

# Großstadtrausch Naturidyll

Kunsthaus Zürich

Kirchner —  
Die Berliner  
Jahre

HIRMER



- 6 Dank  
8 Vorwort | Christoph Becker und Magdalena M. Moeller  
12 Zur Ausstellung | Sandra Gianfreda

### Essays

---

- 20 **Bewegungsbilder: Zu Kirchners Berliner Straßenszenen**  
Charles Werner Haxthausen
- 32 **»Glück im Winkel«. Kirchner auf Fehmarn**  
Karin Schick
- 46 **Selbstgeschaffenes Naturidyll in der Großstadt –  
Kirchners Wohnateliers in Berlin**  
Sandra Gianfreda
- 64 **In der Krise, gegen die Krise. Ernst Ludwig Kirchner  
in Zeiten des Ersten Weltkriegs**  
Uwe M. Schneede
- 74 **Ernst Ludwig Kirchners Skizzen und  
Holzschnitte zur *Apokalypse***  
Günther Gercken

### Katalog

---

Kurztexte | Martina Pfister

- 96 1 Die Anfänge in Dresden  
108 2 Von Dresden nach Berlin (1911–1912)  
128 3 Zwischen Großstadtdynamik und Inselidyll (1913)  
170 4 Im Sog der Metropole und Abschied von Arkadien (1914)  
208 5 Krieg und Krise (1915–1917)  
238 6 Von Berlin nach Davos

### Anhang

---

- 250 Biografie Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) | Sandra Gianfreda  
259 Ausgewählte Literatur  
262 Verzeichnis der ausgestellten Werke  
269 Zu den Autorinnen und Autoren  
270 Fotonachweis

## Bewegungsbilder: Zu Kirchners Berliner Straßenszenen

---

**Abb. 1** Ernst Ludwig Kirchner  
*Potsdamer Platz, Berlin*, 1914  
 Öl auf Leinwand, 200 × 150 cm  
 (Gordon 370)

Staatliche Museen zu Berlin,  
 Nationalgalerie

Auf der Vorderseite der Leinwand flanieren zwei grimmig aussehende Dirnen auf einer Berliner Straße. Auf der Rückseite plätschern zwei junge nackte Frauen in der Brandung (*Zwei Frauen auf der Straße* und *Zwei Badende in Wellen*) s. 196–197. Die beiden Seiten dieser Leinwand veranschaulichen die beiden Seiten von Ernst Ludwig Kirchners Kunst während dieser Jahre: einerseits den nervösen, intensiven Mahlstrom der Großstadt, andererseits ein scheinbar vorzeitliches Paradies auf einem isolierten Eckchen der Ostseeinsel Fehmarn. Dort hat Kirchner, zusammen mit seiner Lebensgefährtin Erna Schilling, zwischen 1912 und 1914 einen Teil jeden Sommers verbracht.

Wie deutet man den scharfen Gegensatz zwischen diesen beiden Bildwelten? Manche sehen hier ein antagonistisches Verhältnis: großstädtische Angst und Entfremdung gegen harmonische Ganzheit in einer zeitlosen Natur; Kritik an der einen Welt und ein Feiern der anderen.<sup>1</sup> Donald E. Gordon, der Autor der ersten wissenschaftlichen Monografie über Kirchner und des Werkverzeichnisses seiner Gemälde, war der Ansicht, die Berliner Bilder böten »besser als die Vision irgendeines anderen Künstlers im zwanzigsten Jahrhundert Einblick in eine hoffnungslos kranke europäische Großstadtgesellschaft, deren Tage gezählt« seien.<sup>2</sup> Für Wolf-Dieter Dube, Mitarbeiter des zweiten Werkverzeichnisses von Kirchners Druckgrafik, war das zugrundeliegende Thema der Berlinbilder »der hektische und widernatürliche Zustand der modernen Großstadt«, sie enthüllten »die Trostlosigkeit des entfremdeten Menschen, der er selber war«.<sup>3</sup> Obwohl keineswegs allgemein akzeptiert, besteht diese dunkle apokalyptische Sicht auf die Bilder noch bis heute.<sup>4</sup>

Vor beinahe 30 Jahren habe ich gegen diese interpretatorische Dichotomie argumentiert.<sup>5</sup> Ich habe die These aufgestellt, Kirchners Berlin-Bilder entstünden im Großen und Ganzen aus einer »im Grunde affirmativen Haltung zur Großstadt«, dass er sie »weniger als Ausdruck urbaner Entfremdung und Angst denn als Element einer Ästhetisierung städtischen Lebens« sah.<sup>6</sup> Für meine Argumentation habe ich mehrere Faktoren in Betracht gezogen. Zuerst gab es Kirchners eigene Äußerungen zu diesen Arbeiten. In seinen Berliner Straßenbildern, schrieb er rückblickend, gäbe er »mit seinen neuen Mitteln dem Verhältnis der Menschen untereinander neuen poetischen Ausdruck«.<sup>7</sup> Es gibt viele derartige Aussagen von ihm. Mit seltenen Ausnahmen sind sie ohne jegliche Andeutung der negativen Weltansicht, die Kunsthistoriker später in seine Berliner Gemälde hineingelesen haben.

Ein zweiter Faktor, der meine These beeinflusst hat, war die Rezeption der Berlin-Bilder bei Kirchners Zeitgenossen, vor allem bei führenden deutschen Kunstkritikern der Zwischenkriegsjahre. Sie stand in scharfem Gegensatz zu den dunklen Interpretationen der neueren Rezeption. Diese frühen Autoren lobten Kirchner für sein dynamisches Erfassen der Großstadtatmosphäre, sie begrüßten ihn als den hervorragendsten deutschen Maler der modernen Metropole. »Kein anderer Künstler hat die Großstadt Berlin, wie sie in den letzten Jahren vor dem Kriege sich bot, so mit allen Fibern erlebt wie Kirchner«, schrieb Curt Glaser, damals Kustos am Berliner Kupferstichkabinett. »Kirchner hat dieser Welt die künstlerische Gestaltung gegeben.«<sup>8</sup> Karl Scheffler bemerkte, viele würden Kirchner den Vorwurf machen, »er käme zu deutlich von Manet her«, genau das sei allerdings »sein Vorzug. Er steht dem Impressionismus gefühlsmäßig noch nahe. Es ist etwas sinnlich Melodisches in seinen Werken«. Man erfreue sich dieser »künstlerischen Sinnlichkeit vor den Figurenbildern, die modische Menschen auf der Straße oder in Innenräumen darstellen und auf denen die weltliche Eleganz sozusagen spiritualisiert worden ist«.<sup>9</sup> In Will Grohmanns 1926 erschienenen Monografie, die von Kirchner streng kontrolliert wurde, gibt es keine Andeutung von einer zeitkritischen apokalyptischen Stimmung in seinen großstädtischen Sujets.<sup>10</sup>



