

Die Badenden vom Taunus

Im Aschaffener Geburtshaus Ernst Ludwig Kirchners ist jetzt eine Sensation zu sehen: Ein von den Nationalsozialisten zerstört und verloren geglaubter Lebensfries lässt sich anhand neu aufgefundener Originale rekonstruieren – und zeigt ein Motiv, das sich durch all seine Werkphasen zieht.

Der Expressionismus hat viele faszinierende Werke auf Leinwand und Papier hinterlassen, doch so gut wie keine Wandmalerei. Zu konträr scheint die mit viel Vorbereitungszeit und einer gewissen Repräsentationsstatik verbundene Monumentalmalerei zu den von den Expressionisten geliebten, rasch hingeworfenen Viertelstundenakten zu stehen. Doch keine Regel ohne Ausnahme: Im Angermuseum Erfurt hat Erich Heckel in den Jahren 1922 bis 1924 einen ganzen Raum mit „Lebensstufen“ ausgemalt. Das größte Wandmalereiprogramm des Expressionismus jedoch wies mit fünf hochrechteckigen Gemälden von Badenden der sogenannte Brunnenturm des Sanatoriums Dr. Kohnstamm in Königstein im Taunus auf. Niemand Geringerer als der Brücke-Gründer Ernst Ludwig Kirchner hatte im Jahr 1916 die Wände dieser Sanatoriumsarchitektur mit Fresken ausgestattet.

Er war nicht der einzige illustre Patient des Neurologen und Kunsttheoretikers Oskar Kohnstamm – auch Henry van de Velde und Carl Sternheim waren in Königstein in Behandlung, unter anderem mit Kneippkuren, woher auch der namensgebende Brunnen im ausgemalten „Turm“ rührt. Kirchner aber war in das hessische Sanatorium gekommen, weil er den Militärdienst psychisch nicht verkraftete, und schuf als Patient dort im dritten Kriegsjahr in Erinnerung an glückliche Fehmarn-Zeiten einen monumentalen, *al secco* ausgeführten Gemäldezyklus von Badenden.

In nationalsozialistischer Zeit wurden diese Wandgemälde als verfeimte Kunst übertüncht und dadurch größtenteils vernichtet. Im Jahr 1938 erfolgte die Schließung des durch einen deutsch-jüdischen Arzt fortgeführten Sanatoriums Dr. Kohnstamm. Trotz aufwendiger restauratorischer Freilegungsversuche in den Neunzigern bietet der heutige verwaschene Eindruck der Fresken nicht einmal mehr einen schalen Abglanz ihrer ursprünglichen Erscheinung, war doch das herausragende Merkmal dieses Zyklus Kirchners die überragende Leuchtkraft des Meeres um die Badenden und des Himmels über ihnen.

Woher will man aber etwas über die ursprüngliche Farbgebung wissen, wenn sich nur Aufnahmen in Schwarz-Weiß von den heute annähernd farblosen Fresken erhalten haben? Schon die Restauratoren hatten in ihren Untersuchungen bemerkt, dass Kirchner für das auffällig tiefe Blau, mit dem er Wasser wie auch den Himmel um die weiß gestrichene „Deckenkuppel“ des

Brunnenhauses malte, Ultramarin verwendete, das leuchtendste Blau der Kunst aus mineralischem Lapislazuli.

Vor allem aber sind im Aschaffener Geburtshaus Kirchners, das wie durch ein Wunder Krieg und Jahrzehnte der Missachtung durch die Stadt überstand, nun erstmals die einzigen Originale zu den zerstörten Königsteiner Fresken ausgestellt. So entdeckt man gleich links des Eingangs ein bestens erhaltenes Aquarell, das Kirchner vom „Brunnenturm“ mit den (später teils noch veränderten) Wandgemälden schuf. Der Besitzer aus Norddeutschland, aus einer großen Hamburger Reeder-Dynastie stammend, war sofort bereit, es nach Aschaffenburg zu entleihen. Ebenso aus der Versenkung aufgetaucht sind Glasdiapositive aus dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, die trotz ihres Alters die zentralen Blautöne in erstaunlicher Farbtreue bewahrt haben. Sie zeigen: Nachdem Kirchner auch die letzten zwei Bekleideten (ein strandwandelndes Paar) der Stoffe beraubt hat, gab es auf den Fresken nur noch Nackte – ein Farbvierklang aus Orange vor Tiefblau mit Hintergrundgrün und dem Weiß der Segel-Dreiecke auf zwei Paneelen. An der Stirnwand quert dagegen symbolträchtig schneeweiß eine Möwe wie Picassos Taube den Azur und die Häupter der drei Badenden.

