

# Pablo Picasso und Ernst Ludwig Kirchner – Hypersexualität und Pädophilie?\*

Dirk Schultheiss

## Pablo Picasso and Ernst Ludwig Kirchner – Hypersexuality and Pedophilia?

### Abstract

In the first stage of their artistic careers both Pablo Picasso (1881–1973) and Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) worked closely with fellow artists and focused primarily on the naked female body. This led to regular sexual contact with their models. For both Picasso and Kirchner, sexuality was a stimulus for their creativity. Picasso maintained this synergy all his life, which resulted in successful periods of creativity even at a highly advanced age. In the case of Kirchner, psychopathologies dominated, which hindered him in his creativity and which led finally to his suicide

**Keywords:** Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner, hypersexuality, pedophilia, art

### Zusammenfassung

Pablo Picasso (1881-1973) und Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) haben beide im ersten Abschnitt ihrer künstlerischen Laufbahn in Gemeinschaft mit Künstlerkollegen gearbeitet und die weibliche Aktdarstellung in den Fokus ihrer Arbeiten gestellt. Dabei kam es auch regelmäßig zu sexuellen Kontakten mit ihren Modellen und Sexualität war bei beiden Künstlern eine Stimulation für ihre Kreativität. Während bei Picasso diese Synergie zeitlebens erhalten blieb und ihm zu erfolgreichen Schaffensperioden bis ins hohe Alter verhalf, so standen bei Kirchner Psychopathologien im Vordergrund, die ihn immer wieder in seinem Schaffen behinderten und schließlich zu seinem Selbstmord führten.

**Schlüsselwörter:** Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner, Hypersexualität, Pädophilie, Kunst

## Einführung

Große Kunstwerke und bedeutende Künstler zeichnen sich auch dadurch aus, dass man bei der Beschäftigung mit ihnen immer wieder neue Aspekte aufdecken kann. 2010 und 2011 geschah dies in Bezug auf sexual-psychologische Fragen in besonderer Weise mit Pablo Picasso und Ernst Ludwig Kirchner.

Schon zu Lebzeiten eine Ikone der Kunst sowie ein Medienstar hatte Pablo Picasso seine Männlichkeit immer offen zur Schau gestellt und galt auch noch im hohen Alter als sehr viril. Wurde sein Alterswerk anfangs noch kritisch begutachtet, so ist es heute als eine wesentliche Werkepoche anerkannt. Picassos Beziehung zu seinen Lebensgefährtinnen ist immer wieder Ausgangspunkt für neue Ausstellungen im Kunstbetrieb, wie beispielsweise „Picasso and Marie-Thérèse: L’amour fou“ in der Gagosian Gallery in New York im Frühsommer 2011. Hypersexualität im Sinne eines gesteigerten sexuellen Verlangens lässt sich in allen Lebensphasen Picassos belegen und die Ausstellung seiner privaten Sammlung erotischer japanischer Holzschnitte „Imágenes secretas: Picasso y la estampa erótica japonesa“ im Winter 2009/2010 in Barcelona gab neue konkrete Hinweise auf die Wurzeln der sexuellen Obsessionen bei Picasso.

Welche Rolle spielte Sexualität im Leben und Werk Ernst Ludwig Kirchners? Wie steht es vor allen Dingen mit dem Vorwurf der Pädophilie, welcher im Jahre 2010 anlässlich der großen Kirchner Retrospektive im Frankfurter Städel Museum aufkam? Zu diesem Zeitpunkt hatte das Sprengel Museum in Hannover mit „Der Blick auf Fränzi und Marcella“ schon lange eine Ausstellung über eben jene zwei Kindermodelle der Brücke-Künstler in Planung, die in Frankfurt für Aufregung in den Medien sorgten.

## Pablo Picasso (1881–1973)

### Von Malaga über Barcelona nach Paris

Eine detaillierte Biographie Picassos mit chronologischer Berücksichtigung aller Lebensstationen, Werkperioden

\* Modifizierter Text des gleichnamigen Festvortrages gehalten auf der Jahrestagung für Sexualmedizin der ASM und DGSMTW am 5. November 2011 in Frankfurt a.M. [www.sexuologie-info.de](http://www.sexuologie-info.de)

und vor allem Lebenspartnerinnen würde den Rahmen dieser fokussierten Betrachtung sprengen. Aber bereits die ersten beiden Lebensjahrzehnte erklären die enge Verbindung zwischen Kunst und Sexualität bei diesem Künstler. Pablo Ruiz y Picasso wurde am 25. Oktober 1881 im Elternhaus an der zentralen Plaza de la Merced in Malaga geboren. Die Familie zog zwei Jahre später in ein benachbartes Haus, wo neben Picassos beiden jüngeren Schwestern auch die Großmutter und zwei mütterliche Tanten wohnten. Es bleibt somit ein dominierender weiblicher Einfluss schon im frühen Lebensumfeld des Jungen festzuhalten. Der Vater José Ruiz Blasco (1838–1913) war freischaffender Maler und Lehrer an einer Kunstgewerbeschule und leitete seinen Sohn früh zum Zeichnen an. Zur damals akzeptierten Lebenskultur in Spanien gehörte durchaus der regelmäßige Besuch von Bordellen, in die der Vater seinen Sohn wohl mit etwa 13 Jahren auch eingeführt haben soll. Die Familie übersiedelte 1891 aber zunächst nach La Coruña im Nordwesten des Landes, wo dem Vater eine Stelle am „Instituto da Guarda“ angeboten worden war und wo Picasso gleich an der Schule für Bildende Künste aufgenommen wurde. Nach dem tragischen und für Picasso traumatischen Diphtherie-Tod seiner geliebten Schwester Conchita zog die Familie 1895 nach Barcelona, einem pulsierenden Zentrum der Kunst und vor allem des neuen Stils des „Modernisme“, wie der Jugendstil in Spanien genannt wurde. Aus diesem Jahr findet sich auch Picassos erste Aktzeichnung, die Studie einer japanischen Frau auf dem Blatt „Entre dos fuegos“. Dem unbeschwerten und ornamentalen Stil des „Modernisme“ hat sich Picasso jedoch nie ernsthaft zugewandt, sondern bereits 1901 unter dem Eindruck des Selbstmordes seines Freundes Carlos Casagemas (1881–1901) die ersten Werke seiner Blauen Periode erschaffen. Die Armen und Unterlegenen sowie das Unglück der Menschen wurde in eindrucksvollen Blautönen offengelegt und stand in deutlichem Kontrast zu seinem freizügigen und ungebremsen Lebenswandel als junger Künstler und Bohemien mit wechselnden Aufenthalten in Barcelona, Madrid und schließlich ab 1904 dauerhaft in Paris. In diesen Jahren lebte Picasso noch in ärmlichen Verhältnissen und litt unter größter materieller Not.

Picasso war nicht nur künstlerisch frühreif, er war auch sexuell frühreif. Auf einer seiner Aktzeichnungen notierte er 1902 den Satz: „Wenn Du ficken willst, dann ficke!“ Im selben Jahr fertigte er die Zeichnung „Die Makrele (Le Maquereau)“ an, auf der eine nackte Frau mit geöffneten Beinen ihre Scham einer Makrele entgegenhält, welche mit einer überlangen Zunge ihre Vulva berührt. Diese spezielle Metapher einer Frau und eines Fisches steht für die Beziehung einer Prostituierten zu ihrem Zuhälter. Dieses und andere Werke waren sicher inspiriert durch die regelmäßigen Besuche der Bordelle des „Barrio

chino“, des Rotlichtbezirkes von Barcelona. Stellte sich Picasso später nur noch entfremdet bzw. verkleidet beispielsweise als Minotaur oder Torero dar, so finden sich in seinen frühen erotischen Werken noch realistische Selbstportraits wie „Auto-portrait avec nu“ und „Scène érotique“ von 1903. Daneben existieren Zeichnungen aus dieser Zeit, welche seine Künstlerfreunde wie den Maler Isidre Nonell (1872–1911) oder Angel Fernandez de Soto bei sexuellen Handlungen darstellen (NN, 2001).

