

Sonderdruck aus:

ANZEIGER
DES GERMANISCHEN
NATIONALMUSEUMS

2007

Frank Kammerzell und Hanna Strzoda

Kirchners Plakatentwurf zur Ausstellung »Deutsche Graphik« im Kunstsalon Wolfsberg Zürich

Zusammenfassung

Zu der für 1923 geplanten, doch letztlich nicht realisierten Ausstellung »Deutsche Graphik« im Züricher »Kunstsalon Wolfsberg« entwarf Ernst Ludwig Kirchner ein Plakat, das einen nackten Knaben zeigt, zu dessen Füßen ein gefallener Soldat – das untergegangene Kaiserreich verkörpernd – mit verrenkten Gliedmaßen liegt. Hierin verbirgt sich eine Auferstehungssymbolik, die den Hoffnungen des Künstlers auf eine neue Ordnung nach den politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen infolge des Ersten Weltkrieges Ausdruck verleiht. Der Text ist in einer von Kirchner eigens für seine Gebrauchsgraphik entwickelten, am Jugendstil orientierten Schrift entworfen, die Majuskeln und Minuskeln frei nach ästhetischen und kompositorischen Kriterien verwendet. Die Figuren des Plakats zeigen, wie Kirchner auf synkretistische Weise ägyptische Anregungen mit Einflüssen nord- und mittelamerikanischer indigener Völker künstlerisch umsetzte. Seine Kenntnis dieser Kulturen bezog er vorrangig aus der ägyptologischen und ethnologischen Fachliteratur seiner Zeit.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich der Züricher »Kunstsalon Wolfsberg« zu einer wichtigen Plattform für viele namhafte avantgardistische Künstler der Zeit entwickelt. Der Gründer der Galerie, Johann Edwin Wolfensberger, war nicht nur Experte im Steindruck und Pionier des schweizerischen Kunstplakatdrucks, sondern engagierte sich zeitlebens auch als Förderer der aktuellen Kunst. Die Galerie war im Jahre 1911 aus einer Druckerei hervorgegangen¹. So ist es nicht verwunderlich, dass ein Schwerpunkt der Ausstellungstätigkeit im Bereich der Druckgraphik lag. Bis heute vereint das Haus in der Bederstraße 109 in Zürich die Galerie, eine Druckerei und einen auf künstlerische Publikationen spezialisierten Verlag unter einem Dach².

In den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen veranstaltete der Kunstsalon Wolfsberg in unregelmäßigen Abständen Übersichtsausstellungen der Kunst einzelner europäischer Länder: 1924 beispielsweise wurde »Ungarische Graphik« präsentiert³, gefolgt im Jahre 1927 von »Hundert Jahre Österreichische Kunst«⁴ und

Abstract

For the exhibition »Deutsche Graphik« in the Kunstsalon Wolfsberg in Zurich, which was planned for 1923 but ultimately never took place, Ernst Ludwig Kirchner designed a poster. It shows a naked youth, at whose feet a fallen soldier with contorted limbs – the embodiment of the defunct German Empire – lies sprawled. The cryptic resurrection-symbol inherent in this motif is intended to express the artist's hope for a new political and social order after the upheaval brought about by the First World War. The Jugendstil-oriented script that is used for the text was developed by Kirchner specifically for his applied graphics. It employs majuscules and minuscules at will, on the basis of esthetic and compositional criteria. The figures on the poster show how Kirchner artistically synthesized Egyptian stimuli with ideas culled from the native arts of North and Middle America. His knowledge of these cultures was drawn primarily from contemporary Egyptological and Ethnological publications.

