abb. 8: Vincent van Gogh, »Der Dichter Eugène Boch«, Sept. 1888, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm, Paris, Musée d'Orsay.

### Wissenschaft von der »geistigen Person«

Zur Zeit des Ersten Weltkrieges hatte Binswanger seine Studien der Philosophie, Literatur und Kunstpsychologie intensiviert.<sup>61</sup> Ab 1913 beschäftigte er sich mit der phänomenologischen Philosophie Edmund Husserls, die für den Arzt von entscheidender Bedeutung werden sollte.<sup>62</sup> Die philosophische Grundlegung von Psychologie und Psychiatrie sollte es erlauben, eine ganzheitliche Auffassung vom Kranken als Person – theoretisch wie praktisch – zu erlangen. Dabei war Binswanger an der praktischen Umsetzung seiner Ausführungen gelegen. Die »Personwissenschaft«, die er in den Jahren des Weltkrieges und der Zwischenkriegszeit entwickelte, legte er 1922 in seinem Buch »Einführung in die Probleme der allgemeinen Psychologie« vor.<sup>63</sup> Der zweite Band dieses Werks, der die psychoanalytische Anwendung seiner Theorie hätte darlegen sollen, kam nie zustande.<sup>64</sup> Zu sehr hatte sich Binswanger schon von der Psychoanalyse entfernt, die doch seine Ausbildung geprägt und zu seiner Doktorarbeit bei C. G. Jung geführt hatte. Auch blieb er mit Freud bis zu dessen Tod in einem freundschaftlichen Kontakt und führte eine wissenschaftliche Korrespondenz,<sup>65</sup> die die Übergänge zwischen phänomenologisch-anthropologischer Denkweise und Praxis auf der einen und der Psychoanalyse auf der anderen Seite greifbar werden lässt. Binswanger, der seine sich erst entwickelnde Methode gegen den Vorwurf des Mystizismus und der Metaphysik zu verteidigen hatte, wurde von Freud wohl nie als Konkurrent angesehen. Seine Rolle unterschied sich damit von der des genialen Otto Gross. Dieser stellte mit der sozialen und politischen Wendung der Psychoanalyse eine schwerwiegende Herausforderung an eine Wissenschaft dar, die reine Medizin bleiben wollte. Binswangers entgrenzender Ansatz wies in die entgegengesetzte Richtung. Er schien die Wissenschaft vom Innenleben des

Menschen philosophisch aufzuweichen, ja eine esoterische Wende zu betreiben, die der Durchsetzung der »Wissenschaft von der Seele«<sup>66</sup> zwar aus Freuds Sicht nicht förderlich war, sie aber auch nicht bedrohte. So klingt es denn auch überlegen amüsiert, wenn Freud den »Zwist« mit Binswanger in ein schönes und schlagendes Bild setzte. Binswanger bewohne in konservativer Haltung die oberen Etagen des Seelengehäuses, wo Kunst und Religion zu Hause seien. Er, der revolutionäre Wissenschaftler, begrüge sich mit dem Parterre und dem Souterrain, sprich dem Ort der Triebe, dem Binswanger geflissentlich aus dem Wege ging.<sup>67</sup>

Binswanger kritisierte an der zeitgenössischen Psychiatrie, dass sie die Krankheit wie die kranke Person isoliert voneinander betrachte und sich darauf beschränke, beides zu kategorisieren und begrifflich zu fassen. Er wollte sich hingegen der Person als psycho-physischer Ganzheit widmen, diese als Arzt gewissermassen erleben und so verstehen, inwiefern die Krankheit Teil dieser Person sei.<sup>68</sup> Obgleich auch Binswanger sich nicht ganz der Rede über Normalität und Anormalität enthält,<sup>69</sup> geht doch das Bestreben deutlich dahin, die kategorische Unterscheidung zwischen Krankheit und Gesundheit, kranker und gesunder Person für obsolet zu erachten. Dafür zielt Binswanger auch auf eine Synthese biologischer und psychiatrischer Diagnostik. Beides scheint ihm untrennbar miteinander verbunden, wobei er dazu tendiert, die hirnanatomische und neurologische Fixierung der medizinischen Psychiatrie als Naturwissenschaft zu kritisieren. Objektiv ist für Binswanger auch das aus der Anschauung gewonnene Verstehen der Person bzw. des so aufgefassten Patienten.

In einem Vortrag, den er 1927 vor der Gesellschaft »Die Hirnrinde« hielt, formulierte Binswanger noch einmal dezidiert sein Konzept der »geistigen Person«, ein Begriff, den er ab Mitte der 1920er Jahre durch den der »inneren oder geistigen Lebensgeschichte« zu ersetzen begann.<sup>70</sup> Hier kommt er nun zu Erläuterungen, die für den Fall Kirchner wie für dessen Kreuzlinger Bildserie erhellend sein dürften. Binswanger führt aus, dass eine organische Funktionsstörung nicht von »einer Abknickung oder Umbiegung der lebensgeschichtlichen Kurve [...]«<sup>71</sup> zu trennen sei und bezieht sich dabei, wie schon in seinem Buch von 1922, auf Scheler, Husserl und Höningwald.<sup>72</sup> Er beschreibt eine Dialektik von körperlicher Hinfälligkeit und geistigem Aufstieg, die Kirchner schon in seinem Selbstbildnis von 1917/18 verbildlicht hatte und die direkt Kirchners Wunsch nach einer Umformung des eigenen Lebens entsprach.

So kann die organische, die Ausübung des Berufs störende Krankheit (im Fall Kirchners das diagnostizierte, vermeintliche Rückenmarksleiden), durch ihre geistige Verarbeitung zu Erlebnisgehalten und schliesslich zu einer Wende im Leben führen. Indem sich der Kranke dem stellt, zeigt er sich schon als starke geistige Person, wie Binswanger anhand von Augustinus' »Confessiones« ausführt. Für Augustinus habe das Glück allein »in der Hingabe an das Geistige«<sup>73</sup> gelegen. Doch ist diese »Vertiefung in die innere Lebensgeschichte« und die Wende zum »Eigensten, Individuellen des Individuums, zu seinem eigentlichen Wesen« kaum jedem

Menschen möglich, sondern vor allem »geistig Auserwählten«. Deren Format lässt sich gleichsam in »Riesenlettern« ablesen.<sup>74</sup> Zumindest die in den 1920er Jahren verfassten Veröffentlichungen legen nahe, dass sich Binswangers therapeutisches Ideal nicht nur auf die Praxis, sondern auf eine literarisch geprägte Idee und Tradition stützte.

Lenkt man nun den Blick zurück auf Kirchners Kreuzlinger Kopfserie, so wird deutlich, dass Kirchner eine Galerie von Auserwählten dargestellt hatte, die Binswanger später hypothetisch beschrieb. Für diejenigen unter den Porträtierten, wie den Pazifisten und Dichter Leonhard Frank, die bei Binswanger in Behandlung waren,<sup>75</sup> sowie für Kirchner selbst lag in der Verbildung und in Binswangers vergeistigter Psychiatrie die Möglichkeit, die psychische und physische Belastung während des Ersten Weltkrieges positiv zu verstehen. Anders als einfache Soldaten, konnte die Elite der Intellektuellen und Künstler in Binswangers Heilanstalt darauf vertrauen, dass ihre Krise als Wende zum Geistigen aufgefasst wurde. Nicht der Heilungsprozess, der im Zusammenhang des Krieges ohnehin eine ambivalente Bedeutung erhielt, sondern die Erkenntnis des eigenen Wesens stand im Vordergrund. Der Arzt hatte seinerseits die idealen Probanden gefunden, die empirisch zu belegen schienen, dass eine psycho-physische Krise als vollständig in die Person Integriertes aufgefasst werden konnte, als etwas Konstruktives, das deren innere Lebensgeschichte auf den ursprünglichen Bauplan des individuellen Daseins zu lenken vermochte.

Damit war eine Abkehr von der äusseren Krise des Ersten Weltkrieges gegeben, obgleich Binswanger die Wende zum Geistigen nicht als Weltflucht verstanden wissen wollte. Es ist nahe liegend, dass für einige der politisch links stehenden Patienten und Besucher, für Leonhard Frank, den marxistischen Biologen Julius Schaxel, wohl auch für Henry van de Velde, der Kirchner auf die »Weissen Blätter« René Schickeles aufmerksam machte, Binswangers Konzept der Vergeistigung mit der Utopie einer »Revolution des Geistes« kompatibel war, die im Zuge der russischen Oktoberrevolution und der deutschen Revolution von 1918/19 ausgerufen wurde.<sup>76</sup> Die rein künstlerische und intellektuelle Variante dieser Formel, die nichts mit dem aktionsistischen Geist eines Kurt Hiller zu tun hatte, traf sich in der Vorstellung einer Umkehr durch das Geistige und einer Freisetzung schöpferischer Kräfte mit dem psychiatrischen Konzept. Es ist wahrscheinlich, dass Kirchners Sympathien für Sozialismus und Kommunismus, die er erst Ende der 1920er Jahre artikulierte, hier ihre Wurzeln haben.<sup>77</sup> In einer politischen Kunst sollte Kirchners Berührung mit den pazifistischen und kommunistischen Patienten und Freunden im Bellevue jedoch nicht münden. Eher noch wendete er das therapeutische Ideal einer vergeistigten Elite in eine ideologische Verklärung seiner Lebensumgebung in den Schweizer Bergen. Bevor auf Kirchners utopische Gestaltung seiner selbst in der bäuerlichen Lebensgemeinschaft der Schweizer Berge eingegangen wird, sollen Kirchners und Binswangers Lehren von der inneren Wahrnehmung untersucht werden. In

wechselseitiger Erhellung verdeutlichen sie den Ansatz einer inneren Anschauung als Instrumentarium diagnostischer und künstlerischer Erkenntnis und Praxis. Zumindest dem Anspruch nach war dies nicht als mystizistisch zu verstehen. Diese Vorstellung vom inneren Sehen und inneren Bild sollte die Grundlage für Kirchners Selbststilisierung und seine Bildschöpfungen um 1919 bilden.

### Die Wahrnehmung des Künstlers als psychiatrische Praxis

In Briefen aus Kreuzlingen an den Jenaer Philosophen Eberhard Grisebach setzte sich Kirchner mit dessen Gedanken über Kunst und mit einem Manuskript auseinander, das Grisebach über den Künstler verfasst hatte.<sup>78</sup> Kirchners Vorstellungen über eine Theorie der Kunstschöpfung und Kunstrezeption scheinen ihm selbst noch in der Entstehung begriffen zu sein, wenn er schreibt: »Ich glaube kaum, daß ich mit Worten ausdrücken kann, was mir vorschwebt [...].<sup>79</sup> Mit dieser Bemerkung distanziert sich Kirchner aber auch schon von einer begrifflich orientierten Lehre und teilt damit Binswangers Skeptizismus gegenüber kategorischen Systemen. Wie er das »Geheimnis, das hinter allen Vorgängen und Dingen der Umwelt steht«<sup>80</sup>, fassen will, ein Geheimnis, welches das »Wesen«<sup>81</sup> eines Menschen mit der Ganzheit der Welt verbinde, beschreibt er anhand einer Gesprächssituation, in der er sich als passiver Rezipient versteht, als jemand, der sich »entselbstet«:

»Denken Sie, ein Mensch sitzt uns gegenüber und wir sprechen miteinander und plötzlich erscheint in dem Gespräch über seine eigenen Erlebnisse dieses Unfaßbare, das man Geheimnis nennen könnte. Es verleiht seinen Zügen seine ureigenste Persönlichkeit und erhebt sie doch gleichzeitig über das Persönliche. Wenn es mir gelingt, mit ihm in dieser, ich möchte fast sagen Ektase in Verbindung zu treten, kann ich sein Bild malen und doch ist dieses Bild, so nah es ihm selbst ist, eine Umschreibung des großen Geheimnisses, und es stellt im letzten Grunde nicht die einzelne Persönlichkeit dar, sondern ein Stück der in der Welt schwebenden Geistigkeit oder des Gefühls.«<sup>82</sup>

Der Künstler sieht mit dem inneren Auge »ohne eigenes Zutun unter der Bewußtseinsschwelle« und scheint in der Lage zu sein, das Wesen eines Menschen, aber auch das einer Landschaft oder eines Gegenstandes im Kunstwerk vermitteln zu können.<sup>83</sup>

Die Fähigkeit passiver Versenkung, die Kirchner als sein Arbeitsmittel beschreibt, sollte in der Psychiatrie, wie Binswanger in einem Vortrag über Phänomenologie im Jahr 1922 ausführte, helfen, zu einer ganzheitlichen Auffassung des Patienten zu gelangen, um dessen Wesen erkennen zu können. Als Instrument einer solchen neuen Art von Psychiatrie galt Binswanger eine Wahrnehmung, die nicht äußerlich, sondern innerlich sei, die nicht auf die Beschreibung und Erklärung von »Eigenschaften, Elementen[...] oder Funktionen«<sup>84</sup> ziele, sondern das innere, geistige Auge betreffe. Seinem Publikum, der »Versammlung des schweizerischen Vereins für Psychiatrie in Zürich«, empfahl er als Vorbild die gesteigerte



Abb. 9: Ernst Ludwig Kirchner, »Bauerntanz«, Radierung, I. Zustand, abgebildet in: Das Kunstblatt, hrsg. von Paul Westheim, 7. Jg., 1923, Heft 3, S. 92.



