

---

# Blaserthedens Berlin

## Ekspressionisten Ernst Ludwig Kirchners *Strassenbilder* set i forhold til Georg Simmels storbybeskrivelser i tiden op til 1. verdenskrig.

---

### Indholdsfortegnelse

Indledning, problemformulering og afgrænsning	1
Litteratur	2
Berlin 1900	2
Simmel og blasertheden	3
Ekspressionismen	5
Ernst Ludwig Kirchner	6
Kirchners storby	7
Kirchner som spejl på Simmel	10
Litteratur	12

Bilag – 2 gengivelser af Kirchners malerier

### Indledning, problemformulering og afgrænsning

Storbyen er efter manges opfattelse både skræmmende, frastødende og larmende men på den anden side også inciterende, fascinerende og – helt vidunderlig. Heldigvis. Arkitekturhistorikeren Henrik Reeh skriver i sin bog *Den urbane dimension* fra 2002: *"På tværs af sine mange varianter repræsenterer urbaniteten således stadig en sfære for kulturel og social erfaring, som fordrer analytisk udfoldelse..."* og fortætter med at sige, at byen bør anskues som *"...en omfattende og modsætningsfyldt erfarings sfære, der danner rammen om sociale og kulturelle forhold, spændende fra hverdagsliv til filosofi for undervejs at indbefatte litteratur, arkitektur, billedkunst og samfundsopfattelse."* (Reeh 2002, s. 11).

Det kunne være spændende at gå i dybden med de modsætninger, som kommer til udtryk i ovennævnte citat ved at kigge på de sociologiske aspekter, som den tyske filosof og sociolog Georg Simmel i sin kendte artikel *Storbyerne og åndslivet* fra 1903 fremdrager sammen med 2 malerier af den tyske ekspressionist Ernst Ludwig Kirchner, som han malede i henholdsvis 1912 og 1913.

Det kunne være interessant at anvende Simmels tekst for at se, hvordan den kulturteoretisk kan bruges som udgangspunkt for at kigge på Kirchners billeder samt den tid og stemning, han forsøger at portrættere i sine billeder. Hvordan benytter de to personer sig af hver deres faglighed for at portrættere den samme storby med den både tiltrækkende og frastødende kraft, den har – og kan Kirchners billeder ses som et spejl på Simmels oplevelser af storbyen?

Efter en introduktion til min anvendte litteratur vil jeg kort ridse op, hvor vi befinder os historisk og kulturelt – nemlig i Berlin lige efter 1900. Jeg vil så se på Simmels artikel og fremhæve nogle pointer om bl.a. blaserthed og de påvirkninger, han mener, såvel storby

som lilleby har på mennesket. Herefter vil jeg komme ind på malerkunstens udtryk på dette tidspunkt samt analysere 2 af Kirchners billeder, hvor han maler mennesker i storbyen, og i den forbindelse vil jeg forsøge at sammenstille de to forskellige udtryk for at finde sammenhænge mellem dem.

Mit primære fokus er storbyen Berlin og dennes påvirkning på menneskene, men man kunne også have draget civilisationskritiske emner ind i billedet – men fordi jeg har været meget optaget af storbyen, har det fået lov til at fylde – mens fascinationen af naturen og ønsket om at have et alternativ til storbyen ikke berøres i denne opgave.

### **Litteratur**

Som nævnt, så er Georg Simmel og Ernst Ludwig Kirchner centrale for denne opgave. Simmels egen artikel *Storbyerne og åndslivet (Die Grossstädte und das Geistesleben)* fra 1903 er fra essaysamlingen *Das Individuum und die Freiheit*. Rundt om artiklen og Simmels sociologi har Nils Gunder Hansen skrevet speciale (udgivet som bog med titlen *Georg Simmel – Sociologi og livsfilosofi* 1991), og Henrik Reeh inddrager Simmel sammen med den tysk-amerikanske sociolog Siegfried Kracauer og den tyske sociolog og forfatter Walter Benjamin i sin analyse af bykulturen i bogen *Den urbane dimension* fra 2001, hvor han forsøger at illustrere den fra eksistensen – via teoretiseringen – til den belysning i nutiden med dets muligheder og modsætninger i det spirende forskningsfelt, der benævnes den moderne bykultur.

Omkring Kirchner har jeg anvendt både danske oversigtsværker og mere specifikke engelske og tyske kunsthistoriske værker om såvel ham som den tyske ekspressionisme generelt. Mange har kredset om Kirchner og især hans storbybilleder samt de forskellige tolkninger, der er lagt i billederne. Særligt har tidsskriftsartiklen *"A new Beauty": Kirchner's Images of Berlin* af Charles W. Haxthausen og en del af Dorothy Rowses bog *Representing Berlin* været meget grundige, og det har været spændende at læse de forskellige analyser af hans billeder og de sammenligninger, forskellige kunsthistorikere har gjort med f.eks. fotos, beretninger og ting fra Kirchners egen hånd (bl.a. dagbøger og tegninger).

