

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 35 (1948)
Heft: 1

Artikel: Ernst Ludwig Kirchner
Autor: Schmalenbach, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-27631>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Von Werner Schmalenbach

*Ansprache, gehalten anlässlich der Eröffnung der Kirchner-Ausstellung
in der Galerie d'Art Moderne, Basel, Oktober 1947*

Vierundvierzig Jahre sind es her, seit Ernst Ludwig Kirchner mit seinen Freunden in Dresden die «Brücke» gegründet hat. Vierunddreißig Jahre sind es her, seit die Brücke aufgehört hat zu bestehen. Zwischen diesen beiden Daten und uns liegt eine fast unabmeßbare Distanz. Es liegen dazwischen zwei Weltkriege, und für den deutschen Expressionismus liegt dazwischen das Konzentrationslager der «Entarteten Kunst». Es soll mit diesem Hinweis nicht gesagt sein, daß der deutsche Expressionismus eines gewaltsamen Todes gestorben ist. Im Gegenteil, er hat zu einem natürlichen Sterben genügend Zeit gehabt und hat seine Zeit auch in diesem Sinne ausgenützt. Schon im Schicksalsjahr 1933 zeigte er keine Bewegung mehr – war er keine Bewegung mehr. Aber er war immerhin ein unvergessenes Kapitel in den Annalen der modernen Kunstgeschichte. Dieses Kapitel ist durch das Machtwort des Dritten Reiches ausgelöscht worden. Und da der deutsche Expressionismus niemals eine europäische Erscheinung gewesen ist, hat auch Europa bis heute kaum von ihm Notiz genommen. Ein Name wie der Ernst Ludwig Kirchners ist im internationalen Gespräch so gut wie unbekannt. Unsere Aufgabe ist es, der Geschichte zurückzugeben, was der Geschichte ist. Wir wollen nichts künstlich zum Leben wiedererwecken oder auch nur zu einer nachkriegsbedingten Scheinaktivität erheben, was nun einmal endgültig vorüber ist. Selbstverständlich gehört der deutsche Expressionismus der Vergangenheit an. Aber dies kann nicht mit einem gleichgültigen und vielleicht sogar erleichterten Achselzucken und Aufatmen hingenommen werden. Was der Vergangenheit angehört, gehört der Geschichte an und damit, in einem andern Sinne, auch der Gegenwart. Diese Vergeschichtlichung des deutschen Expressionismus ist durch den Nationalsozialismus abgebrochen worden. Da sie nicht organisch hat vor sich gehen können, müssen wir sie willentlich vollziehen. Jedenfalls ist dies für all diejenigen eine brennende Notwendigkeit, die auf ein Stück Geschichte, das zudem noch immer nah genug ist, um als ein Stück eigener Geschichte empfunden zu werden, nicht einfach verzichten können.

Ein kleiner Teil dieses großen Vermächtnisses ist der Nachlaß Ernst Ludwig Kirchners, der nun schon seit bald zwei Jahren im Keller des Basler Kunstmuseums liegt und, als deutscher Vermögenswert im Ausland, einem ungewissen Schicksal entgegenseht. Ich habe dort in den letzten Tagen die Schrecken, aber in wach-

sendem Maße auch die Begeisterungen erlebt, die die Wiederbegegnung mit dieser halbvergessenen Kunst uns bietet. Ich will nicht verschweigen, daß es zuerst nur Entsetzen war. Entsetzen über die unaufhörliche Selbstdüstürzung des Gefühls, über die Inflation des Expressiven, über die Banalität des Motivischen und die Brutalität von Farbe und Form. Wie fremd uns diese auch im innerlichsten Ausdruck überlauten Sprache geworden ist! Vielleicht haben uns die gigantischeren Erschütterungen unserer Welt für die Lautstärke dieser Bilder unempfindlich und nur noch für geheimere psychische Expressionen sensibel gemacht. Oder vielleicht sind wir auch durch das ungleich viel heftigere Maß an Denaturierung und Provokation verwöhnt, das uns eine Kunst wie die Picassos zumutet. Mancher ist schnell bereit, diese ganzen malerischen Exaltationen eines Kirchner und seiner Freunde in Bausch und Bogen abzutun. Mancher scheint sogar bereit zu sein, die Frage der deutschen Kollektivschuld auf diese Kunst auszudehnen und festzustellen, daß die expressionistische Rhetorik der Göbbelsschen Rhetorik und überhaupt dem Dritten Reich Vorschub geleistet habe. Ich glaube, daß wir ganz einfach versuchen müssen, uns noch einmal in diese Kunst hineinzusehen; daß wir versuchen müssen, aus dem ganzen programmativen Lärm das Wertvolle herauszuhören. Dabei genügt es nicht, die Bewegung in ihrer historischen Notwendigkeit zu verstehen, als Reaktion auf Naturalismus, Impressionismus, Jugendstil und so weiter. Die geschichtliche Einordnung und damit Rechtfertigung ist uns geläufig. Es gibt für uns hier nur noch ein Kriterium: das der Qualität. Dieses Kriterium ist nicht an die Bewegung als Ganzes anzulegen, sondern an den einzelnen Künstler und an das einzelne Werk. Wir müssen heute das Selbstverständliche nachholen und aus dem ganzen Material, das der deutsche Expressionismus hinterlassen hat, das Gute vom Schlechten, das Wahre vom Unwahren, das Geformte vom Modischen scheiden. Eine Arbeit des Sichtens und Auslesens, die uns durch die Distanz erleichtert und überhaupt erst ermöglicht wird. Denn die Distanz entzieht dem Vorurteil das Interesse und gibt dem Urteil die Schärfe.