Unter dem fesselnden Brunnenturm-Aquarell aber liegt in einer Vitrine ein ebenfalls von Kirchner selbst gefertigtes faltbares Modell des Raums auf grauem Karton in den Maßen 29 mal 98 Zentimeter mit eingeklebten Fotos der Wandbildentwürfe. Auch auf diesem Leporello finden sich handschriftliche Notizen Kirchners zu den Farben, insbesondere aber offenbar die Präzision der gezeichneten Wandgliederung mit ihren Paneelen und doppelt hinterlegten Pilastern den ausgebildeten Architekten. Auch der Leihgeber dieses bislang noch nie in einer Ausstellung gezeigten Objekts, der Expressionistensammler Eberhard Kornfeld, hat die ebenso große wie fragile Kostbarkeit gern nach Aschaffenburg gegeben. Als vierter Schatz kommt eine Farblithographie aus dem Stadel hinzu, die seitenverkehrt exakt das Motiv der gemalten Supraporte vom Brunnenturm in Königstein wiedergibt und wie der Gemäldezyklus 1916 entstand. Erstmals lässt sich so das Schlüsselwerk Kirchners komplett rekonstruieren.

Denn dass das Motiv der Badenden tatsächlich einen Schlüssel zum Werk Kirchners bildet, zeigen an den Wänden umher mehrere großformatige Gemälde, Aqua-



Licht, Luft, Leiber – nackt: Ernst Ludwig Kirchners aquarellierte Entwurfskizze der in der NS-Zeit zerstörten Wandgemälde der „Badenden“ im Sanatorium Dr. Kohnstamm in Königstein im Taunus. 1916.

Foto Werner Henke

relle und Druckgrafiken zum Thema. Die Darstellung von badenden, sich frei in der Natur bewegend und in Einheit mit ihr fühlenden Menschen war des der Lebensreform und Freikörperkultur um 1900 nahestehenden Kirchners erklärtes künstlerisches Ziel in allen drei entscheidenden Werkphasen: In den Sommermonaten 1909 bis 1911 an den Moritzburger Seen bei Dresden, von 1912 bis 1914 mit der lebenslangen Gefährtin Erna Schilling auf der Ostseeinsel Fehmarn und schon ab 1917 im schweizerischen Davos, wo er nun Erna mit Freundinnen badend in den Gebirgsbächen malte und auch fotografierte. Aus all diesen Kernphasen sind gut ausgewählte Werke zu sehen: Sehr frühe Badeszenen um die Moritzburg herum sowie „Badende im Tub“, also in einem Zuber im Berliner Atelierinneren. Aus der glücklichen Fehmarnzeit etwa die eindrückliche Farblithographie „Drei Badende an Steinen“ von 1913, in der die Nackten wie geschnitzte Südseegötzen in kräftigstem Altrosa vor einem wachstümlich flächigen See in Türkis hocken. Auf dem

wuseligen Holzschnitt „Badeszene unter überhängenden Baumzweigen“ aus dem Jahr 1913 lässt er wie Gauguin alle Figuren in einen undurchdringlich dichten Pflanzenrahmen eintauchen, der hier ungewöhnlicherweise von allen vier Seiten ins Bild wächst. Vorne rechts scheint ein Südsee-Idol aus dem Gebüsch zu glotzen – oder ist es nur die Natur, die diese Formen ausbildet? Mit diesen Holzschnitt-Nackten, die integraler Teil der Natur sind und drahtig schlank wie Gliederpuppen wirken, kommt Kirchner seinen drei Jahre später entstandenen Fresken am nächsten.