### **Berlin 1900**

Berlins placering ved floden Spree gjorde den helt fra Middelalderen til en vigtig handelsby, der fra 1709 blev Preussens hovedstad og regeringsby. I 1800-tallet udviklede Berlin sig til den førende tyske industriby med betydelig produktion inden for maskinindustri, elektriske apparater, tekstiler og grafisk industri. Da Berlin i 1871 med kejserrigets grundlæggelse blev "Reichshauptstadt", havde byen 826.000 indbyggere, i 1905 2 millioner – og i 1919 3,7 millioner (hvilket nogenlunde svarer til indbyggertallet i dag). Denne voldsomme befolkningstilvækst samt den store tilgang af industriproduktion påvirkede selvfølgelig byen, og den gik fra at være Grossstadt til at blive metropol – eller Weltstadt. (Den Store Danske Encyklopædi 1994-2001)

Udviklingen var dog anderledes end de andre storbyer rundt omkring – London, Wien og særligt Paris. Mens de tre andre byer havde haft en mere glidende udvikling – også som hovedstad gennem flere hundrede år, så var udviklingen i Berlin hurtig – for hurtig mente

mange – og de voldsomme udvidelser af industrien samt uhæmmet spekulationsbyggeri med vidt udbredte lejekaserner gjorde, at byen pludselig blev betragtet som den mest moderne i Europa, og Benjamin kaldte den *"Noisy, matter-of-fact Berlin [...] the city of work and the metropolis of business."* (Haxthausen 1990, s. xiv).

Paris var den by, kunstnerne blev tiltrukket af – og det var den by, som det moderne liv udfoldede sig i omkring og efter 1850. Det var hér den impressionistiske maler Claude Monet og digteren Charles Baudelaire færdedes, og den fornemmelse for storby, som disse kunstnere fremstillede, var fra netop Paris. Selv tyske impressionister søgte til Paris for at finde inspiration og motiv. Kunstnerisk vendte man mere eller mindre ryggen til Berlin.

Det blev en ny generation af kunstnere og teoretikere, der skulle "opdage" Berlin. Fordi byen var præget af den voksende industrialisering og den deraf afstedkomne øgede omsætning, blev byen også mere interessant og tiltrak andre grupper af personer, der kunne tjene på eller nyde godt af den øgede handel og voksende befolkningmængde. Som storbyfænomen blev Berlin også interessant – og en ny kilde til udvikling af teorier om f.eks. sociologi, adfærd og økonomi.

### **Simmel og blasertheden**

Sociologen Georg Simmels vel nok mest berømte artikel *Storbyerne og åndslivet* fra 1903 (*Die Grossstädte und das Geistesleben*) er efter Nils Gunder Hansens mening *"...en perle af en konkret analyse og startskuddet til urbaniseringsteoriene..."* (Hansen 1991, s. 158). Det abstrakte tema, som Simmel tager op, er det moderne livs problem – og han forsøger i sin analyse at fastholde dette både fascinerende og foruroligende fænomen, som storbyen repræsenterede for ham og tiden for 100 år siden.

Efter fascinationen af storbyen med impressionisternes sitrende billeder samt Baudelairens og Benjamins beskrivelser af mængden og erfaringsdannelsen især i Paris i midten og slutningen af 1800-tallet, går Simmel skridtet videre og sætter spørgsmålstegn ved dette tempofyldte storbyliv med det mangfoldige og hastigt vekslende bombardement af sanserne. Simmel ser storbyen som *"...en dyb modsætning [...] til lillebyen og landlivet, med den langsomme, mere tilvante, regelmæssigt flydende rytme i dens sansemæssigt-åndelige livsform."* (Simmel 1903, s. 74). Mens man i lillebyen er indstillet på det, Simmel kalder *"...følelse og følelsesmæssige relationer..."* til hinanden, og dens organisatoriske og økonomiske struktur er funderet i simple og primitive forhold, så er storbyen præget af en kompleks økonomisk struktur, hvor man producerer til markedet (dvs. ukendte kunder). (Simmel 1903, s. 74).

Simmel hæfter sig netop ved den teori om, at det kun er i storbyen, hvor det, han kalder *"...mangfoldigheden og koncentrationen af den økonomiske udveksling [...] giver byttemidlet en betydning..."*, kan udfolde sig på den rigtige måde. (Simmel 1903, s. 74). Han mener, at der er en sammenhæng mellem penge og intellekt, nemlig at *"...pengeøkonomi og forstandens herredømme står i den dybeste sammenhæng."* (Simmel 1903, s. 74). Det Simmel mener, der er fælles for pengene og forstanden er, at de forstandsmæssige relationer regner med mennesker som med tal, dvs. som elementer, der kun er interessante i

forhold til "...deres objektivt konstaterbare præstationsevne, ligesom storbyboeren regner med sine leverandører og kunder..." (Simmel 1903, s. 74-75).

