

Die Schweizer Jahre Ernst Ludwig Kirchners : Umkehr und Einkehr

Autor(en): **Grohmann, Will**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **42 (1955)**

Heft 5: **Wohnbauten**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-32513>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



E. L. Kirchner und tanzendes Paar im Atelier «In den Lärchen», Frauenkirch. Um 1919/20 | E. L. Kirchner et couple de danseurs, dans son atelier de Frauenkirch | E. L. Kirchner and dancing couple in his studio in Frauenkirch

Die Schweizer Jahre Ernst Ludwig Kirchners

Umkehr und Einker

Von Will Grohmann

Als Ernst Ludwig Kirchner im Juni 1917 für immer nach Davos kam, war er ein in Deutschland anerkannter Maler. Durch Ausstellungen in Dresden, in der «Neuen Sezession», Berlin, im «Blauen Reiter», im «Sturm», im Folkwang-Museum, Hagen, und im Sonderbund Köln hatte er die Aufmerksamkeit von Männern wie Osthaus, Gosebruch, Schiefler und Fehr gefunden. Edvard Munch und Nolde betrachteten ihn als einen Kommenden; das Berliner Kupferstichkabinett hatte einige Blätter von ihm erworben; man fing an, ihn zu sammeln. Kirchner hatte «seinen Stil» gefunden,

seine Arbeiten waren unverkennbar und Verwechslungen mit Bildern seiner «Brücke»-Freunde nicht mehr möglich.

Warum er in die Schweiz übersiedelte und in Davos blieb, ist nicht mit Sicherheit festzustellen, denn seine Gesundheit hätte er auch in Deutschland wiederherstellen können. Das schwere «Lungenleiden» war eine nachträgliche Interpretation; das Nervenleiden, das er sich im Militärdienst zugezogen hatte, dürfte eher ein Grund gewesen sein, einen Strich unter das bisherige



Photo: Koelliker, Zürich

Der Wildboden bei Davos mit dem Atelier Kirchners | L'atelier de Kirchner au Wildboden, près de Davos | Wildboden, near Davos, with Kirchner's studio

Leben zu setzen und unter das bis 1916 in der Kunst Erreichte.

Die Holzschnittfolge des «Peter Schlemihl» (1916) war ein Endpunkt, der sich logisch aus seinem Berliner Schaffen seit 1911 ergab; Kirchner hatte mit diesen farbigen Holzschnitten etwas erreicht, was ihm während der Arbeit an den Großstadtbildern vorschwebte, eine restlose Übersetzung seines imaginativen Sehens in «Hieroglyphen». Der Ausdruck fällt ihm 1917 ein, als er im Sanatorium Binswanger in Kreuzlingen zur Behandlung ist; es wird ihm nachträglich klar, was er gewollt hat: Natur und Vorstellung gleichzeitig in einem Gestaltungsakt ausdrücken, der eine Infiltration von Gegenstand und freier Erfindung ist.