„Akte im Strandwald“ von 1913 zeigt allerdings, dass es Kirchner nie um kitschige Verschmelzungsfantasien ging – der Mensch sollte zwar innerlich eins mit der Natur sein, aber nicht äußerlich: Die drei wohl gerade dem Wasser entstiegene geretschlanken Nackten des „Strandwaldes“ staken durch ein angrenzendes Wäldchen; ihre wie mittelalterliche Glasfenster hellorange leuchtenden Körper heben sich überdeutlich von dem in mindestens fünf

verschiedenen Grüns gegebenen Hintergrund ab. Darunter sind auch grell-artifizielle Grüntöne, so etwa die Flechten und Moose auf der Wetterseite der Bäume in einem kühlen Flaschengrün – die Akte bewegen sich in und durch die Natur, sie gehen aber nicht nahtlos in ihr auf.

Da im beengten Kirchnerhaus nur ein einziger Saal zur Verfügung steht, kann dort kein Raumeindruck des mondänen Brunnenhauses entstehen. Doch sind die teils über vier Meter hohen Fresken in erstaunlichen Reproduktionen nach den Glasdias in einem originalgroßen Nachbau im Kirchner-Kubus am Bahnhof der Stadt, schräg gegenüber dem Kirchnerhaus, zu besichtigen. Das eigenbewegte Abschreiten dieses wichtigsten Werks expressionistischer Wandmalerei mit dem für Kirchner so entscheidenden Motiv der äußerst bewegt Badenden sollte man sich auf keinen Fall entgehen lassen. STEFAN TRINKS

Kirchners Badende. Einheit von Mensch und Natur. Im Kirchner-Haus, Aschaffenburg; bis 16. Januar 2022. Der Katalog kostet 39 Euro.

Die Blume, die nicht welken will

Aus der Botanisiertrommel: Was die Gärtner Alexander von Humboldt verdanken

Noch immer blüht die „Dahlien-Arena“ im Frankfurter Palmengarten in nahezu allen Farben. Das verdankt sie Alexander von Humboldt, der am 19. September 1803 mit seinem Reisegefährten Aimé Bonpland in den Schlund des Jorullo hinabgestiegen war. Dabei spie der mexikanische Vulkan nach seiner jüngsten Eruption vierzig Jahre zuvor noch immer Gase. An seinen Kraterhängen pflückte der Berliner Universalgelehrte die Mutter aller Dahlien: *Dahlia pinnata*. Schon 1791 hatte Abbe Antonio José Cavanilles im Botanischen Garten Madrid, die Großfiedrige“ beschrieben, die bei den Azteken „Acocotli“ – „Wasserschlund“ – hieß. 1804 brachte Humboldt ihre Samen nach Paris und Berlin und löste damit einen regelrechten Dahlien-Boom aus. Denn anders als die Tulpe im späten 16. Jahrhundert und frühen 17. Jahrhundert war die Dahlie erschwinglich und eroberte flugs die Bauerngärten. Heute blüht sie in etwa 2400 Sorten rund um die Welt, etwa fünfzig davon allein in der Frankfurter „Dahlien-Arena“.

Aber die Gärtner verdanken Humboldt nicht nur die Dahlie. Auch die Kardinals-Lobelie, eine im Hochsommer rot blühende Rabattenpflanze, hat der Naturforscher aus Mexiko heimgebracht. Im Neuen Keller (NK2) des Botanischen Museums Berlin schlummert bei 20 Grad Celsius und 50 Prozent Luftfeuchtigkeit der Herbarbeleg von *Lobelia fulgens*. Humboldt hatte seine Ausbeute 1810 an seinen einstigen botanischen Lehrer Carl Ludwig Willdenow, damals Direktor des Königlichen Botanischen Gartens in Berlin-Schöneberg, übergeben, weil Bonpland, wiewohl eifriger botanischer Feldforscher, mit der Auswertung der gesammelten und

getrockneten Pflanzen überfordert war. Nach Willdenows Tod 1812 setzte der Botaniker Carl Sigismund Kunth die Arbeit fort und zeichnete die beschriebenen Pflanzen mit dem Autorenkürzel „H.B.K.“ für „Humboldt, Bonpland, Kunth“.