Når Simmel på den måde mener økonomi og forstand hænger sammen, så bliver de reaktioner, storbymennesket har over for selve livet i storbyen også i opposition til lillebyens reaktioner, hvor det personlige nære engagement er til stede. Storbymennesket må med sin forstand reagere med en vis ligegyldighed over for de mange indtryk. Livet i storbyen er så kompliceret, at man ifølge Simmel må have en "...beskyttelse mod at blive overvældet af storbyen" – og det er det han kalder for "...intensivering af nervelivet..." (Simmel 1903, 73-74). De rask skiftende – og i deres kontraster tæt koncentrerede – nervestimuli, som Simmel beskriver, er det, han mener, gør storbymennesket blaseret.

At være blaseret vil sige, at man er i en psykisk tilstand, hvor man er sløret over for indtryk, er overlegent ligeglad eller sågar livstræt. (Dansk Fremmedordbog, artiklen *blaseret*. Gyldendal 1999). Simmel tager i artiklen *Storbyerne og åndslivet* fat på de bagvedliggende årsager til denne blaserthed, som efter sigende præger storbymenneskene – især i Berlin omkring 1900. Han mener, dette er "...resultatet af de rask skiftende og i deres kontraster tæt koncentrerede nervestimuli, hvorfra også intensiveringen af storbyintellektualiteten forekom os at udspringe." (Simmel 1903, s. 76).

Derudover mener han, at et umådeholdent nydelsesliv også er med til at gøre folk blaserede, fordi det ophidser nerverne til de stærkeste reaktioner, indtil de til sidst overhovedet ikke mere udviser nogen reaktion. (Simmel 1903, s. 76). Til grund for denne påvirkning af nerverne lægger han også "...tempoet og kontrasterne i stimuliernes skiften..." (Simmel 1903, s. 76), som jo er hele storbyen sjæl. Han siger, at nerverne kun har mulighed for at affinde sig med storbylivets indhold, og de derfor afstår fra at reagere – og storbyboernes mentale holdning til hinanden bliver så det han kalder reserverthed. (Simmel 1903, s. 77-78).

Skulle man have nærheden, som han mener man har i lillebyen, så "...ville man blive fuldstændig atomiseret indvendig og komme i en helt ubeskrivelig psykisk forfatning. Dels denne psykologiske omstændighed, dels den berettigede mistro, som vi har til de forbi-passerende, flygtigt berørende elementer i storbylivet, tvinger os til den reservation...", og "...får os til for lillebyboeren at virke kolde og ufølsomme [...] med overtonen af skjult aversion..." (Simmel 1903, s. 78).

Denne aversion eller antipati bliver ifølge Simmel det skjold, storbymennesket benytter sig af, når det går i gaderne og møder de mange andre mennesker. Det bliver en afstandtagen og resigneret overfor omverdenen, som kommer til at kendetegne storbyboeren. Set i sammenhæng med kapitalens påvirkning af storbyen med indførelsen af de mere komplicerede bytteforhold bevirker – som Henrik Reeh skriver – at Simmels begreb om den urbaniserede blaserthed kan "...tolkes som hans anerkendelse af, at bykulturen udgør en afgørende ramme om livet i moderne, pengeøkonomiske tider." (Reeh 2002, s. 82).

Storbymennesket kommer på den måde til at virke meget upersonlig – modsat lilleby-mennesket – men storbymennesket kan ikke rumme alle de andre personer, der færdes på gaderne, og det ville hurtigt komme i en kaotisk sjælelig forfatning. Det er derfor lige-

frem hensigtsmæssigt med ligegyldigheden for at kunne færdes, idet Simmel skriver, at det der i denne livsform fremtræder som dissociering i virkeligheden blot er en af dens elementære socialiseringsformer. (Simmel 1903, s. 78)

Den reserverthed med skjult aversion, som kommer til udtryk ved storbyennesket fremtræder imidlertid også som en form for ikklædning for et alment åndeligt træk ved storbyen – nemlig individets garanti for en form for – og et mål af – personlig frihed. Storbyennesket kan derfor – lettere reserveret – gå uforstyrret rundt i gaderne og nyde livet og det, personen møder på sin vej – det kan betragte og blive betragtet uden at behøve at involvere sig følelsesmæssigt. På trods af storbyens hastigt voksende bombardement af sanser og den hårde økonomiske saglighed, formår storbyennesket på den måde at leve og være i storbyen. Simmel ser på denne måde positivt på det modernes projekt og samtidig sikrer han individets frihed. Storbyen gør mennesket blasert – men det er et vilkår, som det indvilger i og accepterer – den tiltrækning storbyen har, bliver accepteret på bekostning af de påvirkninger, sjælen udsættes for.

