

Zeitschrift: Bündner Schulblatt = Bollettino scolastico grigione = Fegl scolastic grischun
Herausgeber: Lehrpersonen Graubünden
Band: 35 (1975-1976)
Heft: 3

Artikel: Ernst Ludwig Kirchner : 1880-1938
Autor: Hungerbühler, Emil / [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-356484>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

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



Ernst Ludwig Kirchner 1880—1938

Emil Hungerbühler, Chur

Kirchner in Davos

Als der achtunddreissigjährige Ernst Ludwig Kirchner sich 1918 endgültig in Davos niederliess, hatte er sich in Deutschland als Maler und Graphiker bereits einen Namen gemacht. 1910 wurden die Werke Kirchners und seiner Malerfreunde erstmals in Berlin ausgestellt. Weitere Ausstellungen der «Brücke-Künstler», aber auch persönliche Ausstellungen Kirchners, fanden in anderen deutschen Städten statt. 1914 folgte eine grosse Kirchner-Ausstellung im Kunstverein Jena. Der Jenaer Archäologe Botho Graef und der Philosoph Grisebach wurden Kirchners Freunde. Der Kunsthändler Ludwig Schames in Frankfurt verschaffte ihm die ersten privaten Sammler.

Auf der Höhe seines Schaffens stehend, traf ihn das Erlebnis des ersten Weltkrieges in seiner ganzen Schwere. In einem einige Monate später datierten Brief äusserte sich Kirchner über das Kriegserlebnis, das ihn an den Rand der Verzweiflung brachte: «Schwerer als alles andere lastet der Druck des Krieges und die überhandnehmende Oberflächlichkeit. Ich habe immer

den Eindruck eines blutigen Karnevals. Man fühlt, dass die Entscheidung in der Luft liegt, und alles geht darunter und darüber. Aufgedunsen schwankt man, um zu arbeiten, wo doch jede Arbeit vergeblich ist und der Ansturm des Mittelmässigen alles umreisst. Wie die Kokotten, die ich malte, ist man jetzt selbst. Hingewischt, beim nächsten Male weg. Trotzdem versuche ich immer noch Ordnung in meine Gedanken zu bringen und aus dem Verwirrenden ein Bild der Zeit zu schaffen, was ja meine Aufgabe ist.»

Kirchner hatte zu Anfang des Jahres 1915 in einem Artillerieregiment in Halle als Fahrer Dienst geleistet, als «unfreiwillig Freiwilliger», wie er selber sagte. Er brach körperlich und seelisch zusammen. Durch Fürsprache eines Reitinstruktors, Prof. Hans Fehr, eines ehemaligen Brücke-Mitgliedes, wurde Kirchner vom Dienst befreit und zur Heilung in ein Nervensanatorium entlassen.

Nach seiner Militärdienstzeit schnitt er den Zyklus mit Farbholzschnitten zu «Peter Schlemihls wunderbare Geschichte», von Adalbert von Chamisso. Kirchner selbst gab seine Erklärung der phantastischen

Novelle in einem Brief vom 27. Juli 1919 an Schiefler:

«Die Geschichte des ‚Schlemihl‘ ist, wenn man sie aller romantischen Verbrämung entkleidet, eigentlich die Lebensgeschichte des Verfolgungswahnsinnigen, das heisst des Menschen, der durch irgendein Ereignis mit einem Ruck sich seiner unendlichen Kleinheit bewusst wird und zugleich aber die Mittel erkennt, wodurch die Welt im allgemeinen sich über diese Erkenntnis hinwegtäuscht. Im Blatt I (gemeint ist das 1. Blatt des Holzschnittzyklus) ergreift er in der durch den Reichtum um ihn geweckten Sehnsucht, die ihm dargebotene Gelegenheit, obwohl er weiss, dass er dadurch, wenn man so sagen soll, seine innere Eigenart verkauft und damit sein seelisches Gleichgewicht verliert. Symbolisch ist das ausgedrückt durch den Verkauf des Schattens.»

