

"Wir stürzten uns auf die Natur in den Mädchen" : Ernst Ludwig Kirchner und die "Kindermodelle" der Künstlergruppe "Brücke"

Autor(en): **Erbsmehl, Hansdieter**

Objekttyp: **Article**

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

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

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720040>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Abb. 1: Ernst Ludwig Kirchner, »Fränzi auf dem Sofa«, 1910, Kohle, 20 x 16,4 cm, Bern, Galerie Kornfeld.

»Wir stürzten uns auf die Natur in den Mädchen«

Ernst Ludwig Kirchner und die »Kindermodelle« der Künstlergruppe »Brücke«

Im Frühjahr 1910 kam nachweislich erstmals ein präpubertäres Mädchen – es hiess Marzella – zu Ernst Ludwig Kirchner alleine ins Atelier, im darauf folgenden Sommer zog es zusammen mit ihm und seinen Malerfreunden Erich Heckel und Max Pechstein an die idyllisch gelegenen Badeteiche in der Umgebung des Moritzburger Schlosses unweit der Stadt. Marzella und weitere präpubertäre sowie minderjährige Mädchen sind auf ungezählten Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen der drei Maler dargestellt: im Atelier und in der freien Natur, alleine und zusammen mit älteren Frauen bzw. den Malern selbst. Eines von ihnen – genannt Fränzi – wurde bekannt als »Lieblingsmodell« und personifizierte Muse, die die kaum dreissigjährigen Männer zu künstlerischen Höchstleistungen anzuregen vermochte. Sie und die anderen Kinder gelten als Katalysatoren eines reifen Gruppenstils auf dem Höhepunkt im siebenjährigen Bestehen der »KG Brücke«.

Die »Kindermodelle« der »Brücke« haben Kunstgeschichte gemacht, doch sie haben keine eigene Geschichte. Früheren Interpreten ihrer Bilder und Bildnisse war nie daran gelegen, die Identität der Dargestellten zu erforschen. Erst in jüngster Vergangenheit wurden sie Gegenstand kunsthistorischer Studien. Zuletzt standen ihre Bilder im Mittelpunkt einer Retrospektive der formativen Dresdner Jahre der Künstlergruppe. Die Umstände des Zusammentreffens blieben jedoch weiterhin verborgen, die Frage nach der vollen Tragweite der Beziehungen zwischen den erwachsenen Männern und den Kindern wird – wenn überhaupt – nur zögerlich gestellt. Gleichwohl werden sexuelle Beziehungen nicht ausgeschlossen und veranlassen zu Spekulationen. Statt zur Klärung tragen Veröffentlichungen, die »Neues über Fränzi« versprechen, zur

weiteren Verklärung bei. Selbst ein unverfroren lüsterner Blick auf die bekannten Bilder erscheint jetzt möglich. Nicht zuletzt diese Möglichkeit hat mich bestärkt, tiefer zu graben und den Kontakten zwischen Malern und Mädchen auf den Grund zu gehen.

Viele Gemälde aus den Jahren um 1910 sind verschollen, darunter nachweislich auch Darstellungen von Kindern, insbesondere Fränzi. Zu keiner anderen Zeit kommt es zu einer solchen Häufung.¹ Wurden sie von den Malern als minderwertig erachtet, weil sie dem Selbstbild einer geradlinigen künstlerischen »Entwicklung« widersprachen? Oder waren sie etwa geeignet, die Geschlechtslust anzustacheln? Konnten sie als anstössig empfunden werden und wurden deshalb von den Malern beiseite gebracht? Von überlieferten Zeichnungen ist kaum eine so explizit wie jene, in der das Modell »Fränzi« gesehen wird (Abb. 1).² Mit weit gespreizten Beinen liegt ein Mädchen auf einem Sofa. Der Gesichtsausdruck wirkt unbeteiligt und apathisch trotz des weit aufgerissenen Auges, das den Zeichner fixiert. Das andere Auge wird von einer Haarsträhne teilweise verdeckt. Der Kopf ist kraftlos zur Seite geneigt. Wie eine Sichel schiebt sich der rechte Haarschopf zwischen ihn und den hingestreckten Körper. Opfer sexuellen Missbrauchs, gezeichnet vom Täter in Erinnerung an sein sexuelles Begehren, oder erwählte Muse, die zur künstlerischen Höchstleistung anspricht? Die gesucht inszenierte Bildformel, in der die Vagina genau im Zentrum steht, hatte Kirchner bereits in früheren, ebenfalls als verschollen geltenden Bildern³ erprobt. Mit ihnen hatte er den akademischen Akt in idealisierten, erotischen Posen verlassen und den weiblichen Körper auf die gespreizten Beine, auf die Vagina, mit oder ohne Schamhaare, reduziert. Unverhohlen zielten sie auf voyeuristische



Abb. 2: O. Schmidt, »Kinderakt, um 1900«, aus: Stratz, C. H., *Der Körper des Kindes und seine Pflege*, Stuttgart 1903 (14. Aufl. 1941).

Interessen. Der inszenierte Blick auf den Genitalbereich trat in Konkurrenz mit einem Bildtypus, der mit der Fotografie verbreitet wurde⁴ und vor dem auch Kinder nicht verschont blieben (Abb. 2). Die bewegungslose, passive Stellung der Modelle in solchen Bildern entsprach weder den ungekünstelten Posen in früheren Zeichnungen der »KG Brücke«, den so genannten »Viertelstundenakten«, noch späteren Berichten über die Suche nach Mädchen und Frauen, die bereit waren, frei und ohne akademischen Zwang Modell zu stehen. Um künstlerisch »verwertbar« zu sein, durften sich auch die »Kindermodelle« ihrer Nacktheit nicht schämen, sich aber auch nicht zur Schau stellen. Voraussetzung dafür war, dass sie sich unbeobachtet fühlten, sich unbefangen und kreatürlich bewegten. Reize, die sie unbeabsichtigt auf die Maler ausübten, durften ihnen nicht bewusst werden, oder aber sie mussten damit spielerisch und kokett umgehen.

Bis heute werden die Kinderbilder nicht aus der Perspektive des realen Umgangs der Maler mit ihren »Modellen« gesehen. Berichte Kirchners über vorpubertäre Mädchen in seiner Korrespondenz mit Heckel wurden noch nie ausgewertet. Sie interessierten bislang auch nicht. »Symbolische« Interpretationen erschienen aussagekräftiger, vielleicht auch zumutbarer für das Publikum. Das kritische Potenzial von erotischen und sexuellen Obsessionen, die als amoralisch angesehen werden, weil sie die unbedingte Geltung moralischer Übereinkünfte unterlaufen, und das provokative Vorzeigen von Geschlechtlichkeit in der Öffentlichkeit sind in der heutigen, von erotisierter Warenästhetik und sexualisierter Offenbarungssucht gekennzeichneten Gesellschaft nicht mehr erkennbar. Die Verletzung der Scham durch Obszönität und die Aufstachelung des Begehrens durch pornografische Darstellungen setzt jedoch voraus, dass die Künstler bereits an ein Publikum dachten, bei dem sie mit ihrer erregten Bildsprache Emotionen aufrütteln und die sexuelle Phantasie bedienen konnten.

Mit zwei seiner heute bekanntesten Kinderbildern zielte Kirchner noch im Jahr ihrer Entstehung auf Öffentlichkeit. In der Dresdner Galerie Arnold stellte er neben »Marzella« (Abb. 3) auch »Artistin«⁵ aus, auf dem dasselbe, kaum zehnjährige Mädchen lasziv und gelangweilt auf einem Sofa im Moritzburger Sommerquartier liegt. Provokativ war vor allem ein in Holz geschnittenes Ausstellungsplakat,⁶ eine Variation von Marzellas Akt, auf dem das Mädchen einen phallisch wirkenden, puppenartigen Gegenstand schützend mit einer Hand im Schoss umfängt. Alle drei Bilder konnten nach zeitgenössischen Maßstäben nur als unsittlich und skandalös empfunden werden. Doch in einem späteren, anekdotischen Bericht spielte Pechstein die Offizialdelikte »unzüchtiger« Darstellungen, »Erregung öffentlichen Ärgernisses« und »Verstoss gegen die Sittlichkeit« herunter. Er berichtete zwar von der Anzeige durch einen Ortsgendarm in Moritzburg und die Konfiszierung eines Aktes im Beisein von zwei minderjährigen, unbedeckten Kindern, konstruierte jedoch ein Einvernehmen mit dem Untersuchungsrichter, der voller freudiger Anteilnahme das ehrenwerte Anliegen der jungen Maler erkannte und mit der Einstellung des Verfahrens die Freiheit



Abb. 3: Ernst Ludwig Kirchner, «Marzella», 1910, Öl auf Leinwand, 75 x 60 cm, Stockholm, Moderna Museet.

der Kunst verteidigte.⁷ Weitere nennenswerte Vorfälle oder gar öffentliche Proteste gab es anscheinend nicht. Allein ein Rezensent kommentierte im »Dresdner Anzeiger« den dissonant inszenierten Körper des Plakats mit Befremden und fragte: »Kann es [das Mädchen] eine anlockende Einladung bedeuten, was auf dem Plakat in schweren Leibesnöten sich windet?«⁸ Doch die antinaturalistische Deformation war über jeden Verdacht erhaben, sie spiegele einen geschundenen Leib.

Meine Irritation über die Kinderbilder der »Brücke« formulierte ich erstmals in einem Vortrag über die Bedeutung der Philosophie Friedrich Nietzsches für die »KG Brücke«.⁹ Ihren Namen soll die Gruppe von der »Brücke«-Metapher, die häufig in »Also sprach Zarathustra« vorkommt, abgeleitet haben.¹⁰ Dafür gibt es keinen Beleg. Stattdessen vertrat ich die These, dass eine Philosophie, die vom Künstler ein amoralisches Leben einfordert, sich auch entsprechend in seiner Kunst und seinem Leben niederschlagen müsse. Um diesen positiven inhaltlichen Zusammenhang zwischen »Brücke« und Nietzsche herzustellen, führte ich Beispiele für den unbürgerlichen Lebensvollzug der Dresdner Maler an und widersprach der gängigen Interpretation der »Fränzi«-Bilder als visuelle Äquivalente für einen harmonischen Ausgleich mit dem Ursprünglichen, Einfachen und Natürlichen. Ich schloss nicht aus, dass es zwischen den Malern und den Kindern sexuelle Beziehungen gegeben hatte. Meine Ausführungen wurden als Affront verstanden. Eine ältere Dame fand es unerhört von mir, Kirchner als »Kinderschänder« gebrandmarkt zu haben, zählten seine Werke doch zum unverrückbaren Bestand der Museen und bildeten einen Eckpfeiler der bürgerlichen Kultur des 20. Jahrhunderts. Aus dieser heftigen Reaktion habe ich den Schluss gezogen, dass allein schon die Erwähnung von krassen Umständen und die Beschreibung der Bilder als deren ästhetischen Selbstausdruck jene Menschen, die die Kunstwerke schätzen, davor zurückschrecken lässt, die Fakten einer gewählten antibürgerlichen Existenz auch anzuerkennen. Das betrifft nicht nur Kunstliebhaber – wie jene ältere Dame –, die Kirchners Malerei mit grossem ästhetischen Genuss zu betrachten gewohnt sind. Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen, die mit dem Lebenswandel der Künstler vertraut sind, geht es dabei selten anders. Mit Kirchners radikaler Behauptung seines eminent sexuellen Verhältnisses zur Frau als Schaffensgrundlage seiner Kunst scheint die kunsthistorische Exegese und Interpretation der Kinderbilder nicht mithalten zu können. Denn dann müsste die Bedeutung der »Kindermodelle« relativiert werden, und der Maler sähe sich nachträglich dem Vorwurf sexualpathologischer Verfehlungen ausgesetzt. Doch selbst für diesen Fall finden sich inzwischen Strategien, die den sexuellen Verkehr mit Kindern anerkennen und zum eigentlichen revolutionären Aktus der »Brücke« erklären. Gleichwohl gilt die intergenerationelle Sexualität als eines der letzten Tabus. Das Redeverbot ist zwar vielfach gebrochen, doch die plastische Ausmalung des Sexuallebens der Künstler, die aus Gründen einer objektiven Rekonstruktion notwendig erscheint, könnte den Betrachter der Bilder und den Leser ihrer Beschreibungen ebenso

stimulieren wie den Autor. Denn das Sprechen über Geschlechtsverkehr wird häufig gleichgesetzt mit dem Sexualakt selbst, dem Sprecher wird eine positive Beziehung zum Sachverhalt unterstellt, Leser, Zuhörer und Betrachter ergötzen sich an Berichten und Bildern (»Starr-Effekt«). Diese Gefahr wird nur scheinbar gebannt durch eine Ästhetisierung.

In einem kritischen Überblick werden zunächst der Kenntnisstand und die gängigen Interpretationen über die Bedeutung der »Kindermodelle« für die »Brücke«-Maler vorgestellt. Eine Sexualästhetik, die Kirchner auch schriftlich fixiert hat, blieb dabei meist unerheblich. Das Selbstverständnis seiner Beziehung zum weiblichen Geschlecht im Verhältnis zur eigenen künstlerischen Produktion wird in einem zweiten Abschnitt ausführlicher beschrieben. Es dient als Folie für einen Blick ins Atelier, das zunächst den sinnfälligen örtlichen Rahmen bildete für den Umgang mit den Kindern. Kirchners Berichte darüber in seiner Korrespondenz mit Heckel, versehen mit vielen Zeichnungen, werden – drittens – im Hauptteil vorgestellt und erstmals ausgewertet. Sie erlauben eine neue Sicht auf die bekannten Darstellungen präpubertärer Mädchen unter pädoroerotischen Aspekten. Für Kirchner war der Höhepunkt bereits vor dem Moritzburger Sommeraufenthalt von 1910 erreicht. Dieser ist Thema des vierten Abschnitts. Jetzt eignete sich Pechstein einige von Kirchners neuen Gestaltungsprinzipien an, und Heckel schien verstärkt den persönlichen Kontakt zu Fränzi gesucht zu haben. Fünftens werden zwei Fotografien Kirchners von Fränzi beschrieben und als Ausdruck seiner widersprüchlichen Haltung zu den »Kindermodellen« analysiert. Abschliessend wird die Frage nach der vollen Tragweite von Kirchners pädoroerotischen Erlebnissen gestellt. Zeigte sich hier eine empfindliche Störung des Anspruchs, den Umgang mit der sexuell aktiven Frau zur Grundlage der künstlerischen Produktion zu machen?

I. Kritik der kunsthistorischen Literatur

Zur Identifizierung der »Kindermodelle«

1996 wurde eine bislang unentdeckt gebliebene Aufzeichnung Kirchners in einem Skizzenbuch über ein Wiedersehen mit Fränzi 1926 in Dresden bekannt.¹¹ Seither war absehbar, dass das Meiste, was bislang über die Kinderbildnisse geschrieben worden war, obsolet ist und zur Kritik herausfordert. Bis zu diesem Zeitpunkt schien die Identität von zwei der Mädchen festzustehen, ihre soziale Herkunft, verwandtschaftliche Beziehung und das Alter schienen über jeden Zweifel erhaben zu sein. Das waren Fränzi und Marzella. War in einer Darstellung ein einzelnes Mädchen zu sehen, so musste dies Fränzi sein. Trat ein zweites hinzu, dann war das Marzella. Manchmal bestand Unsicherheit, wer von beiden denn nun zu sehen sei. Selbst eine Schleife im Haar war kein sicheres Indiz für die Identität der einen oder der anderen.¹²

Schwestern sollen sie gewesen sein und Töchter einer Artistenwitwe. Folglich wurden sie auch selbst als »Zirkuskinder«¹³

vorgestellt; denn wenn die Eltern Artisten waren, so konnten die Kinder nur in deren Fussstapfen getreten sein.¹⁴ Andere dagegen meinten, die Eltern seien Arbeiter gewesen.¹⁵ Gordon nannte sie »zwei Waisenkinder, welche die Brücke-Künstler in den letzten Dresdner Jahren ›adoptiert‹¹⁶ hatten. Auch wenn das im übertragenen Sinn gemeint war, so war die Umwandlung der Halb- in Vollwaisen doch geeignet, ein vertrautes, ja familiäres Verhältnis zwischen Malern und Mädchen bestätigt zu finden. In jedem Fall hatten Hinweise auf Fränzis und Marzellas soziale Herkunft aus dem deklassierten Randmilieu von »Fahrenden« oder der Arbeiterschicht eine entlastende Funktion. Sexuelle Beziehungen zwischen minderjährigen Mädchen und Erwachsenen – sei es als Ersatz für mangelnde emotionalen Rückhalt in der eigenen zerrütteten Familie oder als Gegenleistung für das Versprechen materieller Verwöhnung – sind in diesen Milieus häufiger anzutreffen als in intakten bürgerlichen Familien.¹⁷ Solange die eigene Klasse davon verschont bleibt, braucht dem Verdacht auf unbotmässige Handlungen nicht entgegengetreten zu werden.

Beruhigend für das moralische Gewissen wirkte auch die behauptete Kontrolle durch eine Mutter. Die Mädchen gingen angeblich nur »mit Zustimmung der Mutter«¹⁸ ins Atelier. Bei den Aufenthalten an den Teichen soll sie »zuweilen« dabei gewesen sein: »Auch sie legt schon bald alle Scheu und Kleidung ab, badet nackt wie ihre beiden ›Küken‹.¹⁹ Anhaltspunkte für die Anwesenheit einer Mutter ergeben sich aber weder aus Bildern noch sonstigen Dokumenten. Mangels eindeutiger Indizien konnte es sogar vorkommen, dass in zwei miteinander konkurrierenden Beschreibungen einer Zeichnung in ein und derselben Person sowohl Fränzis Mutter als auch Schwester Marzella ausgemacht wurde.²⁰ Solche Ungereimtheiten, die stets mit dem Brustton der Überzeugung vorgetragen wurden, lassen sich viele anführen. Sie zeugen von der Verlegenheit, die wirklichen Umstände nicht beschreiben zu können, unter denen die Kinderbildnisse entstanden sind.

Alle Aussagen über die Herkunft der beiden Mädchen aus dem Artistenmilieu und die mütterliche Kontrolle beruhten auf einer Episode, die Max Pechstein 1945/46 niedergeschrieben hatte. Auf der Suche nach »zwei oder drei Menschen [...], die keine Berufsmodelle waren und uns daher Bewegungen ohne Atelierdressur verbürgten«, habe ihn der Hauswart der Akademie an »die Frau eines verstorbenen Artisten und ihre beiden Töchter« verwiesen: »Ich legte ihr unser ernstes künstlerisches Wollen dar. Sie besuchte uns in unserem Laden in der Friedrichstadt, und da sie dort ein ihr vertrautes Milieu vorfand, war sie damit einverstanden, dass ihre Töchter sich mit uns nach Moritzburg aufmachten. [...] Hin und wieder erschien die Mutter, um als ängstliches Huhn sich zu überzeugen, dass ihren auf dem Teich des Lebens schwimmenden Entenküken nichts Böses widerfahren sei. Beschwichtigten Gemüts und von Achtung vor unserer Arbeit durchdrungen, kehrte sie immer nach Dresden zurück.«²¹

Als Leopold Reidemeister, der damalige Direktor der Westberliner Nationalgalerie, 1960 Pechsteins »Erinnerungen« herausgab,

war ihr jovialer Ton geeignet, den Ruch von Amoralität, der stets auf den Bildern lastete, zu zerstreuen und den Rang der Künstler im Pantheon der deutschen Kunst zu festigen. Aus Pechsteins Beschreibung, in der weder Namen noch Alter erwähnt wurden, ergaben sich keine Hinweise darauf, dass er Fränzi und Marzella meinte. Das wird inzwischen anerkannt,²² doch folgt daraus nur eine weitere spekulative Behauptung, dass es sich nämlich bei den Töchtern der Artistenwitwe um zwei von »insgesamt sieben Mädchen im Alter bis zirka 15 Jahre«²³ handelte, die die Maler selbst erwähnt hatten und die ihnen demnach als Modelle zur Verfügung standen.

Ausschlaggebend für die Beruhigung – oder Verunsicherung – des moralischen Gewissens war stets das Alter der »Kindermodelle«. Vierzehn Jahre alt mussten sie schon gewesen sein, um es mit den Kindfrauen aus dem Repertoire des bürgerlichen Bildungswissens, mit Goethes Gretchen und Mignon oder Wedekinds Lulu, aufzunehmen. Doch waren Altersangaben stets aus der Luft gegriffen. Vorsichtig geschätzte Höchst- und Mindestalter erschienen noch der eleganteste Weg, sich aus der Affäre zu ziehen: »Marcella war wohl kaum 16, Fränzi sicherlich nicht mehr als 13 Jahre alt.«²⁴ Eine visuelle Analyse der Bilder und die Bestimmung von Merkmalen präpubertärer Körper spielten bei solchen Spekulationen keine Rolle.²⁵

Als schliesslich Fränzis Alter ermittelt wurde, gerieten alle vertrauten und Vertrauen signalisierenden Vorstellungen ins Wanken. Mit bürgerlichem Namen hiess sie Lina Franziska Fehrmann und wurde am 11. Oktober 1900 als vierzehntes und letztes Kind der Eheleute Alma Lina Clementine, geb. Pazi, und ihres Ehemannes Oskar Emil Fehrmann in Dresden geboren.²⁶ Sie war demnach im Sommer 1910 gerade einmal neun Jahre alt. Die Eltern waren weder Artisten noch Arbeiter. Der Vater war als Schlossergehilfe, Heizer und seit 1910 als Maschinist tätig. Er starb 1921. Die Mutter, bei Fränzis Geburt bereits vierzig Jahre alt, führte als Putzmacherin sogar einen kleinen Laden und hatte eine behördliche Erlaubnis für einen Verkaufsstand auf Jahrmärkten. Seit 1881 und der Geburt ihrer ersten, noch unehelichen Tochter, die kurioserweise auf den Namen Franziska Lina getauft wurde, bis zur Geburt Lina Franziskas hatte sie durchschnittlich alle 15 1/2 Monate ein Kind zur Welt gebracht. Die Fehrmanns lebten in der Nähe des Hauptbahnhofs und zogen häufig um, meist nur ein paar Strassenzüge weiter. Mit sechzehn Jahren war Fränzi vom Sohn des Fleischers aus der Nachbarschaft geschwängert worden, schon bald folgte ein zweites uneheliches Kind. Als Kirchner 1926 sein früheres Modell besuchte, waren ihre familiären Verhältnisse offenbar zerrüttet. Doch das Wiedersehen mit ihr und der Mutter, die ihm aus seiner Dresdner Zeit noch gut bekannt war, hat er als herzlich beschrieben und voller sentimentaler Erinnerungen auch seitens Franziskas. Seelische Narben schien sie nicht davongetragen zu haben, zumindest nicht der Darstellung Kirchners zufolge.

In der Dresdner »Brücke«-Ausstellung von 2001/02 wurde zuletzt die Identität von Fränzi und Marzella behauptet.²⁷ Die Frage,



Abb. 4: Ernst Ludwig Kirchner, »Fränzi vor geschnitztem Stuhl«, 1910, Öl auf Leinwand, 71 x 49,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

warum Kirchner Bildnisse ein und desselben Mädchens mit unterschiedlichen Namen betitelt haben sollte, wurde nicht gestellt. Und bei der Präsentation der Exponate unterblieb eine auch visuell nachvollziehbare Argumentation. Dabei hätte gerade die Gegenüberstellung von zwei etwa gleich grossen, farbig leuchtenden und etwa gleichzeitig entstandenen Bildnissen – »Marzella (Akt)« (Abb. 3) und »Fränzi vor geschnitztem Stuhl« (Abb. 4) – die These stützen können. Zwar wurde in diesen und anderen Bildern nie eine Portraitgenauigkeit angestrebt, doch zeigen sich bei einem genauen Vergleich zahlreiche physiognomische Übereinstimmungen der beiden etwa gleich alten Mädchen.