Überblicken wir die Kunst Kirchners im ganzen, dann fällt eines am allerstärksten auf: die große Zweitteilung seines Werkes, bedingt durch die Umsiedlung des Künstlers von Berlin nach Davos. Berlin – Davos: das bedeutet einen Wechsel der Umgebung, wie er für



Ernst Ludwig Kirchner, *Straßenbild, Dresden 1907*. Photo: Elisabeth Schulz, Basel / Scène de rue / Street Scene

einen Künstler unerhört, beinah gar nicht realisierbar ist. Und dies in besonderem Grade für einen Künstler, der sich beständig von äußeren Eindrücken ansprechen läßt und der diesen Eindrücken seine persönlichste Antwort gibt. Denn dies ist für Kirchners Expressionismus charakteristisch. Kirchner reproduziert nicht ständig sein eigenes inneres Erleben, die Qualen, die er erleidet, um sie nur allsogleich mit Hilfe von Farbe und Form zu verwerten. Das äußere Motiv ist nicht nur nebensächlicher Anlaß, Medium für seine subjektive Ausdrucksnot. Kirchners ganze Kunst ist, wenn dies auch überraschend klingt, immer Hingabe an Gesehenes, an mit dem Auge Erlebtes. Nur daß das Auge nicht, wie bei den Impressionisten, letzte Instanz des Erlebens ist. Die passiv empfangenen Bilder sammeln sich zu *einem* endgültigen Bilde, in dem sie typisiert enthalten sind, zu einer Formel, in der sie aufgehen, der aber der Künstler sein innerstes Erlebnis, sein Leiden an diesen Bildern mitgegeben hat. Man vergißt meistens, wie intensiv Kirchner vom optischen, ja vom momentansten Eindruck Ausgang nimmt. Seine unendlich vielen Skizzen geben davon Kenntnis. Im Vorübergehen entstanden, sind sie flüchtig oft bis

zur Unlesbarkeit. Mit aufgeschlagenem Zeichenblock geht Kirchner durch die Großstadt und notiert, registriert, entzündet sich. Es ist ein unaufhörliches nervöses Hineingreifen in das flüchtige, vorüberhastende Leben der Großstadt. Aber damit ist es für ihn nicht getan. Erst dann hat er ein Bild wirklich im Griff, wenn er es be-greift, wenn er im Flüchtigen das Bleibende, im Momentanen das Typische, im Zufälligen das Gesetzliche ergriffen hat und von ihm ergriffen ist.

So wird Kirchner zum Maler der modernen Großstadt. Dies ist die Realität, der er sich mit Leidenschaft hingibt. Er hat darin kaum einen Vorgänger. Die Impressionisten sind die ersten gewesen, die die Großstadt für die Kunst entdeckten, zu einer Zeit, da die moderne Großstadt erst im Entstehen war. Aber für sie war der Boulevard nichts als eine heitere optische Sensation und war die Masse der Menschen in den Straßen nichts als eine Masse von tanzenden Farbpartikeln. Toulouse-Lautrec und Edvard Munch haben das Thema gestreift und ihm nun auch die ersten expressiven Formulierungen gegeben. Von dieser fröhexpressionistischen Aus-