### **Ekspressionismen**

Georg Simmel er ikke alene om at have været fascineret af storbyen – og han er heller ikke alene om på samme tid at have haft et ambivalent forhold til den. De samtidige malere giver med deres postimpressionistiske fortolkninger af verden flere bud på, hvordan man både kan fængsles af storbyen, samtidig med at man vendte den ryggen og tog ud på landet – oftest til kysten. Udtrykket i malerkunsten er blevet set som både en fascination af det tempofyldte og en decideret civilisationskritik.

Den nye kunstretning, som i 1911 blev benævnt ekspressionismen, ønskede som tidligere kunstretninger før dem, at bryde med den måde, man før havde opfattet verden på. En mængde nye opfindelser på det teknisk-industrielle område såvel som nye afgørende erkendelser inden for ånds- og naturvidenskaberne, herunder bl.a. Einsteins relativitetsteori, den første kernesprængning, opdagelsen af røntgenstrålerne og Freuds udvikling af psykoanalysen krævede andre, mere abstrakte tænkemåder af mennesket. Fra at kunstnerne tidligere havde skildret det idealistiske eller naturalistiske, begyndte de nu at søge mere ind i sig selv, hvor de forsøgte at udtrykke deres eget subjekts ægthed – uhæmmet af enhver formtvang. Det blev forestillingen om, at nødvendigheden skaber formen. (Bl.a. Den Store Danske Encyklopædi 1994-2001)

Fælles for de ekspressionistiske kunstnere var, at de ønskede at erstatte naturalismens objektive fastholdelse af sanseindtryk med det diametralt modsatte: en subjektiv udtrykskunst, der alene skulle afspejle det skabende individs indre realiteter – og hvert eneste ekspressionistiske billede blev dybest set en afbildning af kunstnerens aktuelle sindstilstand, anskueliggjort ved dens prægning af billedets motiv eller emne.

Fordi de enkelte kunstnere udtrykte sig så individuelt i perioden omkring og lige efter århundredeskiftet, opstod der mange forskellige retninger af ekspressionismen. Det er et gennemgående træk for kunstnerne, at der var en tendens til forenkling af de figurative billedkompositioner, som gerne blev fremstillet med stærke farver i store relativt ubrudte flader – og på den måde forsøge at gøre billedet mere pågående eller anmassende, dvs.,

at felterne fremstår kraftige og meget nærværende. Penselføringen var oftest præget af udtryksfuld heftighed, og det ekspressive indhold søgtes intensiveret gennem en stærkt deformeret figurtegning, nogle gange grænsende til karikatur. Mens nogle ekspressionister – fauvisterne – havde rødder i den franske postimpressionisme og dens dyrkning af sanserindtrykket (bl.a. hos van Gogh og Gauguin), var andre inspireret af nordmanden Edvard Munch. En inspirationskilde var også de etnografiske udstillinger og rejser til eksotiske steder, hvor bl.a. også Gauguin var blevet inspireret. Denne inspiration førte til et primitivistisk udtryk, som bl.a. blev set hos Henri Matisse og Pablo Picasso samt hos Brücke-kunstnerne Pax Pechstein og Ernst Ludwig Kirchner.

Picasso var sammen med franskmændene George Braque faddere til kubismen, hvor de søgte at bryde billedfladen op i mange geometriske enkeltformer, og motivet blev opløst i talrige småfragmenter, som viste dele af det set fra forskellige synsvinkler. Det perspektiviske rum fremtrådte nu helt opløst i en fladebetonende billedstruktur, hvis moderate rumlighed alene byggede på motivfragmenternes gensidige overlapninger og farvernes indbyrdes kontrastvirkninger.

En anden gren af ekspressionismen var den italienske futurisme. Hvor nogle gjorde op med det teknisk-industrielle, ønskede italienerne – anført af Filippo Tommaso Marinetti – netop at hylde fremskridtet. Blandt de foretrukne motiver var storbyen, de tekniske nyvinninger og industrisamfundets menneskemasser. Med lån fra såvel kubismen som pointillismen, søgte futuristerne at gengive genstandens dynamiske iboende kraftlinjer og dermed fastholde bevægelsen. Et eksempel er på dette er portrættet af "en brølende automobil, der lyder som et maskingevær". På grund af deres fascination og forherligelse af militarismen så de også tiden op til 1. verdenskrig som en slags stilhed før storm, fordi de mente, at en krig ville rense luften og fungere som "verdens eneste hygiejne". Deres kunst bliver på den måde et godt udtryk for den anspændte periode, der gik forud for krigen, og sammen med de tyske ekspressionister er de også et godt og rammende udtryk for den dobbelttydede forholden sig til storbyen, og de præmisser og muligheder, den tilbyder. (bl.a. Politikens Kunstsleksikon 1993)

### **Ernst Ludwig Kirchner**

En af de ekspressionistiske malere var som nævnt tyskeren Ernst Ludwig Kirchner, der frem til 1911 boede i Dresden, hvorefter han sammen med 2 andre malere flyttede til Berlin. Kirchner dannede i 1905 kunstnergruppen Die Brücke sammen med bl.a. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel og Fritz Bleyl, som alle på det tidspunkt var arkitektstuderende på Dresden Tekniske skole. Navnet skulle hentyde til deres tro på fremtidens kunst, til hvilken deres egen kunst skulle fungere som en bro. I Kirchners tidlige træsnit afløses påvirkningen fra Jugendstilens stiliserede liniespil hurtigt af kraftige flade-forskydninger og en skæv kantethed.