Wie viele Pflanzen Humboldt und Bonpland zwischen 1799 und 1804 in Süd- und Zentralamerika sammelten, weiß niemand so ganz genau. Rund 4500 Pflanzenarten jedenfalls haben die beiden selbst nummeriert. Die Her-



barbelege sind im Naturhistorischen Museum Paris untergebracht, 3300 Belege aber auch im „botanischen Fort Knox“ der Berliner, wie Walter Lack, ehemaliger Direktor des Botanischen Gartens, seinen Bunker nannte. Von der Paranuss gibt es nur Blätter, denn nicht einmal für eine Unze Gold wollten die Indigenen die Blüten ihres Baumes den europäischen Reisenden überlassen. Dennoch: „Unsere Pflanzenbüchsen und Schnupftücher waren bald gefüllt“, notierte Humboldt in Venezuela. Bonpland fürchtete, der Papiervorrat könne den Überfluss an gepressten Pflanzen nicht fassen. Am Rand des Valencia-Sees stießen sie auf eine Tomate, die Willdenow später *Solanum humboldtii* nannte. Eine Wildtomate, wie lange vermutet, ist sie allerdings nicht, denn Bonpland notierte eigenhändig in seinem Feld-

buch: „in cultis“ – „kultiviert“. Als sie später auf dem Orinoco zwischen „mehr Mücken als Luft“ kenterten, wurden ihre Herbare nass, und Hunderte von Pflanzenblättern mussten mühsam in der Sonne getrocknet werden. Ein Drittel der gesammelten Pflanzen, die Humboldt aus Sicherheitsgründen einem Franziskaner anvertraut hatte, gingen bei einem Schiffbruch unter. In Mexiko stieß er auf „Cuetlaxōchitl“: die „Blume, die nicht welkt“, wie die Azteken das Wolfsmilchgewächs nannten, das sie ihren Göttern opferten. Heute wird es zu Tausenden in den Supermärkten als „Weihnachtsstern“ verhöckert – eine zur Marktgängigkeit degradierte Weihhepflanze. Mit einer anderen heiligen Pflanze namens „Cempasúchil“ wurden am „Tag der Toten“ die mexikanischen Altäre geschmückt. Unter dem Gattungsnamen „Tagetes“ erinnert dieser orangeblühe Korbblütler an den etruskischen Halbtag. Als „Studentenfurz“ denunziert und zur „Studentenblume“ rehabilitiert, kördert dieser Stinker Schnecken von benachbarten Salatpflanzen und tötet Nematoden im Boden.

Naturforscher und sogenannte Pflanzenjäger wie Humboldt und seine Vorbilder Georg Forster, Joseph Banks und „Brotfucht-Willy“ Bligh von der Bounty haben unsere Gärten und Balkone aufblühen lassen. Aber um welchen Preis. Wer demnächst seine Dahlienknollen aus der Erde nimmt, um sie zu überwintern, wer im Dezember einen Weihnachtsstern kauft oder im kommenden Mai Tagetes pflanzt, profitiert noch immer vom europäischen Kolonialismus, von dessen menschenfeindlichen Auswüchsen sich Humboldt aber stets distanzierte. CLAUDIA SCHÜLKE

Fremde, wenn wir uns begegnen

Vier Freunde in Rom: Gabriele Muccinos Film „Auf alles, was uns glücklich macht“

Drei Freunde laufen durch Rom, Paolo, Riccardo und Gemma. Es ist Nacht, und sie feiern ihr Wiedersehen, denn Paolo und Gemma haben sich aus den Augen verloren, nachdem sie ihn verlassen hatte, und Riccardo lebt seit Langem, getrennt von Frau und Kind, ein Außenseiterdasein als Filmkritiker. Durch die Gassen der Altstadt gelangen sie an den Trevi-Brunnen. Der Platz vor den barocken Wasserspielen ist leer, und so kommt Riccardo auf die Idee, in das Becken zu steigen wie einst Anita Ekberg und Marcello Mastroianni. Gemma folgt ihm. Aber sie küssen sich nicht. Sie warten auf Paolo, der das Gruppenbild vervollständigen soll. Doch Paolo weigert sich. Sie seien frivol und respektlos, schimpft er, ehe er sich umdreht und geht. Riccardo läuft hinterher, und für einen Augenblick ist Gemma in ihrem roten Kleid im berühmtesten aller Brunnen ganz allein.