In die Form dieser phantastischen Erzählung kleidete Kirchner das erschütternde Erlebnis seiner Militärdienstzeit. Ähnlich wie Chamisso, der 1813 aus Frankreich geflüchtet, aber in Deutschland noch nicht heimisch war, fühlte sich Kirchner 1914 ausgestossen, ohne Vaterland. Und der Schatten, den «Schlemihl» verkauft, lässt sich als Zugehörigkeit zu einem Land deuten.

Die Angst, nach der Heilung von neuem zum Militärdienst aufgeboten zu werden, führte zu neuen Krisen. Über den damaligen Gesundheitszustand des Künstlers berichtete Grisebach an Helene Spengler: «Zwei Vormittage war ich bei Kirchner, die mir unvergesslich bleiben werden. In einem gelb ausgestrichenen schrägen Dachraum sass er auf ganz niedrigem Sessel neben



Reiter, Arvenholz, 62,5 cm hoch. Kirchner ist schon 1904 auf die Ausdruckskraft der Plastik der Naturvölker aufmerksam geworden. Er schuf für sein Davoser Atelier geschnitzte Möbel, welche durch die Plastik der Naturvölker inspiriert wurden.

einem kleinen heissen Ofen. Nur mit Hilfe eines Stockes konnte er sich mühsam aufrichten und nur schwankend durchs Zimmer gehen. Ich setzte mich auf einen ebenso niedrigen Sessel ihm gegenüber an einen ovalen Tisch. Hinter einem buntbemalten Vorhang stand ein Haufen Bilder, die wir anzusehen begannen, dabei kam Leben in ihn. ... Er machte kurze erläuternde Bemerkungen mit matter Stimme. ... Das Ergreifendste war ein Selbstbildnis in Uniform mit abgehackerter rechter Hand. Dann zeigte er mir seinen Pass in die Schweiz. Er wollte wieder nach Davos. (Kirchner war im Januar 1917 kurze Zeit in Davos.) Als ich ihm abzureden

suchte, wurde er misstrauisch und schwieg.»

Am 8. Mai 1917 traf Kirchner in Davos ein und wurde dort von Dr. Lucius Spengler behandelt. Im Juli liess er sich, halb gelähmt, auf die Staffelalp bringen, wo er mit ungeheurer Energie zu arbeiten versuchte. Eine Reihe grossartiger Berglandschaften wurden gemalt und Motive aus dem bäuerlichen Leben in Holz geschnitten.

Ab September 1917 wurde Kirchner in Kreuzlingen im Sanatorium von Dr. Ludwig Binswanger behandelt. Es zeigten sich Lähmungserscheinungen an den Händen, welche ihn zeitweise schreibunfähig machten, so dass er seiner Frau Erna die Vollmacht erteilte, seine Werke zu signieren.

Im Juli 1918 traf Kirchner, halbwegs geheilt, neuerdings auf der Staffelalp ein. Im Oktober richtete er sich in den «Lärchen» auf der «Lengmatt» bei Frauenkirch ein. 1923 mietete Kirchner ein geräumiges Bauernhaus auf der anderen Talseite, auf dem «Wildboden» am Eingang zum Sertigtal. In diesem Hause lebte und arbeitete er fortan bis zu seinem Tode im Jahre 1938. Kirchner schrieb 1936 in Briefen an seine Freunde immer häufiger von seinen Befürchtungen vor einem nahen Krieg. So etwa in einem Brief vom 26. März (Kirchner befasste sich mit der Ausmalung der Kirche von Frauenkirch):