Kirchner var bl.a. inspireret af primitiv kunst f.eks. via besøg på etnografiske udstillinger, som fandtes på de arkæologiske museer i både Dresden og Berlin, og det kom tydeligt til udtryk i hans træsnit og tegninger især i perioden i Dresden frem til 1911. Hans stil udviklede sig omkring den tid, hvor han flyttede til Berlin, og man kan i hans billeder her se inspiration fra bl.a. nordmanden Edvard Munch samt de franske fauvister, hvor stilen æn-

drede sig og blev til forenklingen af former og anvendelsen af dristige, kontrasterende farver.

Kunstnerisk kulminerede han i årene i Berlin op til – og i første del af – 1. verdenskrig, hvor han udviklede en mere kantet og takket stil; de billeder han malede her af forskellige gadescener, repræsenterer en modenhed og en fornemmelse for det liv, der foregik på gaderne i Berlin. En del af sine billeder fra Berlin er malet på og omkring Potsdamer Platz samt Friedrichstrasse, som var det sted, de prostituerede holdt til.

Kirchner havde dog i sig en dobbelthed, der gjorde, at han både var tiltrukket men også frastødt af storbyen, hvilket allerede kom til udtryk mens han boede i Dresden – men især kan bruges som kontrast til storbybillederne i Berlin. På samme måde som Georg Simmel sætter lillebyen op over for storbyen vælger Kirchner at skildre de to forskellige verdener – den idylliske ved sø og hav og den pulserende i storbyen. Her koncentrerer jeg mig dog om storbyen.

### **Kirchners storby**

Kirchners skildring af storbyen virker stærkest i billedserien *Strassenbilder*, som han lavede i Berlin fra 1912 til 1915, og serien består af 11 malerier plus et antal kultegninger og grafiske fremstillinger.

Et af billederne er *Berliner Strassenszene* fra 1913, som forestiller 2 kvinder og to mænd på en gade; i baggrunden er der andre mennesker, et hestekøretøj og en sporvogn med nr. 15 (som på Kirchners tid kørte via Potsdamer Platz samt gaderne omkring, hvilket også var de steder, de prostituerede holdt til). (Grisebach 1999, s. 98). De to kvinder og de to mænd passerer hinanden, kvinderne ser vi forfra og mændene bagfra. Vi ser den ene mands nakke, mens den anden vender sit hoved skarpt til højre, således, at vi som beskuer kan se hans ansigt, samtidig med at de to kvinder ikke kan se det. Den bageste af de to kvinder kigger efter manden, som har vendt sit hoved væk. Vi kan ikke se udtrykkene i de enkeltes øjne, idet de er malet som store sorte felter. Det virker næsten som om de har masker på – i det mindste giver de sorte øjne udtryk af en reserverthed og manglende nærvær.

Det virker som om, at manden, der ser væk, gør det med foragt for de to kvinder – hans hovedholdning indikerer det. Hovedet er let på skrå og vendt så langt væk fra kvindens ansigt som muligt. Det virker som om den anden mand (som er med ryggen til os) ikke har øjenkontakt med kvinderne, idet det kunne se ud som om han dukker hovedet en smule. Den forreste af de to kvinder ser skævt til den bageste mand (som er forrest i billedet, og som vi kun kan se ryggen og en bøjet nakke af). Kropssproget mellem de 4 kunne indikere, at der var tale om 2 prostituerede kvinder og 2 potentielle mandlige kunder. Det virker som om, at de to prostituerede inklinerer for de 2 potentielle kunder – men at de to mænd ikke vil have noget med dem at gøre, hvilket dog måske kan virke lidt underligt: hvorfor færdes disse mænd i dette område? kender de hinanden, men vil ikke være ved det? er det en fremmedgørelse eller et udtryk for storbyens anonymitet, der kommer til udtryk ved dette møde? De to kunsthistorikere Roselyn Deutsche og Leopold Reide-meisters udlægning af mødet er, at mændene ikke direkte afviser de prostituerede men

forsigtigt undersøger stedet omkring dem inden de gør tilnærmelser (Haxthausen 1990, s. 81). 2 steder er jeg stødt på en beskrivelse af den officielle prostitutionspolitik i Tyskland i 1910: at politiet lidt vendte det blinde øje til dem – de skulle bare opføre sig med så meget decorum som respektable kvinder. *"They were expected to waft along the streets in a lady-like fashion, as untouchable as if they were surrounded by bayonets."* (Grisebach 1999, s. 101), - også observeret af Roland März i sin artikel *Am Abgrund: Kirchners Potsdamer Platz* i bogen *Der Potsdamer Platz*.