Kirchner ist, als er in die Schweiz kommt, fest davon

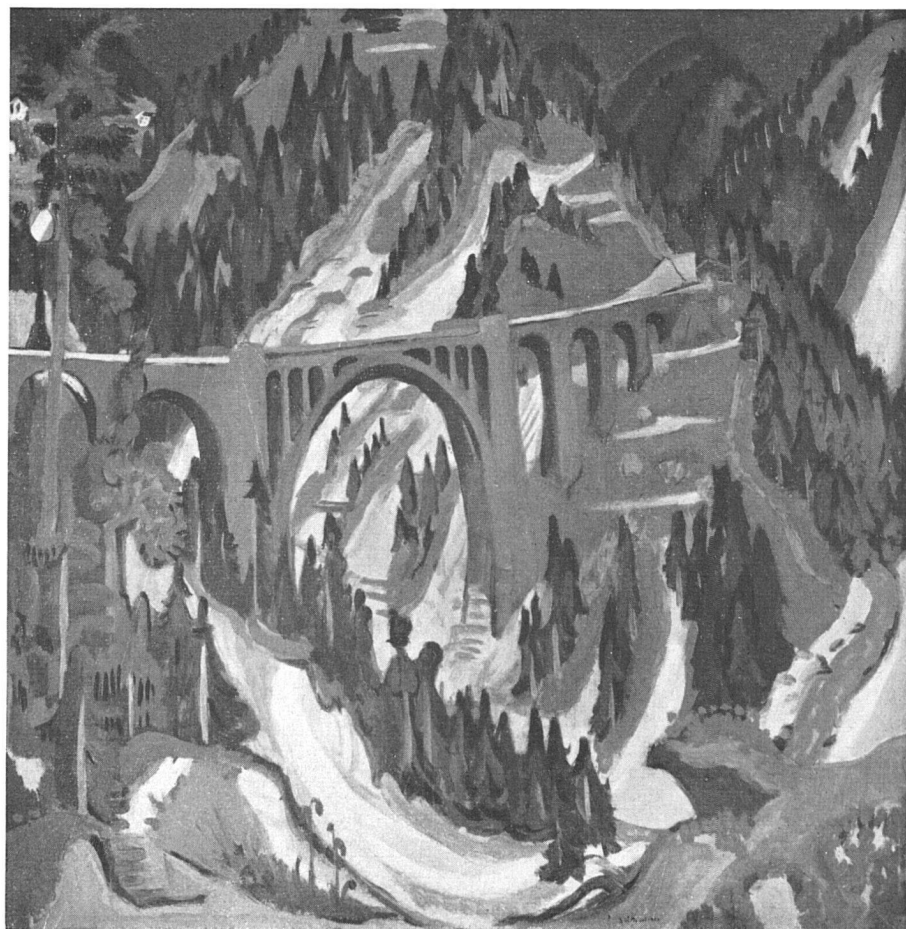
überzeugt, daß die Natur für ihn und die Kunst seiner Zeit noch ebenso verbindlich ist wie für Dürer; er legte in seinen Gesprächen, auch den mit mir geführten, den größten Wert darauf, die Natur als das Fundament jeder Darstellung zu behaupten. Daneben steht aber gleichwertig die Leistung des Künstlers, die zur einen Hälfte im imaginativen Schakt liegt, zur anderen Hälfte in der Form. Nicht im Ausdruck. Es ist ihm klar, daß Ausdruck nur Nebeneffekt, nicht Absicht sein kann, wenn nicht das Werk von außerkünstlerischen Elementen unterhöhlt werden soll. Er lehnte deshalb den Ausdruck Expressionismus für sich energisch ab.

Kirchner steht in der Schweiz vor dem Dilemma, neu anfangen zu müssen, um nicht in dem Stil der Berliner Zeit zu erstarren. Wiederum geht es um Wirklichkeit und freie Erfindung. Es hätte nahe gelegen, das freie

Photo: Walter Dräyer, Zürich



Ernst Ludwig Kirchner, Sertigtal und Frauenkirch vom Wildboden, 1920. Kunsthaus Zürich | Sertigtal et Frauenkirch vus du Wildboden | Sertig Valley and Frauenkirch from Wildboden



Ernst Ludwig Kirchner, Der Landwasser-Viadukt bei Wiesen. Rathaus Davos | Viaduc près de Wiesen | The Landwasser Viaduct near Wiesen



Ernst Ludwig Kirchner, *Alpsonntag*, begonnen 1918, vollendet 1923/24. Kunstmuseum Bern | *Dimanche alpestre* / *Sunday on the alpine pastures*

Gestalten jetzt an den Anfang zu stellen, auszuprobieren, ob hier ein Weg sei, nachdem er in Berlin die Maler des «Blauen Reiter» und des Kubismus gesehen hatte. Dieser Weg erscheint ihm noch 1923 absurd. Er beginnt abermals mit der Natur und läßt ihr zunächst sogar noch mehr Spielraum als zuvor. Es ist ja auch eine andere Natur, als er bisher vor sich hatte, die Berge, nicht das Meer, die neue Perspektive, die glasklare Atmosphäre, die reinen Farben. Dazu die andere Physiognomie der Menschen, und statt der rhythmischen und schnittigen Bewegungen der Großstadt der breitere und gemessenerer Ablauf des Lebens. Kirchner geht auf seine Umgebung in Davos ebenso ein, wie er es in Berlin und in Dresden getan hatte.