«... An der Ausmalung der Kirche arbeite ich vorerst Entwürfe und will auch ein kleines Modell machen. Ich wählte Szenen aus der Apokalypse, das passt gut in unsere Zeit. Die Engel, die die Schalen mit den Plagen ausschütten, sind sie nicht die Flugzeuge mit den Gas-

bomben? Alle Menschen sind heute nervös und fürchten den neuen Krieg. Nie war er näher als jetzt. Schrecklich, Europa würde zugrunde gehen daran. Ich wünschte mir, ihn nicht mehr zu erleben...» Die Nachrichten von der Naziregierung in Deutschland und die zunehmende Isolierung von seinen Freunden und Sammlern, schafften für Kirchner wieder eine ähnliche Situation, wie zur Zeit des ersten Weltkrieges. Kirchner fühlte sich neuerdings ausgestossen wie «Schlemihl», der seinen Schatten verkauft hatte. Im Jahre 1937 wurden 639 seiner Werke aus deutschen Museen als «entartet» beschlagnahmt. 32 Werke wurden in München und anschliessend in einer Wanderausstellung «Entartete Kunst» gezeigt. Kirchner ängstigte sich, wohl nicht ohne Grund, Nazispitzel könnten ihn auch in Davos erreichen. In einem Anfall von Panik begann er seine Werke zu zerstören. Er schoss mit der Pistole auf seine Bilder, verbrannte Holzstöcke und Zeichnungen. Am 15. Juni 1938 richtete er die Pistole auf sein Herz. Erna Kirchner schrieb an einen befreundeten Sammler:

«Kirchner hat furchtbar gelitten, bis er sich zu diesem Entschluss durchgerungen, er fühlte sich ausgehungert und vor allem menschlich besudelt.»

Walter Kern über Kirchner

(Walter Kern in «Gedanken und Aufsätze über Kunst» Zürich/New York 1940)

Am frühen Vormittag des 15. Juni 1938 verschied auf dem Wildboden in Davos-Frauenkirch der deutsche

Maler Ernst Ludwig Kirchner. Er war ein Auserwählter, dem ein Schicksal auferlegt war, den ein Gott zum Leiden schuf und fieberhaft ein Werk bauen liess, in dem jeder Pinselstrich sagen sollte: Da ich schon nicht zum Glücke geboren bin, so will ich durch mein Werk ohne das Glück glücklich werden! — Der Trotz innerer Grösse! Bei der Kunde seines tragischen Todes stiegen in mir unzählige Bilder auf: Ich sah den Kopf René Crevels, von dem mir drei Jahre früher die gleiche Kunde seines Todes zukam, den Kirchner in Holz geschnitten hat. Ich sah den Maler selbst, wie er leicht vornüber gebeugt, allein oder mit seiner Frau durch die Strassen von Davos ging. Ich sah sein einsames Haus auf dem Wildboden, das aussen harmlos wie das Haus irgend eines Bauern war und nichts von dem verriet, was seit Jahren hinter den sonnengebräunten Balken an Arbeit, Leid, Vision und Glück des Schaffenden sich zutrug. Ich dachte an das Wort Dürers, einer der Wenigen, die Kirchner restlos verehrte, dass ein grosser Maler inwendig voller Figur sei «und ob's möglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätte er aus den innern Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugliessen». War nicht auch Kirchner voll innerer Figur, und welches Wort passte besser auf ihn, als dass er sein Werk «ausgiesse»? Wer sein Haus betreten hat und die Scheune, in welcher er oft bei bitterer Kälte an seinen grossen Bildern arbeitete, sein enges Haus, in dem jeder Winkel für die Arbeit genutzt wurde, der weiss, dass hier ein Künstler von innern Gesichtern gejagt, diese Mauern mit intensiv-

stem Leben erfüllte, ein Künstler wirkte, dessen Seligkeit es war, sich auszugliessen, sich bis zu jenem Grade zur verschwenden, wo ihm die Kräfte nicht mehr übrig blieben, um auch gegen die Front des alltäglichen Kampfes noch genügend Nervenkraft ins Feld zu schicken. Er gehörte zu den vom Dritten Reiche nicht mehr anerkannten Malern. In den ersten Jahren kümmerte es ihn wenig. Mit den Jahren bedrückte es ihn jedoch immer mehr, denn er fühlte sich als deutscher Künstler, er wusste, mit welchem heiligen Eifer seine Generation um eine neue deutsche Kunst gerungen hatte und ohne irgendwie rechten zu wollen, darf gesagt werden, dass der Expressionismus in seinen besten Exponenten, wie Heckel, Schmid-Rottluff, Pechstein und Kirchner, eine so zu innerst deutsche Angelegenheit war, dass man sich nur fragt, weshalb gerade diese Künstler — und ein Franz Marc — als undeutsch geopfert wurden.