1931 von einer »Ausstellung der Sowjetunion«⁵. Den Auftakt machte 1921 die mit einer Fülle von Exponaten auftrumpfende Präsentation »Deutsche Grafik. 2000 Werke«⁶. Eine Folgeausstellung zur Deutschen Grafik war für 1923 geplant, wurde aber aus nicht überlieferten Gründen – man könnte mutmaßen, wegen der desolaten wirtschaftlichen Situation in Deutschland – nicht realisiert. Für eines dieser beiden Projekte entwarf Ernst Ludwig Kirchner in Deckfarben ein in mehrfacher Hinsicht bemerkenswertes Plakat (Abb. 1), obwohl sein Werk nie, den einschlägigen Kirchner-Ausstellungsverzeichnissen nach zu urteilen, in dieser Galerie ausgestellt war. Das überrascht vor dem Hintergrund, dass Kirchner seit 1919 in Davos in Graubünden ansässig war, dass er schon 1918 den Erfolg einer Einzelausstellung im Kunsthaus Zürich für sich verbuchen konnte und dass Wolfensberger die Kunstrichtung des Deutschen Expressionismus vertrat⁷.

Auch wenn infolge der dürftigen Quellenlage kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Inhalt und Kon-



Abb. 1
 Ernst Ludwig Kirchner,
 Plakatentwurf, Ausstellung
 Deutsche Grafik im Kunst-
 salon Wolfsberg,
 Gouache auf Papier, 1923.
 Nürnberg, Germanisches
 Nationalmuseum,
 Leihgabe Sammlung Hoh

zept der Ausstellung und dem Plakatmotiv rekonstruiert werden kann, ist es der seit 1989 als Dauerleihgabe im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrte Entwurf aus der Sammlung Hoh wert, als autonomes Werk, mit

recht genau nachvollziehbarem Entstehungsprozess, betrachtet zu werden – zumal eine eingehende Untersuchung unter formalen, motivischen und rezeptionsgeschichtlichen Aspekten zu einer neuen inhaltlichen

Deutung und einem präzisierten Datierungsvorschlag führt. Es soll gezeigt werden, wie Kirchner bei der Gesamtkomposition des Plakats und bei der Gestaltung einzelner Motive auf eine Mehrzahl konkret identifizierbarer Inspirationsquellen zurückgriff und mehrere »Stile« zu einem neuen verschmolz. Dabei wird sich herausstellen, dass der Plakatentwurf nicht mit der Ausstellung des Jahres 1921 zu verbinden ist.

Beschreibung

Das Zentrum des Plakats bildet eine figürliche Szene: ein mit verrenkten Gliedmaßen auf dem Boden liegender, dunkelblaugrün uniformierter Mann und ein im Maßstab erheblich kleiner dargestellter Junge, der frontalsichtig in leichter Schrittstellung auf dem Kopf des »Gefallenen« steht. Diese Figurengruppe ist jedem naturalistisch-räumlichen Kontext enthoben. Den Hintergrund bilden großflächige, geometrisch-eckige Formen in den kräftigen Grundfarben Rot und Blau, von denen sich der auf sieben Zeilen verteilte Schriftzug »Ausstellung Deutsche Grafik im Kunstsalon Wolfsberg Zürich Bederstr 109« abhebt. Die Disposition der Buchstaben ist an die Umrisse der Figurengruppe angepasst, so dass diese gestalterisch in den Vordergrund rückt.

Gewissermaßen als Basis der Szenerie dient die Textzeile »im Kunstsalon Wolfsberg«. Der darüber fast die gesamte Bildbreite einnehmende Mann – durch Ärmelabzeichen, Sporen und Pickelhaube als deutscher Soldat der Kaiserzeit gekennzeichnet –, dessen gesamter Oberkörper in eine Rechteckform eingepasst ist, ist durch seine Geometrisierung und den extrem flächigen Farbauftrag stark stilisiert. Die im Ellenbogen rechtwinklig abgeknickten Arme umrahmen den in der Mittelachse des Bildes positionierten Kopf, dem die Pickelhaube vom fast kahl rasierten Schädel zu rutschen scheint. Die Gesichtszüge des in Dreiviertelansicht dem Betrachter zugewandten Kopfes sind durch kräftige schwarze Konturen umrissen, die auf dem flächigen, unmodellierten Inkarnat eine verzerrte Grimasse skizzieren: Die Augen unter den kräftigen Augenbrauen sind mit gebrochenem Blick verdreht, unter dem kräftigen Schnurrbart tritt ein grotesk entstellter Mund in Erscheinung, dessen Unterlippe wie vom Gesicht abgelöst aus der Profillinie hervortritt. In unnatürlicher Verkürzung, die den Rumpf des Soldaten verschluckt, setzt direkt über dem Kopf des Soldaten das Gesäß an. Ihm ent wachsen zwei steckenartig dünne, in spitzen Winkeln abgeknickte Beine. Die nur durch die Sohlenform angedeuteten Stiefel sind mit Sporen versehen und weisen ihren Träger als Angehörigen der Kavallerie aus⁸.