Ernst Ludwig Kirchner, *Portrait Gerda*, Berlin 1912. Photo: Elisabeth Schulz, Basel

druckskraft ist etwas in dem meisterhaften Straßenbild von 1907 enthalten. Ins Zentrum des künstlerischen Schaffens rückt das Thema Großstadt erst für zwei Künstler des jüngeren Expressionismus: für Kirchner und Frans Masereel. Kirchner kommt durch diese neue thematische Spannung zu seinem eigenen Stil, nachdem er sich anfänglich, im ersten Jahrfünft des Jahrhunderts, einen nicht besonders begabten Neoimpressionismus aus zweiter oder dritter Hand – in Paris ist er nie gewesen – angeeignet hat und dann mit den bereitliegenden Mitteln eines freien malerischen Jugendstils den Weg zum Flächigen und Linearen und zugleich den Weg zum Expressiven gefunden hat. Sehr bald aber, um das Jahr 1909, in welchem er von Dresden nach Berlin übersiedelt, verlässt er die großförmige, stark an Munch und an den frühen Matisse erinnernde

Formensprache zugunsten einer Sprache in breiten, schnittigen Farbflächen, die, mit kurzatmigen Schraffuren durchsetzt, dieses ineinander von nervöser, impressiver Skizze und bewußtem expressivem Formwillen auch im Malerischen zum Ausdruck bringen. Kirchner selbst hat diesen Stil, der von nun an immer mehr ausreift, als eine Hieroglyphenschrift bezeichnet, mit der er von der Wirklichkeit ein typisiertes Stenogramm geben wollte. Parallel zu den farbigen Formulierungen entstehen eine Unmenge Radierungen, Lithos und vor allen Dingen Holzschnitte, die neben denen von Munch und Käthe Kollwitz sicher zu den großartigsten unseres Jahrhunderts zu zählen sind. So wird Kirchner beständig angereizt, elektrisiert durch die Phänomene der Großstadt: durch die Menschen in der Straße, durch Häuser und Straßen selbst, die plötzlich ihre beunruhi-



Ernst Ludwig Kirchner, *Ausruhende Bauern*, Davos 1919. Photo: Elisabeth Schulz, Basel / *Paysans au repos* / Peasants resting

genden Perspektiven aufreißen, durch Variété- und Zirkuszzenen und schließlich durch menschliche Gesichter, die er manchmal mit einer an den jungen Kokoschka heranreichenden Ausdrucksintensität nachzeichnet. Bei aller Expressivität und aller Typisierung aber behält er in diesen letzten Vorkriegsjahren in Dresden und Berlin etwas vom Chronisten jenes Lebens an sich, das heute so unwiderruflich versunken ist, und das uns darum auch in Kirchners leidenschaftlichen Visionen kaum mehr durch sich selbst berührt.

Der deutsche Expressionismus ist in diesen Jahren vor Ausbruch des Weltkrieges in seinem eigenen überhitzten Klima verbrannt. Kaum einer besaß den menschlichen und künstlerischen Rückhalt wie Kirchner, das hat sich damals erwiesen. Der Krieg, den man merk-

würdigerweise immer wieder in gesetzlichen Zusammenhang mit dem Expressionismus bringen will, bedeutete in Wirklichkeit dessen Ende. Die einzelnen Vertreter der Bewegung, soweit sie den Krieg überlebt haben, wurden zu konventionellen Nachimpressionisten und zudem fast durchwegs zu braven Akademieprofessoren. Auch Kirchner drohte vorübergehend dieses Schicksal, als er in den letzten Vorkriegsjahren seine Sommerferien am Meer verbrachte und dort stille Landschaften in gemäßigt expressionistischem, von fern an die Fauves, besonders an Derain, erinnerndem Stil malte, Landschaften ohne und solche mit zarten Mädchenakten, die, ein wenig modisch manieriert und überschlank, ihre Sinnlosigkeit kaum zu verbergen suchen. In solch harmloser, wenn auch ansprechender Idyllik sind einige der alten Kampfgenossen Kirchners still versandet.