Abb. 10: Ernst Ludwig Kirchner, »Alphonstag, Szene am Brunnen«, 1919/24, Öl auf Leinwand, 168 x 400 cm, Bern, Kunstmuseum.

Erkenntnisfähigkeit des Künstlers und verwies u. a. auf van Gogh, der das Wesen von Naturgegenständen habe erkennen können. Allgemein formuliert er:

»Nun gibt es aber Menschen, die wissen, daß es außer der sinnlichen Wahrnehmung noch eine andere Art unmittelbarer, direkter Kenntnisnahme oder Erfahrung von etwas gibt, und außer der begrifflichen Zerlegung in einzelne Elemente noch ein anderes, ursprünglicheres und totaleres geistiges Erfassen. Zu solchen Menschen gehören u. a. die echten Künstler.«<sup>85</sup>

Interessanterweise bezieht sich Binswanger auf Künstler wie van Gogh, Flaubert und Dostojewski, die als genial, aber als psychisch oder physiologisch krank galten. Im Sinne von Karl Jaspers' Pathografie van Goghs, auf die sich Binswanger berief,<sup>86</sup> sollte die psychische Erkrankung bis zu einem gewissen Grade jedoch nur als Auslöser einer schon zuvor vorhandenen, ganz aussergewöhnlichen Begabung für eine innere Erkenntnisfähigkeit erachtet werden. Binswanger ging es nicht in erster Linie um diesen Zusammenhang von Genialität und Krankheit. Vielmehr war für ihn der Künstler das Modell geistiger Wahrnehmung. Das zeigt sich auch

darin, dass er das »Pantheon« pathografisierter Künstler um Franz Marc erweiterte. Marc, der nie pathografisch diagnostiziert oder einer psychiatrischen Behandlung ausgesetzt worden war, avancierte zum Vorbild künstlerischen Geistes und künstlerischer Erkenntnisfähigkeit, hatte er sich doch selbst, zusammen mit Kandinsky, dem Geistigen als künstlerischem Programm verschrieben.

Obgleich sich Binswanger bemüht, die künstlerische und wissenschaftliche Wahrnehmung nicht gleichzusetzen, folgert er doch, dass der Wissenschaftler selber ein Talent für diese Auffassungsgabe mitbringen müsse.<sup>87</sup> Als Herausforderung dürfte es seinen Fachkollegen erschienen sein, dass er das Thema seines Referats zu dessen Methode erklärte. Kein Überblick, auch kein ausgefeiltes Theoriegebäude sollen dargelegt werden, sondern es gelte, das Thema »hell vor das geistige Auge zu bringen«, was den Zuhörern schon jene Haltung der Wahrnehmung abverlangte, die Binswanger zu erläutern gedachte und die sein Publikum von logisch, begrifflich begründeter kritischer Rezeption suspendierte. »Anschaulichkeit«<sup>88</sup> ist das Ziel, das es Binswanger ermöglichen sollte, Beobachtungen und Phänomene aus dem Bereich der bildenden Kunst, der

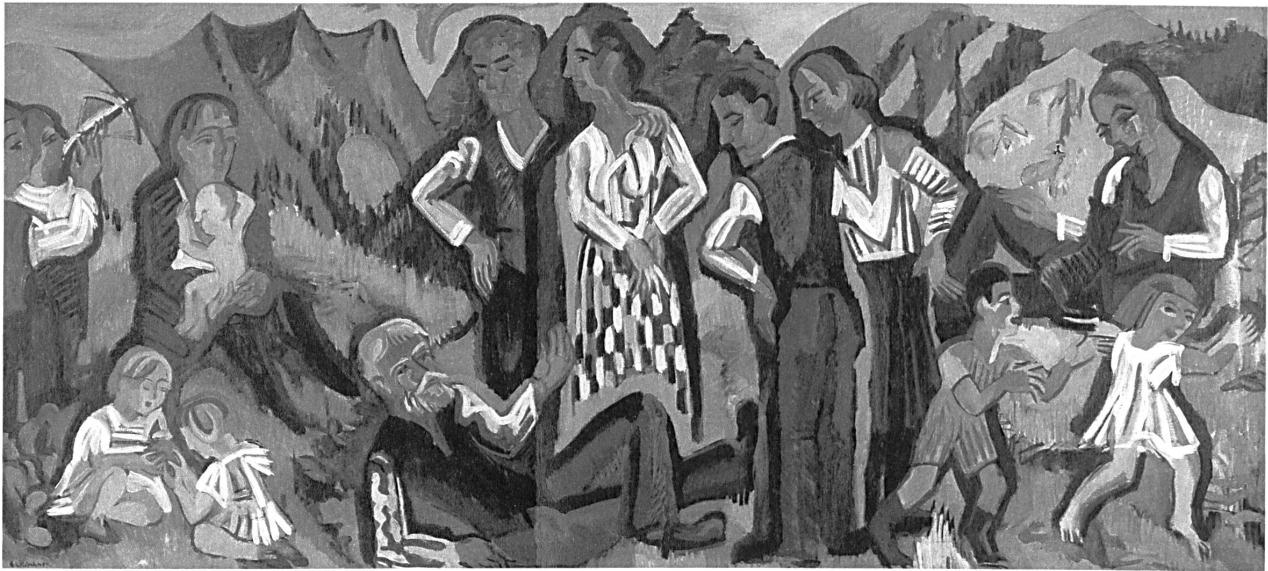


Abb. II: Ernst Ludwig Kirchner, »Sonntag der Bergbauern, Alpssonntag«, 1923/34, Öl auf Leinwand, 170 x 400 cm, Berlin, Bundeskanzleramt.

psychiatrischen Theorie, der Philosophie und der psychiatrischen Fallgeschichte erhellend aufeinander zu beziehen. Man habe nicht eine subjektive Methode vor sich, die mystisch oder metaphysisch zu nennen sei, sondern ein objektives Erkenntnisinstrument für die Praxis. Dies eröffne einen methodischen Weg, »auf dem man schrittweise von der empirischen individuellen Einzeltatsache zu überempirischen allgemeinen oder reinen Wesen vorschreitet«.<sup>89</sup>

Binswanger praktizierte diesen Ansatz im Zusammenhang einer Psychiatrie, für die die liebende Hingabe an den Patienten zur Grundlage einer vertiefenden, phänomenologischen Anschauung des Menschen wurde. Kirchners weitere Ausführungen über die »liebende Erkenntnis«, welche die »Kraft der Sinnlichkeit« umleite und das Werk zum Symbol werden lasse,<sup>90</sup> fügen sich in dieses sozial begründete Wahrnehmungskonzept als Erkenntnisprozess ein. Die Begriffsreihen, die Kirchner aufstellt, um die Grundlagen seiner Arbeit zu vermitteln, schliessen jeweils »Leben« und »Sinnlichkeit« von Begriffen ein, die das innere Erleben als Erkenntnis und Sehen bezeichnen: »So weit ich selbst beurteilen kann, bestimmten 3 Dinge mein Schaffen: Traum, Leben und Erkenntnis oder,

wenn Sie wollen, Vision, Sinnlichkeit, Psyche.«<sup>91</sup> Kirchner folgerte aus diesem Konzept im Mai 1919, dass für ihn die »sinnlich freudige Schaffensperiode [...] für immer vorbei«<sup>92</sup> sei und verpflichtete sein Leben und seine Kunst damit auf die Verwirklichung der »geistigen Person« und einer vergeistigten Kunst, die auch der Betrachter nur mit dem inneren Auge begreifen könne.

Binswangers Faszination für den Künstler und dessen Vorbildfunktion für den Wissenschaftler liessen ihn kaum die Frage der Heilung des kranken Künstlers oder idealen Patienten berühren, die in einer Art Selbstheilungsprozess als Selbsterkenntnis begriffen schien. Als Binswanger 1921 drei Monate eine kreativ begabte Patientin zu behandeln hatte, deren Fall er 1944/45 ausführlich darlegte,<sup>93</sup> begriff er ihren angekündigten Selbstmord letztlich als »notwendige Erfüllung des Lebenssinns dieses Daseins«.<sup>94</sup> Die fast ehrfürchtige Beschäftigung mit dem besonders begabten Menschen und dessen Ganzheitlichkeit erschwerte es offensichtlich, überhaupt zu helfen. Der Fall Ellen West verweist, wie die jüngste Forschung zeigen konnte, auf die problematische, wenn nicht dunkle Seite der philosophischen Psychiatrie Binswangers

mit ihrer Affinität zum Künstlerischen und zur Hochbegabung.<sup>95</sup> Das männliche Ideal der vergeistigten Person konnte Binswanger indes kaum in Ellen West verwirklicht sehen. Und doch scheint er seine Idee vom idealen Wesensgrund des Individuums auf diese Patientin projiziert zu haben, die ihrerseits die kreative Betätigung als Sinn stiftend begriff, kleine Prosastücke und Gedichte verfasste und zugleich von Todessehnsucht und Essstörungen gequält wurde.<sup>96</sup>

Binswangers Verklärung der »Auserwählten« und ihrer Leiden musste den Arzt in den Augen der Patienten, die tatsächlich Hilfe suchten, höchst ambivalent erscheinen lassen. Kirchner, der anders als Ellen West in der Lage war, das therapeutische Ideal Binswangers für eine Neuorientierung und Stabilisierung seines Lebens zu nutzen, scheint auch diesen Eindruck in einem seiner Porträts Binswangers verbildlicht zu haben (Abb. 5). In dem querformatigen Holzschnitt lässt Kirchner Binswangers Augen so hinter den spiegelnden Brillengläsern verschwinden, dass nicht nur eine visuelle Formel für eine metaphysische Wahrnehmungsfähigkeit gefunden scheint. Auch ein unheimlicher Eindruck wird durch die unnahbar wirkende Person geweckt. Nun konnte Kirchner für die bildliche Darstellung des Arztes auf eine Stelle in Alfred Kubins Roman »Die andere Seite« aus dem Jahr 1909 Bezug nehmen. Kubins »phantastischer Roman«, der sich in Kirchners nachgelassener Bibliothek befand,<sup>97</sup> erinnert ohnehin an manche Leitmotive im Bellevue: Die Annahme einer Vertiefung der Wahrnehmungsfähigkeit und Daseinsform durch die Krankheit, die ideale Gemeinschaft der Traumgefährten, schliesslich die Überzeugung, dass das Traumreich eine nur wenigen zugängliche Ebene sei, als solche aber nicht als romantische Stimmung, sondern als Realität zu verstehen sei.<sup>98</sup> Entscheidend ist die Art und Weise, wie Kubin den Herrscher des Traumreiches charakterisiert und diesen selbst als Kranken darstellt. Erst bei einem seiner Anfälle gewinnt der Meister einen Ausdruck der Augen, der seinen Zugang zum transzendenten Reich signalisiert. Von diesen, wie sich herausstellt, blicklosen Augen, sind die Untertanen magisch angezogen und zugleich in einen fürchterlichen Bann geschlagen. Kubins Alter Ego, der Zeichner, der selbst zwischen den Wirklichkeitsebenen der Realität und des Transzendenten vermittelt, berichtet: »[...] Seine [Pateras] Augen glichen zwei leeren Spiegeln, welche die Unendlichkeit auffingen. Mir kam der Gedanke, daß Patera gar nicht lebe – wenn Tote schauen könnten, das wären ihre Blicke.«<sup>99</sup> Übertragen auf Kirchners Porträt von Binswanger, ist nicht nur die erhöhte, liebende Zuwendung des Arztes zum Leben, die durch die beschwingt ihm zugewandten Kinder betont wird, sondern auch die in der Überhöhung des Inneren angelegte Verkehrung zum Destruktiven dargestellt. Jene Frage »aus Urzeiten«, die dem Zeichner in Kubins Roman entföhrt, »Patera, warum hast Du nicht geholfen?«,<sup>100</sup> musste sich auch Kirchners Arzt stellen lassen.