In Dresden waren die Moritzburger Seen die Natur gewesen, eine liebliche Uferlandschaft mit Badenden und eine kulturgesättigte Stadt. In diesen Jahren erlebte er den musikalischen Klang der Linien und die Harmonie der ungebrochenen Farben. In Berlin überfiel ihn das Tempo und die Geste der Großstadtmenschen und des Verkehrs; die Schrift wird eckig, rhythmisch, konstruktiv; die Farbe wird, selbst auf Fehmarn in der Ostsee, nach Braun und Grau gebrochen. Das schrille Karmin einer Akrobatin oder Kokotte wirkt wie ein Repoussoir und läßt das Schwarzblau der Passanten und das Violettgrau der Straße um so neutraler erscheinen. In der Schweiz fehlt das Liebliche wie das Eckige, das Gesättigte wie das Rhythmische, das Harmonische wie das Grau-Grelle. Natur und Mensch haben etwas Plastisches, die Bewegungen etwas in sich Zurückkehrendes. Die Farben sind kräftig und leuchtend; Kirchner beobachtet ihre Nachbarschaften und reagiert auf das System benachbarter Farben, wie er es in der Farbigeit einer Alpenwiese vorfindet. Seine Bilder wirken zunächst etwas bäuerlich und der Volkskunst nahe. Kirchner sieht es und betont es ausdrücklich. Er

legt offensichtlich Wert auf den Trennungsstrich, denn er hofft, von hier aus eine neue Hieroglyphenschrift zu finden. Aber die Natur ist stärker und halt ihn fest; nur in der Graphik bewahrt Kirchner seine Freiheit.

Von 1924 an beschäftigt er sich immer dringlicher damit, ob sein Weg zu neuen und fruchtbareren Resultaten führen kann. Durch Ausstellungen und Museen, die er in der Schweiz sieht, durch Abbildungen in den Zeitschriften und auch durch den Umgang mit jungen Malern wird er vor die Frage gestellt, ob sein Begriff der Natur nicht zu eng sei. Ist zum Beispiel seine Vorstellung und Formulierung von Bewegung nicht zu naiv, seine Auffassung von Volumen nicht zu simpel, sein Gefühl für Proportion nicht zu primitiv? Er begreift den Sinn der Analyse, durch die ein Picasso in seinen synthetischen Bildern zu komplexeren Aussagen kommt. Er beschäftigt sich mit Klee und der Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Und er sieht auf die Entwicklung seiner «Brücke»-Freunde von damals, ist enttäuscht und überträgt diese Enttäuschung auch ein wenig auf sein eigenes Schaffen. Er spricht es nicht aus, aber man fühlt, er hat den Eindruck festgefahren zu sein. Natürlich macht er ein Dutzend Vorbehalte, findet Picasso zu intellektuell, Klee zu verspielt; aber sie interessieren ihn trotzdem viel mehr als Nolde oder Kokoschka, die um die Mitte der zwanziger Jahre besonders großen Erfolg haben.

Im Grunde mit sich selbst nie zufrieden, sieht er, wie Picasso und Klee weiterkommen und wie die Natur, von der er sich nicht trennen will, auch in ihren Arbeiten steckt. Da wagt er 1926 den Schritt ins Nichts und beginnt, den Organismus des Bestehenden aufzubrechen, in seine Teile zu zerlegen und wieder zusammensetzen. Die Bewegung teilt sich in mehrere Komponenten; der Ausdruck verlagert sich vom erlebten Sujet

in den Entstehungsprozeß und den gesteuerten Eigenwert der Lineamente und der sie füllenden Farben. Die Farben führen ein Eigenleben, das auf die Konstruktion des Bildes mehr Rücksicht nimmt als auf das Thema. 1929 schreibt er an den jungen Maler und Bauhaus-schüler Fritz Winter: «Ich bin mit Ihnen vollkommen d'accord, für unser Schaffen jeden Reichtum der sichtbaren und unsichtbaren Welt als Erreger voll anzunehmen. Ebenso kann das Werk aus ocularen, aus Gehör, aus Tastempfindungen, aus innerem Erleben entstehen u.s.w.» Und er zeichnet ihm auf, wie sein Empfinden für bestimmte Linien ist, zeichnet Linien, die er besonders liebt, und solche, die er ablehnt. Der Brief sieht aus wie ein Blatt aus Klees «Pädagogischem Skizzenbuch».

Solche Erwägungen wären Kirchner bis 1926 völlig fremd gewesen. Jetzt denkt er über das Elementare im künstlerischen Schaffen nach und wendet die Ergebnisse seiner Überlegungen an. Er hat ja schließlich genug Natur in sich, um mit freien Arbeiten anfangen zu können. Das Merkwürdige ist nur, daß er gleichzeitig auf dem alten Wege auch weitergeht und zweigleisig fährt, Abstraktionen und naturnähere Bilder malt. Er ist nicht gewillt, das Bisherige über Bord zu werfen; er

fühlt sich vielleicht noch nicht sicher genug im Experiment.