Der Großteil von Kirchners Arbeiten während der Berliner Jahre setze die Themenkreise der vorangehenden Dresdener Jahre fort, die Bilder der Populärkultur – Zirkus, Tanz, Varieté, Akte im Atelier und in der Natur. In Berlin, so wie früher in Dresden, malte er eine Anzahl von Stadtansichten wie *Elisabethufer* s.124 und *Straße am Stadtpark Schöneberg* s.125. Doch die Bilder, die als die Quintessenz seiner Berliner Periode verstanden werden können, sind die sogenannten »Straßenszenen«. Sie gelten als seine hervorragendste künstlerische Leistung; in ihnen schuf er einen »neuen ikonografischen Bildtypus«. <sup>11</sup> Sie zeigen Menschen – darunter sind offensichtlich Kokotten – beim Flanieren auf den Straßen. Für Gordon manifestierten diese Bilder Kirchners »aktive Abneigung gegen das Ebenbild der großstädtischen Sünde [...] Der Dresdener Verfechter des Instinktes in der Natur war zum Berliner Kritiker des Sex in den Straßen geworden.« <sup>12</sup> Rosalyn Deutsche deutete die Straßenszenen als »Bilder einer widernatürlichen, durchaus entmenschlichten Welt«. In diesen Werken, so ihre Argumentation, ging Kirchner »über die bloße Schilderung der Entfremdung hinaus, um deren eigentliche Ursache sichtbar zu machen – die Dominanz der Wirtschaft des Geldes«. <sup>13</sup> Nirgends jedoch in Kirchners eigenen Aussagen zu den Straßenszenen wird eine moralistische oder kritische Einstellung zur Prostitution deutlich. Gordon hat diese Diskrepanz zugestanden, indem er feststellte, dass Kirchner sich zu seinen Straßenszenen »eher im ästhetischen als im ethischen Sinne« geäußert habe. <sup>14</sup>

Für Rosalyn Deutsche waren Kirchners Prostituierte Beispiele »der Objektivierung menschlicher Beziehungen zu wirtschaftlicher Transaktion«. <sup>15</sup> Bei den Bildern fällt jedoch auf, dass keines von ihnen (im Gegensatz zu manchen grafischen Arbeiten) Kokotten bei der offenen Kundenansprache zeigt. Um den Kontext dieser Bilder besser zu verstehen, habe ich Quellen über die Praxis und die polizeilichen Vorschriften bezüglich der Prostitution in Berlin untersucht, Material, das bis dahin ignoriert worden war. <sup>16</sup> Die bedeutendste Tatsache in diesem Kontext ist, dass in Berlin, im Gegensatz zu Großstädten wie Hamburg, Paris und Wien, Bordelle seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verboten waren. Also mussten die Kokotten auf die Straße. George Grosz erinnerte sich seines ersten Eindrucks vom Berliner Stadtzentrum 1912 als damals 19-Jähriger: »In der Friedrichstadt wimmelte es von Huren.« <sup>17</sup> Offiziell war die Prostitution illegal, jedoch unter strengen Regelungen geduldet. <sup>18</sup> Demgemäß durften die »als käuflich bekannten Weiber [...] unter keinen Umständen zurückblicken, oder an ein Schaufenster treten, oder mit einem Herrn stehen bleiben, oder gar einen anreden. Sie sollten ›ladylike‹ dahinschweben«, sonst liefen sie Gefahr, von einem Sittenpolizisten in Zivil aufgegriffen zu werden. <sup>19</sup> Darum mussten die Kokotten bei der Suche nach Freiern extrem umsichtig sein. Daraus ergab sich eine Situation, die ein zeitgenössischer Betrachter pikant geschildert hat: »In seinen Straßen zwischen dem Bahnhof Zoologischer Garten und dem Wittenbergplatz und am Kurfürstendamm entlang promenierte fast zu jeder Tageszeit eine Menge, in der die Zahl der Frauen überwiegt. Junge Frauen, Schülerinnen, jugendlich erhaltene Mütter mit ihren erwachsenen Töchtern [...] Bald mit dem ernstesten Gesicht der Lehrerin oder der Studentin, bald mit süchtigen Lippen und Augen, scharf mit Blutrot gezogenem Mund oder geschwärtzten Wimpern und Brauen und blass überstäubtem Gesicht. Oder mütterlich, mit abwehrenden Blicken. Und doch unendlich viele Seitenblicke: ›Gewinne mich!‹ – Zwischen hindurch alte und junge Männer, meist Kaufleute, Rechtsanwälte, Ingenieure, einige mit künstlerischem Zug [...] Und die Blicke der Frauen geteilt zwischen den Männern und den glänzenden Schaufenstern [...] Die dort – könnte wohl eine bekannte Filmschauspielerin sein, – jene eine Kabarett-Tänzerin. Aber hier weiß man oft nicht: vielleicht ist es die Tochter oder die Frau des Herrn, der neben ihr geht – ist hier doch die flimmernde Farbe der Halbwelt auch das Kleid der Damen. Und jene einfache Dame ist vielleicht eine Suchende.« <sup>20</sup>

Diese überall herrschende erotische Ambiguität war auch für einige von Kirchners gemalten Straßenszenen charakteristisch – »sie näherten sich also stark den zeitgenössischen Beschreibungen der Funktionsweise der Prostitution in der Hauptstadt«. <sup>21</sup> Es war gerade diese Ambiguität, nicht Diskretion oder moralischer Skrupel, die wohl das Schweigen der meisten frühen Kritiker über diese Sujets erklärt. Statt die Straßenszenen als die Antithese seiner idyllischen Fehrmarn-Bilder zu betrachten, habe ich mich gefragt, ob



Abb.2 Ernst Ludwig Kirchner  
*Fünf Frauen auf der Straße*, 1919  
Öl auf Leinwand, 190 × 120 cm  
(Gordon 362)

Museum Ludwig, Köln

vielleicht für Kirchner, den ausgesprochen erotischsten deutschen Künstler seiner Generation, diese Arbeiten vielmehr eine »Verherrlichung der gleichen ursprünglichen Energien innerhalb der modernen Metropole« gewesen sein dürften.<sup>22</sup>

In den Jahren seit der Veröffentlichung dieses Essays ist die Kirchner-Forschung exponentiell angewachsen und dazu gehören mehrere gründliche Studien zu den Straßenszenen.<sup>23</sup> Gefördert wurde diese Entwicklung durch die substantielle Ergänzung der Dokumentation zu Kirchners Leben und Kunst, darunter die Publikation einer Monografie über die Skizzenbücher mit einem kommentierten Werkverzeichnis sowie eine vierbändige Gesamtausgabe von Kirchners umfangreicher Korrespondenz.<sup>24</sup> Dazu kam, dass 2008 das New Yorker Museum of Modern Art eine Ausstellung von Kirchners Straßenszenen präsentierte, in der erstmalig sieben dieser Gemälde aus den Berliner Jahren gesehen und studiert werden konnten.<sup>25</sup>

Angesichts dieser neuen Forschungslage möchte ich mich im vorliegenden Aufsatz wieder mit diesen faszinierenden Werken befassen, und zwar mit der Absicht, einen meines Erachtens ungenügend beachteten Aspekt zu untersuchen, nämlich den der Bewegung. Über deren Relevanz für seine Kunst hatte Kirchner viel mehr zu sagen als über Kokotten. Er erklärte, »dass mich besonders die Beobachtung der Bewegung zum Schaffen anregt. Aus ihr kommt das gesteigerte Lebensgefühl, das der Ursprung des künstlerischen Werkes ist.«<sup>26</sup> Er schrieb eloquent über die Bedeutung der Bewegung für seine Erfahrung der großstädtischen Straße. Im vorliegenden Versuch geht es also um eine Analyse der Beziehung zwischen dem Thema der Prostitution in den Straßenszenen und dem ästhetischen Empfinden, jenem von der Bewegung ausgelösten »gesteigerte[n] Lebensgefühl«, das diese Bilder inspiriert hat, sowie um die Frage, wie diese zwei anscheinend widersprüchlichen Aspekte der Kunst Kirchners zusammenhängen.