Die beiden zuletzt erwähnten Portraits wurden häufig interpretiert und ausgestellt. Sie stehen stellvertretend für viele weitere Darstellungen von »Kindermodellen« der »Brücke«-Maler. Grohmann war die Figur hinter dem Mädchen, eine hölzerne und farbig gefasste Skulptur Kirchners und Teil seiner selbst gefertigten Ateliereinrichtung, als ihr »Dämon«²⁸ erschienen; Moeller hatte die Konfrontation mit dem Portrait als das »Thema erwachender Sexualität« und deutliches Symbol für »die beginnende Begierde und Erotik« interpretiert: Die »geschnitzte Figur schiebt sich wie ein zweites Ich hinter das Mädchen, wie eine Metapher alles Triebhaften«, und vermittele damit »etwas Ursprüngliches, das in der Zivilisation verloren gegangen ist.«²⁹ Dieser Verlust von »Geschlechtlichkeit und Erotik« wird beklagt, die Darstellung des Mädchens in der Rolle als Verführerin des Mannes wird als Surrogat vermittelt. Gleichzeitig wird Kirchners »Wahrnehmung der Frau als Verführerin des Mannes, zuweilen als sein Sexualobjekt«³⁰ mit der Intention der Frau – hier eines Mädchens – gleichgesetzt: eine sexistische Wertung aus einer eher männlichen Perspektive. Denn anders als der Betrachter sieht das Mädchen auf dem Bild die Skulptur ja gar nicht. Es ist zwar nicht unbeteiligt, wird jedoch vom Maler allenfalls in einer solchen Rolle inszeniert. Marzellas Bildnis in der »mädchenhaften Pose« wurde dagegen als Ausdruck für eine »uto-pische Weiblichkeit« gewertet, die »liebvolle Naivität«, in der das Bildnis gemalt sei, wurde als Beweis für Kirchners »Identifikation von erotischem und künstlerischem Idealismus«³¹ herangezogen. Auch diese Interpretation ist ohne Rücksicht auf eine mögliche reale Bedeutung von Darstellungen minderjähriger Mädchen für erwachsene Männer gewonnen.³²

Hiess es früher, Fränzi und Marzella seien »halb Kind, halb Frau«³³, so werden ihre Darstellungen heute genauer unterschieden. In einer Zeichnung wird Fränzi als »ein junges Mädchen, fast noch ein Kind [...] völlig ungezwungen und völlig natürlich« beschrieben, in einer anderen ist dagegen zu lesen: »Hier ist Fränzi ganz Kind.«³⁴ Für den ersten, den kritischen Fall, wird nach Gleichnissen gesucht, als sei sich das Dargestellte nicht selbst genug: »Nur einmal hatte sich die Kunst so leichtfüssig der Erotik genähert und zwar, als man im Rokoko sich nach Kythera einschiffte und in der Liebesschaukel schwang.«³⁵ Erotik und sexuelle Anspielungen im Umgang mit Kindern werden in den mythischen Gefilden einer fernen Vergangenheit angesiedelt.

Zur Beziehung von Malern und Mädchen

Hatte die Kunstgeschichte zunächst noch allzu bereitwillig Pechsteins unbekümmerte Schilderung des Moritzburger Treibens kolportiert, so nutzt sie heute eine neue Offenheit im gesellschaftlichen Umgang mit Sexualität. Trotz »suspek[te]r] Indezenz von Themen und Darstellungsmodus« macht sie das Zugeständnis, dass »die Dresdner Phase des freien Vergnügens [...] nicht frei war von Promiskuität«³⁶ oder lässt der erotischen Phantasie gleich ganz freien Lauf. Zuletzt kann sogar der Sexualverkehr mit Kindern als die eigentliche avantgardistische Leistung – der offensive, Tabu verletzende Umgang mit der Sexualität als die verwirklichte Einheit von Kunst und Leben akzeptiert werden. Jetzt werden die Kinder als »Objekte des Begehrens und als erotische Subjekte ins Spiel gebracht.«³⁷ Wenn es an gleicher Stelle heisst, dass wegen der Deckungsgleichheit von Kunst und Leben nicht von einem amoralischen, sondern freundschaftlichen Umgang gesprochen werden könne, dann ist das eine nur wenig verhohlene Akzeptanz pädophiler Verhältnisse, auch wenn diese »heute in eine Idealsphäre arkadischer Harmonie gerückt« seien. Hier zeigt sich die ganze Befangenheit, wenn es darum geht, einen amoralischen Lebensvöllzug nicht nur offen auszusprechen, sondern zwanghaft rechtfertigend zu propagieren. Letzteres geschieht nicht in aller Offenheit, sondern mythologisch oder ideologisch verbrämt.

Den Aufzeichnungen und Auskünften der Künstler wurde blindes Vertrauen geschenkt. In den Artefakten wurden allein Belege für einen harmonischen Zusammenklang von Kunst und Leben gesehen, und sie wurden als Beweise für den möglichen Ausgleich mit der Natur oder sogar die Überwindung der binären Geschlechterdifferenz bewertet. Das Motiv der vorpubertären Mädchen wurde geadelt. Dabei wurde ihnen jeder individuelle Bezug genommen, verfängliche Posen und unmissverständliche Situationen wurden bagatellisiert oder aus ästhetischen Gründen gerechtfertigt. Die Kunstwerke sollten allein als Ausdruck eines geistigen Prinzips verstanden werden, das jeden Gedanken an die Möglichkeit des Tabubruchs oder pädosexueller Anfälligkeiten verflüchtigen lässt. Der Missbrauch von Kindern durch die Künstler galt als ausgeschlossen – oder er wird als selbstverständlich angesehen und gerechtfertigt.

Die Kunsthistoriker sind verunsichert. Doch sie zeigen wenig Bereitschaft, sich von den eingeübten Klischees zu lösen und lieb gewonnene Deutungsmuster selbstkritisch zu überdenken. Die sozialromantische Vorstellung zweier Halbweisen, Töchter einer deklassierten Artistenwitwe, hatte grössere Akzeptanz versprochen als ein Nachdenken über tatsächliche Zusammenhänge. Da es heute kaum noch möglich ist, weiterhin über eine Verletzung von Tabugrenzen zu schweigen und vermittels einer »Ideologie der reinen Anschauung« als »Königsweg« der Kunsterfahrung³⁸ mit Erleichterung die Umstände zu vergessen, schlägt die Kunstgeschichtsschreibung andere Wege ein, um mit den »Kindermodellen« zurecht zu kommen: mit ihrer geistesgeschichtlichen Einbindung in das Defilee der Kindsbräute in der Schönen Literatur³⁹



Abb. 5: Ernst Ludwig Kirchner, »Tanzender Kirchner im neuen Atelier«, Postkarte vom 2. Nov. 1909, Tuschkfeder, 9 x 13,9 cm, Hamburg, Museum Altona.

oder »Medienreflexionen«⁴⁰. Bei Letzteren wird besonders deutlich, dass ein früheres Verständnis der Kinderbildnisse als höchster Ausdruck vollkommener Einheit von Kunst und Leben bzw. eines harmonischen »Zurück zur Natur« erschüttert wurde. Paradiesische Zustände in Moritzburg und den Ateliers kommen allenfalls noch in Anführungsstrichen vor.⁴¹

Die Fixierung auf die Bildkultur lenkt ab vom wirklichen Umgang der Maler mit den Mädchen. Heutige akademische Diskurse scheuen selbst dann die Rekonstruktion von Lebenswirklichkeit, wenn sie kritischen Intentionen folgen. Die soziale Wirklichkeit ist beiden Herangehensweisen gleichgültig. Doch erst mit deren Rekonstruktion, die sich alle verfügbaren Quellen zunutze macht und in dichten Bildbeschreibungen den inszenatorischen Rahmen aufsprengt, wird es möglich sein, den Modellen der »Brücke«-Maler auch historisch gerecht zu werden und gleichzeitig dem Interesse der Maler für präpubertäre Mädchen auf die Spur zu kommen. Letzteres wurde bislang noch keiner psychografischen Studie für Wert befunden,⁴² die Kinderbildnisse wurden noch nie als Ausdruck pädophiler oder päd-erotischer Interessen analysiert.

2. Das Atelier als Ort der erotischen und sexuellen Selbstinszenierung

Anfang November 1909 erhielt Heckel, der sich gerade bei Schmidt-Rottluff in Dangast aufhielt, eine Postkarte von Kirchner aus Dresden: »Bin glücklich Berlinerstr 80 part. Schreib bald mal Du

verfluchter Hund Wann kommst Du zurück Gruß Dein Ernst Herzlichen Gruß Fritz.«⁴³ Die Ansichtsseite führte Heckel vor, wie er sich den glücklichen Absender vorzustellen habe: splitternackt und einen wilden, ausgelassenen Freudentanz aufführend (Abb. 5). Ein Spiegel über einer Kommode reflektiert den korybantisch Verzückten im neu bezogenen Atelier. Ein Teppich und ein gusseiserner Kanonenofen mit langem Rohr vervollständigen die noch karge Einrichtung. Der Ofen wird in vielen Zeichnungen und Bildern, die hier entstehen sollten, zu sehen sein. Er war ein unentbehrliches Ausstattungsstück, schaffte er doch überhaupt erst die Voraussetzung, sich auch in der kalten Jahreszeit der Kleider zu entledigen und nackt in der Wohnung zu bewegen.

Ungehindert und kompromisslos wird Kirchner hier den Anspruch vorantreiben, künstlerische Produktion und Lebensvollzug in Deckung zu bringen. Dabei werden ihn ungezählte Frauen und Mädchen unterstützen; wie jene Fritz, die gleich am ersten Tag den glücklichen Zustand des Künstlers geteilt und mit dem herzlichen Gruss an Heckel bekräftigt hat. Niemand wird je erfahren, wie sie und die anderen sich in der Rolle erfahren haben, die ihnen der Maler rückblickend im Tagebuch zugeteilt hat: »Die Liebe, die der Maler dem Mädchen entgegenbrachte, die sein Gefährte und Helfer war, ging über auf die geschnitzte Figur, veredelte sich [über] die Umgebung [in] das Bild und vermittelte wiederum die besondere Stuhl- oder Tischform aus der Lebensgewohnheit des menschlichen Vorbildes. Das war der Weg des Kunstschaffens am einfachen Beispiel. Das ist die Kunstanschauung der »Brücke.«⁴⁴

In dieser Tagebuchaufzeichnung hat Kirchner die Art des Anteils der Frau an der künstlerischen Produktion deutlich benannt. Er reduzierte ihn auf ihre Funktion als Sexualpartnerin. Wenn die »Lebensgewohnheit« in »die besondere Stuhl- und Tischform« Eingang gefunden haben soll, so dachte er dabei ohne Zweifel an jene fetischartigen Möbel, deren Sitz- oder Liegeflächen sich aus kopulierenden Leibern zusammensetzten und die wiederum dazu dienten, auf ihnen zu kopulieren. Sie sind in vielen Bildern, auch solchen mit Kindern, zu sehen.

Für Kirchner war jede Frau ein »Mädchen«, ungeachtet ihres Alters: »So unterbrach ich oft eine Copulation, um die Stellung des Mädchens zu zeichnen etc.«⁴⁵ Aus einer solchen Äusserung lässt sich nicht auf das Alter des »Modells« schliessen. Ebenso wie die Wendung »die Kleine«, die er gelegentlich gegenüber Heckel nutzte, um ein Modell oder eine gelegentliche Geliebte zu bezeichnen, entstammt der Begriff des »Mädchens« einer Sprache männlicher Dominanz, die die Frau nach ihrer sexuellen Verfügbarkeit bewertet.

Die Rollenzuweisung an die Geliebte als Gefährtin und gleichzeitige Helferin bei der Hervorbringung von Kunstwerken steht in einem krassen Missverhältnis zu unserer Kenntnis über diese Frauen, Mädchen und Kinder. Dem Künstler genügte es, ihre Vor- oder Kosenamen zu überliefern. Selbst von Erna Schilling, die er bald nach dem Wegzug aus Dresden in Berlin kennen lernen und mit der er bis zu seinem Freitod zusammenleben sollte, sind kaum biografische Details aus der Zeit vor und während des Zusammenkommens bekannt. So blieben alle Gefährtinnen ohne eigene Geschichte, nicht zuletzt auch, weil ihnen selbst ein Anteil an der künstlerischen Arbeit der Männer gar nicht bewusst geworden ist und sie ihn deshalb auch nicht für mitteilenswert erachtet haben.

Kirchners Atelier in der Dresdner Friedrichstadt

Das neue Atelier, das zugleich Wohnung war, bestand aus drei Räumen.⁴⁶ Bald schon werden sie angefüllt sein mit geschnitztem Holzmöbiliar, bemalten bzw. gebatikten Vorhängen und textilen Wandverkleidungen. Die Produktions- und Wohnstätte wird selbst zum Thema vieler Gemälde und zum Mittelpunkt der künstlerischen Selbstinszenierung und zur »unverwechselbaren Örtlichkeit«.⁴⁷ Die eigenen Bilder stehen vor oder hängen an den Wänden, Skulpturen stehen am Boden oder auf improvisierten Sockeln.

In Fotografien, die den Zustand in der zweiten Jahreshälfte 1910 bis Anfang 1911 dokumentieren,⁴⁸ weist nichts darauf hin, dass es sich um ein Maleratelier handelt. Regale für Utensilien wie Pinsel, Palette, Farbtöpfe und -tuben scheint es nicht zu geben, keine Staffelei ist zu sehen, von einem Bilderlager keine Spur. Statt dessen hängen fertige Bilder wie Bildschmuck an den Wänden, doch anders als in der Wohnung eines Sammlers hier »mitten im Leben«⁴⁹, wie Kirchner sich ausdrückte. Die gesamte Ausstattung ist Staffage, ein eklektisches, aus den unterschiedlichsten Quellen bezogenes Pasticcio. Hölzerne Skulpturen und Artefakte, die Kirchner mit Bezug des neuen Ateliers und in Anlehnung an

aussereuropäische Werke zu schnitzen begann,⁵⁰ sind sowohl Zimmerschmuck als auch Versatzstück und Requisite. Die Räume werden bevölkert mit Menschen aus Fleisch und Blut. Die Anwesenheit von Männern wie jene des Artisten Sam vom Zirkus Schumann in einem der Fotos blieb eine Ausnahme – die Künstlerkollegen ausgenommen. Es waren vor allem Frauen und Mädchen, die sich inmitten der Bilder bewegen, auf denen sie vielleicht selbst schon dargestellt sind. Die Räume glichen bald mehr einem Boudoir, dem intimen Gemach als Rückzugsort der Frauen, als dem Wohnatelier eines Künstlers. Die »herumwohnenden Mädels des Viertels«⁵¹ liess er zu sich kommen und bezahlte sie sowohl als Modelle wie auch als Liebesdienerinnen.⁵² Eine Trennung wäre auch kaum möglich gewesen. Der erotische und sexuelle Lebensentwurf wurde zur Obsession, spürbar noch im kleinsten Detail der Ausstattung. Das durch und durch erotisierte Ambiente mit den fetischartigen Frauenmöbeln und Kopulationsgestellen, jene geschnitzten und roh gehauenen Akte, die dem Schema afrikanischer Kunstwerke folgten, vergegenwärtigten den nackten Körper selbst dann noch, wenn sich keine Frauen im Atelier aufhielten. Vor allem bestimmten Textilien das exotische Environment: Stoffbahnen, die bald schon die Türen ersetzten, Diwanddecken, Kissen und Wandbespannungen aus alten Betttüchern. Kirchner hat sie in leuchtenden Farben bemalt oder in Batiktechnik bedruckt: mit nackten, liegenden und stehenden Paaren unter schirmartig stilisierten Bäumen beim Liebesspiel.

Sexualität und künstlerischer Schaffensakt

Kirchners Atelierausrüstung mit erotischen Motiven hat kaum der damaligen Vorstellung von einem Künstleratelier entsprochen. Sie folgte auch nicht einer oft behaupteten Vorliebe der Brückemaler für »das Ursprüngliche, das Einfache, das Natürliche«. Vielmehr demonstrierte sie die vollständige Okkupation mit dem Geschlechtsakt und war beherrscht von der Hervorkehrung der Geschlechtsmerkmale nach Vorlagen, die Kirchner im Frühjahr 1910 bei Besuchen im Dresdner Völkerkundemuseum gesehen hatte. Dieser »Blick für das Wesentliche«⁵³ wurde zum bestimmenden Teil einer extrovertierten Selbstinszenierung, den Kirchner mit einem erotischen Lebensentwurf begründet hat. Das »Atelier« selbst wurde Bildgegenstand und »Bühne«, auf der sich Geschlechts- und Schaffensakt miteinander verbinden liessen. Wenn Kirchner das Geschehen und das Gesehene in den Bildern reproduzierte, dann erfuhren Leben und Kunst allein in diesem Sinne »eine letzte Verschmelzung«⁵⁴. Die bereits zitierte Bemerkung, er sei oft mitten im Coitus aufgestanden, um eine Bewegung zu skizzieren, bestätigt sich hier. Anders als die Fotografien, geben die Gemälde und Zeichnungen nicht die Modelle im Raum wieder, sondern zeugen vom psychosexuellen Zustand beim Sehen und Malen. Dazu war Kirchner auf die wohlwollend tätige Unterstützung der Frauen, der Freundinnen wie auch der bezahlten Modelle angewiesen.

Das Leben und die Kunst hat Kirchner gleichermassen der Triebnatur unterworfen. Die eigene Sexualität hat er zum künstle-

rischen Programm erhoben, als Grundlage seiner emotionalen, intellektuellen und künstlerischen Äusserungen in ihrer Gesamtheit wurde sie zur »idée fixe«.⁵⁵ Mit der ständigen Suche nach neuen, in seinem Sinne »verwertbaren« Modellen, mit seiner Getriebenheit und Promiskuität begab er sich in den Gegensatz zu anderen Künstlern der Zeit, für die sich künstlerische Arbeit und sexuelle Betätigung gegenseitig ausschlossen, weil sie von der eigentlichen Bestimmung als Künstler ablenkte. Für van Gogh, Klee oder Kubin zum Beispiel waren Triebökonomie und asketische Schöpfungsreligion das Gebot der Stunde. Libidinöse Verausgabung empfanden sie als eine Beeinträchtigung der künstlerischen Arbeit.⁵⁶

Mit einem Zeitgenossenschaft verbürgenden Gleichnis hat Gustav Schiefler als Erster den Zusammenhang von Eros und Schaffen bei Kirchner kommentiert. Die Bilder seien »orphisch-mystisch, weil sich [...] starke erotische Spannungen geltend zu machen scheinen, Spannungen, wie sie, wenn in breiteren Schichten auftretend, zu kultischem Drange werden können; dionysisch-tragisch, weil sich diese Spannungen gelegentlich – zwar in naiver Unbekümmertheit, und darum nie gemein-lüstern, sondern – gleichsam leidvoll, man könnte sagen: mit einer Grimasse, entladen«.⁵⁷ Für den Hamburger Landgerichtsdirektor, passives Mitglied der Vereinigung und Vater von vier Kindern – die jüngste Tochter war nur ein Jahr älter als Fränzi –, war der »dionysisch-tragische Einschlag« Ausweis für den unbürgerlichen, den »wahren Künstler«, der auf Glanz verzichtet: »Wer Ruhm haben will, muß auf Ehre verzichten«,⁵⁸ sollte er später schreiben. Damit rechtfertigte Schiefler den Immoralismus des Künstlers und erhob ihn zum wesentlichen Kriterium für dessen Karriere beim bürgerlichen Publikum, dem er selbst angehörte. Mit seinem »nietzsche-anischen« Vergleich⁵⁹ hat er zu verstehen gegeben, dass Einklang von Kunst und Leben keine harmonische Sexualität meinte und dass Kirchner kein tragfähiges Gerüst im Umgang mit dem anderen Geschlecht zu errichten gedachte oder einen Ausgleich für eine »verfeinerte«, intellektuelle Sexualität zu suchen vorgab. Expressive Anspannung, Verkrampfung und Ausbruch wurden nicht negiert; vielmehr traten sie an die Stelle ungezwungener, spontaner Natürlichkeit. Kirchners Lebensgier war Liebesgier. Sein starker Sexualtrieb führte zum Ausleben der dunklen Seiten. Seinen innersten Gefühlen gewährte er ohne Rationalisierung freien Lauf. Zur Feier der Geschlechtlichkeit gehörten die Grimasse und der Krampf, nicht jedoch das Vorgaukeln einer sorgenfreien Existenz. Statt die Libido durch die Kunst zu bändigen, sollte sie eher aufgestacheln werden. Das geschah mit dem Anspruch einer expressiven Selbstdarstellung jenseits bürgerlicher Affekt- und Triebkontrolle.

Für die bürgerliche Kunstgeschichte, die Sexualität als Antrieb für künstlerisches Schaffen und als kreatives Potenzial akzeptiert, rechtfertigte sich bislang allein ein »unverstellter« Umgang mit den Mädchen. Das Abreagieren von Obsessionen, unangepasster seelischer Momente oder gar sexuelle Deviationen als künstlerischer Antrieb blieben dagegen ein Tabu.