Brücke — Fauvismus — Expressionismus

Im Jahre 1905 gründete Ernst Ludwig Kirchner in Dresden zusammen mit seinen Künstlerfreunden Fritz Bleyl, Karl Schmidt-Rottluff und Ernst Heckel die Künstlergemeinschaft «Brücke».

Kirchner verfasste 1906 das «Brücke-Programm» und schnitt es in Holz. Es lautet: «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 wohlangemessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.»

Im selben Jahre 1905 stellten Henri Matisse und seine Freunde ihre Werke am Pariser Herbstsalon aus. «Donatello au milieu des fauves» rief ein Kritiker aus, beim Anblick einer historisierenden Plastik zwischen den starkfarbigen Bildern. Die Bezeichnung «Fauves» — die Wilden — ist nicht nur der Malergruppe um Henri Matisse als Übername geblieben. Unter «Fauvismus» verstehen wir eine erste künstlerische Revolution der europäischen Malerei zu Anfang unseres Jahrhunderts. Von einem «europäischen Fauvismus» dürfen wir sprechen, weil auch anderorts manche Maler, die zwischen 1870 und 1880 geboren wurden, vor dem ersten Weltkrieg eine «Fauve-Phase» durchschritten haben; so etwa in der Schweiz Giovanni Giacometti (1868 geb.), Cuno Amiet (1868 geb.) und Augusto Giacometti (1877 geb.). Die nahe Verwandtschaft zwischen der Dresdener «Brücke» und den «Fauves» um Henri Matisse in der geistigen Haltung und in den künstlerischen Mitteln, ist um so bedeutungsvoller, als beide Bewegungen unabhängig voneinander entstanden sind.

«Triumph der Farbe» war der Titel einer Ausstellung, welche 1959 in Berlin und Schaffhausen der Darstellung des europäischen Fauvismus gewidmet war. Leopold Reidemeister schrieb im Katalog zu dieser Ausstellung über die Künstler des Fauvismus:

«Sie hatten keine Theorien, Systeme

und Manifeste und äusserten sich nur spärlich über ihre künstlerischen Absichten. Das Autodidaktentum eines Vlaminck, wie der Dresdener Architektur-Studenten Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff, gehörte zum Wesen dieser Künstlergeneration, denn gerade dadurch konnte historischer Ballast um so leichter abgeworfen werden. Alles wird bedenkenlos der Farbe geopfert: die Linie, der perspektivische Raum, die Plastik, die Valeurs und das Atmosphärische. Die Farbe triumphiert, sei es in grossen Flächen, die auf Gauguin zurückgehen, sei es in der pastosen Leidenschaftlichkeit eines van Gogh oder in den reinen Farbflecken, die Seurat und Signac zuerst angewandt hatten. Man hat also doch seine Vorbilder, und auch diese Revolution ist nur eine Evolution, zumal man in Frankreich nie die Vergangenheit verleugnet.»

Die «Brücke-Malerei» in Deutschland ist eine leidenschaftliche Befreiungsbewegung der 1880er Generation gegen den retardierenden Einfluss der tonigen Freilichtmalerei von Liebermann (1847 geb.). Auch seine Generationsgenossen Leibl und Corinth haben mit impressionistischer Farbzerlegung nichts zu tun, sie sind bei einer braun- und grautonigen Malerei geblieben.