#### »Eine Malerei der Bewegung«

Im Briefwechsel mit Ludwig Justi, dem Direktor der Berliner Nationalgalerie, bezeichnete Kirchner seine Straßenszenen als »die stärksten und reifsten meiner Arbeiten«.<sup>27</sup> Sie sind einzigartig unter seinen Gemälden, indem sie eine in sich geschlossene Werkgruppe bilden – nicht nur ihres Sujets wegen, sondern auch wegen ihrer Formate. Insgesamt handelt es sich bei den Straßenszenen um acht Gemälde: davon sind sieben von ungefähr gleicher Größe, zwischen 120 bis 126 Zentimeter hoch und 90 bis 95 Zentimeter breit; das achte Bild, *Potsdamer Platz, Berlin* Abb. 1, misst 200 × 150 Zentimeter und gehört damit zu den größten Formaten aus Kirchners Berliner Zeit.<sup>28</sup> Von den kleineren Gemälden war eines, *Straße mit roter Kokotte*,<sup>29</sup> in den Zwanzigerjahren von Kirchner völlig überarbeitet worden; das heißt also, dass sieben Bilder in ihrem Originalzustand erhalten geblieben sind.<sup>30</sup>

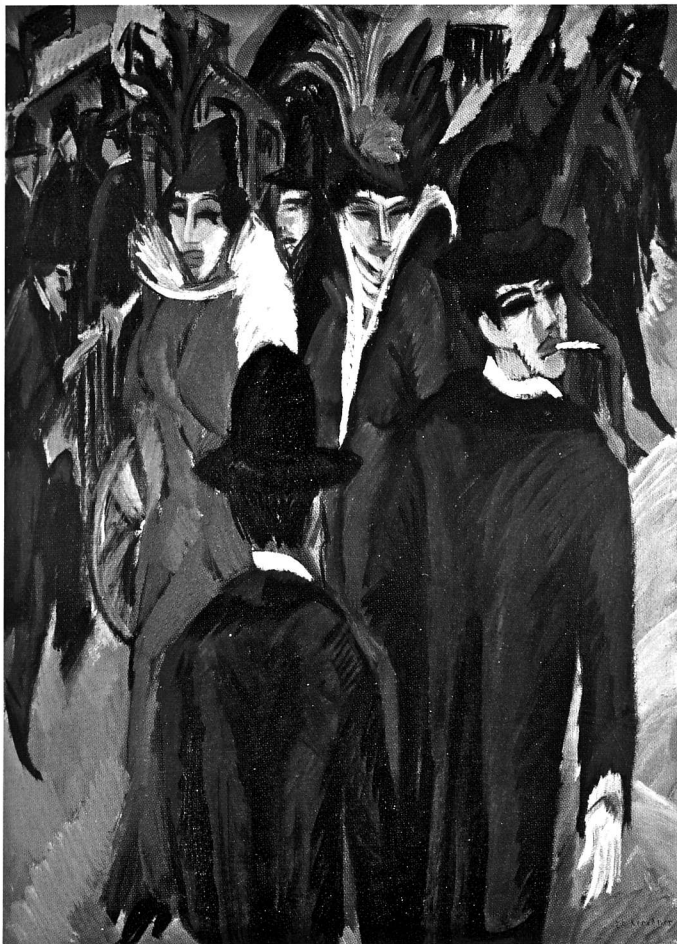
Während der Zehner- und Zwanzigerjahre hat Kirchner seine Straßenszenen unter verschiedenen Titeln ausgestellt, darum ist es oft schwierig, präzise festzustellen, um welche Bilder es sich bei den gezeigten jeweils handelte. Mit Ausnahme von *Straße mit roter Kokotte*, das wohl erst nach der um 1925 vorgenommenen Übermalung von Kirchner ausgestellt wurde, hatte damals wie heute keines der Werke einen Bildtitel, der die dargestellten Frauen als Kokotten identifizierte.<sup>31</sup> Vermutlich hat dies seinen Grund in den Zensurgesetzen des Wilhelminischen Deutschlands als auch in der damals virulenten Debatte um die Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit.<sup>32</sup> Obwohl sich die Bildtitel von einer Ausstellung zur anderen öfter geändert haben, gibt es – soweit bekannt – in keinem dieser Titel einen direkten Hinweis auf Prostitution. Hingegen sind in dieser Hinsicht die Titel von zehn der 24 grafischen Blätter von Straßenszenen, wie sie in den Zwanzigerjahren von Gustav Schiefler katalogisiert wurden, explizit.<sup>33</sup> Die Holzschnitt-Version von *Fünf Frauen auf der Straße* Abb. 2 – zusammen mit *Potsdamer Platz, Berlin* Abb. 1 das einzige Gemälde, für das eine druckgrafische Fassung vorliegt – trug den Titel *Fünf Kokotten* s. 168.<sup>34</sup> Außerdem gibt es zusätzlich sieben Drucke mit Titeln, in denen das Wort »Kokotte« vorkommt, so die Radierung *Sich anbietende Kokotte* s. 194 und die Lithografie *Kokotten am Kurfürstendamm* s. 185.

Was ist aus den Differenzen zwischen den expliziten Titeln der druckgrafischen Straßenszenen und denjenigen der Gemälde zu schließen? In einem Brief an Justi behauptete Kirchner, er wolle seine gemalten Straßenszenen für den Erwerb durch Museen reservieren – hielt er es also etwa für angebracht, deren schäbigen Inhalt zu verheimlichen?<sup>35</sup> Diesbezüglich ist es amüsant, wie er 1917 zwei Straßenszenen in seiner Jenaer Ausstellung betitelte: *Straßenbild mit zwei Damen in Orange und Blau* und *Straßenbild mit zwei Damen in Blau und Schwarz mit folgenden Herren*.<sup>36</sup> Nach den Identifikationsmerkmalen der Bildtitel zu beurteilen, muss es sich hier um zwei seiner offenkundigen Kokotten-Bilder gehandelt haben – *Zwei Frauen auf der Straße* s.197 und *Friedrichstraße, Berlin* s.191. Doch mit der beschönigenden Bezeichnung »Damen« – nicht »Frauen«, die Kirchner für manche seiner Straßenszenen verwendet hatte – scheint beabsichtigt gewesen zu sein, deren augenfälligen Inhalt zu verbergen.

Noch auffälliger – und merkwürdiger – ist der Titel, den Kirchner für *Die Straße* vor seinem Ankauf durch die Nationalgalerie gewählt hat. 1918, in einer Ausstellung in Zürich, war das Bild im Katalog als *Rosa Straße mit Auto* verzeichnet.<sup>37</sup> Zwei Jahre später, in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* abgebildet, hieß es *Rote Straße mit Auto*.<sup>38</sup> Nach dem Eingang in die Sammlung der Nationalgalerie lautete der Titel einfach *Straße*.<sup>39</sup> Warum hat Kirchner das Auto, einen nur partiell sichtbaren Gegenstand am linken Rand seiner Komposition, durch diese Hinweise herausgehoben? Es scheint mir unwahrscheinlich, dass er sich als Ablenkung für diesen Titel entschied, denn er hätte ja das Gemälde einfach als »Straßenszene« oder »Straßenbild« betiteln können – das waren generelle Bezeichnungen, die er anderswo gebraucht hatte. Übrigens war es nicht das erste Mal, dass das Wort »Auto« bei ihm in einem Bildtitel vorkam: 1916, in seiner Einzelausstellung bei Schames in Frankfurt, wurden zwei Straßenszenen gezeigt und eine davon hieß *Straßenbild mit Auto*.<sup>40</sup> Vielleicht war es dasselbe Bild wie das 1918 in Zürich präsentierte; es könnte allerdings auch *Fünf Frauen auf der Straße* Abb.2 gewesen sein, denn in beiden Bildern sind Autos dargestellt. Ein drittes Bild, *Friedrichstraße, Berlin* s.191, zeigt ein Fahrzeug, das in der Kirchner-Literatur unterschiedlich als »Droschke« oder als »Auto« identifiziert worden ist. Auf einem vierten Gemälde, *Berliner Straßenszene* Abb.3, ist ein Pferdeomnibus zu sehen; eine Straßenszene im kleineren Format, *Leipziger Straße mit elektrischer Bahn*,<sup>41</sup> zeigt hingegen eine Tram.