Höhepunkt und Einbruch

Kirchner meinte später, er sei »ungeheuer abhängig von der Körperform«.⁶⁰ Die »weichen sächsischen Formen« der Freundin Dodo – seiner grossen Dresdner Liebe Doris Grosse – erklärte er retrospektiv zum »physischen Schönheitsideal« der letzten Dresdner Jahre vor dem Umzug nach Berlin. Im Gemälde »Stehender Akt mit Hut« von 1910 (Abb. 6) hat er ihren üppigen, nackten Leib exemplarisch vorgeführt: »Eine schöne gesunde blühende Sinnlichkeit, die nie gemein wird, liegt über diesen Arbeiten, deren Krönung und Resultat das Hochformat des Mädchens mit Hut ist.«⁶¹ Als er sich einen »Überblick über die malerische Entwicklung« verschaffte, charakterisierte er den lebensgrossen Frauenakt mit schwarzem Hut und roten Schuhen als »das letzte Werk, das gleichzeitig die Grenzerscheinungen von physischer und psychischer Welterfassung bedeutet, [...] der schon nicht mehr vor der Natur gemaltes Erlebnis ist.«⁶² Mit einem vulgären Vergleich überhöhte er den Akt zum »reinsten Bilde eines Weibes, gegen das die Cranachsche Venus eine alte Voze ist.«⁶³

Kirchner selbst stellte heraus, Dodo habe er nicht nach der Wirklichkeit gemalt. Das »reinste Bild« der Freundin und Partnerin trug er demnach bereits in der Erinnerung. Wenn Doris Grosse, die reife, sexuell aktive und Erotik ausstrahlende, sinnfrohe Frau, ihm dazu verholfen hatte, »seine sinnlichen Energien in künstlerische Arbeit umzusetzen«,⁶⁴ so traf das in zweifacher Hinsicht zu. Einerseits erwartete er von ihr, seinen Lebensvollzug, den er als Bedingung zur Hervorbringung von Kunstwerken voraussetzte, verständnisvoll mitzutragen; andererseits hat Dodo ihn auch finanziell unterstützt. Diese Doppelrolle der Partnerin barg Potenzial für Konflikte. Das klingt an, wenn er sich an die Gründe ihrer Trennung erinnerte. Er habe sie und Dresden verlassen, da er »doch nicht für die Dauer von der Kameradschaft« seiner »Frau und ihrer Schwestern leben konnte«.⁶⁵ An anderer Stelle äusserte er jedoch, Dodo habe ihn verlassen. Darunter habe er so grausam gelitten, »dass ich in meinem traurigen Zustande [...] nach jedem Weibe griff, das mir in die Nähe kam«.⁶⁶

Die Lebenswirklichkeit von Doris Grosse war lange verborgen, blieb sie doch dem künstlerischen Willen Kirchners untergeordnet. Was heute über sie bekannt ist, entstammt späteren Nachforschungen.⁶⁷ 1884 in der Grossfamilie eines sächsischen Kammerdieners und späteren Gastwirts geboren, war sie seit 1902 Vollwaise. Als Kirchner sie kennen lernte, führte sie mit zwei jüngeren Schwestern, Armgard und Paula, einen gemeinsamen Hausstand. Alle drei waren Verkäuferinnen. Bilder Kirchners zeigen sie mit grossen, auffällig gestalteten Hüten. Daraus wurde geschlossen, dass sie als Modistinnen tätig waren, in einer Branche, in der Frauen traditionell Selbständigkeit erreichen konnten, der aber auch Verbindungen zum Prostituiertenmilieu nachgesagt werden.⁶⁸ »Glück und Qual haben wir beide gehabt«,⁶⁹ schrieb Kirchner, sich an das Zusammenleben mit der sexuell aktiven, unabhängig und selbständig lebenden Frau erinnernd. Offenbar hat Doris Grosse den Umgang mit Fränzi und anderen Mädchen toleriert.⁷⁰ Doch

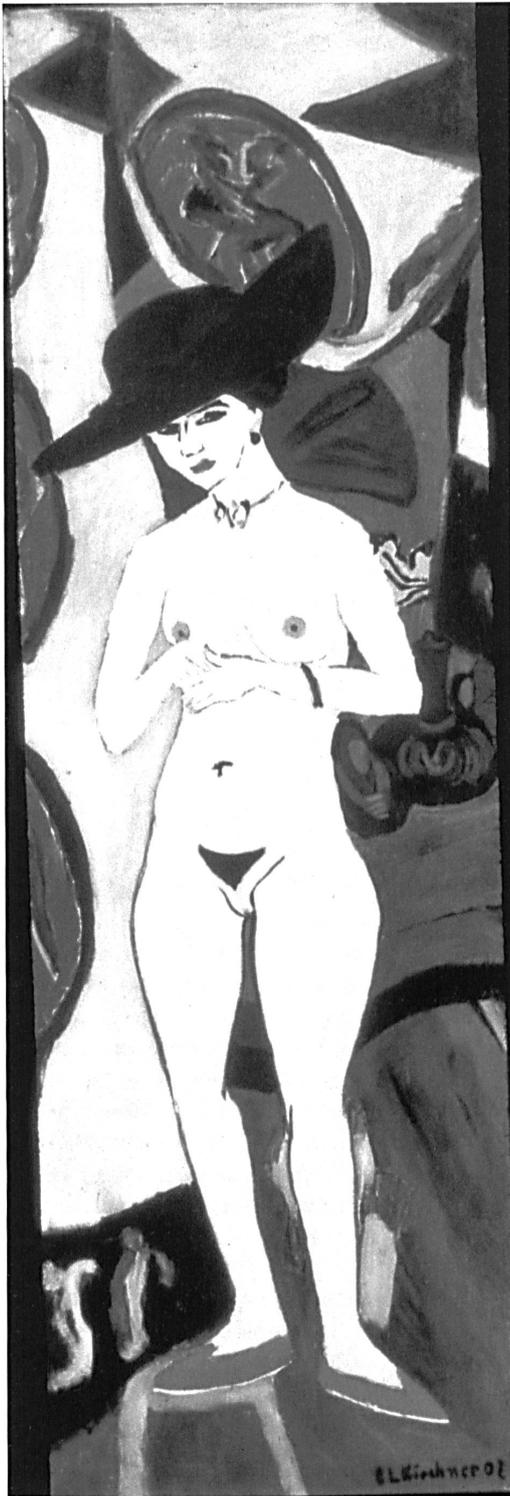


Abb. 6: Ernst Ludwig Kirchner, »Stehender Akt mit Hut«, 1910/20, Öl auf Leinwand, 205 x 65 cm, Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut.

über seine erotischen Obsessionen und sexuellen Ansprüche wird sie sich nicht nur lustig gemacht haben wie auf jener Karte an Heckel von Anfang Mai 1910, die sie zusammen mit einer weiteren Frau zeigt: hingsunken auf einem Sofa, mehr gelangweilt als lasziv.⁷¹ Die Rückseite trägt sechs Namen: »Gruß Dori, Pauli Gerdi Hedi Julietti Melani«. Tatsächlich unterschrieben haben, wie die Handschriften zeigen, nur zwei Frauen, wohl jene, die Kirchner auf der Ansichtseite gezeichnet hat: Doris und die sonst nirgends erwähnte Melani. Doris schien sich einen Spass daraus gemacht zu haben, hinter ihrem Namen gleich vier weitere hinzuzusetzen und ebenso uniform wie absurderweise auf »i« enden zu lassen. Die verballhornten Kosenamen ironisierten Kirchners libidinöse Ansprüche. Und sie versprachen Heckel augenzwinkernd einen ganzen Harem, sollte er erst aus Dangast zurückkommen. In diese Falle sind Kunsthistoriker getreten, wenn sie aus der Anzahl der Namen auf die gleichzeitige Anwesenheit von sechs Frauen im Atelier geschlossen haben. Als Heckel diese Postkarte aus Dresden erhielt, gehörten minderjährige Mädchen bereits seit einigen Wochen zu den ständigen Besucherinnen in Kirchners Atelier.

3. »Kindermodelle« im Atelier

Kirchners Karten und Briefe an Heckel

Nach dem ersten Sommeraufenthalt in Moritzburg und einer Zeit gemeinsamen Arbeitens in Dresden hatte Heckel sich wiederholt zu Schmidt-Rottluff nach Dangast zurückgezogen. Vielleicht wollte er sich den psychophysischen Belastungen, die Kirchners Lebenswandel mit sich brachte, entziehen.⁷² Doch der Freund hielt ihn dann nachrichtlich mit Karten und Briefen auf dem Laufenden, illustrierte manche seiner Mitteilungen oder zeichnete passende Postkartenmotive. Wenn es um Galerie- und Museumsbesuche, anstehende Ausstellungsprojekte oder geschäftliche Angelegenheiten der »KG Brücke« geht, sind die Informationen sachlich. Anderes dagegen hat er in höchster Erregung zu Papier gebracht: Euphorisierte Berichte über das Nacht- und Atelierleben in Dresden oder das Eingeständnis völliger Niedergeschlagenheit – mangels Geld und Frauen, was für ihn meist dasselbe bedeutete.

Für die »innere Notwendigkeit der Mitteilung«⁷³ gab es vor allem einen triftigen Grund. Kirchner suchte den Freund zur gemeinsamen hemmungslosen, tabufreien und auf dem Geschlechtsakt basierenden Kunstproduktion zu bewegen. Auch aus Berlin, wo er längst schon von Zeit zu Zeit bei Pechstein wohnte und arbeitete, lockte er deshalb mit aufpeitschenden, plastisch ausgemalten Ateliernachrichten. So meinte er Ende November 1909, wenn Heckel länger in Berlin bliebe, dann sei »viel interessantes« zu erwarten, und »wir beide können dann leichter die etwas robuste Art so stimmen, dass wirkliche Kraft herauskommt.«⁷⁴ Mit der ungelinken Zeichnung eines kopulierenden Paares auf einem Schaukelstuhl in Pechsteins Atelier machte er deutlich, was unter »robuste Art« zu verstehen sei.



Du Alter (Gross) ist jetzt
 richtig geworden. Kellner
 - Bauer und ein grosser Jahn,
 Hyland. Die fische sind
 ich und die Rückkehr
 nach  off

Abb. 7: Ernst Ludwig Kirchner, »Mann und Mädchen«, Brief vom Dezember 1909, Tusche-
feder, 10,5 x 13,5 cm (Blattgrösse: 24 x 16,5 cm), Hamburg, Museum Altona.

Zurückgekehrt nach Dresden, versprach er Heckel, er könne »alles haben Weib und Wohnung«⁷⁵, wenn er nur erst nach Berlin komme. Wie zum Beweis für das Versprechen präsentierte er sein Selbstbildnis Kopf an Kopf neben einem nackten Mädchen (Abb. 7). In der Hocke kauert es neben dem breitbeinig sitzenden, bekleideten Maler. Beide schauen sie aus dem Bild heraus und fixieren den Adressaten. Die körperlichen Merkmale des Mädchens, die wegen seiner Kauerstellung nicht zu sehen sind, beschreibt Kirchner unmittelbar im Anschluss an die Zeichnung: »Die Kleine (Hans) ist jetzt wirklich wundervoll. Voller als im Sommer und von grosser Lebendigkeit. Sie freut sich schon riesig auf Deine Rückkunft, mit dem offenen Haar sieht sie wie eine ägyptische Frau aus und der interessante W Busen, kindlich [schwerleserlich; Anm. Dube-Heynig] trotz der Fülle. Wenn ihr vielleicht auch die letzte Feinheit fehlt.«⁷⁶

Die kindlich wirkende junge Frau, deren charakteristische, am Kinn spitz zulaufende Kopfform Kirchner in der Mitte der letzten Zeile noch einmal gesondert gezeichnet hat, war Heckel demnach seit dem vergangenen Sommer aus Berlin, nicht etwa aus Dresden, bekannt.⁷⁷ Der Vergleich mit einer »ägyptischen Frau« und das Interesse für den kindlichen »W Busen« näherte sich einem Körperideal, das ihn ab Frühjahr 1910 bei den präpubertären Mädchen anziehen sollte. Erst diese haben dann auch »die letzte Feinheit«, die der »Kleinen« aus Berlin jetzt noch fehlte.

Heckels »Entdeckung«

Drei Monate nach Kirchners Nachricht über den Einzug ins neue Atelier wird Heckel in Dresden denselben Standpunkt einnehmen und zwei kleine Mädchen an dieselbe Stelle des Teppichs stellen, um sie beim Bogenschiessen zu zeichnen (Abb. 8). Auch er wird die Zeichnung als Postkarte verschicken und der Empfängerin, der Kunsthistorikerin Rosa Schapire, erklären: »Hier zwei Schwestern, die ich neulich entdeckte.«⁷⁸ Ihre Namen verschwieg er ebenso wie den Ort seiner »Entdeckung« – Kirchners Atelier, die Strasse oder anderswo. Heckel hat die beiden für eine sportliche Aktion posieren lassen, die in dem engen Atelierraum keinen Sinn ergibt. Folglich hat er darauf verzichtet, ihnen Pfeile in die Hand zu geben. Stets wurde angenommen, es handele sich um Fränzi und Marzella. Doch das hinten stehende Mädchen, das die Sehne an sich heranzieht und den Bogen spannt, ist weder die eine noch die andere. Mit ihren kleinen, spitzen Brüsten ist es dem präpubertären Alter bereits entwachsen.

Weitere vier Monate später wird Heckel eine Zeichnung an Rosa Schapire schicken (Abb. 9).⁷⁹ Wieder beobachtete er zwei unbekleidete Mädchen an etwa derselben Stelle im Atelier. Die Tür, die zuvor noch geschlossen war, wurde inzwischen herausgenommen und durch bemalte Stoffschals ersetzt. Ob es dieselben Kinder waren, lässt sich wegen der skizzenhaften Darstellung nicht sagen. Beide sind von der Seite gesehen und wenden ihr Gesicht dem Zeichner zu. Kopf, Hals und Oberkörper des vorderen Mädchens hat Heckel zunächst mit einer durchgehenden langen und dünnen Linie gezeichnet, dann aber mit kurzen, dickeren Strichen



Abb. 8: Erich Heckel, «Bogenschiessende Mädchen», Postkarte vom 18. Febr. 1910, Tusche und Farbkreiden, The Tel Aviv Museum.



Abb. 9: Erich Heckel, «Zwei Akte im Atelier», 1910, Tuschfeder, 19,4 x 14,2 cm, Hamburg, Museum Altona.

deutlich eine Brust und einen leicht gewölbten Bauch hinzugesetzt und damit die unterschiedliche körperliche Entwicklung markiert. Selbstbewusst stützt es die rechte Hand in die Hüfte und stellt den rechten Fuss auf einen Hocker,⁸⁰ auf dem das kleinere mit gebeugtem Rücken und einer Schleife im Haar sitzt. Vielleicht tanzt die Grössere, ebenso ausgelassen und verzückt wie Kirchner im November des Vorjahres.

Ungeachtet einer späteren Aussage Heckels, dass Fränzi »ein spezielles Ereignis aus dem Jahre 1909«⁸¹ war, gibt es vor seiner Karte vom 18. Februar 1910 kein Dokument für ein gezieltes Interesse an jungen Mädchen. Auch vorsätzliche Vordatierungen durch die Künstler und nachträgliche Datierungen durch Kunsthistoriker sind wenig beweiskräftig. Alle Dokumente mit gesicherten Daten und identifizierbare Zeichnungen aus Kirchners Atelier stammen aus der Zeit zwischen den beiden Darstellungen Heckels. Die verkrampft wirkende Jüngere in der letzten Tuschzeichnung stand dabei im Mittelpunkt von Kirchners Interesse.

Marzella in Zeichnungen und Bildern

Kirchner zeichnete ein kleines Mädchen in einem Brief nach Berlin an Heckel und Pechstein vom 31. März 1910 (Abb. 10), kurz nach Heckels Karte an Rosa Schapire. Auch wenn hier nur der entblösste Rücken und das Gesäss zu sehen sind, ist die körperliche Konstitution eindeutig vorpubertär. Im einem Schmetterlingskostüm mit weit ausladenden Schals als Flügel seitlich des schlanken Körpers und Fühlern im offenen, dunklen Haar bewegt sich das Kind tänzerisch in einem Raum, der durch eine horizontale Linie angedeutet ist. Die Bewegung richtet sich auf eine kleine pyramidale, bühnenartig aufgebaute Anordnung am Boden links. Auf dieser spieluhrartigen Bühne, die noch nicht identifiziert werden konnte, steht eine weibliche Figur von der Grösse einer Puppe. Sie trägt einen weiten Reifrock und scheint ebenfalls zu tanzen.

Das Kind schwebt bzw. hüpfert geradezu über der dynamisch geschriebenen Grussformel am Ende des Briefes, ohne dass es zuvor erwähnt worden wäre. Da Kirchner auf das wiedereröffnete Dresdner Völkerkundemuseum verwiesen und zwei Zeichnungen nach Artefakten eingefügt hat,⁸² war er vielleicht dort auch zu dessen »Schmetterlingstanz« (Dube-Heynig) angeregt worden. Ausdrücklich bemerkte er, »einige Sachen der Pueblos aus Mexiko sind noch ausgestellt«, und ebenso wie die »famosen« Bronzen aus Benin empfand er sie als »eine Erholung und Genuss«. Tatsächlich gibt es bei den Pueblo-Indianern Neu-Mexikos einen rituellen Fruchtbarkeitstanz, bei dem junge Mädchen über den Schultern bunte Schals mit langen Fransen tragen, die schmetterlingshaft in der Luft wirbeln.⁸³ Im Museum hätte Kirchner mit Sicherheit keine direkte Vorlage sehen können. Dazu ist die Zeichnung zu freizügig. Doch die Anregung, wo immer auch er sie bekommen hat, dürfte ihn dazu geführt haben, ein kleines Mädchen im Schmetterlingskostüm im Atelier für ihn tanzen zu lassen.

Dieses Mädchen war Marzella. Zwischen dem 30. März und dem 2. April, also genau im Zeitraum des Schmetterlingstanzes,

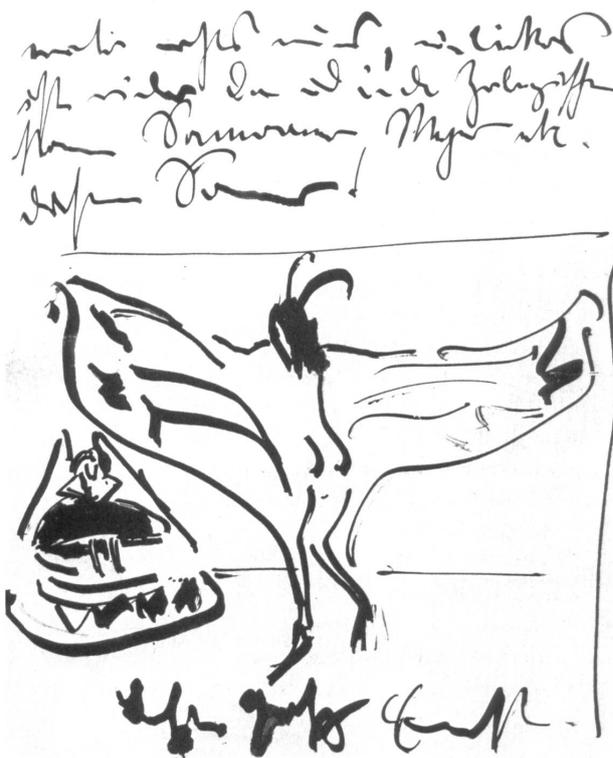


Abb. 10: Ernst Ludwig Kirchner, »Schmetterlingstanz«, Brief vom 31. März 1910, 17,8 x 21,5 cm (Blattgrösse: 28,5 x 22,4 cm), Hamburg, Museum Altona.

wird ihr Name erstmals in einem weiteren Brief erwähnt. Noch bevor Kirchner die erste Zeile zu schreiben begann, zeichnete er sie (Abb. 11). Die Darstellung nimmt über die Hälfte des Briefbogens ein und zeigt das Mädchen von einem leicht erhöhten Standpunkt aus auf einem Lager sitzend mit einer Schleife im langen, offenen Haar. Den linken Fuss unter das rechte Bein gesteckt, hält sie eine Schamisen, eine traditionelle dreisaitige japanische Spiesslaute in der Hand. Vielleicht war auch das eine Reminiszenz an den Museumsbesuch, und Kirchner besorgte sich umgehend ein solches Instrument. Marzella tut, als ob sie darauf spielte, und widmet dabei ihre Aufmerksamkeit ganz dem Zeichner. Der erhöhte Standpunkt lässt sie gedrungen erscheinen.

Diese erste identifizierte Zeichnung von ihr begründet das Schema für viele andere Darstellungen, dem auch Heckel in der Skizze für Rosa Schapire folgte. Sie münden in ihrem bekannten Dreiviertelakt (Abb. 3), dem einzigen Gemälde, das ihren Namen verbürgertermassen im Titel trägt. Mit einem Oberkörper ohne jede plastische Modellierung erscheint sie hier als ein kindliches Geschöpf in einer anatomisch nicht nachvollziehbaren Haltung. In Kirchners Äusserungen blieb das Alter zwar unerwähnt, doch zeigen die beigegebenen und viele weitere Zeichnungen stets ein Mädchen von etwa zehn Jahren, jenes inzwischen für Fränzi nachweisbare Alter vor der beginnenden Geschlechtsreife. Paradigmatisch fasste Kirchner im gemalten Akt die charakteristischen Merkmale des präpubertären Körpers zusammen. In den Zeichnungen hat er sie mit schnellen und sicheren Strichen erfasst: scharfkantig die Schulterblätter; tief die Rinne zwischen Schulter und Achsel; markant die Rippen und Sehnen; prominent hervortretend und kurz wie bei einem Knaben die Girlande zwischen den beiden Darmbeinen; deutlich die Lücke zwischen Oberschenkeln; schmal die Füße. »In seiner Schlankheit sammelt sich das Schwache«,⁸⁴ umdichtete Rilke die präpubertäre weibliche Physiognomie.

Wahnsinnige Spiele

Der zuletzt zitierte Brief ist die Entgegnung auf die nicht überlieferte Mitteilung Heckels, er habe eine Negerin kennen gelernt: »Freue mich schon sehr, Deine Negerin kennen zu lernen, das ist was für mich.«⁸⁵ Das vorgebliche Interesse wird jedoch vom nachfolgenden Atelierbericht in den Schatten gestellt: »Hier ist es auch jetzt ganz gut. Marzella ist jetzt ganz heimisch geworden und entwickelt feine Züge. Wir sind ganz vertraut geworden, liegen auf dem Teppich und spielen. Es liegt ein großer Reiz in einem solchen reinen Weibe Andeutungen, die einen wahnsinnig machen können. Toller als in den älteren Mädchen. Freier, ohne daß doch das fertige Weib verliert. Vielleicht ist manches bei ihr fertiger als bei den reiferen und verkümmert dann wieder. Der Reichtum ist sicher größer als jetzt. Heute brachte sie ihre Freundin mit. 12 Jahre alt hat eine Schwester von 15. Das wird was für uns, hoffe ich.«

Marzella war Heckel demnach bereits bekannt, entweder persönlich oder aus einer vorangegangenen, nicht überlieferten Mitteilung. Kirchner, der mit drei minderjährigen Mädchen aufwarten

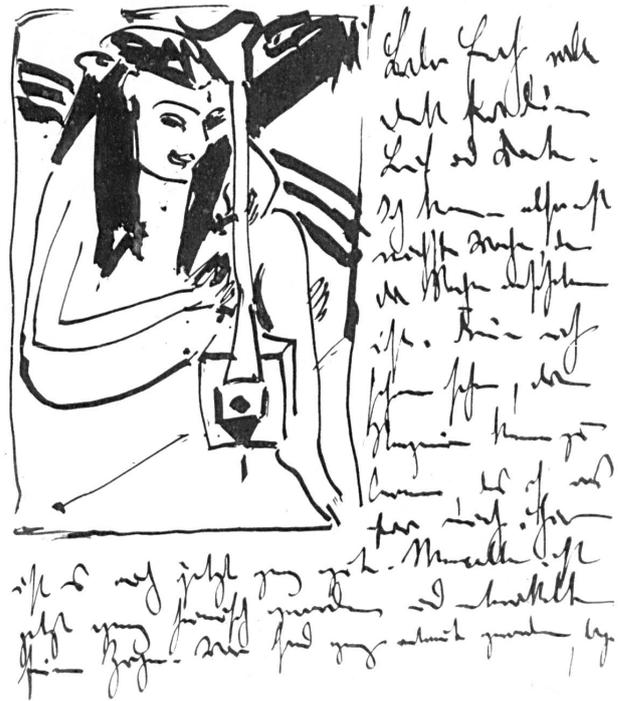


Abb. 11: Ernst Ludwig Kirchner, »Marzella mit Schamisen«, Brief zwischen 30. März und 2. Apr. 1910, Tuschkfeder, 19 x 12 cm (Blattgröße: 28,5 x 22,4 cm), Hamburg, Museum Altona.