Anders in Frankreich: Die intensiven Farben der Bilder von Henri Matisse mögen die ersten Betrachter noch so schockiert haben, sie fügen sich trotzdem in die Entwicklung der nachimpressionistischen Malerei ein. Die entscheidende Leistung des Impressionismus war der Schritt von der tonigen, graubraunen Freilichtmalerei zur farbigen Malerei, die Zerlegung des natür-

lichen Lichtes in die Farben des Spektrums (in die sechs Grundfarben des Farbkreises) und die Umwandlung des Licht-Schatten-Kontrastes in einen Warm-Kalt-Kontrast (farbige Schatten). Gauguin und van Gogh übernehmen die reinen Farben der Impressionisten. Die lockeren Pinseltupfer der Impressionisten werden zu geschlossenen Farbflächen; mit mächtigen Pinselstrichen strukturiert bei van Gogh, durch zärtliche Linien in die Fläche gebunden bei Gauguin. Die Ausdrucksmittel des Fauvismus und des Expressionismus — die reine Farbe, die ausdrucks- oder rhythmisch betonten Linien, der flächige Bildbau — gehen auf van Gogh und Gauguin zurück. Dieses Herauswachsen aus einer langen Maltradition unterscheidet die Pariser «Fauves» von den Brücke-Malern.

Sertigtal

Öl auf Leinwand, 150 x 75 cm, 1924

Bildmotiv und Art der Darstellung

Das Gemälde ist unten links signiert. Gordon datiert es 1924. Um diese Zeit wohnte Kirchner bereits auf dem Wildboden am Eingang zum Sertigtal. Das Haus, das Kirchner von 1923 bis 1938 mit seiner Frau bewohnte, liegt auf einem erhöhten Moränenplateau. Von diesem Plateau aus ist der Blick frei: im Norden liegt Davos (das Gemälde «Blick auf Davos» ist vom Wildboden aus gesehen); gegen Westen, auf der anderen Talseite, liegt Frauenkirch; gegen Süden wird über dem Einschnitt der Zügen-

schlucht in der Ferne die von Kirchner häufig gemalte Tinzenhornkette sichtbar; gegen Südosten liegt der Taleinschnitt des Sertigtals.

Der Standpunkt des Malers für unser Bild «Sertigtal» ist schwer genau zu lokalisieren, weil die Steilheit der Hänge links und rechts und des Berges im Hintergrund (wohl das Mittagshorn) stark übertrieben ist. — Auch wenn wir das Bild «Blick auf Davos» mit der wirklichen Situation vergleichen, können wir feststellen, wie Davos viel offener zwischen den sanft ansteigenden Talhängen liegt, als beim Bild von Kirchner.

Was bedeutet nun dieses Übertreiben der Steilheit der Berge? Auf keinen Fall darf man sich vorstellen, dass Kirchner irgendwo an einen schönen Punkt seine Staffelei aufstellt und zu malen beginnt. Wohl geht Kirchner vom optischen Eindruck aus. Seine unendlich vielen Skizzen geben davon Zeugnis, wie er sich immer wieder an einer momentanen Situation «entzündet». Die vielen empfangenen Bilder sammeln sich zu einem endgültigen Bild. Durch Reduktion der Formen auf das Wesentliche und durch Verschiebung der Proportionen versucht er dem Wesen der Dinge näher zu kommen; «das Sichtbare mit dem Unsichtbaren zu erfüllen». Das bedeutet im weitesten Sinn Abstraktion von der äusseren Wirklichkeit. Kirchner geht aber nie so weit wie Kandinsky, er löscht die Dinge niemals aus, trotz der oft ausgeprägten Deformation. Die «symbolische Formensprache» ist für Kirchner das verbindende Element zwischen äusserer Natur und innerem Gefühl oder persönlicher Gestimmtheit.