Ernst Ludwig Kirchner, *Davos im Schnee*, Davos 1921. Öffentliche Kunstsammlung Basel / *Davos sous la neige* / *Davos in the snow*

Da kam der Weltkrieg. Kirchner ging als Freiwilliger an die Front, unterlag sehr bald den Strapazen, schlepperte sich krank durch die Kriegsjahre und kam schließlich als Schwerkranker nach Davos, wo er bis zu seinem Freitod im Jahre 1938 geblieben ist. Und nun erleben wir das imponierende Schauspiel, daß Kirchner sich noch einmal einem großen Thema hingibt und daß er hierfür noch einmal eine klassische Formulierung findet. Mit den Themen der Vorkriegsjahre hatten sich nicht seine Ausdrucksleidenschaft und nicht seine Ausdrucksfähigkeit verloren. Der Wechsel von der Großstadt in die Einsamkeit des Hochgebirges mußte gerade für ihn, der sich immer von außen entzünden ließ, ein unerhörtes Wagnis sein. Aber er hat sich sofort dem neuen Thema mit Leidenschaft verschrieben. Spürbar enthalten die Werke der ersten Jahre noch die Unruhe und nervöse Gereiztheit der früheren Zeit. Aber mehr und mehr beruhigt, sättigt sich seine Malerei, immer ruhiger schichten sich die Farbflächen zueinander, ver-

wandelt sich der Stil, das ganze künstlerische Temperament der Thematik seiner Umgebung an. Farbe und Form verlieren das Problematische, Dissonierende, oft Provokative der Frühzeit und werden klar und bis zum Monumentalen einfach. Gelegentlich, wenn er Bauerngesichter malt oder zwei Bauern, die am Fuß eines Bergriesen ausruhen, oder auch ein paar Kühe, die dumm aus dem Bild herausglotzen, bekommt er etwas von der fast komödiantischen Derbheit eines peintre naïf. Nie aber gerät er ins Pathetisieren. Die Berge sind ihm keine heroische Welt, sie sind für ihn gelebte, menschliche Umgebung. Nie werden sie zu theatralischen Kulissen, sondern er begibt sich vertrauensvoll in ihre Nähe, liebt es, wenn ein paar Tannen in warmem Rot dazwischenstehen oder wenn ein Bauernchalet daran erinnert, daß hier auch Menschen wohnen; und immer sorgt er für sinnliche, vegetative Farben. Mit diesen Davoser Bildern schließt Kirchner – trotz der gelegentlichen Entgleisungen in die Nähe des Verkehrsvereins –



Ernst Ludwig Kirchner, Stillleben, Davos 1927. Photo: Elisabeth Schulz, Basel / Nature morte / Still life

plakates, die nicht zu leugnen sind – die Reihe der klassischen Alpenmaler ab, die von Joseph Anton Koch über Calame zu Hodler und schließlich bis hin zu ihm führt.

Kirchner ist aber auch hierbei nicht stehen geblieben, und mit der großen Zweiteilung seines Gesamtœuvres haben wir ein letztes Entwicklungsstadium seiner Kunst nicht berücksichtigt. Kirchner hat um die Mitte der zwanziger Jahre eine neue künstlerische Wandlung durchgemacht. Eine Wandlung, die ihn rein formal in die nächste Nähe des nachkubistischen Picasso bringt. Dieser letzte Abschnitt seines Schaffens ist außerordentlich interessant, aber sicher ebenso problematisch. Aus der großen Anzahl von Bildern dieser Periode, die auf uns gekommen sind, bilden wir nur ein sehr schönes Stillleben ab. Die meisten und vor allem repräsentativsten dieser Werke sind großfigurale Kompositionen, zum Teil mit symbolistischem, ja ausgesprochen alle-

goristischem Gehalt. Ich glaube, daß Kirchner hier in eine Welt hineingeraten ist, die nicht die seine war. Als Maler ist er der Gefahr des Dekorativen, als Expressionist der Gefahr des Allegorismus und des leeren Formalismus verfallen. Was ihm jedoch, gerade im Unterschied zu fast allen seinen deutschen Generationsgenossen, hoch angerechnet werden muß, ist, daß er sich niemals mit dem Erreichten, mit dem endgültig Verwirklichten begnügen, daß er das einmal Vollendete nicht darüber hinaus ausbeuten konnte: daß er noch einmal einen Schritt in Neuland tun mußte, in europäisches Neuland. Aber hier ist er gescheitert. Offenbar vermochte er, der immer vom Motivischen angeregt, angerührt wurde, ohne eine Wandlung des Motivs, das heißt: ohne eine Veränderung seiner Umgebung, zu keiner wirklich gültigen Wandlung seiner Form zu kommen. Vielleicht gibt dies, zu allen äußeren Gründen hinzu, dem frühzeitigen Tod Kirchners einen Sinn.