Den ene kvinde på Kirchners *Berliner Strassenszene* er i rød frakke mens den anden er i en mellemblå. De to mænd er begge klædt i mørkeblå frakker. Den forreste mand har hvide handsker på og en cigaret i munden. Kvindernes tøj er bestemt ikke tarveligt – de er fint klædt på med make-up, fine kniplingskraver og hatte med store fjer, og da det officielt var ulovligt at opfordre til utugt, kunne den fine klædedragt fungere både som forklædning og som varemærke for gadeluderen, hvilket Shulamith Behr mener (Behr 1999, s. 50), og jeg synes, beskrivelsen af den ovennævnte prostitutionspolitik passer godt ind i Kirchners afbildning af kvinderne og deres påklædning.

Billedets perspektiv er på en måde "skævt" – der er 3 forskellige perspektiver i samme billede: dels er gaden bag personerne set i fugleperspektiv (grundet de meget skrå linier) mens de 4 personer er set i normalperspektiv, ligesom personerne i baggrunden også er det. Sporvognen falder uden for begge perspektiver – idet den ses nedefra i frøperspektiv. De 4 personer i forgrunden (som er mellem de 2 andre perspektiver – frø- og fugle-) virker nærmest påtrængende og anmassende fordi de også kompositorisk næsten fylder hele billedet, og det virker ikke som om der overhovedet er dybde i billedet. Man får ingen fornemmelse af en lang gade og man ser ingen baggrund – det er gaden, der nærmest er rejst op og "hælder" sit indhold ud gennem billedrammen. Elementerne i billedet peger også i alle retninger som et X: Gadens to liner samt en tværlinie nederst til højre og sporvognen oppe i venstre hjørne peger således i hver sin retning, og det bevirker, at elementerne i billedet træder ud – og rammerne sprænges ved dette.

Kirchners farver er nærmest lagt i afgrænsede felter – næsten kubistisk eller futuristisk. Det er hektiske penselskraveringer, der sammen med de udadrettede bevægelsesretninger i billedet, er med til at skabe en kraftig dynamik i billederne, der kan virke som en mere eller mindre sitrende nervøsitet, hvilket også meget rammende kommer til at udtrykke Simmels beskrivelse af blasertheden og intensiveringen af nervelivet. De heftige skraveringer følger ikke en samlet retning, men det virker som om, at dynamikken arbejder sig fra billedet og ud, at centrum er de fire mennesker på billedet, hvorfra verden udstråler. Kirchner har selv kaldt sine skraveringer for *Kraftlinien* og beskriver sine mennesker som skematiske figurer – men at dette netop repræsenterer livet i gaderne på den mest vitale måde (Haxthausen 1990, s. 67). De afgrænsede felter, som billedet består af, har ikke rene og rolige kanter. De er flossede og uregelmæssige, hvilket også her giver indtrykket af noget sjusket og nervøst – og også giver billedet dynamik og bevægelse.

Et andet karakteristisk billede af storbyen er *Fünf Frauen auf der Strasse* malet i 1913. Mens farverne i *Berliner Strassenszene* er røde og blå, er de i dette maleri gule, grønne og sorte, hvilket giver et mere køligt udtryk. Billedet forestiller 5 kvinder på gaden. De står på fortovet og til højre for dem (i hvilken retning de 4 af kvinderne kigger) er tilsynel-



dende et udstillingsvindue (hvor lyset skinner ud og dermed indikerer, at det er nat) – og nederst til venstre (i hvilken retning den sidste kvinde kigger) er et bildæk. De 5 kvinder er højst sandsynlig prostituerede, hvilket deres attitude, overlagte poseringer og chikke tøj som i *Berliner Strassenszene* også udtrykker. Mens den ene kigger efter en kunde i en passerende bil betragter de andre butiksvinduer for at ligne almindelige kvinder på gaden.

Kompositionsmæssigt fylder de 5 kvinder næsten hele billedet og perspektivet er det samme som i *Berliner Strassenszene* med en manglende horisont og et fortov der nærmest stejler. Alle kvinderne har sorte (eller meget mørke blåsorte) hellange kjoler/frakker på, og på den gul/grønne baggrund – og sammen med fortovets linier – kommer de til at fremstå meget påtrængende – som om de er på vej ud af billedet (normalt vil mørke farver trække i baggrunden og lyse farver i forgrunden).