Abb. 12: Ernst Ludwig Kirchner, »Liegender nackter Mann mit Kind auf dem Rücken«, um 1909 (datiert »04-), Farbkreiden, 42,7 x 34,4 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung.

konnte, meinte Heckels Farbige damit ausbooten zu können. Und offenbar erkannte er, dass Spiel und geschlechtliche Erregung – der Wahnsinn – sich gegenseitig ausschlossen. Doch Kirchners Spiel mit dem Kind ist nicht das Spiel des Kindes. Er spielt auch insofern, als er sich verstellen muss, um ihm seine geschlechtliche Erregung zu verbergen. Er blieb »auf dem Teppich«, wenn er sich auf die Ebene des Kindes begab und es dabei zeichnete.

Ein solches gewagtes Spiel des erwachsenen Mannes mit einem kleinen Mädchen zeigt eine Zeichnung in Farbkreiden (Abb. 12), von Kirchner unglaublicherweise auf 1904 datiert.⁸⁶ Hier äussern sich genau jene Gefühle, die der letzte Brief vermittelt: Kindheit und Spiel, aber auch – je nach Betrachterstandpunkt – die Bedrohung durch wahnsinnig machende Gedanken. Rittlings sitzt das Mädchen auf dem liegenden Mann, ob im Gras oder auf einer Decke im Atelier, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Beide sind nackt, die Labien deutlich mit roter Kreide hervorgehoben und über den Körper des Erwachsenen rutschend. Der Aktivität des »reitenden« Kindes ist die Passivität des ruhenden Mannes entgegengesetzt. Er scheint allein Mittel zum Zweck. Die prononcierte Farbigkeit und der fröhlich unbekümmerte Ausdruck des Kindes könnten als Indizien für einen spielerischen Umgang gesehen werden und für die Unversehrtheit eines Kindes, das keine sexuelle Bedrohung wittert, sondern unbekümmert an einer unschuldigen Aktion teilnimmt, selbst wenn sie den Mann in einen Zustand sexueller Erregung versetzen sollte. Oder war es Kirchners Wunsch, selbst noch einmal Kindheit, frei von sexuellem Begehren und körperlich-seelischen Spannungen, zu erleben? Das emotionale Engagement in der Schilderung Ende März/Anfang April könnte darauf schliessen lassen. Es käme dann einer regressiven Verehrung von naiv unschuldiger Kindheit gleich. Das Kind ist natürlich frei vom Joch des sexuellen Begehrens, ungeachtet seiner eigenen Sexualentwicklung, die Sigmund Freud in jener Zeit erstmals zum Gegenstand von wissenschaftlichen Untersuchungen gemacht hat, um Aufschluss zu gewinnen über die »Sexualäusserungen in der Kindheit«.⁸⁷ Warum sollte also beim Anblick dieser Zeichnung allein »mit Freud im Kopf [...] der Atem stocken«⁸⁸? »Natürlich« wäre diese Konstellation allenfalls für einen Vater, nicht jedoch für einen Bekannten. Und selbst wenn es sich um das Kind eines der erwachsenen Modelle handelte, änderte das nichts an der Brisanz eines solchen ungleichen Paares und der Differenz zwischen Erwachsenen und Kind, die vor dem Hintergrund einer harmonischen Idylle besonders deutlich wird.

Die ikonografische Tradition legt noch eine andere Auslegung nahe. Obwohl noch ein kleines Kind, so reitet hier eine Frau den Mann und hält ihn im Zaum, tyrannisiert und züchtigt ihn wie die Hetäre Phyllis den Philosophen Aristoteles, eine im Mittelalter weit verbreitete symbolische Darstellung für die Beherrschung des Mannes durch die Frau.⁸⁹ Für Kirchner wird sich eine solche Zuspitzung nervenaufreibender Erfahrungen und die Unterwerfung unter die Geißel des Geschlechts im weiteren Verlauf der Ereignisse bestätigen.



Abb. 13: Ernst Ludwig Kirchner, »Marzella auf Klappstuhl«, Postkarte vom 6. Apr. 1910, Tuschpinsel und -feder, Farbkreiden, 14 x 9 cm, Hamburg, Museum Altona.

Marzella kam nun offenbar häufiger ins Atelier. Wenige Tage nach dem letzten Brief zeichnete Kirchner sie auf einem Klappstuhl sitzend (Abb. 13). Ehrerbietig richtete sie einen Gruss an Heckel, wobei sie diesmal ihren Namen »Marzela«⁹⁰ schreibt. Sie trägt eine hellblaue Bluse. Ein roter Streifen links unterhalb des Gesichts erscheint zunächst wenig motiviert, ebenso zwei breite gelbe Streifen in Hüfthöhe. Sollte das Mädchen aber ein knielanges Kleid oben gezogen haben, um sich Kirchner mit leicht gespreizten Beinen zu präsentieren, dann würde das die anders kaum nachvollziehbare Haltung der Arme erklären. Sie erscheinen nach hinten gedreht, die rechte Hand die Hüfte berührend, als nestele sie am hochgezogenen Kleid, so dass die weissen, knielangen Unterhosen über den Kniestrümpfen sichtbar werden. Den voyeuristischen Blick auf die spitzenbesetzte Unterwäsche wird sich Kirchner auch in Fränzis Foto mit einem unbekanntem Jungen erlauben (Abb. 29). Statt langer Kniestrümpfe trägt sie dort kurze Socken. Doch die Streifen des kittelartigen Kleides oberhalb der Brust und unten am Ende sind exakt dieselben – ein weiteres Indiz für die Identität der beiden? Die Körperhaltung ist weder kindlich noch natürlich. Vielmehr wirkt sie verkrampft, ein Eindruck, der vom oben beschnittenen und proportional viel zu kleinen Kopf mit der riesigen rechten Haartolle noch verstärkt wird.

Kinder und Huren

Mitte Mai kam ein weiteres Mädchen ins Atelier, wohl nicht zum ersten Mal, aber sie traf jetzt mit Marzella zusammen. Ihr Name war Senta. Kirchner hat die beiden Mädchen auf einer am 12. Mai abgestempelten Karte gezeichnet (Abb. 14), beide haben ihre Namen hinzugesetzt.⁹¹ Unbekleidet stehen sie in einer Ecke des Raums. Wie auf Heckels Bildkarte vom Februar halten sie Pfeilbogen ohne Pfeile in den Händen. Mit überkreuzten Beinen steht die schwarzhäufige Senta rechts hinter der jüngeren Marzella. Sie erscheinen annähernd gleich gross, doch ist Senta mit ausgeprägten Hüften und bereits entwickelten, wenn zwar noch kleinen Brüsten deutlich reifer. Im Vergleich zu ihrer femininen Körperhaltung und den gerundeten weiblichen Formen erscheint die magere Marzella mit ihren eckigen Extremitäten hölzern, wie eingefroren in der schreitenden Bewegung und der Handhabung des Bogens. Ähnlich ist die spitze Kopfform der beiden, doch werden die körperlichen Unterschiede durch Marzellas grünliche Hautfarbe deutlich hervorgehoben. Nur das Gesicht bleibt weiss, ausgenommen die Hervorhebung der Mundpartie und der Augenlider durch rote Kreidestriche.

In der Darstellung gibt es noch einen weiteren Gegensatz: den zwischen minderjährigen Mädchen und erwachsenen Frauen. An der Wand rechts neben Senta befindet sich die skizzenhafte Darstellung einer laufenden Frau in einem straff gespannten roten Rock und einem »wespentailenhaft« geschnürten, korsettartigen Oberteil. Eine Prostituierte? In Kirchners bekanntem Werk gibt es kein Bild einer derart nach rechts laufenden Figur, eine entsprechende Wandmalerei im Atelier ist ebenso wenig bekannt. Doch eine solche Konfrontation von Kindern und Huren wird nahe



Abb. 14: Ernst Ludwig Kirchner, «Marzella und Senta», Postkarte vom 12. Mai 1910, Bleistift, Tuschfeder und Farbkreiden, 14 x 9 cm, Hamburg, Museum Altona.

gelegt von den weiteren Ereignissen, die Kirchner noch am selben oder nachfolgenden Tag in einem tagebuchartigen Report niedergeschrieben hat. Deutlicher als anderswo drückt sich darin sein Interesse an den Mädchen aus und seine hochgradig angespannte psychosexuelle Verfassung. Wenn nachfolgend zunächst der zweite Teil vorgestellt wird, so bricht das zwar die gesuchte Dramaturgie der Mitteilungen auf, entspricht aber der tatsächlichen Abfolge der geschilderten Ereignisse:

»Heute Nachmittag. Sie und Senta. Marzella ist erst da. Ich sage ihr daß Senta heute auch kommt. Sie kennt sie noch nicht und wird ganz still, es ist ihr nicht recht. Senta kommt und zieht sich aus. Ich begrüße sie so, daß die Kleine sich im Vollbesitz von mir fühlt. Wie sich die beiden Katzen beobachten, ich bemühe mich krampfhaft eine Unterhaltung in Gang zu bringen. Sie verhalten sich ganz aufmerksam zueinander. Wie gefällt Dir Senta? Gut, ich lasse beide einen Moment allein. Da ist die Freundschaft fertig. Wir sind bis 1/2 8 zusammen. Na kommt die Eifersucht noch nicht, das heißt bei Marzella, ich weiß nicht, sie ist aber besser als ihre Rivalin. Senta ist schwarz mit orangefarbenem Körper 13 Jahre alt, sehr weit entwickelt. Wundervolle konische Brüste.«⁹²

Genüsslich kostet Kirchner seine Verfügungsgewalt über die beiden Mädchen aus. Die intime Begrüßung Sentas, die trotz ihres höheren Alters als »die Kleine« gekennzeichnet wird, konnte nur bedeuten, dass sie ihm zuvor schon nicht nur als Modell, sondern auch als Sexualpartnerin zu Diensten war. Heckel schien noch nicht ihre Bekanntschaft gemacht zu haben. Sonst hätte Kirchner sie ihm jetzt nicht so ausführlich beschrieben. Bewusst und wie in einem Experiment schien er die Begegnung der noch nicht geschlechtsreifen Marzella mit der frühreifen Senta herbeigeführt zu haben, um die Reaktion der Jüngeren zu beobachten und gleichzeitig die Grenzen seiner eigenen gesteigerten Erlebnisfähigkeit zu testen. Im Mittelpunkt stand dabei Marzella, nicht die willfährige Senta.

Der erste Teil des Briefes führte Heckel dagegen ein ganz anderes Milieu plastisch und drastisch vor Augen: »Lieber Erich, heute ist eine Nacht wo dieses verfluchte Nest seinen ganzen bestrickenden Reiz entwickelt Die Weiber gehen mit gestrafften Arschmuskeln Die Luft ist wie Absinth Die ganz fremden Gesichter hüpfen als interessante Punkte durch die Menge. Ich treibe mit dem Strom, willenlos. Zu gehen würde eine unerhörte Anstrengung sein. Wunschlos. Ich spreche ein Weib an in einem gelben Mantel mit schwarz Ich hatte eigentlich gar nicht die Absicht. Gehe mit ihr in ein Kafee und wir bummeln dann nach Strehlen nach ihrer Wohnung. Sie hat diesen eigentümlichen Geruch an sich eine Mischung von Heuduft und Eau de Cologne, schwül aber berauschend, der mich manchmal in diesem halbscharfen Zustande wahnsinnig macht. Ich muß sie küssen, schade sie hat den Belag auf den Zähnen vom nicht putzen. Das kühlte mich wieder ab, der Geruch erregt mich aber wieder Ich nehme ihren Busenvichuh ja der Mantel ist doch das beste an ihr Zella ist doch viel feiner, daran können die Lungen nicht.«



Abb. 15: Ernst Ludwig Kirchner, »Strassenszene«, Brief vom 12./13. Mai 1910, Tuschefeder, 13 x 20,3 cm (Blattgröße: 22,2 x 14,3 cm), Hamburg, Museum Altona.

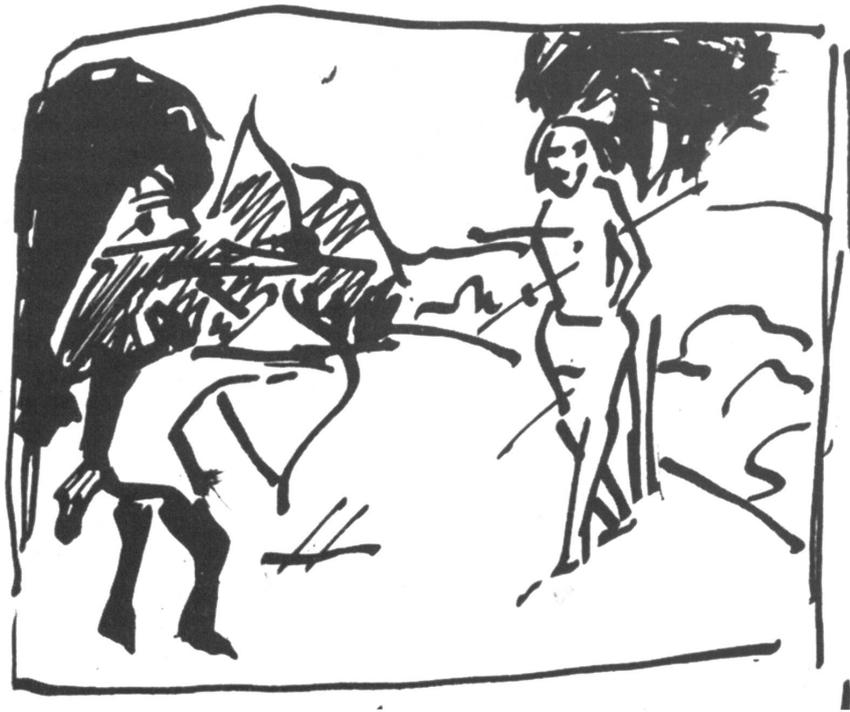


Abb. 16: Ernst Ludwig Kirchner, »Hl. Sebastian«, in einem Brief Ende Juni (?) 1910, Tuschfeder, 9,7 x 11,5 cm (Blattgröße: 28,5 x 22,5 cm), Hamburg, Museum Altona.



Abb. 17: Ernst Ludwig Kirchner, »Kreuznagelung«, Tuschfeder, in einem Brief Ende Juni (?) 1910, 11 x 13,5 cm (Blattgröße: 28,5 x 22,5 cm), Hamburg, Museum Altona.

Nach den ersten drei Sätzen hat Kirchner die Zeichnung von vier Prostituierten eingefügt (Abb. 15). Mit übergrossen Hüten laufen sie über die Strasse, die eine rechts aussen mit jenem Attribut der »gestrafften Arschmuskeln«, wie es auch auf der Karte vom selben Tag vorkommt. Der ganze Brief zeigt die extreme Spannung, unter der er gestanden hat. Da Kirchner die beiden Episoden in umgekehrter Reihenfolge berichtete, spitzte er den Zusammenhang mit dem Erlebnis des Nachmittags dramaturgisch zu.⁹³ Tatsächlich ist er erst am Abend zu den Prostituierten gegangen, wohl um sich abzureagieren. Um so deutlicher erscheint die Feinheit der kleinen Marzella, die Kirchner auch liebevoll Zella nennt, als Gegensatz zur Hure und zum permissiven Mädchen. Auf der Strasse empfindet er gleichzeitig Geilheit und Ekel, aber auch Erniedrigung angesichts der Unsauberkeit und Gleichgültigkeit der Prostituierten. Er will vor ihrer erotischen Macht über ihn fliehen, bleibt aber willenlos und lässt sich treiben. Die Huren ekeln ihn an, das Mädchen dagegen nicht. Dieser Ekel verstärkt noch die Anziehungskraft des Kindes. Gleichzeitig wird es zur neuen und peinigenden Obsession.

Kirchners »Martyrium«

Ein weiterer Brief, Dube-Heynig zufolge Ende Juni kurz vor dem Aufbruch nach Moritzburg geschrieben,⁹⁴ enthält zwei Zeichnungen, die eine Identifikation Kirchners in der Rolle eines Märtyrers nahe legen: zwei Mädchen, die mit Pfeilbogen auf den Hl. Sebastian schießen (Abb. 16) und eine Kreuznagelung vor dem Kalvarienberg (Abb. 17). Die beiden Mädchen, die dem angebundenen Mann das lustvoll empfundene Martyrium zufügen, entsprechen genau dem Schema der bogenschiessenden Kinder in allen anderen Zeichnungen. In der zweiten Szene beobachten zwei Gruppen von Frauen das Geschehen. Die hintere Gruppe, aus drei weiblichen Akten mit teilweise übertrieben grossen Brüsten bestehend, scheint die Aktion gestisch zu kommentieren, wobei die mittlere Frau beide Arme begeistert in die Höhe streckt. Zwei Mädchen vorne links, die das Kartenmotiv mit Marzella und Senta aufnehmen, scheinen sich dagegen indifferent von dem leidenden Mann abzuwenden.

Vordergründig lassen sich diese Zeichnungen mit den Martyrien auf nebenstehende Ausführungen über mittelalterliche »Miniaturen« beziehen, auch wenn der Zusammenhang nicht ganz durchsichtig ist: »Ich schicke Dir hier en Rencompence [sic] ein paar alte, sehr alte Miniaturen. (Der neue S[chmidt]-R[ottluff] Stil, wenn er liebenswürdig) Im original wirklich gut. So natürlich, nur aus dem Empfinden heraus gewachsen.« Doch dann machte Kirchner deutlich, um was es ihm wirklich ging: »Das ist es Empfinden und feinen Genuß ausdrücken. Das ist der Kampf um den es sich handelt. Nichts weiter, alles übrige ist Quatsch. Dieses Sumsilarium um Technik, Studium, Talent, ach Gott, wenn die großen Leute doch mal dazukämen wirklich empfinden zu können, rein sinnlich instinktmäßig, daß sie vergessen ob sie einen Pinsel oder einen Stift in den Händen halten.«

Es waren die Selbstvergessenheit und die vollständige Übereinstimmung von Gegenstand und Ausführung als einer instinktiven, »triebgesteuerten« Aktion, die Kirchner in der mittelalterlichen Miniaturmalerei würdigte und die ihm wichtiger war als technische Handhabung und Stil. Wenn er hier jedoch ein sonst nirgends geäußertes Interesse am gemarterten männlichen Leib in selbstidentifikatorischer Absicht begreift, dann relativiert er die Beziehung von Sexualität zur künstlerischen Produktivität, die er sonst stets positiv herausgestellt hat. Das gilt gleichermaßen für die Verspottung des Gekreuzigten wie für das Martyrium Sebastians. In seiner »Modernisierung« des Sujets sind es nicht erwachsene Frauen bzw. Prostituierte, die dem Mann die marternden Qualen der Lust zufügen, sondern zwei jener bogenschiessenden Mädchen, die genau dem Schema auf Heckels Postkartenzeichnung folgen. Damit ist der biografische, identifikatorische Zusammenhang bezeichnet. Die aktive Virilität ist aufgehoben, der Mann in seiner ausgestellten Nacktheit wird zum passivem Sexualobjekt, dessen Schmerz-Ekstase Lustempfinden suggeriert.

Die Sexualisierung des Martyriums in Darstellungen des Hl. Sebastian findet traditionell Zuspruch bei Männern, die die Frauen fliehen. Sie bereitet ästhetischen Lustgewinn. Sebastian, der in gesuchter graziler Pose als Zielscheibe an den Pfahl gebunden ist, konnte zum »Schutzpatron« der Homosexuellen, insbesondere des homosexuellen Künstlers, werden.⁹⁵ Kündigt sich hier bereits Kirchners homoerotisches Interludium an, noch bevor seine geschlechtliche Orientierung und Fixierung auf binäre Sexualität durch den Kontakt zu dem Jenenser Archäologen und Kunsthistoriker Botho Graef und die Konfrontation mit der »Homosozialität« des militärischen Lebens in Frage gestellt werden sollte?⁹⁶

Gegen Ende des Monats wird Kirchner die Anfrage Marzellas an Heckel weiterleiten, »ob sie im Juli gebraucht wird.«⁹⁷ Die Formulierung klingt distanziert. Ihm selbst schien es gar nicht so wichtig, ob das Mädchen nach Moritzburg mitkommt oder nicht. »Ihr geht nicht wahr? Ich will bald raus«, setzte er hinzu, als ob der bereits früher in Berlin in Aussicht genommene Plan, gemeinsam mit Heckel und Pechstein an die Moritzburger Teiche zu gehen, von den anderen inzwischen in Zweifel gezogen worden wäre.

4. Ungleiche Paare an den Teichen

Bereits im Sommer des Vorjahres waren Kirchner und Heckel gemeinsam mit Freundinnen bzw. Modellen an die Moritzburger Teiche gezogen. Pechstein hatte sie dort besucht.⁹⁸ Man verbrachte die Tage mit Baden in Sonne und Wasser. Das Interesse der Maler galt vor allem sich selbst und ihrer Entourage als Anregung zum Zeichnen in der freien Natur. Im Mittelpunkt stand die künstlerische Arbeit am weiblichen Akt. Die Landschaft war nebensächlich. Die Anwesenheit von Kindern in diesem ersten Jahr ist nicht ausgeschlossen.⁹⁹ Doch einen Vorwurf für selbständige Bilder oder gar eine obsessive Beschäftigung mit ihren präpubertären Körpern hatten sie nicht geliefert.

Pechstein bemerkte später, dass die Maler immer dann einsprangen, wenn es am männlichen Modell fehlte.¹⁰⁰ Diese Aussage legt nahe, dass die Personen nach allen Regeln akademischer Kunst arrangiert worden sind. Nimmt man sie ernst, dann stellt sich zu recht die Frage, ob es sich bei den Moritzburger Bildern von Badenden um physische Inszenierungen traditioneller Bildthemen handelt¹⁰¹ und eben nicht um die bildnerische Umsetzung erotisch vitaler Energien, die sich spontan aus dem eigenen Erleben des Gesehenen ergeben haben. Tatsächlich zeigen viele der Moritzburger Zeichnungen und Gemälde Konstellationen, die gerade dann als bildwürdig erachtet wurden, wenn sie dem Muster traditioneller erotischer Arrangements entsprachen. So zeichnete Kirchner in kurzen, schnellen Strichen einen anderen – wahrscheinlich Heckel – beim Betrachten einer Gruppe von Frauen (Abb. 18). Ihm den Rücken zukehrend, sitzt Heckel in voller Montur im dunklen Anzug und die Beine weit von sich gestreckt unmittelbar vor ihm im Gras. Der leicht geneigte Oberkörper und die Armhaltung lassen darauf schließen, dass auch er, ebenso wie der ihn zeichnende Kirchner, einen Block vor sich hält, auf den er die sich ihm darbietende Gruppe zwischen Bäumen festhält: Zwei erwachsene Frauen präsentieren sich frontal und in klassischer Pose den Zeichnern. Die linke wendet sich einem kleinen Mädchen zu, das an sie herangetreten ist und mit ihr zu sprechen scheint. Das klassische Thema des Paris-Urteils, das sich so den beiden Männern darbot, wird durch die Schilderung banaler Begebenheiten, die sich aus dem Badeleben ergaben, durchbrochen. Das seitlich gesehene Kind im kurzen, glockenartigen Sommerkleidchen und mit langen, offenen Haaren tritt jedoch nicht in Konkurrenz mit den beiden erwachsenen Frauen mit ihren grossen Brüsten und ausgeprägten Hüften. Den Typus Fränzi-Marzella verkörpert es nicht.