Promiskuität und Prostitutionssexualität dürfen in dieser frühen Lebensphase Picassos als gesichert gelten. Seine erste langfristige Beziehung ging er erst von 1905 bis 1912 mit Fernande Olivier (1881–1966) in Paris ein. Danach begleiteten ihn als Musen und Lebensgefährtinnen Eva Gouel (1885–1915), Olga Khokhlowa (1891–1955), Marie-Thérèse Walter (1909–1977), Dora Maar (1907–1997), Françoise Gilot (geb. 1921) und Jacqueline Roque (1927–1986).

Sicher eines der wichtigsten Gemälde der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts ist Picassos „Les Femmes d'Alger (O. J.)“ von 1911. Dieses Portrait einer Gruppe nackter Frauen ist der künstlerische Schlüssel zum Kubismus. Über den thematischen Hintergrund dieses Bildes berichtete Picasso im Jahre 1952 folgendes: „[...] dieser Titel ärgert mich sehr. Sie wissen ja, dass das Bild zunächst ‚Le bordel d'Avignon‘ hieß [...]“. Bei der ersten Ausstellung des Bildes 1916 hatte der Kunstkritiker und Ausstellungsmacher André Salmon den Titel allerdings verändert, um die Verbindung mit einem Bordell und damit die Darstellung von Prostituierten als öffentlichen Skandal zu vermeiden.

### „Kunst ist immer erotisch“

Die Sexualität war ein Leben lang treibende Kraft in Picassos künstlerischem Schaffen und durchdringt nahezu alle seine Werke. Auf die Frage, was der Unterschied zwischen Kunst und Sexualität sei, antwortete Picasso einmal: „Das ist dasselbe, denn Kunst ist immer erotisch“. Wie kein anderer hatte Picasso die Fähigkeit seinen erotischen Trieb in künstlerisches Verlangen zu verwandeln! Und nirgends hat die Beziehung des Künstlers zu seinem Modell so eine kreative Kraft wie bei Picasso und seinen Lebensgefährtinnen, die alle auch seine Musen waren. Jede von ihnen hat zu ihrer Zeit dem Künstler und Partner auf unterschiedliche Weise neue Lebens- und Schaffenskraft verliehen (Kleinfelder, 1993).

Von der Erotik eines Giganten sprach Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), seit 1910 Picassos Kunsthändler, angesichts der Bilder „Der Spiegel (Le Miroir)“ und „Junge Frau vor einem Spiegel (Jeune Fille devant un miroir)“ (vgl. Abb. 1), welche beide fast gleichzeitig am 12.

und 14. März 1932 von Picasso gemalt wurden. Sie zeigen die junge Geliebte Marie-Thérèse Walter, die erst seit kurzem mit Picasso zusammenlebte und mit ihrer ergebenen, fast schon unterwürfigen Liebe zu Picasso eine Inspiration in seiner vielleicht wichtigsten Schaffensphase war. Die Komposition der Körperrundungen der Figur und ihre Auflösung und Betonung im Spiegelbild ist so intensiv und leidenschaftlich, dass Kahnweiler es wie folgt ausdrückte: „Es ist geradeso, als hätte nur ein Satyr diese Bilder malen können, der eben eine Frau getötet hat [...] Sie sind weder kubistisch noch naturalistisch, ohne alle malerische Raffinesse, sie sind sehr lebendig und sehr erotisch, aber von der Erotik eines Giganten.“ (Widmaier Picasso, 2005).

Aus Picassos Sicht standen die Erschaffung eines Kunstwerkes und die Ausübung des Geschlechtsaktes in einem direkten Zusammenhang und waren für ihn prinzipiell untrennbar voneinander. Die Intimität der Umarmung des Modells und das Führen des Pinsels oder des Zeichenstiftes waren ein direkt vergleichbarer oder gleichzusetzender Vorgang und oft genug hat Picasso dies auch in seinen Bildern zusammengeführt. In dem Gemälde „Der Maler und sein Model (Le peintre et son modèle)“ von 1969 ist das Paar nicht nur eng körperlich verbunden, sondern der Künstler führt den Pinsel als Phallussymbol sogar direkt über den nackten Körper des Modells und trägt dabei im Bild selbst die belebende Farbe auf ihre Haut auf (Kleinfelder, 1993). Beim Betrachten einer Aktzeichnung wurde Picasso einmal von einem Kollegen gefragt, wie er wisse, in welchem Moment sein Werk vollendet sei. Die Antwort lautete: „Ich gehe ganz dicht an das Geschlecht der Frau heran. Wenn ich es rieche, weiß ich, dass das Werk vollendet ist.“ (Widmaier Picasso, 2005)

Die bildliche Darstellung der körperlichen Vereinigung von Mann und Frau findet sich bei Picasso in unterschiedlichen Formen durch sein ganzes Werk hindurch. Eines der extremsten und aggressivsten Beispiele ist die Zeichnung „Minotaur vergewaltigt eine Frau“ aus dem Jahre 1933 (vgl. Abb. 2). Wie auf fast allen Bildern tritt Picasso nur in entfremdeter oder verkleideter Gestalt auf. Hier ist es das mythische Wesen der Antike mit dem Körper eines menschlichen Ungeheuers und einem Stierkopf – gleichzeitig das bevorzugte Alter Ego Picassos in vielen seiner Werke. 1933 hatte er sich als sitzender Minotaur mit einem flammenförmigen Dolch in der Hand auf dem Titelbild der ersten Ausgabe der surrealistischen Zeitschrift „Minotaure“ dargestellt. Picasso versetzt sich immer wieder in die Rolle dieses animalischen Wesens, das verführt, vergewaltigt und bezwingt. Er selbst formulierte es einst so: „Wenn man auf einer Karte alle Wege einzeichnen würde, die ich gegangen bin, und sie mit einem Strich verbände, käme vielleicht ein Minotaurus heraus.“ Der Geschlechterkampf wird in dem Bild „Minotaur



Abb. 1 Pablo Picasso – Junge Frau vor einem Spiegel (Jeune fille devant un miroir), 1932, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York



Abb. 2 Pablo Picasso – Minotaur vergewaltigt eine Frau (Minotaure violant une femme), 1933, Feder und Tusche laviert auf Papier, Musée Picasso, Paris

vergewaltigt eine Frau“ nicht nur angedeutet oder symbolisiert, sondern auch mit aller Härte und Grausamkeit konkret bildlich dargestellt. Kaum ein Werk Picassos führt uns die beiden elementaren Kräfte des Lebenstriebes „Eros“ und den Gedanken an den Tod „Thanatos“ so deutlich vor Augen. Eine einzige Lebenspartnerin war für Picasso jedoch nicht ausreichend als lebenslange künstlerische Triebfeder und das Verlangen nach einer neuen Partnerin und der Beziehungswechsel wurden somit zu einem wichtigen erneuernden Element im Leben Picassos. Jede Trennung oder Beziehungsaufgabe bedeutet im übertragenen Sinne auch Tod. Die Befriedigung des Lebenstriebes und der Sexualität bei der Eroberung einer neuen Frau vertreiben den Tod. Eros besiegt Thanatos! Somit schöpfte Picasso durch eine neue Partnerin nicht nur Lebenskraft für sich selbst, sondern auch Energie und Inspiration für seine Kunst.

Bei kaum einem anderen Künstler ist das Verhältnis von Eros und Thanatos so elementar mit seinem Werk und seinem Leben verbunden wie bei Picasso. Auch für Sigmund Freud (1856–1939) wurden Lebenstrieb und Todestrieb immer mehr zum zentralen Thema seiner psychoanalytischen Theorien. In der Musik hat es Richard Wagner (1813–1883) in seiner 1865 uraufgeführten Oper „Tristan und Isolde“ auf einen unerreichbaren Höhepunkt gebracht. Erst in Isoldes Liebestod am Ende der Oper vereinen sich Eros und Thanatos und musikalisch löst sich dabei das die ganze Oper durchziehende Motiv auf. „Unbewusst – höchste Lust!“ lauten dabei Isoldes letzte Worte.

### Shunga – erotische Farbholzschnitte aus Japan und ihr Einfluß auf die Kunst Picassos

Die Quellen der Erotik und Sexualität bei Picasso sind mannigfaltig. Neben den schon oben aufgeführten frühen biographischen Einflüssen gab es natürlich auch viele Vorbilder aus der Kunst. Insbesondere die Aktbilder Gustave Courbets (1819–1877) dürften hier von Bedeutung gewesen sein. Courbet hatte 1866 mit „Der Ursprung der Welt (L'origin du monde)“ die Ikone aller Aktgemälde geschaffen. Die realistisch gemalte Frontalansicht eines nackten weiblichen Genitals hatte zu seiner Zeit mit allen Tabus gebrochen und war in der Kunstwelt zum Mythos geworden. Picasso hat dieses Motiv schon 1902 mit der Zeichnung „Vaginale Umgebung“ (Environnement vaginale) aufgenommen. Erst 1988 wurde es erstmals öffentlich ausgestellt und ist seit 1995 in der ständigen Sammlung des Musée d'Orsay in Paris zu sehen. Courbets Originalbild befand sich immer in Privatbesitz, 1955 erwarb es der Psychoanalytiker Jacques Lacan, der ein Freund Picassos war.

Picasso war zudem ein profunder Kenner der erotischen Weltliteratur und besaß zumindest in späteren Jahren eine umfangreiche Sammlung erotischer Schriften. In dieses Thema hatte ihn schon früh sein Freund, der Dichter Guillaume Apollinaire (1880–1918) eingeführt, und ihn beispielsweise mit den einschlägigen Werken von Pietro Aretino, Johann Wolfgang von Goethe oder Alfred de Musset bekannt gemacht. Im Jahre 1941 verfasste Picasso selbst ein surrealistisches Theaterstück mit dem Titel: „Wie man Wünsche beim Schwanz packt“ (Le désir attrapé par la queue), das wie der Titel schon suggeriert mit sexuellen Inhalten angereichert war (Widmaier Picasso, 2005).

Um die Jahrhundertwende hatte die japanische Kunst einen starken Einfluß auf Europa und war einer der Hauptimpulse des Jugendstils in seiner spanischen Variante. In der Malerei erfolgte diese Einflussnahme hauptsächlich durch die japanischen Farbholzschnitte „Ukiyo-e (Bilder der fließenden Welt)“ der Edo-Periode von Künstlern wie Kitagawa Utamaro (1753–1806), Katsushika Hokusai (1760–1849), Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) und Utagawa (Andō) Hiroshige (1797–1858). Als Picassos Familie 1895 nach Barcelona zog, gab es mehrere Geschäfte, wie das „El Mikado“, und auch Sammlungen mit orientalischer und insbesondere japanischer Kunst. Zudem waren Kunst und Kultur dieses Landes auf der „Exposición Universal de Barcelona“ im Jahre 1888 stark vertreten gewesen. Belegt ist dieser frühe Kontakt Picassos mit dem Japonismus auch durch die erste bekannte kleine Aktzeichnung Picassos auf einem Blatt („Entre dos fuegos“ Detail: Japonesa von 1895–1896), die eine halb-nackte japanische Frau darstellt, wie sie sich aus ihrem Kimono windet. Im Weiteren hat sich Picasso bis auf wenige Ausnahmen nie dem Jugendstil zugewandt und schon 1901 mit der Blauen Periode seinen ersten eigenen Malstil entwickelt. Gerade aber in den Künstlerkreisen des Cafés „Quatre Gats“ in Barcelona oder später in den Ateliers des „Bateau-Lavoir“ in Paris zirkulierten japanische Farbholzschnitte mit expliziten sexuellen Handlungen. Diese als „Shunga (Frühlingsbilder)“ bezeichneten Bilder zeigten Paare bei der Kopulation zumeist mit deutlich sichtbaren und übergroß dargestellten Genitalien. Entsprechend heißt es in den Schriften eines Shunga-Meisters: „Wenn Du den Penis realistisch malst, so ist er nicht interessant. Du musst ihn übertreiben.“ Die Körper und teilweise auch Kleidungsstücke der Liebenden sind dabei meist eng und manchmal kompliziert ineinander verschlungen.

Ein besonders bekanntes Beispiel und oft wiederholtes Shunga-Motiv ist „Taucherin und Krake“ bzw. „Der Traum der Fischersgattin“ von Katsushika Hokusai aus dem Jahre 1814. Eine auf dem Rücken liegende nackte Frau wird von den Tentakeln eines Tintenfisches um-

schlungen und penetriert. Eine vergleichbare Darstellung findet sich bereits 1903 auch bei Picasso in der Zeichnung „Mädchen und Tintenfisch (Mujer y pulpo)“.

Picasso war mit dem französischen Diplomaten Philippe Berthelot (1866–1934) befreundet, der seit seiner Tätigkeit in Tokio in den Jahren 1902 bis 1904 eine große Sammlung von japanischen Farbholzschnitten erworben hatte und diese nach seinem Tode 1934 Picasso vermachte. Stellt man einige dieser Shungas aus Picassos Sammlung den Werken seiner Periode der Metamorphosen wie „Figuren am Meeresufer (Figures au bord de la mer)“ von 1931 oder „Liebesakt (Accouplement)“ von 1933 gegenüber, so zeigt sich eine große Übereinstimmung im Ausdruck und Arrangement des Liebespaares (Monta et al., 2009).

### Der Stierkampf als weitere Synthese von Eros und Thanatos

Die Corrida de Toros, der Stierkampf, ist eine zutiefst iberische Leidenschaft nicht nur in Spanien, sondern auch in Portugal, Südfrankreich, Südamerika und einigen ehemaligen spanischen Kolonien. Picasso teilte diese Leidenschaft sein Leben lang und dies auch bevorzugt mit Freunden und seiner Familie. Auf vielen Photos sehen wir ihn abgebildet in intensiver Ergriffenheit von dem Geschehen in der Arena. Bei einem guten Stierkampf ist die Vereinigung des Tieres, des Toreros und der Zuschauer vollkommen.

In der Kunst Picassos wird dieser archaisch-rituelle Kampf zwischen Torero und Stier zu einer Hauptmetapher für den Tod. Er ist zugleich aber auch eine Fortsetzung des Geschlechterkampfes zwischen Mann und Frau, wie er beispielsweise immer wieder in den Minotaurus-Bildern aufgenommen ist. So lässt sich wiederum der Stierkampf, der im Todesstoß des Toreros seinen blutigen Höhepunkt findet, auch als Metapher für Sexualität verstehen. Die beiden Grundelemente Lebenstrieb und Tod, Eros und Thanatos, wurden also im Stierkampf erneut von Picasso variiert.

Picassos Œuvre ist reich an verschiedensten Darstellungen des Stierkampfes. Ein seltenes aber in diesem Zusammenhang besonders interessantes Beispiel hierfür ist das Gemälde „Corrida: der Tod des weiblichen Stierkämpfers“ von 1933 (vgl. Abb. 3). In der hochdramatischen Szene hat der Stier, der schon von zwei Banderillas und einem Schwert am Nacken getroffen ist, den weiblichen Torero auf dem Pferde sitzend gerammt und beide in die Luft geworfen. Der gelb-grüne Bolero und die Hose der Frau sind zerrissen und der nahezu nackte Körper verzerrt um das Pferd gewunden. Die überstreckte, nach unten gerichtete Haltung



Abb. 3 Pablo Picasso – Corrida: der Tod des weiblichen Stierkämpfers (Corrida: la mort de la femme toréro), 1933, Öl und Bleistift auf Holz, Musée Picasso, Paris

von Oberkörper, Armen und Kopf korrelieren mit dem Bild „Minotaur vergewaltigt eine Frau“ (vgl. Abb. 2) aus demselben Jahr. Die Analogie zwischen klassischer Mythologie und traditionellem Stierkampf bei Picasso ist offensichtlich. Die Auswahl eines weiblichen Toreros an dieser Stelle ist sehr bewusst, denn in der Realität waren weibliche Stierkämpferinnen zu dieser Zeit extrem selten und in Spanien seit 1908 sogar verboten (Doschka, 2000; NN, 2001; Widmaier Picasso, 2005).

Die hier genannten großen Themen Picassos lassen sich auch ausführlich in seinem Meisterwerk „Guernica“ von 1937 aufzeigen (Dar, 1966).

### „Malen gegen die Zeit“ – das Alterswerk Picassos

Besonders im Alter spielte die Sexualität in Picassos Kunst wieder eine zentrale Rolle. Seine erotischen Werke nahmen an expliziter Darstellung deutlich zu, auch wenn er im realen Leben nicht mehr die aktive sexuelle Rolle des Liebhabers übernehmen konnte. Dies veranlasste ihn mit 86 Jahren zu der Aussage: „Das Alter hat uns gezwungen, mit dem Rauchen aufzuhören, aber die Lust darauf bleibt. Mit der Liebe ist es das Gleiche. Man macht es nicht mehr, aber die Lust hat man immer noch.“ Dieser Aspekt des Alters schwingt auch im Titel der Ausstellung „Malen gegen die Zeit“ mit, welche im Jahre 2007 das Museum K 20 in Düsseldorf zeigte. Ein Leben lang hatte Picasso seine künstlerische wie auch sexuelle Kraft aufrecht erhalten können. Nun wurde ihm immer konkreter seine eigene Endlichkeit vor Augen geführt. Thanatos besiegt Eros!



**Abb. 4** Pablo Picasso – Raffaël und La Fornarina XIII: In seinem Lehnstuhl streckt der Papst die Zunge raus (Raphaël et la Fornarina XIII: dans son fauteuil, le pape en tire la langue), 1968, Radierung, Museu Picasso, Barcelona

Künstlerisch erfolgte eine Rückbesinnung auf seine frühen Erfahrungen in den Bordellen von Barcelona und Paris. Als Hommage an seinen großen Vorgänger Edgar Degas (1834–1917) schickte er diesen in einer großen graphischen Bildserie von 1971 erneut in das bekannte Bordell Haus Tellier. Degas hatte einst die gleichnamige Erzählung „La Maison Tellier“ von Guy de Maupassants (1850–1893) illustriert. Nun stellte ihn Picasso als tatenlosen Voyeur an den Rand der expliziten Bordellszenen und kommentiert dies ironisch: „Degas hätte mir in den Hintern getreten, wenn er sich so gesehen hätte!“ (Widmaier Picasso, 2005)

Drei Jahre zuvor hatte Picasso in einer Serie von erotischen Graphiken die Beziehung des bedeutenden Renaissance-Künstlers Raffael zu seiner Geliebten Fornarina dargestellt (vgl. Abb. 4). Die aktive Doppelrolle des Malers und Liebhabers mit Pinsel und Farbpalette in den Händen während des Koitus mit seiner Geliebten hat jetzt ein anderer übernommen; Picasso positioniert sich selbst in der Rolle des Papstes nur noch passiv als Voyeur an den Rand des Geschehens. Dem altersbedingten Zölibat unterliegend kommentiert er die Szene durch das Herausstrecken seiner Zunge (Monta et al, 2009).

## Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938)

### Die frühen Jahre in Dresden

Kirchner wurde am 6. Mai 1880 in Aschaffenburg geboren. Sein Vater war als Chemiker in der Papierindustrie in Frankfurt, Luzern und später in Chemnitz tätig. Neben der Fabrikleitung lehrte er dort ab 1892 auch als Professor an der Technischen Lehranstalt und Gewerbeakademie. Von 1901 bis 1905 absolvierte Kirchner an der Technischen Universität in Dresden ein Architekturstudium, unterbrochen von einem Semester in München. An dieses wenig bekannte Tätigkeitsfeld Kirchners erinnerte von Oktober 2011 bis Januar 2012 die Ausstellung „Ernst Ludwig Kirchner als Architekt“ im Museum Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe in Darmstadt.

Im Juni 1905, noch bevor Kirchner sein Examen in Architektur ablegte, schlossen sich die Architekturstudenten Kirchner, Ernst Heckel (1883–1970), Karl Schmidt-Rotluff (1884–1976) und Fritz Bleyl (1880–1966), der 1907 wieder ausschied, zur Künstlervereinigung „Die Brücke“ zusammen. Später stießen zeitweise auch Max Pechstein (1881–1955) und Emil Nolde (1867–1956) hinzu. Insgesamt waren die Jahre bis 1911 von großer Bedeutung für die künstlerische Prägung der Künstler.

In ihrem Programm forderten sie eine „Rückkehr zum Ursprünglichen“ unter Ablehnung traditioneller Konventionen und dafür einer Annäherung an die außereuropäische Kunst. Neben der Arbeit im Atelier wurde auch ein Malen in der Natur propagiert, wobei die Brücke-Künstler bei den von ihnen bevorzugt ausgeführten Aktbildern bewusst auf professionelle Modelle verzichteten und die Natürlichkeit von Laien schätzten. „Es gibt nichts reizvolleres als Akte im Freien“ postulierte Kirchner 1910 und so zogen die Künstler zumeist in einer größeren Gruppe mit einigen ihrer weiblichen Modelle regelmäßig in die umliegende Landschaft von Dresden, zumeist an die Moritzburger Seen.

Neben den Ausflügen in die Natur herrschte aber auch ein reges Leben in den Atelierräumen der jungen Künstler, die mit verschiedenen Objekten primitiver Kunst und vielen erotischen Abbildungen an Wänden und Vorhängen eingerichtet waren, wie es ansatzweise im Hintergrund auf Abb. 5 zu sehen ist (Strozda, 2006). Zentraler Ort für die Gründung der Künstlervereinigung war ein Atelier in der Berliner Straße 60, das Heckel im Jahre 1905 angemietet hatte und welches Kirchner dann 1907 von ihm übernahm. Später zog Kirchner in die Berliner Straße 80 um, die ihm gleichermaßen als Woh-

nung und gemeinsames Atelier der Brücke-Künstler diente. Das ganze Interesse galt dem nackten menschlichen Körper, dessen Formen und Bewegungen es zu erfassen galt. In Kirchners Davoser Tagebuch wird dies folgendermaßen ausgeführt: „Hier zerriss er bewusst die traditionelle Art des Aktstudiums und schuf sich in seinem Atelier einen Kreis junger Mädchen, die er frei in der Bewegung studierte.“ Das Studium der Modelle sowie das Anfertigen der Aktbilder vereinten sich dabei oft mit der Ausübung des Geschlechtsverkehrs, da viele der Modelle auch gleichzeitig Freundinnen und Geliebte der Brücke-Künstler waren (Kim, 2002). Kirchner dazu in einem späteren Kommentar: „Ich arbeite nur zu Hause in freier Weise. Oft stand ich mitten im Coitus auf, um eine Bewegung, einen Ausdruck zu notieren.“ Die Zeichnungen wurden dabei verständlicherweise schnell ausgeführt und von den Künstlern auch als „Viertelstundenakte“ bezeichnet. Obwohl eine promiskuitive Lebensführung der Künstler in der damaligen Zeit offensichtlich war, finden sich bei Kirchner nur selten Werke mit einer Darstellung konkreter sexueller Handlungen wie in der 7-teiligen Lithographie-Serie „Erotica 1“ von 1910 oder eine 8-teilige Lithographie-Serie von 1915 mit den Titeln „Sadist“, „Masochist“, „Busenfreier“ und „Urinfreier“ (Krämer, 2010).

Kirchners Geliebte in den Dresdner Jahren ist Doris „Dodo“ Große, die er in dem bekannten, lebensgroßen (195cm) Portrait als „Stehender Akt mit Hut“ 1910/20 verewigte, welches er dem weiblichen Idealbild der Venus von Lucas Cranach d.Ä. von 1532 nachempfunden hatte und von dem er selbst sagte: „Es ist mein bestes Aktbild aus Dresden!“

## Der künstlerische Höhepunkt in Berlin

Im Jahre 1911 übersiedelte Kirchner von Dresden nach Berlin. Der Sog der Metropole, insbesondere Tanz, Varieté, Cabaret und Zirkus, aber auch Prostitution, hatten entscheidenden Einfluss auf seine weitere künstlerische Entwicklung. Hier entstanden auch seine berühmten Straßenszenen und Kirchner entwickelte sich zu einem der bedeutendsten deutschen Expressionisten.

War die sexuelle Welt Kirchners in Dresden wohl noch weitestgehend von Natürlichkeit und Freiheit geprägt und stellten seine Werke in sinnlicher Form individuelle Personen dar, so wurde er in Berlin, einer Stadt in der es um 1900 ca. 50.000 Prostituierte gab, verstärkt mit dem Aspekt der käuflichen Liebe konfrontiert. Seine Arbeiten verlagerten sich vielmals auf eine Kokottendarstellung ohne Erotik und auch seine Stadt- und Straßenszenen sind somit auch immer wieder als Darstellung Prostituiertes auf den Straßen Berlins zu verstehen. Das



Abb. 5 Ernst Ludwig Kirchner – Fräzi Fehrmann und Peter (Dresden), 1910, Photographie, Kirchner Museum Davos

bekannteste Beispiel ist „Friedrichstraße, Berlin“ von 1914, auf dem hinter der im Vordergrund dargestellten mondänen Frau eine lange Reihe von Männern in dunklen Anzügen auf dem Bürgersteig angeordnet ist wie bei einer Revuenummer im Variete. Hier handelt es sich um eine Abstraktion großstädtischer Motorik, die auf das Sexuelle übertragen den Aspekt der Wiederholung als Metapher für die Prostitution benutzt (Kim, 2002; Krämer, 2010).

In Berlin begegnete Kirchner auch dem Nervenarzt und Schriftsteller Alfred Döblin (1878–1957), für den er 1913 zwei seiner Bücher mit Holzschnitten illustrierte, die beide Prostitution und Bordellleben zum Thema hatten: „Das Stiftsfräulein und der Tod“ sowie „Komtesse Mizzi“. Döblin publizierte 1912 in der Zeitschrift „Der Sturm“ einen Aufsatz zur „Jungfräulichkeit und Prostitution“. Dabei beschrieb er die Prostitution wie folgt: „Die Kokotte hat Sexualorgane ohne Sexualität. Die Sexualorgane sind Betriebswerkzeuge. Die Kokotte, eine Impresario der Liebe. Asexuell schauspielert sie Sexualbeziehungen. Sie, anscheinend mit vielen Beziehungen, hat keine. Sie ist vollkommen einsam, wenn auch nicht verlassen.“ (Kim, 2002; Krämer, 2010)

In Berlin lernte Kirchner die Schwestern Erna und Gerda Schilling kennen, die als Tänzerinnen in einem Nachtlokal arbeiteten. Erna Schilling (1884–1945) wurde 1912 seine Geliebte und blieb Gefährtin bis zu seinem Lebensende. Sie heiratete nie und die Beziehung blieb kinderlos. Seit 1913 stellten sich zunehmend psychische Verstimmungen und Depressionen bei Kirchner ein, verstärkt noch durch die Aufspaltung der Brücke-Vereinigung um diese Zeit. Im Frühjahr 1915 meldete sich Kirchner als Freiwilliger zum Militärdienst. Den harten

Bedingungen dort hielt er aber nicht stand und wurde im Herbst nach einem Nervenzusammenbruch beurlaubt. Kirchners berühmtes „Selbstbildnis als Soldat“ von 1915 zeigt seine Verletztheit und Verzweiflung, indem ihm am rechten Arm die Hand fehlt. In der Folge verschlechterte sich sein seelischer Gesundheitszustand, er entwickelte zunehmend eine Morphium- und Veronalabhängigkeit und nach weiterer Intensivierung der psychischen Probleme wurde Kirchner dann mehrfach im Sanatorium Dr. Oskar Kohnstamm in Königstein im Taunus behandelt. Ein weiterer stationärer Aufenthalt erfolgte 1918 auch im international anerkannten Bellevue Sanatorium in Kreuzlingen in der Schweiz, welches seit 1910 von dem bekannten Psychiater und Psychoanalytiker Dr. Ludwig Binswanger (1881–1966) geleitet wurde.

### Die letzte Lebensstation in der Schweiz

1917 hatte Kirchner die erste Reise in die Schweiz nach Davos unternommen und verbrachte dort auf der Stafelalp den Sommer. Im Jahr darauf bezog er zusammen mit Erna Schilling zunächst das Bauernhaus In den Lärchen und 1924 schließlich das Bauernhaus auf dem Wildboden in Davos. Bei aller Abgeschlossenheit seines Lebens in den Bergen verfolgte er doch aufmerksam die neuen Entwicklungen in der modernen Kunst, indem er eine Reihe von Zeitschriften abonniert hatte und eine beträchtliche Bibliothek ansammelte. Zudem stand er in Korrespondenz mit vielen Kollegen und versuchte mit teilweise krankhaften Zügen die Bedeutung und positive Aufnahme seines eigenen Werkes in der Kunstwelt zu fördern. Dies ging soweit, dass er unter dem Pseudonym des von ihm erfundenen französischen Kunstkritikers Louis de Marsalle über 13 Jahre hin Artikel und positive Kritiken über sein eigenes künstlerisches Schaffen publizierte. Der Kunsthistoriker Felix Krämer hat dies wie folgt beschrieben (Hein, 2010): „Kirchner muss alles andere gewesen sein als ein sympathischer Mensch. [...] Wäre er noch am Leben, würde er sich wahrscheinlich permanent selbst googeln und alle Kritiker mit einstweiligen Verfügungen überziehen – er war höchst misstrauisch und ein absoluter Kontroll-Freak.“

Kirchners Malstil änderte sich in der Schweiz hin zu einer abstrahierenden Formensprache mit ruhigen Farbflächen. Die alpine Landschaft stand nun zunächst im Vordergrund seiner Bildmotive. Im Mai 1921 lernte er in Zürich die Tänzerin Nina Hard (1899–1971) kennen, die daraufhin den Sommer in Davos verbrachte und für eine Reihe von Kirchners Bildern Modell stand. Über eine intime Beziehung der beiden gibt es keine sicheren Berichte, Kirchner beschäftigte sich dadurch jedoch wieder vermehrt mit der Aktmalerei. Von besonderem Inte-

resse ist hierbei das Aquarell „Nackte Frau am Fenster“ datiert auf 1922, welches sich seit langem im Besitz des Städel Museums Frankfurt befindet und bei dem diskutiert wird, ob es sich bei der dargestellten Frau um Nina Hard oder um Kirchners Lebensgefährtin Erna Schilling handelt. Im Rahmen der Aufarbeitung der großen Kirchner-Retrospektive hatte man auf der Rückseite ein bisher unbekanntes Ölgemälde „Liegende Frau in weißem Hemd“ entdeckt, welches um 1909 entstanden sein dürfte und wohl Kirchners damalige Freundin Doris Große darstellt (Krämer, 2010).

Im September 1925 sah Kirchner auf der „Internationalen Kunstausstellung“ in Zürich zahlreiche Bilder von Picasso und setzte sich fortan intensiv mit dessen Kunst auseinander. Im Winter 1925/26 trat er erstmals wieder eine Deutschlandreise an um sich selber von der Aufnahme seiner Werke in deutschen Museen und Galerien zu überzeugen. Hierbei reiste er nach Frankfurt (Besuch bei seinem Kunsthändler), Chemnitz (Besuch der Mutter), Dresden und nach Berlin. Auf der fast dreimonatigen Reise erfuhr er durchweg hohe Anerkennung; eine von ihm erhoffte Professur an einer Kunsthochschule in Deutschland wurde ihm jedoch nicht angeboten (Mössinger and Ritter, 2007).

Auch in den Jahren darauf folgten noch einige Reisen nach Deutschland sowie Auftritte auf internationalen Ausstellungen. Kirchners Gesundheitszustand verschlechterte sich jedoch wiederum und durch den Schriftwechsel mit seinem Arzt Dr. Frédéric Bauer ist ab 1932 eine erneute Morphinabhängigkeit dokumentiert. Die Bedrohung durch den Nationalsozialismus erreichte den als entartet eingestuften Künstler Kirchner auch im schweizerischen Davos, wo eine starke NSDAP-Auslandsorganisation unter dem Landesgruppenleiter Wilhelm Gustloff (1895–1936) existierte. Dieser fiel im Februar 1936 in Davos einem politischen Attentat zum Opfer und wurde daraufhin vom NS-Regime zum Märtyrer stilisiert, weswegen man später u.a. den KdF-Passagierdampfer „Wilhelm Gustloff“ nach ihm benannte. Im Umfeld der Kirchner-Retrospektive 2010 in Frankfurt tauchte erstmals eine bisher unveröffentlichte Zeichnung Ernst Ludwig Kirchners „Nazi-Aufmarsch in Davos“ auf, welche diese potentielle Bedrohung des Künstlers dokumentiert (Richter, 2010). Die Tatsache dass Kirchner 1937 in der Ausstellung „Entartete Kunst“ diffamiert wurde und die darauf folgende Entfernung seiner Werke aus den öffentlichen Museen und Galerien, hat ihn sicher tief getroffen und war wohl neben seiner chronischen psychiatrischen Erkrankung und Medikamentensucht ein Auslöser für seinen Selbstmord am 15. Juni 1938.



## Zur Frage der Pädophilie bei Ernst Ludwig Kirchner

Mit der Psychopathologie des Künstlers Ernst Ludwig Kirchner hat sich bereits 1999 der Jenaer Psychiater Sebastian Lemke ausführlich auseinandergesetzt (Lemke, 1999) und dabei die reichhaltige und teils sorgfältig überlieferte Symptomatik des Künstlers in vier Syndrome zusammengefasst: Im Vordergrund stand lebenslang ein ängstlich-depressives Syndrom, welches mit Angstzuständen schon in der Jugendzeit dokumentiert war und nach 1910 von wechselnder Depressivität begleitet wurde. Auch alle anderen Störungen traten erst nach 1900 auf. Ein paranoides Syndrom drückte sich deutlich in seinem Misstrauen und seiner aggressiven Ablehnung früherer Künstlerfreunde sowie einem oft beschriebenen Verfolgungswahn aus. Zudem bestand ein wechselnd ausgeprägtes Suchtverhalten im Sinne einer Polytoxikomanie mit Missbrauch von Zigaretten, Absinth, Veronal und nicht zuletzt Morphiumderivaten.

Für die im Rahmen dieses Beitrages anzustellenden Betrachtungen zur Pädophilie bei Kirchner ist ein weiteres Syndrom der Dissexualität von besonderem Interesse. Es gliedert sich bei Kirchner in eine Promiskuität (Atelierleben mit den Modellen in Dresden), Prostitutionssexualität (Erfahrungen der Berliner Jahre), homosexuelle Beziehungen (Freundschaft mit dem Jenaer Archäologen Botho Graef und dessen Freund Hugo Biallowons 1914–1917) und eben die fraglichen pädophilen Neigungen, die angesichts der teilweise sehr jungen Modelle der Brücke-Künstler in den frühen Dresdner Jahren zu diskutieren sind.

Darstellungen von Mädchen im Übergang von der Kindheit zur Jugend und hin zum Frausein waren schon oft zuvor ein Thema in der bildenden Kunst vor allem um 1900 gewesen. Das bekannteste Beispiel dürfte Edvard Munchs (1863–1944) Werk „Pubertät“ von 1894 sein, auf dem ein nacktes Mädchen mit vor dem Schoß gefalteten Händen auf einer Bettkante sitzt. Die Ambivalenz von kindlicher Unschuld und beginnender Sexualität löste damals einen Skandal aus. Kirchner hatte das Werk Munchs früh kennen und schätzen gelernt und diesen auch später persönlich getroffen, so dass an vielen Stellen eine Beeinflussung seines Werkes zu finden ist. Dieses hat Kirchner später allerdings abgestritten, wie er sich dann auch vehement von seinen ehemaligen Brücke-Kollegen distanziert hat.

Wie bereits oben beschrieben waren die Brücke-Künstler bei ihren Aktbildern nicht an einer detailgenauen oder idealisierenden Darstellung des weiblichen Körpers interessiert, sondern wollten stimuliert durch das Gelebte direkt ihre Gefühle und auch Triebe auf das Zeichenblatt oder die Leinwand bringen. Dass dies zumindest in den frühen Jahren der Brücke-Künstler in einem promiskuitiven Verhältnis zu ihren zumeist noch jungen



Abb. 6 Ernst Ludwig Kirchner – Nackte Mädchen unterhalten sich, 1909/10, Öl auf Leinwand, Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf

Modellen resultierte ist hinreichend dokumentiert. Auch die Ausschmückung von Wänden und Vorhängen mit reichlich erotischen Szenen in den Künstlerateliers diente der entsprechenden Stimulation.

Eine große künstlerische Inspiration ging auch von den jugendlichen und kindlichen Modellen der frühen Dresdner Jahre aus. So schrieb Kirchner im März/April 1910 an Heckel: „Marzella ist ganz heimisch geworden und entwickelt feine Züge [...] 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 reifen und verkümmert wieder. Der Reichtum ist sicher größer jetzt.“ Inwieweit dieses Interesse an der Entwicklung der Weiblichkeit bei dem zu diesem Zeitpunkt 14 Jahre alten Modell nicht auch sexuell motiviert war und ausgelebt wurde, ist aus heutiger Sicht nicht eindeutig zu klären. Bei der Diskussion um das Alter der jungen Modelle ist zudem noch zu bedenken, dass erst durch die modernen Lebensinflüsse in den letzten 100 Jahren das mittlere Menarchealter um etwa zwei Jahre auf 12,5 bis 13 Jahre gesunken ist und um 1910 noch bei 15 Jahren gelegen haben dürfte. Abb. 6 gibt einen Eindruck davon, wie Kirchner die unterschiedliche Körperlichkeit seiner weiblichen Modelle wiedergegeben hat. Links das Kind mit fehlenden sekundären Geschlechtsmerkmalen und einer grünlich-unreifen Haut und rechts dagegen eine junge Frau mit deutlich weiblichen Körperrundungen und Brustentwicklung sowie einem braunen und warmen Hautkolorit.

Die Frage des Pädophilie-Verdacht bei Kirchner und seinen Kollegen ist zwar in der Vergangenheit schon



Abb. 7 Ernst Ludwig Kirchner – Marcella, 1909/10, Öl auf Leinwand, Moderna Museet, Stockholm

oft in der Fachliteratur gestellt worden, hat anlässlich der großen Kirchner-Retrospektive vom April bis Juli 2010 im Städel Museum in Frankfurt (Krämer, 2010) aber an Brisanz gewonnen und löste eine erneute und nun auch öffentlich geführte Diskussion über das Alter der kindlichen und jugendlichen Modelle der Brücke-Künstler aus. Angesichts der in letzter Zeit aufgedeckten Missbrauchskandale an Schulen, kirchlichen Einrichtungen oder auch in privat-familiären Umfeldern ist das Interesse und die Reaktion der Presse nicht verwunderlich und führte zu folgenden Schlagzeilen: „Wie pädophil war Ernst Ludwig Kirchner wirklich?“ (Welt Online – Mai 2010), „Kirchners Lolitas“ (Der Spiegel – August 2010) oder „Frauenhasser und Päderast“ (NZZ online – September 2010).

Etwas zeitversetzt zur Kirchner-Retrospektive in Frankfurt präsentierte das Sprengel Museum in Hannover von August 2010 bis Januar 2011 die Ausstellung „Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein“ (Nobis, 2010). In 3-jähriger Vorbereitungszeit war es den Organisatoren gelungen, endlich die wahre Identität der

beiden jüngsten Brücke-Modelle, Fränzi und Marcella, zu recherchieren. Hatte die Kunstgeschichtsschreibung diese beiden Modelle doch über Jahrzehnte als Schwesternpaar aus einer Artistenfamilie eingeordnet, so waren nun exakte biographische Hintergründe offengelegt. In den Bildangaben Kirchners ist aber nicht in allen Fällen eindeutig, welches der beiden Modelle abgebildet wurde.

Lina Franziska „Fränzi“ Fehrmann (1900–1950) war das bedeutendste Kindermodell und eine Muse der „Brücke“-Künstler Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Max Pechstein in den Jahren 1909 bis 1911. Fränzi war das 12. Kind eines Schlossers bzw. Maschinisten und einer Putzmakerin. Abb. 5 zeigt die achtjährige Fränzi zusammen mit einem Jungen namens Paul aufgenommen 1910 im Atelier von Kirchner in Dresden. Es bleibt an dieser Stelle anzumerken, dass Jungen prinzipiell als Modelle bei den Brücke-Malern keine Rolle spielten.

Die bereits oben beschriebene „Marcella“ Albertine Olga Sprentzel (1895 – ?) wurde als 4. Kind eines Oberpostassistenten in Dresden geboren und war somit 14 bzw. 15 Jahre alt während ihrer Zeit als Brücke-Modell im Jahre 1910. Die Ermittlung ihrer Identität war für die Kunsthistoriker besonders schwierig, da sie überhaupt nur achtmal namentlich in den verschiedenen Quellen der Brücke-Künstler erwähnt ist.

Eines der bekanntesten Aktgemälde Kirchners ist ein Portrait eben dieser Marcella aus dem Jahre 1909/1910 (vgl. Abb. 7). Es war aus dem Moderna Museet in Stockholm an beide Ausstellungen in Frankfurt und in Hannover ausgeliehen worden und stand oft im Zentrum der Berichterstattung der Presse 2010. Neben den schon oben genannten teils plakativen Beiträgen, fand sich eine besonders interessante Neuinterpretation des Bildes unter dem Blickwinkel des sexuellen Missbrauchs bzw. der Sexualisierung der Kindermodelle in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung vom 14. Mai 2010 unter dem Titel „Brücke-Künstler ab August im Sprengel Museum“ (Di Blasi, 2010): „[...] rotlackierte Fingernägel, die Lolita-Augen sind mit dunklem Kajal umrandet, die Lippen prangen in aufreizendem Rot.“ Peter Richter erwiderte daraufhin in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 12. September 2010 unter dem Titel „Die Maler und die Mädchen. Wie ‚Die Brücke‘ von der Pädophilie-Debatte eingeholt wurde“ (Richter, 2010): „Wenn man genau hinschaut, erkennt man zwar, dass es eher lackierte Finger sind und dass sie den Nagellack offenbar auch auf dem Ohr trägt und als Begrenzung zwischen Arm und Körper; und dass sie einen blauen Damenbart hat und grünes Moos unter der Schulter. Aber das ist nur auf den ersten Blick absurd. Auf den zweiten ist nachvollziehbar, dass dieses Bild genug Polyvalenz hat, um das Auge sehen zu lassen, was die Meinung sehen will. Auf den dritten Blick ist es sogar ein kulturhistorisches Phä-

nomen, wenn da ein Gemälde nach einhundert Jahren Musealisierung plötzlich wieder so empörend wirkt, wie es vielleicht sogar gemeint war: Es ist eine erstaunliche Re-Wilhelminisierung des Blickes, nur dass hier Bilder, die zu ihrer Zeit als viel zu abstrakt kritisiert wurden, nun unbeirrt behandelt werden, als seien es Fotos vom Tatort.“ Auch das Deutsche Ärzteblatt vom 8. Oktober 2010 folgt der zurückhaltenden Ansicht der Ausstellungsmacher in Hannover und sieht unter dem Titel „Spontanität des Ausdrucks“ die Modelle Fränzi und Marcella bevorzugt als Inbegriff der neuen Stilrichtung des Expressionismus (Schuchardt, 2010)

Mehrere hundert Werke Kirchners zeigen die jungen Modelle in den verschiedensten Posen abgebildet; teilweise alleine oder in Gesellschaft mit anderen Modellen oder den Brücke-Künstlern selbst. Auf der Zeichnung „Liegender nackter Mann mit Kind auf dem Rücken“ von 1909 (vgl. Abb. 8) hat das Kind spielerisch die Oberhand über den Erwachsenen gewonnen. Die Position der Personen lässt zwar nicht unbedingt auf eine direkte sexuelle Handlung schließen. Die Farbwahl wie auch die zeichnerische Akzentuierung der kindlichen Vulva erzeugen jedoch eine deutliche Erotik und überlassen es letztlich dem Betrachter weitere Schlüsse zu ziehen. Ein anderes Werk mit dem Titel „Fränzi mit Liebhaber“ ist leider verschollen, und es existiert nur noch der von Kirchner diktierte Eintrag in eine Bestandsliste von 1916/1917 (Hein, 2010). Ist anhand eines solchen Bildtitels der Nachweis eines sexuellen Kindesmissbrauchs im Umfeld der Brücke-Künstler belegt? Oder war der Titel wieder nur eine weitere Provokation der Künstler? Auch wenn keine konkreten sexuellen Handlungen an den kindlichen und jugendlichen Modellen ausgeübt worden sind, so wurden sie doch in den Ateliers einem Umfeld ausgesetzt, welches durch die beschriebene Dekoration hochgradig erotisch aufgeladen war und in dem sexuelle Handlungen Teil des kreativen Akts waren. Die Frage, ob den Kindern durch die Arbeit in den Ateliers Schaden zugefügt wurde, bleibt aufgrund fehlender Zeitzeugen ungeklärt und auch die biographische Aussage Kirchners über ein Treffen mit Fränzi Fehrmann auf seiner Deutschlandreise im Jahre 1926 ist mit Zurückhaltung und Skepsis zu betrachten: „Ich war heute bei Fehrmann [...] Die Fränzi hat zwei uneheliche Mädchen [...] Fränzi selbst ist sehr trüb und traurig gestimmt durch ihr Pech mit den Kindern. Ihre Jugenderinnerungen an Moritzburg etc. sind auch ihr das Liebste im Leben [...] Fränzi möchte gern mit überall sein nur nicht in Dresden bleiben.“ (Ernst Ludwig Kirchner, 1926, zit. n.: Mössinger, Ritter, 2007).

Aus unserem heutigen ethisch-moralischen Verständnis heraus muss man sich diesbezüglich der Aussage des Frankfurter Ausstellungskurators Felix Krämer anschließen (Danicke, 2010): „Das war Missbrauch!



Abb. 8 Ernst Ludwig Kirchner – Liegender nackter Mann mit Kind auf dem Rücken, 1909, Kreide auf Papier, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

Vielleicht kein körperlicher, das kann ich nicht belegen, obwohl es dafür Indikatoren gibt. Aber Kinder mit gespreizten Beinen zu zeichnen oder sie überhaupt in diesen Zusammenhang zu bringen, das ist nach heutigen Definitionen eindeutig als Missbrauch zu bewerten.“

## Epilog

Kinder spielen in Picassos Kunst eine durchaus bedeutende Rolle; und so hat dies immerhin schon zu eigenen thematisch ausgerichteten Ausstellungen wie „Picassos Welt der Kinder“ 1995/96 in Düsseldorf und Stuttgart geführt (Spies, 1996). Das Kind wird dabei aber immer in einer unschuldigen und natürlichen Position dargestellt oder selten auch einmal als Opfer von übergeordneter Gewalt, wie das tote Kind im Arme der Mutter bei „Guernica“ von 1937. Auf dem Bild „Blinder Minotaurus bei Nacht, von einem kleinen Mädchen geführt“ aus dem Jahre 1934 wird das halb tierische, halb menschliche Fabelwesen des Minotaurus als Alter Ego Picassos von einem Mädchen mit einer Taube auf dem Arm durch eine Sternennacht

geführt. Das Mädchen als Erlöserin, das Picasso hier Halt und Orientierung in einer Lebenskrise gibt, trägt dabei die Züge seiner jungen Geliebten Marie-Thérèse Walther. Aber auch bei den Aktbildern von Kindern findet sich bei Picassos nie ein Bezug zu Sexualität, sondern sie verstehen sich immer als eine unschuldige Nacktheit vor dem Sündenfall.

Erotische Aspekte sind reifen Frauen vorbehalten, die mit zunehmendem Alter Picassos jedoch auch deutlich jünger als er selbst waren und sich so eine generationsübergreifende Paarbeziehung ergeben hat. Die zentrale Rolle des sexuellen Antriebes für die Kreativität in Picassos Kunst ist weitgehend belegt und in diesem Zusammenhang in der Literatur auch schon mit dem Begriff Hypersexualität belegt worden. Allerdings lässt sich dies auf Picasso kaum im psychopathologischen Sinne anwenden, da der Sexualtrieb nicht destruktiv oder hemmend auf sein Leben wirkte. In Bezug auf die quantitative Ausprägung einer Hypersexualität findet sich bei Alfred Kinsey folgende Definition: „A nymphomaniac is someone who has more sex than you do“.

## Literatur

- Danicke, S., 2010. „Das war Missbrauch!“ (Interview mit Felix Krämer). *art – Das Kunstmagazin* 7, 126.
- Darr, W., 1966. Images of Eros and Thanatos in Picasso's Guernica. *Art Journal* 25, 338–346.
- Di Blasi, J., 2010. Brücke-Künstler ab August im Sprengel Museum. *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 14. Mai.
- Doschka, R., 2000. Pablo Picasso. *Metamorphosen des Menschen*. Prestel Verlag, München.
- Hein, B., 2010. Kirchners Geheimnisse – „Man muss erschöpft sein wie ein Fetischpriester“. *art – Das Kunstmagazin* 5, 76–85.
- Kim, H.-S., 2002. Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner: verborgene Selbstbekenntnisse des Malers. Dissertation, Tectum Verlag, Marburg.
- Kleinfelder, K.L., 1993. The artist, his model, her image, his gaze: Picasso's pursuit of the model. The University of Chicago Press, Chicago.
- Krämer, F. (Hrsg.), 2010. Ernst Ludwig Kirchner Retrospektive. Katalog Städel Museum Frankfurt a.M.
- Lemke, S., 1999. Zur Psychopathologie des bildenden Künstlers Ernst Ludwig Kirchner. *Schweiz. Arch. Neurol. Psychiatr.* 159, 248–254.
- Monta, H., Bru, R., Gual, M., Widmaier Picasso, D., 2009. *Imágenes secretas: Picasso y la estampa erótica japonesa*. Katalog Museu Picasso, Barcelona.
- Mössinger, I., Ritter, B., (Hrsg.), 2007. Ernst Ludwig Kirchner: Die Deutschlandreise 1925/26. Wienand Verlag, Köln.
- NN, 2001. Picasso érotique. Katalog Réunion des musées nationaux, Paris.
- Nobis, N. (Hrsg.), 2010. Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein. Katalog Sprengel Museum Hannover.
- Pinet, H., Buley-Urbe, C., Küster, U., 2006. *Eros. Rodin und Picasso*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.
- Richter, P., 12. September 2010. Die Maler und die Mädchen. Wie „Die Brücke“ von der Pädophilie-Debatte eingeholt wurde. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 36, 12. September 2010, 25–26.
- Schuchart, S., 2010. Körperbilder von Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938): Spontanität des Ausdrucks. *Dtsch. Ärztebl.* 107 (40), 80.
- Spies, W. (Hrsg.), 1995. *Picassos Welt der Kinder*. Prestel Verlag, München.
- Strzoda, H., 2006. *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners*. Dissertation, Michael Imhof Verlag, Petersberg.
- Widmaier Picasso, D., 2005. *Picasso: Kunst ist immer erotisch*. Prestel Verlag, München.

### Autor

Prof. Dr. med. Dirk Schultheiss, Archivar, Deutsche Gesellschaft für Urologie (DGU), Gemeinschaftspraxis für Dermatologie und Urologie, Friedrichstr. 21, 35392 Gießen,  
e-mail: dirk.schultheiss@urologie-giessen.de