Anstelle eines Ohrs erwächst dem Kopf eine seltsam unorganische Form mit den Umrissen einer Acht, die Kirchner über die bereits vollendete Darstellung des Kopfes aufgemalt zu haben scheint. Dieser Auswuchs dient dem Jungen gewissermaßen als Standfläche. Das nackte Kind tritt in einer leichten Schrittstellung mit dem nach vorne ausgestellten linken Bein frontal auf den Betrachter zu. Der rechte, abgewinkelte Arm ist eng vor die Brust gezogen, der linke durchbricht die sonst geschlossene Kontur der Figur, indem er spitzwinklig vom Körper abgespreizt ist. In seiner nach oben erhobenen linken Faust hält das Kind einen Strauß roter, orchideenartiger, großer Blumen, die partiell die auffallende, als Bogen das Gesicht rahmende Frisur überschneiden. Das Kind mit seinen großen, ovalen Augen und dem zierlichen, sichelförmigen Mund, der durch einen auffallend kräftigen Steg mit der Nase verbunden ist, wirkt vor allem im Vergleich mit den porträthaftern, individualistischen Zügen des Soldaten extrem stilisiert. Das gesamte Gesicht ist kaum modelliert – abgesehen von einer hell hervorleuchtenden Schattierung auf dem Nasenrücken – so dass einzig die lineare Zeichnung die Gesichtszüge charakterisiert. Das Schwarz der Binnenkonturen des Soldaten ersetzte Kirchner bei dem Kind durch ein rotes Cloisonné, das die Farbigkeit des Blumenstraußes aufgreift und zugleich eine optische Verbindung zur roten Hintergrundfolie herstellt. Diese umgreift die gesamte Darstellung, unterbrochen nur durch ein blaues Rechteck, das sich im oberen Bilddrittel von rechts in den Entwurf schiebt und den Oberkörper des Kindes sowie die Beine des Gefallenen hinterfängt.

Die roten und blauen Flächen des Hintergrundes bilden eine Folie für die oberen Schriftzüge, die durch den Buchstaben »A« eingeleitet werden. Die Initiale nimmt etwa die dreifache Höhe vom Rest der Überschrift »Ausstellung« ein. Dieses Wort begrenzt mit dem ausladenden »A« nach unten und rechts die anschließende blaue Fläche, mit den Worten »Deutsche Grafik«. Unter dem »A« ist, wieder auf Rot, die Adresse des Kunstsalons eingefügt, die rechts der stehende Junge eingrenzt. Die Hausnummer überschneidet den Arm des Soldaten – die einzige Stelle, an der die Schrift die figürliche Darstellung berührt. Die Buchstaben sind in Schwarz gezeichnet und partiell hervorgehoben durch blaue Konturen auf den roten Feldern, durch rote Konturen auf dem blauen Untergrund. Punktuell sind bei den Buchstaben das grüne Kolorit der Uniform und das Orange-Ocker des Inkarnats eingesetzt. Durch diese geschickte Farbverteilung belegt Kirchner anschaulich sein Wissen um die gesteigerte Farbwirkung durch die Ausnutzung des Komplementärkontrasts.