Pechstein hat die »Kindermodelle« ausschliesslich in Moritzburg gemalt und gezeichnet, ja vielleicht nur dort erlebt.¹⁰² Auch wenn er für sich in Anspruch nahm, überhaupt erst zwei Mädchen für den Sommeraufenthalt gefunden zu haben, so befand er sich doch in der Rolle des Aussenseiters. Das wird deutlich in einer aquarellierten Tuschfederzeichnung (Abb. 19), die er als Postkarte am 24. Juli 1910 an Gustav Schiefeler schickte. Hier beobachtete er die beiden Kollegen, die sich nackt und in entspannter Haltung einem Mädchen im grünen Glockenkleid, schwarzen Kniestrümpfen und einer roten Schleife im offenen, langen schwarzen Haar zuwenden. Die drei sitzen nebeneinander auf einer Landzunge oder Insel.

Der rechte der beiden Männer, wohl Kirchner, lehnt sich zurück, um so dem linken, mit Kinnbart als Heckel zu identifizieren, die freie Sicht auf das Mädchen zu ermöglichen. Deutlich sichtbar baumeln die Penisse zwischen den Beinen. Das Mädchen erwidert die Blicke der beiden ohne Scheu. Die Beine hat es dicht an den Brustkorb herangezogen, der rechte Arm umklammert die Knie. Die schwarz bestrumpften, dünnen Beine sind gelängt und zu den Zehen hin extrem und unnatürlich zugespitzt. Das glockenförmige, nach unten offene Kleid scheint zu schweben. Unterhalb des leicht



Abb. 18: Ernst Ludwig Kirchner, »Badende in Moritzburg«, um 1909 (datiert -02-), Kohle und Farbkreide, 33 x 43 cm, Wichtrach/Bern, Galerie Henze & Ketterer.



Abb. 19: Max Pechstein, »Mädchen und zwei männliche Akte am Ufer«, Postkarte vom 24. Juli 1910, Tusche und Aquarell, Masse und Aufbewahrungsort unbekannt.

geknickten Ellbogens markiert eine Auslassung zwischen Wade und Kleid, was ansonsten bedeckt bleibt: das nackte Fleisch des Oberschenkels. Das Mitdenken dessen, was nicht gezeigt wird, ist bedeutungsvoll, zumal ansonsten bei allen drei Figuren jedes Stück unbedeckte Haut mit gelber Farbe bedeckt ist, ohne die Kontur zu respektieren. Vor allem dem Gesicht des rechten Mannes verleiht dies etwas Phantomartiges, geradezu Gespenstisches in seiner angespannt wirkenden Hinwendung zum Kind. Das Mädchen weckt die Begehrlichkeit der beiden Männer, deren Identität verschleiert wird und die miteinander in Konkurrenz treten.

Eine vergleichbare »gespenstische« Maskierung eines Mannes, in welchem Heckel zu vermuten ist, kommt in Kirchners bislang 1909 datierter Farblithografie »Badender Mann und Mädchen« (Abb. 20) vor.¹⁰³ Deutlich herausgestellt ist auch hier das Genital des Mannes, der dem bekleideten Mädchen vorangeht und ihm, in der Bewegung innehaltend, über die Schulter hinweg sein grimassenhaft verzeichnetes Gesicht zuwendet. Das Mädchen ist von hinten gesehen und ausstaffiert in der Kleidung des bürgerlichen Kindes in der Sommerfrische: ein Hut über den langen, offen getragenen Haaren, eine helle Bluse über blau-violetttem Rock und lange, schwarze Strümpfe. Mit der rechten Hand scheint es den Rock zusammenzuraffen, als ob es gerade ins Wasser gehen möchte. Der Griff bewirkt ein Aufplustern, wodurch das Becken über der engen, gegürtelten Taille übertrieben betont erscheint, vergleichbar der straffen Muskulatur des Hinterns jener Frau hinter Marzella und Senta im Atelier (Abb. 14). Entgegen jeder naturalistischen Plausibilität hat Kirchner die Uferlinie in einem Zug weitergeführt in einen Baumstamm und das Blattwerk, das sich jugendstilartig wie ein vegetables Tor über dem Teich und vor dem ungleichen Paar öffnet und in das der nackte Mann das Mädchen hineinzulotsen scheint. Die ganze Szenerie erscheint unwirklich und symbolisch, geradezu phantasmagorisch. Aus dem Zusammenhang der Moritzburger Bilder genommen, lässt sich nur ganz unzweideutig an die Verführung eines Kindes durch einen erwachsenen Mann denken.

Dagegen wirkt Pechsteins »Liegendes Paar« (Abb. 21) kontemplativ und realistisch. Von einem erhöhten Standpunkt aus zeigt es wiederum Heckel, der in der Betrachtung eines vor ihm hingestreckten, schlafenden Mädchens versunken ist. Wie in der Postkartenzeichnung für Schiefler fällt auch hier der Gegensatz von offener Beinstellung des Mannes und geschlossener des Mädchens auf. Doch jetzt sind beide nackt. Der helle, gelb gehöhte Körper des Mädchens, das mit angewinkelten Beinen und mit auf den Händen gebetteten Kopf im Gras ruht, verschmilzt in der Rückenpartie, am Gesäss und am Oberschenkel mit dem dunkleren Körper des unmittelbar hinter ihm lagernden Mannes. Eine einheitlich harte und breite Kontur umgibt beide Körper und macht sie zu einer ornamentalen, flächigen Gesamtform. Ob es sich hier um eine ungewohnte, natürliche, geradezu banale Konstellation zweier Menschen in der Sommerfrische handelt, ist abhängig vom wertenden Standpunkt gegenüber einem erwachsenen Mann in der kontemplativen Versenkung eines Mädchens. In der Schnittachse seiner

Blickrichtung liegt der Bauchnabel, darüber und gerade noch sichtbar auf Hüfthöhe des Mädchens sein Geschlechtsteil.

»Liegendes Paar« wurde als Angleichung Pechsteins an den gleichzeitigen »harten« Stil seiner Malerkollegen beschrieben und mit Kirchners verschollenem Gemälde »Nacktes Paar in der Sonne« (Abb. 22) verglichen.¹⁰⁴ In beiden Bildern könnte dieselbe Gruppe dargestellt sein. Doch wo Pechstein bei aller Brisanz eines delikaten Themas zur kontemplativen Besitznahme des Mädchens animierte, stellte Kirchner auch hier wieder mit derber Drastik Geschlechtlichkeit zur Schau. Das Mädchen ist zwar mit sich selbst beschäftigt und macht sich mit den Händen am Fuss zu schaffen, doch dient seine Sitzhaltung vor allem als Vorwand, einen unverstellten Blick auf die Vagina zu erheischen. Die Maler sehen mehr als die Männer hinter den Mädchen. Aus ihrer männlichen Perspektive »studieren« sie den kindlichen Körper, und sie ergehen sich in dessen Betrachtung. Das Interesse der Mädchen an den Männern ist dabei irrelevant. Sie schlafen oder ruhen, sie sind absorbiert und fühlen sich unbeobachtet, oder aber sie präsentieren ihren Körper.

Eine viel grössere ikonografische und stilistische Nähe Pechsteins zu Kirchners gleichzeitiger expressiver, kantiger Malerei zeigt sich in zwei Gemälden, die beide »Im Wald bei Moritzburg« betitelt sind. Im ersten sitzt ein Mädchen auf einer grellgelben Decke mit schwarzblauen Streifen (Abb. 23). Ein Mann mit blauer Hose und freiem Oberkörper tritt von links bis hart an die Decke heran. Die seitlich vor der Hüfte zusammengelegten Hände erscheinen unmotiviert. Sein Augenmerk scheint auf eine weitere, bekleidete und entspannt in der Hängematte liegende weibliche Person gerichtet. Die Decke, die das Mädchen umschliesst und deren Streifen rechts ohne Unterbrechung in die lang fallenden Haare übergehen, signalisiert höchste Aufmerksamkeit und – wie im Tierreich – Gefahr. Mehr als in jedem anderen Bild sah Pechstein hier das Mädchen aus der Perspektive Kirchners. Mit der Wiedergabe des spitz zulaufenden, in wenigen Pinselstrichen, maskenartig gemalten Gesichts und eines extrem verkraupften Körpers näherte er sich ihm auch stilistisch weitestgehend an. Reidemeister erschien der Kinderakt »wie in eine Muschel gefasst« und als »eine für den Künstler unnaturalistische ›Hieroglyphe‹«. ¹⁰⁵ Offenbar suchte er einen positiven Vergleich für ein erotisch-sexuell aufscheinendes Moment. Damit wich er jedoch der visuellen Analyse des extrem verzeichneten und ganz und gar unerotisch wirkenden Körpers aus.

Im zweiten Gemälde mit demselben Titel (Abb. 24) sitzt vorne links ein Mädchen mit weit gegrätschten Beinen, ihre Vagina präsentierend. Diesmal ist es das Mädchen, das auf das Geschlecht eines Mannes in Rückansicht schaut. Drei weitere Paare gehen, teilweise in engem Körperkontakt, nach hinten ab auf eine Lichtung im hohen Gras. Der Verbleib dieses und eines weiteren Gemäldes mit zwei Paaren, die sich unter schützendem Blattwerk auf einer Lichtung umarmen und zu dem sich rennend ein weiteres Mädchen und ein Mann gesellen (Abb. 25), ist unbekannt. Freizügige Liebesspiele wie diese hat auch Kirchner im Holzschnitt »Liebesgarten« (Abb. 26) dargestellt.¹⁰⁶ Auf einer kreisrunden Lichtung liegt ein



Abb. 20: Ernst Ludwig Kirchner, »Badender Mann und Mädchen«, 1909 (?), Farblithografie, 38,5 x 33 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum.



Abb. 22: Ernst Ludwig Kirchner, »Nacktes Paar in der Sonne«, 1910, Masse und Verbleib unbekannt, Bildquelle: Kirchner Fotoalbum I, 181, Davos, Kirchner Museum.

kopulierendes Paar, umgeben von drei weiteren in hockenden und stehenden Stellungen unter einem dichten Blätterdach, das an die Wandmalereien in Kirchners Atelier erinnert. Vorne rechts tritt ein Mann an einen Baumstamm heran. Der zur Bildmitte hin geneigte Stamm verdeckt sein Geschlecht, doch die Haltung der beiden Arme lässt darauf schliessen, dass er entweder uriniert oder masturbiert. Jedenfalls hat er sich von den anderen Paaren abgesondert und beschäftigt sich – anders als die beiden herausgehobenen in Rückansicht präsentierten Männer bei Pechstein – nur mit sich selbst.

»Liebesgarten« ist einer von zwei Holzschnitten für einen geplanten Zyklus nach Petrarcas »Triumph der Liebe«,¹⁰⁷ einer der sechs »trionfi« des Dichters. Die allegorische Figur des »triumphus cupidinis« defiliert am Dichter vorbei, gefolgt von der Schar seiner Opfer: sechs berühmte Liebespaare, unter ihnen auch der Dichter selbst und seine minderjährige Geliebte Laura. Der Dichter wird von der Liebe Lauras unterjocht, und auch die anderen Paare erleiden Qualen. Kirchners negative Identifikation mit diesem Thema, zumal in der Moritzburger Ikonografie von 1910, ist bezeichnend. Er wendet sich ab. Jetzt schien Heckel sein pädoro-erotisches Interesse zu bekunden. Das haben seine Kollegen mehrfach in Bildern dokumentiert, wenn sie ihn zusammen mit Minderjährigen in kritischen Situationen beobachteten (Abb. 20–22). Kirchner hat ihn auch im Atelier gezeichnet, wie er optisch und haptisch von dem nackten, vor ihm liegenden Mädchen Besitz ergreift (Abb. 27).¹⁰⁸ In der Rückschau auf die Dresdner Zeit wollte er für Heckels sexuellen Umgang mit einer Minderjährigen nur noch Hohn und Spott empfinden.¹⁰⁹

5. »Schönes Kind« oder »Werkzeug der Lust«?

Im Verlauf des Jahres 1910 hat Kirchner zwei Fotografien aufgenommen, in denen – bislang unwidersprochen – Fränzi gesehen wird: ein Halbportrait (Abb. 28) und ein Doppelportrait zusammen mit einem unbekanntem Jungen (Abb. 29). Sie sind der Ikonenhaftigkeit der gemalten Portraits Fränzis bzw. Marzellas entgegengesetzt und verlangen eine präzise Sachklärung. Der Bildausschnitt des ersten Fotos ist derselbe wie im »Fränzibild«, wenn auch das Mädchen hier aus der mittleren Achse nach rechts verschoben ist und nicht frontal blickt, sondern mit den nach innen gekehrten hellen, klaren Augen und markanten Pupillen links am Objektiv der Kamera vorbeischaute. Auch sind die Haare anders frisiert: eng anliegend, die Ohren verdeckend, mit nachlässig gezogenem Mittelscheitel nach hinten gebunden und ohne Schleife. Das Mädchen trägt eine zweischalige, kurzärmelige Kittelschürze aus dünnem, mit geometrischen Mustern bedrucktem Kattun.¹¹⁰ Die Wangen wirken rundlich und die Gesichtszüge weich, ganz anders als das dreiecksförmige, nach unten spitz zulaufende Gesicht der meisten Gemälde und Zeichnungen.¹¹¹ Doch wird gerade die weich gerundete Bogenführung der rechten Wange durch die scharfe Lichtführung auf der linken Gesichtshälfte zurückgenommen und lässt die Kopf-



Abb. 21: Max Pechstein, »Liegendes Paar«, 1910, Öl auf Leinwand, 68 x 78 cm, Berlin, Brücke-Museum.

form auch hier nach unten pointiert erscheinen. Die Spiegelung von Fensterglas, die links vom starken Schlagschatten des Kopfes und der Schulter überlagert wird, zeigt, dass Kirchner kunstvoll das kräftig strahlende Tageslicht nutzte, das ansonsten nie im Atelier vorkam. Der nach unten gesenkte Blick und das leicht zusammengekniffene rechte Auge erklären sich als Reaktion auf die frontale, von oben rechts einwirkende direkte Sonnenbestrahlung des »schönen Kindes«.¹¹²

Trotz solcher Verunsicherungen wirkt das Doppelportrait mit dem unbekanntem Jungen (Abb. 30) wie ein Affront zum schönen

puerilen, sonnenbeschieneenen und gesunden Mädchen.¹¹³ Der anmutigen Feinheit und Zartheit erscheint die grobschlächtige Physiognomie und das ungepflegt wirkende Äußere mit einem unnatürlich verkrampften Körper entgegengesetzt. Die gedrungene Körperhaltung wird jedoch von der dominierenden Stellung des Jungen bedingt. Fest setzt dieser den rechten Ellbogen und Unterarm auf die Schulter des Mädchen, die niederdrückende Kraft durch eine geballte Faust noch verstärkend. Auch wenn er selbst noch ein Kind ist und seiner dominierenden Stellung auf dem Sofa unbewusst, so reproduziert er doch bereits die männliche Pose.



Abb. 23: Max Pechstein, »Im Wald bei Moritzburg«, 1910 (datiert »1909-«), Öl auf Leinwand, 68 x 78 cm, Berlin, Brücke-Museum.

Der Hintergrund des Einzelportraits ist indifferent, der des Paarfotos zwielichtig auch im übertragenen Sinn wegen des erotisierten Ambientes. Im Einzelportrait ist Fränzi wesenhaft kindlich mit seelenvoll schöner, liebreizender Physiognomie. Im Paarfoto dagegen wirkt sie weiblich erwachsen mit durchtriebener, aufreizend lasziver Pose. Bedingt wird diese Pose jedoch von der niederdrückenden Armhaltung des Jungen, wodurch das Mädchen noch tiefer ins Kissen gepresst wird. Das wirkt unnatürlich und verkrampft, und nur durch die Spreizung der Beine kann es sich vom Wegrutschen sichern, was wiederum das spitzenbesetzte Höschen hervorkehrt.

Diese laszive und gleichzeitig untergeordnete Stellung wirkt wenig anmutig. Das ist kein Ideal eines Mädchens, gesund an Leib und Seele, rein, edel, harmonisch, vollkommen. Vielmehr wird dieses Mädchen zu einem »Werkzeug der Lust«¹⁴. Damit ist jedoch nur eine männliche Perspektive auf das Mädchen beschrieben. Fränzi selbst könnte bei aller Wirkung ihrer Haltung auf den Betrachter ganz unbefangen gewesen sein.

Auf einem kleinen Bild an der Wand rechts über den Kindern thront eine Buddhafigur im Segensgestus. Kirchner hat sie nach einer Vorlage in John Griffiths Buch über buddhistische Wandma-



Abb. 24: Max Pechstein, »Im Wald bei Moritzburg«, 1910, Öl auf Leinwand, Masse und Verbleib unbekannt.



Abb. 26: Ernst Ludwig Kirchner, »Liebesgarten«, um 1911, Holzschnitt, 25,3 x 23,5/25,3 cm.

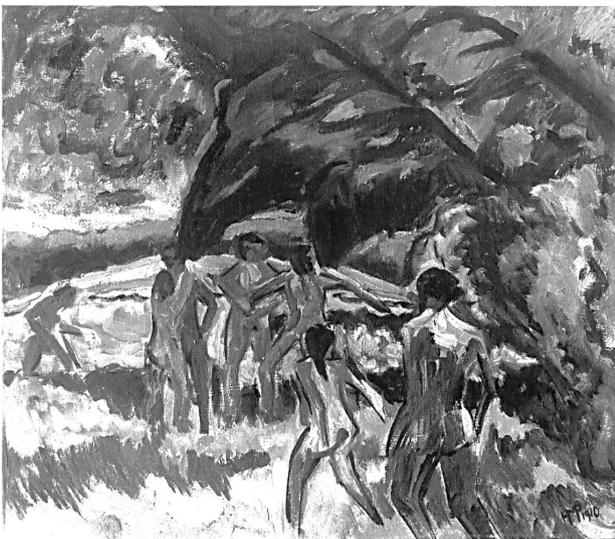


Abb. 25: Max Pechstein, »Spielende am Waldrand«, 1910, Öl auf Leinwand, Masse und Verbleib unbekannt.

»Wir stürzten uns auf die Natur in den Mädchen«

lereien in den indischen Höhlentempeln von Ajanta »The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta Khandesh, India« kopiert.¹¹⁵ Die Darstellungen buddhistischer Wandmalereien faszinierten ihn, die Ausstrahlung »monumentaler Ruhe der Form« liess ihn am eigenen Werk zweifeln.¹¹⁶ Grössenmässig ist Kirchners Buddha den gemalten Liebespaaren, zwischen und über denen er hier hängt, angeglichen. Die Konfrontation mit den eigenen Malereien auf Bettlaken sowie dem Kinderpaar, das davor platziert ist und gängige Rollenklischees reproduziert, sind ein sprechendes Zeugnis für eine gegensätzliche Konstellation. Ob Kirchner die Überwindung binärer Geschlechterrollen in der buddhistischen Religion faszinierte und einem Wunsch nach einer androgynen Identität zur Lösung seiner Triebfixierung entgegenkam, kann nur spekulativ gefragt werden. Jedenfalls dokumentiert die Fotografie das Ende seines »Fränzi-Erlebnisses«.

6. Die »Kindfrau« als Krisenerscheinung männlicher Identität

Kirchners Berichte über das Zusammentreffen mit Marzella und die Arbeit am Kinderakt im Frühjahr 1910 markierten den Höhepunkt und zugleich Einbruch einer zwanghaft auf Sexualität begründeten Kunstausübung. Die »schöne gesunde blühende Sinnlichkeit«, die ihm der Körper von Doris Grosse vermittelt hatte, war empfindlich gestört worden. Der unsinnliche Leib des noch nicht geschlechtsreifen Mädchens wurde für wenige Monate zum alternativen Ideal. Im Moritzburger Sommer schien Kirchner sich abzuwenden von der allein glücklich machenden Vorstellung sexueller Handlungen wie jener Mann im Holzschnitt »Liebesgarten« (Abb. 26). Um den Jahreswechsel 1910/11 inszenierte er fotografisch und in der Postur des distanzierten Beobachters zwei Kinder in einer verfänglichen Pose. Bald darauf, in Berlin, sollte er einen »architektonisch aufgebauten, strengformigen [sic] Körper«¹¹⁷ bevorzugen. Idealerweise wird er ihn bei Erna Schilling, der neuen Lebensgefährtin, und ihrer Schwester Gerda vorfinden.¹¹⁸ Die androgyn wirkenden, kantigen Kinderkörper wurden als eine Antizipation der neuen Orientierung verstanden. Mit einem solchen »Vorgriff« auf die spätere Vorliebe schwindet jedoch die Differenz zum selbst erklärten Dresdner Frauenbild. Ob Kirchners Promiskuität und seine Hinwendung zum Kind sich belastend auf das Verhältnis zur Freundin Doris Grosse auswirkten, bleibt spekulativ. Doch die Hingezogenheit zum präpubertären Mädchen destabilisierte den erklärtermassen positiven Zusammenhang von exzessiver Sexualität und künstlerischer Produktion. Sie veranlasste ein Leiden, das sich auch im Verhältnis zur permissiven Frau äusserte. Der Brief an Heckel Anfang März 1910 machte deutlich, dass zwischen dem neu erwachten Interesse am Ausdrucksgebaren des Kindes und der Triebbefriedigung ein unmittelbarer Zusammenhang bestand, zumal Kirchner den unbeschwert spielerischen Umgang mit dem Kind zunächst noch an der negativen Erfahrung mit der Prostituierten relativierte.

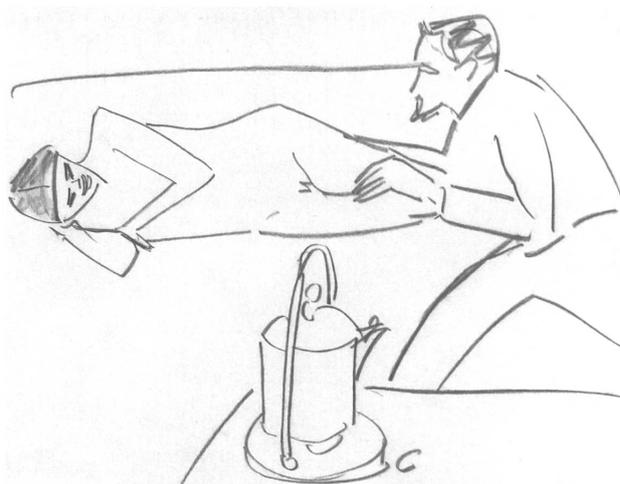


Abb. 27: Ernst Ludwig Kirchner, »Liegende Fränzi im Gespräch mit Erich Heckel«, um 1910, Bleistift, 26 x 34 cm, Davos, Kirchner Museum.



Abb. 28: Ernst Ludwig Kirchner, »Porträt Fränzi Fehrmann«, um 1909/10, Fotografie, Davos, Kirchner Museum.

Keines der beschriebenen Bilder war Sympathieträger mit dem unschuldigen Kind. Dessen engelsgleiche Überhöhung würde nicht nur einer sentimental Entsexualisierung gleichkommen, sondern auch verkennen, dass noch die sentimentale Fixierung auf Kindheit erotische Implikationen in sich trägt. In den Bildern der »Brücke«, in den Darstellungen sublimer Erotik wie auch drastischer sexueller Derbheit, ist das Kind das Objekt der Begierde, erotisches Ideal und zugleich Sexualobjekt. Die Beziehung zu den Kindern wie auch zu den Freundinnen und den Frauen aus dem Milieu war gleichermaßen abhängig von dem »ganz reinen, naive[n] Müssen, Kunst und Leben in Harmonie zu bringen«¹¹⁹. Doch das triebhafte Sichausleben führte zur Disharmonie. Zum eigenen Anspruch verhält es sich disproportional. Die permissive Frau wird gleichzeitig als anziehend und abstossend empfunden. In diesem Moment erscheint die »Reinheit« des präadoleszenten Mädchens der Unsauberkeit der Hure entgegengesetzt. Nicht mehr die reife, der sexuellen Begierde des Mannes nachkommende Frau beflügelt als Muse die Phantasie und steigert seine Kreativität, sondern das Mädchen, das von alledem nichts ahnt und dennoch oder gerade deshalb zur Projektionsfläche der männlichen Imagination wird. Als beherrschende romantische Idee ist diese »Kindfrau« Ausdruck einer Krisenerscheinung der männlichen Identität.