De grelle farver (primært i *Fünf Frauen auf der Strasse*) er sammen med de geometriske former (spidser, trekanter, firkanter og manglekanter) i begge billeder med til at udtrykke opgøret med naturalismen og impressionismen. Der fremkommer et mere eller mindre primitivt udtryk, der er med til at skabe en distance fra den realvirkelighed, man tidligere portrætterede – og i stedet bliver det et udtryk for den mentale tilstand. Den noget kantede maleteknik (som optræder i begge malerier), hvor billedet nærmest er opdelt i groft optegnede felter, giver indtryk af noget sjusket, uroligt men samtidig også noget spændende, æggende og inciterende. De mange linier, som udgår fra billedet og forvinder ud over rammen er på samme måde som i *Berliner Strassenszene* med til at øge dynamikken i billedet og forårsage bevægelse og give indtryk af noget uroligt og nervøst.

Kvinderne på billedet har samme fjerne blikke som i *Berliner Strassenszene* og virker også til at bære masker. De kommer for mig til at udtrykke en reserverthed og skjult aversion, og samtidig også – på trods af den rammesprængende, næsten pågående nærhed – en distance og utilnærmelighed, og de bliver gjort til stereotyper af individer, der synes at have tabt deres identitet og kun er skygger af sig selv. Menneskene (såvel kvinder og mænd) er klædt meget ens, men de har alle vendt blikket i forskellige retninger som for at undgå øjenkontakt. De virker som en masse uden kontakt med hinanden – isolerede figurer kun hægtet sammen på grund af deres ensartede tøjstil, bevægelse og attitude.

Kirchner var meget bevidst om den påvirkning, storbyen havde på ham selv og hans billeder. I sin bog *Über Leben und Arbeit* fra 1931 har han bl.a. udtalt: "*The light of the modern city, together with the movement in the streets, continually gives me fresh stimulus.*" (Barron 1997, s. 24). Mens han selv har været forholdsvis positiv over for storbyen og dens påvirkninger, har kunstkritikere siden 2. verdenskrig set hans billeder som brutale og fremmedgørende endog dommedagsagtigt. Rosalyn Deutsche kalder Kirchners portræt af Berlin for "*...an unnatural, thoroughly dehumanized world.*" (Haxthausen 1990, s. 64), men andre har også forsøgt at se dem mere positivt, idet Kirchner selv havde et forholdsvis positivt forhold til f.eks. prostitution og har endda på et tidspunkt selv skrevet, "*I am now myself like the prostitutes, I painted.*" (Haxthausen 1990, s. 78). Charles Hauxthausen selv ser ikke billederne som en seksuel uro eller fremmedgørelse men som "*a contribution to an aestheticization of urban life*" – altså en positiv oplevelse, som fastholder sympatien for de prostitueredes stilling. (Rowe 2003, s. 150 og Hauxthausen 1990, s. 65). Han me-

ner netop, at fornemmelsen for den rå dyriske energi, som anvendes i den kompromisløse maleriske udtryk, producerer et eksplosivt spændt forhold (Hauxthausen 1990, s. 65).

Selv oplever jeg billederne som et portræt af en storby, Kirchner var fascineret af og identificerede sig med, og hvor byens påvirkning blev en naturlig del af det udtryksmønster, storbymennesket havde – eller har. Kirchners billeder viser med personernes gestik, de grelle farver, de maskeagtige ansigter, de kraftige og flygtige streger et antal menneskers reaktion på alle de stimuli, en storby som Berlin indeholder. Billederne er ikke portrætter af individuelle mennesker men skildring af en gruppes karakteristika, som viser, at storbyboere betragtes som en mængde eller masse.

Billederne kommer også til at udtrykke den følelsesmæssige tilstand, personerne befinder sig i – og kropssproget er på samme måde med til at forstærke dette indtryk. Der er ligeledes en følelsesmæssig lukkethed over for omverdenen og en distance til eller en indadvendthed i forhold til byen og de andre tilstedeværende. De mange skråstreger i billedet skaber dynamik og energi – og de har en utrolig stemningsskabende virkning. Kirchners billeder kommer for mig til at udtrykke noget eksistentielt og grundlæggende for de mennesker, der påvirkes af storbyen – og hvordan de forsøger at tackle det.

### **Kirchner som spejl på Simmel**

Mens de franske impressionisters skildring af Paris dybest set var en hyldest til byen, så ekspressionisterne og avantgarden Berlin i perioden 1910-14 mere som en barsk og fremmedgjort by – på trods af, at de også var fascineret af den.