Solche Motive beschränken sich nicht auf die Straßenszenen. In diesen Jahren sehen wir bei Kirchner mehr Fahrzeuge unterschiedlicher Art – Straßenbahnen, Züge, Autos, Omnibusse, und Droschken – als in der Kunst seiner Zeitgenossen, vielleicht mit Ausnahme der Futuristen.<sup>42</sup> Als Beispiele seien *Straßenbahn und Eisenbahn* s.173, die Tram-Kreuzung in *Nollendorfplatz* s.112 und ein Trio von Autos in *Brandenburger Tor, Berlin* genannt s.212. Das häufige Vorkommen solcher Motive ist nicht zufällig. In einem Skizzenbuch vom Ende der Zwanzigerjahre erklärte Kirchner: »Meine Malerei ist eine Malerei der Bewegung. Am Bahnhof geboren zeichnete ich schon früh die Locomotiven allmählig kam ich auf die Linie das Zeichen der Bewegung und aus der Linienkomposition auf ihre Flächenmalerei. Ich bereicherte sie um neue Formen, die Form, die man sieht, wenn man selbst in Bewegung ist« [Hervorhebung im Original].<sup>43</sup> Und in einem um 1926 entstandenen Manuskript heißt es: »Ich gehe von der Bewegung aus [...] Ich meine, dass alle Seh- und Empfindungserfahrungen der Menschen sehr viel mehr aus diesem Zustand der Bewegung kommen und dass deshalb eine Form, die aus der Bewegung abgeleitet wurde sehr viel mehr zu den Menschen spricht«.<sup>44</sup> Es ist wahrscheinlich, dass Kirchner Fahrzeuge nicht bloß als visuelle Fakten oder als Ikonen der Moderne betrachtet hatte, sondern als Signifikanten der Bewegung, als Motive mit der suggestiven Kraft, das ständig fluktuierende Wahrnehmungserlebnis der Metropole zu evozieren. Dies dürfte der Grund gewesen sein, warum er mit dem ursprünglichen Bildtitel für *Die Straße* die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Auto lenken wollte.

Als eine abgeschlossene Reihe zeigen die Straßenszenen eine Entwicklung in Kirchners Schilderung der Bewegung, von der Verwendung von Fahrzeugen als Signifikanten der Bewegung bis zur Erzeugung von Bewegungseffekten im Bilde durch die bildnerischen



**Abb.3** Ernst Ludwig Kirchner  
*Berliner Straßenszene*, 1913  
 Öl auf Leinwand, 121 × 95 cm  
 (Gordon 363)

Neue Galerie New York und  
 Privatsammlung

Mittel selbst. Wenn in *Fünf Frauen auf der Straße* Abb.2 und *Die Straße* s.169 das Auto also als Zeichen für die Bewegung fungiert, so gibt es in *Friedrichstraße, Berlin* s.191, das Kirchner als eine seiner gelungensten Straßenszenen schätzte,<sup>45</sup> etwas Neues: das Fahrzeug ist nicht länger nur Randmotiv in der Komposition, sondern neben die hochragenden Gestalten der beiden Frauen in den Vordergrund geschoben. Aus dem Signifikanten der Bewegung ist durch die dynamischen Kreisformen seiner Räder ein *Erzeuger* von Bewegung geworden; die Schraffuren wirken wie eine rollende Welle, die grafische Energie in die Komposition hineinbringt. Ihre Kraft saugt die Phalanx der Frauen und Männer in ihre Strömung auf, deren Bewegung nach vorne intensivierend. Diese Bewegung wird durch die Parallelkurven der Beine der Männer verstärkt, die mit dem Kraftfeld der Schraffuren um die sich drehenden Räder und dem Bogen des Bürgersteigs korrespondieren. Man braucht nur dieses Bild mit *Die Straße* und *Fünf Frauen auf der Straße* zu vergleichen, um die dramatische Steigerung der Dynamik zu erkennen.

Kirchners Umstellung auf das Schaffen von Bewegungseffekten durch bildnerische Mittel wird in dem größten und ambitioniertesten seiner Straßenbilder, *Potsdamer Platz, Berlin* Abb.1, noch weiter getrieben. Dieser Platz war »zum Synonym für die deutsche Metropole geworden«. <sup>46</sup> Er galt damals als der belebteste Verkehrsknotenpunkt Europas.<sup>47</sup> In einer zeitgenössischen Darstellung beschrieb Hans Ostwald »das prächtige Treiben« um diesen Platz, »wenn Elektrische, Omnibusse, Autos, Droschken, Geschäftswagen, Männer, Frauen, junge geputzte Mädchen, Kinder den Platz füllen und durch ein fortwährendes Bewegen ein ewig neues Bild geben«. <sup>48</sup> Kirchners Gemälde bietet einen starken Kontrast zu diesem Bild: hier sehen wir keine Autos, Elektrische usw., kaum etwas von dem »prächtigen Treiben«. Hat Kirchner hier vielleicht auf die Verkehrsmotive verzichtet, da er mit *Friedrichstraße, Berlin* bereits ein rein formales Mittel zur Erzeugung von Bewegungseffekten im Bild entdeckt hatte? Alles Szenische wird in *Potsdamer Platz, Berlin* durch das Hochkippen der Perspektive um die Kreisform der Verkehrsinsel dynamisiert; »wie eine





**Abb. 4** Max Missmann  
Potsdamer Bahnhof,  
Empfangsgebäude, 1910  
Fotografie, 16,5 × 22,8 cm

Stiftung Stadtmuseum Berlin

Rotationsscheibe [...] scheint sie über den grünbeleuchteten Straßen zu schweben« – so beschreibt Katharina Sykora diesen Effekt treffend.<sup>49</sup> Das Moment der Drehung erscheint wie von den spitzen Schuhen der in Schwarz gekleideten Frau getrieben, die stacheligen Schraffuren um die Scheibenränder lassen es in die grüne Fläche ausstrahlen. Die beiden drastisch verkleinerten Männer, die auf die Verkehrsinsel zulaufen, wirken mit ihren überlangen Beinen wie von diesem kraftvollen Wirbel eingesogen.<sup>50</sup>

Kirchner hat in *Potsdamer Platz, Berlin* noch einen zweiten Bewegungseffekt eingesetzt. In einem undatierten autobiografischen Text um 1926 heißt es: »Es gilt als Bild, was man von einem Punkt mit einem Blick übersehen kann. Das ist eine große Beschränkung. Ich mache es so. Ich bewege mich und sammle die aufeinander folgenden Bilder in mir zu einem Innenbild. Dieses male ich.«<sup>51</sup> Mit anderen Worten: Hier erklärt Kirchner, dass es ihm nicht nur darum geht, im Bild die Bewegungen von Gegenständen zu erfassen, sondern auch die Bewegungen des schauenden Subjekts in dessen sich ständig verändernden räumlichen Beziehung zu Gegenständen – zu »Formen [...] die man sieht, wenn man selbst in Bewegung ist.«<sup>52</sup> Dies wird durch die Einführung von unterschiedlichen Blickwinkeln erreicht.