Die »pädophile Persönlichkeit«

Im Vorstellungsvermögen des bürgerlichen Sexualwissenschaftlers der damaligen Zeit war »nur der von Wollust triefende, sittlich und meist auch sexuell geschwächte Mensch fähig«¹²⁰ zu sexuellen Handlungen an Kindern. Zum geschlechtlichen Vollzug musste es dabei nicht zwangsläufig kommen. Für Richard von Krafft-Ebing war der pädophile Mann ein »Verbrecher gegen die kindliche Unschuld«, dessen Moral und Potenz »Schiffbruch gelitten« hat und durch »Hypersexualität« übersättigt war am Geschlechtsgenuss. Kirchners und Heckels hüpfende und bogenschiessende Mädchen dürften auf den damaligen Betrachter wie die Illustration des Fallbeispiels eines jungen Mannes gewirkt haben, der acht- bis zehnjährige Mädchen nackt in seinem Zimmer »tanzen, springen, minnere (liess), bis er zur Ejakulation gelangte.«¹²¹.

In der Nachfolge Krafft-Ebings erschien die erotische und sexuelle Hingezogenheit zum Kind als abnorme Erlebnisverarbeitung und neurotische Fehlentwicklung, manchmal mit dem Hinweis auf hirnorganische Schädigungen oder akute alkoholische Berauschtigkeit.¹²² Das »Scheitern an geschlechtsreifen Partnern« und die »Lösung psychosexueller Spannungen« wurden als vorrangige Merkmale genannt. Selbst wenn vollreife Frauen als Sexualobjekte und zur Entspannung des sexuellen Drangs in triebhafter Weise bevorzugt werden – eine meist genitale Fixierung bei gleichzeitiger seelischer Beziehungslosigkeit –, so werden Sinneserlebnisse doch nur in der pädophilen Begegnung erreicht.¹²³ Als umstritten galt eine ästhetische Faszination, hervorgerufen durch die physische Erscheinung des Kindes sowie seine Gemütsverfassung. Giese und von Gebattel erkannten darin »etwas Fetischistisches«¹²⁴ – ein

neurotisches pars pro toto. Einen »Verfall an die Sinnlichkeit« beim Anblick eines geeigneten Auslöseobjekts fanden sie dagegen nicht bestätigt, weil die Probanden nichts darüber aussagen konnten.

In heutigen Untersuchungen wird der Körper und das Gemüt des Kindes zum zentralen Objekt einer Sehnsucht der pädophilen Persönlichkeit. Als anziehend empfindet sie den makellosen, unverbrauchten Körper, den zart-samtenen Schmelz der unbehaarten Haut, die grazile Gestalt, die glatte oder knospende Brust, die schlanken Beine und Schenkel, die Ausgelassenheit, Lebendigkeit und Frische des kindlichen Gemüts, seine Anschmiegsamkeit und Zärtlichkeit und auch sein kindlich-melancholisches Moment – eine »Augenweide für Ästheten«¹²⁵. Ziel ist seltener der Geschlechtsakt (Pädosexualität) als vielmehr eine zwanghafte erotische Beziehung zum Kind, um »innere Schwierigkeiten und persönliche Störungen«¹²⁶ auszugleichen, die durch Enttäuschung und Unzufriedenheit in der Beziehung zu geschlechtsreifen Partnern entstehen können. Pathologisch veranlagte Erwachsene »verwechseln die Spielereien der Kinder mit den Wünschen einer sexuell reifen Person oder lassen sich, ohne Rücksicht auf die Folgen, zu Sexualakten hinreissen«¹²⁷. Die erotische und sexuelle Hingezogenheit zum geschlechtlich unreifen Individuum ist eine Ausbeutung von Kindern, da diese emotional und seelisch »für die Bedürfnisse des Erwachsenen instrumentalisiert werden«¹²⁸.

Regression oder expressive Selbstbefreiung?

Kirchner hat die Identität der Frau mit ihrer Sexualität verwoben und sie sowohl als sexuelles Subjekt wie auch als Objekt definiert. Das weibliche Kind schien ihm dagegen frei von der sexuellen Begierde, und er pries seine Reinheit. Die Reinheit eines Mädchens vor der Geschlechtsreife zu bewundern und zu preisen ist kein Vergehen. Es ist allenfalls eine regressive Projektion, die Sehnsucht nach einer glücklichen Kindheit oder der Wunsch, selbst noch einmal wie ein Kind zu erleben und zu empfinden.¹²⁹ Nicht das Gegenüber des Kindes, vielmehr der Erwachsene selbst steht dabei im Zentrum einer solchen Sehnsucht frei zu sein von der sexuellen Begierde – oder aber seine sexuellen Ansprüche ungeachtet der Interessen des Kindes zu befriedigen.

Sah Kirchner im kleinen Mädchen eine Alternative zur reifen, gefährlichen Frau, so war sie den Interpreten seiner Bilder nur als »Kindfrau« und damit als eine weitere Variante jenes dämonisch-erotischen Wesens vorstellbar, das als Männer mordende Triebtäterin die männliche Perspektive der Jahrhundertwende in Literatur und Kunst beflügelte. Die »Kindfrau« als ein sexuell aktives Kind ist keine »femme fatale«. Der »Typus des jungen, persönlich unreifen, noch ganz auf sich selbst gerichteten ›süssen‹ Geschöpfes, dessen einziger entwickelter Zug die sexuelle Bedürftigkeit oder zumindest Zugänglichkeit ist«,¹³⁰ erweist sich stets als Projektion. Die Kunstgeschichtsschreibung hat Kirchners Hinwendung zum Kind entweder als erotisches Ideal einer expressiven Selbstbefreiung gewertet oder als verkörpertes Sehnsuchtsbild einer natürlichen Einheit in der körperlich-seelischen Verfassung. Beide Ideale

zeugen vom Unvermögen oder Desinteresse, die Lebenswirklichkeit zu problematisieren. Ersteres schliesst den Rückzug von der erwachsenen Frau ein, Letzteres verklärt die Unschuld des Kindes und wertet sie als »Symbol und Gewähr für die ewige Verjüngung der Menschheit und Menschlichkeit.«¹³¹. Regressiv ist aber nicht nur der Wunsch, selbst Kind bleiben zu wollen. Regressiv ist auch das Unvermögen zum Austragen und zur Lösung von Konflikten, die entstehen, wenn die triebhafte, psychophysische Grundlegung der künstlerischen Produktion an ihre Grenzen stösst.

Lebenswirklichkeit und Fiktion

Die neunjährige Franziska Fehrmann war keine verführerische »Lolita«, sie und andere »Kindermodelle« waren keine künstlerischen Fiktionen oder Phantasmen einer autonomen Künstlerseele. Sie waren real, aus Fleisch und Blut, und sie haben ihre eigene Lebensgeschichte. Die »Kindermodelle« sind keine Kunstfiguren, phantasierte Mädchenfiguren, keine idiosynkratischen Gestaltungen einer autonom gewordenen Phantasie.¹³² Ob sie missbraucht wurden, ob sie gegen ihren Willen zu sexuellen Handlungen gezwungen wurden, die gegen Gesetz und Moral verstiessen, wissen wir nicht. Ebenso wenig wissen wir, ob sie willfährig waren, ob sie vielleicht sogar als Kinderprostituierte in Kontakt mit den Malern getreten waren. Franziska Fehrmann dürfte ebenso wie die anderen Mädchen grosses Vertrauen zu ihnen gehabt haben. Zeigte sie sich erkenntlich, war sie »hingabewillig« und geriet in eine sexuelle Abhängigkeit? Die leibgeistige Verfassung, die uns auf Bildern von ihr vorgeführt wird, scheint sowohl dafür wie auch dagegen zu sprechen. Manchmal blickt sie spöttisch, manchmal selbstbewusst herausfordernd, manchmal aber auch geradezu sich anbietend. Oft wird sie in einer erotisch aufgeladenen Umgebung gezeigt, die nicht ihre Welt ist, sondern die Welt der Erwachsenen.

Der Bericht Kirchners sechzehn Jahre später über das Wiedersehen mit Fränzi und ihrer Mutter endet ambivalent. Das Treffen wird als herzlich beschrieben. Auf ein früheres gestörtes Verhältnis lässt er nicht schliessen. Wenn Kirchner meinte, aus ihr werde nichts mehr, so bezog sich das vor allem auf die beiden unehelichen Kinder, die sie inzwischen zur Welt gebracht hatte. Am Abend zuvor hatte er einen »wunderbaren Film aus der Schweiz gesehen«¹³³, worüber er unmittelbar vor dem Bericht über Fränzi schreibt: »Die Tragödie eines Kindes. Seltsam ähnlich meinem Charakter. Aufregend durch den Wildbach und die Rettung darin durch die Stiefmutter.« Das Rettungserlebnis aus dem »Wildwasser«¹³⁴ durch eine erwachsene Frau hat er metaphorisch auf sich selbst bezogen, nicht etwa auf sein früheres Modell, das in einen Sog hineingestrudelt war, aus dem es kein Entrinnen gab: »Mit Fränzi selbst wird wohl nicht mehr viel werden, sie wird durch ihre 2 Kinder doch passe sein.«¹³⁵

7. Schlussbetrachtung

Bilder und Imaginationen des erotischen und sexuellen Begehrens

unterliegen keiner Zensur, Fehleinschätzungen und Selbsttäuschungen eingeschlossen. Die Kinderbilder der »Brücke« mit mehr oder weniger expliziten Inhalten wirken auf den einen stimulierend und als Offenbarung, auf den anderen dagegen abstossend und als blasphemische Zumutung. In der kritischen Auseinandersetzung mit ihnen ging es nicht um die Denunziation einer amoralischen Lebensweise der Künstler; eher um die Kritik voreingenommener Sichtweisen durch spätere Autoren. Selten haben diese die Bilder der Kinder von ihrem Gegenstand her beschrieben, bewundert oder abgelehnt. Die Kühnheit der Form- und Farbgebung erschien ihnen wesentlicher als die Kühnheit der Darstellung. Oft spiegelte das Faszinosum des präpubertären Mädchens sich noch in der kunsthistorischen Behandlung und in den Bildbeschreibungen. Selbst dann, wenn die Autoren vorgeblich auf dem »neutralen« Terrain von Datierungs- und Stilfragen operierten, wurde eine erotische Attraktion spürbar, in der zuweilen unterschwellig eine pädophile Neigung durchschlagen konnte. Die Berichterstattung über sexuelle Gewalt gegen Kinder löst bis heute Empörung und Wut über die Täter aus. Doch im Falle Kirchners wird allein schon die Vermutung, dass es zu sexuellen Übergriffen gekommen ist, nicht mehr nur klammheimlich toleriert, sondern akklamiert.

Das eine ist die Darstellung nackter Kinder in Bildern, das andere der tatsächliche Umgang mit ihnen. Auch das Strafrecht unterscheidet da. Der juristisch relevante Sachverhalt des sexuellen Missbrauchs minderjähriger Mädchen aus sozialen Randgruppen wurde verklärt und unter dem Blickwinkel eines lebensreformatorischen Anspruchs ästhetisch aufgewertet. Provokative Körperhaltungen in der Nacktheit sollen durch die Kunst »geheiligt« werden. Fritz Bleyl, Gründungsmitglied und erster Aussteiger aus dem Aussteigermilieu, um eine bürgerliche Laufbahn als Kunstlehrer aufzunehmen, erinnerte sich später an Isabellas »Aufblühen der Mädchenknospe«¹³⁶. Das klang poetisch und erweckte kaum den Verdacht unbotmässiger Handlungen. Der Umgang mit Isabella, einem Mädchen von etwa fünfzehn Jahren, blieb im Rahmen dessen, was man jungen Künstlern zugesteht. Die Künstler und die Kunsthistoriker haben die Realitäten verschleiert, Pechstein mit seinem jovialen, unterhaltsamen Ton wird bis heute als Gewährsmann zitiert. Die Mädchen werden nicht als leicht verfügbare Objekte gesehen, sondern mit Selbstverständlichkeit als »Modelle« bezeichnet, die den nichtakademischen Vorstellungen der Künstler entsprachen.

Die anhaltende Verklärung von Leben und Kunst der »Brücke«-Maler verhält sich disproportional zur juristischen Verfolgung des Strafbestands, damals wie heute. Die strengen moralischen Normen der bürgerlichen Gesellschaft im Kaiserreich, die rigorose strafrechtliche Verfolgung von unzüchtigen Darstellungen bekamen vor allem auch Künstler zu spüren. Sexuelle Handlungen an Kindern waren – und sind bis heute – ein Offizialdelikt und mussten von Amts wegen verfolgt und geahndet werden.¹³⁷ Alarmierende Zahlen der Kriminalstatistik waren den Ärzten und Juristen bekannt, ausgerechnet jenen Personenkreisen, aus dem sich – neben Kunsthistorikern – viele der passiven »Brücke«-Mitglieder rekrutierten.



Abb. 29: Ernst Ludwig Kirchner, »Fränzi Fehrmann und ein unbekannter Junge im Atelier Berliner Strasse 80, Dresden«, um 1910, Fotografie, Davos, Kirchner Museum.

Doch die vorherrschende Doppelmoral liess auch und gerade hier zweierlei Recht gelten. Sexuelle Übergriffe auf Kinder aus der Unterschicht wurden eher toleriert, die »verabscheuungswürdigen Handlungen wurden eher als Tatbestand der unteren Schichten gesehen, die Opfer aus dieser Schicht wurden als sexuell verführerisch und »verdorben« angesehen. Erschwerend hinzu kam, dass es für die Schilderung sexueller Übergriffe auf Kinder – wie überhaupt für alle Fragen der Sexualität Schambarrieren gab.«¹³⁸ Zudem verhinderten dominierende männliche Sichtweisen, dass sexuelle Übergriffe eindeutig als solche gekennzeichnet wurden. Die »sexuelle Gewalt war [...] Konsequenz und Ausdruck der »normalen« Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern und Generationen«.¹³⁹

Sexueller Umgang mit Kindern lässt sich nicht auf ein geistesgeschichtliches Problem beschränken. Warum aber möchte man mehr über die Maler und die Mädchen wissen? Um Ausschweifun-

gen auszuschliessen oder um vage Vermutungen bestätigt zu finden? Die Frage, ob es zwischen ihnen zu sexuellen Beziehungen gekommen ist, müsste eindeutig mit Ja oder Nein beantwortet werden. Ändern die Selbstaussagen Kirchners im Tage- bzw. Skizzenbuch und die Nachforschungen Preslers über Franziska Fehrmann etwas an der ästhetischen Bewertung der Kinderbilder? Falls ja, wäre der Blick auf sie zuvor verstellt gewesen. Mit Sicherheit aber werden wir manches von dem, was darüber geschrieben wurde, mit einem anderen Bewusstsein lesen. Es wird auch nicht mehr möglich sein, ein gesellschaftlich und moralisch geächtetes Thema apologetisch zu verklären als eine wiedergewonnene Einheit von Menschen beiderlei Geschlechts, die eins werden wollen mit der Natur. Spätestens dann wird Kirchners Aussage »Wir stürzten uns auf die Natur in den Mädchen« keine Beschwörungsformel mehr sein für eine utopische Einheit von Mensch und Natur.

Mehrfach zitierte Literatur

- Ausst.-Kat. Dresden 2001
Dalbajewa, Birgit/Bischöff, Ulrich (Hrsg.), *Die Brücke in Dresden 1905–1911*, Ausst.-Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Köln: König, 2001.
- Ausst.-Kat. Moritzburg 1995
Künstler der Brücke in Moritzburg: Malerei, Zeichnung, Graphik, Plastik von Heckel, Kirchner, Pechstein, Bleyl, Ausst.-Kat. Museum Schloß Moritzburg, Dresden: Verlag der Kunst, 1995.
- Ausst.-Kat. Schleswig 2000
Gerlinger, Hermann/Guratzsch, Herwig (Hrsg.), *Frauen in Kunst und Leben der »Brücke«*, (Brücke-Almanach, 2000), Ausst.-Kat. Schloss Gottorf, Schleswig 2000.
- Albers/Presler 1998
Albers, Klaus/Presler, Gerd, *Neues von Fränzi*, in: *Weltkunst*, November 1998, S. 2440–2442.
- Albers/Presler 1999
Albers, Klaus/Presler, Gerd, *Neues von Fränzi II*, in: *Weltkunst*, April 1999, S. 727–729.
- Billig 1995
Billig, Volkmar, *Et in Arcadia ego. Zum historischen Kontext von Heckels, Kirchners und Pechsteins Schaffen an den Moritzburger Teichen*, in: Ausst.-Kat. Moritzburg 1995, S. II–24.
- Billig 2001
Billig, Volkmar, *Die Maler und die Mädchen. Das »Ereignis« Fränzi als idealtypisches Bildobjekt*, in: Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 69–76.
- Döhmhann/Presler 1996
Döhmhann, Jürgen/Presler, Gerd (Hrsg.), *Ernst Ludwig Kirchner: Die Skizzenbücher. »Ekstase des ersten Sehens«: Monographie und Werkverzeichnis*, Karlsruhe/Davos 1996.
- Dube 1964–65
Erich Heckel: *Das graphische Werk*, hrsg. von Annemarie und Wolf-Dieter Dube, 2 Bde., New York 1964–65.
- Dube 1980
E. L. Kirchner: *Das graphische Werk*, hrsg. von Annemarie und Wolf-Dieter Dube, 2 Bde., 2. Aufl., München 1980.
- Dube-Heynig 1984
Dube-Heynig, Annemarie, *Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg*, hrsg. von Roman Norbert Ketterer unter Mitwirkung von Wolfgang Henze, Köln: DuMont, 1984.
- Gockel 2001
Gockel, Bettina, *Vom Geschlecht zum Geist. Körpererfahrungen und -konzeptionen im Werk Kirchners*, in: Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 304–308.
- Gordon 1968
Gordon, Donald E., *Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde*, München: Prestel, 1968.
- Grohmann 1958
Grohmann, Will, *E. L. Kirchner*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1958.
- Henze 2001
Henze, Wolfgang, *Die Genese der Brücke-Skulptur in Dresden – Ein Arbeitsbericht*, in: Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 86–94.

- Ketterer/Henze 1979
Ketterer, Roman Norman/Henze, Wolfgang (Hrsg.), *Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Pastelle*, Stuttgart/Zürich: Belsler, 1979.
- Kirchner/Grisebach 1997
Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. *Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, hrsg. von Lothar Grisebach, Neuausg. durchges. von Lucius Grisebach, Stuttgart: Hatje, 1997.
- Kirchner/Kornfeld 1979
Kirchner, Ernst Ludwig, *Die Arbeit E. L. Kirchners (1925/26)*, in: Kornfeld 1979, S. 331–345.
- Kornfeld 1979
Kornfeld, Eberhard W., *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*, Bern: Stämpfli, 1979.
- Lange 1999
Lange, Wolfgang, *»Süße kleine Mädel«. Peter Altenbergs Obsessionen*, in: Scheuer, Helmut/Grisko, Michael (Hrsg.), *Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlkultur um 1900*, Kassel: Univ. Pr., 1999, S. 435–457; zuerst erschienen in: *Merkur* 52, 1998, Heft 4, S. 308–318.
- Pechstein/Reidemeister 1993
Pechstein, Max, *Erinnerungen*, hrsg. von Leopold Reidemeister, Wiesbaden: Limes, 1960; zit. nach der Neuausg. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1993.
- Presler 1998
Presler, Gerd, *Ernst Ludwig Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder*, München/New York: Prestel, 1998.
- Reidemeister 1970
Reidemeister, Leopold, *Künstler der Brücke an den Moritzburger Seen 1909–1911*, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin, 1970.
- Röske 2000
Röske, Thomas, *Der Lebenskamerad. Das Verhältnis Ernst Ludwig Kirchners zu Erna Schilling*, in: Ausst.-Kat. Schleswig 2000, S. 61–79.
- Schack 1976
Schack, Gerhard (Hrsg.), *Postkarten an Gustav Schieller*, Hamburg: Christians, 1976.
- Schmitt 1995
Schmitt, Evmarie, *Von Kulturmenschen und Naturkindern. Stilentwicklungen bei Heckel, Kirchner und Pechstein zwischen 1909 und 1911 und Einflüsse der Arbeit in Moritzburg*, in: Ausst.-Kat. Moritzburg 1995, S. 35–48.
- Seiler 1988
Seiler, Bernd W., *»Effi, du bist verloren!«. Vom fragwürdigen Liebreiz der Fontaneschen Effi Briest*, in: *Diskussion Deutsch* 19, 1988, S. 586–605.
- Vogt 1965
Vogt, Paul, *Erich Heckel*, Recklinghausen: Aurel Bongers, 1965.
- Wietek 1977
Wietek, Gerhard, *Gemalte Künstlerpost. Karten und Briefe deutscher Künstler aus dem 20. Jahrhundert*, München: Karl Thieme, 1977.

Für die kritische Auseinandersetzung mit einer ersten Fassung des Manuskripts danke ich Bettina Gockel und Otto Karl Werckmeister.

- 1 Heckels Werkverzeichnis, das noch zu seinen Lebzeiten erstellt wurde, nennt 61 »zerstörte« Gemälde für 1909 (Vogt 1965, Kat.-Nr. 1909/33–94), davon fünf mit dem Namen »Fränzi« in Titeln, weitere mit »Mädchen« bzw. »Kind«, einige davon gekennzeichnet als Akte; 1910 sind es 59 Bilder (Vogt 1965, Kat.-Nr. 1910/34–78), davon drei mit »Fränzi« und weitere mit »Mädchen«. Im Vorwort erklärte der Herausgeber lapidar, sie seien »im Kriege untergegangen« (Vogt 1965, S. 5). – Gordon reproduzierte für 1910/II sechs »Fränzi«- bzw. Kinderbilder, die Kirchner in Alben fotografisch dokumentiert hatte (Gordon 1968, Kat.-Nr. 147, 150–153, 179). Einige davon sind auch in einer Liste aufgeführt, die Erna Schilling, Kirchners spätere Lebensgefährtin, 1916/17 erstellte. Mindestens vier weitere, die Gordon noch unbekannt geblieben waren, kommen dort hinzu, darunter »Fränzi mit Liebhaber« und »Fränzi mit Masseusemädchen«. Die Liste fand sich in einem Skizzenbuch Kirchners und wurde 1998 ausschnittsweise als Faksimile publiziert (Albers/Presler 1999, S. 728). Mit der Bemerkung, dass sie »die schmerzhaften Lücken sichtbar [macht], die spätere Ereignisse, vor allem die Aktion »Entartete Kunst«, hinterliessen«, suggerierte Presler an anderer Stelle, dass ausgerechnet diese Bilder als »entartet« vernichtet wurden (Presler 1998, S. 37). – Von Pechstein, dessen Werkverzeichnis noch aussteht, sind zwei Gemälde mit freizügigen Darstellungen mit Kindern in Moritzburg fotografisch überliefert (siehe Abb. 24 und 25).
- 2 Eine weniger bekannte Skizze zeigt dasselbe Mädchen in derselben Haltung, abgebildet bei Döhmhann/Presler 1996, S. 392. Die Herausgeber haben sie kommentarlos »Marzella« betitelt. Zur Frage der Identität von Fränzi und Marzella siehe Kap. I und passim.
- 3 »Akt in Badewanne, von oben gesehen«, 1908 (Gordon 1968, Kat.-Nr. 50), »Mädchen unter Sonnenschirm«, 1909 (Gordon 1968, Kat.-Nr. 106) und »Sitzendes Mädchen« (Gordon 1968, Kat.-Nr. 107) präsentieren prominent die Vagina. Für diese und andere vulgäre Darstellungen, die offenbar nicht ausgestellt oder vermarktet wurden, sassen zwar sehr junge Mädchen Modell, doch den »Typus Fränzi« repräsentieren sie nicht.
- 4 Siehe Williams, Linda, *Pornographische Bilder und die »Körperliche Dichte des Sehens«*, in: Kravagna, Christian (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Ed. ID-Archiv, 1997, S. 88–97. Williams zitiert Abigail Solomon-Godeau, der zufolge der »Zugriff auf das Reale« – auf das Geschlecht der Frau – überhaupt erst durch das Medium Fotografie entstanden sei.
- 5 Gordon 1968, Kat.-Nr. 125 (Berlin, Brücke-Museum).
- 6 Dube 1980, Kat.-Nr. H 715.
- 7 Pechstein/Reidemeister 1993, S. 43f.

