

Een wervelende uitwisseling tussen twee pioniers van het Duits Expressionisme

Over de vriendschap tussen Ernst Ludwig Kirchner en Mary Wigman



afb. 1. Ernst Ludwig Kirchner, *Profilkopf (Selbstbildnis)*, 1930.

Auteur: M.Z. Terpstra

Studentnummer: 3468429

Begeleider: dr. L.S. Boersma

Tweede lezer: dr. A.C. Kisters

Master thesis

Opleiding: Master Kunst- en Cultuurwetenschappen

Richting: Moderne & Hedendaagse Kunst

Onderwijsinstelling: Universiteit Utrecht

Datum: 3-11-2014

Woord vooraf

Ik denk dat elke kunstgeschiedenisstudent een kunstenaar kan noemen die op de een of andere manier, om welke reden dan ook, in zijn of haar hart is opgenomen en daar niet snel uit zal verdwijnen. Een kunstenaar die blijft boeien, fascineren, verrassen en prikkelen. Voor mij is deze kunstenaar al jaren Ernst Ludwig Kirchner. Toen ik in 2009 aan mijn opleiding begon was Kirchner mijn favoriet, toen vooral door zijn prachtige schilderijen. Nu, ruim vijf jaar later, is deze fascinerende man nog steeds mijn grootste kunstliefde. De afgelopen jaren leerde ik Kirchners werk en persoonlijke leven beter kennen. Niet alleen zijn oeuvre, maar vooral ook zijn dagboeken en brieven blijven me intrigeren. En de smeulige uitspraken van tijdgenoten over de grillige, soms zo charmante, maar meestal arrogante houding van Kirchner zijn voor mij een feestje om te lezen. Een zielsverwant in artistieke zin, maar een tegenhanger in persoonlijke zin vormt zich in de danseres Mary Wigman. Kirchner bewonderde haar, een bewondering die ik deel. Toen ik ontdekte dat de connectie en vriendschap tussen Kirchner en Wigman groter was en dieper ging dan ik verwachtte, zag ik hierin direct een onderwerp voor mijn thesis. Ik greep het onderwerp aan en dook vol overgave in dit onderzoek.

Ik prijs mezelf gelukkig dat ik de kans heb gekregen mijn opleiding Kunstgeschiedenis af te sluiten met een onderzoek naar twee van mijn grootste liefdes: Kirchner en dans. Dit onderzoek was er echter niet geweest zonder de begeleiding van Linda Boersma. Zonder haar advies, vertrouwen en motivatie was ik nooit zover gekomen. Toen ik voorzichtig voorlegde dat ik een week naar Davos wilde gaan om onderzoek te doen en Kirchners leven te leren kennen, was Linda Boersma degene die mij overhaalde om deze 'pelgrimstocht' te ondernemen.

Ik wil ook het Kirchner Museum Davos bedanken voor de hartelijke en inspirerende ontvangst. Elizabeth, bedankt voor het aanreiken van ideeën en het helpen bij de literatuurselectie. Dolores, bedankt voor de rondleiding in het museum en museumgebouw en de leerzame gesprekken over Kirchners leven in Davos.

Mijn dank gaat ook uit naar het team van Showroom MAMA, waar ik mijn stage heb afgerond en nu werkzaam ben als junior stafid. Dankzij jullie heb ik vertrouwen gekregen in mijn eigen kunnen als kunsthistoricus en kunsteducator. Bij jullie heb ik de kracht en verbetering gevonden om nooit op te geven en te vertrouwen op mezelf.

Als laatste wil ik mijn ouders bedanken voor hun steun en vertrouwen. Deze academische en persoonlijke weg heb ik kunnen voltooien met de wetenschap dat jullie altijd achter mij stonden. Bedankt voor het aanhoren van mijn eindeloze verhalen over Kirchner, Wigman, Davos en lettertypes die wel of niet geschikt zouden zijn voor een thesis. Bedankt voor alles.

Milou Terpstra
Rotterdam, 3-11-2014

Inhoudsopgave

Inleiding	pagina 4
Hoofdstuk 1: Ernst Ludwig Kirchner en zijn liefde voor dans	pagina 7
De eerste stappen naar het kunstenaarsbestaan en Die Brücke	
De onweerstaanbare aantrekkingskracht van het variététheater	
De volwassenwording van Kirchners stijl	
Het vertrek naar Berlijn	
Het herstel in Davos	
Dansende boeren en een eerste kennismaking met de <i>Ausdruckstanz</i>	
De reis door Duitsland in 1925-1926	
Kirchners positie in de opkomst van het nationaalsocialisme	
Hoofdstuk 2: Mary Wigman en de ontwikkeling van de <i>Ausdruckstanz</i>	pagina 21
<i>De Ausdruckstanz</i>	
Karoline Sophie Marie Wiegmann	
Solo's, groepschoreografieën en lesgeven	
Theoretisch gedachtegoed	
Navolgers en expressionistische dans na Wigman	
Hoofdstuk 3: Het contact en de vriendschap tussen Kirchner en Wigman	pagina 31
Kirchners schetsen naar Wigman en haar dansgroep	
Invloeden op Kirchners oeuvre	
<i>Neue Stil</i>	
Verwantschap in gedachtegoed	
Kritische aantekeningen	
Invloed op Wigman?	
Conclusie	pagina 39
Literatuurlijst	pagina 41
Lijst van afbeeldingen	pagina 44

Inleiding

Toen Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) in zijn reisdagboek op 16 januari 1926 over Mary Wigman (1886-1973) schreef, ging dit gepaard met een grote bewondering en genegenheid.¹ Met enthousiasme schreef de kunstenaar over zijn eerste ontmoeting met Wigman en de artistieke verbondenheid die hij met haar praktijk opmerkte:

“[...] und das Schaffen eines modernen Schönheitsbegriffes ist ebenso in ihren Tänzchen am Werke wie in meinen Bildern.”²

In deze periode had Kirchner de karakteristieke stijl van de expressionistische kunstenaarsgroep Die Brücke (1905-1913) reeds achter zich gelaten. Zijn eigen weg volgend was zijn schilderstijl en onderwerpkeuze sterk veranderd. Kirchner vertrok in 1917 op advies van zijn artsen vanuit Berlijn naar Davos. Getraumatiseerd door de Eerste Wereldoorlog kampte Kirchner met fysieke en mentale problemen. Hij was verslaafd geraakt aan slaapmiddelen, morfine en alcohol en leed aan een heftige depressie en verlamningsverschijnselen. Zijn artsen waren van mening dat de schone lucht in Davos, dat in de Zwitserse Alpen ligt, hem goed zou doen en dat hij hier zijn rust terug zou vinden. In Davos werd hij intensief verder behandeld door de plaatselijke artsen, waarna zijn gezondheidstoestand verbeterde. Gepaard met deze extreme verandering van omgeving, kende zijn werk ook een verandering. De harde, onrustige en grimmige stadsbeelden van Berlijn maakten plaats voor koele, kalme en vloeiende berglandschappen.³ Dans, een terugkerend thema in zijn oeuvre, is ook in zijn werk uit deze tijd terug te vinden. De variétédanseressen van het bruisende uitgaansleven van Dresden en Berlijn hebben echter plaatsgemaakt voor een ander type dans: de nieuwe, avantgardistische expressionistische dans die in het begin van de twintigste eeuw ontstond.

De grootste pionier van de expressionistische dans of *Ausdruckstanz* is danseres en choreografe Mary Wigman. Wigman werd geboren in Duitsland en bleef in dit land wonen, ondanks vele internationale tournees in en buiten Europa tijdens haar rijke danscarrière. Naast haar praktijk als danseres en choreografe richtte ze ook scholen op en schreef theoretische teksten over dans en beweging.⁴ In de jaren twintig woonde en werkte Wigman in Dresden. Ze leidde hier haar eigen dansschool, de *Wigman Tanzschule*, die veel leerlingen trok uit vanuit heel Europa. Het was in deze stad dat zij en Kirchner elkaar voor het eerst ontmoetten. Kirchner was op dat moment op reis langs verschillende steden in Duitsland, en bracht ook een bezoek aan

¹ L. Grisebach, *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Bramsche bei Osnabrück 1968, p. 115.

² Grisebach 1968 (zie noot 1), p. 115.

³ C. Rhodes, 'The body and the dance: Kirchner's Swiss work as Expressionism', in: S. Behr, D. Fanning, D. Jarman (red.), *Expressionism reassessed*, Manchester/New York 1993, pp. 133-146.

⁴ M. Newhall, *Mary Wigman*, Londen/New York 2009, pp. 4-6.

zijn vroegere woonplaats Dresden. Hij verbleef bij zijn vriend, de kunsthistoricus Will Grohmann (1887-1968), die ook een goede vriend van Wigman was. Het is dan ook geen verrassing dat Kirchner Wigman ontmoette bij Grohmann thuis.⁵ Wigman was voor Kirchner een enorme inspiratiebron en hij hechtte veel waarde aan de artistieke uitwisselingen die voortvloeiden uit hun vriendschap. Hele dagen bracht hij door in haar dansschool, waar hij talloze schetsen maakte van danseressen die de expressionistische stijl van Wigman beoefenden.

Door Kirchners omschrijvingen van zijn ontmoetingen met Wigman is mijn interesse gewekt. De vriendschap en artistieke uitwisseling tussen Kirchner en Wigman is een mooi voorbeeld van uitwisseling tussen artistieke disciplines binnen het Duits expressionisme. Hoe deze relatie effect heeft gehad op het oeuvre van Kirchner is het onderwerp van deze thesis. De hoofdvraag luidt: wat voor invloed heeft de vriendschap tussen Ernst Ludwig Kirchner en Mary Wigman gehad op Kirchners oeuvre?

Het contact en de vriendschap tussen Kirchner en Wigman is in enkele bronnen beschreven, maar altijd slechts vluchtig. Vaak betreft het hier artikelen over Kirchner en het dansthema in zijn oeuvre, waarin zijn contact met Wigman kort wordt toegelicht. In de literatuur die over Wigman is geschreven wordt vrijwel altijd alleen het bekende schilderij *Totentanz der Mary Wigman* uit 1926 van Kirchner beschreven, maar niet het contact tussen de twee kunstenaars (afb. 2). Er is nog geen verdiepend onderzoek gedaan naar de vriendschap tussen Kirchner en Wigman en de invloed die dit contact heeft gehad op Kirchners oeuvre. In deze stand van zaken vervult deze thesis eerste aanzet of oriëntatie op dit onderwerp.

Voor dit onderzoek zal gebruik gemaakt worden van verschillende methodieken. De belangrijkste methodiek betreft literatuuronderzoek. Dit literatuuronderzoek is gericht op een breed scala aan bronnen, deze zullen verderop in dit stuk toegelicht worden. Het literatuuronderzoek heb ik na bezoeken aan (kunsthistorische)bibliotheken in Utrecht, Amsterdam en Rotterdam voortgezet in Davos, waar het Kirchner Museum Davos sinds 1982 gevestigd is.⁶ Als enige museum in Europa dat in zijn geheel gewijd is aan Kirchner, bezit dit museum een uitgebreide bibliotheek. Hier heb ik een aantal dagen gewerkt en bronnen kunnen inzien die niet aanwezig zijn in Nederland. Daarnaast ben ik in Davos gestart met het vergelijkende, visuele onderzoek. De mogelijkheid om de werken in de collectie van het Kirchner Museum Davos te aanschouwen gaf een grote impuls aan het visuele onderzoek. De focus van de museumcollectie ligt namelijk op de werken die Kirchner in Davos maakte, een periode die in Nederlandse en Duitse tentoonstellingen van Kirchners werk veelal onderbelicht wordt. Dezelfde methodiek is toegepast in het onderzoek naar Wigman.

Om dit onderzoek te kunnen uitvoeren, is gebruik gemaakt van een aantal verschillende

⁵ Rhodes 1993 (zie noot 3), p. 140.

⁶ De website van het Kirchner Museum Davos: <<http://www.kirchnermuseum.ch/sites/de/home.html>>.

soorten bronnen. Bovenal is literatuuronderzoek belangrijk, zowel kunsthistorische als danshistorische bronnen spelen hierbij een rol. In de literatuurselectie zijn theoretische en meer beschrijvende bronnen gebruikt. Daarnaast is visuele documentatie, in de vorm van kunstwerken en foto's als reproducties hiervan, een belangrijke informatiebron. Verder zal ook gebruik gemaakt worden van persoonlijke documenten, geschreven door Kirchner en Wigman, zoals dagboeken, theoretische artikelen en brieven.

Deze thesis is gestructureerd in drie hoofdstukken. In hoofdstuk 1: "Ernst Ludwig Kirchner en zijn liefde voor dans" wordt aandacht besteed aan Kirchners persoonlijke en artistieke ontwikkeling en de terugkerende dansthematiek die in deze ontwikkeling is terug te vinden. In hoofdstuk 2: "Mary Wigman en de ontwikkeling van de *Ausdruckstanz*" wordt de *Ausdruckstanz* en Wigmans rol hierin beschreven. In hoofdstuk 3: "Het contact en de vriendschap tussen Kirchner en Wigman" is daar het moment om de vriendschap tussen Kirchner en Wigman te onderzoeken. Hierbij zal uiteengezet worden welke directe effecten deze ontmoeting had en welke effecten op een meer indirecte wijze aanwezig zijn. Er zal ook aandacht besteed worden aan kritische kanttekeningen bij de invloed die op Kirchners oeuvre is te zien. Als laatste wordt onderzocht of er ook sprake is van invloed op Wigmans praktijk. In het slot van deze thesis zal een antwoord geformuleerd worden op de onderzoeksvraag: wat voor invloed heeft de vriendschap tussen Ernst Ludwig Kirchner en Mary Wigman gehad op Kirchners oeuvre?

Hoofdstuk 1

Ernst Ludwig Kirchner en zijn liefde voor dans

Als er een terugkerende thematiek in het oeuvre van Kirchner aangewezen moet worden, dan is dat dans. Van jongs af aan was Kirchner een liefhebber van dans, een gegeven dat terug te zien is in zijn werken. Wat dit dominante thema interessant maakt, is dat Kirchners manier van afbeelden van dans een dynamische ontwikkeling doormaakt. Zowel in onderwerpskeuze als in stijlkeuze zijn grote verschillen te ontdekken, hoewel Kirchners schilderijen wel altijd als van zijn hand te herkennen zijn. Deze ontwikkeling binnen de dansthematiek, die voor een groot deel samenhangt met Kirchners persoonlijke en artistieke ontwikkeling, zal in dit hoofdstuk uiteengezet worden. In een reis van Kirchners jonge jaren tot zijn dood in Davos zal de dansthematiek toegelicht worden. Op deze manier wordt het duidelijk hoe en waarom Kirchner liefhebber werd van de *Ausdruckstanz* en deze dansvorm tot het einde van zijn leven trouw bleef.

De eerste stappen naar het kunstenaarsbestaan en Die Brücke

Kirchner werd op 6 mei 1880 geboren in Aschaffenburg in een gezin uit de gegoede middenklasse. Op jonge leeftijd hield Kirchner zich al bezig met tekenen en tijdens zijn jaren op het Gymnasium van Chemnitz volgde hij regelmatig tekenlessen.⁷ Van 1901 tot 1905 studeerde Kirchner architectuur aan de *Technischen Hochschule* in Dresden, een keuze die hij onder enige druk van zijn vader maakte.⁸ Kirchners vader, Ernst Kirchner (1847-1921), vond het belangrijk dat zijn zoon voor een 'echt' beroep studeerde. Architectuur was voor Kirchner een compromis, omdat hij in deze studiekeuze naast het technische aspect van architectuur ook het artistieke aspect tot zich kon nemen.⁹ Toen hij voor een semester in München verbleef, nam hij naast zijn studie ook les aan de *Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst*, een kunstacademie in München. Hier volgde hij tekenles naar naakte, bewegende modellen.¹⁰ Dit was de eerste keer dat Kirchner naar modellen tekende die zich niet zoals gebruikelijk was op traditionele kunstacademies in statische poses opstelden, maar vrijelijk door het atelier bewogen. Tijdens zijn studietijd namen tekenen en schilderen het grootste deel van Kirchners vrije tijd in. In Dresden leerde hij de drie andere architectuurstudenten kennen met wie hij op 7 juni 1905 in Dresden het collectief Die Brücke oprichtte: Fritz Bleyl (1880-1966), Erich Heckel (1883-1970) en Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). De recentelijk afgestudeerde

⁷ N. Brandmüller, 'The Early Years', in: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 55.

⁸ A. Henze, *Ernst Ludwig Kirchner. Leben und Werk*, Stuttgart/Zürich 1980, p. 9.

⁹ Brandmüller 2010 (zie noot 7), p.55.

¹⁰ F. Krämer, 'In Contradiction: Ernst Ludwig Kirchner', in: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 14.

architectuurstudenten waren op dit moment jonge twintigers en begonnen vol passie aan hun kunstenaarsbestaan.

De naam “Die Brücke”, wat ‘de brug’ betekent, is bedacht door Schmidt-Rottluff en wordt vaak gezien als een referentie aan een vertrek uit het verleden naar een betere toekomst. Een andere veelgebruikte verklaring voor de naam komt uit *Also sprach Zarathustra* van de Duitse filosoof en dichter Friedrich Nietzsche (1844-1900), waarin de moderne mens wordt omschreven als een brug.¹¹ In de loop der tijd wisselde de samenstelling van de Brücke-leden. Van de oprichters bleef iedereen de volle tijd trouw aan het collectief, behalve Bleyl die in 1907 al vertrok.¹² Onder de kunstenaars die zich een periode aan de zijde van de Brücke-kunstenaars schaarden, bevonden zich ook Emil Nolde (1867-1956) en Max Pechstein (1881-1955). In 1911 verhuisden de Brücke-kunstenaars één voor één naar Berlijn. De overgang van het provinciale Dresden naar de hoofdstad had een grote invloed op het collectief. De kunstenaars groeiden uit elkaar, zowel op persoonlijk als artistiek niveau. Na acht jaar werd op 27 mei 1913 door de overgebleven actieve leden het bericht naar buiten gebracht dat Die Brücke was ontbonden. Als aanleiding hiervoor wordt vaak het door Kirchner in 1913 geschreven *Chronik der KG Brücke* genoemd. In dit korte document beschreef Kirchner de ontwikkeling van de kunstenaarsgroep. De overige Brücke-leden waren verontwaardigd over de inhoud, omdat ze van mening waren dat Kirchner een veel te grote rol aan zichzelf had toebedeeld. Waarschijnlijker is echter dat de ontbinding het resultaat was van de ontstane afstand tussen de kunstenaars, en het document van Kirchner werd aangegrepen als moment om Die Brücke op te heffen.¹³

Er is één manifest opgesteld door Die Brücke, deze telt slechts twee regels en werd op 9 oktober 1906 gepubliceerd. Het manifest in de vorm van een houtsnede is van de hand van Kirchner en luidt:

“Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.”¹⁴

In het manifest roept Die Brücke de jeugd op om zich tegenover de gevestigde, oudere orde te verenigen en de toekomst te scheppen op een rechtstreekse en onvervalste manier.¹⁵ De Brücke-leden hadden progressieve, grootse en revolutionaire ideeën over beeldende kunst, de

¹¹ M. Ragona, ‘Ecstasy, Primitivism, Modernity: Isadora Duncan and Mary Wigman’, *American Studies* 35 (1994) nr. 1, p. 49.

¹² U. Lorenz, *Brücke. Expressionistisch kunstenaarscollectief (1905-1913)*, Keulen 2008, p. 6.

¹³ D. Elger, *Expressionisme. Een revolutie in Duitse kunst*, Keulen 2007, pp. 17-19.

¹⁴ Lorenz 2008 (zie noot 12), p. 11.

¹⁵ Elger 2007 (zie noot 13), p. 17.

maatschappij en politiek en vonden elkaar in deze idealen. Ze kwamen uit een goed milieu, de bovenlaag van de middenklasse, maar zetten zich hier tegen af.¹⁶ De Brücke-kunstenaars keerden zich tegen de snelle modernisering van de burgerlijke samenleving en zochten een weg terug naar de oorspronkelijkheid van het menselijk bestaan. De kunstenaars werkten en leefden nauw samen in gezamenlijke ruimtes en streefden naar een eenheid in leven en kunst. Ze zochten actief naar medestanders in hun protest tegen de behoudende bourgeoisie en hun streven naar maatschappelijke veranderingen, het generatieconflict dat tot de kern van Die Brücke behoort.¹⁷ Zoals beschreven in het manifest wilden Kirchner en de andere Brücke-kunstenaars op onvervalste manier, zonder tussenkomst van de rede, vastleggen wat ze zagen en voelden. In de broeierige, intieme werksfeer waarin de Brücke-kunstenaars in hetzelfde atelier bliksemsnel schetsen maakten en samen werkten aan hun beeldtaal, groeiden de kunstenaars in stijl en onderwerpkeuze naar elkaar toe. Die Brücke was naast een kunstenaarscollectief veel meer een gemeenschap, een manier van leven die de kunstenaars met elkaar en hun vriendinnen en modellen deelden. De bohemien leefstijl die ze aanhingen werd hier tot een hoogtepunt gedreven.

De Brücke-stijl die uit de idealen voortvloeide, kenmerkt zich door versimpelde of verwrongen vormen in sterke, heldere kleuren die in dikke lagen krachtig werden aangebracht. Met directe, impulsieve gebaren beeldden de kunstenaars op een directe manier de wereld om zich heen af. Hierbij stond hun eigen ervaring van deze wereld centraal. Een gevoelige, dynamische stijl was het resultaat. Taferelen uit de wereld om hun heen waren het onderwerp van hun werken, zoals landschappen, straatscènes, portretten, atelierscènes en werken naar modellen. Door deze onderwerpkeuzes waren de kunstenaars in staat om hun eigen, persoonlijke gevoel die ze ervoeren bij het waarnemen van deze taferelen op een directe manier te uiten. In de zomers gingen de kunstenaars met hun vriendinnen kamperen bij de meren van Moritzburg, net buiten Dresden, of de Baltische kust.¹⁸ Hier konden ze naar hartenlust één van hun favoriete onderwerpen tekenen en schilderen: het naakt in de natuur. In het begin van de twintigste eeuw was de *Körperkultur* een dominante beweging in Duitsland. Het nudisme won aan populariteit, omdat mensen zich op deze manier tijdelijk konden losmaken van de regels van de maatschappij. Het is dan ook niet vreemd dat deze vorm van recreëren de Brücke-kunstenaars aansprak en dat zij zich hier in de zomers ook mee bezig hielden.¹⁹ Na omstreeks 1910 werd de invloed van primitivistische kunst zichtbaar in het werk van de Brücke-

¹⁶ Lorenz 2008 (zie noot 12), p. 8.

¹⁷ Elger 2007 (zie noot 13), pp. 15-17.

¹⁸ S. Figura, 'German Expressionism: The Graphic Impulse', in: S. Figura, *German Expressionism. The Graphic Impulse*, tent.cat. New York (The Museum of Modern Art) 2011, p. 11.

¹⁹ P. Jelavich, 'Dance of life, dance of death', in: S. Figura, *German Expressionism. The Graphic Impulse*, tent.cat. New York (The Museum of Modern Art) 2011, p. 37.

kunstenaars.²⁰ De kunstenaars kwamen hiermee in aanraking door bezoeken aan etnografische musea in Dresden en Berlijn. Een andere thematiek die ook samenhang met het ontsnappen aan de sterke regels van de maatschappij, was de variétédans. Vooral Kirchner, Heckel en Pechstein waren enthousiaste consumenten van het bruisende nachtleven van Dresden en Berlijn. Ze bezochten variététheaters, circusacts, cafés en bordelen. In de variététheaters zagen zij verschillende soorten, voornamelijk exotische, dansvormen. Hun snelle tekentechniek toepassend legden de kunstenaars deze optredens vast, waarna ze deze uitwerkten tot schilderijen.

De onweerstaanbare aantrekkingskracht van het variététheater

Er waren verschillende vormen van dans te zien in de Duitse variététheaters. Dit waren voornamelijk exotische dansvormen, zoals de csardas, cancan en cakewalk.²¹ Kirchner putte inspiratie uit verschillende bronnen voor deze dynamische, zinderende werken. Hij werd niet alleen beïnvloed door de stijl van Franse kunstenaars, maar ook door hun onderwerpkeuze.²² Voordat Kirchner geïnteresseerd raakte in variété, hadden Franse kunstenaars zoals Édouard Manet (1832-1883), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) en Georges Seurat (1859-1891) zich reeds beziggehouden met dit onderwerp.²³ Het is zeer waarschijnlijk dat Kirchner deze werken heeft gezien en meegenomen in zijn eigen afbeeldingen van variétédans. Naast deze Franse inspiratiebron zijn de werken van Nietzsche van invloed geweest.²⁴ Het boek *Also sprach Zarathustra* uit 1883-1884 was geliefd bij Kirchner en de andere Brücke-leden. Hierin schrijft Nietzsche over de bevrijdende en helende krachten van dans die de verouderde idealen en conventies van de bourgeoisie kunnen veranderen of zelfs omver werpen.²⁵ Een andere inspiratiebron was de volkskunst die Kirchner in volkenkundige musea in Dresden en Berlijn zag. Kirchner bestudeerde ook boeken over volkskunst en had hier een grote verzameling van in zijn bezit.²⁶ Dit primitivisme vond Kirchner ook in de variétédans. Door het bevrijdende karakter van dans en het loslaten van het rationele zagen de kunstenaars dans als een link tussen het moderne leven en de puurheid van het bestaan. Dans werd in dit gedachtegoed gezien als zowel het middel als de uitwerking van dit pure bestaan.²⁷ Op deze manier werd dans door Kirchner ingezet om zijn primitivisme vorm te geven.

²⁰ Jelavich 2011 (zie noot 19), p. 54.

²¹ De csardas is een Hongaarse volksdans, de cancan is oorspronkelijk een Algerijnse volksdans en de cakewalk is een satirische dans die door Afrikaanse slaven werd uitgevoerd om de formele Europese dansen te imiteren.

²² Henri Matisse oefende invloed uit op de vroege stijlkeuze van Kirchner.

²³ J. Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven/Londen 1991, p. 87.

²⁴ Niet alleen de expressionisten raakten geïnspireerd door de teksten van Nietzsche. De invloed van deze teksten is op bijna alle artistieke stromingen van het begin van de twintigste eeuw merkbaar.

²⁵ Lloyd 1991 (zie noot 23), p. 96.

²⁶ M. Boot, *Familie. Het wandkleed van Ernst Ludwig Kirchner in de collectie van het Stedelijk Museum te Amsterdam*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 2001, pp. 36-37.

²⁷ Lorenz 2008 (zie noot 12), p. 72.

De werken met een dansthematiek die Kirchner tijdens zijn Brücke-jaren maakte, kenmerkten zich in het begin door een grote afstandelijkheid tussen de kunstenaar en het afgebeelde. De dansoptredens zijn veelal afgebeeld door de kunstenaar die toen in het publiek zat. De namen van de danseressen zijn onbekend. Deze anonimiteit van de danseressen in combinatie met de afstand tussen het publiek en de performers zorgen voor een gespannen subject-object relatie. Kirchner zette deze taferelen in om een uitdrukkingsvorm te zoeken van het leven en levendigheid.²⁸ De verhouding tot de danseressen veranderde in Berlijn. Kirchner en de andere Brücke-leden leerden hier de danseressen kennen en nodigden deze danseressen vervolgens uit om in hun atelier model te komen staan. De band met de danseressen in Berlijn was veel persoonlijker dan de band die de kunstenaars met de danseressen uit Dresden hadden. Dit resulteerde in intiemere taferelen die zich niet per se op het podium afspeelden, maar bijvoorbeeld ook in het atelier of in de dansstudio. Kirchner beeldde bijvoorbeeld danseressen in de dansstudio af of danseressen die zich klaarmaakten voor een optreden. Door deze intieme sfeer werd de erotische lading van de werken vergroot. Danseressen werden vaak vriendinnen en daarna echtgenotes. Heckel trouwde in 1915 met de exotische danseres Sidi Riha (1891-1982) en ook Kirchners partner Erna Schilling (1884-1945) kwam uit de danswereld, zij was cabaretdanseres.²⁹

De volwassenwording van Kirchners stijl

In de periode dat Kirchner in het collectief Die Brücke werkte, ontwikkelde hij zijn eigen, volwassen stijl. In Kirchners vroegste werken is zijn onderzoek en ontdekkingstocht naar een eigen stijl terug te zien in de duidelijk herkenbare invloeden van de eigentijdse Franse schilder Henri Matisse (1869-1954). Een voorbeeld hiervan is het portret dat Kirchner rond 1906 van zijn toenmalige vriendin Doris Große (1884-jaartal van overlijden onbekend) schilderde, *Doris mit Halskrause*.³⁰ Vanaf omstreeks 1908 worden Kirchners idealen die hij onder andere in het Brücke-manifest had benoemd, zichtbaar in zijn werk. Kirchner richtte zich op verschillende motieven die zijn drang naar het afbeelden van het leven om zich heen en zijn emoties ondersteunden. Het vrouwelijk naakt is een dominant motief in deze tijd, zowel in de studio als in de natuur. De modellen bewogen zich vrij door de ruimte: er werd niet van ze verwacht dat ze op de traditionele, academische manier lange periodes in dezelfde houding bleven staan. Dit is een werkmanier die Kirchner meenam uit zijn tekenlessen aan de *Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst* in München. Deze werkwijze dwong Kirchner om snel te schetsen als hij een interessante houding zag, voordat het model een andere houding aannam. Op deze

²⁸ A. Firmenich, 'Vom „Cake-Walk“ zum „Farbentanz“: Das Tanzmotiv bei Ernst Ludwig Kirchner', in: K. Adelsbach, A. Firmenich, *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Keulen 1996, p. 44.

²⁹ Firmenich 1996 (zie noot 28), p. 47.

³⁰ N. Santorius, 'The Expressionist in Dresden', in: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 71.

manier werd zijn snelle, trefzekere tekentechniek geboren. Kirchner was in staat om met slechts een paar simpele lijnen een bewegende figuur vast te leggen, zoals te zien is op de ansichtkaart met zelf getekend ontwerp die Kirchner in 1909 naar Heckel stuurde. De mens in relatie tot de natuur en het naakt als motief waren belangrijk voor Kirchner, omdat hij hierin de primitieve mens herkende. Hij wilde terug naar de basis van de mens, zonder het juk van de maatschappij en de belemmeringen en gedragscodes die deze naar zijn mening oplegde aan mensen. Dit primitivisme is een inspiratiebron die nooit geheel is verdwenen uit Kirchners werk. Een ander centraal motief uit deze periode is dat van eigentijdse dans uit variététheaters en het nachtleven. Kirchner heeft talloze afbeeldingen gemaakt van danseressen en circusartiesten die hij in Dresden zag optreden.³¹ Deze thematieken passen bij de antiburgerlijke idealen van Kirchner. Hij herkende in het bestaan van de artiesten zijn eigen breekbare kunstenaarsbestaan en probeerde de dynamiek van het turbulente nachtleven te vangen.³² Deze manier van werken is terug te zien in de kenmerkende Brücke-stijl die Kirchner in deze jaren hanteerde. Hij beeldde de scènes af in sensuele vormen met contrasterende kleurvlakken en duidelijke contouren. Door de verwrongen perspectieven ontstaat grote dynamiek. De spanning in deze zinderende werken is bijna voelbaar.

Het vertrek naar Berlijn

Toen Kirchner in oktober 1911 van Dresden naar Berlijn verhuisde, veranderde er veel in zijn leef- en werkomgeving. De grote stad had een andere atmosfeer dan Dresden en de Brücke-kunstenaars, die zich in deze periode in Berlijn vestigden, vonden allen op hun eigen manier nieuwe inspiratie. Vooral op de gevoelige geest van Kirchner had de verhuizing een grote impact, een gegeven dat goed terug is te zien in zijn Berlijnse werk.³³ De jaren die Kirchner in Berlijn doorbracht, van 1911 tot 1915, worden veelal gezien als zijn artistieke hoogtepunt en meest productieve periode.³⁴

In Berlijn trad er een verandering op in Kirchners onderwerpkeuze en stijl. Kirchners interesse verschoof van het menselijk naakt naar straatscènes. Hierbij bleef zijn fascinatie voor de vrouw en erotische spanningen intact: de in Berlijn flanerende vrouwen die hij afbeeldde waren veelal prostituees. Ook na de ontbinding van Die Brücke in 1913 bleef Kirchner deze taferelen afbeelden. De danseressen en circusartiesten bleven een geliefd thema van Kirchner, net als in Dresden was hij ook in Berlijn een veel geziene gast in diverse variététheaters.³⁵ In Berlijn werd Kirchners stijl hoekiger, nerveuzer en harder. De figuren lijken op een bijna

³¹ Santorius 2010 (zie noot 30), p. 74.

³² Lorenz 2008 (zie noot 12), p. 74.

³³ Elger 2007 (zie noot 13), p. 34.

³⁴ N. Brandmüller, 'The Expressionist in Berlin', in: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 100.

³⁵ Lorenz 2008 (zie noot 12), p. 84.

agressieve manier te zijn ontstaan, zoals de figuren in het werk *Die Straße* uit 1913. Deze vruchtbare periode kwam echter abrupt tot een einde toen Kirchner in juli 1915 werd opgeroepen voor de militaire dienst. Pas toen hij na zijn bezoeken aan verschillende sanatoria rust en een beginnend herstel vond in Davos, brak een nieuwe periode van productiviteit aan.

De oproep om toe te treden tot het Duitse leger kwam niet als een verrassing voor Kirchner. Veel kennissen van hem hadden zich reeds als vrijwilliger aangemeld. Hoewel Kirchner in het begin optimistisch was en zichzelf trots fotografeerde in zijn soldatenuiform, had de Eerste Wereldoorlog een niet te onderschatten invloed op de kunstenaar. De druk en de discipline die door het leger werden uitgeoefend in combinatie met de voortdurende angst voor zijn leven, zorgden na enkele maanden voor een mentale instorting.³⁶ Een periode van verblijven in verschillende sanatoria brak aan: eerst in Duitsland en tenslotte, vanaf 1917, in Zwitserland. Kirchner leed aan alcoholverslaving, morfineverslaving, slaapmiddelverslaving, verschillende neuroses, achtervolgingswaan en verlamingsverschijnselen. Vooral dat laatste zorgde ervoor dat de toch al gevoelige Kirchner, die slechts nog een schim van zichzelf was, niet kon tekenen of schilderen. Heimelijk stopte hij met eten, omdat hij bang was dat hij weer teruggezonden zou worden naar het leger als zijn gezondheidstoestand zou verbeteren. Pas toen zijn artsen hem vertelden dat hij, gezien zijn mentale kwetsbaarheid, nooit meer teruggestuurd zou worden, gaf Kirchner zich over aan het genezingsproces. In 1918 werd hij ontslagen uit het sanatorium in Davos, nog niet geheel hersteld, maar sterk genoeg om onder de hoede van Schilling thuis te verblijven.³⁷ Na zijn ontslag besloot Kirchner niet terug te keren naar Duitsland, maar in de omgeving van Davos te gaan wonen. Eerst verbleef hij van 1918 tot 1923 in het huis *In den Lärchen* in Davos Frauenkirch, waar Schilling zich in 1921 bij hem voegde. In 1923 verhuisden ze naar het huis *Wildboden*, ook in Davos Frauenkirch. In dit huis bleef Kirchner wonen tot zijn dood.³⁸

Het herstel in Davos

Davos is een klein dorp in de Zwitserse Alpen, waar Kirchner de rust en regelmaat vond die hij niet in Berlijn kende. In het monumentale berglandschap was Kirchner afgezonderd van al zijn vrienden, kennissen en collega's, maar dit betekende niet dat zijn werk afwezig was in de internationale kunstwereld. Kirchner was in deze jaren juist duidelijk aanwezig in de Duitse kunstwereld: er werd veel over hem geschreven, er waren meerdere tentoonstellingen met zijn werk te zien en hij ontving regelmatig prijzen voor zijn kunst. Kirchner had geen financiële problemen, omdat hij regelmatig werk verkocht. Schilling woonde tot 1921 nog in Berlijn en

³⁶ Henze 1980 (zie noot 8), pp. 43-44.

³⁷ Elger 2007 (zie noot 13), p. 41.

³⁸ B. Ritter, 'In the Mountains: Kirchner's First Years in Davos', in: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 175.

zorgde, als de rechterhand van Kirchner, voor de administratie en verkoop van zijn werken in Duitsland.³⁹ Op deze manier kon het paar, toen Schilling zich bij Kirchner voegde, een aangenaam en rustig leven leiden in Davos.

Het was niet verrassend dat de overgang van de grote stad naar een klein dorp in de Zwitserse Alpen voor een verandering in zowel Kirchners onderwerpkeuze als zijn stijl zorgde. Kirchner haalde veel inspiratie uit zijn nieuwe omgeving en de contacten met de inwoners van Davos. Het eenvoudige leven in Davos dat was afgestemd op de seizoenen en zich elk jaar in hetzelfde ritme afspeelde, was precies de ervaring die Kirchner zocht. Hij idealiseerde de levenswijze van Davos, waarin hij een vorm van primitivisme herkende.⁴⁰ Kirchner beeldde de monumentale berglandschappen en het leven van de inwoners af, zoals de boeren die hun vee begeleidden of het land bewerkten.⁴¹ Het drieluik *Alpleben. Triptychon* uit 1918 is bijvoorbeeld geheel gewijd aan de verschillende boerenactiviteiten in Davos.

Vanuit zijn huis op de Stafelalp had hij een prachtig uitzicht op de berg Tinzenhorn. Elke ochtend zag Kirchner de koeien vanuit de stal naar de weides lopen en drinken uit het water dat tussen de Stafelalp en de Tinzenhorn liep. Kirchner prees zichzelf gelukkig dat hij midden in het landschap woonde en vergeleek de omgeving qua schoonheid met het atelier van Rembrandt van Rijn (1606-1669).⁴² Kirchners landschappen zijn geschetst in grote en eenvoudige vormen en heldere kleuren. Er heerst meer rust in de dynamiek en Kirchner hanteerde een koeler kleurenschema dan tijdens zijn jaren in Duitsland. Kirchner bleef echter trouw aan zijn eigen tradities, ook al goot hij deze in een nieuwe vorm. In het schilderij *Schneesmelze. Berglandschaft mit Alphütte* uit omstreeks 1922 zijn de dennenbomen bijvoorbeeld met zijn kenmerkende expressionistische, nerveuze toets geschilderd.⁴³ Hier moet echter wel de kanttekening gemaakt worden dat de omslag in onderwerpkeuze van Kirchner niet te belangrijk gemaakt mag worden. Het zou verkeerd zijn als gesteld wordt dat Kirchner bewust de Berlijnse prostituties en straatscènes achter zich liet voor de serene berglandschappen en het kalme boerenleven in Davos. Het vertrek naar Davos was geen artistieke keuze, maar een keuze gebaseerd op gezondheidsoverwegingen en het advies van zijn artsen. Kirchner schilderde in Berlijn de taferelen die hij tegenkwam, en dit veranderde niet toen hij naar Davos verhuisde.

³⁹ K. Schick, 'Vor der Reise: Ernst Ludwig Kirchner. Davos 1925', in: I. Mössinger, B. Ritter (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Die Deutschlandreise 1925-1926 von Davos nach Frankfurt am Main, Chemnitz, Dresden, Berlin*, tent.cat. Wienand (Kunstsammlungen Chemnitz), 2007, p. 36-39.

⁴⁰ Boot 2001 (zie noot 26), pp. 40-41.

⁴¹ Ritter 2010 (zie noot 39), p. 175.

⁴² De vergelijking die Kirchner met Rembrandt van Rijn maakt, past in de lijn met zijn bewondering voor deze kunstenaar. Kirchner beschreef in zijn tekst 'Die Arbeit E.L. Kirchners' hoe hij door de Nederlandse schilder geïnspireerd werd in zijn vroege tekenwerk. De tekst is te raadplegen in: E.L. Kirchner, 'Die Arbeit E.L. Kirchners, 1925-1926' in: E. Kornfeld, *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*, Bern 1979, pp. 332-345.

⁴³ Henze 1980 (zie noot 8), p. 63.

Nog steeds schilderde hij de wereld om zich heen, vanuit zijn eigen perspectief en ervaring.⁴⁴

In Davos leerde Kirchner in het begin van de jaren twintig de wever Lise Gujer (1893-1967) kennen. Het nieuwe medium van het weefgetouw verkennende, ontwierp Kirchner kleden, kussenhoezen en wandtapijten die Gujer vervolgens uitvoerde. Door de eigenschappen van dit voor Kirchner nieuwe medium onderscheidt deze textielkunst zich van Kirchners schilder- en grafiekkunst. De verschillende kleurvlakken liggen onvermengd naast elkaar en de gekozen draden hebben heldere kleuren, zoals in het wandkleed *Familie* dat Kirchner in 1923 ontwierp. Er is een nieuw soort monumentaliteit en rust aanwezig in deze werken. Veelal zijn op deze textielwerken portretten afgebeeld op een achtergrond van Zwitserse bergen.⁴⁵

In Davos voelde Kirchner zich afgezonderd van de internationale kunstwereld. Om zijn afgelegen positie te compenseren, abonneerde hij zich op verschillende kunsttijdschriften, zoals *Der Sturm* en *Der Querschnitt*.⁴⁶ Hij creëerde het pseudoniem 'Louis de Marsalle', een Franse kunstcriticus, waaronder hij verschillende teksten schreef over zijn eigen werk. Kirchner probeerde op deze manier zijn positie als kunstenaar veilig te stellen en te versterken. Hij deed ook bewuste pogingen om de manier waarop hij de kunstgeschiedenisboeken in zou gaan te controleren. Zo zette hij zijn pseudoniem in om het belang van zijn Brücke-jaren te bagatelliseren. Kirchner had nog steeds een bittere nasmaak van de reacties op zijn tweede manifest en wilde niet meer met Die Brücke geassocieerd worden. In Davos schreef hij teksten waarin hij zich van zijn Brücke-etiket probeerde los te weken.⁴⁷ Louis de Marsalle schreef teksten over de kunstenaarspraktijk van Kirchner waarin hij de werkwijze in tekeningen, grafiek en schilderkunst uiteenzette.⁴⁸ Deze lyrische teksten, waarin geen mogelijkheid onbenut gelaten werd om Kirchner (of beter gezegd: zichzelf) de hemel in te prijzen, laten zien hoezeer Kirchner zich van een plek in de avant-garde wilde verzekeren.⁴⁹

Dansende boeren en een eerste kennismaking met de *Ausdruckstanz*

Tijdens Kirchners ziekbed vanaf omstreeks 1915 tot aan zijn langzame herstel vanaf 1917 in Davos daalde de productie van dansafbeeldingen aanzienlijk. Pas in 1919 nam hij dit voorheen

⁴⁴ L. Grisebach, 'Unter den Frauenkircher Bauern lebend...', in: B. Gudat, B. Bürgi (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917-1926*, tent.cat. Basel (Kunstmuseum Basel) 2003, pp. 91-92.

⁴⁵ Henze 1980 (zie noot 8), p. 64.

⁴⁶ S. Oppman, 'Der "neue Stil"', in: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 199.

⁴⁷ Oppman 2010 (zie noot 47), p. 199.

⁴⁸ De teksten van Louis de Marsalle zijn opgenomen in: Grisebach 1968 (zie noot 1), pp. 185-197, pp. 218-221 en pp. 226-227.

⁴⁹ L. de Marsalle, 'Über die Schweizer Arbeiten von E.L. Kirchner', in: L. Grisebach, *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Bramsche bei Osnabrück 1968, p. 195.

geliefde thema weer op met een afbeelding van dansende boeren in Davos, genaamd *Tangotee*.⁵⁰ Het verschil met Kirchners expressieve werken uit Dresden en Berlijn had niet groter kunnen zijn. De figuren in *Tangotee* zijn star, lomp en statisch in vergelijking met zijn afbeeldingen van variétédans. Het enige dat nog doet denken aan Kirchners Duitse stijl is het heldere, rijke kleurenpalet. Een deel van dit verschil kan verklaard worden door het verschil in het karakter van de afgebeelde dansen, maar alsnog heeft Kirchner hier zijn bruisende stijl verlaten. Toch vond hij in de boerendansen meer inspiratie dan in de gezelschapsdansen die hij in Café Schneider in het centrum van Davos schetste. Hier zag hij weinig spanning of individualiteit, waardoor hij deze schetsen niet heeft verwerkt tot schilderijen.⁵¹ Pas toen Kirchner in 1921 voor het eerst in aanraking kwam met de Duitse *Ausdruckstanz* door zijn ontmoeting met danseres Nina Hard, werd het dansmotief voor hem weer interessant.

In mei 1921 zag Kirchner de Braziliaans-Duitse danseres Nina Hard (1899-1971) optreden in Zürich.⁵² Hij was direct onder de indruk van de voor hem nieuwe *Ausdruckstanz* en Hards energie.⁵³ Hij herkende parallellen tussen de eigentijdse beeldende kunst en de *Ausdruckstanz*.⁵⁴ Kirchner benaderde Hard en nodigde haar uit om in de zomer een aantal weken bij hem en zijn partner Schilling in Davos te verblijven. Schilling was hier in de eerste instantie geen voorstander van, maar ontwikkelde in Davos toch een vriendschap met Hard.⁵⁵ Hard verbleef vanaf eind mei tot september in Davos.⁵⁶ Ze schikte zich als model naar alle wensen van Kirchner. Zonder preutsheid poseerde zij naakt in Kirchners atelier en in de natuur. Kirchner, opgetogen dat hij voor het eerst in Zwitserland weer het naakt in de natuur kon afbeelden, maakte talloze tekeningen en foto's van Hard. Ook de erotische sfeer die tijdens het modeltekenen in het gezamenlijke Brücke-atelier heerste, kwam terug in de sessies met Hard. Dit zal ook verklaren waarom Schilling in eerste instantie terughoudend naar Hard was. Het bezoek van Hard gaf een impuls aan Kirchners oeuvre; voor het eerst sinds 1916 keerde het naakt als motief terug in zijn werk.⁵⁷ Opvallend is dat Hard inspiratie was voor verschillende werken, maar dat ze niet als danseres werd afgebeeld. Kirchner toonde meer interesse in Hard als persoon en als model dan als danseres. Op slechts één schilderij is Hard als danseres te zien,

⁵⁰ S. Cordulack, 'Dancing to the Piper: A Study of Kirchner's Dance Images', *Bruckmanns Pantheon, Internationale Jahreszeitschrift für Kunst* 55 (1997), p. 165.

⁵¹ G. Presler, *Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. "Ekstase des ersten Sehens". Monographie und Werkverzeichnis*, Weingarten/Karlsruhe 1996, p. 107.

⁵² Nina Hard werd in Brazilië geboren als Nina Engelhard en kwam in 1909 op 20-jarige leeftijd naar Duitsland.

⁵³ C. Lukatis (red.), *"In Momenten größten Rausches". Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Druckgraphik. Der Bestand der Graphischen Sammlung der Staatlichen Museen Kassel*, tent.cat. Kassel (Staatlichen Museen Kassel) 2002, p. 142.

⁵⁴ Firmenich 1996 (zie noot 28), p. 49.

⁵⁵ Henze 1980 (zie noot 8), p. 67.

⁵⁶ H. Delfs (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“. Band 1 Briefe von 1901 bis 1923*, Zürich 2010, p. 507.

⁵⁷ Lukatis 2002 (zie noot 54), p. 142.

het werk *Tänzerin Nina Hard*. In Kirchners werkwijze en stijl zijn grote parallellen te herkennen met zijn eerdere Brücke-jaren waarin hij variétédanseressen uitnodigde om model te staan. Kirchners stijl veranderde niet onder invloed van Hard, zoals te zien is in *Mandolinistin (Nina Hard)* (afb. 3). Kortom, als Hard een zekere invloed uitgeoefend heeft op het oeuvre van Kirchner, dan was dat vooral als naaktmodel en niet zozeer als danseres.

De reis door Duitsland in 1925-1926

In het midden van de jaren twintig ontstond bij Kirchner de wens om terug te keren naar Duitsland. Hij had het goed in Davos, maar hij miste zijn vaderland en voelde zich regelmatig eenzaam. Tot die tijd had zijn angst om zijn Duitse verleden onder ogen te zien hem altijd tegengehouden. Hij distantieerde zich nog steeds van zijn Brücke-jaren en de gespannen sfeer rondom de ontbinding van dit collectief.⁵⁸ Schilling wilde al langer terug naar Duitsland, zij miste haar sociale leven in Berlijn en keerde dan ook regelmatig voor lange periodes terug naar deze stad. Kirchner voelde de behoefte om zijn oude moeder te bezoeken. Bovendien aasde hij op een aanstelling als academiëprofessor aan de kunstacademie van Dresden.⁵⁹ Kirchner hoopte dat deze aanstelling hem en Schilling in de gelegenheid zou brengen om definitief terug te keren naar Duitsland en daar een nieuw leven op te bouwen.

Kirchner vertrok op 18 december 1925 en keerde op 12 maart 1926 terug in Davos.⁶⁰ In deze maanden bezocht Kirchner de steden Frankfurt am Main, Dresden, Chemnitz en Berlijn. Hij ontmoette vele mensen en zag oude gezichten terug, zoals Fränzi Fehrmann (1900-1950) die regelmatig model stond voor de Brücke-leden.⁶¹ Hij maakte vele schetsen in deze periode, waarvan hij sommige uitwerkte toen hij weer terug was in Zwitserland. In Duitsland zag Kirchner zijn vroegere werken terug in de collecties van verzamelaars en musea, iets wat hem zijn zelfvertrouwen teruggaf en zijn grillige verhouding met zijn thuisland verbeterde.⁶² Tijdens zijn verblijf in Dresden logeerde Kirchner bij zijn vriend Grohmann. Grohmann was goed bevriend met Wigman, waar Kirchner van op de hoogte was. Voordat Kirchner op reis ging, had hij een brief aan Grohmann gestuurd waarin hij vroeg of deze een ontmoeting met Wigman kon

⁵⁸ Ritter 2010 (zie noot 39), p. 177.

⁵⁹ Schick 2007 (zie noot 40), pp. 46-47.

⁶⁰ Henze 1980 (zie noot 8), p. 71.

⁶¹ I. Woesthoff, "Es ist doch die freudlichste Stadt, die ich bisher sah." Ernst Ludwig Kirchner in Dresden im Frühjahr 1926', in: I. Mössinger, B. Ritter, *Ernst Ludwig Kirchner. Die Deutschlandreise 1925-1926. Von Davos nach Frankfurt am Main, Chemnitz, Dresden, Berlijn*, tent.cat. Chemnitz (Kunstsammlungen Chemnitz) 2007, p. 187.

⁶² Ritter 2010 (zie noot 39), p. 177.

arrangeren.⁶³ Grohmann verzorgde deze ontmoeting op 24 januari 1926 bij hem thuis.⁶⁴ Wigman maakte een grote indruk op Kirchner, die hier dezelfde dag nog over schreef in zijn dagboek:

“Heute erster großen Eindruck bei Mary Wigman. Ich empfinde das Parallele, wie es sich in ihren Tänzen ausdrückt in der Bewegung der Massen, die die Einzelbewegung verstärken durch Zahl. Es ist unendlich anregend und reizvoll, diese Körperbewegungen zu zeichnen. Ich werde davon große Bilder malen.”⁶⁵

Vanaf deze ontmoeting ging Kirchner elke dag naar de *Wigman Tanzschule* om Wigman en haar dansgroep te tekenen, die in deze tijd voor de groepschoreografie *Totentanz* repeteerden.⁶⁶ Kirchner schreef in een enthousiaste brief aan Schilling dat deze dansrepetities hem veel inspiratie gaven en hij plannen had om zijn schetsen uit te werken tot grote schilderijen:

“Ich bin jetzt schön an der Arbeit dran und zeichne täglich in der Wigmanntanzschule. Dieser Tanz gibt mir doch viel, er hängt sehr mit unserer Moderne zusammen. Ich habe Pläne für grosse Bilder in Menge.”⁶⁷

In hoofdstuk 3 zal nader ingegaan worden op het contact dat Kirchner en Wigman in deze periode hadden en welke invloeden deze had.

Tijdens zijn eerste ontmoeting met Wigman was ook de danseres Gret Palucca (1902-1993) uitgenodigd door Grohmann.⁶⁸ Palucca was een leerling van Wigman en danste in 1926 onder haar hoede.⁶⁹ Kirchner was over Palucca niet zo enthousiast als hij zich over Wigman uitte. De jonge danseres liet geen goede indruk achter: Kirchner omschreef haar als een danseres zonder fantasie en intensiteit. Daarnaast danste Palucca solo, terwijl Kirchner een voorkeur voor groepsdans had ontwikkeld.⁷⁰ Toen Palucca in januari 1930 tijdens een dansavond in Davos optrad, ving de expressionistische danseres wel Kirchners aandacht. Hij nodigde haar bij hem thuis uit en was toen veel milder in zijn oordeel. Hij was van mening dat Palucca zich lichamelijk sterk had ontwikkeld en merkte op dat hij haar graag wilde afbeelden.⁷¹ Hij voegde de daad bij zijn woord, en er volgden na deze ontmoeting inderdaad schetsen, grafisch werk en schilderijen.

⁶³ Brief van Kirchner aan Will Grohmann, gedateerd 11-12-1925. Bron: H. Delfs (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“.* Band 2 Briefe von 1924 bis 1929, Zürich 2010, pp. 975-977.

⁶⁴ Kirchner dateerde de ontmoeting in zijn dagboek op 16 januari 1926, maar dit is onjuist aangezien Kirchner pas op 20 januari 1926 aankwam in Dresden.

⁶⁵ Grisebach 1968 (zie noot 1), p. 115.

⁶⁶ Woesthoff 2010 (zie noot 62), p. 182.

⁶⁷ Brief van Kirchner aan Erna Schilling, gedateerd 2-2-1926. Bron: Delfs 2010 (zie noot 64), pp. 1008-1009.

⁶⁸ Gret Palucca werd geboren als Margarethe Paluka.

⁶⁹ L. Schmidt, ‘Wir müssen alle wieder ‚Tänzer‘ werden [...]’ – Will Grohmann und der Moderne Ausdruckstanz., *Dresdener Kunstblätter* 56 (2012) nr. 4, p. 259.

⁷⁰ Woesthoff 2010 (zie noot 62), p. 186.

⁷¹ G. Lohberg, *Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz*, tent.cat. Davos (Kirchner Museum Davos) 1993, p. 39.

Hij vervaardigde in 1931-32 het schilderij *Springende Tänzerin, Gret Palucca* (afb. 4).⁷²

Voldaan en met een nieuwe dosis inspiratie keerde Kirchner terug naar Davos Frauenkirch. De aanstelling aan de kunstacademie had hij niet gekregen en hij merkte dat hij zich thuis voelde in Zwitserland. Plannen om terug te keren naar Duitsland werden uitgesteld en uiteindelijk afgelast. Tot zijn dood zou Kirchner in Zwitserland blijven en niet meer reizen.

Aan het einde van zijn carrière, vanaf 1927 tot 1934, begon Kirchner aan een groot project voor de feestzaal van het Museum Folkwang in Essen.⁷³ Het project is niet gerealiseerd, maar wel zijn er verschillende voorstudies van Kirchners hand overgeleverd. Het ontwerp dat hij maakte heet *Farbentanz* en laat drie dansende vrouwen zien (afb. 5). Het beeld is qua compositie geïnspireerd door *La danse* van Pablo Picasso (1881-1973) uit 1925, een werk dat Kirchner in 1932 tijdens een tentoonstelling in Zürich zag.⁷⁴ Een andere inspiratiebron voor deze ontwerpen was de *Ausdruckstanz* die Kirchner ondertussen goed kende. De muzikaliteit en de nadruk op primaire kleuren en de bewegingen in het lijnenspel zijn terug te leiden tot deze dansvorm.⁷⁵

Kirchners positie in de opkomst van het nationaalsocialisme

In het begin van de jaren dertig kwamen Kirchners mentale problemen in alle hevigheid terug. Met grote zorgen volgde hij de politieke ontwikkelingen in Duitsland. De cultuurpolitiek van het nationaalsocialistische Duitsland zorgden voor een verzwakte positie van Kirchner in de Duitse kunstwereld.⁷⁶ In 1937 werden 639 werken van Kirchner verwijderd uit Duitse musea en verkocht, verbrand of op een andere manier vervreemd.⁷⁷ In de beruchte tentoonstelling van 'Entartete Kunst' werd ook Kirchners werk opgenomen, een tegenslag die Kirchner niet kon verwerken. Toen het Duitse leger in het voorjaar van 1938 richting Oostenrijk oprukte en op nog geen twintig kilometer afstand van Davos marcheerde, namen Kirchners angsten en wanen de overhand.⁷⁸ Nadat hij het grootste deel van zijn werk had verbrand, zag Kirchner geen andere uitweg dan zelfmoord. Op 15 juni 1938 schoot Kirchner zich op 58-jarige leeftijd door het hart. Kirchner werd begraven op de begraafplaats Waldfriedhof in Davos Wildboden. In 1945, toen Schilling overleed, werd zij aan zijn zijde begraven.

⁷² Niet alleen Kirchner, maar ook Wassily Kandinsky (1866-1944) heeft Palucca afgebeeld. In een reeks grafische werken uit 1925-1926 deed Kandinsky een poging om de dansbewegingen van Palucca te vangen in geometrische vormen.

⁷³ Cordulack 1997 (zie noot 51), p. 168.

⁷⁴ N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 286.

⁷⁵ Firmenich 1996 (zie noot 28), p. 51.

⁷⁶ Elger 2007 (zie noot 13), p. 45.

⁷⁷ Henze 1980 (zie noot 8), p. 83.

⁷⁸ Auteur onbekend, *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Die Lebensdaten*, Davos 1992, pp. 45-46.

In dit eerste hoofdstuk is uiteengezet hoe Kirchners kunstenaarsbestaan en oeuvre zich ontwikkelde. Zijn interesse in dans is, zoals beschreven, onlosmakelijk verbonden met zijn kunst. Tijdens zijn Brücke-periode leerde Kirchner de charme van het variététheater kennen en vervaardigde zijn eerste schilderijen met een dansthematiek. Hierna is beschreven hoe de dans tijdens Kirchners verblijf in Berlijn en tijdens de Tweede Wereldoorlog naar de achtergrond verdween. In Davos pakte hij dit geliefde onderwerp weer op met het afbeelden van dansende boeren en inwoners van Davos. Na zijn kennismaking met de danseressen Hard, Palucca en Wigman werd de *Ausdruckstanz* de dominante dansvorm in zijn oeuvre. Tot het einde van zijn leven bleef de *Ausdruckstanz* een geliefd onderwerp in Kirchners oeuvre. In het volgende hoofdstuk zal het leven en de carrière van Wigman besproken worden. Hier zal aandacht worden besteed aan hoe Wigman de bekende danseres en lerares werd die Kirchner in 1926 in Dresden ontmoette.

Hoofdstuk 2

Mary Wigman en de ontwikkeling van de *Ausdruckstanz*

Wigman wordt over het algemeen gezien als één van de belangrijkste pioniers van de Duitse expressionistische dans. Voordat deze dansvorm tot een hoogtepunt werd ontwikkeld, waren twee sleutelfiguren in de aanloop hiernaar toe belangrijk. Deze twee voorlopers waren ook erg belangrijk voor Wigmans persoonlijke en danstechnische ontwikkeling. De twee heren, Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) en Rudolf von Laban (1879-1958), zijn de voorvaderen van de expressionistische dans en zullen hier in relatie tot het ontstaan van de expressionistische dans en de ontwikkeling van Wigman toegelicht worden.

De *Ausdruckstanz*

Het expressionisme in dans wordt in het algemeen breder gedateerd dan het expressionisme in beeldende kunst. Meestal wordt een tijdspanne van 1900 tot 1945 gehanteerd met een zwaartepunt in de jaren twintig en dertig. Expressionistische dans draaide, net als expressionistische beeldende kunst, om de uitdrukking van persoonlijke gevoelens en emoties. De lichaamstaal van de danser was hierbij belangrijk en werd het uitgangspunt van een choreografie.⁷⁹ In de grondslag van de expressionistische dans was men op zoek naar een eenheid tussen mens en natuur, net als de beeldend kunstenaars. Deze eenheid werd in ritme gezocht, omdat werd geloofd dat mensen via ritme in het kosmische ritme konden komen en zo dichter bij de natuur zouden staan.⁸⁰ De eerste die ritme als basis voor een nieuwe bewegingsmethode gebruikte, was Dalcroze.

Als 27-jarige leraar van het vak muziekharmonie begon Dalcroze aan het uitwerken van zijn methode om het ritmegevoel van zijn studenten te verbeteren. Dalcroze had geen achtergrond in bewegingsleer of dans en ontwikkelde zijn methodieken zonder enige voorkennis. Hij was van mening dat lopen de basis was van elke ritmische activiteit, dus hij liet zijn studenten aan het begin van zijn lessen lopen op de begeleiding van zijn pianospel. Deze bewegingen werkte hij verder uit tot oefeningen waarbij de studenten nauwkeurig moesten luisteren naar het ritme van het pianospel en hierop moesten reageren. Dalcroze kwam door dergelijke experimenten tot zijn belangrijkste opvatting over ritme en spiritualiteit: ritme belichaamt het spirituele en geeft spiritualiteit aan het lichaam. Hij noemde zijn methode 'euritmie'. De kern van de Dalcroze-euritmie ligt in de analyse van het ritmische gevoel. Volgens Dalcroze berustte het ritmische gevoel op gewaarwordingen van de spieren. Met zijn methode werd Dalcroze één van de invloedrijkste leermeesters van de moderne dans, omdat hij zich

⁷⁹ Hier komt ook de Duitse naam *Ausdruckstanz* vandaan, dat letterlijk 'uitdrukkingdans' betekent.

⁸⁰ H. Müller, P. Stöckemann, "...jeder Mensch ist ein Tänzer." *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, tent.cat. Berlijn (Akademie der Künste) 1993, p. 10.

afzette tegen de technische regels rond het klassiek ballet. Dalcroze zette zich echter ook af tegen vroege vormen van expressionistische dans, zoals Isadora Duncan (1877-1927) beoefende.⁸¹ Hij was namelijk van mening dat dans niet vanuit een intuïtieve opwelling moest ontstaan, maar vanuit systematische en samenhangende principes.⁸² In 1910 werd Dalcroze uitgenodigd om directeur te worden van het nieuwe *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus* in Hellerau, nabij Dresden. Dalcroze twijfelde er niet over deze uitnodiging aan te nemen en vertrok met 46 studenten naar Hellerau. Al snel kwamen studenten vanuit heel Europa naar het *Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus* om lessen te volgen. Eén van deze studenten was Wigman.⁸³ In Hellerau werd de basis gelegd voor de *Ausdruckstanz*.

Von Laban vertrok vanuit het gedachtegoed van Dalcroze en ging in zijn praktijk ook uit van een universeel, aangeboren ritmegevoel. Anders dan Dalcroze concentreerde Von Laban zich op beweging als een vorm van expressie van innerlijke gemoedstoestanden, een gegeven dat Dalcroze afwees.⁸⁴ Von Laban vond dat dans belangrijk was als autonome kunstvorm. Hij wilde niet alleen methodiek voor bewegingsleer ontwikkelen, maar ook aandacht besteden aan dans als kunstvorm en manier van expressie. Door deze opvattingen werd Von Laban in de loop der jaren als de vader van de *Ausdruckstanz* beschouwd. Tijdens de lessen op zijn talrijke scholen legde Von Laban nadruk op de autonomie van dans. Dans was volgens hem niet afhankelijk van muziek of een verhaallijn om expressief te kunnen zijn, maar kon zich op een zelfstandige manier uiten.⁸⁵ Von Laban richtte een zomerschool op in Monte Verità, Zwitserland, waar hij zijn studenten ontving. Hij creëerde hier een uit zichzelf functionerende gemeenschap. De studenten leefden en leerden samen in nauwe samenwerking met elkaar en Von Laban. Hier werkte Von Laban aan concepten die uiteindelijk zijn bekende vernieuwde dansnotatie zouden worden. Deze dansnotatie heet 'Kinetographie Laban', of kortweg Labanotation, en wordt tot op heden gezien als een baanbrekende nieuwe methode voor het vastleggen van dansbewegingen. In 1928 publiceerde hij zijn boek *Kinetographie Laban*.⁸⁶ Zijn kenmerkende bewegingskoren werden steeds bekender en genoten populariteit in Duitsland en Zwitserland. Deze bewegingskoren waren groepsdansen die voornamelijk in de open lucht plaatsvonden. Het doel hiervan was een demonstratie van de menselijke beweging als een onderdeel van de kosmos. In 1938 emigreerde Von Laban naar Engeland waar hij verder werkte aan zijn theorieën rondom dansexpressie. De

⁸¹ Isadora Duncan was een Amerikaanse danseres die wordt gezien als één van de grondleggers van de moderne dans. Ze wees klassiek ballet af, maar vond andere manieren om klassieke muziek om te zetten in dans. Toen ze 22 jaar oud was vertrok ze naar Europa en Rusland, waar ze veel succes genoot met haar vernieuwende dans.

⁸² L. Utrecht, *Van hofballet tot postmoderne-dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*, Zutphen 1988, p. 158.

⁸³ I. Partsch-Bergsohn, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, Chur 1994, pp. 7-8.

⁸⁴ Utrecht 1988 (zie noot 83), p. 158.

⁸⁵ Partsch-Bergsohn 1994 (zie noot 84), pp. 14-15.

⁸⁶ Newhall 2009 (zie noot 4), p. 20.

dansexpressie van Von Laban was gericht op amateurs, die werden geleerd innerlijke impulsen te uiten door het dansen. Kortom, het ging niet om het aanleren van danstechnieken, maar om het herkennen van impulsen en deze te uiten via het lichaam.⁸⁷

Wigman was in het begin van haar carrière bij Dalcroze en Von Laban in de leer, een periode waarin zij zich ontwikkelde als danseres. In 1915 werkte ze zelfs nauw samen met Von Laban aan de verfijning van zijn danstheorie. Voor haar eigen praktijk vertrok Wigman vanuit het gedachtegoed van Dalcroze en Von Laban. De basisprincipes van hun leer was ook onderdeel van de basis van Wigmans gedachtegoed. De dans- en leerpraktijk van Wigman zal verderop in dit hoofdstuk toegelicht worden.

Wigman zorgde voor een artistiek hoogtepunt van de *Ausdruckstanz* in de jaren twintig en dertig. Voordat zij deze befaamde danseres en choreografe werd, had Wigman als jong meisje nog een lange weg te gaan. Haar levensweg is belangrijk geweest voor haar ontwikkeling als danseres. De manier waarop Wigman zichzelf als vrouw en danseres vormde en hoe zij vervolgens jonge vrouwen in haar dansschool opleidde, was vernieuwend en inspirerend. Mede dankzij haar loopbaan en levensweg was Wigman de sterke vrouw geworden die Kirchner in 1926 ontmoette. Hoe deze ontwikkeling verliep, zal hieronder omschreven worden.

Karoline Sophie Marie Wiegmann

Wigman werd op 13 november 1886 in Hannover geboren als Karoline Sophie Marie Wiegmann. Ze groeide op in een traditioneel gezin uit de snel opkomende middenklasse. Ze ontving onderricht in talen, muziek en dans om haar een aantrekkelijke echtgenote te maken, maar Wigman kon zich niet in dit beeld herkennen.⁸⁸ Twee verlovings liepen op niets uit en Wigmans familie was teleurgesteld dat de welopgeleide Wigman hun verwachtingen niet waarmaakte. Wigman zelf voelde zich gevangen in het traditionele gezin, terwijl de wereld om haar heen zich snel ontwikkelde en er steeds meer mogelijk werd voor jonge vrouwen. Toen ze in 1908 een dansoptreden zag door de Wiesenthal zusters, was ze meteen verkocht door deze eigentijdse dans.⁸⁹ Ondanks haar relatief hoge leeftijd en familie die weerstand bood tegen haar plannen, besloot Wigman in 1910 een danscarrière te beginnen.

Wigman schreef zich voor het schooljaar 1910-1911 in bij de onderwijsinstelling van de Zwitserse Dalcroze, wiens praktijk hiervoor beschreven is. Ze verhuisde naar Hellerau, nabij Dresden, waar de opleiding zich bevond en waar de kleine gemeenschap die lessen volgde bij Dalcroze woonde.⁹⁰ Kunstenaars vanuit verschillende disciplines trokken naar Hellerau toe. Hellerau werd onder leiding van Dalcroze een smeltkroes van avant-garde ideeën en idealen

⁸⁷ Utrecht 1988 (zie noot 83), p. 159.

⁸⁸ Newhall 2009 (zie noot 4), p. 7.

⁸⁹ Newhall 2009 (zie noot 4), pp. 11-12.

⁹⁰ H. Müller, *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim/Berlijn 1986, p. 23.

waar progressieve kunstliefhebbers hun gedachtegoed uitwisselden. Hier leerde Wigman Nolde kennen, die op dat moment lid was van Die Brücke. Het collectief verbleef tot 1911 in Dresden, wat vlakbij Hellerau ligt. Via Nolde wist Wigman van het bestaan van Die Brücke af en ze heeft het manifest, dat van Kirchners hand was, gelezen. Het is zeer waarschijnlijk dat ze zich aangesproken voelde door de tekst en hierdoor geïnspireerd raakte.⁹¹ Wigman komt regelmatig terug in Nolde's werk. Nolde maakte portretten van Wigman, maar verwerkte haar dans ook op andere manieren in zijn eigen werk. Een voorbeeld hiervan is zijn schilderij *Tanz um das goldene Kalb* uit 1910. De houding van de danseressen lijkt hier sterk op een pose uit Wigmans eerste versie van *Hexentanz* uit 1914. Nolde heeft hier wel een eigen draai gegeven aan het beeld dat hij in Wigman zag. Wigman danste nooit naakt, maar de danseressen op Nolde's doek hebben een ontbloot bovenlijf. In 1912 beeldde Nolde nogmaals danseressen af die een grote gelijkenis tonen met Wigmans dansvormen. Dit schilderij heet *Tänzerinnen*. Nolde ging regelmatig naar optredens van Wigman en maakte dan talloze schetsen. Deze zijn helaas verloren gegaan tijdens het bombardement van Dresden in 1945.⁹² Wat wel overgeleverd is, is een aantal schetsen in waterverf op papier. Deze schetsen stammen uit het begin van de jaren twintig en laten een dynamische weergave van Wigman zien.

In de school van Dalcroze zette Wigman de eerste stappen in haar ontwikkeling als danseres en kwam ze in contact met musici, beeldend kunstenaars en andere dansers.⁹³ Hoe meer Wigman echter getraind werd in Dalcrozés lesmethodes, hoe meer ze zich beperkt voelde door de strenge regels en voorschriften. Ze wilde zich verder ontwikkelen en haar dans uitbreiden. Op advies van Nolde vertrok Wigman naar de *Schule der Bewegungskunst* van Von Laban. Deze opleiding bevond zich op de berghelling Monte Verità in de gemeente Ascona, Zwitserland en was net als de opleiding van Dalcroze een kleine, hechte gemeenschap van gelijkgestemden.⁹⁴ In deze periode besloot Wigman haar verdere leven definitief te wijden aan dans. In 1914 veranderde Wigman haar naam in 'Mary Wigman' en maakte ze haar eerste choreografie. Toen ze in de leer was bij Von Laban, heeft Wigman zich verder kunnen ontwikkelen als danseres en choreografe. Hier zette ze belangrijke stappen in het ontdekken van haar eigen taal in de dans.⁹⁵

Tot 1918 bleef Wigman bij Von Laban in de leer. Nadat ze zijn school had verlaten, stortte ze emotioneel en fysiek in. Het einde van de Eerste Wereldoorlog en de gevolgen die deze had voor Duitsland, vielen haar zwaar. Daarnaast was haar stiefvader overleden en werd ze gediagnosticeerd met tuberculose, een in die tijd levensbedreigende ziekte. Ze was op zoek naar

⁹¹ H. Müller, 'Vom freien Tanz. Zur Geschichte des modernen Tanzes in Deutschland', in: K. Adelsbach, A. Firmenich, *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Keulen 1996, p. 263.

⁹² Newhall 2009 (zie noot 4), p. 15.

⁹³ Müller 1986 (zie noot 91), pp. 26-27.

⁹⁴ Newhall 2009 (zie noot 4), p. 19.

⁹⁵ Müller 1996 (zie noot 92), p. 265.

rust en vond deze in een sanatorium in Davos.⁹⁶ Op dit moment was ook Kirchner aan het herstellen in het sanatorium van Davos, maar ze hebben elkaar toen niet ontmoet. Nadat Wigman was hersteld, vervolgde ze haar danscarrière. Ze was klaar om de leerperiodes af te sluiten en keerde naar Duitsland terug om een professionele carrière na te streven. In 1920 opende ze in Dresden haar eigen dansschool, dit was een droom die in vervulling ging. Ze noemde de school *Wigman Tanzschule* en ontving hier veel leerlingen.

Wigman had zoveel succes met haar school en choreografieën dat ze verschillende tours in de Verenigde Staten ondernam. Toen ze in het begin van de jaren dertig terugkwam in Duitsland, was ze verbaasd over de situatie die ze daar aantrof. Ze beschreef de opkomst van het nationaalsocialisme niet alleen als een nieuwe politiek, maar ook als een revolutie en vroeg zich af waar het heen zou gaan.⁹⁷ Wigman bleef in haar school in Dresden doorwerken en verzorgde verschillende optredens in Duitsland. Ze genoot bescherming van haar partner Hanns Benkert (1899-1948), die snel was opgeklommen tot een prominent lid van de NSDAP.⁹⁸ Wigman focuste zich in deze tijd op haar werk en liet zich niet uitgebreid uit over haar eigen politieke opvattingen. De cultuurpolitieke situatie in Duitsland en specifiek in Dresden werd echter steeds moeilijker voor Wigman. Culturele uitingen werden steeds strakker gecontroleerd en Wigmans expressionistische dans werd door de regering met steeds meer argwaan bekeken. Benkert verliet haar om een vrouw te trouwen die beter bij zijn politieke positie en carrière paste dan Wigman en haar expressionistische danspraktijk. Ze verloor de status waar ze jarenlang hard voor had gewerkt en in 1942 werd haar dierbare school verkocht aan de stad Dresden. Omgedoopt tot *The Dance Academy* werd Wigmans naam verwijderd en ging de school verder als algemene dansschool.⁹⁹ In datzelfde jaar danst ze op 55-jarige leeftijd haar laatste solo. Het werd haar verboden om op te treden, maar ze mocht wel blijven lesgeven. In 1942 verhuisde ze naar Berlijn waar ze nog tot 1967 les gaf. Op 18 september 1973 overleed Wigman in Berlijn.

Solo's, groepschoreografieën en lesgeven

Aan het einde van haar leven liet Wigman een indrukwekkend oeuvre achter. Haar oeuvre begint met een eerste solo in 1914 tot een laatste groepschoreografie in 1957. In deze 43 jaar stelde Wigman talloze choreografieën samen, zowel solo's als groepsoptrédens.¹⁰⁰ Wigmans stukken worden gekenmerkt door de sterke expressies van menselijke emoties en gevoelens die erin zijn verwerkt. Vooral gevoelens van angst en verdriet komen vaak terug. Deze choreografieën waren veelal zonder muzikale begeleiding, in tegenstelling tot de werken van haar leermeesters. In de meeste gevallen werd alleen een ritme aangegeven door simpel slagwerk. Door de rol van

⁹⁶ Newhall 2009 (zie noot 4), pp. 26-27.

⁹⁷ Müller 1986 (zie noot 91), p. 214.

⁹⁸ Newhall 2009 (zie noot 4), pp. 50-51.

⁹⁹ Newhall 2009 (zie noot 4), pp. 56-57.

¹⁰⁰ Newhall 2009 (zie noot 4), p. 100.

muziek tot een minimum te beperken, was Wigman één van de eersten die dans als autonome kunstvorm benadrukte. De personages in Wigmans dansen zijn vaak gekweld en verscheurd, zoals in *Totentanz*. Om uitdrukking te geven aan deze zware thematieken gebruikte Wigman bewegingen als knielen, kruipen, hurken en vallen om de dans kracht bij te zetten.¹⁰¹

De groepschoreografie *Totentanz*, waar Wigman aan werkte toen Kirchner haar opzocht in de *Wigman Tanzschule*, werd voltooid in 1926. Wigman werkte op dat moment met een groep van veertien danseressen, waaronder Hanya Holm (1893-1992), Vera Skoronel (1906-1932), Berthe Trümpy (1895-1983) en Palucca.¹⁰² Het oeuvre van Wigman is goed gedocumenteerd door foto's en beschrijvingen van Wigman zelf en biografen uit die tijd.¹⁰³ Toch is *Totentanz* weinig beschreven. Blijkbaar wordt dit werk door de meeste auteurs niet gezien als een hoogtepunt in haar omvangrijke oeuvre. Wigman zelf heeft wel een korte sfeerbeschrijving gegeven van de choreografie:

“The graves open up and the dead arise... But then I envisioned movement: eerie, demoniacal, meaningful. Forces and counterforces, released in a spatial field of tensions, did not yet create the image of a realm of the dead.”¹⁰⁴

Uit de schaarse bronnen die een beeld schetsen van deze choreografie zal een zo nauwkeurig mogelijke beschrijving gegeven worden van *Totentanz*. In de choreografie stond de kracht van vrouwen, verweven in de emotionele en fysieke worstelingen tussen leven en dood centraal. De uiteindelijke choreografie bestond uit acht danseressen. Eén danseres verbeeldde een demon of kwelgeest. Dit personage droeg een donkere mantel en een afschrikwekkend masker. De tegenhanger van dit personage was de martelaar die gekweld werd door de demon. Dit personage werd gedanst door Wigman zelf in een gestreept kostuum met een fronsend, verdrietig masker.¹⁰⁵ De overige zes danseressen figureerden tussen de twee hoofdrolspelers van de choreografie en droegen donkere, losse gewaden en maskers. Ze bewogen meer in de richting van Wigman en ondersteunden haar in de choreografie (afb. 6). De wijde kostuums en gestileerde maskers zorgden ervoor dat de lichamen van de danseressen niet werden herkend en dat de expressies van angst, pijn en de dood centraal stonden. Wigman domineerde de dans en vergrootte de angst, kwelling en pijn die ze moest doorstaan. De onveranderlijke verdrietige uitdrukking van haar masker suggereerde dat haar gemoedstoestand constant was gedurende

¹⁰¹ Utrecht 1988 (zie noot 83), p. 160.

¹⁰² C. Macel, 'Subjectivités modernes: entre désir d'extase et d'eurythmie', in: A. Perreira (red.), *Dossier de Presse: Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, uitgave bij tent. Parijs (Centre Pompidou) 2011, p. 50.

¹⁰³ Een complete lijst van Wigmans werk is te raadplegen in de volgende biografie: Müller 1986 (zie noot 91), pp. 310-320.

¹⁰⁴ S. Funkenstein, 'There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art', *Gender & History* 17 (2005) nr. 3 (november), p. 845.

¹⁰⁵ Funkenstein 2005 (zie noot 105), p. 844.

de gehele choreografie. De confrontatie met de demon kan geïnterpreteerd worden als de confrontatie die Wigman gedurende haar leven en carrière met zichzelf aanging.¹⁰⁶ Leunend, buigend en hurkend oriënteerde de groep zich rondom Wigman, maar dit betekende niet dat zij ondergeschikt aan de twee protagonisten dansten, het leiderschap van Wigman sloot niet het individualisme van de andere danseressen uit. In *Totentanz* werd op deze manier een dansgemeenschap gecreëerd door spiritualiteit, individualiteit en androgynie. Dit zijn karakteristieken die regelmatig terug te zien zijn in Wigmans werk.¹⁰⁷

Tijdens de jaren twintig verschoof Wigmans interesse van solo-optredens naar groepschoreografieën, waarvan *Totentanz* een goed voorbeeld is.¹⁰⁸ In 1926, hetzelfde jaar waarin Wigman *Totentanz* repeteerde, voltooide ze ook de tweede versie van haar solochoreografie *Hexentanz*. *Hexentanz* is één van de meest bekende werken uit Wigmans oeuvre en wordt gezien als het hoogtepunt. De eerste versie maakte Wigman in 1914 toen ze nog in de leer was bij Von Laban; dit was de eerste choreografie die Wigman in haar loopbaan maakte. Deze choreografie was een weergave van Wigmans positie in 1914. Rond deze tijd besloot ze verder te gaan als danseres en choreograaf en de verwachtingen die haar familie van haar hadden achter zich te laten.¹⁰⁹ Het karakter van de heks gaf Wigman de mogelijkheid om de donkere kanten van haar persoonlijkheid een plek te geven. Zo vond ze een manier om uitdrukking te geven aan delen van haarzelf die ze niet op een andere manier kon tonen. Ze bleef verder werken aan *Hexentanz*, totdat ze in 1926 tevreden was met de tweede versie. Een belangrijk verschil met de eerste versie was de toevoeging van een masker. Wigman zette het masker in als middel voor metamorfose. Zowel in haar uiterlijk zorgde dit masker voor een metamorfose, als op de manier waarop ze de choreografie ervoer. Het masker zat strak voor haar gezicht gebonden, zodat ze minder makkelijk kon ademen. Daarnaast kon ze minder makkelijk zien, omdat de oogaten in het masker klein waren. Zo werd Wigmans oriëntatie en balans uitgedaagd als ze met het masker de *Hexentanz* opvoerde.¹¹⁰ De maskers die Wigman gebruikte in haar choreografieën kwamen vaak voort uit een primitivistische oorsprong, waardoor ze zich aangemoedigd voelde om experimenten met andere identiteiten aan te gaan.¹¹¹

Theoretisch gedachtegoed

Bovenstaande toont aan dat Wigman hard werkte aan haar choreografieën en het opleiden van leerlingen in haar dansschool. Daarnaast besteedde Wigman ook veel aandacht aan danstheorie en filosofie. Tijdens haar leven publiceerde ze verschillende artikelen en aan het einde van haar

¹⁰⁶ Newhall 2009 (zie noot 4), p. 69.

¹⁰⁷ Funkenstein 2005 (zie noot 105), p. 846.

¹⁰⁸ Partsch-Bergsohn 1994 (zie noot 84), pp. 31-33.

¹⁰⁹ Newhall 2009 (zie noot 4), p. 103.

¹¹⁰ Newhall 2009 (zie noot 4), p. 106.

¹¹¹ Ragona 1994 (zie noot 11), p. 55.

loopbaan schreef ze een boek als retrospectief op haar danscarrière, *Die Sprache des Tanzes*.¹¹² In dit boek beschrijft Wigman haar ideeën over dans en behandelt ze enkele van haar choreografieën. Het boek eindigt met een brief aan de jonge danser, waarin Wigman haar adviezen formuleert voor de jonge mensen die de dans als kunstvorm willen beoefenen.¹¹³ Er is geen twijfel over mogelijk dat Wigmans dans voortkwam uit een drang om te communiceren. Ze wilde echter niet alleen haar eigen gevoelens communiceren, maar voelde zich ook verplicht om deze te delen met het publiek.¹¹⁴

Aan het begin van haar dansloopbaan ontwikkelde Wigman haar eigen levensfilosofie die vanuit de dans ontstond. In haar jaren bij Von Laban in Monte Verità vond deze filosofie zijn basis en bleef sindsdien vrijwel onveranderd. Wigman geloofde dat zij als mens geleid werd door haar lotsbestemming. In dit lot zag zij zichzelf ten doel gesteld om danseres te worden, en hierin vond zij de zin van haar leven en bleef deze opvatting trouw. Dansen en het maken van choreografieën was het belangrijkste in het leven van Wigman, en dat is altijd onlosmakelijk verstrengeld gebleven met haar persoonlijke leven. Ze zette zichzelf in als instrument. Als danseres zag ze zichzelf als een medium tussen de aarde en de hemel.¹¹⁵ Choreografisch gezien uitte deze opvatting zich in stille, gedragen bewegingen. Met een gecontroleerd tempo gaf Wigman vorm aan gestileerde, strakke armbewegingen en krachtige gebaren met haar handen en vingers. Een steeds terugkerende thematiek in Wigmans werk is het draaien. In bijvoorbeeld haar werk *Drehmonotonie* uit 1926 draaide ze minutenlang in extase om haar eigen as.¹¹⁶

Het gebruik van maskers kwam voort uit de invloed die het primitivisme op Wigman uitoefende. Net als de kunstenaars van het expressionisme, onderzocht Wigman de relatie tussen het object en het subject. Het gebruik van maskers met een primitieve oorsprong gaf haar de mogelijkheid om nieuwe, onbekende identiteiten te onderzoeken. Ze gebruikte dit onderzoek om het subject uit de oorspronkelijke context te halen en toe te passen als esthetiek in haar eigen werk. Ware dans ontstond volgens Wigman pas als er een confrontatie plaatsvond tussen de moderne tijd en primitieve elementen. In 1925 schreef ze het essay *Komposition* waarin ze deze relatie verder uitdiepte.¹¹⁷

Wigman legde al haar emoties bloot in haar dans en toonde deze aan haar publiek. Soms verscheen ze als een sterk persoon op het podium en soms als erg kwetsbaar. Door deze expressieve tactieken bracht ze het publiek in staat om in contact te komen met hun eigen emoties en menselijkheid.¹¹⁸ Deze kracht maakte van Wigman een ongekend geliefde danseres

¹¹² M. Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963.

¹¹³ Wigman 1963 (zie noot 113), pp. 107-111.

¹¹⁴ Newhall 2009 (zie noot 4), p. 66.

¹¹⁵ Müller 1986 (zie noot 91), p. 192.

¹¹⁶ Müller 1986 (zie noot 91), pp. 192-193.

¹¹⁷ Ragona 1994 (zie noot 11), p. 55.

¹¹⁸ Newhall 2009 (zie noot 4), pp. 94-95.

en persoon. Dat studenten vanuit heel Europa naar Duitsland kwamen om Wigman te zien dansen of om bij haar in de leer te gaan, is in dit licht dan ook niet vreemd. Eén van deze danseressen was Palucca.

Navolgers en expressionistische dans na Wigman

Palucca's stijl kenmerkte zich door een groot temperament, humor en acrobatische elementen. Ze stond bekend om haar hoge sprongen.¹¹⁹ Hierin onderscheidde Palucca zich van haar leermeester Wigman, want Wigman verwerkte weinig tot geen sprongen in haar choreografieën. Naast de sterke dynamiek kenmerkte Palucca's stijl zich ook door de nadruk op geometrische vormen. Horizontale en verticale lijnen speelden vaak de hoofdrol in haar choreografieën.¹²⁰ Palucca had in eerste instantie moeite om haar plek te vinden in de danswereld. Haar lichtvoetige stijl werd veelal verkeerd geïnterpreteerd en weggezet als te komisch of te acrobatisch. Het geometrische lijnenspel werd vaak als inhoudsloos en abstract omschreven. Ook Kirchner was niet enthousiast over Palucca's dans toen hij haar voor het eerst ontmoette. Later echter kreeg Palucca de erkenning die ze verdiende en werd ze door veel collega's uit de danswereld en kunstenaars bewonderd.¹²¹ Men moest wennen aan het idee dat expressie ook geuit kon worden door abstractere vormen en hier en daar een komische noot, een gegeven dat Palucca als pionier in de *Ausdruckstanz* introduceerde.

Expressionistische dansvormen zijn echter ook na de carrière van pioniers als Wigman en Palucca terug te zien in de dansgeschiedenis. Een bekend voorbeeld hier van is het werk van Pina Bausch (1940-2009).¹²² Bausch brak in de jaren zeventig door met haar dansgroep *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* en zorgde ervoor dat de expressionistische dans in een nieuwe vorm gegoten werd. In tegenstelling tot het expressionisme in de beeldende kunst, is het expressionisme in de dans nog vele jaren na de eerste beginselen een dominante dansvorm in de dansgeschiedenis gebleven.

In dit tweede hoofdstuk over Wigman en de *Ausdruckstanz* is beschreven hoe Wigman zich als danseres en pionier ontwikkelde. Ze ondernam een lange weg, waarin ze zich losmaakte van de verwachtingen van haar familie en zichzelf toewijdde aan de dans. Na een leerproces bij twee leermeesters vormde ze haar eigen dansvorm en opvatting over dans. Als pionier gaf zij een nieuwe richting aan de Duitse expressionistische dans. Als persoon ontwikkelde Wigman zich als

¹¹⁹ K. Erdmann-Rajski, *Gret Palucca. Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert: Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik*, Hildesheim/Zürich/New York 2000² (1999), p. 145.

¹²⁰ Erdmann-Rajski 2000 (zie noot 120), p. 169.

¹²¹ Erdmann-Rajski 2000 (zie noot 34), p. 156.

¹²² Pina Bausch werd geboren als Philippine Bausch in Solingen, een stad in Duitsland. Bausch en haar dansgroep *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* zijn vooral bekend geworden door choreografieën als *Frühlingsopfer* (1975) en *Café Müller* (1978). *Frühlingsopfer* wordt ook vaak aangeduid met de Engelse titel *The Rite of Spring*.

een autonome en eigenzinnige danseres. Deze eigenschappen maakten haar tot de danseres en vrouw die Kirchner zo bewonderde toen hij haar ontmoette. In het volgende hoofdstuk zal deze ontmoeting en de vriendschap die hieruit voortvloeide beschreven worden.

Hoofdstuk 3

Het contact en de vriendschap tussen Kirchner en Wigman

De ontmoeting tussen Kirchner en Wigman is reeds kort aangestipt. De twee expressionisten ontmoetten elkaar op 24 januari 1926 in Dresden bij Grohmann thuis. Hierna volgde voor Kirchner een intensieve periode van tekenen in de *Wigman Tanzschule* in Dresden, waar Wigman samen met haar dansgroep repeteerde voor de groepschoreografie *Totentanz*. Elke ochtend ging Kirchner naar de dansschool om rustig op een afstand de danseressen te tekenen in zijn dagboek en schetsboek.

Wigman herinnerde zich dat ze goede gesprekken voerden, maar dat Kirchner ook uren achtereen zonder iets te zeggen tekende. Het mooist noemde ze de stilzwijgende, wederzijdse overeenkomst die ze voelden in hun artistieke opvattingen. Ook op de momenten dat ze niet met elkaar spraken, beschreef Wigman Kirchners aanwezigheid als steeds merkbaar en inspirerend.¹²³ Kirchner op zijn beurt schreef vol lof over Wigman en haar *Ausdruckstanz*. In een brief aan zijn vriend en kunstenaar Albert Müller (1897-1926) schreef hij bijvoorbeeld dat hij in de *Wigman Tanzschule* een interessante tijd had en een hoofd vol ideeën voor nieuwe werken had gekregen:

“Aber ich habe auch interessante Dinge gesehen, so die Wigmanntanzschule, Circus und Strassenleben und habe viel gezeichnet und den Kopf voll Entwürfe für neue Bilder Plastik und Graphik.”¹²⁴

Twee maanden later schreef Kirchner aan Grohmann dat hij dankzij Wigman zoveel inspiratie had dat hij omkwam in het werk en door de rijkdom aan ideeën niet wist waar hij moest beginnen.¹²⁵ Kirchner was al ruim een maand terug in Davos, maar het blijkt dat de herinneringen aan Wigman en de dansschool nog zeer levend voor hem waren. In zijn dagboek ging Kirchner dieper in op zijn artistieke verwantschap met Wigman. Op dezelfde avond dat hij haar ontmoette, schreef hij een passage over haar. Hij schreef in dit fragment over de inspiratie die hij kreeg door Wigmans dans en over de afbeeldingen die hij van plan was te maken, maar ook over de herkenning en overeenkomsten die hij opmerkte tussen zijn eigen werk en Wigmans danspraktijk. Kirchner was enthousiast over de parallellen die hij zag tussen zijn eigen werk en de wijze waarop Wigman met beweging werkte in haar choreografieën. Door bewegingen te herhalen nam het expressionistische en het uitdrukken van het gevoel toe, een

¹²³ H. Lehmann, ‘Zwei Zeichnungen Kirchners nach Mary Wigmans „Totentanz“’, *Dresdener Kunstblätter* 35 (1991) nr. 2, pp. 35-37.

¹²⁴ Brief van Kirchner aan Albert Müller, gedateerd 21-02-1926. Bron: Delfs 2010 (zie noot 64), pp. 1015-1016.

¹²⁵ Brief van Kirchner aan Will Grohmann, gedateerd 16-04-1926. Bron: Delfs 2010 (zie noot 64), pp. 1039-1041.

gegeven dat Kirchner beschreef en ook herkende in zijn eigen werk. Hij zag een nieuwe vorm van schoonheid in Wigmans kunst, een vorm die hij ook in zijn eigen werk herkende.¹²⁶ Uit deze fragmenten komt naar voren dat Kirchner en Wigman bewondering en respect hadden voor elkaars praktijk en hier goed over konden praten. Helaas is niet bekend waar hun gesprekken precies over gingen, maar Kirchner gaf in bovenstaand dagboekfragment aan dat ze, volgens hem, veel overeenkomsten in hun gedachtegoed hadden.

Kirchners schetsen naar Wigman en haar dansgroep

In Kirchners dagboek staan twaalf bladzijdes vol met schetsen van de danseressen: soms in groepsformaties, soms is één danseres in een bepaalde danspas afgebeeld.¹²⁷ Deze dagboekschetsen vangen het bewegende en spontane van de dansrepetities en zijn op een snelle manier tot stand gekomen voordat de danseressen door gingen naar een ander deel van de choreografie. Kirchner maakte ook schetsen in kleur in zijn schetsboek. Kirchner heeft een aanzienlijk aantal tekeningen gemaakt in de dansschool, zowel in zijn schetsboek als in zijn dagboek (afb. 7 en 8).¹²⁸ De danseressen droegen wijde gewaden die om hun lichamen heen zwierden als ze dansten. Deze bewegingen zijn ook terug te zien in Kirchners schetsen, waarin hij met krijt volumineuze gestalten afbeeldde. Soms is het lichaam van de danseressen moeilijk te onderscheiden en heeft Kirchner alleen de contouren van de kostuums afgebeeld. Nieuw aan deze situatie was dat Kirchner de danseressen niet als model tot zijn beschikking had. Hij kon ze geen aanwijzingen geven en moest zich in zijn werkproces geheel schikken naar de lessen van Wigman. Hij aanschouwde ook geen dansoptredens, zoals hij tijdens zijn Brücke-periode deed in Dresden en Berlijn. In de *Wigman Tanzschule* zag hij repetities als een gast en Wigman paste haar lessen en repetities niet aan op zijn aanwezigheid. Deze nieuwe situatie zal verderop in dit hoofdstuk nader onderzocht worden.

De schetsen die Kirchner maakte in de *Wigman Tanzschule* nam hij mee terug naar Davos om verder uit te werken. Al in 1926 kwam hieruit een schilderij voort, namelijk *Totentanz der Mary Wigman*, vernoemd naar de choreografie waarvan een scène is afgebeeld (afb. 2). Zoals in hoofdstuk 2 is beschreven ging de choreografie *Totentanz* over de confrontatie tussen de martelaar, de rol van Wigman, en de demon. Kirchner heeft het meest dramatische moment uit de choreografie afgebeeld. Wigman, geheel links hurkend, wordt geconfronteerd met de demon, geheel rechts afgebeeld, en diens trawanten: de vijf danseressen in de achtergrond.¹²⁹ Hij heeft heldere kleuren gebruikt en deze in contrasterende vlakken aangebracht. Kirchner hield zich trouw aan de oorspronkelijke choreografie: uit foto's van de *Totentanz* is op te maken dat de

¹²⁶ E.L. Kirchner, dagboekfragment van 16-01-1926, in: Grisebach 1968 (zie noot 1), p. 115.

¹²⁷ Grisebach 1968 (zie noot 1), pp. 116-127.

¹²⁸ Brief van Kirchner aan Erna Schilling, gedateerd 10-02-1926. Bron: Delfs 2010 (zie noot 64), pp. 1009-1010.

¹²⁹ Macel 2011 (zie noot 103), p. 50.

kostuums zoals Kirchner ze heeft geschilderd overeenkomen met de kostuums die de danseressen droegen. Het geel met zwart gestreepte gewaad van Wigman is duidelijk te onderscheiden, net als de maskers van de danseressen. Het enige verschil is het aantal danseressen, want in de beschrijving van de *Totentanz der Mary Wigman* worden, buiten de twee hoofdrollen, zes danseressen genoemd, terwijl Kirchner er slechts vijf heeft afgebeeld. In tegenstelling tot de wervelende dynamiek van de schetsen die hij voorafgaand aan dit schilderij maakte, is *Totentanz der Mary Wigman* vrij statisch. De compositie is strak horizontaal en de lichaamsvormen van de danseressen zijn goed zichtbaar door de strakke contouren. Dit is een andere wijze van afbeelden dan Kirchner in zijn schetsen toepaste, waar de lichaamsvormen van de danseressen veelal niet te onderscheiden waren door de zwierende kostuums.

Invloeden op Kirchners oeuvre

Ook na 1926 zijn Wigman en haar *Ausdruckstanz* als onderwerp terug te vinden in Kirchners werk. In 1928 maakt hij het schilderij *Maskentanz*, waarvan Wigman de inspiratiebron voor moet zijn geweest (afb. 9). Wigman was de enige danseres die Kirchner kende die met maskers werkte. Hier bracht Wigman het primitivisme in de vorm van maskers geïnspireerd door Afrikaanse en Oceanische volkskunst terug in Kirchners werk. De twee afgebeelde danseressen zijn onmiskenbaar expressionistisch en eigentijds. De blote voeten, moderne kapsels en houding laten zien dat Kirchner teruggreep op zijn contact met Wigman. Dat Wigman nooit geheel uit de gedachten van Kirchner is verdwenen, kan worden aangetoond door de tekening en houtsnede die hij in het begin van de jaren dertig maakte van Wigman en een 'Wigmantänzerin', zoals Kirchner de leerlingen van Wigman noemde.¹³⁰

Wigman oefende niet alleen invloed uit op Kirchners oeuvre als onderwerpkeuze, maar ook op de wijze waarop Kirchner de *Ausdruckstanz* afbeeldde. Dit is een belangrijk gegeven, aangezien Kirchner een lange traditie kende van het gebruik van danseressen als modellen voor zijn eigen artistieke doeleinden. Kirchner was ten tijde van het contact met Wigman 45 jaar oud en inmiddels internationaal een erkende kunstenaar. Dat Wigman op dit punt in Kirchners carrière een dergelijke invloed uitoefende op de stijl en manier van afbeelden van deze eigenzinnige kunstenaar is bijzonder. Zoals in hoofdstuk 1 staat vermeld gebruikte Kirchner vóór zijn ontmoeting met Wigman dans en danseressen als middel om zijn eigen artistieke ideeën vorm te geven. Met Wigman als onderwerp kwam hier echter verandering in. Waar Kirchner in zijn Brücke-jaren en in het begin van zijn jaren in Davos van danseressen een objectificatie maakte voor zijn werk, liet Wigman deze methode niet toe. Wigman schakelde deze objectificatie, die zo vaak aanwezig was tussen kunstenaars en danseressen, uit door haar

¹³⁰ Cordulack 1997 (zie noot 51), p. 169.

lichaam en vrouwelijkheid te verbergen in kostuums en terug te kijken naar het publiek.¹³¹ Wigman had een krachtige persoonlijkheid die ook in haar choreografische werk sterk zichtbaar was. Haar werk was kunst, en geen entertainment zoals in de variététheaters. Wigman rebelleerde juist tegen de tot dan toe dominante cultuur waarin mannen naar mooie meisjes en jonge vrouwen op een podium keken.¹³² Kirchner reageerde hierop met een transformatie in zijn werkwijze, waarin Wigman als subject in plaats van object werd neergezet.¹³³ Kirchner beeldde Wigman af als volledig gekleed, actief, expressief en creatief. Dat Wigman in deze periode 39 jaar was en net als Kirchner zichzelf reeds had bewezen in haar vak, internationale erkenning genoot en een volwassen praktijk had, speelde hierin ook een rol.¹³⁴ Kirchner erkende deze gelijkheid tussen hemzelf en Wigman. Hij was onder de indruk van Wigmans werk en opvattingen, een bewondering die hij nog niet eerder ontwikkelde voor danseressen.¹³⁵ Als reactie op deze bewondering werd Wigman en haar dans het middelpunt van zijn werk, waarin hij haar kracht, persoonlijkheid en artistieke kunnen benadrukte. Dit betekende dat hij Wigman niet als model gebruikte of haar werk als ondergeschikt middel gebruikte om zijn eigen artistieke ideeën vorm te geven. In het reeds besproken schilderij *Totentanz der Mary Wigman* is het duidelijk waar het werk om gaat: om Wigman, de andere danseressen en de choreografie (afb. 2). Ook in dit schilderij heeft hij Wigman en de andere danseressen niet als model ingezet, maar als autonoom onderwerp. Deze werkwijze paste Kirchner echter alleen toe bij het afbeelden van Wigmans dans. Het schilderij *Sonnentänzerin* uit 1933-35 laat een naakte danseres in het bos zien, een motief dat doet denken aan Kirchners afbeeldingen van Hard in 1921. Wel is deze danseres afgebeeld in de *Neue Stil* van Kirchner.

Neue Stil

Er zijn verschillende termen in gebruik voor de opvallende stijlverandering die Kirchners werk vanaf ongeveer 1925 onderging. De meest gangbare zijn de 'Abstracte Stijl' en de '*Neue Stil*'.¹³⁶ De laatste term is door Kirchner zelf aan zijn nieuwe stijl gegeven.¹³⁷ Deze nieuwe stijl wordt gekenmerkt door meer geabstraheerde vormen, strakkere lijnen en grote, kalme kleurvlakken. De toets is meer gecontroleerd, in tegenstelling tot de expressionistische verfstreken waar Kirchner om bekend staat. In het schilderij *Akrobatenpaar* uit 1932-33 is het grote verschil in stijl duidelijk zichtbaar (afb. 10). De werken in deze stijl lijken meer op de textielkunst die door

¹³¹ Funkenstein 2005 (zie noot 105), p. 826.

¹³² Cordulack 1997 (zie noot 51), p. 167.

¹³³ Funkenstein 2005 (zie noot 105), p. 827.

¹³⁴ Funkenstein 2005 (zie noot 105), p. 844.

¹³⁵ Funkenstein 2005 (zie noot 105), p. 847-848.

¹³⁶ De term 'Abstracte Stijl' werd vooral in het verleden gebruikt. Hier wordt tegenwoordig steeds vaker afstand van gedaan, omdat Kirchners werk nooit abstract is geweest. De misleidende term wordt daarom steeds vaker vervangen door '*Neue Stil*'.

¹³⁷ Schick 2007 (zie noot 40), p. 40.

Gujer naar Kirchners ontwerp zijn gemaakt.¹³⁸ Kirchner bleef deze nieuwe, visuele stijl trouw tot zijn dood. Hoewel hij in 1936 nog opmerkte dat hij van mening was dat zijn *Neue Stil* mislukt was, is er hierna geen omslagpunt meer in zijn oeuvre te herkennen.¹³⁹

De *Neue Stil* van Kirchner ontstond rond 1925, vlak voordat Kirchner en Wigman elkaar ontmoetten. Kirchner was echter reeds in 1925 op de hoogte van Wigmans *Ausdruckstanz* door een boek dat hij over haar in bezit had. Dit boek heette *Mary Wigman* en was geschreven door Rudolf von Delius (1878-1946) in 1925.¹⁴⁰ De eerste stappen naar zijn *Neue Stil* zijn te zien in *Totentanz der Mary Wigman* uit 1926 (afb. 2). Hoewel dit werk nog met een expressionistische toets tot stand is gebracht, zijn hier al wel de kenmerkende, heldere kleurvlakken te onderscheiden. In het schilderij *Maskentanz* uit 1928 was zijn *Neue Stil* volledig ontwikkeld (afb. 9). De expressionistische toets is verdwenen, de kleurvlakken zijn monochroom en groot. De contouren van de kleurvlakken zijn strak, de kleuren lopen niet in elkaar over. De gezichten in Kirchners *Neue Stil* lijken op maskers, een invloed die waarschijnlijk van Wigman komt. In de twee schilderijen *Totentanz der Mary Wigman* en *Maskentanz* is het motief maskers terug te zien, maar ook in andere werken in Kirchners *Neue Stil* is dit motief terug te vinden. Het schilderij *Sängerin am Piano* uit 1930-31 kan aangehaald worden als een schoolvoorbeeld van de *Neue Stil* en de toepassing van het maskermotief (afb. 11). Kirchner onderzocht in zijn *Neue Stil* mogelijkheden om beweging op nieuwe manieren weer te geven. Hij beeldde bijvoorbeeld verschillende momenten uit een beweging tegelijkertijd af.¹⁴¹ In de schets *Tanzpaar* uit 1931-32 is deze techniek terug te zien in de draaiende danseres. De uitstekende armen en benen zijn dubbel weergegeven om de suggestie van beweging te bewerkstelligen (afb. 12). Het is niet onwaarschijnlijk dat Kirchner de *Ausdruckstanz* bewust inzette als een middel voor vernieuwing, aangezien hij zich in deze periode ook bewust afzette tegen het expressionisme van Die Brücke.¹⁴² De verandering naar de *Neue Stil* wordt vaak geïnterpreteerd als een stap naar het formalisme, maar deze redenatie is te kort door de bocht. De *Neue Stil* is beter te plaatsen als een teken van de parallel die Kirchner opmerkte tussen zijn beeldende kunst en de theorie van de *Ausdruckstanz* zoals hij die ontdekte in het werk van Wigman.¹⁴³ Op deze parallellen in gedachtegoed zal hieronder nader ingegaan worden.

Verwantschap in gedachtegoed

In 1925-26 schreef Kirchner als reactie op zijn tekensessies in de *Wigman Tanzschule* dat een kunstenaar bij het scheppen van een beeld uit moet gaan van beweging. Het wezenlijke van de

¹³⁸ Oppmann 2007 (zie noot 47), p. 200.

¹³⁹ Oppmann 2007 (zie noot 47), p. 201.

¹⁴⁰ Funkenstein 2005 (zie noot 105), p. 847.

¹⁴¹ Oppman 2010 (zie noot 47), p. 199.

¹⁴² Cordulack 1997 (zie noot 51), p. 169.

¹⁴³ Rhodes 1993 (zie noot 3), p. 140.

mens en de samenleving kan volgens hem ook beter vastgelegd worden als het gekozen onderwerp niet in de gaten heeft dat het waargenomen wordt. Hierbij zet hij uiteen dat beweging in kunst mensen meer aanspreekt dan stilstand. Deze opvattingen had hij al, aangezien hij al op jonge leeftijd het statische van het academische modeltekenen afwees. Sinds zijn contact met Wigman kreeg deze opvatting echter een extra dimensie, omdat hij in de *Ausdruckstanz* deze redenering opnieuw bewezen vond.¹⁴⁴ Het concept beweging trok hij vervolgens nog verder door in zijn vergelijking tussen zijn eigen kunst en de *Ausdruckstanz* van Wigman. In deze vergelijking zag hij beweging als een direct gegeven in dans, waarin de danser letterlijk door de tijd en ruimte beweegt, terwijl hij beweging in zijn eigen kunst zag als een metafoor voor het artistieke proces waarin hij zijn waarneming van het onderwerp via zijn eigen beleving omzette in het uiteindelijke beeld.¹⁴⁵ De stijlverandering die rond 1925 optrad in Kirchners oeuvre kan aan deze opvattingen gekoppeld worden. De uitwerking van de bevindingen die Kirchner opdeed over beweging in zijn kunst en Wigmans dans vonden hun uiting in de *Neue Stil*.¹⁴⁶

Kritische aantekeningen

Er zijn echter ook kritische opmerkingen te maken bij de hierboven veronderstelde invloed van Wigman op het oeuvre van Kirchner. Ten eerste vond de ontmoeting tussen de twee expressionisten plaats tijdens een lange doorreis van Kirchner. Tijdens deze reis door Duitsland deed Kirchner vele indrukken op en ontmoette hij een groot aantal mensen. Ook al beschreef Kirchner het contact met Wigman als inspirerend, toch moet er rekening gehouden worden met de niet altijd even grote betrouwbaarheid van Kirchners geschriften. Er is reeds aan de orde gekomen dat Kirchner zich in de jaren twintig bewust bezighield met zijn eigen positie binnen de internationale avant-garde. Het zou niet verbazingwekkend zijn als Kirchner zijn relatie met de toen al succesvolle Wigman aandikte. Daarnaast is het lastig om de invloed van Wigman te filteren uit de inspiratie die Kirchner uit de reis in zijn totaliteit haalde.

De invloed die zijn ontdekking van textielkunst uitoefende op Kirchners oeuvre mag ook niet onderschat worden. Kirchner omschreef in een brief, gedateerd op 20 maart 1924, dat de textielkunst veel voor zijn schilderkunst betekende. Hij noemde dat zijn kleuren zuiverder, lichter en veel vrijer zijn geworden.¹⁴⁷ Nog eerder, in 1923, schreef Kirchner hoe hij door zijn kennismaking met textielkunst een nieuwe manier van schilderen mogelijk zag worden, een wijze met vrijere vlakken waar hij naar eigen zeggen altijd al naar streefde.¹⁴⁸ Kirchner noemde

¹⁴⁴ Lohberg 1993 (zie noot 72), p. 14.

¹⁴⁵ Firmenich 1996 (zie noot 28), p. 51.

¹⁴⁶ Rhodes 1993 (zie noot 3), p. 140.

¹⁴⁷ Boot 2001 (zie noot 26), p. 21.

¹⁴⁸ Boot 2001 (zie noot 26), p. 47.

hier vrije vlakken en heldere kleuren, wat inderdaad belangrijke kenmerken zijn van zijn *Neue Stil*. Dit bewijst niet dat Wigmans invloed op de ontwikkeling van de *Neue Stil* afwezig is, maar geeft wel aan dat Wigman niet de enige inspiratiebron was voor de *Neue Stil*.

Een andere inspiratiebron van Kirchner ten tijde van de jaren twintig en dertig was Picasso. In 1925 bezocht Kirchner een tentoonstelling met werk van Picasso in Zürich en schreef met veel bewondering over het werk dat hij hier had gezien.¹⁴⁹ En inderdaad, als Picasso's werk *Le rêve* uit 1932 naast Kirchners werk in de *Neue Stil* gelegd wordt, zijn de overeenkomsten duidelijk zichtbaar (afb. 13). Hoewel Picasso's werk gestileerder is, is zijn invloed te zien in het tegelijkertijd weergeven van verschillende momenten of het combineren van verschillende perspectieven. Ook de strak verdeelde vlakken in heldere kleuren zijn terug te leiden tot Picasso's werkwijze.

Invloed op Wigman?

Tot nu toe is het onderzoek naar de invloed die Wigman op Kirchners oeuvre uitoefende het onderwerp geweest van deze scriptie. Binnen het expressionisme vonden echter vaak artistieke uitwisselingen plaats tussen verschillende kunstvormen. In het licht van dit gegeven is het de moeite waard om te overwegen of er sprake is van een invloed van Kirchner op het oeuvre van Wigman. Dit is lastiger om te onderzoeken dan de invloed die Wigman uitoefende. De tekeningen en schetsen van Kirchner zijn overgeleverd, terwijl dans een vergankelijke kunstvorm is. Het is niet mogelijk om de choreografieën te bekijken. De enige manier waarop deze nog te onderzoeken zijn is door foto's, beschrijvingen of Wigmans eigen geschriften. Wigman heeft zich nooit uitgelaten over enige invloed vanuit Die Brücke. Zij schreef over het algemeen alleen over dans en haar eigen praktijk en zelfs in haar dagboek gaf zij geen ruimte aan persoonlijke ervaringen. Als er dus sprake is geweest van Kirchners invloed op haar werk, zou zij dit zeer waarschijnlijk niet in haar geschriften opnemen. Dit maakt het lastig om een eventuele invloed te onderzoeken, maar toch zijn er enige aanwijzingen van een invloed die in dit laatste gedeelte van het hoofdstuk uiteengezet zullen worden.

In hoofdstuk 2 is beschreven dat Wigman, toen zij van 1910 tot 1913 in Hellerau woonde, Nolde leerde kennen. Via deze kunstenaar heeft zij het Brücke-manifest leren kennen en deze ongetwijfeld gelezen. Het is zeer waarschijnlijk dat ze zich aangesproken voelde door de oproep in deze tekst en hierdoor geïnspireerd raakte. Aangezien het manifest van Kirchners hand was, kan dit gezien worden als een vorm van invloed die Kirchner op Wigman heeft uitgeoefend.¹⁵⁰ Nu is het zo dat het Brücke-manifest vrij algemeen is en sterk inspeelt op de tijdsgeest en de gevoelens die veel jonge kunstenaars in die tijd hadden. Toen het gepubliceerd werd, sprak de tekst een grote verscheidenheid aan jonge mensen aan. Toch is het interessant

¹⁴⁹ Henze 1980 (zie noot 8), p. 74.

¹⁵⁰ Müller 1996 (zie noot 92), p. 263.

dat Wigman deze tekst heeft gelezen toen ze zelf net in opleiding was tot danseres. Ze heeft hier naar alle waarschijnlijkheid over nagedacht en wellicht delen opgenomen in haar eigen praktijk. Hoe deze zich vervolgens hebben gemanifesteerd in haar werk is moeilijk te duiden. Het manifest van Die Brücke is geïnspireerd door teksten van Nietzsche, een inspiratiebron waar Wigman ook duidelijk uit putte.¹⁵¹

In 1926 heeft Kirchner op artistiek gebied naar alle waarschijnlijkheid geen invloed uitgeoefend op het oeuvre van Wigman. Wigman was toen al een doorgewinterde danseres met een stevig oeuvre en gedachtegoed. Wigman beschreef het contact in het volgende fragment, waarin wellicht wel een invloed op haar werkproces te herkennen is:

“Ich habe Kirchner durch Grohmann kennengelernt... Unser stärkster Kontakt war 1926. Als er Tag für Tag zu den Proben für einen Totentanz kam, den ich mit meiner Tanzgruppe erarbeitete.

Er hat unzählige Skizzen gemacht. Ich habe manches gute Gespräch mit ihm geführt. Am Schönsten aber war das stillschweigende gegenseitige Einvernehmen, das Einverständnis in künstlerischen Dingen.”¹⁵²

In dit derde en laatste hoofdstuk is het contact en de vriendschap tussen Kirchner en Wigman uitgediept. De periode dat Kirchner in de *Wigman Tanzschule* schetste is beschreven, waarna een uiteenzetting volgde van de invloeden die Wigman op Kirchners oeuvre heeft uitgeoefend. Er zijn echter ook kritische kanttekeningen te plaatsen bij deze invloed, omdat Wigman rond het midden van de jaren twintig niet de enige invloed was op Kirchner. Als laatste is gekeken of en op welke manier Kirchner invloed heeft uitgeoefend op Wigmans werk.

¹⁵¹ Het is binnen de spanne van deze scriptie niet haalbaar om de invloed van Die Brücke los te koppelen van de invloed van Nietzsche.

¹⁵² Funkenstein 2005 (zie noot 105), p. 848.

Conclusie

In de inleiding van deze thesis werd naar aanleiding van het dagboekfragment van Kirchner over Wigman een nadere verkenning van het contact tussen deze twee expressionisten de volgende onderzoeksvraag geformuleerd: in hoeverre heeft de vriendschap tussen Ernst Ludwig Kirchner en Mary Wigman invloed gehad op Kirchners oeuvre? In drie hoofdstukken is het onderzoek naar dit vraagstuk beschreven. Hieruit zijn verschillende uitkomsten voortgekomen die in dit sluitstuk van de thesis samengevat zullen worden.

Door de tekensessies in de *Wigman Tanzschule* in 1926 vonden Wigman en de danseressen die onder haar hoede dansten een plek in Kirchners oeuvre. Er zijn veel tekeningen en aquarellen overgeleverd in zijn schetsboeken en dagboek. Later werkte Kirchner deze voorstudies uit tot schilderijen. De dansthematiek herleefde onder invloed van Wigman in Kirchners artistieke productie. Dit is de meest opvallende invloed die Wigman heeft uitgeoefend. Naast haar fysieke aanwezigheid in Kirchners oeuvre, oefende Wigman ook een krachtige invloed uit op de manier waarop hij haar afbeeldde. Kirchner kende een lange traditie van objectificatie van vrouwen en danseressen. Wigmans werk dwong Kirchner echter om haar niet op deze manier af te beelden. Wigman rebelleerde tegen de dominante cultuur waarin mannen naar dansende vrouwen keken als een lustobject. Niet ongevoelig voor de sterke persoonlijkheid en opvattingen van Wigman, beeldde Kirchner haar af als een gelijkwaardige kunstenares. Wigman zelf en haar choreografie werden op deze manier het middelpunt van Kirchners werk. Dit is een andere manier van werken voor Kirchner, die hiervoor danseressen als modellen gebruikte en zijn eigen werk voorop liet staan. Zoals het dagboekfragment waarmee de inleiding van deze thesis opent laat zien, herkende Kirchner in Wigmans gedachtegoed overeenkomsten met zijn eigen werk en opvattingen. Later trok hij deze gelijkenis door naar een overeenkomst tussen zijn eigen werk en Wigmans dans. Wigman gaf Kirchner nieuwe ideeën over het concept beweging. Hij herkende de bewegingen in *Ausdruckstanz* als een metafoor voor het artistieke proces waarin hij zijn waarneming van het onderwerp via zijn eigen beleving omzette in het uiteindelijke beeld. Deze koppeling tussen zijn beeldende kunst en dans had hij niet eerder gemaakt. De gelijkenis die Kirchner ontdekte tussen *Ausdruckstanz* en zijn eigen werk leidde tot zijn experimenten met een nieuwe stijl. Uiteindelijk vloeide rond 1925 hieruit Kirchners *Neue Stil* voort. De *Neue Stil* is op deze manier direct terug te leiden op zijn vriendschap met Wigman. Hierbij droeg ook Wigmans gebruik van maskers met een primitivistische oorsprong bij. De maskerachtige gezichten zijn een terugkomend motief geworden in Kirchners *Neue Stil*.

Bij deze bevindingen kunnen echter ook kritische opmerkingen geplaatst worden. Zo is het lastig om de invloed van het relatief korte contact tussen Kirchner en Wigman in Dresden te filteren uit de lange doorreis die Kirchner maakte langs Frankfurt am Main, Chemnitz, Dresden en Berlijn. Daarnaast speelde Kirchners ontdekking van de textielkunst als nieuw medium ook

een rol in de ontwikkeling van zijn *Neue Stil*. De heldere kleuren en grote vlakken kunnen ook heel goed uit dit medium voortgekomen zijn. Als laatste is daar Kirchners bewondering voor Picasso's werk. Het werk dat Picasso maakte toen Kirchner tentoonstellingen van zijn werk zag, lijkt sterk op Kirchners *Neue Stil*. De textielkunst en Picasso's werk hebben dus, naast Wigmans invloed, waarschijnlijk ook een grote invloed gehad op Kirchners *Neue Stil*.

Als laatste is gekeken naar een eventuele invloed van Kirchner op het werk van Wigman. Zo is het zeer waarschijnlijk dat Wigman reeds in de jaren tien via haar vriendschap met Nolde het Brücke-manifest heeft gelezen. Deze tekst zal op Wigman, aangezien zij toen nog aan het begin van haar danscarrière stond en de nodige vorming als danseres nog voor de boeg had, een grote indruk achter hebben gelaten. Er is echter geen hard bewijs van dat zij deze tekst heeft gelezen. In de jaren twintig heeft Kirchner geen grote invloed uitgeoefend op Wigman. Wel schreef Wigman in deze tijd dat ze de aanwezigheid van Kirchner in haar dansschool altijd kon voelen en dat deze een prettige werksfeer veroorzaakte.

Uit het bovenstaande kan geconcludeerd worden dat er sprake is van invloed vanuit Wigman op Kirchners oeuvre. Niet alleen in zijn onderwerpkeuze, stijl en werkwijze heeft de vriendschap met Wigman veranderingen gebracht, maar ook in zijn theorieën over kunst en de totstandkoming hiervan. Om dit in die tijd als vrouw te bereiken bij een kunstenaar van middelbare leeftijd die al een internationaal erkend en gewaardeerd oeuvre op zijn naam had staan, is erg bijzonder. Kirchner liet zich, behalve door zijn partner Schilling, over het algemeen niet imponeren door danseressen en behandelde deze veelal als model en ondergeschikt. Wigman vocht zich vrij van deze manier van afbeelden en werd door Kirchner gezien als gelijkwaardige kunstenaar. Dit betekent dat Wigman belangrijker is geweest voor Kirchner dan tot nu toe naar voren komt in de gepubliceerde literatuur over deze twee expressionisten. De vriendschap die voor een korte periode tussen Kirchner en Wigman ontstond is belangrijk geweest voor Kirchners oeuvre en verdient een duidelijke plek in publicaties over Kirchners dansthematiek en oeuvre.

Literatuurlijst

Boot, M., *Familie. Het wandkleed van Ernst Ludwig Kirchner in de collectie van het Stedelijk Museum te Amsterdam*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 2001.

Brandmüller, N., Santorius, N. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010.

Brandmüller, N., 'The Early Years', in: Brandmüller, N., Santorius, N. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, pp. 55-59.

Brandmüller, N., 'The Expressionist in Berlin', in: Brandmüller, N., Santorius, N. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, pp. 99-105.

Cordulack, S., 'Dancing to the Piper: A Study of Kirchner's Dance Images', *Bruckmanns Pantheon, Internationale Jahreszeitschrift für Kunst* 55 (1997), pp. 162-171.

Delfs, H. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“*. Band 1 Briefe von 1901 bis 1923, Zürich 2010.

Delfs, H. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“*. Band 2 Briefe von 1924 bis 1929, Zürich 2010.

Elger, D., *Expressionisme. Een revolutie in de Duitse kunst*, Keulen 2007.

Erdmann-Rajski, K., *Gret Palucca. Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert: Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik*, Hildesheim/Zürich/New York 2000² (1999).

Figura, S., 'German Expressionism: The Graphic Impulse', in: Figura, S., *German Expressionism. The Graphic Impulse*, tent.cat. New York (The Museum of Modern Art) 2011, pp. 10-35.

Firmenich, A., 'Vom „Cake-Walk“ zum „Farbentanz“: Das Tanzmotiv bei Ernst Ludwig Kirchner', in: Adelsbach, K., Firmenich, A., *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Keulen 1996, pp. 44-97.

Funkenstein, S., 'There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art', *Gender & History* 17 (2005) nr. 3 (november), pp. 826-859.

Grisebach, L., *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Bramsche bei Osnabrück 1968.

Grisebach, L., 'Unter den Frauenkircher Bauern lebend...', in: B. Gudat, B. Bürgi (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Bergleben. Die frühen Davoser Jahre 1917-1926*, tent.cat. Basel (Kunstmuseum Basel) 2003, pp. 91-98.

Henze, A., *Ernst Ludwig Kirchner. Leben und Werk*, Stuttgart/Zürich 1980.

Jelavich, P., 'Dance of life, dance of death', in: Figura, S., *German Expressionism. The Graphic Impulse*, tent.cat. New York (The Museum of Modern Art) 2011, pp. 36-51.

- Kirchner, E.L., ‚Die Arbeit E.L. Kirchners, 1925-1926‘, in: Kornfeld, E., *Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens*, Bern 1979, pp. 331-345.
- Krämer, F., ‚In Contradiction: Ernst Ludwig Kirchner‘, in: Brandmüller, N., Santorius, N. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, pp. 13-31.
- Lehmann, H., ‚Zwei Zeichnungen Kirchners nach Mary Wigmans “Totentanz”‘, *Dresdener Kunstblätter* 35 (1991) nr. 2, pp. 34-38.
- Lloyd, J., *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven/Londen 1991.
- Lohberg, G., *Ernst Ludwig Kirchner. Der Tanz*, tent.cat. Davos (Kirchner Museum Davos), 1993.
- Lorenz, U., *Brücke. Expressionistisch kunstenaarscollectief (1905-1913)*, Keulen 2008.
- Lukatis, C., ‚In Momenten größten Rausches“. *Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Druckgraphik. Der Bestand der Graphischen Sammlung der Staatlichen Museen Kassel*, tent.cat. Kassel (Staatliche Museen Kassel), 2002.
- Macel, C., ‚Subjectivités modernes: entre désir d’extase et d’eurythmie‘, in: Perreira, A. (red.), *Dossier de Presse: Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, uitgave bij tent. Parijs (Centre Pompidou) 2011, pp. 48-52.
- Marsalle, L. de, ‚Über die Schweizer Arbeiten von E.L. Kirchner‘, in: Grisebach, L., *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Bramsche bei Osnabrück 1968, pp. 195-197.
- Müller, H., ‚Vom freien Tanz. Zur Geschichte des modernen Tanzes in Deutschland‘, in: Adelsbach, K., Firmenich, A., *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Keulen 1996, pp. 261-268.
- Müller, H., *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim/Berlijn 1986.
- Müller, H., Stöckemann, P., ‚...jeder Mensch ist ein Tänzer.“ *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, tent.cat. Berlijn (Akademie der Künste) 1993.
- Newhall, M., *Mary Wigman*, Londen/New York 2009.
- Oppman, S., ‚Der “neue Stil”‘, in: Brandmüller, N., Santorius, N. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, pp. 199-201.
- Partsch-Bergsohn, I., *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, Chur 1994.
- Presler, G., *Ernst Ludwig Kirchner. Die Skizzenbücher. “Ekstase des ersten Sehens”. Monographie und Werkverzeichnis*, Weingarten/Karlsruhe, 1996.
- Ragona, M., ‚Ecstasy, Primitivism, Modernity: Isadora Duncan and Mary Wigman‘, *American Studies* 35 (1994) nr. 1, pp. 47-62.

Rhodes, C., 'The body and the dance: Kirchner's Swiss work as Expressionism', in: Behr, S., Fanning, D., Jarmen, D. (red.), *Expressionism reassessed*, Manchester/New York 1993, pp. 133-146.

Ritter, B., 'In the Mountains: Kirchner's First Years in Davos', in: Brandmüller, N., Santorius, N. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, pp. 175-177.

Santorius, N., 'The Expressionist in Dresden', in: Brandmüller, N., Santorius, N. (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, pp. 71-75.

Schick, K., 'Vor der Reise: Ernst Ludwig Kirchner. Davos 1925', in: Mössinger, I., Ritter, B., *Ernst Ludwig Kirchner. Die Deutschlandreise 1925-1926. Von Davos nach Frankfurt am Main, Chemnitz, Dresden, Berlin*, tent.cat. Chemnitz (Kunstsammlungen Chemnitz), 2007, pp. 36-51.

Schmidt, L., "'Wir Müssen alle wieder 'Tänzer' werden [...]" – Will Grohmann und der Moderne Ausdruckstanz', *Dresdener Kunstblätter* 56 (2012) nr. 4, pp. 256-266.

Utrecht, L., *Van hofballet tot postmoderne-dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*, Zutphen 1988.

Wigman, M., *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963.

Woesthoff, I., '„Es ist doch die freundlichste Staat, die ich bisher sah.“ Ernst Ludwig Kirchner in Dresden im Frühjahr 1926', in: Mössinger, I., Ritter, B., *Ernst Ludwig Kirchner. Die Deutschlandreise 1925-1926. Von Davos nach Frankfurt am Main, Chemnitz, Dresden, Berlin*, tent.cat. Chemnitz (Kunstsammlungen Chemnitz), 2007, pp. 176-191.

Auteur onbekend, *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. Die Lebensdaten*, Davos 1992.

Lijst van afbeeldingen



afb. 1. Ernst Ludwig Kirchner, *Profilkopf (Selbstbildnis)*, 1930, houtsnede, afmetingen onbekend, Kirchner Museum Davos, Davos. Foto: dr. Wolfgang Henze-Ketterer, ansichtkaart uitgegeven door het Kirchner Museum Davos.



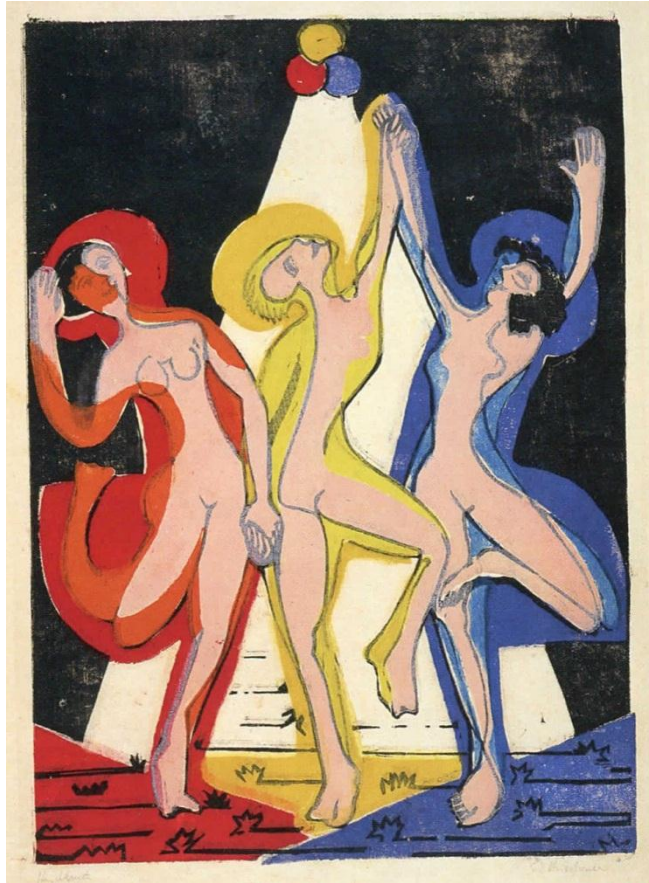
afb. 2. Ernst Ludwig Kirchner, *Totentanz der Mary Wigman*, 1926, olieverf op doek, 110x149 cm, Galerie Henze-Ketterer, Wichtrach/Riehen. Foto: ArtNet, <<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/ernst-ludwig-kirchner/totentanz-der-mary-wigman-a-oEVxekCrd9wbn0zudBy5Wg2>>.



afb. 3. Ernst Ludwig Kirchner, *Mandolinistin (Nina Hard)*, 1920, olieverf op doek, 92x122 cm, Kirchner Museum Davos, Davos. Foto: Auteur onbekend, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. Malerei Grafik Plastik Zeichnung*, tent.cat. Lugano (Galerie Roman Norbert Ketterer) 1980, p. 23.



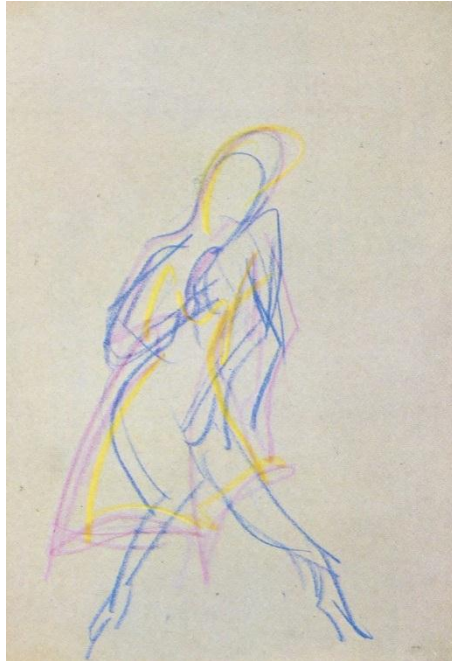
afb. 4. Ernst Ludwig Kirchner, *Springende Tänzerin, Gret Palucca*, 1931-32, olieverf op doek, 150x120,5 cm, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Auteur onbekend, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. Malerei Grafik Plastik Zeichnung*, tent.cat. Lugano (Galerie Roman Norbert Ketterer) 1980, p. 51.



afb. 5. Ernst Ludwig Kirchner, *Farbentanz*, 1933-34, houtsneede op Japans papier, 59,9x43,2 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main. Foto: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 218.



afb. 6. Mary Wigman, *Totentanz*, 1926. Foto: Corpus Somnium, <http://www.corpussomnium.org/mary-wigmans-totentanz/>.



afb. 7. Ernst Ludwig Kirchner, *Wigman-Tänzerin*, 1926, krijt op papier, 48x34 cm, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Auteur onbekend, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. Malerei Grafik Plastik Zeichnung*, tent.cat. Lugano (Galerie Roman Norbert Ketterer) 1980, p. 102.



afb. 8. Ernst Ludwig Kirchner, *Wigman-Tänzerinnen*, 1926, aquarel en krijt op papier, 34,5x48 cm, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Auteur onbekend, *Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. Malerei Grafik Plastik Zeichnung*, tent.cat. Lugano (Galerie Roman Norbert Ketterer) 1980, p. 100.



afb. 9. Ernst Ludwig Kirchner, *Maskentanz*, 1928-29, olieverf op doek, 82x73 cm, Sammling Schmidt-Drenhaus, Dresden/Keulen. Foto: Wikimedia Commons, <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_-_Maskentanz_1928-29.jpg>.



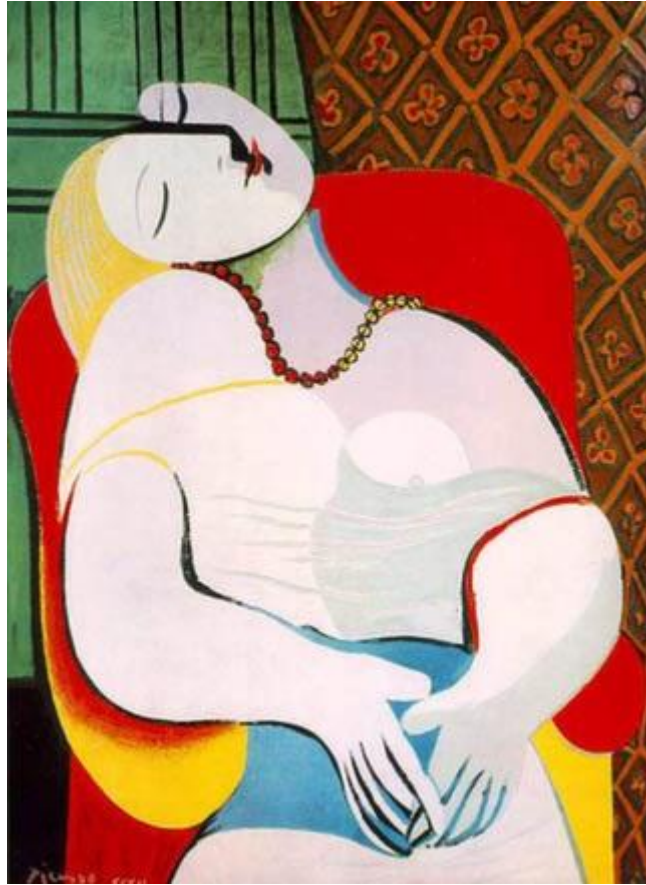
afb. 10. Ernst Ludwig Kirchner, *Akrobatenpaar*, Plastik, 1932-33, olieverf op doek, 85,5x72 cm, Kirchner Museum Davos, Davos. Foto: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 211.



afb. 11. Ernst Ludwig Kirchner, *Sängerin am Piano*, 1930-31, olieverf op doek, 120x150 cm, Galerie Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern. Foto: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 217.



afb. 12. Ernst Ludwig Kirchner, *Tanzpaar*, 1931-32, aquarel en potlood op karton, 51.5x36 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main. Foto: N. Brandmüller, N. Santorius (red.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospective*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 207.



afb. 13. Pablo Picasso, *La rêve*, 1932, olieverf op doek, 130x97 cm, privécollectie Steve A. Cohen, Greenwich, Verenigde Staten van Amerika. Foto: Artnet, <<http://news.artnet.com/art-world/10-game-changing-auctions-52082>>.