Sind Übergänge da? Die «Zonen»-Malerei könnte man als Vorstufe betrachten. Denn in den Bildern von 1924/25 umrandet Kirchner den Kontur der Personen und Gegenstände mit einem oder mehreren farbigen Streifen, die die Individualität des Dinges einschränken und es durch die Verschränkung der Farben und Konturen mehr oder weniger zur Funktion der Bildgestaltung machen. Der zweite Schritt ist das Hinüberziehen der Farbe von einem Gegenstandsteil in den anderen, so daß Infiltrationen entstehen, die die Beziehung zur Wirklichkeit beinahe aufheben. Diese beiden Schritte hat Kirchner von seinem ursprünglichen Entwurf der Welt her getan; hier aber war auch die Grenze. Um weiterzukommen, bedurfte es einer Loslösung von der Schlüssigkeit des Naturorganischen.

Kirchner hat sich losgelöst und in den Jahren von 1926 bis 1935 neben naturnahen Bildern sehr freie von hohem Reiz gemalt. Ein Bild wie die «Esser» (1928) ist noch nicht konsequent; die Profillinien der beiden Männer laufen ineinander, aber der Tisch und die Hände nehmen an der Verschmelzung nicht teil. Da-

Ernst Ludwig Kirchner, Bauernmahlzeit, 1923 | Repas paysan | Peasants' meal

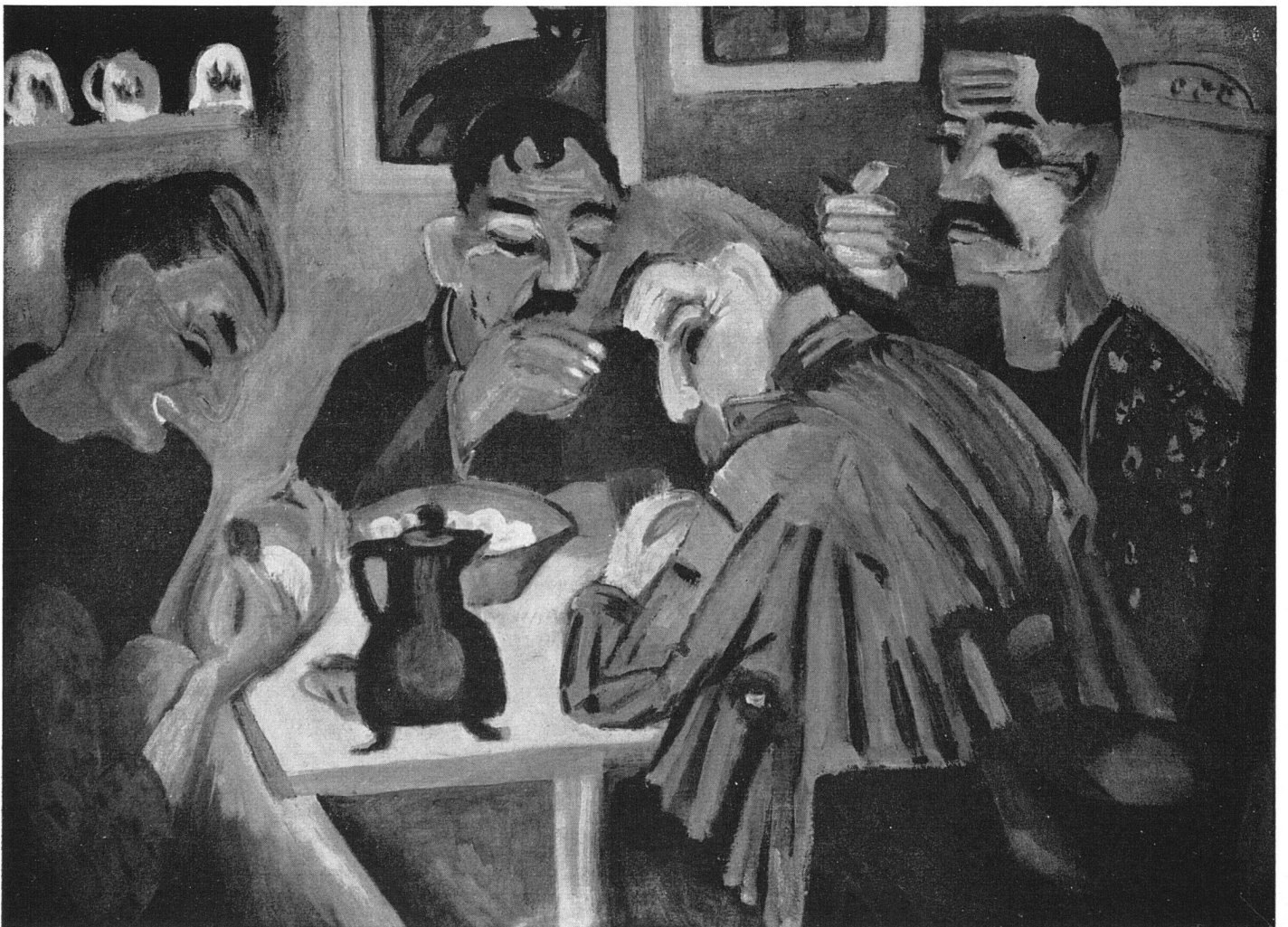


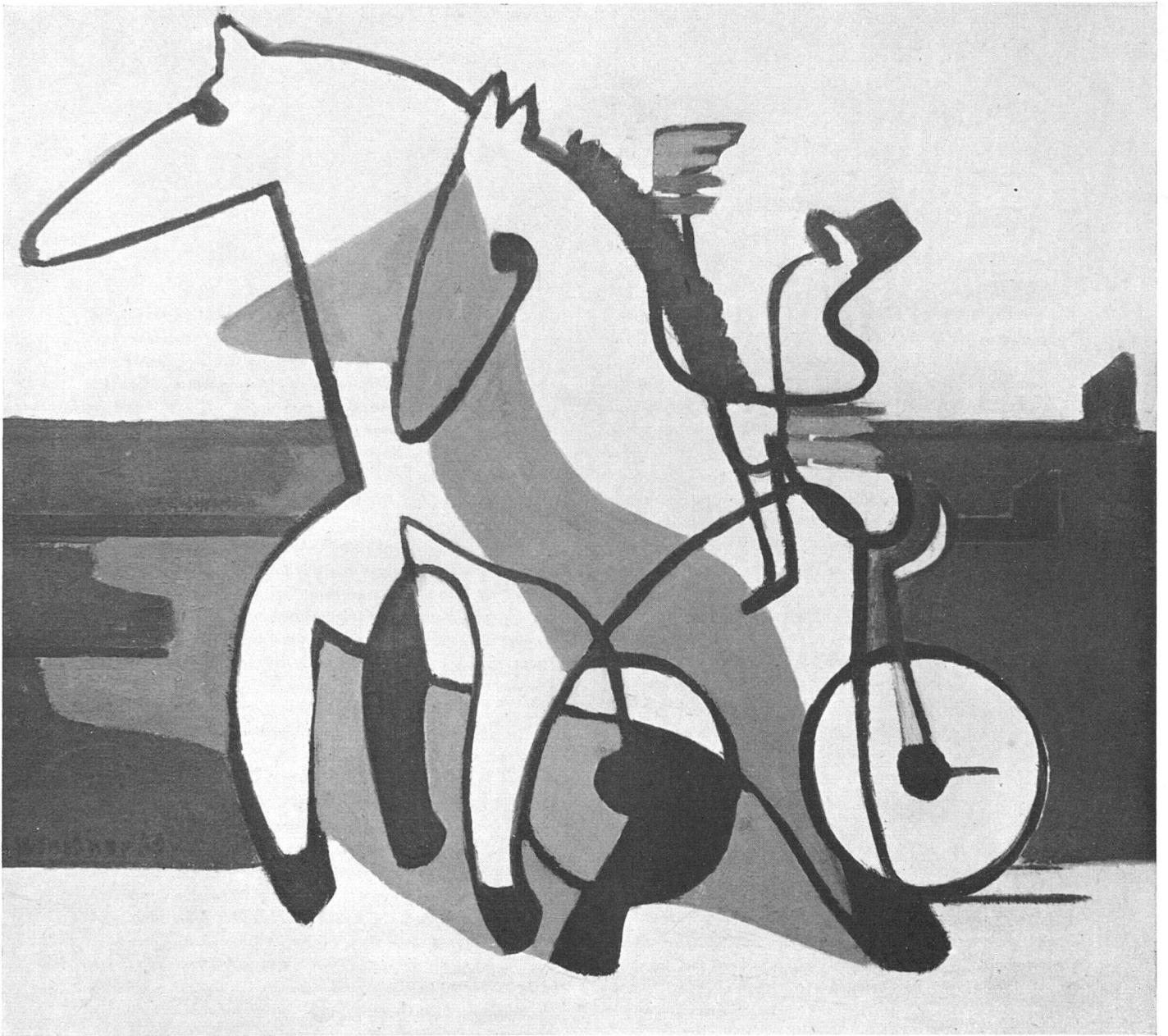


Photo: Walter Dräyer, Zürich

Ernst Ludwig Kirchner, *Liebespaar im Mondschein*, 1931 | *Amoureux au clair de lune* | *Lovers in the moonlight*