- 8 Siehe Stiller, Richard, *Die Ausstellung der Künstlergemeinschaft Brücke bei Arnold (1910)*, zit. nach Lüttichau, Mario-Andreas von, *Künstlergemeinschaft Brücke*, in: Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin: Nicolai, 1988, S. 92.
- 9 Erbsmehl, Hansdieter, *„Ihr seid mir keine Brücken zum Übermensch!“: Friedrich Nietzsches Immoralismus und die Künstlergruppe „Brücke“*, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, 1998.
- 10 Siehe Reinhardt, Georg, *Die frühe „Brücke“*, Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe „Brücke“ der Jahre 1905 bis 1908, (Brücke-Archiv, Heft 9/10, 1977/78), Berlin o. J., S. 28. Reinhardts hypothetische Ableitung wird immer wieder angeführt.
- 11 Döhmman/Presler 1996, S. 13, Anm. 17; siehe auch ebd., S. 89, Anm. 80 und S. 406. Will Grohmann hatte die Wiederbegegnung schon 1958 erwähnt: »Er fand sie tatsächlich, und das Wiedersehen war für beide eine Freude.« (Grohmann 1958, S. 40).
- 12 M[anteuffel], Claus Zloege von], in: Ketterer/Henze 1979, o. S.: »Fränzi mit gewohnter Haarschleife« (Text zu Nr. 22, »Besucher im Atelier«); Gordon 1968, S. 68: »die Schleife im Haar der Marcella«. Die Schreibweise von Marzellas Namen differiert zuweilen: Marzela, Marcela, Marcella.
- 13 Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), *Die „Brücke“*, Neuerwerbungen und Neuzugänge der letzten fünf Jahre (1988–1993), (Brücke-Archiv, 19), Berlin 1994, S. 88.
- 14 Heckels Gemälde »Drahtseil-Artisten« (Vogt 1965, Kat.-Nr. 1910/7), in dem tatsächlich eine junge Artistin vom »Typus Fränzi« zu sehen ist, blieb allerdings bislang unberücksichtigt. Aufmerksam beobachtet das Mädchen ein älteres Artistenpaar bei der Vorführung einer äquilibristischen Nummer auf einer Varieté Bühne. Das wenig bekannte Gemälde – abgebildet in Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 142, Nr. 132 – befindet sich auf der Rückseite von Vogt 1965, Kat.-Nr. 1910/27 und wurde demnach von Heckel eigenhändig verworfen. Auf dieses Artistenkind hat mich Otto Karl Werckmeister aufmerksam gemacht.
- 15 Die Formulierung »Proletarienkinder«, die sich vorzugsweise in DDR-Publikationen findet (z. B. Arnold, Hans-Rainer, *Ernst Ludwig Kirchner und Dresden*, in: Dresden Kunstblätter 24, 1980, Heft 4, S. 110), konnte sich auf Kirchners spätere stilisierte Selbstdarstellung seines Lebens und Arbeitens im »Proletarierviertel« Dresden-Friedrichstadt berufen, siehe Kirchner/Kornfeld 1979, S. 335.
- 16 Gordon 1968, S. 65.
- 17 Holstein, K., *Störungen der psychosexuellen Entwicklung*, in: Pädiatrie in Praxis und Klinik, hrsg. von Klaus-Ditmar Bachmann u. a., 2., neu bearbeitete Aufl., Bd. IV, Stuttgart/New York: Gustav Fischer/Georg Thieme, 1990, S. 48.
- 18 M[anteuffel], Claus Zloege von], in: Ketterer/Henze 1979, o. S. (Text zu Nr. 15, »Hockender Mädchenakt«). Presler 1998, S. 39.
- 19
- 20 M[anteuffel], Claus Zloege von]: »Marzella und Fränzi« bzw. Kletterer], R[oman] N[orman]: »Fränzi und ihre Mutter«. Beide Beschreibungen befinden sich auf derselben Seite in Ketterer/Henze 1979, o. S. (Text Nr. 21, »Atelierszene«). Folgerichtig konkurrieren mit dem neutralen Titel »Atelierszene« auch zwei weitere, in Klammern hinzugesetzte Titel: »Fränzi auf Rollschuhen mit Marzella« und »Akt und Mädchen auf Rollschuhen«.
- 21 Pechstein/Reidemeister 1993, S. 42f.
- 22 Siehe Schmitt 1995, S. 48; Billig 2001, S. 160.
- 23 Presler, Gerd, *Fränzi und die Kindermodelle der Brücke*, in: *KinderBlicke*. Kindheit und Moderne von Klee bis Boltanski, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001, S. 55. Merkwürdigerweise vergisst Presler in seiner Aufzählung Fränzi; und Senta, die Kirchner namentlich vorgestellt, zusammen mit Marzella gezeichnet und beschrieben sowie in mindestens einem Einzelbildnis auch gemalt hat (Gordon 1968, Kat.-Nr. 154), kommt überhaupt nicht vor.
- 24 Kornfeld 1979, S. 30.
- 25 Eingeschränkt hilfreich für eine solche Bestimmung ist Stratz, C. H., *Der Körper des Kindes und seine Pflege. Für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler*, Stuttgart: F. Enke, 1903. Das Buch mit 315 Textabbildungen und 6 Tafeln erschien zuletzt 1941 in 12. Auflage. Aus physiologischer, sexual-medizinischer und ästhetischer Perspektive entwarf der in Den Haag lebende deutsche Kinderarzt eine normative Sicht auf die gesunde Körperentwicklung bis zum Eintritt der Geschlechtsreife und verteidigte sie gegen jede Beeinflussung und Störung durch Erwachsene. Gleichfalls enthält das Buch zahlreiche erotische »Künstlerfotografien«, inszenierte Naturaufnahmen und Kinderakte (wie z. B. Abb. 2), die den Ansprüchen pädophiler Sammler entgegenkamen und wohl auch für die anhaltende Verbreitung ausschlaggebend waren. Für kulturelle Codierungen »idealer« Kinderkörper sind normative Bestimmungen wenig brauchbar. So widerspricht die stereotypische Versicherung des Mindestalters von 18 Jahren auf kommerziellen Internetseiten den dargebotenen visuellen Codes; und die Verzögerung oder Unterdrückung der Ausbildung sekundärer Geschlechtsmerkmale wird auch von geschlechtsreifen Frauen in Kauf genommen, um dem Körperideal der »Kindfrau« zu entsprechen.
- 26 Biografische Angaben zu Franziska Fehrmann und ihrer Familie nach Albers/Presler 1998, S. 244f und Albers/Presler 1999, S. 728.
- 27 Die AusstellungsmacherInnen folgten damit einem früheren Vorschlag Volkmar Billigs, den er hier wiederholte. Als »wesentliches Indiz für die Identität« der beiden Mädchen führte Billig einen Brief Kirchners an den Sammler Carl Hagemann vom 7. März 1931 an (Billig 2001, S. 70, jedoch ohne Quellenangabe; siehe auch ebd., S. 160). Darin erwähnte der Maler ein »Fränzi«-Bild und fügte eine Skizze von »Marzella« bei. 1995 war Billig dieser Brief noch nicht bekannt. Damals hatte er seine These gestützt auf einen Holzschnitt Heckels (Dube 1964–65, Kat.-Nr. 179), der das Gemälde im Ausstellungskatalog der Galerie Arnold von 1910 reproduziert und im – allerdings sehr viel später erstellten – Werkverzeichnis der Druckgrafik mit »Fränzi« betitelt ist (siehe Billig 1995, S. 17, Anm. 36) – eine Beobachtung, die schon Dube-Heynig mitgeteilt hatte (siehe Dube-Heynig 1984, S. 286).
- 28 Grohmann 1958, S. 44.
- 29 Moeller, Magdalena M., *Kirchner, Fränzi ante una silla tallada*, in: Llorens, T./Moeller, Magdalena M. [Redaktion], Ernst Ludwig Kirchner. Fränzi ante una silla tallada 1910, (Contextos de la Colección Permanente, 2), Ausst.-Kat. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid 1996, S. 32 (»el tema de la sexualidad que despierta«; »el deseo y el erotismo incipientes«; »La figura tallada se yergue detrás de la muchacha como un segundo yo, como una metáfora de todo lo instintivo«; »algo primordial que se ha perdido en la civilización«). (Für die Unterstützung bei der Übersetzung danke ich Berit Erlach).
- 30 Ebd. (»Su percepción de la mujer como seductora del hombre, al tiempo que su objeto sexual«).
- 31 Billig 2001, S. 160.
- 32 Eine Abbildung des Aktes auf einer »Site Rimbaud« im Internet als assoziative Illustration des Gedichtes »Première soirée« von 1870 stellt dagegen die pädoretische Bedeutung der Darstellung heraus (www.poetes.com/rimbaud/soiree.htm). Rimbauts Gedicht umschreibt die Begegnung mit einer Kinderprostituierten, deren Körper käuflich ist, die sich aber auf kindlich-trotzige Art ihrer vollständigen Inbesitznahme entzieht.
- 33 Ketterer/Henze 1979, o. S. (Text zu Nr. 33, »Fränzi vor geschnitztem Stuhl«).
- 34 *Ernst Ludwig Kirchner: 90 Zeichnungen für 90 Jahre. Hommage à Roman Norbert Ketterer*, Katalog 62, Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern, 2001, S. 29 (»Text zu Nr. 18, »Fränzi«).
- 35 Ebd., S. 28 (»Text zu Nr. 17, »Sitzende Fränzi in der Hängematte«).
- 36 Spielmann, Heinz, *Gefährtinnen in Leben und Kunst. Frauengestalten aus dem Kreis der „Brücke“*, in: Ausst.-Kat. Schleswig 2000, S. 20 bzw. 22.

- 37 Pfarr, Ulrich, *Zwischen Ekstase und Alltag: Zur Rezeption der Lebensreform in der künstlerischen Praxis der »Brücke«*, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Kunst und Leben um 1900, hrsg. von Kai Buchholz u. a., Bd. I, Darmstadt: Häusser, 2001, S. 255.
- 38 Fliedl, Gottfried, »Das Weib macht keine Kunst, aber den Künstler«. Zur Klimt-Rezeption, in: Berger, Renate/Hammer-Tugendhat, Daniela (Hrsg.), Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln: DuMont, 1985, S. 94.
- 39 Siehe z. B. bei Billig 2001.
- 40 Waldegg, Joachim Heusinger von, *Modelle und Modellstudium: Medienreflexion am Beispiel »Fränzi« und »Marcella«*, in: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Aquarelle und Zeichnungen – Die Sammlung Karlheinz Gabler, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin/Jahrhunderthalle Höchst, München: Hirmer, 1999; gemeint ist die Abwandlung von Motiven in den Medien Zeichnung, Gemälde, Foto, Graphik zur Entfaltung unterschiedlicher Ausdrucksmöglichkeiten.
- 41 Ebd., S. 23. Nachfolgend äussert sich der Autor zwar selbstkritisch zur früheren »romantischen Projektion«, die der »Annäherung an die Kunst der Primitiven [...] Naturverbundenheit unterstellt« habe. Die Erforschung der Lebenswirklichkeit stellte sich ihm nicht als Alternative.
- 42 Ein »psychodynamischer« Erklärungsansatz für die Faszination, die Minderjährige auf Kirchner ausübten, findet sich am Rande bei Thomashoff, Hans-Otto, *Die Suizidalität in Leben und Werk Ernst Ludwig Kirchners*, Diss., Hamburg 1997, im Internet vollständig publiziert ohne Seitenangaben (www.sub.uni-hamburg.de/disse/125/). Nach Thomashoff zeigten sich in Kirchners Vorstellung von der Frau als eines frei verfügbaren Sexualobjekts »unbewusste ödipale Verschmelzungswünsche«, gleichzeitig lebte er darin eine »provozierende Gegenwart gegen den Vater« aus. Erst als diese Vorstellung in eine Krise geraten sei, habe er Interesse an homosexuellen Partnerschaften gezeigt und sei von den »sexuell noch wenig bedrohlichen Kindfrauen Fränzi und Marzella« fasziniert gewesen. Fortan habe er den »nahezu asexuell wirkenden« Kameraden auch geistig (Kirchner) gesucht. In allen drei Fällen habe Kirchner »die der Mutterimago entspringenden bedrohlichen weiblichen Anteile« abgeworfen und sei »dem positiven internalisierten väterlichen Objekt« nahe gekommen (Kap. 3.4.2. »Psychodynamische Verstehensansätze zur Kunst Ernst Ludwig Kirchners«). Das ist die wenig verbrämte Rechtfertigung einer patriarchalischen Ideologie, der Kirchner sich nach Meinung des Autors offenbar nur durch Selbstmord entziehen konnte.
- 43 Dube-Heynig 1984, Nr. 14 (Karte vom 2. Nov. 1909).
- 44 Kirchner/Grisebach 1997, S. 67 (6. März 1923).
- 45 Kirchner an Hansgeorg Knoblauch am 14. Febr. 1929, zit. nach Gockel 2001, S. 305, Anm. 3; Gockel vermutet, dass sich diese Aussage auf Kirchners und Heckels Kontakte zu neun- bis sechzehnjährigen Mädchen in den Jahren 1909/10 bezieht; siehe ebd., S. 307f., Anm. 25.
- 46 Mit einer Gesamtfläche von 25,5 qm war das Wohnatelier eher klein bemessen. Der grosse Raum mit dem Ofen mass 12,5 qm, der Eingangsbereich, zu dem die linke Tür führte, hatte 5,25 qm, eine kleinere Kammer hinter der rechten Tür 8,75 qm; siehe Hünlich, Bernd, Wohnstätten und Lebensumstände der vier »Brücke«-Gründer in Dresden, in: Dresdner Kunstblätter 29, 1985, Heft I, S. 86. Gustav Schieffler berichtete später über seinen ersten Besuch im Dezember 1910 und erinnerte sich an einen »engen Krämerladen, der sich mit einer grossen Scheibe nach der Strasse öffnete« (zit. nach Schack 1976, S. 80). Beim heutigen Zustand des Gebäudes weist nichts mehr darauf hin, dass es sich um einen Laden gehandelt hat (siehe Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 11). Fenster sind in keiner Darstellung zu erkennen, schon gar keine Fensterfront zur Strasse hin. Öffentlichkeit im Sinne einer »Produzentengalerie« hat die »KG Brücke« aus nahe liegenden Gründen gescheut.
- 47 Dube-Heynig 1984, S. 223.
- 48 Abbildungen u. a. in Ausst.-Kat. Moritzburg 1995, Nr. 109, 110, 112; siehe auch Abb. 29.
- 49 Zit. nach Grisebach, Lothar, *Ernst Ludwig Kirchner. Die Rückkehr der Tiere. Eine Bildbetrachtung*, in: Kirchner/Grisebach 1997, S. 370.
- 50 Siehe Henze 2001. Die Frauenfetische bezeichnet Henze als »Karyatiden, weibliche Figuren, die Wand- oder Tischbretter tragen« (ebd., S. 94). Nach Abfassung des Manuskripts erschien: Henze, Wolfgang, *Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis*, Wichtrach/Bern: Galerie Henze & Ketterer, 2002.
- 51 Kirchner/Kornfeld 1979, S. 335.
- 52 »Weiber habe ich hier noch keine neuen, bin zu knapp darum«, schrieb er am 31. März 1910 an Heckel und Pechstein nach Berlin (Dube-Heynig 1984, Nr. 30). Die Darstellung von fünf reifen Modellen in einem Gemälde wie »Badende im Raum« (Gordon 1968, Kat.-Nr. 108; Saarbrücken, Saarland-Museum) muss jedoch nicht notwendigerweise bedeuten, dass ebenso viele gleichzeitig ins Atelier gekommen waren.
- 53 Heuser, Judith, Faszination des Exotischen. Die Begegnung der Brücke-Künstler mit der ethnographischen Kultur, in: Ausst.-Kat. Moritzburg 1995, S. 56.
- 54 Presler 1998, S. 31.
- 55 Bei weitem nicht alle Bilder lassen sich jedoch mit sexuellen Obsessionen begründen. Der Anteil erotischer Sujets, insbesondere der Akte, am Gesamtwerk der letzten drei Dresdner Jahre beträgt allenfalls ein Drittel. Die anderen zwei Drittel bestehen aus Stadtansichten und Landschaften, eine Verteilung, die sich auch in der Ausstellung der Galerie Arnold von 1910 gespiegelt hat. Da ein grosser Teil des (Dresdner) Werks demnach gar nicht seinem eigenen retrospektiven erotischen Credo entspricht, besteht die Gefahr einer Überbewertung.
- 56 Zu Klees »asketischer Männlichkeit in Verbindung mit einer Distanzierung zur (geschlechtlichen) Realität« siehe Wedekind, Gregor, Geschlecht und Autonomie. Über die allmähliche Verfertigung der Abstraktion aus dem Geist des Mannes bei Paul Klee, in: Deicher, Susanne (Hrsg.), Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian, Berlin: Reimer, 1993, S. 69–112, hier S. 82; siehe auch Zöllner, Frank, *Paul Klee, Friedrich Nietzsche und die androzentrische Konstruktion asketischen Schöpfungstums*, in: Keazor, Henry (Hrsg.), Psychische Energien bildender Kunst: Festschrift Klaus Herding, Köln: DuMont, 2002 (im Druck; ich danke Frank Zöllner für die Einsicht in das Manuskript).
- 57 Schieffler, Gustav, *Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners bis 1916 (1924; geschrieben 1916/17)*, zit. nach Schack 1976, S. 78.
- 58 Schieffler, Gustav, *Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners 1917–1927 (1931)*, zit. nach ebd., S. 95.
- 59 Nietzsche war für Schieffler seit 1895 zur »Offenbarung« geworden, was ihn bald in eine Anstoss erregende Aussenseiterstellung in der Hamburger Gesellschaft brachte. Er beförderte seinen »erotischen Idealismus«, in dem »Geistigkeit und Sinnlichkeit [...] in glücklicher Harmonie« übereinstimmen: »die Schaffenskraft, insbesondere die ursprüngliche künstlerische, hängt auf das Innigste mit der körperlichen Zeugungsfähigkeit zusammen. Die Betätigungen beider sind Entladungen derselben Spannung.« (Schieffler, *Lebensgeschichte*, 1913, zit. nach Woesthoff, Indiana, »Der glückliche Mensch«: *Gustav Schieffler (1857–1935). Sammler, Dilettant und Kunstfreund*, (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, 42), Hamburg: Verein für Hamburgische Geschichte, 1996, S. 158ff.; zur Datierung siehe ebd., S. 12). Woesthoff äusserte sich nur summarisch über den Zusammenhang mit Nietzsche, den Schieffler hier paraphrasierte. Mit der Autorität des Philosophen definierte er die Hervorbringung von Kunst aus dem biologisch bedingten männlichen Sexualtrieb. Sexualität und Kunstproduktion sollten Ausdruck sein von ein und demselben dionysisch-tragischen Trieb. Dieser wird, wie schon bei Nietzsche, nicht als kulturelles Konstrukt gesehen, sondern als eine anthropologische, das Dasein bestimmende Konstante. Nietzsche hatte die »Tragik« des Daseins zunächst noch bedauernd anerkannt, zuletzt mit emphatischem Gestus und aggressiver Postur als Grundzug des ästhetischen Lebens proklamiert. Zu fragen wäre vor allem nach der Übereinstimmung von Schiefflers positiv gewertetem Immoralismus mit der Sexualität bei Kirchner als ein konkretes, »nietzscheanisch« gesteigertes Lebensgefühl in einer entsprechenden künstlerischen Praxis.