Binswanger selbst, der sich ganz für eine humane Psychiatrie einsetzen wollte und zeitlebens daran festhielt, wäre eine solche Perspektive als Missverständnis seiner Intentionen erschienen. Kirchner erkannte indes die Problematik des therapeutischen

Ideals, dem er sich selbst unterzogen hatte, als er schon am 9. Juli 1919 in sein Tagebuch schrieb: »Diese Psychiater sind erstklassige Menschenschinder und Täuscher. Jonglieren mit dem Geistigen ist nicht schwer, aber man verdirbt die Menschen anstatt sie zu retten.«<sup>101</sup> Die helle Begeisterung für die »feine Reinigungskur bei Dr. Ludwig«<sup>102</sup>, von der er noch im August 1918 an Henry van de Velde geschrieben hatte, war einer kritischen Haltung, wenn nicht bitterer Enttäuschung gewichen. Und dennoch konnte er sich in der Folgezeit vom alles umfassenden Konzept der Vergeistigung nicht mehr lösen.

### Kirchners Utopie der Bauern- und Bergwelt

Nach der Entlassung aus dem Bellevue entschied sich Kirchner, endgültig in der Schweizer Bergwelt zu leben. Er wohnte im Haus »In den Lärchen«, ab Herbst 1923 im »Wildbodenhaus« bei Davos und verbrachte einige Sommer auf der Stafelalp, wo er in einer demokratisch organisierten bäuerlichen Gemeinschaft lebte.<sup>103</sup> Die Bauern stilisierte Kirchner zu Vorbildern einer reinen, ursprünglichen Lebensweise.<sup>104</sup> Schon seit 1917 hatte er den Typus des Bauern mit hageren Gesichtszügen, tief gefurchtem Gesicht und monumentalem Schädel in die Reihe genialischer Wesen, die er im Bellevue porträtierte, aufgenommen.<sup>105</sup> 1923 wurde im »Kunstblatt« ein posthumer Text von Botho Graef und ein Text von Gustav Schiefler abgedruckt,<sup>106</sup> für den Kirchner ohne zu zögern die Reproduktionserlaubnis seiner Bilder gab.<sup>107</sup> Über die Hälfte der Abbildungen waren dem Bauernleben gewidmet. Kirchner wird von Graef und Schiefler als weltabgewandter Künstler und »mystische[r] Erdenbürger«<sup>108</sup> verklärt. Die bäuerlichen Motive werden als innere Bilder verstanden, so dass eine wechselseitige Bestätigung der erhöhten inneren Wahrnehmungsfähigkeit des Künstlers und der Projektion der Vergeistigung auf das bäuerliche Milieu stattfindet. Suggestiv wird dann ein Auszug aus Ernst Blochs »Geist der Utopie« mit Kirchners Radierung »Bauerntanz« illustriert (Abb. 9). Für Bloch sind Farbe und Zeichnung Mittel einer metaphysischen Kunst, die das Geheimnisvolle von Selbst und Welt fühlbar werden lassen. Ist das für Bloch in van Goghs Kunst idealtypisch vorgeprägt, können nun die fedrigen Striche in Kirchners Radierung Blochs Beschreibung vermitteln, dass »das Gezeichnete in allen Erscheinungen, das unbegreiflich uns Verwandte, uns Verlorene, Nahe, Ferne, Saishafte der Welt« erhellt.<sup>109</sup>

In panoramaartigen Gemälden, die Kirchner ab 1919 erarbeitete<sup>110</sup> und die Bauern – Kinder, Erwachsene und Alte – zeigen (Abb. 10 und 11), entfernte sich Kirchner indes von der erscheinungshaften, metaphysischen Wirkung der Radierung. Nun wandte er sich einer ornamentalen Figuren- und Formauffassung und einer bunten, an Volkskunst erinnernden Farbgebung zu.<sup>111</sup> Der märchenhafte Ton der Szenen deutet auf den durchaus individuellen Charakter von Kirchners utopischer Verklärung seiner Lebensumgebung hin. Der Bezug auf Märchen und Traum sollte nicht als Rückzug in eine



Abb. 12: Ernst Ludwig Kirchner, »Selbstbildnis mit Hirtenhut«, 1919/20, Kohle auf glattem Papier, 49 x 35,2 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum.



Abb. 13: Ernst Ludwig Kirchner, »Hirte«, Fotografie, nach 1919, Davos, Kirchner Museum.



Abb. 14: Vincent van Gogh, »Alter Schiffer«, 1883, Kreidezeichnung.



Abb. 15: Ernst Ludwig Kirchner, »Rückkehr der Tiere, Stafelalp«, 1919, Öl auf Leinwand, 120 x 168 cm, Davos, Kirchner Museum.

andere Welt verstanden werden, sondern, wie Kirchner die Lektüre orientalischer Märchen gegenüber Nele van de Velde erklärte, das Erlebnis der Gegenwart vertiefen helfen.<sup>112</sup> Auf die bäuerliche Welt wurde zwar eine verlorene geglaubte, paradiesisch friedliche Welt projiziert, die aber durch die klaren Konturen und kräftigen Farben ihrer Verbildlichung vital und beständig erschien.

Die Ideen- und Traumwelt, der Bloch als Quelle einer zu erneuernden Wirklichkeit nachhing, schien sich für Kirchner schon mit dem Leben im bäuerlichen Milieu und in der Bergwelt verwirklicht zu haben. Das zeigt sich auch daran, dass sich Kirchner zumindest zeitweise äusserlich an die neue Lebensumgebung zu assimilieren suchte. So liess er sich ein fantastisches und zugleich bäuerliches Arbeitskostüm von einem der Bauern anfertigen.<sup>113</sup> Der arbeitende Künstler konnte sich so als Teil einer ohnehin von ihm idealisierten Gemeinschaft von Menschen begreifen, die noch einer ursprünglichen Einheit von Leben und Arbeit verbunden schien.

In einer Kohlezeichnung, die Kirchner mit Hirtenhut zeigt (Abb. 12), glich er sich denn auch der äusseren Erscheinung der Menschen an, in deren Nähe er nun lebte und die er fotografierte (Abb. 13). Wenn er sich dabei auch auf Werke van Goghs bezog, wie auf dessen Kreidezeichnung eines »Alten Schiffers« (1883)<sup>114</sup> (Abb. 14), überformte er die eigene Lebenswirklichkeit mit künstlerischen Vorbildern, ja auch mit dem Lebensvorbild van Gogh. Dieser hatte sich in seinen Briefen mit der Figur des Schiffers identifiziert und damit sein Selbstverständnis als Arbeiter unterstrichen.<sup>115</sup> Kirchner dagegen richtete sich in der Rolle des Bauern in einer Welt ein, die in der zeitgenössischen Verklärung der Bauern- und Bergwelt selbst schon in höchstem Masse idealisiert und ganz auf das Geistige verpflichtet worden war. Diese Welt- und Selbststilisierung Kirchners fügte sich um 1919 in den Ruf nach einer »Revolution des Geistes« ein, unterschied sich davon aber auch, wie Kirchners Berglandschaften aus dieser Zeit nahe legen.<sup>116</sup>

In der »Rückkehr der Tiere, Stafelalp« (Abb. 15) von 1919 entwirft Kirchner einen sogartigen, dynamischen Blick auf die friedliche Gemeinschaft der Stafelalp. Sie mochte an jene »Insel im Weltmeer, eine Stelle im Urwald« erinnern, mit der Julius Meier-Graefes sein Idealbild des ursprünglichen Deutschland beschworen hatte.<sup>117</sup> Das Bild des umschlossenen Raumes verwendete auch Bruno Taut in seinem 1919 erschienenen Buch »Alpine Architektur«, um sein emphatisches Architekturprojekt einer gläsernen Überkupplung der Alpen zu vermitteln.<sup>118</sup> Dieses utopische Arbeitsvorhaben sollte alle Völker Europas und alle Klassen einen. Als deutscher Künstler sah sich Kirchner, wie Taut, der übernationalen Vision einer zukünftigen, friedlichen Gemeinschaft der Menschheit verpflichtet.<sup>119</sup>

Doch während Taut sein leuchtendes »Tal als Blüte« (Abb. 16) in den braun lavierten Bergformationen isoliert, leitet Kirchner den Blick vom buntfarbigen Bergkamm hinab in das Tal und wieder aufwärts zu den rot glühenden Bergen. Mittels dieser dynamisierten Wahrnehmung wird eine versenkende Betrachtung ermöglicht, die Kirchners Überlegungen über die dem Gegenstand sich anverwandelnde, innerliche Anschauung entspricht. So wird die von

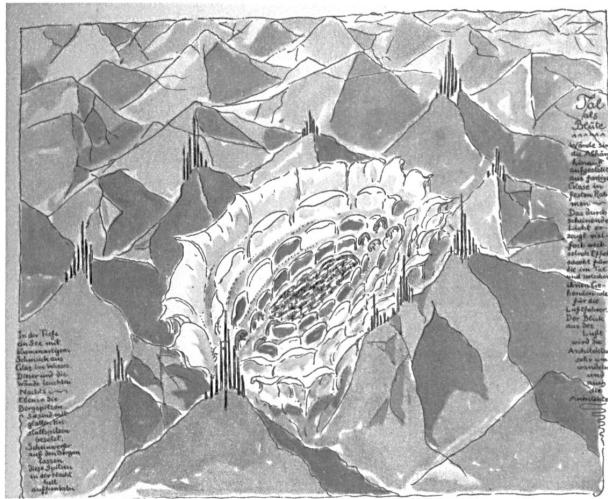


Abb. 16: Bruno Taut, »Tal als Blüte«, aquarellierte Zeichnung, in: Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen i. W. 1919, 2. Teil, Blatt 6.



Abb. 17: Bruno Taut, »Der Fels Matterhorn«, in: wie Abb. 16, 3. Teil, Blatt 20.



Abb. 18: Ernst Ludwig Kirchner, »Tinzenhorn, Zügenschlucht bei Monstein«, 1919/20, Öl auf Leinwand, 119 x 119 cm, Davos, Kirchner Museum.

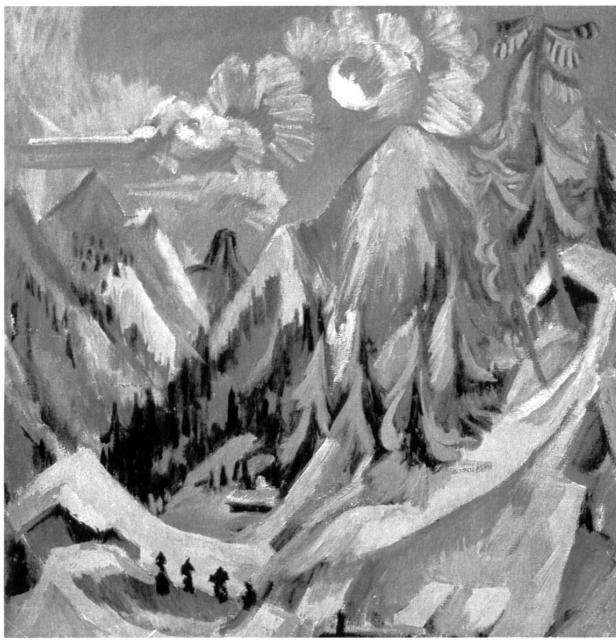


Abb. 19: Ernst Ludwig Kirchner, »Wintermondlandschaft«, 1919, Öl auf Leinwand, 120 x 121 cm, Detroit, Institute of Arts.

Tieren und bäuerlichen Figuren verlebendigte, ihren Farben und Formen nach kindlich und märchenhaft wirkende Idealwelt, erlebbar. Die Vision einer auf Liebe und das innere Bild konzentrierten Menschheit als Gemeinschaft war für Taut eine Projektion in die Zukunft,<sup>120</sup> während sie Kirchner in der Gegenwart schon nachvollziehbar werden liess.

Dieser Unterschied zwischen Taut und Kirchner lässt sich bei aller, zum Teil frappierender motivischer und kompositioneller Vergleichbarkeit ihrer Alpenbilder weiter belegen. So entwerfen etwa Tauts »Matterhorn« (Abb. 17) und Kirchners »Tinzenhorn, Zügenschlucht bei Monstein« (Abb. 18)<sup>121</sup> eine erhabene Schau auf den Gipfel. Auch Kirchners Gemälde »Wintermondlandschaft« (Abb. 19)<sup>122</sup> führt mit seiner gestaffelten Bildkomposition den Blick auf einen Berggipfel hin. Doch stilisiert Kirchner das Tinzenhorn zum »Wahrzeichen«<sup>123</sup> seiner Umgebung. Und als identifikatorisches Symbol seiner subjektiven Lebenswelt figuriert der Ausblick auf diesen Berg in Selbstbildnissen von 1918/19.<sup>124</sup> Dass Kirchner die pathetische metaphorische Aufladung der Bergwelt, die er mit Taut teilte, subjektiv wendete und damit wohl für sein eigenes Selbstverständnis noch intensivierte, zeigt schon sein 1917 gemaltes Bild »Mondaufgang auf der Stafelalp« (Abb. 20).<sup>125</sup> Es zeigt eine Hütte auf der Sommeralp, die auf der Höhe der Berggipfel steht. Hinter dem kleinen Haus erstrahlt der Mond wie eine Gloriele und lässt fast einen kleinen Funkelpalast Taut'scher Provenienz entstehen. Doch nicht die Berge, wie in Tauts »Schnee Gletscher Glas« (Abb. 21), sondern die Behausung von Menschen wird zur Vision verklärt. Die gesteigerte, vergeistigte Lebensform, die Taut erst noch anregen wollte und für deren Realisierung der moderne Künstler Bloch und Binswanger zufolge prädestiniert schien, erfüllte sich für Kirchner in seiner Gegenwart.<sup>126</sup>

In diesem historischen Zusammenhang konnte Kirchner das eigene Erleben der Bergwelt als etwas begreifen, mit dem er, wie er 1918 an die Spenglers schrieb, der »Fortentwicklung der Menschheit« dienen konnte.<sup>127</sup> Seine Landschaftsbilder waren zeitgenössischen Visionen verpflichtet, denen linke und pazifistische Intellektuelle und Künstler dieser Zeit nachhingen. Sie waren aber auch ein Versuch, dem Rezipienten im Erleben der Bildbetrachtung das Gefühl einer möglichen besseren Welt zu vergegenwärtigen.

Der revolutionäre Geist der Jahre 1918/19 hatte es Kirchner erlaubt, die »Umformung des eigenen Lebens« zu einer »geistigen Person« Sinn stiftend mit kulturpolitischen Idealen zu verbinden. Er hatte sich dabei weniger als »mystischer Erdenbürger« gezeigt denn als jemand, der intellektuelle und wissenschaftliche Entwürfe des Lebens zu einer eigenen Lebens- und Kunstvorstellung synthetisierte. Bei der Vermittlung seiner Kunst an potenzielle Sammler und Leser zeitgenössischer Kunstzeitschriften betonte er jedoch seine im Bellevue begonnene theoretische Grundlegung künstlerischer Wahrnehmung und Bildschöpfung nicht. Vielmehr fügte er sich mit der Unterstützung von Interpretationen, wie sie im Kunstblatt 1923 erschienen, wie auch mit seiner Erklärung, seine künstlerischen Formen seien als »Hieroglyphen« zu verstehen,<sup>128</sup> in

die romantisierende und mystifizierende kunsthistorische Deutung von Gegenwartskunst um 1919 ein.<sup>129</sup> Mit seiner Adaption der psychiatrischen Vorstellung eines vergeistigten Daseins folgte er einmal mehr einer Konzeption, die der bürgerlichen Gesellschaft entsprang, der er sich als Avantgarde-Künstler und »Aussenseitererscheinung« noch Mitte der 1920er Jahre radikal gegenübergestellt sah.<sup>130</sup> Die Postur der Negativität des modernen Künstlers liess sich indes in dem Moment kaum mehr aufrechterhalten, als dieser zum Vorbild reformorientierter Wissenschaft und Kultur avancierte. Als Kirchner gegenüber Helene Spengler die Befürchtung äusserte, in den Bergen von Davos zum Bourgeois zu werden, war er nahe daran, das Ausmass seiner Selbstdäuschung zu erkennen.<sup>131</sup> Die Radikalisierung seines Lebens als vergeistigter Künstler hatte nicht zur erhofften Autonomie, sondern zur Assimilation geführt.



Abb. 20: Ernst Ludwig Kirchner, »Mondaufgang auf der Stafelalp«, 1919, Öl auf Leinwand, 80 x 90 cm.

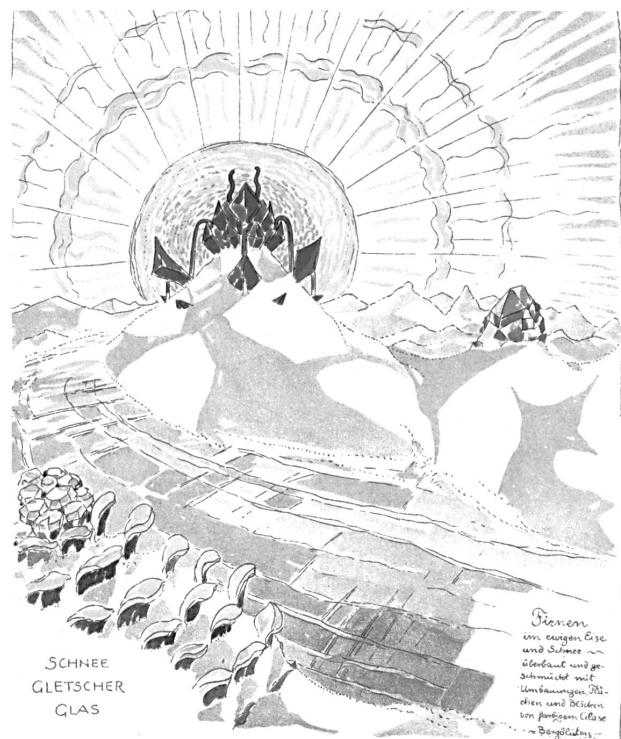


Abb. 21: Bruno Taut, »Schnee Gletscher Glas / Firnen im ewigen Eise und Schnee«, in: wie Abb. 16, 2. Teil, Blatt 10.

## Mehrfach zitierte Literatur

Ausst.-Kat. Davos 1999  
*Ernst Ludwig Kirchner. »Farben sind die Freude des Lebens«. Das innere Bild*, Ausst.-Kat. Kirchner Museum Davos, Davos 1999.

Ausst.-Kat. Aschaffenburg 1999  
*Ernst Ludwig Kirchner. Leben ist Bewegung*, hrsg. von Brigitte Schad, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Aschaffenburg, Aschaffenburg 1999.

Binswanger 1922  
 Binswanger, Ludwig, *Einführung in die Probleme der allgemeinen Psychologie* (Berlin 1922), Nachdruck: E. J. Bonset, Amsterdam 1965.

Binswanger 1923  
 Binswanger, Ludwig, *Über Phänomenologie*, Referat, erstattet auf der 63. Versammlung des schweizerischen Vereins für Psychiatrie in Zürich am 25. Nov. 1922, in: *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 82, 1923, S. 10–45.

Binswanger 1928  
 Binswanger, Ludwig, *Lebensfunktion und innere Lebensgeschichte*, in: *Monatszeitschrift für Psychiatrie und Neurologie* 68, 1928, S. 52–79.

Dube 1980  
*Ernst Ludwig Kirchner: Das graphische Werk*, hrsg. von Annemarie und Wolf-Dieter Dube, 2 Bde., 2. Aufl., München 1980.

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

Grisebach 1962  
 Grisebach, Lothar (Hrsg.), *Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach*, Hamburg 1962.

Grisebach 1997  
 Grisebach, Lothar (Hrsg.), *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch*, Neuaufl. durchges. von Lucius Grisebach, Wichtrach/Bern 1997.

Kirchner 1961  
 Kirchner, Ernst Ludwig, *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, München 1961.

Kornfeld 1979  
 Kornfeld, Eberhard W., *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*, Bern 1979.

Schoop 1992  
 Schoop, Albert, *Ernst Ludwig Kirchner im Thurgau. Die 10 Monate in Kreuzlingen 1917–18*, Bern 1992.

Dem Archiv des Kirchner-Museums Davos, namentlich seinem Kurator Roland Scotti, danke ich herzlich für die Unterstützung meiner Recherchen. Ausserdem sei Wolfgang Henze und Eberhard W. Kornfeld für die grosszügige Hilfe bei der Beschaffung von Bildvorlagen und der Regelung der Bildrechte gedankt. Versionen des vorliegenden Aufsatzes wurden zu verschiedenen Gelegenheiten am Kunsthistorischen Institut in Tübingen, am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, im Graduiertenkolleg »Psychische Energien bildender Kunst« des Kunsthistorischen Instituts der Universität Frankfurt sowie am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, vorgetragen und diskutiert. Den Kolleginnen und Kollegen sowie dem jeweiligen Publikum danke ich für Kritik und Anregungen. Mein Dank gilt besonders Wolfgang Kersten und den Studentinnen und Studenten des Sommersemesters 2001 am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, wo ich erste Überlegungen zum Thema vortrug. Zudem habe ich den Studentinnen und Studenten des Hauptseminars über Kirchner (WS 2000/2001) sowie den Tübinger Kolleginnen und Kollegen, allen voran Annegret Jürgens-Kirchhoff und Konrad Hoffmann, für ihre Unterstützung zu danken. Anhaltende Dialoge mit Horst Bredekamp, Michael Hagner, Susanne Deicher, Charlotte Klonk, Susanne Märtens, Wolfgang Natter, Skúli Sigurdsson, Monika Wagner und O. K. Werckmeister haben die Ausarbeitung des vorliegenden Textes und seines Inhalts kritisch begleitet. Für die intellektuelle Gastfreundschaft am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, danke ich Hans-Jörg Rheinberger und den zahlreichen Kolleginnen und Kollegen, denen ich wichtige Denkanstösse für mein Forschungsprojekt »Der Künstler im System der Künste und Wissenschaften, 1880–1930« verdanke.

1 Siehe Kornfeld 1979, S. 54ff.; zu Kirchner im Bellevue S. 99–117.

2 Siehe Schoop 1992, bes. S. 25–27; S. 55–64.

3 Siehe Röske, Thomas, »Ich habe viel Anregung durch die Bilder einer Kranken«. *Ernst Ludwig Kirchner und das »Pathologische« in der Kunst*, in: Magazin III. Forschungen, Davos 2001, S. 25–32. Kirchner beschreibt die Bilder wie ein Analytiker, was seine intellektuelle Herangehensweise an den Zusammenhang von Kunst und Krankheit nahelegt. Vgl. Kirchners Text in: Presler, Gerd, *Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. »Ekstase des ersten Sehens«. Monographie und Werkverzeichnis*, Karlsruhe/Davos 1996, S. 407f.

4 Insoweit ist der hier gewählte Ansatz im weiteren Feld der Forschungen zur Konstruktion der Lebensgeschichte und der sozialen Posturen des Künstlers angesiedelt, allerdings mit einem stärkeren Gewicht auf den Zusammenhang von Lebensmodellen und individueller Lebenspraxis. Vgl. Kris, Ernst/Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a. M. 1980. Vgl. Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 11–25, zu einem Überblick über die sozialhistorische und soziologische Erforschung der Geschichte des Künstlers. Vgl. auch die dikusanalytischen Studien in Hellmold, Martin/Kampmann, Sabine u. a. (Hrsg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003 (im Erscheinen; bei Abgabe des Manuskripts im Juni 2003 noch nicht lieferbar). Vgl. Überlegungen, den Begriff der »Persona« (lat. Maske) für das Phänomen einzuführen, dass ein Individuum sich einem kulturell vorgezeichneten Ideal in seiner Lebensweise und Lebenspraxis anverwandelt, also das betreibt, was schon Kris und Kurz unter einer »gelebten vita« verstanden. Kris und Kurz wollten dies allerdings dem Unterbewusstsein des Künstlers zuschreiben und nicht einer bewussten Wahl, etwa zur Durchsetzung innerhalb der künstlerischen und wissenschaftlichen Kultur: Daston, Lorraine/Sibum, H. Otto, *Introduction: Scientific Personae and their Histories*, in: *Science in Context* 16, 2003, H. 1/2, S. 1–8, bes. S. 7f. Ich danke Otto Sibum für Diskussionen zu diesem Thema.