Simmel bruger udtrykkene storbyen og lillebyen og inddrager bl.a. økonomiske parametre for at beskrive de forskelle, der er de to steder. Kirchner bruger i sine malerier kraftige penselstrøg, kantede former og tomhed i blikkene på personerne for at portrættere de karakteristika, som storbypersonerne udtrykker i deres slørede tilstand, hvor de er overmætte af indtryk – og derfor svære at begejstre eller imponere. De pengeøkonomiske elementer, som Simmel beskriver, er hos Kirchner de prostituerede, der følger med den øgede velstand og omsætning – og alligevel anonymiseret som en gruppe eller en masse, hvor man ikke fornemmer et enkeltportræt – men netop et portræt af en storby og dets påvirkninger af personerne, og de, der lever af den økonomiske opgangstid.

Den moderne storby, som Simmel portrætterer, producerer varer til markedet – dvs. til helt ukendte kunder, og de to parters *“...forstandsmæssigt kalkulerende økonomiske egoisme behøver ikke frygte for at blive distraheret af personlige relationers imponderabilia.”* (Simmel 1903, s 74). Samme formulering kunne man anvende for at beskrive forholdet mellem Kirchners prostituerede og deres kunder – kunderne skal have tilfredsstillet deres egoistiske behov og de prostituerede ønsker at tjene nogle penge; og følelser: det taler vi ikke om! I baggrunden på *Berliner Strassenszene* er der også symboler på handelsliv. Det virker som om hestevognen leverer varer til byen, og sporvognens tilstedeværelse sammen med automobilen i *Fünf Frauen auf der Strasse* er også med til at indikere handel, fremdrift og økonomisk opgangstid.

Både Simmel og Kirchner beskriver og portrætterer i hver deres fagsprog storbyens fortabte sjæle. Simmel forklarer i sit sociologiske essay fra 1903 den påvirkning, storbyen har, og Kirchner formår i årene op til udbruddet af 1. verdenskrig i 1914 at billedliggøre de signalementer, som Simmel formulerer – uden dog direkte at ville kopiere beskrivelserne. Kirchners billeder bliver for mig som et spejl på den tid, de modsætninger og det udtryk, Simmel fremstiller i sine beskrivelser af, hvordan mennesket blev påvirket af storbyen. Kirchners billeder bliver et malet tegn for den psykiske tilstand med bl.a. skjult aversion, og de kommer på den måde til at blive et udtryk for blaserthedens Berlin. På den måde, som Henrik Reeh er citeret for i indledningen, er Kirchners billeder således en fin repræsentant for den modsætningsfyldte urbane erfaringsfære, der danner rammen om sociale og kulturelle forhold.

---

Omfang på denne opgave (eksklusiv litteraturliste):  
33.001 enheder (inkl. mellemrum) = 16,5 normalsider.

København, den 18. juni 2006

Jens Christian Jensen

## Litteratur

	Normalsider
Barron, Stephanie and Wolf-Dieter Dube: <i>German Expressionism: Art and Society</i> . Thames and Hudson 1997. Side 23-37 m.fl.	46
Behr, Shulamith: <i>Ekspressionismen</i> . Forlaget Søren Fogtdal, 1999. Side 6-29 samt 47-58.	63
Dube, Wolf-Dieter: <i>The Expressionists</i> . Thames and Hudson 1972. Side 23-52.	38
Elgar, Dietmar: <i>Expressionism. A Revolution in German Art</i> . Taschen 1998. Side 7-31 og 38-45.	53
Grisebach, Lucius: <i>Ernst Ludwig Kirchner</i> . Taschen 1999. Side 76-116	82
Hansen, Nils Gunder: <i>Georg Simmel – Sociologi og livsfilosofi</i> . Kapitel 7: Simmels Kulturteori og storbyanalyse. Tiderne Skifter 1991. Side 153-162	17
Hauxthausen, Charles W: "A new Beauty": Kirchner's Images of Berlin in: Hauxthausen, Charles W and Heidrun Suhr (ed): <i>Berlin. Culture and Metropolis</i> . University of Minnesota Press, 1990. Side 58-94	37
Lloyd, Jill og Magdalena M. Moeller (ed): <i>Ernst Ludwig Kirchner: The Dresden and Berlin Years</i> . Royal Academy of Arts 2003. Side 7-47 og 215-223.	157
Reeh, Henrik: <i>Den urbane dimension. Tretten variationer over den moderne bykultur</i> . Kapitel II: Blaserthedets urbanisering. Syddansk Universitetsforlag 2002.. Side 71-86.	22
Rowe, Dorothy: <i>Representing Berlin. Sexuality and the city in Imperial and Weimar Germany</i> . Ashgate 2003. Side 130-179	49
Simmel, Georg: <i>Grossstädte und das Geistesleben</i> , 1903. Oversat til dansk: <i>Storbyerne og det åndelige liv. Kunst og Kultur 71</i> . Medusa 1992. Side 73-84.	26
Wypich, Eugen: <i>Ernst Ludwig Kirchner: Gemälde 1911-17, analytische Untersuchungen zur Werkstruktur</i> . Giessen 1983. Side 44-59	15
<b>Normalsider i alt</b>	<b>605</b>