Gabriele Muccinos Film „Auf alles, was uns glücklich macht“ will vieles auf einmal sein, Liebes- und Freundschaftsgeschichte, Chronik einer Epoche, Gesellschaftsbild und Kino-Hommage. Dabei driften die Fäden der verschiedenen Erzählungen immer wieder auseinander, aber in einzelnen Momenten laufen sie zusammen, und der vielsagendste ist die Trevi-Episode. Muccino zitiert hier nicht nur die legendäre Szene aus Fellinis „Dolce vita“, sondern auch einen Film, in dem die Szene selbst als Zitat erscheint, Ettore Scolas „Wir waren so verliebt“ von 1974. Bei Scola sind Fellini und Mastroianni gerade beim Drehen des Kusses im Brunnen, als die Protagonisten der Geschichte bei ihnen auftauchen. Bei Muccino dagegen ist der Schauplatz leer. Die Brunnenzene findet nur noch im Kopf von Gemma, Paolo und Riccardo statt. Das könnte die Chance für einen Neuanfang sein. Aber dazu fehlt Muccinos Figuren die Kraft. Wie ihrem Regisseur.

Ohne historische Klammer betrachtet ist „Auf alles, was uns glücklich macht“ die Geschichte von vier Jugendlichen aus der Provinz, die alle in Rom landen. Das alte Lied, aber mit neuen, bitteren Tönen. Paolo verliert als Kind seinen Vater, Gemma ihre Mutter. Riccardo wird bei einer Demonstration von einer verirrten Kugel ge-



Gruppenbild: Szene aus Gabriele Muccinos Film Foto Prokino Filmverleih

troffen und überlebt knapp. Giulio, der Vierte, leidet unter der Armut, in der er aufwächst. Der Witz des Films besteht darin, dass Muccino diese kleinen Tragödien konsequent in Wohlgefallen auflöst. Es ist, als traute er seinen Helden nicht zu, das Unglück auszuhalten, das er ihnen zufügt. Nur Giulio, den Muccinos Lieblingsschauspieler Pierfrancesco Favino verkörpert, bleibt im Bann seiner Kindheit. Von Geltungssucht getrieben, spannt er Paolo dessen Jugendliebe Gemma aus und lässt sich als Rechtsberater bei einem korrupten Politiker der Berlusconi-Ära einspannen. Zuletzt steckt er in seinem Reichtum fest wie

in einer Zwangsjacke. Aber sein Lebensweg hat wenigstens eine gewisse zeitgeschichtliche Symbolik, während die Schicksale der drei anderen bloß zufällig wirken.

Die Verbindung zum Zeitgeschehen, die bei Ettore Scola das Rückgrat der Erzählung war, versucht Muccino im Dekor herzustellen. Der Fall der Mauer, die Anschläge vom 11. September und der Europapakt des AC Mailand laufen auf Bildschirmen, während Paolo Gemma wiedertrifft, ein Paar sich trennt oder die Freunde Versöhnung feiern. Eine wirkliche Chronik entsteht so nicht, die Story und die Geschichte bleiben einander fremd. Das raubt der Selbstanklage der Figuren, die Muccino wie so vieles andere von Scola übernommen hat, ihre diagnostische Kraft. „Unsere Generation hat Mist gebaut“, hieß es vor fünfzig Jahren, und Muccinos Helden setzen das Lamento mit der Bemerkung fort, sie hätten sich „wie kleine Jungs“ („ragazzini“) benommen. Aber man sieht keine Generation, nur lauter Einzelne in ihren Verstrickungen. In „Auf alles, was uns glücklich macht“ kämpft jeder für sich, um einen Job, eine Liebe, ein Kind.

Vielleicht besteht jedoch gerade darin die Zeitdiagnose des Films. Jedenfalls gibt es keinen Grund, über diesen zweistündigen italienischen Bilderbogen die Nase zu rümpfen. Während das deutsche Kino bis zum Abwinken das Rad der Mütter, Väter, Teenager- und Eheproblemfilme dreht, hat Muccino immerhin den Sprung aus dem Immergleichen auf weniger sicheren Terrain gewagt. Dass er dabei doch wieder im Immergleichen gelandet ist, liegt womöglich ebenso an den Verhältnissen, die er beschreibt, wie an ihm selbst. Was käme wohl heraus, wenn ein deutscher Regisseur von heute ein Remake eines Klassikers von Fassbinder oder Wenders drehen würde? Man möchte es sich lieber erst gar nicht vorstellen. ANDREAS KILB