5 Siehe Binswangers Brief an Dr. Alphonse Maeder vom 14. Mai 1915; Korrespondenz Binswanger, Binswanger-Archiv der Universität Tübingen.

6 Siehe Fichtner, Gerhard (Hrsg.), *Sigmund Freud – Ludwig Binswanger. Briefwechsel 1908–1938*, Frankfurt a. M. 1992, S. XX. Am Institut für Ethik und Geschichte der Medizin der Universität Tübingen werden seit 2000 im Rahmen eines DFG-Projekts Archivstudien zu den Krankengeschichten im Bellevue unter Federführung von Gerhard Fichtner und Albrecht Hirschmüller unternommen, die auch für die hier relevante Frage tiefere Einblicke in den diagnostischen Prozess im Bellevue und dessen intellektuelle Grundlagen versprechen. Vgl. das Themenheft der Zeitschrift *Luzifer-Amor. Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse. Daseinsanalyse*, hrsg. von Klaus Hoffmann, Heft 29, Tübingen 2002. Binswangers Theorie und Praxis sind bislang vorwiegend ideengeschichtlich und wissenschaftstheoretisch untersucht worden. Vgl. Herzog, Max, *Weltentwürfe. Ludwig Binswangers phänomenologische Psychologie*, (Phänomenologisch-psychologische Forschungen, hrsg. von C. F. Graumann, M. Herzog u. A. Métraux, Bd. 17), Berlin/New York 1994; Seidman, Bradley, *Absent at the Creation. The Existential Psychiatry of Ludwig Binswanger*, Roslyn Heights, New York 1983. Vgl. zu Binswangers Verhältnis zur Kunst Schoop 1992, S. 61–63.

7 Vgl. Kornfeld 1979, S. 103f. zu Binswangers Notizen über Erna Schillings Aussagen.

8 Grisebach 1962, S. 84, Brief vom 30. März 1918.

9 Grisebach 1962, S. 64, Brief vom 14. März 1917; S. 72, Brief vom 17. Okt. 1917.

10 Siehe Springer, Peter, *Hand and Head. Ernst Ludwig Kirchner's «Self-Portrait as Soldier»*, übersetzt von Susan Ray, Los Angeles/London 2002, S. 6–45, bes. S. 25f. zu einer Diskussion über die Frage, ob Kirchner zum Zeitpunkt seiner «unfreiwillig freiwilligen» Meldung zum Militär, wie er es später formulierte, den Krieg als »Krieg der Geister« befürwortete. Seine von Anbeginn des Krieges entwickelte Uniform-Phobie, besonders aber ein Werk wie das »Soldatenbad« (1915), das Springer »positiv« deuten will (S. 32f.), sind jedoch signifikant für Kirchners Haltung gegen den Krieg, die allerdings zu diesem Zeitpunkt ausschliesslich egozentrisch begründet war, da er durch den Krieg seine künstlerische Arbeit und Entfaltung gefährdet sah. Das »Soldatenbad« zeigt die Unterwerfung der nackten Soldaten unter das Regime eines Befehles schreienden, uniformierten Vorgesetzten. Diese Umkehrung der Thematik des nackten Körpers in der freien Natur, die bis dahin Kirchners Arbeit zu grossen Teilen bestimmt hatte, zur Darstellung des vom Militär disziplinierten Körpers, deutet auf eine Ablehnung des Krieges hin, die keinen Raum für die intellektuelle Kriegsbegeisterung liess, wie sie andere Künstler wie etwa Max Beckmann teilten. Vgl. zum Typus des kriegsbegeisterten Künstlers Jürgens-Kirchhoff, Annegret, *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993, S. 151–168. Vgl. auch Mommsen, Wolfgang J., *Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. 1870–1918*, Frankfurt a. M./Berlin 1994, S. 128–153.

11 Siehe Ernst Ludwig Kirchner. *Von Jena nach Davos*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Göhre, Jena 1993, zur Rekonstruktion der Periode von 1914 bis ca. 1917.

12 Grisebach 1962, S. 62, Brief an Botho Graef, Berlin-Friedenau, 10. Febr. 1917.

13 Siehe Wahl, Volker, *Von Jena nach Davos. Stationen eines Künstlerlebens*, in: Ausst.-Kat. Jena 1993 (wie Anm. 11), S. 21–39, hier S. 28.

14 Grisebach 1962, S. 69, Brief von Helene Spengler an Eberhard Grisebach, Davos-Platz, 31. Mai 1917: [...] Kirchner macht andauernd Täuschversuche, die arme Schwester hat eine harte Pfründe mit ihm. Jetzt ißt er auf unseren Befehl und Bitte hin, aber steckt nachher den Finger in den Schlund und alles Essen war überflüssig! Gestern brachte ich ihm farbige Stifte und Wasserfarben, damit er sich beschäftigt. [...] Was aus ihm werden soll, darüber zerbrechen wir und die Schwester uns den Kopf. Er gehört unzweifelhaft in eine Irrenanstalt, weint und bittet aber so, ihn in der Schweiz zu lassen und nicht in eine Anstalt zu tun, daß man vor Mitleid zu keinem Entschluss kommt [...].

15 Vgl. Grisebach 1962, S. 97; Helene Spengler an Grisebach, 17. Jan. 1919; Grisebach an Helene Spengler, 29. März 1919; Brief vom 28. Apr. 1919; Brief vom 21. Mai 1919, S.108.

16 Grisebach 1962, S. 91f., Brief vom 28. Nov. 1918 an Dr. Lucius Spengler und Helene Spengler, in dem Kirchner erstmals bekräftigt, vom Morphin loskommen zu wollen. Vgl. ebd., S. 129–131, zur optimistischen Einschätzung Helene Spenglers, dass Kirchner »dank seiner fabelhaften Energie« bis April 1921 vom Morphin befreit sein werde.

17 Siehe Röske, Thomas, »Vielleicht kann ich aber doch neues sehen und gestalten.« Kirchner in Königstein, in: Ernst Ludwig Kirchner in Königstein, Ausst.-Kat. Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt a. M. 1999, S. 7–31. Röske spürt der »konflikthaften psychischen Grunddisposition Kirchners« (S. 27) nach, von der er im Sinne eines »Ambivalenz-Konflikts« (S. 12) überzeugt ist. Kirchners Äusserung, er habe seine psycho-physischen Probleme nur vorgetäuscht, könnten aus Röskes Sicht ein »Spiel« gewesen sein, das »selber Symptom war« (S. 13). Vgl. dagegen Scotti, Roland, *Ein Bild der Zeit? – Königsteiner Skizzenbücher*, in: ebd., S. 51–62, der die »Königsteiner Skizzenbücher auch weniger als Dokument einer persönlichen Krise, [...] denn als Zeugnis einer künstlerischen Entwicklung« deutet. An anderer Stelle meint Röske, dass »Kirchners Charakter dem des schizoiden Neurotikers zumindest nahe [kommt]« (Röske, Thomas, *Der Lebenskamerad – Das Verhältnis Ernst Ludwig Kirchners zu Erna Schilling*, in: Frauen in Kunst und Leben der »Brücke«, Ausst.-Kat. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig 2000, S. 61–79, hier S. 65, Anm. 24).

18 Vgl. Kohnstamm, Oskar, *Erscheinungsformen der Seele*, hrsg. von G. R. Heyer, München 1927; darin »Das Werk O. Kohnstamms« von G. R. Heyer (S. 25–28); Kohnstamms »Schlaf, Hypnose und Schizothymie« (S. 212–220; Vortrag vom Mai 1916); ders., »Schizothymie und Zyklothymie« (S. 221–226; Vortrag 1914). Kohnstamm hält hier psychische Erkrankungen durch Einwirkung der Hypnose für heilbar. Dass diese Therapie zumindest in den Gesichtskreis der Künstler im Sanatorium des Arztes kam, belegt eine Hypnoseszene in der Oper »Eros« des Komponisten Otto Klemperer (siehe Röske 1999 [wie Anm. 17], S. 20). Zudem verband Kohnstamm Überlegungen zur Hypnose mit seiner Auffassung von der Künstlerpersönlichkeit. Diesem Aspekt wäre im Vergleich Kohnstamms und Binswangers weiter nachzugehen.

19 Grisebach 1962, Brief vom 21. Okt. 1916, S. 54.

20 Vgl. zu Kirchners Wende vom Körperlichen zum Geistigen, Gockel, Bettina, *Vom Geschlecht zum Geist. Körpererfahrungen und -konzeptionen im Werk Kirchners*, in: Die Brücke in Dresden, hrsg. von B. Dalbajewa und U. Bischoff, Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 304–308. Vgl. auch dies., *Vom Ruhm der Malkunst zum »reinen Kunstwerk«*, in: Patrimonia, Heft 147, 1998, S. 17–29.

21 Röske 1999 (wie Anm. 17), S. 12 und S. 14.

22 Siehe Kaufmann, Doris, *Science as a cultural practice. Psychiatry in the First World War and Weimar Germany*, in: Journal of Contemporary History, Bd. 34, 1999, Heft 1, S. 125–144; Lerner, Paul Frederick, *Hysterical Men. War, Neurosis and German Mental Medicine, 1914–1921*, Diss. Columbia University 1996, Ann Arbor 2000.

23 Vgl. Kornfeld 1979, S. 73f., und Grisebach 1962, S. 67.

24 Brief an Carl Hagemann vom 3. Jan. 1916, Königstein i. T. Vgl. Delfs, Hans/Lüttichau, Mario-Andreas von/ Scotti Roland (Hrsg.), *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann*, Ostfildern 2004.

25 Am 8. Dez. 1916 schreibt Erna Schilling, man habe ihr im Berliner Sanatorium gesagt, Kirchner sei bei »energischer Behandlung« zu heilen. Am 14. Okt. 1916 schreibt sie über Kirchners Angst, dort festgehalten zu werden: »Er [Kirchner] verlangte von mir, da man ihn seiner Meinung nach gewaltsam festhielte, ich solle zu einem Anwalt gehen und seine Befreiung aus dem Sanatorium beantragen. Dabei sagte mir der Arzt, dass er schwer krank ist, und unter ständiger Bewachung gehalten werden muss um ein Unglück zu verhindern [...] für mich ist immer noch der Wille meines Mannes massgebend; auch wenn man ihn für unzurechnungsfähig hält, so kann dies nur zeitweise sein [...]« (Briefe von Erna Schilling an Carl Hagemann; vgl. Anm. 24).

26 Vgl. Kirchners Bemerkungen über Binswanger: »Ich staune, welche Kräfte durch Krankheit manchmal freigelegt werden. Ich will, wenn ich mich konzentrieren kann auf Anregung von Herrn Dr. Binswanger einiges darüber aufschreiben. Ich finde eine Parallel zu diesen Dingen in meinem eigenen Leben.« (Kirchner 1961, S. 72; 30. Sept. 1917). [...] Durch die unendlichen Anregungen, die ich hier durch Herrn Dr. Binswanger bekomme, werde ich wohl meine ganze Malweise noch einmal umwerfen müssen, [...]« (Brief an Grisebach, 22. Mai 1918; Grisebach 1962, S. 85). »In Abwesenheit von Herrn Dr. R. habe ich unendlich viel Anregung durch Herrn Doktor Ludwig (Binswanger), mehr fast, als ich zu fassen vermag. Er ist unendlich gut.« (Brief an Henry van de Velde, 28. Mai 1918; Kirchner 1961, S. 83). »Die neuen Mittel, die mir Doktor Ludwig an die Hand gibt, müssen sich auch erst klären, ich könnte Tage und Nächte arbeiten und verfluche oft die verdammten körperlichen Hemmungen.« (An Henry van de Velde, 1. Juni 1918; Kirchner 1961, S. 83). »Der [Binswanger] versteht das künstlerische Leben au fond und wie gut ist er als Mensch. Hier [auf der Stafelalp] möchte ich alle Zeit brauchen, um alle schönen Dinge zu fassen.« (Kirchner 1961, 30. Aug. 1918, S. 89).