Kirchner hat diese multiple Perspektive in *Potsdamer Platz, Berlin* brillant angewendet; das Bild scheint wie eine Montage aus verschiedenen Ansichten. Wir sehen dies deutlicher, wenn wir das Bild mit einer Fotografie von dem Platz vergleichen, wie er zu Kirchners Zeit aussah *Abb. 4*. Kirchner hat die dreiteilige Fassade des Bahnhofs auf den mittleren Teil, dessen zwei Stockwerke wiederum auf eines reduziert. Dieses malte er in der rötlichen Farbe, die eigentlich nur in den von ihm weggelassenen Seitenflügeln vorhanden war. Links, gleich neben dieser Fassade, ist Haus Potsdam dargestellt, die seit 1912 neueste bauliche Ergänzung des Platzes. Kirchner hat die dazwischenliegende Köthener Straße eliminiert und den Neubau mit dem Bahnhof eng zusammengerückt. Im Gegensatz zu dieser horizontalen Verdichtung wird in vertikaler Richtung der Bildraum – und damit das Gesichtsfeld des Betrachters – dramatisch ausgeweitet. Wir blicken den Frauen im Mittelpunkt des Bildes auf Augenhöhe direkt ins Gesicht, doch wenn wir links zur Kuppel von Haus Potsdam hinüberschauen, kippt die Perspektive zwischen Straßenniveau und Gebäudewiedergabe zur Weitwinkelansicht. Auf der rechten Seite aber schweben wir hinauf zu einem erhobenen Blick auf die Nebenstraße und die vereinzelt, drastisch verkleinerten Spazierenden. 1919 hat Kirchner gegenüber seinem Freund Eberhard Grisebach gemeint, *Potsdamer Platz, Berlin* sei wohl seine »beste Arbeit und wird wohl etwas gleichwertiges nicht mehr kommen.«<sup>53</sup>

In mehreren von Kirchners Berliner Stadtansichten gibt es die Besonderheit der Mehrfachausrichtung von Bewegung. Es handelt sich um die Einbeziehung von kontrastierenden Bewegungsachsen ins Bild. Diese Mehrfachausrichtung ist in *Friedrichstraße, Berlin* *s. 191* zu erleben als Nebeneinanderstellung der Vorwärtsbewegung der Menschen mit der Seitwärtsbewegung des nach rechts verschwindenden Wagens. Wir sehen sie auch in der unterschiedlich gerichteten Orientierung der beiden Frauen in *Potsdamer Platz,*

**Abb. 5** Ernst Ludwig Kirchner  
*Leipziger Straße, Kreuzung*, 1914  
 Lithografie auf gelbem Papier,  
 Bild: 59,5 × 50,5 cm,  
 Blatt: 69 × 57,6 cm  
 (Gercken 669/I)

Privatbesitz

**Abb. 6 / Kat. 115**  
 Ernst Ludwig Kirchner  
*Leipziger Straße, Kreuzung*, 1914  
 Lithografie auf gelbem Papier,  
 Bild: 59 × 50,6 cm,  
 Blatt: 70,5 × 55,9 cm  
 (Gercken 669/III)

Brücke-Museum, Berlin,  
 Karl und Emy Schmidt-Rottluff  
 Stiftung



*Berlin*, eine nach vorne schauend, die andere nach links. Dieses Bildkonzept kommt auch in einigen Straßenlandschaften vor, so in *Nollendorfplatz* s.112, *Eisenbahnüberführung* s.175, und *Straßenbahn und Eisenbahn* s.173, bei allen als Kreuzungen mit kontrastierenden Bewegungsrichtungen. Wie Grohmann feststellte: »Die Kreuzungen scheinen nur dazu da zu sein, um Straßenbahn-Linien sich schneiden zu lassen, die S-Bahnbrücken, um Bewegung und Tempo über und unter die Erde zu signalisieren.«<sup>54</sup>

Im Grunde ist die Synchronizität unterschiedlicher Richtungsachsen ein unvermeidliches Charakteristikum der Bewegungen von Menschen durch die Großstadt. Anonym – einzeln, zu zweit oder in kleineren Gruppen – laufen sie Straßen entlang, ohne notwendigerweise eine psychische Beziehung zueinander zu haben, ohne durch irgendeine gemeinsame Handlung verbunden zu sein. Sie verfolgen ihre jeweiligen Wege in verschiedene Richtungen, dadurch erzeugen sie kontrastierende Bewegungsbahnen. Unter allen Straßenszenen Kirchners ist das am auffallendsten in *Potsdamer Platz, Berlin*, zum Teil ermöglicht durch den breiten, tiefen Raum. Für ihn war diese Polyphonie der Bewegungen besonders anregend. In einer von ihm verfassten Textvorlage für Grohmanns Monografie heisst es: »Kirchner fand, dass das Gefühl, was über einer Stadt liegt, sich darstellt in der Art von Kraftlinien. In der Art, wie sich die Menschen im Gedränge komponieren, ja in den Bahnen, wie sie liefen, fand er die Mittel, jeweils das Erlebte zu fassen. Es giebt Bilder und Grafiken von ihm, wo ein reines Liniengerüst mit fast schematischen Figuren doch aufs lebendigste Straßenleben darstell[t].«<sup>55</sup>

Dieses Phänomen findet wohl in Kirchners Druckgrafik, vor allem in den Radierungen und Lithografien, seinen lebhaftesten Ausdruck. Ein prächtiges Beispiel dafür ist die Radierung *Sich anbietende Kokotte* s.194. Die dichten, im Zickzack geführten Schraffuren schweben frei, uneingeschränkt von den umrissenen Formen, Schwärme von reiner grafischen Energie bildend. Ein weiteres Beispiel solcher unterschiedlich gerichteten »Kraftlinien« ist die großartige Lithografie *Leipziger Straße, Kreuzung* Abb. 5, 6, wohl das komplexeste seiner Bilder vom Straßenleben, vergleichbar mit dem Gemälde des nahegelegenen Potsdamer Platzes in seiner vielfältig gestalteten Räumlichkeit. In mittlerer Entfernung fahren zwei Autos nach rechts, im Vordergrund rollt eine Droschke mit einer Passagierin nach links. Zwei Männer bewegen sich auf die Droschke aus entgegengesetzten Richtungen zu. Etwas weiter im Hintergrund gehen Menschen einzeln oder paarweise ihrer unterschiedlichen und beliebigen Wege. Im ersten Zustand dieser Lithografie sind die individuellen Motive deutlich sichtbar. Diese Klarheit wird jedoch im dritten Zustand weitgehend geopfert. Hier hat Kirchner Bündel von Schraffuren in die Komposition eingebracht, um die verschiedenen Bewegungsachsen zu betonen und den Kraftlinien konkrete Form zu geben. Unter den Zeitgenossen Kirchners hat Paul Westheim seine Ästhetik der Bewegung wie kein anderer begriffen und begeistert zu feiern gewußt. Es handele es sich darum, »in die Starrheit der Malfläche Dynamik zu bringen [...] So erst konnte man sich an das Bild der Großstadt wagen, deren Essentielles Bewegung, ins Maß-, ins Atemlose gesteigerte