Bildaufbau und Struktur

Das Format 150 x 75 cm, also zwei übereinander gestellte Quadrate, kommt bei Kirchner selten vor. Er zieht in der Regel Formate vor, welche sich dem Quadrat nähern. Die Malerei wirkt dünnflüssig und matt, mit breitem Pinsel locker hingesezt. Die matte Oberfläche ist dadurch erreicht, dass Tubenölfarben mit einem Malmittel verdünnt wird, welches aus in erhitztem Ter-



pentinöl geschmolzenem Bienenwachs besteht. (Mitteilung des Kirchnerschülers und Malers C. A. Laely.)

Das schmale Hochformat des Bildes betont das Steile und Aufragende der dargestellten Bau- und Bergformen. Senkrechte Tannestämme, spitze Tannenwipfel, nach rechts und nach links steil ansteigende Berghänge und, in der Mitte darüber, das sich auftürmende Mittagshorn sind die Formen, welche uns zuerst beeindrucken. Senkrechte und steil ansteigende Schräge reissen den Blick nach oben zum schneebedeckten Berg. Erst auf einen zweiten Blick gewahren wir den annähernd waagrechten Weg und den von links nach rechts leicht abwärtsfliessenden Bach. Bach und Weg bilden als Waagrechte die Basis zu den dominierenden senkrechten und aufragenden Formen. Drei kleine menschliche Figuren schreiten auf dem Weg an der unteren Begrenzung des Bildes zu Füßen der mittleren Tannengruppe — die Kleinheit der Menschen vor der Grösse der Natur — ! Die rechte und die linke Seite sind im Gleichgewicht. Wenn wir durch die Bildmitte eine Senkrechte und eine Waagrechte (Skizze) legen, sehen wir, wie nicht nur Links und Rechts sich ergänzen, sondern wie auch Oben und Unten aufeinander abgestimmt sind: der dunklen Tannengruppe im untern Teil des Bildes entspricht im obern Teil der helle Berg.

Fläche und Tiefe

Auf Tiefenwirkung wird bewusst verzichtet durch die starke Aufsicht und durch das Vermeiden von kühleren Fernfarben. Die steilen Bergflanken im oberen Teil des Bildes wirken genau so nahe, wie die Tan-

nengruppen im untern, näheren Teil. Der Verzicht auf Raumtiefe, oder umgekehrt, die Tendenz zur flächenhaften Bildkomposition, geht bei Kirchner in die Dresdener Zeit zurück. Er fand entsprechende Anregungen ausserhalb der westlichen Renaissancetradition bei orientalischen, ostasiatischen und antiken Werken. Dieses Misstrauen gegen äussere Richtigkeit, gegen die Linearperspektive und die Farbperspektive, teilte Kirchner mit vielen seiner Zeitgenossen. Je mehr die Künstler der Generation von Kirchner den akademischen Naturalismus in Frage stellten, um so mehr entdeckten sie die spezifischen Schönheiten aller vorklassischen primitiven Kunst. Kirchner schrieb 1919 in einem Brief: «Beim Durchsehen alter Zeichnungen kommen wir auf eine Anzahl Kopien nach indischen Wandmalereien...; sie sind ganz Fläche und doch absolut Körper und haben somit das Geheimnis der Malerei restlos gelöst.»

Farbe

Der Verzicht auf die Raumillusion durch die Farbe (warme Farben im Vordergrund, kalte Farben im Hintergrund) führt zu einem teppichhaften, flächigen Nebeneinander der Farben. Das warme, dunkle Tannengrün nimmt die grösste Fläche des Bildes ein. Die Tannenzweige sind mit einem etwas helleren, bläulichen Grün umsäumt. Zwischen den Tannen liegen Schatten von einem leuchtenden Ultramarinblau. In die von gelbgrün- bis ultramarinblau reichenden Farbflächen sind einige Äste und Stämme mit warmem Rotbraun oder kühlem

Rosa eingefügt. Hellere Zonen in dem gleichmässig dunklen Grund bilden die zitronengelbe Wolke, die hellgrauen Schneefelder des Berges und im Vordergrund der hellgraue Bach. Die teppichhafte Geschlossenheit wird noch verstärkt durch den unnatürlich dunklen, blaugrauen Himmel.