- 60 Kirchner an Elfriede Knobloch am 10. März 1929, zit. nach Röske 2000, S. 62.
- 61 Kirchner, *Das Werk (März/April 1925)*, zit. nach Kirchner/Grisebach 1997, S. 76.
- 62 Kirchner, *Überblick über die malerische Entwicklung*, in: Skizzenbuch 38, 1913–1936, zit. nach Döhmman/Presler 1996, S. 407.
- 63 Kirchner/Grisebach 1997, S. 29 (5. Juli 1919). Mit diesem Eintrag beginnen die Aufzeichnungen. In einer von Cranachs lebensgroßen Venusdarstellungen, der »Frankfurter Venus«, erscheint die heidnische Göttin in einem hauchdünnen, durchsichtigen Schleier, und eine Inschrift warnt vor den Reizen des verruchten Weibes, die gleichzeitig vorgeführt werden (siehe Hinz, Berthold, *Venus im Norden*, in: Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel, hrsg. von Ekkehard Mai, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2000, S. 80–91). Kirchners Bild der Frau dagegen ist frei von solcher Doppelmoral.
- 64 Täuber, Rita E., *Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*, Berlin: Gebr. Mann, 1997, S. 90.
- 65 Kirchner/Kornfeld 1979, S. 335.
- 66 Kirchner/Grisebach 1997, S. 98 (30. Sept. 1925).
- 67 Siehe Hünlich, Bernd, E. L. Kirchners *Dresdner Freundin »Dodo« Doris Grosse*, in: *Dresdner Kunstblätter* 32, 1988, S. 138ff.
- 68 Der Holzschnitt »Grisetten« (Dube 1980, Kat.-Nr. H 479), der nach dem Gemälde »Zwei Mädchen« (Gordon 1968, Kat.-Nr. 89) entstanden ist, zeigt Dodo und eine der Schwestern, evtl. Paula. Hanna Manchin definiert Grisetten als junge, ökonomisch unabhängige und sexuell selbstbewusste Frauen, die parallel zu den männlichen Künstlern der Bohème seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem in Paris in Erscheinung traten; siehe Manchin, Hanna, *The Grisette as the Female Bohemian*, Providence: History Department, Brown University, 2000 (publiziert im Internet: www.mtholyoke.edu/courses/rschwartz/hist255-s01/grisette/manchin.htm).
- 69 Kirchner/Grisebach 1997, S. 29 (5. Juli 1919).
- 70 Als eine gemeinsame Darstellung Dodos und Fränzis gilt die Zeichnung »Atelierszene«, 1910/II (Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 3/62). Presler hatte herausgefunden, dass Fränzis Mutter als Putzmacherin einen kleinen Laden führte (siehe oben). Sollte Kirchner das Mädchen über Doris Grosse kennen gelernt haben?
- 71 Dube-Heynig 1984, Nr. 34 (Karte vom 3. Mai 1910).
- 72 Für Andreas Hüneke war es »bezeichnend, dass Heckel [...] während des anschließenden Dangast-Aufenthalts wieder in die reine Landschaftsmalerei zurückfiel.« (Hüneke, Andreas, »*Es ist unglaublich, wie stark man die Farben hier findet.*« Die Sommeraufenthalte der »Brücke«-Maler bis 1914, in: Ausst.-Kat. Moritzburg 1995, S. 28). Siehe auch Kirchner/Grisebach 1997, S. 98 (30. Sept. 1925): »Schon immer hatte er [Heckel] gesagt, ich [...] verführe ihn oft gegen seinen Willen und er kämpfte dagegen an, um doch immer wieder zurückzufallen.«
- 73 Dube-Heynig 1984, S. 294.
- 74 Ebd., Nr. 23 (Brief vom 29. Nov. 1909 aus Berlin; Unterstreichung im Original).
- 75 Ebd., Nr. 25 (Brief vom Dezember 1909 aus Dresden).
- 76 Ebd. Siehe auch Wietek 1977, S. 36. Anders als Wietek, dessen Lesart ich folge, hat Dube-Heynig den bestimmten Artikel vor »Kleine« mit »Der« transkribiert. Das macht hinsichtlich des in Klammern angefügten, männlichen Vornamens einen Sinn, durchbricht jedoch die Syntax der nachfolgenden und eindeutig auf ein Mädchen bezogenen Beschreibung. Mit Hans dürfte der gemeinsame Freund Hans Fehr gemeint sein, der mit dem beschriebenen Mädchen in einem für Heckel verständlichen Zusammenhang steht, zumal Kirchner in seinem vorletzten Brief erwähnt, dass Fehr am zügellosen Treiben im Berliner Kreis in Pechsteins Atelier teilnahm und zeichnete. Mit »Die Kleine«, von Kirchner bereits weiter oben im Brief angesprochen, muss nicht zwangsläufig ein Kind gemeint sein (siehe oben).
- 77 Kirchners Charakterisierung des Körpers trifft Dube-Heynig zufolge auf die verschollenen Gemälde Gordon 1968, Kat.-Nr. 106 und 107 (siehe Anm. 3) und die Zeichnung »Hockender Mädchenakt«, 1910 (Berlin, Brücke-Museum, Inv.-Nr. 17/78) zu (Dube-Heynig 1984, S. 230), letztere jedoch eindeutig im Dresdner Atelier entstanden. Kirchners voyeuristischer Blick auf die Vagina in diesen Bildern verdeutlicht das eingeschränkte Interesse an diesem bzw. diesen Mädchen, früh- und geschlechtsreife »Kindfrau(en)« mit ausgeprägt »nuttenhafter« Physiognomie.
- 78 Dube-Heynig 1984, S. 251.
- 79 Ein rückseitiger Datumsvermerk »Juli 1910« wurde von Rosa Schapire hinzugesetzt (siehe Wietek 1977, S. 49). Farbangaben in der Darstellung deuten darauf hin, dass es sich um den Entwurf für ein verschollenes bzw. vernichtetes und fotografisch nicht überliefertes Gemälde handelt, wahrscheinlich für »Fränzi und Senta« (Vogt 1965, Kat.-Nr. 1909/46), das entgegen der Datierung durch Vogt frühestens Mitte 1910 entstanden sein konnte. Das folgt aus Kirchners Brief an Heckel vom 12./13. Mai 1910 (siehe Kap. 3).
- 80 Es ist jener heute nicht mehr nachweisbare, von Kirchner geschnittene Hocker in einer der Fotografien des Ateliers, den Henze als »eine Bank, vielleicht mit geschnitztem Fuss« (Henze 2001, S. 92) beschrieben hat. Er ist auch in anderen Bildern zu sehen, besonders deutlich z. B. in »Nacktes Mädchen hinter Vorhang«, 1910/26 (Gordon 1968, Kat.-Nr. 154; Amsterdam, Stedelijk Museum). In diesem Bildnis der dreizehnjährigen Senta (siehe Anm. 91) wird ersichtlich, dass der Fuss als kopulierendes Paar konzipiert war.
- 81 Heckel in einem Interview mit Roman Norman Ketterer, zit. nach Albers/Presler 1999, S. 727.
- 82 Die Zeichnung eines »Querholzbüblers« ist direkt vor einem Benin-Bronzereief aus dem Bestand des Museums bzw. nach einer entsprechenden Abbildung entstanden. Das Vorbild für die Zeichnung einer Mutter-Kindplastik nach einem Artefakt aus dem Kameruner Grasland ist dagegen nicht im Dresdner Bestand nachweisbar (siehe Dube-Heynig 1984, S. 236).
- 83 In folkloristischen Darbietungen wird der »Fancy Shawl« genannte Schmetterlingstanz noch heute von Indianerstämmen Neu-Mexikos und Arizonas aufgeführt. Schmetterlingstänze junger Mädchen sind auch in anderen Kulturen bekannt. Als Zeremonial- und Ritualtänze stehen sie meist in einem Zusammenhang mit Wiederauferstehungs- und Fruchtbarkeitsmythen. Auf Bali heißen sie »kupu-kupu tarum«, in Korea »nabichum« und werden im buddhistischen Begräbnisritual von jungen Nonnen aufgeführt. In Japan steht der »Schmetterlingstanz der Prinzessin« (auch »Schmetterlingstanz am Ginkgoberg«) mit der märchen- und mythenumwobenen, weil einzigartigen Form der Vermehrung und des Wachstums des zweigeschlechtlichen Ginkgobaumes in einer engen Beziehung. Das charakteristische, zweigeteilte Ginkgoblatt mit einem tiefen Einschnitt erinnert an die Form des Schmetterlings – aber auch an Labien. Die Verbindung mit dem Ginkgo weist auf Vorstellungen über ein langes Wachstum vor der Fruchtbarkeit und eine Besamung, die erst im Boden stattfindet. So stimulieren noch heute folkloristische Tänze kleiner Japanerinnen in Schmetterlingskostümen vorgebildet androgyn erotische visuelle und poetische Projektionen, meist mit spirituellem, esoterischem Einschlag. Auch in Deutschland gab es Schmetterlingstänze, als populäre Polka in Pommern und – seit 1871 – in Johann Schichtls »Original-Zauber-Spezialitäten-Theater«, einem legendären Münchner Wiesen-Variété, das noch immer unter dem Namen »Auf geht's beim Schichtl« existiert und wo traditionell der »Schmetterlingstanz der Elvira« aufgeführt wird. Alle diese Informationen über Schmetterlingstänze sind zusammengetragen aus dem Internet.
- 84 Rainer Maria Rilke, zit. nach Freedman, Ralph, *Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875–1906*, Frankfurt a. M.: Insel, 2001, S. 286.
- 85 Dube-Heynig 1984, Nr. 31. Dube-Heynig bringt diesen undatierten Brief unmittelbar im Anschluss an den Brief vom 31. März 1910.
- 86 Die Zeichnung wird inzwischen auf 1909 datiert (siehe Schmitt 1995, S. 48, Anm. 66). Der Typus des Kindes ist jedoch ein anderer als der bekannte: kein spitzes Gesicht, kein magerer, präpubertärer Körper in eckigen Formen, sondern der »weiche« Stil des Jahres 1909.

- 87 Freud, Sigmund, *Die infantile Sexualität (1905)*, in: Studienausgabe, Bd. 5, hrsg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1972, S. 81; siehe auch Freud, Sigmund, *Über infantile Sexualtheorien (1908)*, ebd., S. 169–184.
- 88 Uhlrigl, Franziska, in: Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 232.
- 89 Den Hinweis auf diese ikonografische Tradition der Beherrschung des Mannes durch die Frau verdanke ich Otto Karl Werckmeister. Darstellungen von Aristoteles und Phyllis finden sich z. B. beim Hausbuchmeister, bei Urs Graf und Hans Baldung Grien oder im »Maltererteppich« (»Weiberlisten«) im Augustinermuseum Freiburg und auf einem Bildteppich im Historischen Museum Basel.
- 90 Dube-Heynig 1984, Nr. 33 (Karte vom 6. Apr. 1910: »guten Tag Herr Heckel Marzela«).
- 91 Ebd., Nr. 35 (Karte vom 12. Mai 1910: »Meine beiden kleinen Mädels sehr nett [...] Ich will einen Krebs haben. Marzella. Gruß und Kuß Senta«). Im Vergleich mit der Zeichnung hat Dube-Heynig 1984, S. 241ff., die beiden Mädchen in weiteren Bildern identifiziert: im Aquarell »Marzella und Senta«, 1910 (Privatsammlung, abgebildet in *Aquarelle der Brücke*, hrsg. von Magdalena M. Moeller, Ausst.-Kat. Brücke-Museum Berlin, Stuttgart: Hatje, 1995, Nr. 8; hier weiterhin betitelt »Fränzi mit Bogen und Akt«) und in »Zwei Mädchen unterhalten sich«, 1909/1920 (Gordon 1968, Kat.-Nr. 96; Düsseldorf, Kunstmuseum). »Nacktes Mädchen hinter Vorhang«, 1910/1926 (Gordon 1968, Kat.-Nr. 154; Amsterdam, Stedelijk Museum), bisher stets als Fränzi beschrieben, ist demnach eindeutig ein weiteres Bildnis Sentas.
- 92 Ebd., Nr. 36 (»Wahrscheinlich [...] in der Nacht vom 12./13. Mai 1910 geschrieben«; ebd., S. 242).
- 93 Dube-Heynig charakterisierte die beiden Episoden, ohne jedoch einen Zusammenhang zu erkennen: »die zerbrechliche Zartheit« der Mädchen einerseits, andererseits »veranschaulicht [der Brief] das ihn verzaubernde und berausende Fluidum der Großstadt« (ebd., S. 287).
- 94 Ebd., Nr. 54 bzw. S. 257. Eine vorsichtige Neudatierung durch Hüneke auf Mitte April 1910 ändert nichts an der Aussage (siehe Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 337, Anm. 2).
- 95 Siehe Fernandez, Dominique, *Der Raub des Ganymed*, Freiburg: Beck & Glöckler, 1992, Kapitel »Sebastian als Schutzpatron«, S. 148–153; siehe auch Walters, Margret, *Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte*, Berlin: Medusa, 1979, S. 151f. und passim.
- 96 Siehe hierzu Röske 2000, S. 68. Dort auch Angaben über weitere Veröffentlichungen des Autors zum Thema.
- 97 Dube-Heynig 1984, Nr. 51 (Karte vom 23. Juni 1910).
- 98 Pechsteins Anwesenheit im Sommer 1909 galt zuletzt als umstritten, eine diesbezügliche Debatte zwischen Albers/Presler und Hüneke ist bibliografisch dokumentiert im Ausst.-Kat. Dresden 2001, S. 337, Anm. 1. Während der Schlussredaktion des vorliegenden Beitrags räumte Gerd Presler in einem Gespräch mit mir ein, dass ein sehr kurzer Besuch für 1909 nun doch dokumentiert sei und von ihm demnächst publiziert werde. Ob bereits jetzt grosse Figurenkompositionen wie z. B. »Das gelbschwarze Trikot« (Berlin, Brücke-Museum) und einige der nachfolgend beschriebenen Gemälde entstanden sind, ist nahezu ausgeschlossen und bedarf einer gesonderten Untersuchung. Vorläufig siehe Billig 1995, S. 22, Anm. 46.
- 99 Siehe Schmitt 1995, S. 48, Anm. 66. Die Farbstiftzeichnung »Liegender nackter Mann mit Kind auf dem Rücken« (Abb. 12) und die Lithografie »Badender Mann und Mädchen« (Abb. 20), auf die Schmitt u. a. verweist, sind jedoch nicht beweiskräftig, dass bereits 1909 mindestens ein Kind in Begleitung einer erwachsenen Frau dabei war.
- 100 Pechstein/Reidemeister 1993, S. 42.
- 101 Siehe Peterlein, Nicole, *Ursprünge und Traditionen der Badenden-Sujets*, in: Die Badenden: Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, hrsg. von Thomas Kellein und Jutta Hülsewig-Johnen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, 2000, S. 89–97.
- 102 Bilder Pechsteins, die Mädchen im Dresdner Atelier zeigen, sind nicht bekannt. »Mädchen auf grünem Sofa mit Katze« von 1910 (Köln, Museum Ludwig, Sammlung Haubrich) zeigt Marzella in der Moritzburger Unterkunft, ebenso das Aquarell »Zwei Mädchen am Tisch« (Schleswig, Sammlung Hermann Gerlinger), das gleichzeitig am selben Ort entstanden ist.
- 103 Die formale und stilistische Übereinstimmung mit Pechsteins datierter Zeichnung ist jedoch so gross, dass eine Datierung auf 1910 wahrscheinlicher ist.
- 104 Schmitt 1995, S. 41f. bzw. 130. »Paar in der Sonne«, das Kirchner 1926 in Will Grohmanns Monografie reproduzieren liess, ist ebenso wie andere Bilder mit vergleichbaren Sitzhaltungen von Frauen und Mädchen verschollen (siehe Anm. 3).
- 105 Reidemeister 1970, S. 24.
- 106 Früher 1911 datiert, hat Dube-Heynig das Entstehungsjahr mit 1912 angegeben (Dube-Heynig 1984, S. 214). Die formale Nähe zu Pechsteins beiden Gemälden ist jedoch so gross, dass ein auch zeitlicher Zusammenhang mit diesen nicht ganz ausgeschlossen werden kann.
- 107 Dube 1980, Kat.-Nr. H 186 und H 187. Günther Gercken zufolge wurde Kirchner dazu angeregt von einer 1905 erschienenen Übersetzung F. Ernst Köhler-Haußens, die Franz Marc 1912 für eine Veröffentlichung mit Kirchners Illustrationen beim Piper Verlag vermittelt hat (siehe Gercken, Günther, *Ernst Ludwig Kirchner: Holzschnittzyklen. Peter Schlemihl, Triumph der Liebe, Absalom*, Stuttgart/Zürich: Belsar, 1980, S. 34f.). Möglich wäre auch, dass er zunächst auf bereits vorliegende Holzschnitte zurückgegriffen und das Projekt dann nicht weiter verfolgt hat.
- 108 Das Motiv wird Heckel im Farbholzschnitt »Fränzi liegend« (Dube 1964–65, Kat.-Nr. 188) aufnehmen. Wie sein Pendant »Fränzi stehend« (Dube 1964–65, Kat.-Nr. 204), gilt das Blatt als Inkunabel expressionistischer Holzschneidekunst.
- 109 »Wir hatten in Dresden ein kleines Mädels als Modell von 12 Jahren an. [...] Es vergingen Jahre, und plötzlich erschien einmal die Kleine wieder als junges Mädchen von 16 Jahren. Heckel als geiler Sachse stürzte sich gleich auf sie und vögelte sie ab. Wir gingen mit ihr nach Moritzburg, und Heckel lag oft bei ihr. Eines Tages hatten wir auch einen Ausflug mit ihr verabredet, und als ich mit ihr Heckel abholen wollte, ging er nicht mit, sondern sagte: Du kannst ja allein mit ihr gehen, ich kann nicht mit, ich muss meiner Mutter helfen etc. [...] Als ich nach Tagen Heckel wieder besuchte, sah ich an Flaschen, dass er den Tripper hatte, und er gab es nach erstem Leugnen auch zu. Er wollte also, als er mich mit der Kleinen allein nach Moritzburg schicken wollte, dass ich auch von ihr den Tripper kriegte, denn er dachte in seiner Geilheit ausgerechnet, dass ich [mich] nicht enthalten könnte.« Kirchner/Grisebach 1997, S. 97 (30. Sept. 1925). Nach Preslers Dafürhalten ist mit der Angesprochenen Fränzi gemeint, auch wenn die Jahres- und Altersangaben nicht stimmen können, da in 1906/07 keine Zeichnungen mit einer Zwölfjährigen bekannt sind (siehe Presler 1996, S. 43f.).
- 110 Dieselbe zweischalige Kittelschürze mit dem vorderen, tieferen V-Ausschnitt trägt Fränzi in den Gemälden »Sitzendes Mädchen, Fränzi (bekleidet)«, 1910/1920 (Gordon 1968, Kat.-Nr. 123; Minneapolis, Institute of Arts) – in der Liste von 1916/17 erwähnt als »Fränzi in roter Schürze, Kopf gelb auf blauem Bett sitzend« (siehe Albers/Presler 1998, S. 2240) – und in »Fränzi«, 1911 (Gordon 1968, Kat.-Nr. 174; Kiel, Kunsthalle). Hier sitzt Fränzi in einem Sessel in Heckels Atelier An der Falkenbrücke 2a, bezogen im November 1910.

- 111 Siehe Schad, Brigitte, *Kindlichkeit als Metapher für Ursprünglichkeit. Die Kinderbildnisse des Expressionismus*, in: Murken, Christa (Hrsg.), *Kinder des 20. Jahrhunderts*. Malerei, Skulptur, Fotografie, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Aschaffenburg/ Mittelrhein-Museum Koblenz, Köln: Wienand, 2000, S. 33.
- 112 Zum Ideal des »schönen Kindes« in der Mädchenfotografie der Zeit siehe Regener, Susanne, *Das verzeichnete Mädchen. Zur Darstellung des bürgerlichen Mädchens in Photographie, Puppe, Text im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Marburg: Jonas, 1988, S. 80ff.; vgl. entsprechende Abbildungen ebd., S. 39ff. und 120.
- 113 In der standardisierten Visitenkartenfotografie der Zeit wird das schöne, puerile Mädchen mit einem »Traumkörper« anstelle des realen Körpers inszeniert: durch Weichzeichner, Vignettierung, Pose, Staffage, Retusche, sinnlich gefomten Mund, weit aufgerissene Augen und andere Kunstgriffe trugen solche Mädchenportraits den Code einer »modernen« Kindheit mit einer spezifischen Gefühlswelt, in der die Rundlichkeit als Symbol für Kindlichkeit verstanden wird; ebd., S. 116 bzw. 90.
- 114 Eduard Fuchs, zit. nach ebd., S. 128.
- 115 Lloyd, Jill, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1991, S. 11. Da Kirchner das Buch erst zwischen Herbst 1910 und Frühjahr 1911 in die Hände bekam (ebd., S. 28), konnte das Foto erst nach dem Sommeraufenthalt in Moritzburg entstanden sein. Die Fotografie einer Buddhaskulptur findet sich auch in einem Atelierfoto Gauguins von 1901 (siehe *Paul Gauguin. Das verlorene Paradies*, hrsg. von Georg-W. Koltzsch, Köln: DuMont, 1998, S. 87).
- 116 Kirchner/Kornfeld 1979, S. 333: »[...] alle meine Versuche kamen mir hohl und unruhig vor [...]«.
- 117 Ebd., S. 335.
- 118 Siehe Röske 2000, S. 62.
- 119 Kirchner/Grisebach 1997, S. 66 (Eintrag vom 6. März 1923).
- 120 Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia sexualis*, (zuerst 1886), 14., vermehrte Aufl. 1912, hrsg. von Alfred Fuchs (Reprint, München: Matthes & Seitz, 1993), S. 413.
- 121 Ebd., S. 415.
- 122 Siehe Wyss, Rudolf, *Unzucht mit Kindern. Untersuchungen zur Frage der sogenannten Pädophilie*, Berlin/Heidelberg/New York: Springer, 1967, S. 3.
- 123 Ebd., S. 38 bzw. 66.
- 124 Giese, Hans/Gebattel, V. E. von, *Psychopathologie der Sexualität*, 2. Hälfte, Stuttgart: Enke, 1962, S. 248.
- 125 Stöckel, Matthias, *Pädophilie: Befreiung oder sexuelle Ausbeutung von Kindern? Fakten, Mythen, Theorien*, Frankfurt a. M.: Campus, 1998, S. 61f. »Ein Finger oder Ohr eines neun Jahre alten Mädchens erregt mich mehr als ein Haufen nackter Frauen«, ebd., S. 60.
- 126 Ebd., S. 46.
- 127 Ebd., S. 115.
- 128 Ebd., S. 117. Mit der »sexuellen Revolution« wurde auch die intergenerationelle Sexualität als »eines der mächtigsten Tabus« (Adorno) öffentlich diskutiert. Ihre Befürworter haben eine Befreiung der kindlichen Sexualität aus den Zwängen bürgerlicher Sexualpraxis theoretisch untermauert mit einer Ethik sexueller Selbstbestimmung und praktisch als eine gleichsam spielerische Vorwegnahme utopischer Geschlechtsbeziehungen, als Initiationsritus und Teil der Sexualerziehung propagiert. Günther Amendt erkannte in dieser Hinwendung zum prägenitalen Körper die ideologische Stossrichtung einer »pseudo-emotionale ausbeuterische Libertinage« auf Kosten der Kinder; siehe Amendt, Günther, *Nur die Sau rauslassen?*, in: Konkret: Sexualität, Hamburg: Neuer Konkret Verlag, 1980, S. 26.
- 129 Siehe Stöckel (wie Anm. 125), S. 138.
- 130 Seiler 1988, S. 602.
- 131 Sauerlandt, Max, *Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten*, Königstein/Ts: R. Langewiesche, 1937 (Text von 1921), S. 14.
- 132 Wolfgang Lange hat diese Begriffe positiv auf Peter Altenberg bezogen; siehe Lange, Wolfgang, »Süße kleine Mädels: Peter Altenbergs Obsessionen«, in: Merkur 52, 1998, Heft 4, S. 310.
- 133 Kirchner, tagebuchartiger Eintrag über den Besuch bei Franziska Fehrmann und ihrer Mutter am 12. Febr. 1926, in: *Skizzenbuch 38, 1913–1936*, zit. nach Döhmman/Presler 1996, S. 406.
- 134 »Wildwasser« ist ein Verein in Deutschland, der gegen den sexuellen Missbrauch von Mädchen vorgeht und Frauen berät, die in der Kindheit sexuelle Ausbeutung erlebten.
- 135 Kirchner, *Skizzenbuch 38, 1913–1936*, zit. nach Döhmman/Presler 1996, S. 406.
- 136 Bleyl, Fritz, *Erinnerungen (1968)*, zit. nach Presler 1998, S. 17.
- 137 Siehe Hommen, Tanja, *Sittlichkeitsverbrechen. Sexuelle Gewalt im Kaiserreich*, Frankfurt a. M.: Campus, 1999, S. 212.
- 138 Ebd. Andererseits gibt es die »Tradition [...] sexuelle [...] Gewalt durch eine poetisch-romantische Sprache zu verschleiern«, ebd., S. 275 (mit Beispielen).
- 139 Hommen (wie Anm. 137), S. 213.

Fotonachweis

Bern, Galerie Kornfeld: 1; Davos, Kirchner Museum, Davos: 22, 27, 28, 29; Marburg, Bildarchiv Foto Marburg: 24 (Nr. 131.725), 25 (Nr. 145.280); Wichtrach/ Bern, Galerie Henze & Ketterer: 18. © Ernst Ludwig Kirchner by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern.