

Sonderdruck aus

*jn.t dr.w*

Festschrift für Friedrich Junge

herausgegeben von

Gerald Moers, Heike Behlmer,  
Katja Demuß und Kai Widmaier

Göttingen 2006

# Ernst Ludwig Kirchner, Ägyptisches und Koptisches

Frank Kammerzell, Berlin

## 1 Außereuropäische Kunst als Inspirationsquelle

Über den Einfluss, den Werke der außereuropäischen Kunst auf das Schaffen Ernst Ludwig Kirchners (1880-1938) – wie auch der übrigen Mitglieder der Künstlergruppe »Brücke«<sup>1</sup> und anderer Vertreter des deutschen Expressionismus – ausübten, ist viel geschrieben worden.<sup>2</sup> Das Interesse richtete sich in diesem Zusammenhang vorrangig auf die Rezeption ozeanischer und afrikanischer Skulptur durch Kirchner, Erich Heckel (1883-1970), Max Pechstein (1881-1955) und Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)<sup>3</sup>, auf die sich am deutlichsten im Œuvre Kirchners niederschlagende Faszination für die frühbuddhistischen Fresken der Höhlentempel im südindischen Ajanta<sup>4</sup>, sowie auf die unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs durchgeführten Südseereisen von Pechstein<sup>5</sup> und Emil Nolde (1867-1956)<sup>6</sup>. Im Fall von Kirchner wurde mithin in der Forschung genau jenen Bereichen der nicht in der europäisch-antiken und -neuzeitlichen Tradition stehenden Kunst besonderes Augenmerk geschenkt, deren Nähe zu seinen Arbeiten von dem Künstler selbst nicht in Abrede gestellt wurde (soweit dies dem notorisch auf Eigenständigkeit und Vorbildlosigkeit seiner Arbeiten bedachten<sup>7</sup> Kirchner überhaupt zugänglich war). Die Ähnlichkeit – nicht: Abhängig-

- 
- 1 Umfassende Darstellungen der Künstlergruppe »Brücke« bieten die Monographien von Buchheim (1956), Jähner (1984) und – für die Jahre 1905 bis 1908 – Reinhardt (1977/78). Die soziokulturelle Verortung der Gemeinschaft hat Meike Hoffmann in den Mittelpunkt einer Untersuchung gestellt, die auch einen Überblick über die Forschungsgeschichte und eine umfangreiche Bibliographie enthält (Hoffmann 2005: 11-18 sowie 321-338). Noch nicht erfasst sind dort die einschlägigen Monographien von Kornhoff (2003), Laermann (2004) und Strzoda (2006). Einen knappen Abriss über die Hauptlinien der Erschließung und Erforschung speziell des Werks E.L. Kirchners liefert Lukatis (2002). Ausführliche bibliographische Zusammenstellungen zu Kirchner finden sich bei Bolliger (1979 und 1995) sowie in den von Presler (1996: 174-180, speziell 176-180) und Moeller (1999a: 181-186) vorgelegten Literaturverzeichnissen mit Aktualisierungen. Eine kritische Sichtung und Einschätzung vor allem der neueren Literatur (bis 2000) nimmt Laermann (2004: 16-29) vor.
  - 2 Siehe etwa die Studien von Goldwater (1986: 104-125), Schneckenburger (1972), Bilanz (1980: 79-187, 196-201), Martensen-Larsen (1980), Gordon (1984), Bilanz (1990: 79-102), Lloyd (1991), Kornhoff (2003: 98-119) und Strzoda (2005a/b). Knappe Überblicksdarstellungen sind Reidemeister (1964), Moeller (2001), Dahlmanns (2005), Heller (2005), Melcher (2005). Hinweise auf weiterführende Literatur zum Thema Primitivismus gibt Heller (2005: 69-71 mit Anm. 3).
  - 3 Siehe etwa Schneckenburger (1972), Martensen-Larsen (1980), Gordon (1984: 373-374 und 383-399), Lloyd (1991: 21-82), Heller (2005). Genauere Angaben zu den Erzeugern und Ursprungsregionen der unter dem Attribut „afrikanisch“ subsumierten Objekte bieten Gordon (1966: 354) und Bilanz (1990: 63 und 83-92).
  - 4 Siehe etwa Gordon (1966: 356-361 und 363), Gordon (1968: 77-80), Bilanz (1980: 144-145), Martensen-Larsen (1980: 98), Lloyd (1991: 24-26 und 94-95), Moeller (2001: 13-15 und 64-71), Laermann (2004: 68-69).
  - 5 Siehe etwa Gordon (1984: 389-393), Lloyd (1991: 191-211), Melcher (2005), Soika (2005).
  - 6 Siehe etwa Gordon (1984: 379-383 und 388-389), Lloyd (1991: 212-234), Hüneke (2005).
  - 7 Vgl. dazu beispielsweise neben etlichen weiteren Stellen die Dokumente Nr. 106, 177, 264, 379

keit! – mancher in Dresden entstandener Werke mit afrikanischer und melanesischer Skulptur wurde in der von Kirchner verfassten *Chronik KGBücke* konzidiert, die zunächst für das Frühjahr 1912 angekündigt war, dann im Folgejahr hätte publiziert werden sollen, schließlich aber Anlass für die Auflösung der Gruppe war und weitere vier Jahrzehnte lang unveröffentlicht blieb.<sup>8</sup> Auf der zweiten Seite des nicht paginierten Texts, in dem Kirchner seine ganz persönliche und nicht immer der Realität entsprechende Sicht der Geschichte der »Brücke« festhielt, heißt es:

„Währenddessen führte Kirchner in Dresden die geschlossene Komposition weiter: er fand im ethnographischen Museum in der Negerplastik und den Balkenschnitzereien der Südsee eine Parallele zu seinem eigenen Schaffen.“ (E.L. Kirchner, Geschichte der »Brücke«, in: *Chronik KGBücke*, 2., unpaginierte Textseite)<sup>9</sup>

Die Rolle der Fresken aus Ajanta thematisierte Kirchner unter anderem in einem letztendlich doch nicht in dieser Form gedruckten Text, der mit „Das Werk“ überschrieben ist und ursprünglich wohl für die (zweite) Kirchner-Monographie von Will Grohmann (1926) konzipiert war.<sup>10</sup> Die Stelle nimmt auch auf die afrikanische und ozeanische Kunst Bezug und lautet:

„1903 hatte er im Ethnographischen Museum in Dresden die Schnitzereien der Neger und die bildlichen Darstellungen der Palaubalken gefunden und trotz des Spottes der eigenen Freunde als hohe Kunstäußerung erkannt. Er fühlt[e] in ihnen eine Parallele seines eigenen Strebens[,] aber auch das, dass seine eigene Form etwas ganz anderes war und sein musste als die dieser Exoten. Nur der Weg, die freie Anschauung in Form zu bringen, war der gleiche, niemals das Resultat oder das Ziel. So stand er auch vor den Meisterwerken der indischen Tempelmalereien und Skulpturen. Er sah die hilflose Abhängigkeit der zeitgenössischen Kunst von der Antike, sah, dass es andere Stile von mindestens ebenso hoher Kultur wie die griechische gab, sah aber auch, dass der Weg zu einem neuen modernen nur durch ein reines naives Naturstudium ohne Stilbrille führte.“ (E.L. Kirchner, *Davoser Tagebuch*, p. 443-444 Grisebach 1997: 76).

In einer Mitte der 1920er Jahre entstandenen, doch ebenfalls nicht zu Lebzeiten veröffentlichten autobiographischen Skizze mit dem Titel „Die Arbeit E.L. Kirchners“ wird die Bedeutung der Gupta-Malerei noch deutlicher hervorgehoben:

„Durch Zufall fand ich Griffith<sup>[sic]</sup> Indische Wandmalereien in Dresden in der Bibliothek. Diese Werke machten mich fast hilflos vor Entzücken. Diese unerhörte Einmaligkeit der Darstellung bei monumentaler Ruhe der Form glaubte ich nie erreichen zu können, alle meine Versuche kamen mir hohl und unruhig vor. Ich zeichnete vieles von den Bildern ab.“ (E.L. Kirchner, *Die Arbeit E.L. Kirchners*; Kornfeld 1979: 333).<sup>11</sup>

Eine bei weitem weniger prominente Position in der allgemeinen Wahrnehmung nehmen künstlerische und kunsthandwerkliche Erzeugnisse aus anderen außereuropäischen Regionen ein, die – insbesondere in Form von Skizzen und Objekten der Ateliereinrichtung – Spuren im Werk Ernst Ludwig Kirchners hinterlassen haben: indonesische Schattenspielfiguren regten Kirchner Ende 1909 zur Anfertigung eines auf etlichen Kunstwerken und mehreren Fotografien sichtbaren Raumvorhangs in Batik-

---

aus dem Briefwechsel zwischen Kirchner und Gustav Schiefler (Henze 1990: 118-119, 199-201, 320-322 und 462-464).

8 Zu Entstehung und Schicksal der *Chronik KGBücke* siehe zuletzt Hoffmann (2005: 307-310).

9 Reproduziert bei Gabler (1980b: 126), Jähner (1984: 425) und Hoffmann (2005: 308, WV 64e).

10 Der Entwurf findet sich in Kirchners *Davoser Tagebuch*, p. 434-456 (Grisebach 1997: 71-82).

11 Auch dieser Text ist nicht frei von Kirchners Tendenz, Leistungen anderer für sich selbst zu beanspruchen, denn tatsächlich war wohl E. Heckel derjenige, der die Publikation von Griffiths (1896-97) für die »Brücke«-Künstler entdeckte (vgl. Gordon 1966: 356-357, Laermann 2004: 68-69).

technik an<sup>12</sup>, um den Jahreswechsel 1910/1911 skizzierte er Beinschnitzereien der Inuit aus den Beständen des Berliner Museums für Völkerkunde<sup>13</sup>, und in der Zeit zwischen 1914 und 1916 beschäftigte er sich, wie erst kürzlich nachgewiesen werden konnte, mit künstlerischen Objekten südamerikanischer Gesellschaften.<sup>14</sup> Zur Ausstattung des *MUIM-Instituts*<sup>15</sup> gehörte eine nach Ansicht von Jill Lloyd durch *Coptic design* inspirierte Tischdecke.<sup>16</sup> Im weiteren Verlauf dieses Beitrags versuche ich darzulegen, dass der vorislamischen Kunst Ägyptens bei der Betrachtung des künstlerischen Œuvres von Ernst Ludwig Kirchner eine gewichtigere Bedeutung zukommen sollte als gemeinhin angenommen wird.

## 2 Kirchners Konzept der Hieroglyphe

Erkundigte man sich bei Personen mit einem wie immer gearteten Interesse an der Kunst der Klassischen Moderne danach, was sie mit der Zusammenstellung „Kirchner und Ägypten“ verbinden, werden sie wohl in den allermeisten Fällen mit einem Hinweis auf E.L. Kirchners Konzept der Hieroglyphe antworten. Tatsächlich lässt sich seine Verwendung des Begriffs jedoch allenfalls sehr allgemein oder über Umwege in eine nähere Beziehung mit den elementaren Bestandteilen der ägyptischen Lapidarschrift setzen. Ein im Jahrgang 1920 der Zeitschrift *Genius – Bilder und Aufsätze zu alter und neuer Kunst* unter dem Pseudonym L. de Marsalle<sup>17</sup> abgedruckter Beitrag, der weniger eine kunsttheoretische Abhandlung denn vielmehr eine Art Handhabe zum „richtigen“ Verständnis seiner Kunst darstellt, beginnt folgendermaßen:

„Wenn man sich über die Kirchner eigenartige Darstellungsweise, über seine Formen und seinen Bildaufbau klar werden will, ist es am besten, sich seine Zeichnungen anzuschauen. Man muß aber zunächst jede ästhetische Betrachtungsweise vermeiden. Wenn man sie aufnimmt, wie man einen lieben Brief oder ein Buch liest, das man schätzt, wird

12 Vgl. dazu Lloyd (1991: 33-34), mit einer abweichenden Interpretation, Martensen-Larsen (1980: 93-94) und demnächst Strzoda (2006). Batikarbeiten werden von Kirchner mehrfach in seiner Korrespondenz erwähnt, vgl. etwa Henze (1990: 59, Dokument 27) zu den in „modifizierter Batikmanier“ gestalteten Textilbahnen, die E.L. Kirchner und E. Heckel für die Kapelle der Kölner *Sonderbund-Ausstellung* von 1912 schufen (abgebildet u.a. bei Gabler 1980b: 103 und Lloyd 1991: 59).

13 Lloyd (1991: 27 mit Abb. 28-29) stellt die am 5. Januar 1911 an Heckel geschickte Postkarte mit der Zeichnung Kirchners einer Fotografie der Originalobjekte gegenüber.

14 Siehe Strzoda (2002).

15 Im Angebot dieser von Kirchner und Pechstein gegen Ende des Jahres 1911 in Wilmersdorf gegründeten Ausbildungseinrichtung war nicht allein *Moderner Unterricht in Malerei*, sondern es sollte auch Kurse oder Einzelunterweisung in *Graphik, Plastik, Teppich-, Glas-, Metall-Arbeit* sowie *Malerei in Verbindung mit Architekturstudien* geben (siehe Kirchners Prospekt, abgebildet bei Gabler 1980b: 90, Hoffmann 2005: 294). Der Erfolg des Unternehmens, von dem sich seine Initiatoren regelmäßige Einkünfte erhofften, hielt sich sehr in Grenzen – gewiss auch infolge der exorbitanten Kursgebühren von monatlich mindestens 60 Mark.

16 Vgl. Lloyd (1991: 44); vgl. dazu die beiden Fotografien der Tischdecke bei Gabler (1980b: 90-93).

17 Der Abkürzung des Vornamens wird in vielen neueren Beiträgen zur Kirchner-Forschung zu Louis aufgelöst, ohne dass ersichtlich wird, worauf die Interpretation der Initialen eigentlich beruht. Die oft kolportierte Aussage, dass die entsprechenden Veröffentlichungen Kirchners unter dem Decknamen *Louis de Marsalle* erschienen seien (vgl. etwa Kornfeld 1979: 167, Henze 1990: 101, Anm. 3, Presler 1996: 57, Grisebach 1997: 299, Madestà 1999: 37-38, Röske 1999: 70), trifft jedenfalls nicht zu. Eine Autopsie der Erstausgaben von de Marsalle (1920, 1921, 1922 und 1925) zeigt, dass dort ausschließlich die abgekürzte Form verwendet wurde.



man unmerklich den Schlüssel dieser Hieroglyphenschrift ins Gefühl bekommen.“  
(de Marsalle 1920: 217)

Obwohl man den Text nicht gerade als Musterbeispiel an Klarheit beurteilen mag, so wird doch deutlich, dass de Marsalle alias Kirchner die spezifische Darstellungsweise seiner Zeichnungen mit einer Hieroglyphenschrift gleichsetzt und dabei *Hieroglyphenschrift* im Sinne von *nicht ohne weiteres zu interpretierender Code* versteht. Vom ganzen Bild übergehend zu seinen Teilen, den Linien, Flächenformen und unbezeichnet bleibenden Teilen des Blatts, nennt Kirchner die einzelnen Formelemente *Hieroglyphen*. Entscheidend ist für ihn, dass es sich dabei um spontan geschaffene Zeichen handele, die eine Bedeutung haben, jedoch keine naturalistischen Abbildungen von Naturformen seien und ihre spezifische Verweiskfunktion erst „durch ihre Stellung, ihre Größe und ihr Verhältnis gegenüber den anderen [Gebilden] in der Blattfläche“ erhalten.<sup>18</sup> Demnach bedeutet *Hieroglyphe* für Kirchner so etwas wie *nicht konventionalisierte und daher unter Umständen schwierig zu dekodierende Skizze eines ikonischen Zeichens*. Grundlage seines Wortgebrauchs, der nach einer ansprechenden Vermutung von Christian Lenz durch die Lektüre von Goethes *Der Sammler und die Seinigen* inspiriert worden sein könnte<sup>19</sup>, ist ein in der vorchampollionschen Tradition verwurzelt Laienwissen über die Eigenschaften der ägyptischen Schrift. Das wird ersichtlich, wenn Kirchner die Eigenschaften „seiner“ Hieroglyphen mit dem kontrastiert, was er für ein Kennzeichen der ägyptischen hält:

„Es sind nicht Hieroglyphen in dem bekannten Sinne, daß eine bestimmte Form für immer denselben Gegenstand oder Begriff gebraucht wird.“ (de Marsalle 1920: 217)

Unter diesen Umständen dürfte auch eine stärker ins Detail gehende und weitere einschlägige Texte von Kirchner<sup>20</sup> berücksichtigende Erörterung aus ägyptologischer Perspektive kaum zu Erkenntnissen führen, die über die Resultate der vorhandenen Analysen von kunsthistorischer Seite<sup>21</sup> hinausgehen.

### 3 Objekte aus dem Niltal als Vorlagen

Wenn sich auch herausgestellt hat, dass Kirchners Konzept der Hieroglyphe gewiss nicht auf eine Beschäftigung mit der ägyptischen Schrift zurückgeht, so sieht es immerhin so aus, als ob ägyptische Hieroglyphen bei der Herausbildung dessen, wofür der Künstler den Terminus verwendet hat, nicht völlig unbeteiligt gewesen seien. Es

18 Siehe de Marsalle (1920: 217).

19 Siehe Lenz (1980: 23-24). Die von Lenz zitierte Goethepassage steht im „Dritten Brief“ von *Der Sammler und die Seinigen* und ist im 1896 erschienenen 47. Band der Weimarer Ausgabe (Sophien-Ausgabe) auf S. 147<sup>8-14</sup> zu finden. Vgl. auch Röske (1999: 85-86).

20 Dazu gehören etwa – neben weiteren Veröffentlichungen unter dem Namen de Marsalle (1921/1922/1925) – die Einträge im *Davoser Tagebuch* vom 28. September 1919 (Grisebach 1997: 53), vom 17. Januar 1923 (Grisebach 1997: 61), vom 1. September 1925 (Grisebach 1997: 82), von Oktober oder November 1928 (Grisebach (1997: 204-205), eine Passage aus der bereits erwähnten Skizze „Das Werk“ (Grisebach 1997: 80), Aufzeichnungen in den Skizzenbüchern (siehe Presler 1996: 404) und Äußerungen aus der Korrespondenz mit G. Schiefler (z.B. Henze 1990: Brief 229).

21 Siehe beispielsweise Roters (1955), Lenz (1980), Madesta (1999: 120-138 und 169-173), Grisebach (1999), Vogt (2001: 26-32), Scholz (2005: 40-41), Presler (1996: 55-73) zeichnet detailreich die Verwendungen des Begriffs in Kirchners Schriften nach. Eine ideengeschichtliche Einordnung von Kirchners Kunsttheorie liefern Madesta (1999: 73-173) und Röske (1999).

fällt nämlich auf, dass Kirchner mit dem um 1919 geprägten Begriff ein Phänomen charakterisiert, das in seiner Kunst etwa ein Jahrzehnt zuvor vermehrt aufzutauchen begann und somit eine Schaffensphase charakterisiert, während der er tatsächlich gelegentlich auf Abbildungen originär ägyptischer Elemente als Vorlagen zurückgriff. Sein spontan skizzierender Zeichenstil mit der Tendenz, Objektformen nicht penibel abzubilden, sondern kürzelhaft festzuhalten, entwickelte sich um 1908, erreichte 1909 im „kollektiven Brücke-Stil“ einen ersten Höhepunkt zweidimensional-linearer Ausdruckskraft und erfuhr im Folgejahr eine weitere Vereinfachung zu den kantigeren Formen jenes Stils, der als „die authentischste europäische Parallele zu dem formalen Konzept der primitiven afrikanischen Kunst“<sup>22</sup> eingeschätzt worden ist.<sup>23</sup>

In dieser Periode der intensivsten Aufnahme von Anregungen durch außereuropäische Kunst, die auch von dem Umzug Kirchners nach Berlin im Herbst 1911 nicht unterbrochen wurde, nahm der Künstler in seinem Werk wiederholt Bezug auf ägyptische Objekte, und um 1919 kam es anscheinend zu einer zweiten Phase der Beschäftigung mit ägyptischer Kunst. Erstaunlicherweise hat das alles keinerlei Niederschlag in dem Katalog zur Ausstellung *Hieroglyphen um Nofretete*<sup>24</sup> gefunden, obwohl diese Anleihen eine weniger vordergründige Kenntnisaufnahme des pharaonischen Ägypten durch Kirchner dokumentieren als es sein Hieroglyphenkonzept vermag.

Besonders klare Hinweise auf die Auseinandersetzung mit der Kunst des Niltals sind einige Wiedergaben ägyptischer Stücke auf Skizzenblättern, die zunächst – wenn auch nicht ohne Vorbehalte – in das Jahr 1910 datiert worden sind.<sup>25</sup> Zwei, nach Maßgabe von Hefart, Format und Sujets eng zusammen gehörende und bislang leider nur in vorläufigen Auswahlveröffentlichungen publizierte Skizzenbücher, zeigen Motive, die von dem Bearbeiter kursorisch beschrieben werden als:

„(...) Felszeichnungen, ägyptische Wandmalereien (?)“ bzw. „Felszeichnungen, Ornamente fremder Kulturen mit schriftlichen Anmerkungen Kirchners aus der Dresdner Zeit oder aus der Zeit um 1918, als er mit Nele van de Velde über die Kunst außereuropäischer Kulturen korrespondierte“ (Presler 1996: 207 zu dem Skizzenbuch Skb 11) und „Archaische Felszeichnungen, Venus von Willendorf, ägyptische Körperbemalung, babylonische Darstellungen, Hethiter, Mykenae, altitalische Vasenbemalung, mexikanische Figur“ (Presler 1996: 208 zu dem Skizzenbuch Skb 12).

Obwohl der Herausgeber die Möglichkeit einer Entstehung der beiden Hefte Skb 11 und Skb 12 im Jahr 1918 oder 1919 nicht völlig ausschließt und in den eben zitierten Katalogtexten keine explizite Entscheidung zugunsten einer der beiden Datierungsmöglichkeiten trifft<sup>26</sup>, geht aus seiner chronologisch geordneten Liste der Skizzenbücher hervor, dass er die Frühdatierung in das Jahr 1910 für wahrscheinlicher hält.<sup>27</sup> Glücklicherweise ist die Datierungsfrage zu beantworten.

Blatt 9v aus dem Skizzenbuch Skb 12 (Abb. 1, linke Seite)<sup>28</sup> trägt die Skizzen

22 Gordon (1968: 70).

23 Eine dichte Darstellung der Stilentwicklung in Kirchners Zeichnungen während der Jahre 1907/08 bis 1911 bietet Moeller (2004: 34-122). Gordon (1968: 56-80) behandelt die im gleichen Zeitraum entstandenen Gemälde. Für eine Kurzdarstellung siehe Moeller (2005: 36-38).

24 Wildung & Wullen (2005).

25 Siehe Presler (1995: 78-82) und Presler (1996: 205-206).

26 Vgl. Presler (1996: 205 und 206).

27 Siehe Presler (1996: 189).

28 Fol. 9v und 10 aus dem Skizzenbuch Skb 12 (Tuschkopie, Kirchner Museum Davos), vgl. Presler (1996: 206), abgebildet bei Lohberg (1993: 56-57), Kornhoff (2003: Abb. 65).

einer Speisetischdarstellung und einer Szene mit drei Tänzerinnen und zwei Sängerinnen und hat als Vorbild einen Wandausschnitt aus dem im 25. Jahrhundert v. Chr. errichteten Grab des *Nn-hft(j)-k3(=j)* in Saqqara.<sup>29</sup> Über den beiden linken Tänzerinnen ist zweimal die flüchtige Wiedergabe der hieroglyphischen Beischrift  $\Delta\Delta\Delta\Delta\Delta\Delta$  'Tanz' zu erkennen. Auf dem Originalrelief befindet sich zwischen der Speisetischszene und den Tänzerinnen ein weiteres Register mit Musikanten und Sängern. Als Quelle für Kirchner kommt eine Abbildung (Abb. 2) im Ersten Band der dem Künstler sicherlich nicht unbekanntem *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* von Karl Woermann (1900: 115 bzw. 1915: 73, Abb. 65) infrage<sup>30</sup>, die ihrerseits Grébaut (1890-1900: Taf. XXVI) entnommen sein dürfte.

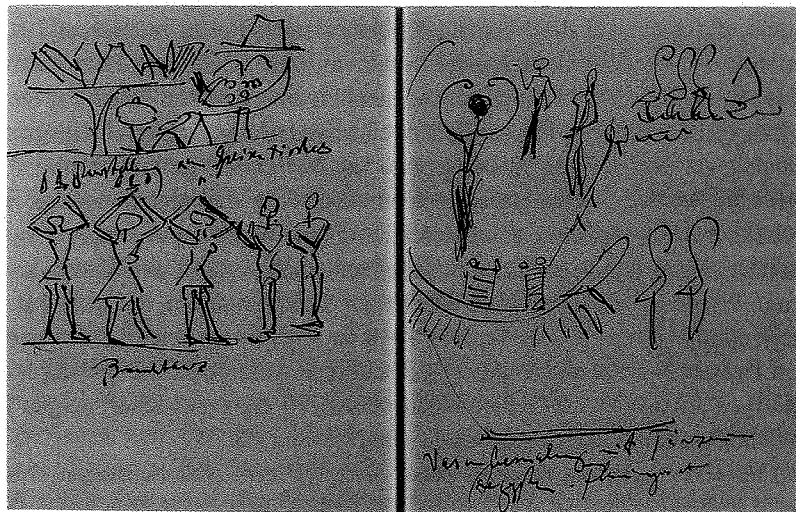


Abb. 1: E.L. Kirchner, *Ägyptische Reliefs und Gefäßdekorationen* (Skb 12, fol. 9v-10)



Abb. 2: Kirchners Vorlage für Skb 12, fol. 9v

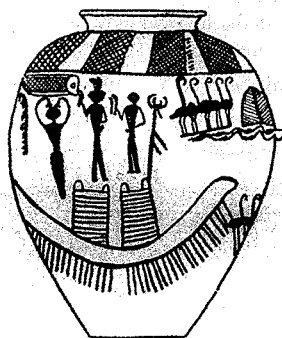


Abb. 3: Kirchners Vorlage für Skb 12, fol. 10

29 Siehe Grébaut (1890-1900: Taf. XXVI), Schäfer (1925: 264,1; Teilabbildung). Die Identifizierung des im Ägyptischen Museum Kairo befindlichen Reliefs, das bei Woermann (1900: 115 bzw. 1915a: 73) falsch beschriftet ist („Wand vom Grabe des Ti“), verdanke ich Eliese-Sophia Lincke.

30 Bilanz (1990: 80-81) geht davon aus, dass die Publikation von Woermann (1900) einen wesentlichen Beitrag zur ästhetischen Neuorientierung der »Brücke«-Künstler geleistet habe. Ob Kirchner ein persönliches Exemplar besessen hat, ist unbekannt. Unter den 1951 in Bern versteigerten Büchern aus seinem Nachlass ist der Titel nicht verzeichnet (vgl. Gabler 1980b: 353-361).

Diese Vermutung wird zur Gewissheit, sobald man auch die Darstellungen auf dem gegenüberliegenden Blatt und das, was an weiteren Informationen über dieses Skizzenbuch greifbar ist, mit in die Überlegungen einbezieht: Die mit „Ägypten. Vasenbemalung mit Tänzerinnen, Flamingos etc.“ unertitelten Motive auf Skb 12, fol. 10 (Abb. 1, rechte Seite) haben als Vorbild zweifelsfrei eines der zum Inventar der Epoche Naqada II gehörenden Mergeltongefäße mit rotbrauner Malerei auf hellem Grund. Auch in diesem Fall könnte Kirchner auf Woermanns monumentales Werk zurückgegriffen haben – allerdings nicht auf die 1900 erschienene Erstausgabe, sondern auf die fünfzehn Jahre später veröffentlichte 2. Auflage, in der das entsprechende Gefäß abgebildet ist (Abb. 3).<sup>31</sup> Da sich daraus die Konsequenz ergibt, die von Gerd Presler (1995 und 1996: 206) favorisierte Frühdatierung des Skizzenbuchs Skb 12 in das Jahr 1910 ablehnen zu müssen, nenne ich einige weitere Indizien dafür, dass Kirchner tatsächlich auf die Neubearbeitung zurückgriff.

(1) Während die Vorlage zur Skizze „Flusspferde im Papyrusdickicht“ von Blatt Skb 12, fol. 9 (Abb. 4)<sup>32</sup> in beiden Ausgaben zu finden ist<sup>33</sup>, erscheint die direkt darunter umgesetzte Fotografie der Prunkpalette des Königs Narmer nur in der neubearbeiteten Auflage.<sup>34</sup>

(2) Auf dem als Bild noch unpublizierten Blatt Skb 12, fol. 8 hat Kirchner notiert: „Körperbemalung der Ägypter Kamm Antilopenfalle Grabgemälde Stilisierung Lotos und Binsenfloss“.<sup>35</sup> Ohne das Blatt gesehen zu haben, wage ich die Prognose, dass wir es mit Beischriften zu Skizzen zu tun haben, die auf Illustrationen aus Woermann (1915a: Taf. 6a-c) zurückgehen (vgl. Abb. 5). Die entsprechenden Legenden in der Publikation lauten nämlich: (a) „Weibliche Tonfigur mit Körperbemalung“, (b) „Grabgemälde mit Antilopenfalle“, (c) „Elfenbeinkämme“.<sup>36</sup>

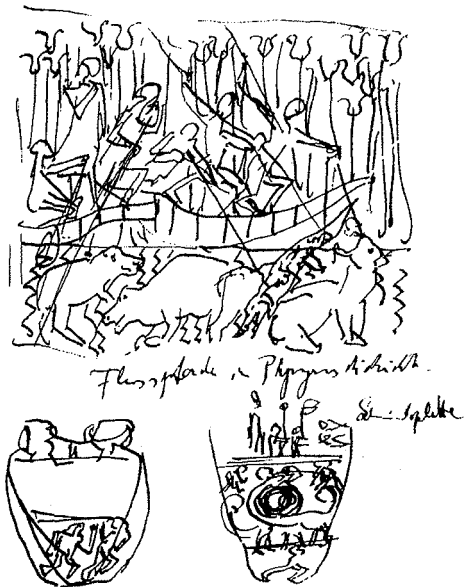


Abb. 4: E.L. Kirchner, *Ägyptisches Relief und Schminkpalette* (Skb 12, fol. 9)

31 Woermann (1915a: Taf. 6d zwischen S. 54 und 55), zuerst publiziert von MacIver (1902: Taf. 14).

32 Fol. 9 aus dem Skizzenbuch Skb 12 (Tuschfeder, Kirchner Museum Davos), abgebildet bei Presler (1996: 206), Text bei Presler (1996: 400). An den beiden Stellen finden sich widersprüchliche Zählungen der Skizzenbuchseiten. Die Angaben entsprechen durchgängig denen von S. 400.

33 Siehe Woermann (1900: 101) und Woermann (1915a: 53, Abb. 47).

34 Woermann (1915a: 65, Abb. 54). Kirchners Beischrift „Schminkpalette“ entspricht genau dem Abbildungstitel in der Publikation.

35 Siehe Presler (1996: 400). Die richtige Lesung *Antilopenfalle* (statt Preslers *Antilopenfelle*) ergibt sich aus den Bildunterschriften der Vorlage.

36 Zu den hier von Kirchner skizzierten Objekten gehören zwei prominente Funde aus der ägypti-

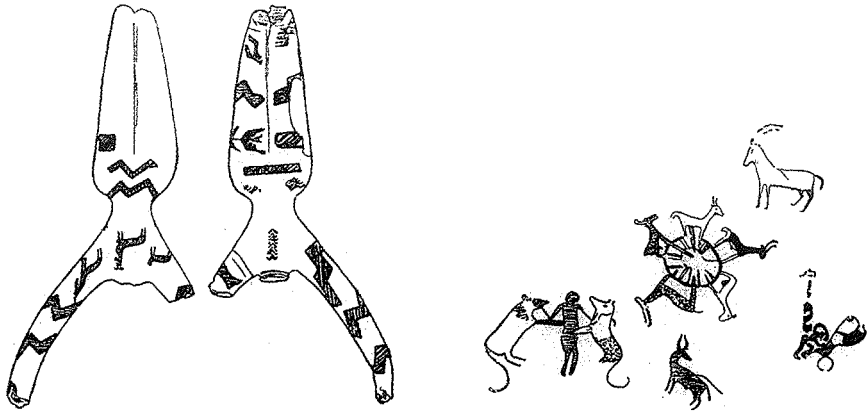


Abb. 5: Mutmaßliche Vorlagen für Skb 12, fol. 8 (Woermann 1915a: Taf. 6a-b)

- (3) Skb 12, fol. 4v zeigt eine Skizze der Venus von Willendorf mit Beischrift.<sup>37</sup> Die Statuette ist erst 1908 gefunden worden und konnte demzufolge nur in der späteren Auflage der *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* abgebildet werden. Das dort abgedruckte Foto<sup>38</sup> hat denselben Blickwinkel wie Kirchners Zeichnung.
- (4) Einziges Motiv von Skb 12, fol. 8v<sup>39</sup> ist die im Louvre befindliche Siegesstele des altbabylonischen Herrschers Naramsin, die Anfang des 20. Jahrhunderts von Jacques de Morgan in Susa ausgegraben wurde und ebenfalls zu den Stücken gehört, die erst in Woermanns Neubearbeitung Eingang fanden.<sup>40</sup>
- (5) Kirchners Beischrift „Rentiere waten durch den Fluss“<sup>41</sup> auf Skb 12, fol. 6v passt zu der auch erst in der 2. Auflage abgedruckten Wiedergabe einer paläolithischen Ritzzeichnung.<sup>42</sup>

Somit erscheint die Spätdatierung des Skizzenbuchs Skb 12 zwingend<sup>43</sup>, und vermutlich darf für Skb 11 dieselbe Entstehungszeit angenommen werden. Ob Preslers Annahme, auch in Skb 11 träten ägyptische Motive auf, zutrifft, ist beim gegenwärtigen Publikationsstand nicht überprüfbar. Einige weitere Skizzen mit ägyptischen Motiven sind von Kirchner Anfang 1926 während seines Aufenthalts in Berlin offensichtlich vor Exponaten des Ägyptischen Museums angefertigt worden.<sup>44</sup> Als Bild publiziert ist

---

schen Vorgeschichte: die – bei Woermann (1915a: Taf. 6a) kopfüber abgebildete – Frauenstatuette aus Oxford (Payne 1993: Fig. 7, no. 28) und die Wandmalerei aus Grab 100 von Hierakonpolis (Quibell & Green 1902: Taf. 75-76).

37 Siehe Presler (1995: 76 und 1996: 206 und 400).

38 Woermann (1915a: 10, Abb. 2).

39 Siehe Presler (1995: 76 und 1996: 206 und 400).

40 Woermann (1915a: Taf. 13 zwischen S. 120 und 121).

41 Siehe Presler (1996: 400).

42 Woermann (1915a: 14, Abb. 8).

43 Da die Blätter Skb 12, fol. 4v und fol. 8-10 nicht vor 1915 entstanden sein können, ist die von Kornhoff (2003: 116-117) vertretene These, die beiden kleineren (irrtümlich als Tänzerinnen angesehenen) Figuren auf fol. 10 hätten Kirchner als Vorbild für die Körperhaltung seiner Holzskulpturen *Tänzerin mit Halskette* (1910) und *Tanzende Frau* (1911) gedient, nicht stichhaltig.

44 Siehe Presler (1996: 311) zu Skb 117. In einer Tagebuchnotiz vom 3. März 1926 (Grisebach 1997: 128) erwähnt Kirchner einen Besuch der Museumsinsel und weitere Aktivitäten, die in diesem Skizzenbuch Niederschlag gefunden haben. Dadurch können zumindest die Blätter Skb 117, fol. 3 bis fol. 28 (sowie einige weitere, daran anschließende Szenen mit Straßen- und Caféhausszenen)

davon bislang nur eine einzige Szene von Blatt Skb 117, fol. 9, die zwei Personen auf einem Papyrusfloß beim Fischfang zeigt (Abb. 6).<sup>45</sup>

Das ägyptische Original, das Kirchner in seiner Zeichnung umgesetzt hat, ist eindeutig zu identifizieren. Es handelt sich um den Ausschnitt eines nur unvollständig erhaltenen Reliefs, das zu den Jahreszeitendarstellungen aus dem Sonnenheiligtum des Niwasilliiduw („Niuserre“, reg. 2395-2364 v. Chr.) in Abu Gurâb gehörte und sich seit 1900 im Besitz des Berliner Ägyptischen Museums befand (Abb. 7).<sup>46</sup> Zu erkennen ist der linke obere Teil einer Fischfangszene. Ein Mann kniet auf einem von einer zweiten Person geruderten Papyrusfloß und hält das eine Ende eines Zugnetzes, mit dem ein Meeräschenschwarm bereits teilweise eingekreist worden ist. Zwei menschliche Köpfe unterhalb des Floßkörpers sind alles, was sich von einem weiteren Floß erhalten hat. Sie dürften zu den Fischern gehört haben, die sich um das andere Netzende kümmerten. Kirchner hat in seiner Skizze die beiden Köpfe nicht berücksichtigt und die sichtbaren Reste des Zugnetzes fälschlicherweise als eine Art Kescher gedeutet. Es wäre hochinteressant, wenn dem Künstler an dem Relief gerade die Abweichungen gegenüber den konventionellen ägyptischen Darstellungsprinzipien<sup>47</sup> aufgefallen sein sollten, doch spricht seine Umsetzung eher nicht dafür.

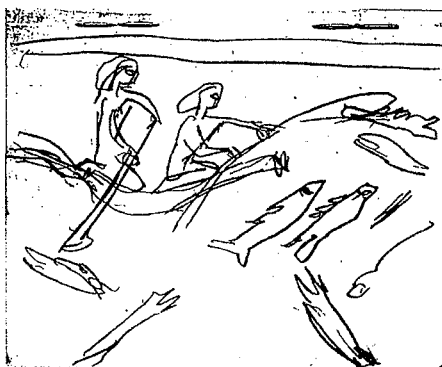


Abb. 6: E.L. Kirchner, *Ägyptisches Relief* (Skb 117/9)

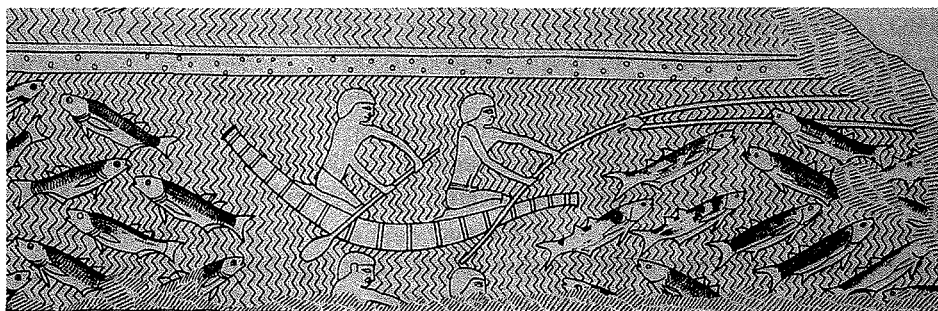


Abb. 7: Umzeichnung von Kirchners Vorlage für Skb 117, fol. 9

exakt auf diesen Tag datiert werden. Auf einen Beleg für einen Besuch Kirchners im Kaiser-Friedrich-Museum im Herbst 1915 hat mich Hanna Strzoda aufmerksam gemacht.

45 Presler (1996: 311).

46 Ägyptisches Museum Berlin, Inv. Nr. 20039, abgebildet u.a. bei Edel & Wenig (1974: Taf. 15, Nr. 257, Taf. 39a und Taf. D). Das Relief ist bereits 1923 publiziert worden, siehe Wreszinski (1923-42: Bd. I, Taf. 379).

47 Die Übereinanderstaffelung der beiden Flöße und ihre Darstellung innerhalb (statt auf) der in die Bildebene gekippten Wasserfläche erzeugt einen für die Entstehungszeit ungewöhnlichen Ansatz von Räumlichkeit (vgl. dazu Wolf 1957: 217-218, Meyer 1977: 246).

Während alle bisher vorgestellten ägyptischen Motive von Kirchner nach 1915 skizziert worden sind und folglich unmöglich Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung in den Jahren 1910 und 1911 ausüben konnten, existieren auch ältere Umsetzungen pharaonisch-ägyptischer Objekte. Erwiesenermaßen aus der Dresdener Zeit stammen bisher nicht als Hieroglyphen ägyptischen Typs beschriebene Zeichen auf einem Wandschirm, der Teil der Einrichtung von Kirchners Atelier in der Berliner Straße 80 war und auf mehreren Gemälden, Arbeiten auf Papier und Fotografien aus den Jahren 1910 und 1911 sichtbar ist. Eine Fotografie Kirchners (Abb. 8)<sup>48</sup>

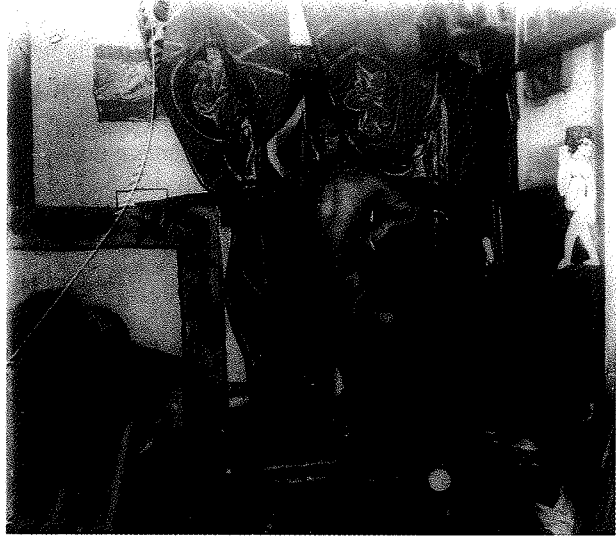




























Abb. 8: E.L. Kirchner, *Sam und Milly im Atelier Berliner Straße 80* (Fotografie 1910, Ausschnitt)

gibt etwas mehr als die Hälfte des rechten Paraventfelds wieder und lässt klar erkennen, dass es sich zumindest bei manchen der Elemente auf dem umlaufenden Randstreifen um Repräsentationen bzw. Imitationen ägyptischer Schriftzeichen handelt.

Die Darstellung eines fortlaufend lesbaren ägyptischen Texts ist das nicht. Ohne jeden Zweifel können jedoch für drei Zeichen die hieroglyphischen Grapheme ,  und  als Vorlagen bestimmt werden. Bemerkenswert ist, wie sorgfältig Kirchner die unterschiedlichen Beinstellungen bei den beiden menschengestaltigen Zeichen beobachtet und noch in seiner abstrahierenden Umsetzung den Kontrast zwischen der sitzenden Person  und dem knienden Krieger  zusätzlich durch verschiedenartige Rückenlinien und Kopfhaltungen unterstrichen hat. Die Zeichen oberhalb des Bogenschützens gehen entweder auf  zurück oder sind eine stärker vereinfachte Umsetzung der Gruppe  . Problematischer gestaltet sich die Identifizierung der übrigen Elemente. Das kreisförmige Gebilde mit Einschnitt darf zwar sicherlich aus  abgeleitet werden und könnte zusammen mit den zwei darüber befindlichen Gebilden eventuell als Entsprechung zu der in ägyptischen Opferformeln gängigen Gruppe   *jh(.w) 3pd(.w) t'(.w)* 'Rindfleisch, Geflügel, Brot' oder der seltener vorkommenden Variante   *m3(.w) 3pd(.w) t'(.w)* 'Antilopenfleisch, Geflügel, Brot' angesehen werden, doch verbürgen möchte ich mich für diese Interpretation nicht. Bei einem floralen Graphem in der Nähe einer solchen Gruppe drängt sich der Gedanke an  *h3* '1000 (Stück)' auf, allerdings weist die Lotospflanze  zu wenig formale Ähnlichkeit mit dem blütenähnlichen Gebilde auf dem Paravent auf, als dass man einen solchen Zusammenhang ernsthaft vertreten mag. Am linken Bildrand sind ein Vierbeiner mit

48 Abgebildet u.a. bei Gabler (1980b: 71), Lloyd (1991: 48, Abb. 64), Heller (2005: 74, Abb. 6).

einer an  erinnernden Kopf- und Halsform und ein weiteres (florales?) Zeichen sichtbar. Keine unmittelbaren ägyptischen Prototypen lassen sich für die in Frontalan-sicht dargestellte hockende menschliche Gestalt am unteren Ende der Kolumne sowie für das links von  sowie unterhalb von  vorkommende Zeichen angeben, das wie eine Katze im Sprung wirkt. Falls Kirchner die ägyptischen Muster tatsächlich aus einer einzigen Quelle bezogen haben sollte, so müsste das ein Text gewesen sein, in dem gleichzeitig der neuägyptische Artikel  *pj*- 'der', der Klassifikator  [PERSON] und das Lexem  *mšc* 'Armee, Truppe, Soldaten' sowie entweder  *hfn* '100.000' oder  [KÖRPERTEIL] auftreten.

Obwohl die als Abb. 8 wiedergegebene Fotografie nicht das einzige Bilddokument ist, auf dem der mit Hieroglyphen dekorierte Wandschirm erscheint, und zuweilen mehr als nur seine rechte Hälfte abgebildet ist, können kaum weitere Hieroglyphen ihren ägyptischen Vorbildern zugeordnet werden. Das liegt daran, dass die übrigen Wiedergaben Gemälde, Zeichnungen oder Skizzen sind, die die fraglichen Elemente der Randstreifendekoration in stark vereinfachter Form, bloß andeutend oder gar nicht erkennen lassen. Den höchsten Grad an Expliztheit besitzen die Hieroglyphen auf zwei in das Jahr 1911 datierten Rückseiten-Gemälden, dem seit 1961 der Bremer Kunsthalle gehörenden Bild *Schlafende Milly* (Farbabb. I)<sup>49</sup> und dem Gemälde *Weiblicher Akt im Tub* in Kiel<sup>50</sup>, und auf der Tuschezeichnung *Sitzender Mädchenakt im Atelier* von 1910<sup>51</sup>. Auf dem erstgenannten Werk sind zwar mehr Zeichen als auf dem Foto wahrnehmbar, doch zeigt ein Vergleich dieses Gemäldes und der Zeichnung mit dem Foto, dass die skizzierenden Wiedergaben auf den Bildern zu stark von den auf den Paravent gemalten Formen abweichen, als dass eine Bestimmung ägyptischer Vorbilder machbar wäre. Das lässt auch die denkbare Gleichsetzung einiger auf dem Kieler Gemälde (und nur dort) sichtbaren Elemente vom Innenband der rechten Paraventhälfte mit  *hnt* 'Vor(der)ster, vorn' und  bzw.  = *s(n)*<sup>52</sup> 'sie, ihr' mit eini-ger Skepsis betrachten. Das Gleiche gilt für die im Hintergrund einer Grafik mit einer erotischen Szene (Abb. 9)<sup>53</sup> angedeuteten Zeichen. Noch cursorischer fallen die Elemente auf dem Gemälde *Sitzender Akt* von 1910<sup>54</sup> aus.

In anderen Arbeiten hat Kirchner den Wandschirm abgebildet, ohne den Hieroglyphenschmuck im Einzelnen erkennen zu lassen. In der auch ins Jahr 1910 datierten Zeichnung *Frauen im Dresdner Atelier* (Abb. 10)<sup>55</sup> und auf der etwas späteren Post-

49 Alternative Titel: *Schlafende Milli*, *Milly schlafend*, *Liegendes Negermädchen*, Rückseiten-Gemälde, Kunsthalle Bremen Inv. Nr. 838–1961/9, Gordon 58v; abgebildet u.a. bei Gordon (1968: 431 – unten beschnitten), Presler (1998: 32 – oben beschnitten), Heller (2005: 77, Abb. 9), Herzogenrath & Buschhoff (2005: 87 – links beschnitten), ausführlich besprochen von Nierhoff (2005: 108–115). Auf der Vorderseite befindet sich *Liegender Akt mit Fächer* von 1909 (Gordon 58).

50 Rückseiten-Gemälde, Kunsthalle zu Kiel, Inv. Nr. 635 verso, Gordon 174v; abgebildet bei Gordon (1968: 431). Vorn befindet sich das ebenfalls bereits 1911 entstandene Bild *Fränzi* (Gordon 174).

51 Tusche 1910, Privatbesitz; abgebildet bei Karsch (1980: 96, Abb. 287), Moeller (2004: 76 mit Fig. 24).

52 Das zweite Zeichen ist durch einen vor dem Wandschirm stehenden Hocker verdeckt.

53 Lithographie 1911, Dube L 189; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 259), Presler (1998: 35).

54 Rückseiten-Gemälde, Fragment, North Carolina Museum of Art, Raleigh, Vermächtnis W.R. Valentiner 65.10.30, Gordon 161v; abgebildet bei Gordon (1968: 430), Martensen-Larsen (1980: 99 Fig. 7). Auf der Vorderseite befindet sich *Panamatänzerinnen* (Gordon 161) von 1910; abgebildet bei Gordon (1968: Taf. 30).

55 Privatbesitz, abgebildet bei Presler (1998: 28).



karte *Sitzende Dodo*<sup>56</sup> ist noch ausdrücklich angedeutet, dass sich an entsprechender Stelle etwas befindet, während man auf der farbigen Postkarte *Vier weibliche Akte im Atelier* (Abb. 11)<sup>57</sup> allenfalls im linken oberen Streifen Spuren erahnen kann.

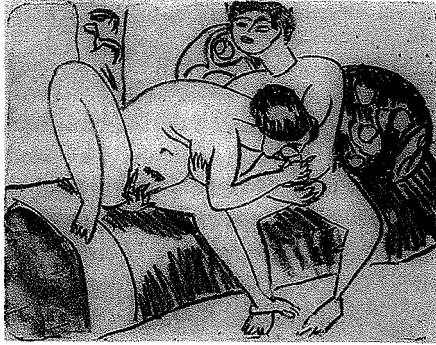


Abb. 9: E.L. Kirchner, *Liebespaar V* (Lithographie 1911)



Abb. 10: E.L. Kirchner, *Frauen im Dresdner Atelier* (Rohrfeder und Tuschkpinsel 1910)



Abb. 11: E.L. Kirchner, *Vier weibliche Akte im Atelier* (Bleistift, Rohrfeder und Ölkreide 1911)

Auf einigen weiteren Kunstwerken ist der Paravent schließlich ganz ohne Angabe der Füllung der Randstreifen zu erkennen. Im Zuge einer kursorischen, von vornherein nicht auf Vollständigkeit abzielenden Suche fielen mir folgende Objekte ins Auge: Kirchners Gemälde *Dodo mit großem Federhut* von 1911 (Farbabb. II)<sup>58</sup>, seine wohl im selben Jahr entstandenen *Holzschritte Drei Akte* (Abb. 12)<sup>59</sup> und *Sommer* (Abb.

56 Postkarte vom 27. Mai 1911, Altonaer Museum, Hamburg; abgebildet bei Moeller (2004: 101, Abb. 27).

57 Postkarte von Kirchner und Heckel an Maschka Mueller vom 17. Februar 1911, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. F III 1837, SZ 18; abgebildet bei Beloubek-Hammer, Moeller & Scholz (2005: 73, Abb. 74).

58 Gemälde, Milwaukee Art Museum, Gift of Mrs. Harry Lynde Bradley. M1964.54, Gordon 181; abgebildet bei Gordon (1968: 299), Presler (1998: 23).

59 Holzschritt 1911, Dube H 182; abgedruckt in: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Jahrgang 1911, Heft 88 (Dezember), 703; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 33), Martensen-Larsen (1980: 98).

13)<sup>60</sup>, die farbige Zeichnung *Holzplastik Tänzerin* (Abb. 14)<sup>61</sup>, die Tuschezeichnung *Atelierszene* von 1910/11 (Abb. 15)<sup>62</sup> sowie Erich Heckels (?) zeitgleiches Gemälde *Atelierszene*<sup>63</sup>, seine Zeichnung *Im Atelier*<sup>64</sup> von 1911 und die ebenfalls Heckel zugeschriebene Papierarbeit *Weibliche Akte im Atelier Berliner Straße 80* (Abb. 16)<sup>65</sup>.

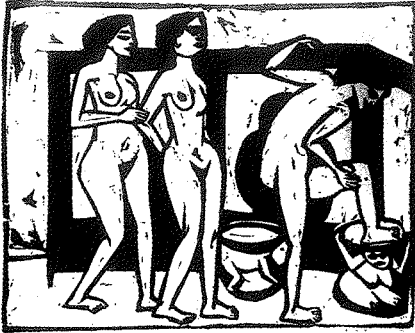


Abb. 12: E.L. Kirchner, *Drei Akte*  
(Holzschnitt 1911)

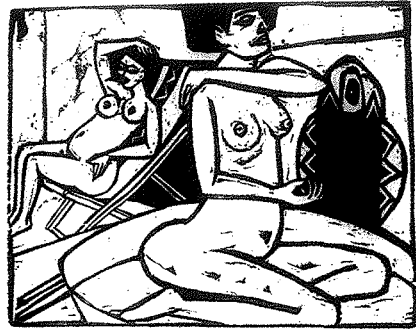


Abb. 13: E.L. Kirchner, *Sommer*  
(Holzschnitt 1911)



Abb. 14: E.L. Kirchner, *Holzplastik Tänzerin*  
(Tuschfeder und farbige Kreiden 1911)

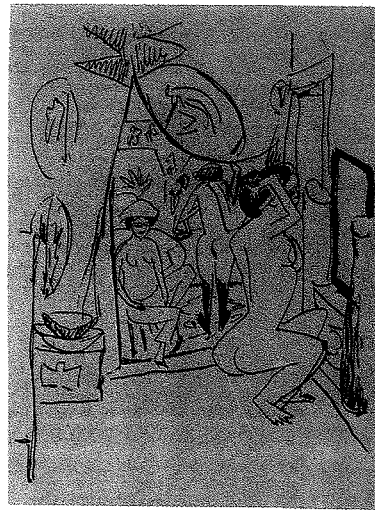


Abb. 15: E.L. Kirchner, *Atelierszene*  
(Tuschfeder 1910/11)

60 Holzschnitt 1911, Dube H 185; abgedruckt in: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Jahrgang 1911, Heft 71 (August), 567; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 33).

61 Tuschfeder und farbige Kreiden, Postkarte von Kirchner an Heckel vom 19. Juni 1911, Altonaer Museum; abgebildet bei Kornhoff (2003: Abb. 88). Zu einem möglichen ägyptischen Einfluss auf die in dieser Zeichnung wiedergegebene Skulptur *Tanzende Frau* (1911, abgebildet bei von Maur 2003: 27, Kornhoff 2003: Abb. 58) siehe Kornhoff (2003: 117-118).

62 Alternativer Titel: *Interieur mit Akten*, Tuschfeder 1910/11, Saarländmuseum KW 1285 B; abgebildet bei Ketterer (1979: Nr. 25), Güse (2002: 67), Kornhoff (2003: Abb. 113). Vom gleichen Motiv existiert eine Bleistiftzeichnung *Kirchners Dresdener Atelierszene mit drei Modellen* (Kirchner Museum Davos; abgebildet bei Henze 1992: 80, Nr. 87, Kornhoff 2003: Abb. 114), auf dem der Rand des Paravents ebenfalls links im Vordergrund als Begrenzung des Ereignisraums fungiert.

63 Gemälde, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen; abgebildet bei Arnaldo (2005: 47, Abb. 7).

64 Graphit 1911, Brücke-Museum Berlin, Inv. Nr. 64/94; abgebildet bei Moeller (1999b: 130).

65 Tusche, Privatbesitz.

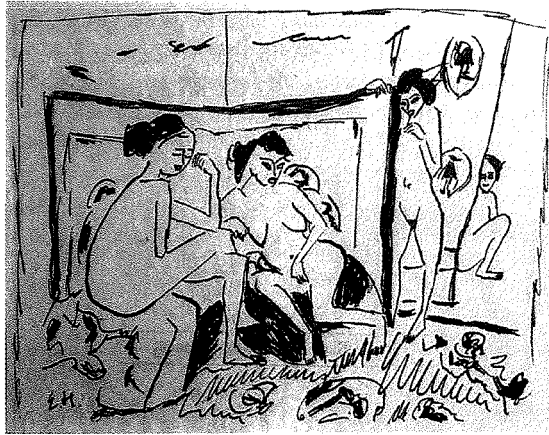


Abb. 16: E. Heckel (?), *Weibliche Akte im Atelier*  
Berliner Straße 80 (Tuschfeder 1910/11)

Manche der gerade genannten Arbeiten mit der Darstellung des hieroglyphendekorierten Paravents werden im weiteren Verlauf dieser Ausführungen noch einmal unter anderen Gesichtspunkten behandelt werden. Zuvor wird ein Blick auf die Rezeption nachpharaonischer ägyptischer Kunst durch Kirchner geworfen.

#### 4 Die „Coptische Umformung“

Die Belege dafür, dass Kirchner sich auch mit koptischem Kunsthandwerk auseinandersetzte, stammen, soweit sie datierbar sind, aus der zweiten Hälfte der 1920er Jahre. In einem um 1925 begonnenen Skizzenbuch findet sich eine wohl frühestens im Jahr darauf eingetragene Notiz (Skb 116/28), die im Werkverzeichnis der Skizzenbücher so wiedergegeben wird:

„Strzygowski koptische Kunst catalogue general des antiquites egyptienne du musee du Cairo Band 12 1904 Wolf und Valbach Spätantike und koptische Stoffe“ (Presler 1996: 310)

Entweder hat sich Kirchner die Titel der Publikationen von Strzygowski (1904) und Wulff & Volbach (1926)<sup>66</sup> notiert, um die beiden Werke später einzusehen, oder es handelt sich um die Quellenangaben für die Vorbilder der danach im Skizzenbuch folgenden „biblische(n) Szenen“<sup>67</sup>. Wie es sich verhält, wäre anhand von Abbildungen leicht festzustellen, kann aber auf der Grundlage der wenigen veröffentlichten

66 Ob die Fehler in den Titeln Kirchner angelastet werden dürfen oder eher seiner schwer lesbaren Handschrift geschuldet sind, ist beim derzeitigen Publikationsstand nicht eruierbar und nur von geringem Interesse.

67 Vgl. Presler (1996: 310), der für das 95 Blatt umfassende Skizzenbuch Skb 116 u.a. folgende Themen auflistet: „(...), im Cafe, biblische Szenen, Zeitungleser, Tinzenhorn, ...“. Eine Skizze *Im Cafe* ist abgebildet und steht auf Blatt Skb 116/27. Auf dem folgenden Blatt Skb 116/28 findet sich die oben zitierte Notiz, und zwischen Blatt 42 und 49 stehen die Einträge „Der gute Hirte“ (Skb 116/42), „Christuskopf“ (Skb 116/45), „Kreuzigungsszene“ (Skb 116/ 47) und „Auferstehung“ (Skb 116/49). Wenn die Blätter von Skb 116/28 bis (mindestens) Skb 116/49 tatsächlich durchgängig mit von koptischen Textilien inspirierten Motiven gefüllt sind, würde das das bekannte Korpus einschlägiger Werke wesentlich vergrößern.

Angaben zu dem in Privatbesitz befindlichen Heft nicht entschieden werden. So oder so ist die Vermutung, dass Kirchner die Kenntnis der Titel einem Aufenthalt in Berlin während einer seiner Deutschlandreisen verdankt, nicht ganz abwegig. Ausgelöst worden sein könnte seine Faszination für spätantike Textilkunst durch eine Besichtigung der frühchristlichen Bestände während seines Besuchs im Kaiser-Friedrich-Museum (heute: Bodemuseum) am 3. März 1926.<sup>68</sup>

E.L. Kirchner besaß den in der Hochphase europäischer Sammelwut für koptische Textilien erschienenen Band *Les tapisseries coptes* von Édouard Gerspach (1890).<sup>69</sup> In sein Exemplar sind, auf unbedruckten Tafelrückseiten, 26 Zeichnungen von Kirchners Hand eingeklebt.<sup>70</sup> In einigen Fällen sollen das direkte Interpretationen der Buchillustrationen sein.<sup>71</sup> Für die identifizierbaren Motive auf den drei veröffentlichten Blättern trifft dies jedoch zumindest nicht zu, denn sie gehen definitiv auf Vorlagen zurück, die sich Mitte der 1920er Jahre im Kaiser-Friedrich-Museum befanden<sup>72</sup> und von Wulff & Volbach (1926) veröffentlicht wurden (vgl. Abb. 17 und 18).

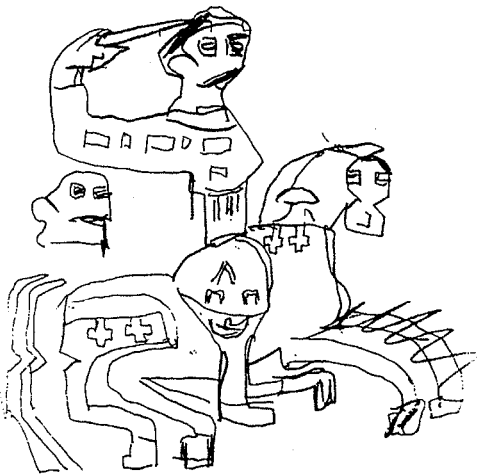


Abb. 17: E.L. Kirchner, *Reiter* (Bleistift, Sks 7, fol. 10)



Abb. 18: Kirchners Vorlage für Sks 7, fol. 10

68 Siehe *Davoser Tagebuch*, p. 232 (Grisebach 1997: 128). Vgl. auch oben Anm. 44.

69 Dieses Buch kam zusammen mit den übrigen Resten von Kirchners nur unvollständig erhaltener Bibliothek 1951 in Bern zur Versteigerung (siehe den Wiederabdruck der Bücherliste aus dem Auktionskatalog bei Gabler 1980b: 357, Nr. 1568) und gelangte 1980 durch Legat von Gertrud Dübi-Müller in den Besitz des Kunstmuseums Solothurn (Inv. Nr. A 80.176.1-16 nach Kamber & Kobel 1981: 34 bzw. A 80.193 nach Stutzer 1995: 1998).

70 Listen der in Bleistift bzw. Bleistift und Farbstiften gearbeiteten Skizzen bieten Kamber & Kobel (1981: 34-35) und Stutzer (1995: 198-199), Abbildungen von insgesamt drei Blättern finden sich bei Kamber & Kobel (1981: 35, Nr. 70, Blatt Sks 7, fol. 10) und Presler (1996: 395, Blatt Sks 7, fol. 10, fol. 14 und fol. 24).

71 Vgl. Kamber & Kobel (1981: 34), Stutzer (1995: 10 mit Anm. 9), anders H. Strzoda (pers. Mitt.).

72 Der *Reiter* (Sks 7/10) ist eine Teilwiedergabe der Textile mit der Inv.-Nr. 4661, der *Vierfüßler* und die stark abstrahierten antithetischen Gestalten auf Sks 7, fol. 14 entsprechen Inv.-Nr. 4604 bzw. 2236, oben auf Sks 7, fol. 24 findet sich eine Skizzierung des Motivs *Himmelsflug Alexanders des Großen* von Inv.-Nr. 4644, und die stehende Person am linken Rand von Sks 7, fol. 24 scheint eine seitenverkehrte Wiedergabe eines Ausschnitts von Inv.-Nr. 9052 zu sein.

Was es mit den übrigen auf sich hat, kann zwar vorläufig ebenso wenig sicher festgestellt werden wie ihre genaue Entstehungszeit<sup>73</sup>, doch gibt es immerhin einige Indizien, die darauf hindeuten, dass Kirchner die Skizzen vermutlich vor den Originalen angefertigt hat. Die Skizzen auf den Blättern Sks 7, fol. 10, fol. 14 und fol. 24 sind nämlich keineswegs freie Interpretationen von Stücken, die bei Gerspach (1890) reproduziert wurden, sondern dürften Kirchner eher als Ergänzung zu den Abbildungen in seinem Handexemplar des Buchs gedient haben. Vermutlich hat er den Katalog von Wulff & Volbach (1926) also nicht besessen.<sup>74</sup> Dass er ihn bereits während seines Berlinaufenthalts im Frühjahr 1926 gesehen haben kann, ist ganz unwahrscheinlich, denn das Vorwort wurde erst im März jenes Jahres geschrieben<sup>75</sup>, und Kirchner war am 12. desselben Monats bereits wieder in Davos. Gegen eine spätere Benutzung des Bands spricht der Umstand, dass einige der von Kirchner gezeichneten Motive dort lediglich in winzigen, schwer erkennbaren Fotoreproduktionen wiedergegeben sind.

Weitere skizzenhafte Wiedergaben frühchristlicher Motive tauchen zusammen mit einer längeren theoretischen Betrachtung in Kirchners *Davoser Tagebuch* auf und sind wahrscheinlich Ende April oder Anfang Mai 1928 entstanden.<sup>76</sup> Dargestellt sind einzelne Motive frühchristlicher Stoffe, die sich ebenfalls fast alle eindeutig zu Abbildungen in dem Katalog von Wulff & Volbach (1926) in Beziehung setzen lassen.<sup>77</sup> Kirchners Ausführungen, denen die Zeichnungen als Illustrationen dienen, sind außerordentlich aufschlussreich, denn sie geben nicht allein zu erkennen, warum er koptische Textilkunst besonders hoch achtete und sie in Beziehung zu seinem eigenen Werk setzen konnte, sondern lassen sich auch als immer noch aktuelle Gegenposition zu der selbst in Ägyptologenkreisen nicht ausgestorbenen Geringschätzung der nachpharaonischen Kunst Ägyptens lesen. Nicht zuletzt aus diesem Grund wird der Text vollständig wiedergegeben:

„[p. 388] (...) Coptische Umformungen [p. 389: *ohne Text*]

[p. 390] Der moderne Künstler besitzt Zerlei, das ihn von der vorigen Generation unterscheidet. Umformung und Umstellung der Gegenstände im Bilde. Die frühere Generation hat nur in der Handschrift Neues versucht und Persönlichkeit gezeigt. Natürlich hat auch dieses neue Verfahren Vorgänger in den alten Künsten. So besonders die Kopten haben Wundervolles in ihren Webereien geschaffen.

Viele Gelehrte halten das für Nichtkönnen, sehr unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, dass es doch viel einfacher gewesen wäre, die Vasenbilder einfach zu pausen, anstatt sie in neue Rahmen umzuformen. [p. 391] Und warum ist die Form manchmal richtig und warum hat die Umformung so kolossale Monumentalität und so feines Farbgefühl?

Vor allem ist die stets andere Detailhieroglyphe der beste Beweis dagegen. Der ungeschickte, unbegabte wiederholt gern eine mühsam gefundene Form.

Überhaupt verbarrikadieren sich die Gelehrten alle Erkenntnis durch diese naturalistische Einstellung. [p. 392: *ohne Text*]

[p. 393] Weshalb sind z.B. Rodins Zeichnungen so schön, weil er, der gewiss zeichnen konnte, durch die Erregung des schaffenden Momentes die Naturform in gewisser Weise

73 Presler (1996: 395) beruft sich für seinen Ansatz „Ende 20er Jahre“ auf eine Information von W. Henze, ohne diese zu spezifizieren oder Gründe für eine solche Datierung anzugeben.

74 Der Titel ist nicht in der Liste seiner 1951 noch vorhandenen Bücher verzeichnet, vgl. Gabler (1980b: 353-361).

75 Siehe Wulff & Volbach (1926: V).

76 Der vorausgehende Eintrag ist am 20. April 1928 geschrieben, der nach einem vielleicht zunächst freigebliebenen und erst später beschriebenen Verso (p. 398) anschließende stammt vom 10. Mai.

77 Eine detaillierte Gegenüberstellung wird gesondert in einer von E.-S. Lincke, H. Strzoda und dem Verfasser vorbereiteten Publikation erfolgen.

veränderte, was die Schöpfungsabsicht umso reiner hervortreten liess.

Unser Auge sieht ja im Leben auch nur, was zur Erzeugung des Eindrucks bestimmter Dinge am besten geeignet ist, das andere lässt es weg, und es ist für den Künstler die Aufgabe, diese Dinge im Bilde [p. 394] zu betonen.

Wie bei diesem Reiter die schnelle Bewegung durch die Horizontalstreifen betont wird und das auf und ab durch den 2maligen Winkel oben bei Kopf und Arm.

[p. 395] Maria mit dem Kinde

[p. 396] Sehr feine Schwarzköpfe

[p. 397] Es ist sehr interessant bei den Kopten zu beobachten, wie die Form der Antike, nicht der Ägypter, allmählich der stärkeren sinnlich viel derberen Form der Kopten weicht. Unterstützt wird der Prozess durch die Technik der Weberei, aber er entsteht nicht allein dadurch, die andere Psyche ist wichtig. [p. 398: *ohne Text*]"

(*Davoser Tagebuch*, p. 388-397, Grisebach 1997: 184 sowie 189-199)

Eine andere Betrachtung zum selben Gegenstand findet sich am Ende des *Davoser Tagebuchs*:

„[p. 465] Dekoration und freie Kunst

Der historische Forscher, der die Dinge nicht naiv ansehen kann, kommt häufig zum urteilen von der Natur abweichender Formen, die vielleicht doch nicht 'nicht gekonnt' sondern so gewollt sind und aus einer für uns neuen Betrachtungsweise der Natur kommen.

Wenn z.B. der Kopte zu einer solchen Form Fig. 1 kommt, so ist das nicht nichtkönnen, sondern sehr feine momentalische Beobachtung eines bewegten Menschen, Tanz, wie er uns im zarten Traum erscheinen könnte. Es ist eine unglaubliche Konzentrierung und gleichzeitig in die Fläche gebracht. Gewiss ist es dekorativ dem Raster der betreffenden Weberei untergeordnet. Aber das ist Nebensache. Was heißt überhaupt 'dekorativ' [?] Je mehr die Kunst fortschreitet, je mehr fällt diese Unterscheidung und damit die Verächtlichmachung gewisser Kunstwerke, die praktischen Zwecken dienen. [p. 466] Es geht heute fast ins Gegenteil über, nämlich dass man die Notwendigkeit und die Berechtigung dekorativer Kunst leugnet. Die Primitiven aller Völker aber kannten überhaupt nur diese Kunstarten, da ihnen der Platz zu anderen fehlte, das Haus, der Raum.“

(*Davoser Tagebuch*, p. 465-466, Grisebach 1997: 215)

Kirchner betrachtet als Haupterrungenschaft der modernen – das meint nach dem Impressionismus aufgekommenen – Kunst die Abkehr von der illusionistischen Repräsentationsweise, die durch Verzicht auf sehbildäquivalente Wiedergaben zugunsten einer vereinfachenden, zeichenhaften Darstellung der Naturformen (*Umformung*) und durch deren von den starren Regeln der Perspektive befreite Anordnung in der Fläche (*Umstellung*) bewirkt ist. Die behandelten Werke koptischer Kunst sind ihm vor allem analoger formaler Aspekte wegen Vorläufer eigener Schöpfungen, könnten sich aber vielleicht auch deshalb seiner besonderen Anteilnahme erfreut haben, weil ihren Urhebern vielfach derselbe Vorwurf des Unvermögens entgegengebracht wurde, mit dem sich die Expressionisten und andere Vertreter der Klassischen Moderne immer wieder konfrontiert sahen.<sup>78</sup> Schließlich eignet sich Kirchners gescheite Beweisführung gegen die Mutmaßung, Ursache der nicht naturalistischen Formen sei mangeln-

78 Robert Goldwater hat ganz am Anfang seiner erstmals 1938 veröffentlichten Studie über *Primitivism in modern painting* diese auch viel später noch verbreitete Diskreditierung postillusionistischer Kunst prägnant veranschaulicht: „The most contemptuous criticism of recent painting comes from those who say: 'Any child of eight could have done that.'“ (Goldwater 1986: 3). Als Beispiel für einen in genau diese Richtung gehenden und besonders giftigen Angriff gegen Kirchners Malerei und Graphik siehe die bei Joelson (2002: 108-112) abgedruckte anonyme Ausstellungskritik aus dem Winterthurer Periodikum *Der Landbote* vom 5. Juli 1924. Auf die spätere Herabwürdigung, Beschlagnahmung, Verschleuderung und Zerstörung seiner Arbeiten im nationalsozialistischen Deutschland, die einer der Gründe für den Selbstmord Kirchners waren, braucht nicht eigens hingewiesen werden.

des Können der koptischen Künstler, ohne jede Modifizierung auch zur Widerlegung von Angriffen gegen seine Arbeiten. Man mag in dem Umstand, dass E.L. Kirchner seit 1922 regelmäßig Entwürfe für Wirkereien schuf, die zumeist von Lise Gujer (1893-1967) umgesetzt wurden<sup>79</sup>, ein weiteres, nahe liegendes Motiv für seine Auseinandersetzung mit koptischen Textilien sehen. Allerdings sind es keineswegs bloß die Identität des Mediums und die deshalb zwangsläufig gleichartigen Lösungen beim Eingehen auf die technischen Erfordernisse, die die koptischen Stücke in Beziehung zu Kirchners Werk setzen. Noch nebensächlicher ist die Rolle der spätantiken Textilkunst als unmittelbarer Motivlieferant für Kirchner, denn direkte Umsetzungen koptischer Darstellungen treten außerhalb der Skizzenbücher nicht auf.

Die spezifische Art der koptischen Formbildung dürfte somit am meisten Einfluss auf Kirchners Wertschätzung für die frühchristlichen Bildwerke gehabt haben. D.E. Gordon ging soweit, „koptische Teppiche<sup>[sic]</sup> zum bildlichen Musterbeispiel für Kirchners reife Entwicklung während der Periode 1924-1938“<sup>80</sup> zu erklären, und prägte als Charakterisierung für das zwischen Winter 1923/24 und 1928 entstandene Œuvre die Bezeichnung *Teppichstil*.<sup>81</sup> Als Hauptwerk dieser Phase gilt das Gemälde *Moderne Bohème* von 1924 (Farbabb. III)<sup>82</sup>, dessen durch geradaufsichtige Flächendarstellung und weitestgehende Vermeidung von Perspektive, Schrägansichten und Verkürzungen betonte Zweidimensionalität in der Tat eine auffällige Nähe zu im Niltal entstandenen Werken der Flachbildkunst zeigt. Ob jedoch schon bei der Herausbildung dieses Stils koptische Textilien Pate standen, ist vorläufig unbewiesen, denn bis jetzt gibt es keine Dokumente dafür, dass sich Kirchner bereits vor 1926 eingehender mit diesen Objekten beschäftigt hat. Ferner wird man, wenigstens aus ägyptologischer Perspektive, die Einschätzung, dass ausgerechnet ägyptische Kunstwerke der koptischen Periode die wesentlichste Inspirationsquelle für Kirchners *Teppichstil* darstellten, mit einer gewissen Skepsis beurteilen und zumindest die um neunzig Grad in die Bildebene „gekipperten“ Horizontalflächen der Boden- und Tischbeläge sowie das Nebeneinander von Frontal- und Profilsichten in den Darstellungen der drei bekleideten Personen von *Moderne Bohème* eher in Beziehung zu Reliefs und Malereien der pharaonischen Epoche setzen wollen. Inwieweit eine solche Alternativinterpretation überhaupt denkbar ist, soll im nächsten Abschnitt diskutiert werden.

## 5 Kreativer Umgang mit ägyptischen Formkonventionen

In kunsthistorischen Arbeiten finden sich hier und da Hinweise darauf, dass bei der Entstehung bestimmter Werke von Ernst Ludwig Kirchner seine Kenntnis der pharaonisch-ägyptischen Kunst eine Rolle gespielt habe. So bemerkt etwa Roland Scotti zu

79 Siehe Dürst & Kornfeld (1974).

80 Gordon (1968: 134).

81 Siehe Gordon (1968: 136-141) und vgl. Moeller (2004: 255-256).

82 Gemälde, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis/Minnesota, Gordon 767; abgebildet bei Gordon (1968: 135, Farbtaf. XXII). Als Vorarbeiten dazu existieren eine Zeichnung in Tuschfeder und Farbkreide (Brücke Museum Inv. Nr. F 110), ein Aquarell im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/Main sowie ein aquarellierter Holzschnitt (Dube H 525), siehe Moeller (2004: 256-257 mit Abb. 52-53 sowie 259, Nr. 190), Kornfeld (1979: 219).

der unverkennbar die Prinzipien der ägyptischen Flachbildkunst zitierenden Zeichnung *Zwei Frauen im Atelier* (Farbabb. IV)<sup>83</sup>:

„In der radikalen Flächigkeit sowie in der Stilisierung der Physiognomien weist das Blatt auf Kirchners Auseinandersetzung mit altägyptischen Wandmalereien, deren Formprinzipien er auf die Wiedergabe der Ateliersituation anwendet.“ (Scotti 2000: 61)

Wie Kirchners Auseinandersetzung mit altägyptischen Wandmalereien genau aussah, hat in dem Katalogtext aus nahe liegenden Gründen nicht weiter ausgeführt werden können. Mehr auf Einzelheiten eingegangen ist Donald E. Gordon im Werkverzeichnis der Gemälde E.L. Kirchners, wenn er seine Auffassung, dass „Kirchner in Dresden (...) in primitiver, orientalischer, antiker und anderer Form außerhalb der westlichen Renaissancetradition eine wichtige Quelle künstlerischer Anregung fand“<sup>84</sup>, durch Hinweise auf entsprechende Details einiger Gemälde und Grafiken zu belegen sucht. Eines der Objekte, an denen Gordon die Wirkung „von ägyptischen oder anderen orientalischen Vorbildern“<sup>85</sup> aufzeigen zu können meint, ist das 1908 entstandene und 1920 überarbeitete Bild *Dodo und ihr Bruder* aus Northampton/Massachusetts (Farbabb. V)<sup>86</sup>. Zu diesem Werk heißt es:

„Die Darstellung der Dodo<sup>(-)</sup> weist vor allem ein unerwartetes Verhältnis von Ober- und Unterkörper auf. Obwohl Kopf und Körper frontal angelegt sind, ist die untere Körperhälfte annähernd im Profil gegeben – was noch betont wird durch die breite Stellung der Beine, deren Umrisslinien durch das Kleid hindurchgezeichnet sind. Die Profilstellung des Oberschenkels hatte Kirchner bereits in dem viel früheren *Mondaufgang; Soldat und Mädchen* (G. 7) ausprobiert, die konventionelle Ansicht der Unterschenkel jedoch kann nur von ägyptischen oder anderen östlichen Vorbildern abgeleitet sein.“ (Gordon 1968: 59)

Die in rötlicher Farbe gesetzten Konturen können als zusätzliche Parallele zu Werken der ägyptischen Flachbildkunst angesehen werden. Vielleicht ist es sogar möglich, ein konkretes Objekt als Inspirationsquelle für die Formbildung und einige Details zu bestimmen: Das bis auf den Boden reichende und die Arme bis zu den Ellenbogen bedeckende gürtellose Kleid mit geradem, bis über die Brust reichendem Umschlag und blaugrünem Kragenbesatz, der zu einem Viertelkreis aufgeschlagene Fächer in der linken Hand, vor allem aber die von der linken Ferse bis zur Taille angedeutete Körperkontur, erinnern an die zunächst mit Nofretete, dann Meritaton oder Anchesenpaton identifizierte Frauengestalt der unter dem Namen *Spaziergang im Garten* bekannten Reliefstudie im Berliner Ägyptischen Museum.<sup>87</sup> Ob Kirchner das ägyptische Stück bis zur Entstehung der ersten Fassung seines Gemäldes im Jahr 1908 bereits im Original gesehen hat, ist unbekannt. Die Möglichkeit dazu hätte er bei einem Berlinbesuch allemal gehabt, da sich das Relief damals bereits seit einigen Jahren im Besitz der Sammlung befand. Ohne genaues Wissen, welche Veränderungen Kirchner bei der um 1920 erfolgten Überarbeitung des Bilds *Dodo und ihr Bruder* vorgenommen hat, ist unklar, ob man eine ganz frühe Kenntnisnahme von *Spaziergang im Garten*

83 Kohle, schwarze und farbige Kreiden 1910/11, Kirchner Museum Davos, Inv.-Nr. 1994/Ben 4-13/00582/P, abgebildet bei Scotti (2000: 61).

84 Gordon (1968: 18 mit Anm. 51 auf S. 460).

85 Gordon (1966: 59).

86 Gemälde, Smith College Museum of Art, Northampton/Massachusetts, Gordon 48; abgebildet z.B. bei Buchheim (1956: 183, Abb. 158), Selz (1957: Farbtafel 147), Gordon (1966: Abb. 25), Gordon (1968: Taf. 13).

87 Relief, SMB Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Inv.-Nr. 15000; abgebildet u.a. bei Schäfer (1914: 75, Abb. 4), Schäfer (1922: Taf. 23), Schäfer (1931: Taf. 33), Wolf (1957: 519, Abb. 495), Wedel (2005: 78, Abb. 86).



überhaupt voraussetzen muss. Auf jeden Fall wäre es erstaunlich, wenn ihm das Stück nicht spätestens um 1910 aufgefallen wäre.<sup>88</sup>

Die anderen Werke, anhand derer Gordon die Verwandtschaft „mit anatomischen und räumlichen Formeln der Ägypter“ (1968: 76) aufzuzeigen versucht, sind die beiden auf Anfang 1911 datierten Gemälde *Dodo mit großem Federhut* (Farbabb. II) und *Frauenbildnis*<sup>89</sup> sowie die wohl ebenfalls im Jahr 1911 entstandene Lithographie mit dem merkwürdigen Titel *Badende Böhmen*<sup>90</sup>. *Dodo mit großem Federhut* ist für Gordon (1968: 76) „durch die Haltung des extrem kleinen rechten Armes und der Hand wie auch besonders durch die Betonung des großen frontalen Auges in dem Profilgesicht erfüllt von der hieratischen Förmlichkeit und Künstlichkeit ägyptischer Malerei des Neuen Reiches“, während er bei dem *Frauenbildnis* unverständlicherweise gerade die „radikale Verkürzung des hinteren Armes und die ebenso radikale Verlängerung des vorderen“ für eine Anlehnung an „Gewohnheiten der Ägypter“ hält. Das Grafikblatt ist von Gordon zwei Jahre vor Erscheinen seiner Monographie herangezogen worden, um seine Ansicht zu unterstützen, nach der die von ihm in Kirchners Werken beobachteten ägyptischen Züge von Gauguin abhängig seien:

„Another 1892 Gauguin composition, *Ta Matete; The Market* now in the Basel Art Museum (Fig. 49), was among the exhibited works which prompted one critic to see ‘Egyptian harmonies.’<sup>(c)</sup> Here one notes those same Egyptian conventions of profile head and waist with frontal view of shoulders and arms that appear in the right-hand figure of a Kirchner lithograph from the summer of 1911, *Bathing Bohemians*, Sch. 182 (Fig. 50). The hieratic stiffness in the rendering of the bent right arm of Kirchner’s bather is identical to Gauguin’s treatment of the last Tahitian woman seated on the right in *Ta Matete*.“ (Gordon 1966: 356) – Gauguins *Ta matete* ist unten als Farbabb. VII wiedergegeben.

Solche Beobachtungen sind in späteren kunsthistorischen Arbeiten kaum rezipiert, geschweige denn weiter verfolgt worden. Das mag einerseits daran liegen, dass man das Augenmerk allzu sehr auf den Vorbildcharakter „primitiver“ Kunst legte<sup>91</sup>, hängt aber sicherlich auch ein wenig mit Kirchners fast völligem Verschweigen dieser Inspirationsquelle zusammen. Ebenso dürfte der Umstand, dass Gordons Einschätzungen nicht besonders überzeugend dargelegt wurden und eigentlich am Kern der Sache vorbeigehen, eine Rolle gespielt haben.

Eine Verbindungslinie von den mutmaßlich durch Ägyptisches beeinflussten Werken Kirchners zu seinen weiter oben behandelten Hieroglyphenwiedergaben ist demzufolge meines Wissens bislang noch nicht gezogen worden, konnte auch nicht gezogen werden, da jene ja nicht als das erkannt wurden, was sie sind. Tatsächlich ist diese

88 Im September 1909 wies Ludwig Borchart in der von Kirchner gelesenen Zeitschrift *Kunst und Künstler* eigens auf die besondere Qualität des Reliefs hin (Borchart 1909/10: 42), Kirchner besaß ein Exemplar der 1910 erschienen deutschen Ausgabe von Breasteds *History of Egypt*, in der *Spaziergang im Garten* abgebildet ist (Breasted 1910: Abb. 142 zwischen S. 306 und 307), und im Zusammenhang mit der Berliner Ausstellung der Amarna-Funde im Dezember 1913 erschienen etliche einschlägige Beiträge in nicht speziell ägyptologischen Periodika (z.B. Fechheimer 1913, Fechheimer 1914). Noch viel früher könnte er das Stück in seinem Privatexemplar von Steindorffs *Blütezeit des Pharaonenreichs* (1900: 153, Abb. 128) gesehen haben.

89 Gemälde, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo/New York, Gordon 185; abgebildet bei Gordon (1968: Taf. 36), Heller (2005: 76 Abb. 8).

90 Lithographie 1911, Dube L 196; abgebildet bei Gordon (1966: Abb. 50), Dube & Dube (1991: II 260).

91 In den Ausführungen von Martensen-Larsen (1980) und Moeller (2004: 70-122) wird trotz Kenntnis der Arbeiten von Gordon ägyptische Kunst kein einziges Mal erwähnt.

Beziehung jedoch eine recht enge, und es existiert eine beachtliche Anzahl weiterer Werke mit handfesten Anklängen an ägyptische Kunst.

Eine zentrale Position kommt dem schon mehrfach erwähnten Bild *Dodo mit großem Federhut* aus Milwaukee (Farbabb. II) zu. Das Gemälde ist nicht nur in der Phase von Kirchners „erster Ägyptenrezeption“ entstanden, die sich vordergründig in der Dekoration des Paravents mit Hieroglyphenzeichen manifestiert, sondern gehört mit in die mehr als ein Dutzend Arbeiten auf Leinwand und Papier umfassende Gruppe von Werken, auf denen der Paravent selbst dargestellt ist. Der Anklang an Ägyptisches geht klar über das hinaus, was seinerzeit von Gordon (1968: 76) konstatiert wurde, und lässt sich viel konkreter fassen. Weisen der im Profil wiedergegebene Kopf mit dem frontal gesehenen Auge, das gelbe Inkarnat und die rotbraune Konturierung von Gesicht und Hand noch recht allgemein auf ägyptische Flachbildkunst, so zeigen die vollen Lippen, das markante Kinn, der gelängte und auf anatomisch unmögliche Weise nach vorn geschobene Hals sowie die leicht einknickende, bis zum Ohr durchgezogene Kieferlinie, dass sich Kirchner mit Werken der Amarna-Kunst auseinandergesetzt haben muss. In dieses Bild passt auch die schmale Hand mit den dünn wirkenden Fingern. Kirchners Wiedergabe von Haartracht und Kopfbedeckung zeichnet sich schließlich durch eine originelle Paraphrasierung von Flächenformen aus, die in den Reliefs, Malereien und Skulpturen aus Amarna für die weiblichen Mitglieder der Königsfamilie typisch waren: Die unter dem Hut sichtbare, weit nach hinten gezogene Haarmasse Dodos bildet in gleicher Weise ein optisches Gegengewicht zu dem vorn am Hals angesetzten Gesicht wie die ausladenden Hinterköpfe der Prinzessinnen Echnatons oder die Darstellungen der Königin mit blauer Kappe. Gleichzeitig markiert der Federschmuck von Dodos Hut die vordere und obere Begrenzung einer Fläche, die in Form und Ausdehnung annähernd der entspricht, die bei Darstellungen der Königin Nofretete von ihrer charakteristischen Kopfbedeckung eingenommen wird. Als weiteres Detail kann auf die einen Teil der Schläfe verdeckenden Haarsträhnen verwiesen werden, denen Kirchner durch die scharfe bogenförmige Konturierung eine markante Flächigkeit gegeben hat, so dass eine formale Ähnlichkeit mit der Linienführung der ägyptischen Kappen und Kronen entstanden ist.<sup>92</sup>

Kirchners Aufmerksamkeit mag zunächst durch Abbildungen in den einschlägigen Werken seines persönlichen Bücherbestands auf die Darstellungen der Nofretete gelenkt worden sein<sup>93</sup>, für die Ausführung von *Dodo mit großem Federhut* muss jedoch wohl eine Begegnung mit Originalwerken der Amarna-Kunst vorausgesetzt werden. Dass Kirchner seine Geliebte Dodo alias Doris Große – auf durchaus unplakative Weise – als ägyptische Königin in Szene setzte, passt nicht allein zu der herausragenden Rolle, die sie unter den Frauen des Künstlers auch Jahre nach der im Herbst 1911 erfolgten Trennung eingenommen hat<sup>94</sup>, sondern das Bild kann auch als Pendant zu *Akt mit Hut*<sup>95</sup> angesehen werden. Dieses 1910 entstandene und nach 1918 überarbeitete

92 Vgl. etwa das Abbildungsmaterial bei Schäfer (1914) und Schäfer (1918: 10-13).

93 In Betracht kommen vor allem zwei Fotos bei Steindorff (1900: 156-157, Abb. 131-132). Wenn Kirchner seine Kenntnis der Amarna-Kunst in öffentlichen Bibliotheken erlangt oder vertieft haben sollte, könnte das beispielsweise anhand der zahlreichen Wiedergaben in den Tafelwerken von Lepsius (1849-59: Abth. III, Bl. 91-111) und Davies (1903-08) geschehen sein.

94 Vgl. dazu etwa Presler (1998: 19-25).

95 Gemälde, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Inv. Nr. SG 1168, Gordon 163; abgebildet u.a. bei Gordon (1968: Taf. 31), Mann (1998: 80). Motivgleich (doch seitenverkehrt) und später

te Gemälde gilt als Hauptwerk der späten Dresdner Zeit, ist von Kirchner selbst als sein bestes Werk aus dieser Periode bezeichnet worden<sup>96</sup> und in die Nähe einer anderen Ikone idealer Weiblichkeit, der 1532 von Lucas Cranach dem Älteren gemalten *Venus im Frankfurter Städel* gestellt worden<sup>97</sup>, obwohl der *Akt mit Hut* eher auf ein Motiv aus Ajanta zurückgehen dürfte.<sup>98</sup>

*Dodo mit großem Federhut* ist beileibe nicht das einzige um 1910 entstandene Werk Kirchners, in dem die Formkonventionen ägyptischer Flachbildkunst merkbare Spuren, vor allem in der Darstellung von Personen, hinterlassen haben. Allerdings haben wir es dabei so gut wie nie mit der Gestaltung einer ganzen Komposition oder auch nur einer der wiedergegebenen Figuren komplett nach diesen Regeln zu tun. Kirchner wendet vielmehr das ägyptische Prinzip der Geradaufsichtigkeit mit rechtwinkligen Drehungen um eine imaginäre Vertikalachse<sup>99</sup> bloß auf Teile seiner Menschendarstellungen an, fügt andere Ansichtsebenen als die Künstler der pharaonischen Epoche aneinander und kombiniert sie mit Schrägansichten, Torsionen und Verkürzungen. Das wirkt einerseits wie eine Verfremdung der antiken Muster, findet aber durchaus auch Gegenstücke in solchen Werken der ägyptischen Kunst des Neuen Reichs, die innovative Abweichungen gegenüber der kanonischen Darstellungsweise zeigen – man denke beispielsweise an die berühmte Darstellung der in schräger Rückenansicht abgebildeten Dienerin im Grab des Rechmire.<sup>100</sup>

Köpfe in Profilansicht mit als von vorn gesehen dargestelltem Auge sind eine gängige Erscheinung auf Papierarbeiten, die in das Jahr 1911 datiert werden und zuweilen weitere Anknüpfungspunkte an das Gemälde in Milwaukee und pharaonisch-ägyptische Gegenstände besitzen. Besonders charakteristische Mitglieder dieser Gruppe sind die Holzschnitte *Drei Akte* (Dube H 182, siehe oben Abb. 12) und *Sommer* (Dube H 185, siehe oben Abb. 13). Beide bieten Wiedergaben des Paravents und zeichnen sich – neben einer deutlichen Tendenz zur Längung der Hälse à la Amarna – durch besonders reizvolle Verbindungen unterschiedlicher Ansichtsebenen aus: Der rechte der *Drei Akte* ist bis auf das Auge fast vollständig im Profil wiedergegeben, bietet allerdings eine Rückenansicht der Schulter. Bei der Frau im Vordergrund von *Sommer* sind die Profilansichten von Kopf, rechtem Arm, Bauch, Gesäß und rechtem Bein, mit dem frontalen Auge, Schrägansichten und Verkürzungen kombiniert. Beim Blatt *Ba-*

---

auf ähnliche Weise überarbeitet ist der Holzschnitt Dube H 207 (zweiter Zustand abgebildet bei Dube & Dube 1991: II 36, vierter Zustand bei de Marsalle 1921: 253).

96 Siehe die von Mann (1998: 81) zitierte Äußerung aus einem Brief Kirchners und vgl. seine eigenen Bemerkungen zu dem Holzschnitt Dube H 207 (de Marsalle 1921: 256-257).

97 Vgl. beispielsweise Grisebach (1980), Rubin (1984: 372) und Mann (1998: 80-81). Es versteht sich von selbst, dass die obige Einschätzung insofern anachronistisch ist, als *Dodo mit großem Federhut* vor der Auffindung der Berliner Büste der Nofretete entstanden ist.

98 Diesen Hinweis verdanke ich Hanna Strzoda.

99 Zu den Konventionen der ägyptischen Flachbildkunst siehe grundlegend Schäfer (1922: 220-262), Schäfer (1927: 203-210). In beiden Studien ist übrigens, anders als in späteren Ausformulierungen dieses Ansatzes, gegen die sich die allzu berechtigte Kritik von Davis (1981: 45-50, 1983: 85-87) und Junge (1990: 11-12) richtet, die spezifische ägyptische Darstellungsweise als reine Zeichenkonvention und nicht als Folge einer besonderen Wahrnehmungsweise verstanden worden.

100 Abgebildet u.a. bei Lepsius (1849-59: Abth. III, Bl. 42), Wreszinski (1923-42: I, Taf. 89), Schäfer (1922: 257, Abb. 200), Schäfer (1925: 365), Schäfer (1927: 213, Abb. 29), Wolf (1957: 481, Abb. 457). Zur Einordnung der Darstellung innerhalb der Flachbildkunst des Neuen Reichs vgl. etwa Schäfer (1922: 256-261), Wolf (1957: 483), Meyer (1977: 247), Davis (1982: 18-21 mit Anm. 26-27 und 30).

dende fällt neben dem ebenfalls virtuosen Spiel mit unterschiedlichen Ansichten vor allem der durch die Frisur stark nach hinten gelängte Profilkopf der knienden Frau auf (Abb. 19)<sup>101</sup>. Dieselbe Ähnlichkeit mit den amarnazeitlichen Prinzessinnendarstellungen zeigen das von Kirchner verworfene, in Motiv und Ausführung ganz eng an *Dodo mit großem Federhut* anzuschließende Gemälde *Frau mit Hut und zwei Akte* (Farbabb. VI)<sup>102</sup>, die genauso verworfenen Bilder *Tanzpaar mit Kastagnetten*<sup>103</sup>, *Doris und Heckel am Tisch*<sup>104</sup>, *Weiblicher Akt im Tub*<sup>105</sup>, *Sieben Akte in Landschaft*<sup>106</sup> und *Zirkusszene*<sup>107</sup>, die Zeichnungen *Zwei Tänzerinnen*<sup>108</sup>, *Panamagirls*<sup>109</sup>, *Varietésängerin*<sup>110</sup>, *Sitzende Dodo*<sup>111</sup>, *Holzplastik Tänzerin* (Abb. 14), *Mädchen im Tub*<sup>112</sup>, *Negerin*<sup>113</sup>, *Negertanz*<sup>114</sup> und *Weiblicher Rückenakt*<sup>115</sup> sowie die Drucke *Russisches Tänzerpaar*<sup>116</sup>, *Cake-Walk*<sup>117</sup>, *Lindenkasino*<sup>118</sup>, *Badende Mädchen im Raum*, *Nackte Mädchen im Atelier*, *Nackte Frau und Mädchen im kurzen Rock*<sup>119</sup>, *Sitzender Halbakt*, *Zwei Badende an einem Tub*<sup>120</sup> und *Englische Steptänzerinnen* (Abb. 20)<sup>121</sup>. Manche der gerade aufgelisteten Werke gelten in der Forschung als Beispiele für Kirchners Ajanta-Stil, und es ist nicht zu bestreiten, dass auf den von Kirchner kopierten indischen Fresken bisweilen ähnliche Kopfformen erscheinen.<sup>122</sup> In allen genannten Arbeiten erscheinen jedoch Beispiele für Geradaufsichtigkeit, was den perspektivisch komponierten Wandmalereien aus Ajanta gänzlich fremd ist und die größere Nähe zu ägyptischer Kunst ausmacht.

- 
- 101 Holzschnitt 1911, Dube H 183; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 33).
- 102 Rückseiten-Gemälde 1911, Kunsthalle Hamburg, Gordon 731v; abgebildet bei Haug (2004: 43), deren Datierung in das Jahr 1908 mit Sicherheit unzutreffend ist.
- 103 Rückseiten-Gemälde 1910, Morton D. May, Saint Louis, Gordon 382v; abgebildet bei Gordon (1968: 430).
- 104 Rückseiten-Gemälde 1910/11, Privatbesitz, Gordon 744v; abgebildet bei Presler (1998: 24).
- 105 Rückseiten-Gemälde 1911, Kunsthalle Kiel, Gordon 174v; abgebildet bei Gordon (1968: 431).
- 106 Rückseiten-Gemälde 1911, Museum of Modern Art, New York, Gordon 53v; abgebildet bei Gordon (1968: 431).
- 107 Rückseiten-Gemälde 1911, L. Binswanger, Kreuzlingen, Gordon 296v; abgebildet bei Gordon (1968: 432).
- 108 Federzeichnung 1909; abgebildet bei Gordon (1968: 68, Abb. 16).
- 109 Federzeichnung 1910; abgedruckt in: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Jahrgang 1911, Heft 59 (29. April 1911), 483; abgebildet bei Gordon (1968: 74, Abb. 17).
- 110 Bleistift um 1910, Kirchner-Museum Davos, Inv.-Nr. 19947 Ben 4-133/00702/Z; abgebildet bei Scotti (2000: 59, Nr. 79).
- 111 Postkarte von Ende Mai 1911, Altonaer Museum, Hamburg; abgebildet bei Moeller (2004: 101, Abb. 27).
- 112 Rohrfeder 1911, SMPK Nationalgalerie Berlin; abgebildet bei Ketterer (1979: [73], Nr. 26).
- 113 Bleistift und Kohle 1911, Privatbesitz, Caracas; abgebildet bei Ketterer (1979: [79], Nr. 29).
- 114 Aquarellierte Bleistiftzeichnung 1911, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München; abgebildet bei Ketterer (1979: [83], Nr. 31).
- 115 Bleistift 1912, Brücke-Museum Berlin, Inv.-Nr. 31/78; abgebildet bei Moeller (1993: 142, Nr. 56 verso).
- 116 Lithographie 1909, Dube L 130; abgebildet bei Kornfeld (1979: 29), Dube & Dube (1991: II 251), Gercken (2005: 67, Abb. 26).
- 117 Lithographie 1910, Dube L 148; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 254).
- 118 Lithographie 1911, Dube L 170; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 257), Moeller & Arnaldo (2005: 344, Nr. 203). Hier geht es um die Frauengestalt in der Bildmitte.
- 119 Lithographien 1911, Dube L 181, L 122, L 191; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 258, 260).
- 120 Lithographien 1912, Dube L 203 und L 205; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 261).
- 121 Holzschnitt 1911, Dube H 186; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 32).
- 122 Siehe Gordon (1966: Abb. 54-69) und vgl. insbesondere die mittlere der fünf Badenden auf dem 1911 entstandenen Gemälde *Frauen im Bade* (Brücke-Museum Berlin, Inv. Nr. 14/68, Alternativtitel: *Fünf Badende am See*, Gordon 194, abgebildet bei Gordon 1966: Abb. 64, Gordon 1968: 79, Taf. IX, Beloubek-Hammer, Moeller & Scholz 2005: 107, Nr. 113).



Abb. 19: E.L. Kirchner, *Badende*  
(Holzschnitt 1911)



Abb. 20: E.L. Kirchner, *Englische Steptänzerinnen*  
(Holzschnitt 1911)

Besonders auffällig ist die rechte Gestalt auf dem Holzschnitt *Englische Steptänzerinnen* (Abb. 20). Den Kopf (mit frontalem Auge), den Hals und die Beine hat Kirchner im Profil wiedergegeben, während der Oberkörper schräg von hinten gesehen ist – und die Arme gleichwohl in Seitenansicht ohne Verkürzungen an den Schultern angesetzt sind.

Weitere Beispiele für Körper, die sich durch das Nebeneinander unterschiedlicher Ansichten auszeichnen, treten gerade in den 1910 und 1911 entstandenen Tanzdarstellungen auf. Ich erwähne bloß noch die Holzschnitte *Drei Tänzerinnen*<sup>123</sup> (Abb. 21) und *Parade von drei Tänzerinnen*<sup>124</sup> (Abb. 22) auf denen – jeweils bei der rechten Figur – Profilkopf und Profilbeine mit einem frontalem Oberkörper kombiniert sind.



Abb. 21: E.L. Kirchner, *Drei Tänzerinnen*  
(Holzschnitt 1911)



Abb. 22: E.L. Kirchner, *Parade von drei Tänzerinnen*  
(Holzschnitt 1911)

Die an die Formkonventionen ägyptischer Flachbildkunst erinnernden Merkmale treten in Kirchners Werken nach 1911 zunächst nur noch ganz gelegentlich auf und machen sich erst in späteren Jahren wieder vermehrt bemerkbar. Gerade zu der Zeit, da Kirchner sein Konzept der Hieroglyphe entwickelte und erstmals der Öffentlichkeit

123 Holzschnitt, Dube H 179; abgedruckt in: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Jahrgang 1911, Heft 77 (September), 611; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 32).

124 Holzschnitt, Dube H 181; abgedruckt in: *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*, Jahrgang 1911, Heft 71 (August), 564; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 32).

vorstellte<sup>125</sup>, schuf er zwei kleinere Werkgruppen mit Menschendarstellungen, die durch Flächigkeit, Kopfgestaltung und Drehungen der Ansichtsebenen eine frappierende Ähnlichkeit mit ägyptischen Objekten besitzen. 1919 entstanden ein Holzschnitt<sup>126</sup>, eine Radierung<sup>127</sup> und ein Holzrelief<sup>128</sup> mit dem einheitlichen Motiv *Tanz zwischen den Frauen*. Kopf und Beine der männlichen Person sind jeweils im Profil wiedergegeben, die Schultern annähernd frontal. Auf dem Relief ist der Profilkopf darüber hinaus – auch bei einer der zwei Frauen – nach ägyptischem Muster mit einem von vorn gesehenen Auge kombiniert. Das letztgenannte Merkmal begegnet erneut häufiger auf einer Reihe von Grafikblättern, die von Kirchner 1921 geschaffen wurden und in Zusammenhang mit dem Besuch der Tänzerin Nina Hart in seinem Domizil<sup>129</sup> stehen. Hierzu gehören beispielsweise die Drucke *Zwei nackte Mädchen im Walde* (Abb. 23), *Nackte Frau im Walde*<sup>130</sup> (Abb. 24) und *Nackttänzerin*<sup>131</sup>.



Abb. 23: E.L. Kirchner, *Zwei nackte Mädchen im Walde* (Holzschnitt 1921)



Abb. 24: E.L. Kirchner, *Nackte Frau im Walde* (Holzschnitt 1921)

Während seiner von Dezember 1925 bis März 1926 dauernden Deutschlandreise besuchte Kirchner in Dresden die Tanzschulen von Mary Wigman(n) (1886-1973) und Gret Palucca (1902-1993) und fertigte zahlreiche Skizzen von Tanzszenen an.<sup>132</sup> Im Anschluss daran setzte er seine Reiseeindrücke in Arbeiten um, von denen einige die bekannten Charakteristika in aller Deutlichkeit zeigen. Straßenbilder mit registerartig angeordneten Reihen flächig dargestellter Personen<sup>133</sup>, bereichern das Inventar der

125 Siehe oben Abschnitt 2, speziell Fußnote 20.

126 Holzschnitt, Dube H 403; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 60).

127 Radierung, Dube R 289; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 183).

128 *Tanz zwischen den Frauen – Alpaufzug*, doppelseitiges Relief aus zusammengefügtten Brettern, 172×80×12 cm, Henze 1919/02a und 1919/02b; abgebildet bei Kornfeld (1979: 143), von Maur (2003: 63), Beloubek-Hammer, Moeller & Scholz (2005: 286, Abb. 342-343).

129 Vgl. Kornfeld (1979: 181-184).

130 Holzschnitte, Dube H 450 und H 451; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 67).

131 Lithographie, Dube L 413; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 289).

132 Siehe etwa die Kurzangaben zum Inhalt der Skizzenbücher Skb 110, Skb 118, Skb 127-128, Skb 130-133 bei Presler (1996: 304-327).

133 Siehe etwa die Gemälde *Straße mit elektrischer Bahn*, *Gehende Dame mit Hündchen*, *Straßenbild*

Ähnlichkeiten mit ägyptischen Kunstwerken um ein weiteres Element. Bei den Tanzdarstellungen<sup>134</sup> nutzte Kirchner die Kombination unterschiedlicher Ansichtebenen sowohl zum Ausdruck schneller Bewegung wie auf dem grafischen Blatt *Tanz*<sup>135</sup> (Abb. 25) oder dem Bild *Gelbe Tänzerin mit grauem Partner*<sup>136</sup> als auch zur Wiedergabe ruhigerer Situationen wie bei *Tanzende Kinder*<sup>137</sup> (Abb. 26).



Abb. 25: E.L. Kirchner, *Tanz*  
(Holzschnitt 1926)



Abb. 26: E.L. Kirchner, *Tanzende Kinder*  
(Holzschnitt 1926)

Wenn man sich daran erinnert, dass E.L. Kirchner im März 1926 Skizzen ägyptischer Objekte im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum angefertigt hat, und weiter die erstaunlichen Übereinstimmungen in der formalen Gestaltung des vorderen Kinds aus Abb. 26 und der ägyptischen Tänzerinnen aus dem Grab des *Nn-hft(j)-k3(=j)* (Abb. 2) bzw. auf Kirchners Umsetzung der Szene (Abb. 1) in Betracht zieht, liegt es nahe, zu prüfen, ob als Entstehungszeit des Skizzenbuchs Skb 12 womöglich ein deutlich späteres Datum als der Terminus post quem 1915 angesetzt werden kann. Das erscheint nicht ausgeschlossen, denn als einziges Argument für die – seinerzeit zugunsten der ganz frühen verworfenen – Datierung in die Zeit um 1918/19 ist von Presler (1996: 206) angeführt worden, dass Kirchner in den beiden Jahren „mit Nele van de Velde über die Kunst früher Kulturen korrespondierte“. Die beiden einschlägigen Briefe<sup>138</sup> geben jedoch für die Klärung des Problems, wann Kirchner das Heft Skb 12 gefüllt

---

vor dem Friseurladen, Straßenszene und Kaufhaus im Regen (Gordon 846-849 und 854; abgebildet bei Gordon 1968: 397-398), die aquarellierte Kreidezeichnung *Frauen auf der Straße* (Privatbesitz; abgebildet bei Ketterer 1979: [187], Nr. 83), die Holzschnitte *Straße* und *Straße im Regen* (Dube H 566 und H 568; abgebildet bei Dube & Dube 1991: II 81) sowie die beiden Lithographien mit dem Titel *Straße* (Dube L 430-431; abgebildet bei Dube & Dube 1991: II 292).

134 Siehe etwa die 1926 entstandenen Holzschnitte *Tanzgruppe*, *Gegentanz*, *Tänzerin* (Dube H 555, H 557 und H 560; abgebildet bei Dube & Dube 1991: II 80-81).

135 Holzschnitt 1926, Dube H 563; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 81, erster Zustand), Schad (1999: 162, Nr. 61, dritter Zustand, zweifarbig).

136 Gemälde 1927-29, Privatsammlung, Gordon 907; abgebildet bei Gordon (1968: 406), Schad (1999: 167, Nr. 65).

137 Holzschnitt 1926, Dube H 565; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 81).

138 Schreiben vom 26. April 1918 (Kirchner 1961: 7) und undatierter Brief vom Frühjahr/Sommer 1919 (Kirchner 1961: 19-22). Die wesentlichen Stellen sind zitiert bei Presler (1995: 80-81).

hat, im Grunde kaum etwas her. Bis auf weiteres muss diese Frage daher wohl offen bleiben.

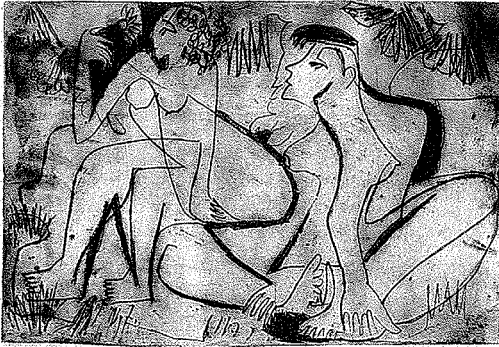


Abb. 27: E.L. Kirchner, *Zwei sitzende Mädchen im Freien* (Radierung 1928)



Abb. 28: E.L. Kirchner, *Die Nachtfrau* (Feder und Tinte 1928/29)

Annähernd zeitgleich mit den 1928 verfassten Ausführungen über die „Coptische Umformung“ schuf Kirchner in dem typischen, als abstrakt-flächenhaft charakterisierten, Linienstil jener Jahre<sup>139</sup> mehrere Werke, die abermals die Rezeption ägyptischer Gestaltungskonventionen verraten. Der Druck *Zwei sitzende Mädchen im Freien*<sup>140</sup> (Abb. 27) und die dazu gehörige, in mancher Hinsicht noch prägnantere Entwurfszeichnung *Zwei sitzende Mädchen*<sup>141</sup> erinnern – unbeschadet aller stilistischer Abweichungen – nicht allein infolge der allgegenwärtigen Drehungen der Ansichtsebenen an antike Muster, sondern zitieren darüber hinaus ein ikonographisches Detail, das direkt auf ein ägyptisches Vorbild zurückgehen muss. Die Haltung des rechten Arms und der zur Nase geführte, in Seitenansicht wiedergegebene Blütenstängel der auf der Radierung links abgebildeten Frau entsprechen exakt einem Ikon aus ägyptischen Festdarstellungen, wie man es beispielsweise im Grab des Nacht in Schech Abd el-Qurna findet.<sup>142</sup> Einen außergewöhnlich hohen Grad an Übereinstimmung mit ägyptischer Flachbildkunst zeigt auch das mehrfach, in unterschiedlichen Techniken realisierte Motiv *Die Nachtfrau*<sup>143</sup> (Abb. 28): Auge und Schulter sind in Frontalsicht wiedergegeben, während die übrigen Körperteile – einschließlich der in den Oberkörper einge-

139 Moeller (2004: 265). Vgl. dazu grundlegend etwa Gordon (1968: 150), Moeller (2004: 265-290).

140 Radierung 1928, Dube R 583; abgebildet bei Dube & Dube (1991: II 221).

141 Kreidezeichnung 1928, Brücke-Museum Berlin, Inv.-Nr. 95/04; abgebildet bei Gabler (1980a: 307, Nr. 137), Moeller (1999: 145, Nr. 95), Moeller (2004: 272, Nr. 199).

142 Farabbildung bei Hodel-Hoernes (1991: 42, Abb. 9).

143 Feder und Tinte 1928/29, Brücke-Museum Berlin, Inv.-Nr. F 128; abgebildet bei Gabler (1980a: 309, Nr. 138), Moeller (2004: 273, Nr. 200). Vgl. auch das Gemälde *Frau geht über nächtliche Straße* (Gordon 922; abgebildet bei Gordon 1968: 408), die gleichnamige Bleistiftskizze (abgebildet bei Gabler 1980a: 393, Taf. XI/125), den Holzschnitt *Nachtdame* (Dube H 945; abgedruckt bei Schiefler 1931: 452, abgebildet bei Dube & Dube 1991: II 134), die Lithographie *Begegnung* (Dube L 445; abgebildet bei Dube & Dube 1991: II 293) und die Zeichnung *Nachtfrau* (Kirchner Museum Davos, Inv.-Nr. 1994/Ben 4-551-/01120/Z, abgebildet bei Scotti 2000: 343, Nr. 617).



zeichneten linken Brust – im Profil erscheinen. Der Hut ist so angesetzt, dass die Hinterkopfkontur an die königlichen Frauen der Amarnazeit erinnert. Das letztgenannte Detail tritt am deutlichsten auf dem Gemälde *Frau geht über nächtliche Straße* (Gordon 922) in Erscheinung und zwingt dazu, von einer zwar dezenten, doch bewussten Übernahme auszugehen.



Abb. 29: E.L. Kirchner, *Zwei weibliche Akte im Walde* (Holzschnitt 1929)

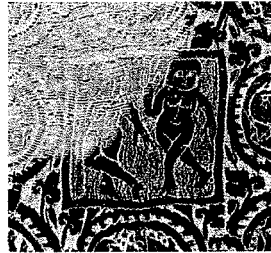


Abb. 30: Spätantike Wirkereien aus Ägypten (Wulff & Volbach 1926: Nr. 9660, 6235)



Als letztes Beispiel und eines, das gleichzeitig außerhalb des Korpus der zu persönlichen Studienzwecken angefertigten Zeichenskizzen steht und eine recht enge Anlehnung an koptische Vorbilder dokumentiert, wird der Holzschnitt *Zwei weibliche Akte im Walde*<sup>144</sup> (Abb. 29) vorgestellt. Eine unbedeckte Person weiblichen oder männlichen Geschlechts in Frontalansicht mit gekreuzten Beinen, einem erhobenen Arm und abgeknickter Hand ist ein beliebtes Motiv auf spätantiken Wirkereien aus Ägypten.<sup>145</sup> Figurenpaare in annähernd quadratischen Feldern begegnen nicht selten<sup>146</sup>, und noch öfter sind die Gestalten von Blatt- und Rankenwerk umgeben oder überschritten.<sup>147</sup> Weitere signifikante Gemeinsamkeiten zwischen Kirchners Holzschnitt und koptischen Darstellungen sind die rechts und links über die Körperkontur hinausreichenden Brüste<sup>148</sup> und eine von der Brustmitte bis in die Nabel- oder Schamgegend hinunter verlaufende Linie.<sup>149</sup> Schließlich kann noch auf die links unten von *Zwei weibliche Akte im Walde* wiedergegebenen Blütenstauden hingewiesen werden, zu denen sich genaue Gegenstücke auf einem koptischen Halseinsatz finden.<sup>150</sup> Für die sitzende Gestalt lässt sich kein unmittelbares Muster ausmachen, und im Gegensatz zu der

144 Holzschnitt 1929 (Dube H 610; abgebildet bei Dube & Dube 1991: II 87).

145 Siehe etwa aus den von Wulff & Volbach (1926) publizierten Berliner Beständen die Nummern 6887 (Taf. 24 und 92), 6235 (Taf. 51; siehe oben Abb. 30 rechts), 9023 (Taf. 57), 9052 (Taf. 74), 9122 (Taf. 76) sowie 9125-9128 (Taf. 68).

146 Siehe z.B. bei Wulff & Volbach (1926) die Nummern 9052 (Taf. 74), 9660 (Taf. 54; siehe oben Abb. 30 links), vgl. auch 6729 und 6847 (Taf. 69), 6813 (Taf. 56) und 9001 (Taf. 66).

147 Siehe Wolff & Volbach (1926: Nr. 6235, 6887, 9023, 9122, 9125, 9127).

148 Siehe z.B. Wulff & Volbach (1926: 9023) und vgl. oben die mittlere Figur in Abb. 30 rechts.

149 Siehe Wulff & Volbach (1926: Nr. 6887, 9023, 9122, 9126, 9128, 9660).

150 Siehe Wulff & Volbach (1926: 69, Taf. 24, Nr. 6887), von Falck & Lichtwark (1996: 280, Nr. 319b).

Grafik erscheinen auf den einschlägigen spätantiken Stücken auch keine Profilköpfe.

Die Verwandtschaft der stehenden Gestalt von *Zwei Akte im Walde* (Abb. 29) mit der jeweils frontal dargestellten Frau auf den Holzschnitten *Zwei nackte Mädchen im Walde* (Abb. 23) und *Nackte Frau im Walde* (Abb. 24) ist unübersehbar.<sup>151</sup> Diese bisher nur unter dem Gesichtspunkt ihrer Affinität zu pharaonisch-ägyptischen Darstellungskonventionen behandelten Stücke belegen nunmehr tatsächlich, dass Kirchner sich bereits vor 1926 auch mit spätantiken Textilien beschäftigt hat, zeigen, wie er Pharaonisch-Ägyptisches und Spätantik-Koptisches miteinander verschmolzen hat, und machen es schließlich wahrscheinlich, dass bei der Herausbildung seines so genannten Teppichstils Koptisches und Altägyptisches – neben anderen Objektgruppen, wie z.B. Orientteppichen – eine Rolle gespielt haben.

## 6 Fazit

Sofern sich die voranstehenden Ausführungen nicht großenteils als unhaltbar herausstellen, ist davon auszugehen, dass die Inspiration durch pharaonisch-ägyptische und spätantik-koptische Kunst im Werk Ernst Ludwig Kirchners eine mehr als nur episodische Rolle gespielt hat. Auffällige Anklänge an Ägyptisches zeigen nicht allein zahlreiche Werke aus der zweiten Hälfte der »Brücke«-Zeit, für die Anleihen bei „exotischen“ Vorbildern altbekannt sind, sondern auch Stücke, die erst in den zwanziger und dreißiger Jahren entstanden sind. Der zeitliche Bogen spannt sich somit von der Dresdener Periode bis in die späteren Schweizer Jahre. Formale Affinitäten zu Objekten aus dem Niltal sind keineswegs auf flüchtige Zeichnungen in den Skizzenbüchern beschränkt.

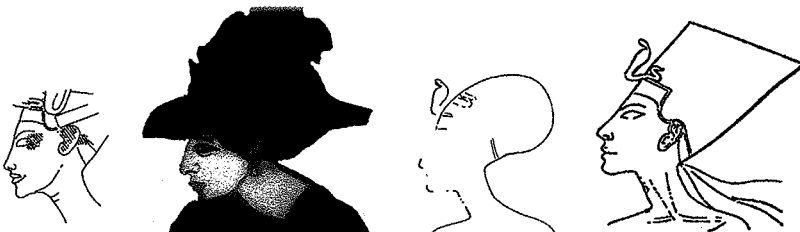



Abb. 31: *Dodo mit großem Federhut* und Darstellungen der Königin Nofretete

Sie charakterisieren durchaus auch veritable Hauptwerke wie etwa das Relief *Tanz zwischen den Frauen* und die Gemälde *Dodo und ihr Bruder*, *Dodo mit großem Federhut*, *Moderne Bohème*, *Frau geht über nächtliche Straße* oder das bisher noch gar nicht erwähnte Bild *Fränzi mit Pfeilbogen*<sup>152</sup>, das einen im Profil wiedergegebenen Mädchenakt (mit frontal gesehenem Auge) in einer an die ägyptische Hieroglyphe  erinnernden Position zeigt. Allerdings haben wir es kaum jemals mit dem mehr oder minder direkten Kopieren von Motivvorbildern zu tun<sup>153</sup>, als vielmehr mit der kreati-

151 Vgl. insbesondere die überkreuzten Beine, die von der Brustmitte nach unten verlaufende Linie und das umgebende Pflanzenwerk in Abb. 23 und 24 sowie die Haltung der Arme in Abb. 24.

152 Gemälde 1909/11, Kirchner-Nachlass, Gordon 178; abgebildet bei Gordon (1968: 299).

153 Siehe etwa die Gegenüberstellung des Kopfes von *Dodo mit großem Federhut* mit drei Darstellun-

ven Umsetzung spezifischer Gestaltungsverfahren.<sup>154</sup> Und auch dabei ging es dem Künstler weniger um die simple Adaption fremder Kompositionsvorschriften als vielmehr um eine eigenständige Anwendung der diesen zugrunde liegenden Prinzipien. Auf so etwas wie eine „stilreine“ Beschränkung auf nur eine Inspirationsquelle für ein bestimmtes Werk legte Kirchner keinen Wert. Viele seiner Arbeiten gewinnen ihren besonderen Reiz vermutlich gerade aus dem kongenialen Spiel mit ganz unterschiedlichen Gestaltungskonventionen.<sup>155</sup>

Artefakte aus dem Niltal sind – mit Ausnahme der Hieroglyphenzeichen auf dem Paravent im Dresdener Atelier – weder kunsthandwerklich nachgeschaffen worden noch erscheinen sie als Motive auf Gemälden oder Grafiken. Das ist ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Art und Weise, wie Kirchner insbesondere in den Jahren um 1911 mit afrikanischen und ozeanischen Gegenständen umgegangen ist, und mag vielleicht damit zusammenhängen, dass die in höchstem Maße hierarchisch organisierte pharaonische Kultur weniger gut als die zeitgenössischen „primitiven“ Gesellschaften eine Vorbildfunktion für die von den »Brücke«-Künstlern propagierte modernitätskritische und geflissentlich vom Bürgerlichen abgegrenzte Lebensform auszuüben vermochte.

Auffällig ist, dass sich in Kirchners Schriften fast keine Äußerungen über sein Beschäftigung mit pharaonisch-ägyptischer Kunst nachweisen lassen. Das Fehlen entsprechender Hinweise in den programmatischen Texten aus der Zeit der »Brücke« wird man kaum als ein gezieltes Vertuschen von Vorbildern (die zwar weniger vordergründig, aber letztlich nicht weniger deutlich erkennbar sind als die ozeanischen und afrikanischen Objekte) auslegen wollen. Auch der zunächst „verdächtig“ erscheinende Umstand, dass verhältnismäßig viele der Gemälde mit Affinitäten zu ägyptischen Kunstwerken später verworfen wurden, legt nicht unbedingt eine solche Interpretation nahe.<sup>156</sup> Sehr wohl mag Kirchner jedoch in der Zeit, da er regelmäßiger über sein Werk schrieb, um seine kunsthistorische Einordnung mit bestimmen zu können,

---

gen der Nofretete in Abb. 31 – die Kirchner allesamt gesehen haben könnte. Zu den Zeichnungen: der Kopf links stammt aus dem Grab des Eje (Davies 1903-08: Bd. VI, Taf. XXVI und XXIX, Scanvorlage: Schäfer 1918: 11, Abb. 16, gespiegelt), der zweite von rechts aus dem Grab des Merire (Lepsius 1849-59: Abth. III, Bl. 97e, Davies 1903-08: Bd. I, Taf. XXX, Scanvorlage: Schäfer 1918: 11, Abb. 15, gespiegelt), der rechte aus dem Grab des Ipi (Lepsius 1849-59: Abth. III, Bl. 103 und 111, Davies 1903-08: Bd. IV, Taf. XXXI, Scanvorlage: Schäfer 1918: 11, Abb. 19).

154 In Anlehnung an die Opposition zwischen *japonaiserie* und *japonism* würde man Kirchners einschlägige Arbeiten – wie etwa auch manche der in der Präsentation „Ägyptische und Moderne Skulptur“ gezeigten westlichen Werke (siehe Herzer, Schoske, Wedewer & Wildung 1986) – demnach womöglich mit dem Schlagwort *Ägyptismus* charakterisieren und scharf abgrenzen von solchen *Ägyptisierungen*, wie sie in überwältigender Fülle anlässlich der Ausstellung „Egyptomania“ vorgeführt wurden (siehe Humbert, Pantazzi & Ziegler 1994). Tatsächlich reicht jedoch ein bloß binärer Gegensatz gewiss nicht hin, als Grundlage für eine Typologie von Kontaktphänomenen im Bereich der bildenden Kunst zu dienen.

155 Ein Musterbeispiel für die Wirksamkeit mehrerer Inspirationsquellen ist das eben erwähnte Gemälde *Fränzi mit Pfeilbogen*. Während die Gestaltung des Körpers pharaonisch-ägyptische Wiedergabeprozesse paraphrasiert, findet sich das Motiv einer im Sitzen schießenden Person auch auf einem Balken aus Palau (siehe Woermann 1915b: Taf. 3 zwischen S. 30 und 31).

156 Die „Degradierung“ der ursprünglichen Bilder zu Rückseiten-Gemälden erfolgte in den entsprechenden Fällen zu ganz unterschiedlichen Zeitpunkten: 1911 (Gordon 161v und 174v), 1913 (Gordon 296v), 1914 (Gordon 382v), 1923 (Gordon 731v und 744v). Besonders interessant ist der Fall des 1908 begonnenen Gemäldes „Straße“ (Gordon 53), das zunächst 1911 zur Rückseite von *Sieben Akte in Landschaft* (Gordon 53v) wurde, ehe Kirchner es um 1919 überarbeitete und „rehabilitierte“.

die möglichen ägyptischen Anregungen bewusst verschwiegen haben, weil sich über sie allzu leicht die von ihm in späteren Jahren nicht geschätzte Verbindung zu den Werken Gauguins hätte herstellen lassen. Eine solche Strategie Kirchners würde zu seinem ansonsten gegenüber der Frage nach möglichen Vorbildern an den Tag gelegten Verhalten passen, hätte allerdings auch insofern eine gewisse Berechtigung, als deutlich geworden ist, dass ein Bild wie Gauguins 1907 in Dresden ausgestelltes und bei der Gelegenheit von Kirchner mit Sicherheit gesehenes Gemälde *Ta matete*<sup>157</sup> (Farbabb. VII) allenfalls einen Anstoß zur Auseinandersetzung mit pharaonischer Kunst gegeben haben mag und nicht Vorlage gewesen sein kann. Während Gauguin allgemein auf Ägyptisches aus dem Neuen Reich zurückgegriffen hat<sup>158</sup>, belegen mehrere Arbeiten Kirchners explizit seine Vertrautheit mit der Amarna-Kunst.

Dass Kirchner sich dort, wo Formanleihen von ägyptischen Vorbildern aufgezeigt werden können, vorrangig auf Objektgruppen bezog, die einen Traditionsbruch – sei es mit den althergebrachten Darstellungskonventionen im Fall der Amarna-Kunst, sei es mit den klassischen und hellenistischen Gestaltungsprinzipien im Fall der spätantiken Textilien – manifestieren, mutet vor dem Hintergrund seines eigenen Strebens nach neuen Ausdrucksformen verblüffend scharfsichtig an – und straft das recht abfällige Urteil über die Expressionisten Lügen, zu dem Heinrich Schäfer in seiner trotzdem immer noch lesenswerten Studie *Ägyptische und heutige Kunst* gelangt ist.<sup>159</sup>

Schließlich könnte der Umstand, dass Kirchner sich gleichermaßen (und zuweilen gleichzeitig) von pharaonischen wie postpharaonischen Kunstwerken hat inspirieren lassen, zu der Frage provozieren, ob nicht anstelle der üblicherweise praktizierten separaten Behandlung von altägyptischer und spätantik-koptischer Kunst auch eine Sichtweise möglich ist, die die formalen Gemeinsamkeiten – jenseits des Weiterlebens einzelner Motive<sup>160</sup> – in Rechnung zu stellen versucht.

Die Arbeit an diesem Aufsatz ist von Eliese-Sophia Lincke durch die Beschaffung manchmal schwer zugänglicher Literatur, vielfältige Hilfe und selbständiges Nachforschen bis hin zur Identifizierung von Zeichnungsvorlagen unterstützt worden. Dörte Borchers und Karin Lippold haben mehrere Fassungen des Texts durchgesehen, Fehler getilgt, Verbesserungen vorgeschlagen und mit kritischen Kommentaren zur größeren Lesbarkeit beigetragen. Hanna Strzoda hat mich an ihrer kunsthistorischen Pro-

157 Gemälde 1892, Kunstmuseum Basel; Abbildung bei Varnedoe (1984: 190), Morenz (1969: Taf. 18).

158 Vgl. etwa auch das 1892 entstandene Gemälde *Vairaumatī tei oa* ('Ihr Name ist Vairaumatī') im Puschkín-Museum für Bildende Kunst, Moskau.

159 Schäfer (1927: 228-236) beurteilte die Abweichungen gegenüber dem „Sehbild“ in expressionistischen Arbeiten als bewusste Ausdrucksformen, deren Einschätzung als „naturwidrig“ auch von den Künstlern geteilt würde, während „die geradaufsichtigen Formen des Ägypters aber (...) aus Hingabe an die Natur so geworden, von starkem Glauben an die gegenständliche Wirklichkeitstreue des Bildes getragen“ (Schäfer 1927: 234-235) wären. Wie problematisch ein allzu einfaches Konzept des *Sehbilds* ist, beweist auch ein von Gustav Schiefler überliefertes Erlebnis mit Kirchner. An einer Stelle der Einleitung zum ersten Band des Graphikkatalogs (Schiefler 1924) heißt es: „Als ich [Schiefler] ihn [Kirchner] einmal, schon in früherer Zeit, beim Besehen eines Blattes vor einer Figur einer sich bewegenden Person, deren Zeichnung mir merkwürdig verzerrt vorkam, fragte, was er mit dieser von der Natur abweichenden, sie umschreibenden Form habe ausdrücken wollen, erwiderte er ganz erstaunt, so habe er sie gesehen.“ (zitiert nach Schack 1976: 82).

160 Vgl. dazu Behlmer (1986: 1205 mit Anm. 28-31).

fessionalität und profunden Vertrautheit mit dem künstlerischen und schriftlichen Werk Kirchners teilhaben lassen und zu etlichen Präzisierungen verholfen. Ihnen danke ich ebenso wie den Studierenden des Seminars für Archäologie und Kulturgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, die im Winter 2005/06 einen öfter auf Abwegen wandernden Lehrer ertragen mussten. Wolfgang Henze bin ich für die Erlaubnis zur Reproduktion von Werken Ernst Ludwig Kirchners verpflichtet.

Einen besser passenden Platz zur Veröffentlichung dieser Studie als die Festschrift zu Ehren von Friedrich Junge vermag ich mir nicht vorzustellen.

## Abbildungsvorlagen

Beloubek-Hammer, Moeller & Scholz (2005): 11; Davies (1903-08): 31; Dube & Dube (1991): 9, 12, 13, 19-29; Edel & Wenig (1974): 7; Gordon (1968): Farbabb. III; Grébaut (1890-1900): 2; Haug (2004): Farbabb. VI; Kornhoff (2003): 1, 14, 15; Presler (1996): 4, 6; Presler (1998): 10, 17, 31, Farbabb. I, II; Scotti (2000): Farbabb. IV; Selz (1957): Farbabb. V; Strzoda (2002): 8; Woermann (1915a): 3, 5; Wulff & Volbach (1926): 18, 30; Abb. 16: eigenes Foto.

© Die weltweiten Urheber- und Reproduktionsrechte für die abgebildeten Werke von Ernst Ludwig Kirchner liegen bei Wolfgang & Ingeborg Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern.

Die Farbabbildungen zu diesem Beitrag sind auf den Tafeln VI-VIII zu finden.

## Bibliographie

- Arnaldo, Javier. 2005. Stil und Einfühlung. Die Anrufung einer wilden Kunst, in: Moeller & Arnaldo (2005), 41-52.
- Behlmer, Heike. 1986. Weiterleben von Motiven, in: *Lexikon der Ägyptologie. Band VI: Stele-Zypresse*, hrsg. von Wolfgang Helck & Wolfhart Westendorf, Wiesbaden: Harrassowitz, 1204-1209.
- Beloubek-Hammer, Anita, Magdalena M. Moeller & Dieter Scholz (Hrsg.). 2005. *Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus. Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts und der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Zusammenarbeit mit dem Brücke-Museum Berlin*, unter Mitwirkung von Bettina Schaschke, mit Beiträgen von Alice Laura Arnold, Anita Beloubek-Hammer, Anke Daemgen, Janina Dahlmanns, Thomas Friedrich, Jörn Grabowski, Andreas Hüneke, Tobias Kunz, Roland März, Magdalena M. Moeller, Christiane Remm, Bettina Schaschke, Dieter Scholz, Peter-Klaus Schuster, Cathy Stoike & Hanna Strzoda, Berlin: Staatliche Museen & Nicolai.
- Bilang, Karla. 1980. *Die Rezeption ozeanischer und afrikanischer Kunst in der Künstlergemeinschaft »Brücke« und der Exotismus in der bürgerlichen Malerei*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor eines Wissenschaftszweiges (Dr. phil.) des Wissenschaftlichen Rates an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Woltersdorf (Typoskript).
- 1990. *Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Berlin & Köln: Kohlhammer.
- Bolliger, Hans. 1979a. Bibliographie, in: Ketterer (1979), 249-312 (= 1995: 249-312).
- 1979b. Lebensdaten, in: Ketterer (1979), 233-248.
- 1995. Bibliographische Nachträge von 1979-1994, in: Ketterer (2<sup>1995</sup>): 313.
- Borchardt, Ludwig. 1909/10. Studien und Entwürfe altägyptischer Künstler, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe* 8: 34-42 (Achter Jahrgang, Erstes Heft, Ausgabe am 27. September 1909).
- Breasted, James Henry. 1910. *Geschichte Ägyptens*, vom Verfasser neubearbeitete Ausgabe, deutsch von Hermann Ranke, Berlin: Curtius.
- Buchheim, Lothar-Günther. 1956. *Die Künstlergemeinschaft Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Dokumente*, Feldafing: Buchheim.
- Dahlmanns, Janina. 2005a. Primitivismus, in: Moeller & Arnaldo (2005), 253-255.
- Davies, Norman de Garis. 1903-08. *The rock tombs of El Amarna*, 6 parts, Archaeological Survey of

- Egypt, Thirteenth–Eighteenth Memoir, London: Egypt Exploration Fund.
- Davis, Whitney. 1981. On reductive descriptions of Egyptian art, in: *Göttinger Miszellen* 47: 43–53.
- 1982. The canonical theory of composition in Egyptian art, in: *Göttinger Miszellen* 56: 9–26.
- 1983. Egyptian images: percept and concept, in: *Göttinger Miszellen* 64: 83–96.
- Dube, Annemarie & Wolf-Dieter Dube. 1991. *Ernst Ludwig Kirchner: das graphische Werk*, 2 Bde., 3. Aufl., Münchner Forschungen zur Kunstgeschichte herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (o. Nr.), München: Prestel (<sup>1</sup>1967, <sup>2</sup>1980).
- Dürst, Fritz & Eberhard W. Kornfeld (Hrsg.). 1974. *Lise Gujer. Wirkereien nach Entwürfen von E.L. Kirchner. Werkverzeichnis*, Texte von Margrit Mattli, Hans Bolliger, Fritz Dürst und Eberhard W. Kornfeld, Bern: Kornfeld & Co.
- Edel, Elmar & Steffen Wenig. 1974. *Die Jahreszeitenreliefs aus dem Sonnenheiligtum des Königs Ne-user-Re*, Staatliche Museen zu Berlin – Mitteilungen aus der Ägyptischen Sammlung 7, Berlin: Akademie-Verlag.
- Eissenhauer, Michael (Hrsg.). 2002. »In Momenten größten Rausches«. *Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen · Druckgraphik. Der Bestand der Graphischen Sammlung der Staatlichen Museen Kassel*, bearbeitet von Christiane Lukatis mit Beiträgen von Alexandra von dem Knesebeck, Justus Lange, F. Carlo Schmid, Hanna Strzoda und Agnes Tietze, Kassel: Staatliche Museen & Wolftrathausen: Edition Minerva.
- von Falck, Martin & Friederike Lichtwark. 1996. *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand: Kunst und Kultur der Christen am Nil. Katalog zur Ausstellung*, unter Mitarbeit von Gabriele Mietke, Arne Effenberger & Margret von Falck, hrsg. vom Gustav-Lübcke-Museum der Stadt Hamm und dem Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden: Reichert.
- Fechheimer, Hedwig. 1913. Eine ägyptische Königsbüste aus dem zweiten Jahrtausend, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe* 11: 373–375.
- 1914. Die neuen Funde aus Tell el-Amarna, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe* 12: 218–228 (Zwölfter Jahrgang, Viertes Heft, Ausgabe am 1. Januar 1914).
- Gabler, Karlheinz. 1980a. *E.L. Kirchner. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle*, Aschaffenburg: Museum der Stadt Aschaffenburg.
- 1980b. *E.L. Kirchner. Dokumente. Fotos, Schriften, Briefe*, Aschaffenburg: Museum der Stadt Aschaffenburg.
- Gallwitz, Klaus (Hrsg.). 1980. *Ernst Ludwig Kirchner. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz des Städels Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main: Städel.
- Gercken, Günther. 2005. Die Druckgraphik der »Brücke«-Künstler: Ihre Beziehung zur Zeichnung, Malerei und Skulptur, in: Moeller & Arnaldo (2005), 57–68.
- Gerspach, Edouard. 1890. *Les tapisseries coptes*, Paris: Quantin.
- Goldwater, Robert M. 1972. Primitivismus in der modernen Kunst, in: Wichmann (1972), 19–22.
- 1986. *Primitivism in modern art*, Enlarged edition, Cambridge/Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press (zuerst erschienen 1938 unter dem Titel *Primitivism in modern painting*, New York & London: Harper & Brothers; Revised edition New York: Vintage 1967).
- Gordon, Donald E. 1966. Kirchner in Dresden, in: *The Art Bulletin – A Quarterly Published by the College Art Association of America* 48 (Numbers Three–Four, September–December): 335–366.
- 1968. *Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde*, München: Prestel.
- 1984. German Expressionism, in: Rubin (1984), 369–403.
- Grébaut, Eugène. 1890–1900. *Le Musée Égyptien. Recueil de monuments et notices sur les fouilles d'Égypte*, Tome Premier, Kairo: Institut Français d'Archéologie Orientale.
- Griffiths, John. 1896–97. *The paintings of the Buddhist cave-temples of Ajantâ, Khandesh, India*, 2 Bde., London: Griggs (Faksimile Nachdruck Delhi: Caxton 1983).
- Grisebach, Lothar. 1980. Kirchner und Cranach, in: Gallwitz (1980), 36–41.
- 1997. *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Neuausgabe durchgesehen von Lucius Grisebach, o.O.: Gerd Hatje (zuerst erschienen Köln: DuMont Schauberg 1968).
- Grisebach, Lucius. 1999. Kirchners »Hieroglyphe«, in: Moeller (1999a), 31–39.
- Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.). 2001. *Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, mit Beiträgen von Ernst-Gerhard Güse, Marion Vogt und Anne-Marie Werner, Saarbrücken: Saarländermuseum. Stiftung Saarländischer Kulturbesitz.

- Haug, Ute. 2004. *Parcours – Die Rücken der Bilder*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Hamburg: Hamburger Kunsthalle.
- Heller, Reinhold. 2005. Die Brücke und die zentrale Rolle des Primitiven, in: Moeller & Arnaldo (2005), 69-78.
- Henze, Wolfgang (Hrsg.). 1990. *Ernst Kirchner & Gustav Schiefler. Briefwechsel. 1910-1935/38. Mit Briefen von und an Luise Schiefler und Erna Kirchner sowie weiteren Dokumenten aus Schieflers Korrespondenz-Ablage*, bearbeitet in Verbindung mit Annemarie Dube-Heynig und Magdalena Kraemer-Noble, Stuttgart & Zürich: Belser.
- 1992. *Kirchner Museum Davos. Katalog der Sammlung. Band I: Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Plastiken*, Davos: Kirchner Museum.
- Hermann, Alfred. 1942. Der Spaziergang im Garten, in: *Berliner Museen. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen* 64: 2-4.
- Herzer, Heinz, Sylvia Schoske, Rolf Wedewer & Dietrich Wildung. 1986. *Ägyptische und moderne Skulptur. Aufbruch und Dauer*, München: Lipp.
- Herzogenrath, Wulf & Anne Buschhoff (Hrsg.). 2005. *100 Jahre Brücke. Druckgraphiken, Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen*, mit Texten von Anne Buschhoff, Heike Laermann, Petra Leineweber & Barbara Nierhoff, Bremen: Hauschild.
- Hodel-Hoenes, Sigrid. 1991. *Leben und Tod im Alten Ägypten. Thebanische Privatgräber des Neuen Reiches*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hoffmann, Meike. 2005. *Leben und Schaffen der Künstlergruppe »Brücke« 1905 bis 1913. Mit einem kommentierten Werkverzeichnis der Geschäfts- und Ausstellungsgrafik*, o.O. [Berlin]: Dietrich Reimer.
- Hüneke, Andreas. 2005. Emil Nolde, in: Beloubek-Hammer, Moeller & Scholz (2005), 134-151.
- Humbert, Jean-Marcel, Michael Pantazzi & Christiane Ziegler. 1994. *Egyptomania. Egypt in Western Art, 1730-1930*, Paris: Réunion des Musées Nationaux & Ottawa: National Gallery of Canada.
- Jähner, Horst. 1984. *Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und Lebenswerk ihrer Repräsentanten*, Berlin (DDR): Henschel (Nachdruck Leipzig: E.A. Seemann 2005).
- Joelson, Harry (Hrsg.). 2002. *Das Ungewohnte Neue. Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner und Georg Reinhardt*, Winterthur: Kunstmuseum & Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Junge, Friedrich. 1983. Vom Sinn der ägyptischen Kunst. Am Beispiel des Alten Reichs, in: *5000 Jahre Ägypten. Genese und Permanenz pharaonischer Kunst*, hrsg. von Jan Assmann & Günter Burkard, Nußloch: IS-Edition, 43-60.
- 1990. Versuch zu einer Ästhetik der ägyptischen Kunst, in: *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte*, hrsg. von Marianne Eaton-Krauss & Erhart Graefe, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 29, Hildesheim: Gerstenberg, 1-38.
- Kamber, André & Christine Kobel. 1981. *Kunstmuseum Solothurn. Sammlungszuwachs 1973-1981*, Solothurn: Kunstmuseum.
- Karsch, Florian. 1980. *Sechzig Jahre Galerie Nierendorf, 1920-1980. Jubiläum, Rückblick, Dokumentation*, o.O. [Berlin]: Galerie Nierendorf.
- Ketterer, Roman Norbert (Hrsg.). 1979. *Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Pastelle*, hrsg. unter Mitwirkung von Wolfgang Henze, Einführung und Bilderläuterung von Claus Zoege von Manteuffel, Lebensdaten und Bibliographie von Hans Bolliger, Stuttgart & Zürich: Belser (21995).
- Kirchner, Ernst Ludwig. 1961. *Briefe an Nele und Henry van de Velde*, München: Piper.
- Kornfeld, Eberhard W. 1979. *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens. Katalog der Sammlung von Werken von Ernst Ludwig Kirchner im Kirchner-Haus Davos*, Bern: Kornfeld.
- Kornhoff, Oliver. 2003. *Studien zum bildhauerischen Werk von <Brücke>. Über den „zwingenden Rhythmus der im Block geschlossenen Form“ bei Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Brsg., 2 Bde., Freiburg (Online-Ressource: <http://freidok.ub.uni-freiburg.de/volltexte/850/>).
- Laermann, Heike. 2004. *Der expressionistische Holzschnitt bei Ernst Ludwig Kirchner. Studien zu Form und Datierung, Ikonographie und Theorie (1904-1918)*, Bremen: Hauschild.
- Lenz, Christian. 1980. Exkurs zum Begriff der Hieroglyphe, in: Gallwitz (1980), 22-24.
- Lepsius, Carl Richard. 1849-59. *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Koenige von Preussen Friedrich Wilhelm IV nach diesen Ländern gesendet und in den Jahren 1842-1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition auf Befehl Seiner Majestät herausgegeben und erläutert*, 6 Abtheilungen in 12 Bänden, Berlin: Nicolai.

- Lloyd, Jill. 1991. *German Expressionism. Primitivism and modernity*, New Haven & London: Yale University Press.
- Lukatis, Christiane. 2002. Ernst Ludwig Kirchner – die Kunsthistoriker, die Sammler, die Museen. Notizen zu einem bislang wenig beachteten Thema, in: Eissenhauer (2002), 9-14.
- MacIver, David Randall. 1902. *El Amrah and Abydos 1899-1901*, with a chapter by F. Ll. Griffith, Special extra publication of the Egypt Exploration Fund 23, London: Egypt Exploration Fund.
- Madesta, Andrea. 1999. *Ernst Ludwig Kirchner: »Alle Kunst ist symbolisch«. Kirchners Selbstinszenierung als Repräsentant der modernen Kunst*, Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil.), eingereicht an der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin (unpubliziert).
- Mann, Stephan. 1998. *Das 20. Jahrhundert im Städel*, hrsg. von Sabine Schulze, Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit: Hatje.
- de Marsalle, L. [d.i. Ernst Ludwig Kirchner]. 1920. Zeichnungen von E.L. Kirchner, in: *Genius. Bilder und Aufsätze zu alter und neuer Kunst* \* [Zweites Buch 1920], 216-234 (wieder abgedruckt in Grisebach 1968: 185-188, Gallwitz 1980: 20-21, Moeller 1993: 201-204, Grisebach 1997: 221-224).
- 1921. Über Kirchners Graphik, in: *Genius. Bilder und Aufsätze zu alter und neuer Kunst* \*\* [Zweites Buch 1921], 250-263 (das Erscheinungsjahr steht nur auf den Pappumschlägen der Einzellieferungen, die Jahrgangsausgabe im Verlagseinband zeigt einen missverständlichen Vermerk „Copyright 1920“; wieder abgedruckt in Grisebach 1968: 186-194, Gallwitz 1980: 25-27, Grisebach 1997: 226-229).
- 1922. Über die Schweizer Arbeiten von E.L. Kirchner, in: *Ausstellung von neuen Gemälden und Grafik von E.L. Kirchner 1916-1921*, Frankfurt am Main: Galerie Ludwig Schames (wieder abgedruckt u.a. in: *Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode. Außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen*, hrsg. von Carl Einstein & Paul Westheim, Potsdam: Kiepenheuer 1925, 66-74, Grisebach 1968: 194-196, Grisebach 1997: 230-232)
- 1925. Über die plastischen Arbeiten Ernst Ludwig Kirchners, in: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, XVII. Jahrgang: 692-701 (wieder abgedruckt in Grisebach 1968: 218-221, Grisebach 1997: 254-256).
- Martensen-Larsen, Britta. 1980. Primitive Kunst als Inspirationsquelle der Brücke, in: *Hafnia. Copenhagen Papers in the History of Art* 7: 90-118.
- von Maur, Karin. 2003. *Ernst Ludwig Kirchner – Der Maler als Bildhauer*, mit Beiträgen von Wolfgang Henze und Guido Messling, Stuttgart: Hatje Cantz.
- Melcher, Ralph. 2005. »Die Brücke« in der Südsee, in: Melcher (Hrsg., 2005), 11-25.
- Melcher, Ralph (Hrsg.). 2005. *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe*, mit Beiträgen von Lorenz Dittmann, Eva Leistenschneider, Ralph Melcher und Aya Soika, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Meyer, Klaus-Heinrich. 1977. Flachbild, in: *Lexikon der Ägyptologie. Band II: Erntefest-Hordjedef*, hrsg. von Wolfgang Helck & Wolfhart Westendorf, Wiesbaden: Harrassowitz, 244-256.
- Moeller, Magdalena M. 1993. *Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen und Aquarelle*, München: Hirmer.
- 2001. Zu Kirchners Ajanta-Rezeption, in: Moeller (Hrsg., 2001), 13-15.
- 2004. *Von Dresden nach Davos. Ernst Ludwig Kirchner · Zeichnungen. Die Sammlung des Brücke-Museums Berlin*, München: Hirmer.
- 2005. Künstlergruppe »Brücke«, in: Moeller & Arnaldo (2005), 33-40.
- (Hrsg.). 1999a. *Ernst Ludwig Kirchner – Aquarelle und Zeichnungen. Die Sammlung Karlheinz Gabler*, mit Beiträgen von Lucius Grisebach, Joachim Heusinger von Waldegg, Eberhard Roters (†) und Roland Scotti, München: Hirmer.
- (Hrsg.). 1999b. *Erich Heckel. Meisterwerke des Expressionismus. Aquarelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin*, mit Beiträgen von Meike Hoffmann, Andreas Hüneke, Ingeborg Kähler & Markus Krause, München: Hirmer.
- (Hrsg.). 2001. *Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Zeichnung, Druckgraphik. Neuerwerbungen des Brücke-Museums Berlin seit 1988*, mit Beiträgen von Wolfgang Henze, Jill Lloyd, Magdalena M. Moeller & Roland Scotti, Köln: DuMont.
- Moeller, Magdalena M. & Javier Arnaldo (Hrsg.). 2005. *Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus*, mit Beiträgen von Javier Arnaldo, Janina Dahlmanns, Erich Franz, Günther Gercken, Reinhold Heller, Ralph Melcher, Magdalena M. Moeller und Christiane Remm, Berlin: Brücke-Museum.
- Morenz, Siegfried. 1969. *Die Begegnung Europas mit Ägypten*, mit einem Beitrag von Martin Kaiser über Herodots Begegnung mit Ägypten, Die Bibliothek der Alten Welt – Reihe Forschung und Deutung, Zürich & Stuttgart: Artemis.



- Nierhoff, Barbara. 2005. Im Spannungsfeld von Tradition und Moderne. Das Doppelgemälde *Liegender Akt mit Fächer Schlafende Milly* (1909/1911) von Ernst Ludwig Kirchner, in: Herzogenrath & Buschhoff (2005), 102-117.
- Payne, Joan Crowfoot. 1993. *Catalogue of the predynastic Egyptian collection in the Ashmolean Museum*, Oxford: Clarendon Press.
- Presler, Gerd. 1995. »Das waren keine Oberlehrer«. Exotismus in zwei frühen Skizzenbüchern Ernst Ludwig Kirchners, in: *Kleine Fluchten. Exotik im Rheinischen Expressionismus*, hrsg. von Peter Dering, Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn 15, Bonn: Verein August Macke Haus, 76-85.
- 1996. *Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. »Ekstase des ersten Sehens«. Monographie und Werkverzeichnis*, hrsg. von Jürgen Döhmman & Gerd Presler, Karlsruhe: Engelhardt & Bauer sowie Davos: Kirchner Museum.
- 1998. *Ernst Ludwig Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder*, München & New York: Prestel.
- 1999. „Meine Malerei ist eine Malerei der Bewegung“. Neue Ansätze zur Erforschung des Werkes von Ernst Ludwig Kirchner, in: Schad (1999), 36-45.
- Quibell, James Edward & Frederick William Green 1902. *Hierakonpolis. Part 2*, Egyptian Research Account 5, London: Quaritch.
- Reidemeister, Leopold. 1964. [ohne Titel], in: *Das Ursprüngliche und die Moderne. Ausstellung veranstaltet von den Berliner Festwochen und der Akademie der Künste vom 23. August bis 27. September 1964*, Berlin: Akademie der Künste, [unpaginierte Seiten 11-12].
- Reinhardt, Georg. 1977/78. *Die frühe »Brücke«. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe »Brücke« der Jahre 1905 bis 1908*, Brücke-Archiv 9/10, Berlin: Brücke-Museum.
- Röske, Thomas. 1999. »Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben«. Ernst Ludwig Kirchners Kunsttheorie und ihre Quellen, in: Schad (1999), 70-86.
- Roters, Eberhard. 1955. Ernst Ludwig Kirchners Begriff der „Hieroglyphe“ und die Bedeutung des graphischen Details, in: *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe*, hrsg. von Georg Rohde, Otfried Neubecker et al., Berlin: Blaschker, 332-346.
- Rubin, William (Hrsg.). 1984. *Primitivism in 20th century art. Affinities of the tribal and modern*, New York: Museum of Modern Art (<sup>2</sup>1985, <sup>4</sup>1988, Nachdruck New York & London 1997).
- Schack, Gerhard (Hrsg.). 1976. *Postkarten an Gustav Schiefler*, Hamburg: Christians.
- Schad, Birgit (Hrsg.). 1999. *Ernst Ludwig Kirchner. Leben ist Bewegung*, Aschaffenburg: Galerie der Stadt Aschaffenburg.
- Schäfer, Heinrich. 1914. Kunstwerke aus der Zeit Amenophis' IV., in: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 52: 73-87.
- 1918. Altes und Neues zur Kunst und Religion von Tell el-Amarna, in: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 55: 1-43 sowie Tafel 1-7.
- 1922. *Von ägyptischer Kunst besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke*, Leipzig: Hinrichs (zuerst erschienen 1919; <sup>3</sup>1930 mit neuem Titel *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*; <sup>4</sup>1963 hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Emma Brunner-Traut, Wiebaden: Harrassowitz).
- 1925. Die Kunst Ägyptens, in: Heinrich Schäfer & Walter Andrae, *Die Kunst des Alten Orients*, Propyläen-Kunstgeschichte II, Berlin: Propyläen, 9-129, 169-464 und 605-665.
- 1927. Ägyptische Kunst und heutige Kunst. Zur Stellung der ägyptischen in der Weltkunst, in: *Die Antike. Zeitschrift für Kunst und Kultur des Klassischen Altertums* 3: 187-267 (Band III, Heft 3).
- Schiefler, Gustav. 1924. *Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners. Band I bis 1916*, Berlin-Charlottenburg: Euphorion (n.v.).
- 1931. *Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners. Band II 1917-1927*, Berlin-Charlottenburg: Euphorion (n.v.).
- Schneckenburger, Manfred. 1972. Bemerkungen zur »Brücke« und zur primitiven »Kunst«, in: Wichmann (1972), 456-474.
- Scholz, Dieter. 2005. Die Hieroglyphen der Moderne, in: Wildung & Wullen (2005), 39-47.
- Scotti, Roland. 2000. *Ernst Ludwig Kirchner. Katalog der Sammlung. Band III. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Textilien mit Stiftung Rosemarie und Konrad Baumgart-Möller im Gedenken an Ferdinand Möller*, Berlin, Davos: Kirchner Verein.
- Selz, Peter. 1957. *German expressionist painting*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press (Reprints 1968 und 1974).
- Soika, Aya. 2005. Max Pechstein: Ein Südsee-Insulaner in Berlin, in: Melcher (2005), 71-83.

- Steindorff, Georg. 1900. *Die Blütezeit des Pharaonenreichs*, Monographien zur Weltgeschichte 10, Bielefeld & Leipzig: Velhagen & Klasing (weitere Auflage 1926).
- Strzoda, Hanna. 2000. *Zur Auseinandersetzung Ernst Ludwig Kirchners mit außereuropäischer Kunst: Die Ausgestaltung der Ateliers in Dresden und Berlin*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Otto-Friedrich-Universität, Bamberg 2000 (n.v.).
- 2002. Skizzen aus dem Indianerleben – Ein Beispiel für Ernst Ludwig Kirchners Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst, in: *Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde* 50: 87-104.
- 2004. Ernst Ludwig Kirchners Spiegelrahmen. Ein Beispiel für die Auseinandersetzung des Künstlers mit früher ethnographischer Literatur, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2004: 157-168.
- 2005a. Primitivismus im privaten Raum, in: *Dresdener Kunstblätter. Zweimonatsschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 49 (Heft 03-2005): 133-144
- 2005b. Ernst Ludwig Kirchners Atelier Berliner Straße 80 in Dresden, in: *100 Jahre „Brücke“: Das Dresdener Atelier von Ernst Ludwig Kirchner*, hrsg. von Erich Schneider, Schweinfurter Museumsschriften 131/2005: [2-13].
- 2006. *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption "primitiver" europäischer und außereuropäischer Kulturen*, Studien zur internationalen Architekturgeschichte und Kunstgeschichte 35, Petersberg: Imhof (n.v., bei Manuskriptabschluss noch nicht erschienen).
- Strzygowski, Josef. 1904. *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire* [12]. Nos 7001-7394 et 8742-9200: *Koptische Kunst*, Wien: Holzhausen.
- Stutzer, Beat. 1995. *Ernst Ludwig Kirchner. Die Werke in Schweizer Museen*, Davos: Kirchner Museum.
- Varnedoe, Kirk. 1984. Gauguin, in: Rubin (1984), 179-209.
- Vogt, Marion. 2001. Hieroglyphe und Figurenornament – Kirchners Originalgraphik als Synthese seines künstlerischen Gestaltungswillens, in: Güse (2001), 19-32
- Wedel, Carola. 2005. *Nofretete und das Geheimnis von Amarna*, Zaberns Bildbände zur Archäologie, Mainz: von Zabern.
- Wichmann, Siegfried (Hrsg.). 1972. *Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indio-Amerika. Ausstellung veranstaltet vom Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade München 1972*, München: Bruckmann.
- Wildung, Dietrich & Moritz Wullen (Hrsg.). 2005. *Hieroglyphen! Der Mythos der Bilderschrift von Nofretete bis Andy Warhol*, in Zusammenarbeit mit Iris Wenderholm, Berlin & Köln: SMB-DuMont.
- Woermann, Karl. 1900. *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Erster Band: Die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker*, Leipzig & Wien: Bibliographisches Institut.
- 1915a. *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Erster Band: Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer*, Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig: Bibliographisches Institut (hier zitiert nach dem unveränderten Neudruck von 1922).
- 1915b. *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Zweiter Band: Die Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker einschließlich der Kunst des Islams*, Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage, Leipzig: Bibliographisches Institut (hier zitiert nach dem unveränderten Neudruck von 1920).
- Wolf, Walther. 1957. *Die Kunst Ägyptens. Gestalt und Geschichte*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Wreszinski, Walter. 1923-42. *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 3 Bde., Leipzig: Hinrichs.
- Wulff, Oskar Konstantin & Wolfgang Fritz Volbach. 1926. *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen, Kaiser-Friedrich-Museum, Ägyptisches Museum, Schliemann-Sammlung*, Veröffentlichungen der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin: Wasmuth.



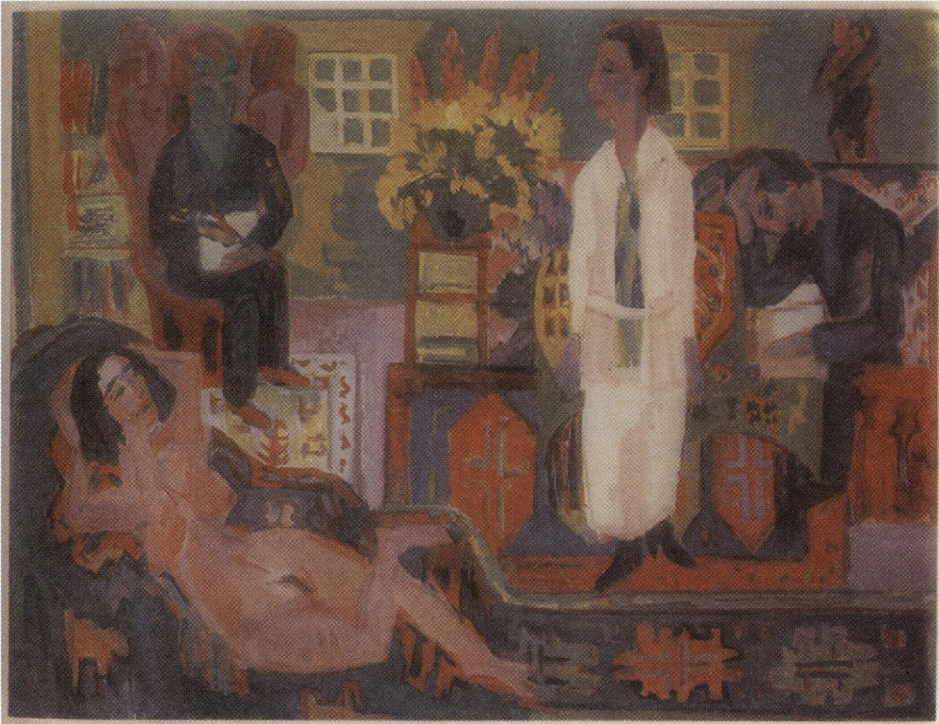


Farbabb. I: E.L. Kirchner, *Schlafende Milly* (Rückseiten-Gemälde 1911)



Farbabb. II: E.L. Kirchner, *Dodo mit großem Federhut* (Gemälde 1911)



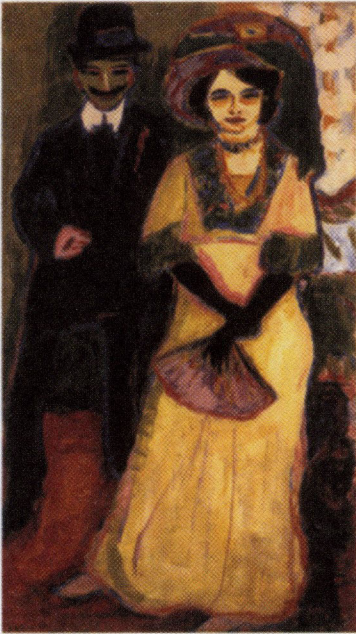


Farbabb. III: E.L. Kirchner, *Moderne Bohème* (Gemälde 1924)



Farbabb. IV: E.L. Kirchner, *Zwei Frauen im Atelier* (Kohle, schwarze und farbige Kreiden 1910/11)





Farbabb. V: E.L. Kirchner, *Dodo und ihr Bruder* (Gemälde 1908/1920)



Farbabb. VI: E.L. Kirchner, *Frau mit Hut und zwei Akte* (Rückseiten-Gemälde 1911)



Farbabb. VII: Paul Gauguin, *Ta matete* ('Der Markt', Gemälde 1892)