durch kommt ein dekorativer Zug in das Bild. Das «Trabergespann», das «Liebespaar» und die «Reiterin» von 1930 hingegen sind Höhepunkte der analytisch-abstrahierenden Methode. Im «Trabergespann» erreicht Kirchner durch die Setzung der einfachen Lineamente und reduzierten Farben eine Wiedergabe nicht der Sache, sondern des Vorgangs. Zwei Köpfe, fünf Vorder- und Hinterhände, die Chiffre des Fahrers, die Rennbahn als bloße Fläche, die weder ein Darunter noch ein Dahinter kennt – das ist synthetischer Kubismus, wenn man will, aber ein Kirchnerseher. Man spürt

deutlich seine angeborene Sensibilität für Linien, Farbe, Bewegung darin; aber sie dient jetzt anderen Zwecken. In der «Reiterin» probiert er mit Erfolg die Mehrsichtigkeit des Vorwurfs aus; er zeigt den Kopf des Pferdes von vorn, den Körper von hinten und von der Seite, ordnet Arme und Brüste der Frau nach einer Seite; die Reitbahn wird zur Arabeske, die den Rhythmus des Bildes vervollständigt. Noch folgerichtiger ist das «Liebespaar», bei dem die beiden Körper zu einer Einheit werden und die zwei Köpfe wie gegenständliche Signale das Thema sichtbar machen. Die Gefahr des



Ernst Ludwig Kirchner, Trabergespann, 1930 | L'attelage | Trotting team

Dekorativen ist gestreift, aber nur gerade gestreift; es beeinträchtigt die Leistung nicht. Der «Farbentanz» (1932) dagegen zeigt, daß die späte analytische Methode vielleicht nicht tief genug ging; das Bild ist ausdrucksbetonte Natur und gleichzeitig Konstruktion, das Ergebnis zwitterhaft.