1922 lernte Kirchner die Weberin Lisa Gujer kennen, die nach Entwürfen des Künstlers Teppiche ausführte. Durch die Zusammenarbeit mit Lisa Gujer entstanden eine Reihe schöner figürlicher Wandteppiche. Kirchner äusserte sich in einem Brief über diese Teppiche: «Die Formen der Figuren werden phantastisch, da sie ja nicht direkt vorgezeichnet werden können und so die Form von ihrer (der Weberin) Psyche beeinflusst wird... Mir nützt diese Arbeit für meine Malerei, und meine Farben werden dadurch reiner und lichter und besonders freier.»

Kirchner in der Bündner Kunstsammlung

Giovanni und Augusto Giacometti, zwei Maler, welche mit Hauptwerken in der Bündner Kunstsammlung vertreten sind, haben, wie wir gesehen haben, eine «Fauve-Phase» durchschritten wie Kirchner. Das ist auch der Grund, weshalb Kirchner nicht als Aussenseiter wirkt in unserer Sammlung. Von Augusto Giacometti möchte ich vor allem das mosaikartig aufgelöste Selbstbildnis von 1910 und das Bild «Hochsommer» nennen. Bei Giovanni Giacometti sind die Beziehungen zur «Bücke» vielfältig. Cuno Amiet, der Freund Giovannis, wurde

1906 Mitglied der Brücke. Die zweite Brücke-Mappe von 1907 enthält einen Holzschnitt von Amiet, welcher den lesenden Giacometti darstellt. Das Gemälde «Regentag in Capolago», von Giovanni Giacometti, wurde 1907 oder 1908 an einer Brücke-Ausstellung in der Galerie Richter in Dresden ausgestellt. (Etikette auf dem Keilrahmen.) 1920 hatte Giovanni Giacometti eine Ausstellung in Davos und lernte Kirchner kennen.

Als 1953 zum erstenmal Gemälde und Graphik von Kirchner im Bündner Kunsthaus ausgestellt wurden, sahen viele Besucher in den heftigen Farben keinen Bezug zu anderen Werken der Sammlung. Es dauerte einige Zeit, bis man sich zum Ankauf des ersten Gemäldes von Kirchner entschliessen konnte. Die Landschaft «Sertigtal» wurde 1954 aus einer Ausstellung «Graubünden in der Malerei des 20. Jahrhunderts» erworben.

Eine erste Ausstrahlung der Landschaft Graubünden in der Malerei bedeutete das Werk Giovanni Segantinis kurz vor 1900. Einen zweiten Kristallisationspunkt für die Malerei in Graubünden bildete zwanzig Jahre später die Tätigkeit Ernst

Ludwig Kirchners in Davos. Für Kirchner, wie vorher für Segantini, ist die Landschaft Graubündens zum schicksalbestimmenden Erlebnis geworden.

Literatur

Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968.

Annemarie und Wolf-Dieter Dube: E. L. Kirchner, Das graphische Werk, München 1967.

Lothar Grisebach, E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln 1968; Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, Hamburg 1962.

Bündner Kunstsammlung, die ausgestellten Werke, Chur 1970.

Du, August 1964, Eberhard W. Kornfeld und Hans Bolliger: Ernst Ludwig Kirchners Schweizer Jahre.

Reproduktion der Werke von Kirchner mit freundlicher Erlaubnis von Roman Norbert Ketterer.

Copyright by Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia.

Hinweis

Das Mittelblatt mit den beiden Farbbildern und den Lebensdaten Kirchners ist als Separatdruck erhältlich.

Weiter sind vorrätig:

- a) Ernst Stückelberg: Der letzte Ritter von Hohenrätien
- b) Giovanni Giacometti: Steinträgerinnen
- c) Leonhard Meisser: Schnee

Preis: 20 Rp. pro Blatt. Adresse: Erziehungsdepartement, Lehrerfortbildung, Quaderstrasse 17, 7000 Chur, Telefon 081 21 37 02.