Bewegung ist. So werden die Bilder möglich mit den fliehenden Häuserzeilen, das Brandenburger Tor, der Potsdamer Platz mit dem hutzenden, ineinander verknäulten Menschengewirr, die Friedrichstraße mit den Strichmädchen, das Engelufer, die Stadtbilder aus Frankfurt, Halle, Dresden, Darstellungen, die nicht Ansicht sind, sondern *Symphonie der Großstadt*« [Hervorhebung im Original].<sup>56</sup> Das bedeute »Bewegung nicht als Motiv [...] Sondern Bewegung als neuer Lebensrhythmus, als motorische Kraft des Lebendigen. Bewegung als Bildform, als Linienspiel, als Fließen der Farbmassen, als Raumentwicklung [...] Nicht ein Darstellungsmotiv, sondern ein Darstellungsmittel.«<sup>57</sup> Westheim war in einzigartiger Weise in der Lage, das zu erleben und zu schätzen, denn er war der Besitzer von *Zwei Frauen auf der Straße* s.197.<sup>58</sup>

#### Kokotte = Zeitfrau?

In seinem Lobgesang auf Kirchner erwähnte Westheim »Strichmädchen« nur en passant, und in der Tat blieben sie wenig beachtet in der Kirchner-Forschung bis in die Achtzigerjahre. Seitdem wird allgemein angenommen, dass die Frauen auf den Berliner Straßenszenen Kokotten sind. In seiner kurzen Monografie über Kirchners Großstadtbilder hat Lucius Grisebach seine Unsicherheit über die Identität der beiden Frauen in *Die Straße* s.169 zugestanden; er charakterisierte sie »nicht mehr so eindeutig als Kokotten, sondern als modisch gekleidete Frauen, die die Aufmerksamkeit der Männer auf sich ziehen. Wahrscheinlich sind sie als Kokotten gemeint, doch fehlt jegliche eindeutige Wertung dieser Rolle.«<sup>59</sup> Solche Ambiguität – vergessen wir nicht: Dieses Bild hat ja früher *Rosa Straße mit Auto* geheißen – reproduziert ein charakteristisches Merkmal der Berliner Prostitution: denn »hier weiß man oft nicht.«<sup>60</sup> Diese Unsicherheit könnte meines Erachtens auch für *Berliner Straßenszene* Abb.3 ebenso gelten wie für einige druckgrafische Arbeiten, deren Titel nichts von Kokotten verraten wie zum Beispiel *Flanierendes Publikum auf der Straße* Abb.7, Arbeiten, die aber ansonsten mit Kokotten-Bildern verwandt sind.

In Anbetracht der Tatsache, dass Kokotten zweifellos das Sujet von mindestens fünf Gemälden sind, nämlich *Fünf Frauen auf der Straße*, *Friedrichstraße*, *Berlin*, *Potsdamer Platz*, *Berlin*, *Zwei Frauen auf der Straße* und dem später überarbeiteten Bild *Straße mit roter Kokotte*, stellt sich die Frage, warum dieses Thema eben jene Bilder dominiert, die Kirchner für »das vielleicht Wertvollste meines Schaffens« hielt.<sup>61</sup> Wie verhält sich der Gegenstand dieser Arbeiten zur ästhetischen Agenda des Künstlers?

Hinsichtlich dieser Frage scheinen mir zwei Aussagen von Kirchner besonders relevant. Die erste stammt aus einem längeren Text, einer Selbstdarstellung in dritter Person, die er als Vorlage für Grohmanns Monografie verfasste. Dort heißt es: »Die Gefahr, im Gegenständlichen hängen zu bleiben, bestand für Kirchner nicht. Dafür dachte er zu malerisch. Am besten zeigen das die Grafiken und Bilder und Pastelle der Straßenszenen, wo rein bildnerisch, man möchte sagen gegenstandslos, Empfindungen gegeben sind.«<sup>62</sup> Doch zwei Jahre später hat er dieser Äußerung scheinbar widersprochen: »Ich muß Ihnen von mir gestehen«, hat er Schiefler vertraulich mitgeteilt, »daß ich ketzerisch genug bin, auf den Inhalt und Gegenstand sehr großen Wert zu legen. Für mich war das Ausschlaggebende beim Ergreifen des Malerberufes, daß ich durch die Bilder etwas aussprechen konnte, was ich anders nicht konnte. Von allem Anfang an habe ich deshalb immer Compositionen gemalt und gezeichnet, die etwas bedeuteten.«<sup>63</sup> Steckt vielleicht Wahrheit in beiden Äußerungen? Was wäre also dann die Bedeutung der Straßenszenen? Dürfte paradoxerweise gerade der Gegenstand der Straßenszenen, die Prostitution, mit Kirchners »gegenstandsloser« ästhetischer Empfindung der Großstadt integral verbunden sein? Ein Passus in einem Essay von Alfred Döblin legt diesen Gedanken nahe. Wolfgang Henze hat als erster die Straßenszenen an Kirchners Bekanntschaft mit dem Schriftsteller geknüpft – Kirchner arbeitete zu der Zeit an drei Holzschnittillustrationen zu Döblins Einakter *Comtesse Mizzi*, einer Wiener Bordellgeschichte, als er die Serie der Straßenszenen begann.<sup>64</sup> Henze hat aber eine wohl bedeutendere Verbindung dieses Themas mit Döblin suggeriert, nämlich dessen Essay über Prostitution, der 1912 in *Der Sturm* erschien.<sup>65</sup> Wir wissen nicht, ob



Abb.7 Ernst Ludwig Kirchner  
*Flanierendes Publikum  
auf der Straße*, 1914  
Holzschnitt auf bräun-  
lichem Bütten,  
Bild: 29,2 × 18,2 cm,  
Blatt: 49,2 × 33,3 cm  
(Gercken 647/II)

Saarlandmuseum Saarbrücken  
Stiftung Saarländischer  
Kulturbesitz

Kirchner ihn gelesen hat, doch scheint es höchst wahrscheinlich, dass die Zusammenarbeit mit Döblin an seinem Bordellstück die Gelegenheit bot, mindestens im Gespräch mit den im *Sturm*-Aufsatz ausgedrückten Ideen vertraut zu werden. Henze zitiert eine Stelle, in der Döblin von der Kokotte schreibt, sie habe »Sexualorgane ohne Sexualität. Weiter: Den Nullpunkt der Kälte übertrumpft sie mit dem Minuszeichen.«<sup>66</sup> Henze sieht in dieser Beobachtung eine Verwandtschaft mit »der Besonderheit von Kirchners Kokotten [...] nämlich die auffallende Kühle, in der Kirchner diese sich anbietende und zu habende Weiblichkeit sieht«.<sup>67</sup> Diese »auffallende Kühle« kann man am deutlichsten in *Potsdamer Platz, Berlin* Abb.1 und *Zwei Frauen auf der Straße* s.197 spüren. Doch meines Erachtens ist ein anderer Passus aus Döblins Text für unsere Fragestellung vielleicht noch bedeutender, und zwar dieser: »Denn in den Genitalien Hinweis auf das andere Geschlecht, nicht aber auf den anderen Menschen. Begründung von Prostitution, der Mangel des Zwanges zum bestimmten Objekt, das Fehlen einer fatalistischen Bestimmung für ein sexuelles Gegenüber, die Ziellosigkeit des Beziehungstriebes.«<sup>68</sup> Dies passt mit den zeitgenössischen Berichten über die Berliner Prostitution gut zusammen: die Kokotte als *Flâneuse* in der Anonymität der Großstadt, unpersönlich, immer unterwegs, »das andere Geschlecht, nicht aber [...] den anderen Menschen«, kein »bestimmtes Objekt« suchend. Diese erzwungene ständige Bewegung – denn sie riskierte ihre Verhaftung, wenn sie anhielt oder verweilte – machte die Kokotte zum Ebenbild der anonymen, ständigen Bewegung in der Großstadt, die Kirchner angeregt und zu den von ihm am meisten geschätzten Bildern inspiriert hat.