Kirchner war nicht übermäßig selbstkritisch, hatte aber ein sicheres Kunsturteil. Er wird aus größerer Distanz die Vorzüge, aber auch das Manko der Bilder selbst gesehen haben, und vielleicht war dies der Grund, warum er zu seinem früheren Stil zurückging. Er malt 1937 die «Hirten» mit derselben Beherrschung der naturnahen Mittel wie vordem. Die Kräfte haben nicht nachgelassen; im Gegenteil, diese letzten Bilder sind erstrangige Kirchner, von bezwingender Schönheit und größter Einfachheit.

Man hat gemeint, sein Freitod wäre die Folge seiner Krankheit und seiner Verfehmung in Deutschland gewesen. Das ist nicht sehr glaubhaft. Seine zerrütteten Nerven machten ihm seit 1916 zu schaffen, und verfehmt fühlte er sich vom Beginn seiner Laufbahn an. Es wäre nicht ausgeschlossen, daß Kirchner, belastet von Krankheit und Sorge, die weitere Belastung nicht ertrug, die auf rein künstlerischem Gebiet lag. Er hätte als deutscher Maler gern denselben Rang und dieselbe internationale Bedeutung erreicht wie etwa die Kollegen in Paris; aber er blieb ein deutscher Fall, und Kirchner sah dies nicht nur als eine persönliche Angelegenheit. Die nach seiner Meinung deutsche Malerei, deren Exponent er war, hatte sich nur in Deutschland durchzusetzen vermocht und galt selbst hier nicht mehr. Das Gefühl der Nichtigkeit mag ihn zu seinem unglücklichen Schritt gedrängt haben.