27 Briefwechsel Georg Reinhart – Ernst Ludwig Kirchner, 1917 bis 1936, Original in der Stadtbibliothek Winterthur, Kopie im Archiv des Kirchner Museums Davos, Brief von der Stafelalp, 14. Juli 1918. Diese Formulierung ist explizit auf die »unendlichen Anregungen von Herrn Dr. Ludwig« bezogen. Kirchner hielt auch später daran fest, dass das Jahr 1917 einen Wendepunkt in seinem Leben bedeute, der von seiner Krankheit ausgelöst worden sei (vgl. seine autobiografische Darstellung 1925/26, abgedruckt in Kornfeld 1979, S. 338). Die durch Krankheit bewirkte Wende in der Lebensgeschichte hoch begabter, kreativer Persönlichkeiten war Bestandteil der Lehre Binswangers, aber auch ein Topos, der seit ca. 1830 in dem medizinischen Genre der Pathografie ausgebildet wurde.

28 Grisebach 1962, Brief vom 25. Nov. 1916, Eberhard Grisebach an Helene Spengler, S. 56; Brief aus Görilitz, 1. Dez. 1916, Botho Graef an Eberhard Grisebach, S. 56f.; Brief von Eberhard Grisebach, 23. März 1917, S. 64.

29 Siehe Kirchners retrospektive Darstellung in einem Manuskript von 1925/26, abgedruckt in Kornfeld 1979, S. 337: »Ich kam nach Davos. Bekam hier bald die eigentliche Krankheit, eine schwere Nervenentzündung, die nicht als solche erkannt wurde. Nervenkrankheiten waren damals immer seelische Krankheiten. Man versuchte also die ‚Seele‘ zu behandeln anstatt den Körper und entliess mich schliesslich als ich durch Arbeit den Beweis erbracht hatte, nicht ‚seelisch‘ krank zu sein mit der Diagnose für eine schwere Rückenmarkskrankheit aus Kreuzlingen nach Davos zurück.«

30 Vgl. Kirchners Korrespondenz mit Erna Schilling, Typoskript im Kirchner Museum Davos, Brief vom 12. März 1929. Kirchner warnt seine Lebensgefährtin, sich in psychoanalytische Behandlung zu begeben: »Auf alle Fälle musst Du, wenn Du zu ihm [Dr. K.] gehst, darauf bestehen, dass die Sache rein körperlich behandelt wird und Dich nicht ins Analytische ablenken lassen. [...] Aber gegen die Analyse mache Dich zu. Du stehst heute so hoch geistig über dem Üblichen, dass da keiner so leicht heran kann und Du weisst ja aus unserer Erfahrung, wie leicht diese Leute das, was weiter ist als sie, für abnormal halten.«

31 Siehe zu Warburgs Vortrag über das Schlangenritual der Pueblo-Indianer Ulrich Rauff in: Warburg, Aby M., *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1996, S. 61–95.

32 Vgl. van Goghs Briefe vom 20. Mai 1890 an Theo und Johanna van Gogh und vom 4. Juni 1890 an Willemina Jacoba van Gogh (The Complete Letters of Vincent van Gogh, Bd. 3, Boston/New York/London 2000, 3. Aufl., S. 273–275, S. 469). Im letztgenannten Brief bezeichnet van Gogh seinen Arzt als einen körperlichen und seelischen »neuen Bruder«.

33 Vgl. zu Kirchner und dem wissenschaftlichen Paradigma der Entwicklung: Gockel, Bettina, *Kirchners Kreuzlinger Bildnisserie. Der Kopf zwischen Kunst, Wissenschaft und Politik*, in: Magazin III. Forschungen, Davos 2001, S. 46–58, bes. S. 51ff. und Abb. 3 aus Charles Darwins »Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren« (1872). Vgl. hier auch zur Ikonografie des Selbstbildnisses. Dieser Aufsatz, dessen Inhalt hier erweitert wird, geht auf einen Vortrag auf der Hamburger Tagung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker im Jahr 2001 zurück.

34 Siehe Gordon 1968, S. 110.

35 Siehe Sontag, Susan, *Krankheit als Metapher*, München/Wien 1978.

36 Vgl. zu Munchs Holzschnitt »Der Urmensch« Wolf, Gerd (Hrsg.), *Edvard Munch. Werkverzeichnis der Graphik*, aus dem Englischen von Matthias Wolf, München 2001, Kat.-Nr. 274 (Schiefer 237). In der Auktionsliste der Bibliothek Kirchners sind von Schiefer zwei Werke zu Munch angegeben (vgl. Auktionskatalog Galerie Jürg Stuker, Bern, Auktion XXIV, Bibliothek Ernst Ludwig Kirchner, Febr./März 1951, Nr. 1638, »Edvard Munch. Das graphische Werk«, und Nr. 1639, »Die Graphische Kunst Eduard Munchs«). Das erstgenannte Werk bezieht sich auf den zweiten Teil des Verzeichnisses der grafischen Werke, der 1928 in Berlin erschien. Zu van Gogh vgl. Hulsker, Jan, *The complete van Gogh, Paintings, Drawings, Sketches*, Amsterdam/Philadelphia 1996, Kat.-Nr. H197.

37 Vgl. Gockel 2001 (wie Anm. 33), zu Lavaters Darstellung des Melancholikers mit prominentem Schädel, Abb. 5. Vgl. zur Wissenschaft über Genialität im 19. Jahrhundert: Hagner, Michael, *Kluge Köpfe und geniale Gehirne. Zur Anthropologie des Wissenschaftlers im 19. Jahrhundert*, in: Wissenschaft als kulturelle Praxis 1750–1900, hrsg. von Hans Erick Bödeker u. a., Göttingen 1999, S. 300–333.

38 Vgl. Lombroso, Cesare, *Studien über Genie und Entartung*, autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von Dr. Ernst Jentsch, Leipzig 1910, Einleitung (ohne Seitenzählung) zur kausabiologischen Relation zwischen »physischen und psychischen Schwächen« und Genialität.

39 Grisebach 1962, Brief vom 25. Nov. 1916, S. 56: »Kirchner ist ein Schicksal [...] Die Nervenärzte im Taunus haben nichts vermocht. Seine Kunst wächst, je mehr sein Körper versagt.« Am 1. Dez. 1920 meinte Hermann Huber in einem Brief an Grisebach: »Als er [Kirchner] noch krank war, gefiel er mir besser, tiefer [...]« (ebd., S. 127f.). Auch Binswanger hing diesem wissenschaftlichen, kulturell hoch aufgeladenen Topos nach, wie seine Korrespondenz mit Aby M. Warburg zeigt. Am 25. Aug. 1924 schreibt er an seinen ehemaligen Patienten über einen »jungen Katatoniker«, von dem er ihm schon erzählt habe und der ein Beispiel dafür sei, »wie biologische Minderwertigkeit zu einer Erhöhung geistiger Ausdrucksfähigkeit führen kann.« Abgedruckt in: Rauff, Ulrich, *Zur Korrespondenz Ludwig Binswanger – Aby Warburg im Universitätsarchiv Tübingen*, in: Aby Warburg (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. I), hrsg. von Horst Bredekamp et al., Weinheim 1991, S. 55–70, hier S. 56.

40 »Hoch wo das Dunkel seine Schatten türmt/Durch Ewigkeiten fern vom Grund der Qual, /Hoch oben, wo im Dom der Regen stürmt, /Erscheint des Gottes Haupt, wie Morgen fahl.« Kirchners Illustrationen zu der posthumen Sammlung der Gedichte unter dem Titel »Umbris Vita« wurden 1924 publiziert. Malke, Lutz S., *Ernst Ludwig Kirchners Schenkung an die Kunstabibliothek (1924)*. Zum 60. Todestag, (Sammlungskatalog der Kunstabibliothek Gebrauchsgraphische Sammlung), Berlin 1998, S. 22f. und Kat.-Nr. I6.

41 Vgl. Unruh, Fritz von, *Opfergang, Politeia, Biographien. Erinnerungen, Aufsätze, Vorträge* (Unruh, Fritz von, Sämtliche Werke, hrsg. von Hanns Martin Elster, Bd. 17), Berlin 1979, S. 455.

42 Gordon 1968, Kat.-Nr. 499.

43 Dube 1980, Kat.-Nr. H 316 und H 320, siehe auch ebd., Kat.-Nr. H 319.

44 Ebd., Kat.-Nr. H 311.

45 Ebd., Kat.-Nr. H 321 und H 322.

46 Ebd., Kat.-Nr. H 329.

47 Ebd., Kat.-Nr. H 326.

48 Ebd., Kat.-Nr. H 325.

49 »Der Theosoph«, ebd., Kat.-Nr. H 317; »Pfleger Butz«, ebd., Kat.-Nr. H 324.

50 Nietzsche, Friedrich, Werke, 3 Bde., hrsg. von Karl Schlechta, München 1959, hier Bd. I, S. 270.

51 Siehe Kirchners Vorstellungen über die künstlerische Wahrnehmung als Erkenntnisprozess, Abschnitt unten »Die Wahrnehmung des Künstlers als psychiatrische Praxis«.

52 Gordon 1968, Kat.-Nr. 558.

53 Vgl. »Aufgehender Mond« (1918, ebd., Kat.-Nr. 522) und »Mondaufgang auf der Stafelalp« (1917, ebd., Kat.-Nr. 561). Schon am 10. Januar hatte Kirchner Helene Spengler einen frühmorgendlichen Mondaufgang beschrieben: »Dabei war heute morgen ein so wundervoller Monduntergang, auf rosa Wölkchen der gelbe Mond und die Berge rein tiefblau, ganz herrlich, ich hätte so gerne gemalt.« (Grisebach 1962, S. 98). Auf solchen Eindrücken beruhen die erwähnten Bilder, vor allem die »Wintermondlandschaft«. Am 5. August erwähnt Kirchner im Tagebuch die »Mondlandschaft«, nach der eine der Töchter von Helene Spengler eine nie zur Ausführung gekommene Stickerei anfertigen wollte. Vgl. Grisebach 1997, S. 41. Über den Besuch der Binswanger berichtet Kirchner dann Helene Spengler: »Der Mondabend war auch für mich ganz herrlich [...] Gestern waren Frau und Herr Doktor Ludwig (Binswanger) hier, um die Mondnacht zu sehen. Sie waren beide begeistert und wollen im nächsten Jahr wiederkommen.« (Grisebach 1962, S. 112; Kornfeld 1979, S. 154).

54 Grisebach 1997, S. 56; siehe auch ebd., S. 100; Dube 1980, Kat.-Nr. H 405.

55 Vgl. Kirchners Porträt-Holzschnitt von Eberhard Grisebach, der nach dessen Besuch im Bellevue im Dezember 1917 entstand; siehe Kornfeld 1979, Kat.-Nr. 125.

56 Dube 1980, Kat.-Nr. H 315 II.

57 Vgl. Hulsker 1996 (wie Anm. 36), Kat.-Nr. 1574.

58 Vgl. den Brief an Theo van Gogh vom August 1888, Complete Letters, Bd. 3 (wie Anm. 32), S. 6. Vgl. *Van Gogh Face to Face. The Portraits*, Ausst.-Kat. The Detroit Institute of Arts, Detroit 2000, S. 146 und S. 148.

59 Vgl. Kirchners Brief aus Kreuzlingen an Henry van de Velde: »Ich lese jetzt die Briefe van Goghs, sie sind einfach wunderbar.« (Kirchner 1961, S. 78; Brief vom 13. Nov. 1917). Vgl. Stuker 1951 (wie Anm. 36) zu den Büchern über van Gogh, die in Kirchners Bibliothek vorhanden waren: »1712. Knapp, Fritz, Vincent van Gogh. (Velh. & Kla.) Illustr. Broschiert.; »1723. Meier-Graefe, Julius, Vincent van Gogh. Illustr. Pbd.« sowie »1714. Van Gogh, Vincent. Briefe an seinen Bruder. 2 Bände«, »1715. Do. Briefe. Pappband«; »Do. Briefe an Emile Bernard und Paul Gauguin. Illustr. Broschiert. Defekt«. Schon im Sanatorium von Oskar Kohnstamm hatte Kirchner begonnen, nach Abbildungen der Werke van Goghs zu skizzieren. Dabei hatte er ein Bild, die »Strasse mit Zypressen und Stern – Nächtliche Strasse« gewählt, das van Gogh seinerseits in der Heilanstalt Saint-Rémy gemalt hatte (siehe zu dieser Entdeckung Scotti 1999 [wie Anm. 17], S. 53).

60 Später Berichte überliefern, wie sich Binswanger mit Kirchners Holzschnitten umgab, siehe dazu Schoop 1992, S. 61. Jüngst erinnerte sich zudem seine Schwiegertochter und einer seiner Enkel, dass der Arzt diese Bilder um sein Himmelbett gehängt hatte, was den persönlichen, vielleicht sogar identifikatorischen Bezug zu den Arbeiten Kirchners über das engere Feld der psychiatrischen Arbeit hinausgehend unterstreicht. Ich danke Frau Trude Binswanger und Herrn Dr. Markus Binswanger für diese gesprächsweise im Rahmen der Tübinger Binswanger-Tagung an der Universität Tübingen im Oktober 2002 übermittelten Erinnerungen. Selbstverständlich lässt sich dies nicht genau rekonstruieren. Aber schon dieser Hinweis zeigt, dass Binswanger bei seiner sonst nicht besonders tiefen Beziehung zur bildenden Kunst Kirchners Werke hoch schätzte.

61 In seiner Bibliothek befand sich Wilhelm Worringers »Abstraktion und Einführung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie« in der Ausgabe von 1916. Besonders der ergänzte Anhang »Von Transzendenz und Immanenz der Kunst« dürfte Binswanger interessiert haben. Die noch heute im Buch erhaltenen, zahlreichen fein zurechtgeschnittenen Lesezeichen, Bleistiftnotate und hinten im Einband eingetragenen Schlüsselwörter wie »künstlerischer Instinkt« nebst Seitenangaben, die als persönliches Register dienten, zeugen heute vom eigenen ästhetischen Reiz der intellektuellen Arbeit des Arztes.

62 Siehe Fichtner 1992 (wie Anm. 6), S. XXI.

63 Siehe Binswanger 1922, S. 243f., zur Definition des »Prinzips der Person«. Vgl. die Einführung in die Phasen der Theorie Binswangers in: Binswanger, Ludwig, *Ausgewählte Werke, Bd. I, Formen missglückten Daseins*, hrsg. von Max Herzog, Heidelberg 1992, S. XI–XXXIX.

64 Der zweite Band wäre wohl mit der Transformierung der Psychoanalyse Freuds in eine anthropologisch-phänomenologische Psychiatrie befasst gewesen. Schliesslich wandte sich Binswanger jedoch aufgrund seiner Lektüre von Heideggers »Sein und Zeit« (1927) der Entwicklung einer eigenen Analyseform, der »Daseinsanalyse«, zu (siehe Fichtner 1992 [wie Anm. 6], S. XXV). In jüngster Zeit werden stärker die Verbindungen zwischen der Psychoanalyse und Binswangers Theoriebildung betont. Siehe Hoffmann, Klaus, *Psychoanalyse und Daseinsanalyse – Ludwig Binswanger aus aktueller Sicht*, in: Luzifer-Amor, 2002, Heft 29, S. 5–17, hier S. 6. Hoffmann kritisiert, dass in der Ausgabe der ausgewählten Schriften Binswangers, die ab 1992 erschien (wie Anm. 63), der Hauptakzent auf die Differenz Binswangers zu Freud gelegt wurde.

65 Siehe Fichtner 1992 (wie Anm. 6).

66 Binswanger 1923, S. 19.

67 Fichtner 1992 (wie Anm. 6), S. 236f., Brief vom 8. Okt. 1936.

68 Vgl. Binswanger 1922, S. 334–341, zur Diskussion des Begriffs der »geistigen Person«. Binswanger versucht, sich von metaphysischen und mystistischen Auffassungen dieses Begriffs zu distanzieren und betont, dass es ihm um einen »objektiven Geist« (ebd., S. 335) gehe.

69 Vgl. Holzhey-Kunz, Alice, *Hermeneutik der Phobie – Freuds und Binswangers Deutungen im Vergleich*, in: Luzifer-Amor, 2002, Heft 29, S. 77–91, hier S. 84ff. und S. 89f., zum Begriff der »Welt« bei Binswanger und der Problematik, dass Binswanger letztlich aufgrund seines strukturellen Ansatzes doch nicht auf den Massstab eines normgemässen Zustands verzichten kann.

70 Binswanger 1928, S. 60.

71 Ebd., S. 56.

72 Ebd., S. 57.

73 Ebd., S. 67.

74 Ebd., S. 68.

75 Frank war 1915 und im Frühjahr 1917 bei Binswanger in Behandlung. Während Kirchners Aufenthalt im Bellevue war Frank vielleicht nur als Besucher dort; siehe Schoop 1992, S. 47f.

76 Vgl. Kirchners 1919 veröffentlichtes »Glaubensbekannnis eines Malers«, in dem er seiner Gewissheit Ausdruck verleiht, es gäbe eine »geistige Wache der Welt«, die dem »Trieb des Geistes« verpflichtet sei. Abgedruckt in Grisebach 1997, S. 217.

77 Vgl. zu Kirchners Interesse an Sozialismus und Kommunismus: Kirchner, Ernst Ludwig, *Briefwechsel mit einem jungen Ehepaar, 1927–1937. Elfriede Dümmler und Hansgeorg Knoblauch*, Bern 1989, S. 49; Brief Kirchners vom 14. Febr. 1929 an Hansgeorg Knoblauch: »Auch heute, wo ich so grosses Interesse an dem Socialismus [sic!] habe, kommt doch der Gedanke zwingender immer mehr hervor, wie ich diese Massenbewegungen bildnerisch fassen kann.« Vgl. ebd., S. 38; Brief von Hansgeorg Knoblauch am 21. Febr. 1929 an seine Frau: »Politisch ist er [Kirchner] überzeugter Idealkommunist, wo freilich die Meinungen zum Teil auseinander gingen [...] den Begriff ‚revolutionär‘ auseinanderzulegen haben wir zu Genüge ja selbst getan [...]« Vgl. den Briefwechsel mit Erna Schilling, von dem nur Kirchners Briefe überliefert sind, Typoskript im Kirchner Museum Davos, Brief vom 25. Juni 1929, über Kirchners Vorstellung einer »Schicht Menschen in Deutschland, die ohne Partei in allen Ständen zu finden seien und – mit der Zeit das Volk sanieren würden. Siehe zu einer Auseinandersetzung mit Kirchners politischen Vorstellungen im ideengeschichtlichen Rahmen Saehrendt, Christian, *Ernst Ludwig Kirchner. Bohème-Identität und nationale Sendung*, Frankfurt a. M./New York u. a. 2003.

78 Vgl. Grisebach 1962, die Briefe vom 1. Dez. 1917, 30. Dez. 1917, 31. Jan. 1918, 22. Mai 1918 und 7. Juni 1918. Vgl. Röske, Thomas, »Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben«, *Ernst Ludwig Kirchners Kunsttheorie und ihre Quellen*, in: Ausst.-Kat. Aschaffenburg 1999, S. 70–80, zu der Frage, inwieweit Kirchner von Grisebach oder Kohnstamm beeinflusst war, was Röske nach ausführlicher Diskussion überzeugend abschlägig beurteilt.

79 Grisebach 1962, S. 77; Brief vom 1. Dez. 1917.

80 Ebd., S. 76.

81 Ebd., S. 78; Brief vom 30. Dez. 1917. Hier bezieht sich Kirchner auf sein Porträt Grisebachs (Dube 1980, Kat.-Nr. H 310).

82 Grisebach 1962, Brief aus Kreuzlingen, 1. Dez. 1917, S. 76f.

83 Ebd., S. 76.

84 Binswanger 1923, S. II.

85 Ebd., S. 12, zu van Gogh ebd., vgl. auch S. 15.

86 Ebd., S. 12f., S. 18f. und S. 40f. Vgl. Jaspers, Karl, *Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse* (1922), München 1977, bes. S. 182f. Binswanger hält den Bezug auf die modernen Künstler am Beginn gleichsam frei von der Frage der Krankheit, um erst auf S. 40 die gesteigerte, innerliche Wahrnehmungsfähigkeit Schizophrener, zu denen Jaspers van Gogh zählte, anzusprechen.

87 Ebd., S. 19.

88 Ebd., S. II.

89 Ebd., S. 18.

90 Grisebach 1962, S. 80; Brief vom 31. Jan. 1918: »Das Psychische oder, wenn Sie wollen, die liebende Erkenntnis leitet die Kraft der Sinnlichkeit um, diese vollendet das Werk zum Symbol. Das eigentliche Bild steht hinter diesem Symbol oder das Symbol, wenn es stark ist, gibt dem Beschauer die Kraft, mit seiner Psyche das Bild hinter dem Bild hervorzurufen.« Später sollte Kirchner seiner Überzeugung von der Allgemeinverständlichkeit seiner Kunst durch die psychische Auflassungsgabe des Betrachters weiter Ausdruck verleihen. 1921 schreibt er unter dem Pseudonym Louis de Marsalle, seine Kunst sei »leicht unmittelbar zu verstehen ohne Kommentar« (Grisebach 1997, S. 23). Siehe auch Kirchners Ausführungen in seinem Manuskript von 1925/26: Darin heisst es, dass sich das Sehen sowohl des Künstlers wie des Betrachters nicht um »die Realität der Dinge (kümmere)« und dem »Sehen im Traum, der Vision, den inneren Bildern, die der Mensch in sich trägt, gleichgestaltet« sei. (Kornfeld 1979, S. 94).

91 Grisebach 1962, S. 80; Brief vom 31. Jan. 1918.

92 Grisebach 1962, S. 108; Brief aus Frauenkirch an Grisebach vom 9. Mai 1919.

93 Vgl. Binswanger, Ludwig, *Der Fall Ellen West. Eine anthropologisch-klinische Studie*, in: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie 53, 1944, S. 255–277; 54, 1944, S. 69–117; S. 330–360; 55, 1945, S. 16–40.

94 Ebd., 54, 1944, S. 97.

95 Vgl. Bray, Abigail, *The silence surrounding «Ellen West». Binswanger and Foucault*, in: The Journal of the British Society for Phenomenology 32, 2001, S. 125–146; Hirschmüller, Albrecht, *Ludwig Binswangers Fall «Ellen West»: zum Verhältnis von Diagnostik und Übertragung*, in: Luzifer-Amor, 2002, Heft 29, S. 18–76; Hirschmüller, Albrecht (Hrsg.), *Ellen West. Eine Patientin Ludwig Binswangers zwischen Kreativität und destruktivem Leid*, Heidelberg 2003; darin sei besonders auf den Beitrag von Naamah Akavia (S. III–127) verwiesen, die sich kritisch mit der existential-philosophischen Psychiatrie und deren Verhältnis zur Praxis auseinander setzt. Ich danke Naamah Akavia für eine Diskussion über den Fall West im Verhältnis zu dem Kirchners.

96 Vor Binswanger konsultierte die Patientin nacheinander die Analytiker Viktor von Gebtsattel und Hans von Hattingberg. Siehe zu deren Situierung im Künstlermilieu: Hirschmüller 2002 (wie Anm. 95), S. 34–43.

97 Siehe Stuker 1951 (wie Anm. 36), Losnummer 1478.

98 Vgl. Pohlard, Vera, *Alfred Kubins Roman «Die andere Seite». Die andere Seite der Krankheit – Epilepsie als Fiktion*, in: Die Rampe I, 1980, S. 7–39, hier S. 16f.

99 Kubin, Alfred, *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*, Hamburg 2001, S. 190 (Hervorhebung wie im Original).