Um die Zeit der Entstehung der Straßenbilder, also 1914–1915, hat Kirchner eine merkwürdige alleinstehende Phrase auf ein Blatt eines Skizzenbuchs gekritzelt: »Kokotte = Zeitfrau«.<sup>69</sup> »Zeitfrau« ist ein anomales Wort – wohl eine Erfindung von Kirchner. Was hatte er damit im Sinn? »Woman by the minute«,<sup>70</sup> eine Frau auf Zeit, als kurzfristig angemietetes Sexobjekt? Oder könnte »Zeitfrau« analog zum »Zeitgeist« gedacht sein: die in der Großstadt allgegenwärtige flanierende Kokotte als das Ebenbild der Zeit? Letzteres scheint im Hinblick auf Kirchners ästhetische Vision die passendere Interpretation.

Letztendlich ging es Kirchner bei den Straßenbildern wohl primär um das Erlebnis der Bewegung: »Das moderne Licht der Städte, in Verbindung mit der Bewegung der Straßen, gibt mir immer neue Anregungen. Es breitet eine neue Schönheit über die Welt, die nicht in der Einzelheit des Gegenständlichen liegt.« [Hervorhebung d. Verf.]<sup>71</sup> Westheims musikalische Metapher »Symphonie der Großstadt« ist für diese Kunst durchaus treffend.

- 1 Vgl. z. B. Wolf-Dieter Dube, »Kirchners Bildmotive in Beziehung zur Umwelt«, in: *Ernst Ludwig Kirchner. 1880–1938*, hg. von Lucius Grisebach und Annette Meyer zu Eissen, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u. a., Berlin 1979, S. 12–13
- 2 Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, München 1968, S. 92
- 3 Wolf-Dieter Dube, »The Artists' Group Die Brücke«, in: *Expressionism. A German Intuition 1905–1920*, hg. von Susan B. Hirschfeld, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, New York 1980, S. 101 (Übers. des Autors)
- 4 Für eine Zusammenfassung der derartigen Interpretationen in der neueren Literatur vgl. Eleanor Moseman, »At the Intersection. Kirchner, Kubišta, and »Modern Morality«, 1911–14«, in: *Art Bulletin* 93, 2011, S. 98–99, Anm. 44
- 5 Charles W. Haxthausen, »A New Beauty. Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin«, in: *Berlin. Culture and Metropolis*, hg. von Charles W. Haxthausen und Heidrun Suhr, Minneapolis 1990, S. 58–94. Frei zugänglich unter URL: [http://www.academia.edu/20327726/LA\\_New\\_Beauty\\_Ernst\\_Ludwig\\_Kirchners\\_Images\\_of\\_Berlin](http://www.academia.edu/20327726/LA_New_Beauty_Ernst_Ludwig_Kirchners_Images_of_Berlin) [10.10.2016]; dt.: »Eine neue Schönheit. Ernst Ludwig Kirchners Berlinbilder,« in: *In der großen Stadt: Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt a. M., 1990, S. 71–96; eine gekürzte Fassung des Aufsatzes erschien unter dem Titel »Images of Berlin in the Art of the Secession and Expressionism«, in: *Art in Berlin, 1815–1989*, hg. von Kelly Morris und Amanda Woods, Ausst.-Kat. High Museum of Art, Atlanta 1989, S. 61–82.
- 6 Haxthausen, Neue Schönheit (wie Anm. 5), S. 75
- 7 Louis de Marsalle (=E.L. Kirchner), [ohne Titel], Ausstellung: *Ernst Ludwig Kirchner*, hg. von Max Huggler, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1933, S. 15
- 8 Curt Glaser, *Die Graphik der Neuzeit. Vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Berlin 1922, S. 540
- 9 Karl Scheffler, »Ernst Ludwig Kirchner«, in: *Kunst und Künstler* 18, 1920, S. 226
- 10 Will Grohmann, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners*, München 1926, S. 31–32
- 11 Lucius Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchner. Großstadtbilder*, München 1979, S. 14
- 12 Donald E. Gordon, »Ernst Ludwig Kirchner. By Instinct Possessed«, in: *Art in America*, November 1980, S. 89
- 13 Roslyn Deutsche, »Alienation in Berlin. Kirchner's Street Scenes«, in: *Art in America*, Januar 1983, S. 69, 71
- 14 Gordon, Instinct (wie Anm. 12), S. 95
- 15 Deutsche, Alienation (wie Anm. 13), S. 71
- 16 Haxthausen, Neue Schönheit (wie Anm. 5), S. 87–90; zwei besonders informative Quellen sind: Robert Hessen, *Die Prostitution in Deutschland*, München 1910, und Abraham Flexner, *Prostitution in Europe*, New York 1914 (dt. Berlin 1921). Später zitierte Magdalena M. Moeller diese Quellen in *Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen 1913–1915*, München 1993, S. 26–27.
- 17 George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Reinbek bei Hamburg 1974, S. 98
- 18 Flexner, dessen Buch im Januar 1914 erschien, also zur Entstehungszeit von Kirchners Straßenbildern, veröffentlichte die polizeilichen Vorschriften in *Prostitution in Europe* (wie Anm. 16), S. 415–419.
- 19 Hessen, Prostitution (wie Anm. 16), S. 116–117
- 20 Hans Ostwald, *Kultur- und Sittengeschichte Berlins*, Berlin 1924, S. 640–641; siehe Kirchners Lithografie *Kokotten am Kurfürstendamm*, S. 185 im vorliegenden Band
- 21 Haxthausen, Neue Schönheit (wie Anm. 5), S. 91–92
- 22 Haxthausen, Neue Schönheit (wie Anm. 5), S. 95
- 23 Siehe u. a.: Moeller, Straßenszenen (wie Anm. 16); Katharina Sykora, *Weiblichkeit, Großstadt, Moderne. Ernst Ludwig Kirchners Berliner Straßenszenen 1913–1915*, Berlin 1996; Rita E. Täuber, *Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*, Berlin 1997, S. 91–99; Sherwin Simmons, »Ernst Kirchner's Streetwalkers. Art, Luxury and Morality in Berlin, 1913–16«, in: *Art Bulletin* 82, 2000, S. 117–148; Pamela Kort, *Ernst Ludwig Kirchner. Berlin Street Scene*, New York 2008, und Deborah Wye, *Kirchner and the Berlin Street*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2008
- 24 Gerd Presler, *Ernst Ludwig Kirchner – Die Skizzenbücher. »Ekstase des ersten Sehens«. Monographie und Werkverzeichnis*, Karlsruhe/Davos 1996; Hans Delfs, *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel*, 4 Bde., Zürich 2010. Letzteres beinhaltet auch Zusammenfassungen von Briefen, die in anderen Bänden veröffentlicht worden waren, am wichtigsten: *Ernst Ludwig Kirchner/Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910–1935/1938*, hg. von Wolfgang Henze, Stuttgart/Zürich 1990, und Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau, Roland Scotti (Hg.), *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, 1906–1940*, Ostfildern-Ruit 2004.
- 25 Moeller, Straßenszenen (wie Anm. 16); Wye, Kirchner and the Berlin Street (wie Anm. 23)
- 26 E. L. Kirchner, »Bemerkungen über Leben und Arbeit«, in: *Das Werk* 17, H. 1, 1930, S. 3
- 27 Ernst Ludwig Kirchner an Ludwig Justi, Brief vom 24. Juli 1919, in: Delfs, Briefwechsel (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 389
- 28 Gordon 362, 363, 364, 366, 367, 369, 370, 427
- 29 Ernst Ludwig Kirchner, *Straße mit roter Kokotte*, 1914/1925, Öl auf Leinwand, 125 x 90,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (Gordon 366)
- 30 Es scheint jedoch, dass *Die Straße* (S. 169) von Kirchner später retuschiert wurde, nachdem die Berliner Nationalgalerie das Bild erworben hatte. Siehe Kirchners Brief an Ludwig Thormaehlen, Kustos an der Nationalgalerie, 30. Oktober 1929, in dem er um Erlaubnis bittet, Reparaturen vorzunehmen. Delfs, Briefwechsel (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 1376; ein Vergleich des Gemäldes in dessen heutigem Zustand mit der Abbildung bei Scheffler, Kirchner (wie Anm. 9), S. 229, zeigt Veränderungen in den Gesichtern der drei Hauptfiguren.
- 31 Noch bis Mai 1927 wurde *Straße mit roter Kokotte* unter dem Bildtitel *Straße in Berlin (Rote Frau)* in der Kirchner-Ausstellung im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden ausgestellt (Nr. 16 im Katalog). Anscheinend erst 1929, in der Ausstellung der Münchner »Neuen Secession«, wurde es unter dem heutigen Titel verzeichnet.
- 32 Hierzu Simmons, Streetwalkers (wie Anm. 23), S. 120–125, 130
- 33 Alle sind abgebildet bei Moeller, Straßenszenen (wie Anm. 16), Tafn. 76–99.
- 34 Gustav Schiefler, *Die Graphik E. L. Kirchners. Band 1: bis 1916*, Berlin-Charlottenburg 1926, S. 91, Nr. 222