100 Ebd.

101 Grisebach 1997, S. 31.

102 Kirchner 1961, S. 87; Brief vom 3. Aug. 1918.

103 Siehe Kornfeld 1979, S. 86–88.

104 In einem Brief an Henry van de Velde vom 13. Okt. 1918 spricht Kirchner »von diesem wunderbaren demokratischen Land, wo die Arbeit selbst und der Mensch etwas gilt ohne Vorurteile [...] und gibt seiner Hoffnung auf eine »neue Kultur« Ausdruck (Kirchner 1961, S. 93). An Frau Dr. Robert Binswanger schreibt er über die Bauern: »Es ist ein stolzer Mensch der hier lebt. Die harte Arbeit, die mit grosser Liebe verrichtet wird, der Verkehr mit den Tieren (man sieht sehr selten, dass ein Tier geschlagen wird) geben ihm die Berechtigung dazu. Die Arbeit hat hier in den meisten Fällen wirklich das Ideale, dass sie mit Liebe getan wird. [...] Wir haben hier das Land der Wirklichkeit gewordenen Demokratie.« (Zit. nach Kornfeld 1979, S. 123). Themen und Schlüsselbegriffe wie Bauerntum, Geist und Ursprung wurden seit der Romantik mit dem Projekt einer neuen deutschen Kunst und Kultur in Verbindung gebracht, dem auch Kirchner nachging (siehe dazu Saehrendt 2003 [wie Anm. 77]). Die diffus bleibenden Bezüge und Argumentationen und ihre unterschiedliche politische Disponibilität erschweren es jedoch, daraus eine politische Verantwortung der Künste abzuleiten. Vgl. Hein, Ulrich Peter, *Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Hamburg 1992, zu einer entlang dieser und anderer Begriffe rekonstruierten Entwicklungslinie von der Romantik bis zum Nationalsozialismus. In jedem Fall sind diesen ideengeschichtlichen Analysen Studien über den engeren sozialen und individuellen Kontext, in dem diese Begriffe benutzt wurden, gegenüberzustellen.

105 Vgl. Dube 1980, Kat.-Nr. H 308 I, H 336, H 340 I, H 409 I, H 411 III.

106 Graef, Botho, *Ernst Ludwig Kirchner*, in: Das Kunstabblatt, 7. Jahrgang, 1923, Heft 3, S. 65–77; Schiefler, Gustav, *Ernst Ludwig Kirchner in Davos*, in: ebd., S. 81–91.

107 Kirchner äusserte sich gegenüber Nele van de Velde positiv über das Aussehen des Sonderheftes, anders als im Falle Carl Einsteins (vgl. Kornfeld 1979, S. 200). Sein beredtes Schweigen über den »Inhalt« der Texte lässt vermuten, dass sie ihm nicht gegen den Strich gingen, aber auch nicht seine volle Zustimmung fanden. Die wichtigste Überlegung dürfte in dieser Zeit, als Kirchner einen kleinen Kreis von Sammlern und Mäzenen um sich scharte, dahin gegangen sein, dass hier mit ihm befreundete Menschen über ihn schrieben. Diese hatten eines seiner wichtigsten Anliegen beherzigt, nämlich keinen Versuch zu unternehmen, seine Kunst mit der anderer zeitgenössischer Maler zu vergleichen. Darüber schrieb Kirchner am 9. Jan. 1923 an Schiefler mit Blick auf die Texte, die er selbst unter dem Pseudonym Louis de Marsalle geschrieben hatte: »Ich hoffe, gerade mit Hilfe dieses Franzosen beweisen zu können, dass meine Arbeit wirklich unabhängig und rein von der zeitgenössischen Kunst entstand und sich entwickelt hat.« (Ernst Ludwig Kirchner. Gustav Schiefler, *Briefwechsel 1910–1935/38*, bearb. von W. Henze Stuttgart/Zürich 1990, S. 214).

108 Graef über Kirchner im »Kunstabblatt« (wie Anm. 106), S. 69.

109 Bloch, Ernst, *Das Bild der innersten Gestalt*, in: Das Kunstabblatt, VII. Jahrgang, 1923, Heft 3, S. 92–96, hier S. 96.

110 Es handelt sich um das verschollene Bild »Alpssonntag« in einer kleinen (Gordon 1968, Kat.-Nr. 719) und einer grossen Fassung (Gordon 1968, Kat.-Nr. 711), das Kirchner gegenüber Nele van de Velde als »Dimanche l’après-midi sur l’Alp« und als »Bild der Ruhe und des Friedens« bezeichnete (vgl. Kornfeld 1979, S. 185f.). Die weiteren Bilder in dem Format 170 x 400 cm sind »Alpssonntag. Szene am Brunnen« (Gordon 1968, Kat.-Nr. 734) und »Sonntag der Bergbauern. Alpssonntag« (Gordon 1968, Kat.-Nr. 735). Kirchner datierte die Bilder selbst auf 1919 bis 1923. Kornfeld argumentiert dagegen für eine Datierung zwischen 1923 bis 1925 (vgl. Kornfeld 1979, S. 185f.), während neuerdings für den »Alpssonntag. Szene am Brunnen« (Gordon 1968, Kat.-Nr. 734, datiert auf 1923/24) von 1919 bis 1924 und für »Sonntag der Bergbauern. Alpssonntag« (Gordon 1968, Kat.-Nr. 735, datiert auf 1923–1924/25) von den Jahren 1923/24 ausgegangen wird. Vgl. Ausst.-Kat. Davos 1999, S. 75–78.

III Vgl. zum Phänomen der Bewegungslosigkeit in diesen und folgenden Bildern Scotti, Roland, *Bewegung und Stillstand. Skizzen zu einem Phänomen im Werk Ernst Ludwig Kirchners*, in: Ausst.-Kat. Aschaffenburg 1999, S. 62–69, bes. S. 65ff.

II2 Vgl. Kirchner 1961, S. 34–36; Brief vom 19. Dez. 1920.

II3 Vgl. Nele de Veldes ihrerseits romantisierte Erinnerung an ihren Besuch bei Kirchner 1920: »Er [Kirchner] trug ein fantastisches Kostüm, so wie ich mir das von Hans Sachs vorstelle. Eine braune wollene Jacke, mit einer weiten Hose und einer aufgenähten Lederschürze, die ihm ein Bergbewohner gemacht hatte.« (Briefe de Veldes 1961, S. 29). Vgl. dazu schon am 3. März 1919 Helene Spengler, die den orange-braunen Atelieranzug Kirchners »einfach toll« fand, Grisebach 1962, S. 104. Kirchner trug diese Kleidung bei der Arbeit, während er bei Besuchen von Freunden in Anzug und Hemdkragen aufzutreten pflegte.

II4 Hulsker 1996 (wie Anm. 36), Kat.-Nr. 309.

II5 Vgl. den Brief vom 5. Aug. 1882 an Theo van Gogh, in dem der Maler sich und den Stil in seinem Atelier mit einem Delfter Schiffer vergleicht: *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, Bd. 1 (wie Anm. 32), Nr. 222, S. 432.

II6 Vgl. auch Gockel, Bettina, *Kirchners Berglandschaften. Gemälde und Fotografien*, in: Ernst Ludwig Kirchner – Bergbleben. Die frühen Davoser Jahre 1917–26, Ausst.-Kat. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basel 2003 S. 39–48. Vgl. den Hinweis auf eine projektierte Studie von Thomas Röske, die den »mystischen Gebirgsstil« Kirchners aus dessen Beschäftigung mit Bildern einer Patientin erklären soll (wie Anm. 3, S. 29f.). Auch wenn diese Studie noch nicht vorliegt, wird hier dafür plädiert, den Begriff des Mystischen stärker zu historisieren und ideologiekritisch zu betrachten sowie die Bilder Kirchners auch in den zeitgenössischen Kontext der deutschen Revolution zu stellen.

II7 Meier-Graefe, Julius, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, hrsg. von Hans Belting, München/Zürich 1987, S. 133. Vgl. Stuker 1951 (wie Anm. 36), zu Kirchners Bänden von Meier-Graefe: »I616. Meier-Graefe, Julius. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst in 3 Bänden. Pappband. [...] I617. Do. Das gleiche Werk nochmals. 3 Bände.« Es bleibt unklar, welche Ausgabe Kirchner besaß. 1904 erschien die »Entwicklungsgeschichte« erstmals in vier Bänden. Die projektierte inhaltliche Überarbeitung zog sich so hin, dass 1914 der erste Band »Entstehung der Malerei«, 1915 der zweite Band »Traum und Wirklichkeit« und 1924 der letzte Band »Kunst unserer Tage« erschienen.

II8 Vgl. Taut, Bruno, *Alpine Architektur in 5 Teilen und 30 Zeichnungen des Architekten Bruno Taut*, Hagen i. W.: Folkwang Verlag GmbH, 1919.

II9 Vgl. einen Brief Kirchners an Helene Spengler: »Heute ist ein Neuanfang in der Welt. Da müssen alle mithelfen, mehr als 14, da handelte es sich um Nationalitäten, heute um die Welt.« (Brief ohne Datum; Grisebach 1962, S. III). Vgl. auch einen Brief an Eberhard Grisebach vom 10. Jan. 1923: »Es kommt mir mehr und mehr so vor, als sei hier die Schweiz der Ort, von dem die Erneuerung des Geistes in Europa ausgehen sollte und muss.« (Ebd., S. 14).

120 Vgl. Taut 1919 (wie Anm. II8), S. 23: »Liebe ist Phantasie. Liebe zur Erde – Ihr Bild in uns.«

121 Gordon 1968, Kat.-Nr. 578.

122 Ebd., Kat.-Nr. 558.

123 Brief Kirchners an Helene Spengler vom 25. Aug. 1919, in: Grisebach 1997, S. 219.

124 Vgl. die »Alphütte« (1918), Gordon 1968, Kat.-Nr. 518; »Selbstporträt mit Katze« (1919–1920), Gordon 1968, Kat.-Nr. 621.

125 Gordon 1968, Kat.-Nr. 561. Vgl. zur Datierung des Bildes auf das Jahr 1917 *Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, 1979, Kat.-Nr. 256.

126 Insofern lässt sich die Frage nach Kirchners Leben und Lebensweise und die zeitgenössische Mystifizierung des Lebens nicht kategorisch voneinander trennen, wie dies L. Grisebach vorgeschlagen hat. Vgl. Grisebach 1997, S. 304: »[...] es [ist] wichtig, darauf hinzuweisen, daß Kirchner seine Kunst mit der Form des Lebens, aber nicht mit den mystischen Hintergründen des Lebens und der Welt in Verbindung bringen wollte.«

127 Grisebach 1962, S. 91; Brief aus Frauenkirch, 28. Nov. 1918, an Dr. Lucius und Helene Spengler.

128 Vgl. Kirchners Ausführungen zur Form als Hieroglyphe in einem Text über seine Zeichnungen, den er unter dem Pseudonym Louis de Marsalle veröffentlichte: *Genius. Bilder und Aufsätze zu alter und neuer Kunst*, hrsg. von Carl Georg Heise und Hans Mardersteig, München 1920, 2. Jg., S. 216–234, hier S. 219.

129 Vgl. dazu Gockel 2003 (wie Anm. II6), den Abschnitt »Romantik und Mystik«.

130 Siehe Briefwechsel mit Erna Schilling, (wie Anm. 77), Brief ohne Datum [Chemnitz, Januar 1926]: »[...] Ach, sind die Unterschiede gross, riesenhaft [zu Schmidt-Rottluff], den Kirchner »auf Drängen« seiner Mutter bei einer »Abendgesellschaft« trifft. Bei mir Suchen und Experiment, absoluter Aussenseiter, der nie in die Denkungsart der Bürgerlichen hineinwächst, bei ihm ein wohl situiertes sich Anpassen [...] sie [werden] nie verstehen können, daß der Künstler zwischen allem steht, es war ein seltsames Gefühl, so einmal als Aussenseitererscheinung zwischen den Leuten zu sitzen.«

131 Siehe Grisebach 1962, S. 133; Brief Helene Spenglers an Grisebach, 18. Juli 1921: »[...] Kirchner [...] war ganz elektrisiert, als seine Frau bei ihrer Rückkehr erzählte, die Frauen lieben jetzt in Berlin mehr als halbnackt herum. Der drollige Kauz [Kirchner] hat Angst, in der Schweiz ganz Bourgeois zu werden, ich tröste ihn damit, daß ich auch nie befürchte Bohème zu werden.«

#### Fotonachweis:

Berlin, Kunstabibliothek: 3; Bern, Kunstmuseum: 10; Bern, Sammlung Kornfeld: 1, 2, 4, 5, 6; Wuppertal, Von der Heydt-Museum: 12.