- 35** Ernst Ludwig Kirchner an Ludwig Justi, Brief vom 27. Juni 1919, in: Delfs, Briefwechsel (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 378–379. Bis 1921 waren jedoch drei Straßenbilder offenbar schon in *privatem Besitz*: Im ersten Sammlungskatalog der Nationalgalerie nach dem Ankauf von Kirchners Straßenbild wird auf »Gegenstücke bei Herrn Westheim in Berlin, Herrn Hess in Erfurt und Wallerstein in Berlin« hingewiesen. *Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der National-Galerie zu Berlin* (Berlin 1921), S. 61
- 36** »Texte und Dokumente«, in: *Ernst Ludwig Kirchner: Von Jena nach Davos*, hg. von Anna-Maria Ehrmann und Volker Wahl, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Göhre in Jena, Leipzig 1993, S. 115
- 37** *Ausstellung* [Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich], Zürich 1918, S. 8, Nr. 140
- 38** Scheffler, Kirchner (wie Anm. 9), S. 229
- 39** Verzeichnis National-Galerie (wie Anm. 35), S. 61
- 40** *Arbeiten von E. L. Kirchner*, Ausst.-Kat. Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. M. 1916, Nr. 18 und 19
- 41** Ernst Ludwig Kirchner, *Leipziger Straße mit elektrischer Bahn*, 1914, Öl auf Leinwand, 71,5 × 87 cm, Museum Folkwang, Essen (Gordon 368)
- 42** Teile der folgenden Ausführungen basieren auf meinem Aufsatz: »Framing Movement. Kirchner in Berlin«, in: *Mostly Modern. Essays in Art and Architecture*, hg. von Joseph Masheck, Stockbridge, Mass., 2014, S. 104–117
- 43** Presler, Skizzenbücher (wie Anm. 24), S. 415 (Skb 156)
- 44** E. L. Kirchner, »Die Arbeit E. L. Kirchners«, in: Eberhard W. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*, Bern u. a. 1979, S. 341
- 45** Lothar Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch: Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, durchges. Neuauflage von Lucius Grisebach, Ostfildern-Ruit 1997, S. 72
- 46** Sykora, Weiblichkeit (wie Anm. 23), S. 40
- 47** Grisebach, Großstadtbilder (wie Anm. 11), S. 49, nach einem 1910 publizierten Baedeker für Berlin
- 48** Hans Ostwald, *Berlin und die Berlinerinnen. Eine Kultur- und Sittengeschichte*, Berlin 1911, S. 422
- 49** Sykora, Weiblichkeit (wie Anm. 23)
- 50** Für eine Analyse ähnlicher Effekte in Kirchners *Zirkusreiter*, einem anderen Hauptwerk von 1914, siehe Haxthausen, Framing Movement (wie Anm. 42), S. 110–112
- 51** Kirchner, Arbeit (wie Anm. 44), S. 344
- 52** Siehe Anm. 43
- 53** Brief vom 20. September 1919, in Delfs, Briefwechsel (wie Anm. 24), Bd. 2, S. 401
- 54** Will Grohmann, *E. L. Kirchner*, Stuttgart 1961, S. 51–52
- 55** Davoser Tagebuch (wie Anm. 45), S. 78
- 56** Paul Westheim, *Helden und Abenteurer. Welt und Leben der Künstler*, Berlin 1931, S. 212; der Ausdruck, »Symphonie der Großstadt«, ist wohl eine bewusste Anspielung auf Walther Ruttmanns Film des Jahres 1927, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*.
- 57** Westheim, Helden (wie Anm. 56)
- 58** Siehe Anm. 35
- 59** Grisebach, Großstadtbilder (wie Anm. 11), S. 16
- 60** Ostwald, Kultur- und Sittengeschichte (wie Anm. 20), S. 641
- 61** Kirchner in einem auf den 24. August 1919 datierten Brieffragment mit der Überschrift »Meine Straßenbilder«, aus einem Notizbuch, auszugsweise zitiert in: *Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Pastelle*, hg. von Roman Norbert Ketterer, mit Wolfgang Henze, Stuttgart/Zürich 1979, S. 250
- 62** Eintrag von 1925, Davoser Tagebuch (wie Anm. 45), S. 78
- 63** Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Schiefeler, Brief vom 11. Januar 1927, Kirchner/Schiefeler (wie Anm. 24), S. 451
- 64** Wolfgang Henze, »Die Kunst Ernst Ludwig Kirchners in den Krisenjahren 1913–1917«, in: *Von Jena nach Davos* (wie Anm. 36), S. 52; die Holzschnitte sind bei Gercken 637–639 abgebildet.
- 65** Alfred Döblin, »Jungfräulichkeit und Prostitution«, *Der Sturm* 3, Nr. 125/126, 1912, S. 141–142, und Nr. 127/128, S. 7
- 66** Döblin, Jungfräulichkeit (wie Anm. 65), S. 142
- 67** Henze, Krisenjahre (wie Anm. 64)
- 68** Döblin, Jungfräulichkeit (wie Anm. 65) S. 141
- 69** Presler, Skizzenbücher (wie Anm. 24), S. 97, Transkription S. 609. Herzlichen Dank an Professor Presler für seine freundliche Mitteilung bezüglich der Datierung des Skizzenbuchblattes
- 70** Kort, Street Scene (wie Anm. 23), S. 30
- 71** Kirchner, Leben und Arbeit (wie Anm. 26), S. 4