Schriftgestaltung und literarische Bezüge

Die Schriftform des Entwurfs weist mehrere Eigenheiten auf, die charakteristisch für Kirchners Textgestaltung sind und teilweise bereits bei seinen Arbeiten aus dem 1. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auftreten: Das Wort »Ausstellung« ist – abgesehen von der übergroßen Initiale – auf dem Plakat durchgängig im Zweilinienschema geschrieben, besteht jedoch nicht allein aus Versalien, sondern endet mit zwei Minuskelbuchstaben, einem auf volle Zeilenhöhe vergrößerten »n« und einem zwecks Vermeidung der Unterlänge auf die Grundzeile gesetzten »g«. Solche hybriden Zeicheninventare mit einzelnen Minuskelformen innerhalb eines Majuskelalphabets liegen bereits dem als Gründungsdokument der Künstlergemeinschaft »Brücke« bezeichneten Schriftblatt⁹ und anderen gebrauchsgrafischen Arbeiten jener Jahre zu Grunde¹⁰ und begegnen während der zwanziger Jahre etwa auf dem Einbandholzschnitt zu Georg Heyms »Umbra vitae« (Abb. 2)¹¹. Als Vorbilder, zumindest der frühen Entwürfe, lassen sich Jugendstiltypen wie die 1900 entworfene »Eckmann-Schrift« oder die »Behrens-Schrift« (1901–1907) verifizieren (Abb. 3). Während man diese nicht unbedingt als hybride Fonts bezeichnen wird, da sich minuskelähnliche Formen der Majuskeln »M« und »N« bereits sehr viel früher zum Beispiel in Frakturschriften finden, trifft die Benennung für die von Kirchner gestaltete Schrift zu, denn hier können auch die Minuskelformen anderer Buchstaben als Versalien auftreten. Die Buchstaben »r« und »a« des Worts »Grafik« sind so weit zusammengeschoben, dass der Schulterstrich des »r« und die Oberlänge des »a«



Abb. 2 Ernst Ludwig Kirchner, Bucheinband zu »Umbra Vitae« von Georg Heym, farbiger Holzschnitt, 1924. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 \$ £ c . , ; - ! ? ' » « % &

Abb. 3 Eckmann-Schrift, Eckmann Font Family, Schriftgießerei Gebr. Klingspor, 1900

in den Restraum des jeweils anderen Zeichens hineinreichen. Das erinnert an ein weiteres Charakteristikum der noch dem Jugendstil verpflichteten Textentwürfe Kirchners, bei denen der Künstler Buchstaben teilweise oder vollständig in ein vorausgehendes oder nachfolgendes Zeichengeviert einschreibt. Ein besonders auffälliges Beispiel bietet das Signet »Künstlergruppe Brücke« von 1905/1906¹². Derartige Zusammenschiebungen begegnen häufig im Zusammenhang mit einem auf »L« folgenden Buchstaben¹³, so etwa auch bei dem spätestens seit 1905 von Kirchner in der Druckgraphik verwendeten Monogramm »ELK«, das womöglich den Ausgangspunkt für diese Praxis gebildet hat.

Die schleifenförmige Minuskel »g« mit Oberlänge ist als die für Kirchners Schriftdesign auffälligste Einzelform zu bezeichnen. Sie erscheint schon 1909 auf der Einladung zur Ausstellung der Künstlergruppe in der Galerie del Vecchio in Leipzig (Abb. 4), löst in der Folgezeit die für die früheren Werke typische Form mit einer waagrecht weit nach links gezogenen Unterlänge ab und tritt seit 1913 regelmäßig auf den Umschlag- oder Titelblättern von Kirchners buchkünstlerischen Arbeiten auf. Der Künstler behielt diese Besonderheit bis in die Spätzeit bei, wie das Plakat der Berner Kirchner-Ausstellung von 1933 belegt (Abb. 5)¹⁴.

Kirchner entwickelte also seine eigene Typographie, die das gesamte gebrauchsgrafische Werk, das auch eine Reihe weiterer Ausstellungsplakate beinhaltet, konsequent durchzieht. Dies betrifft auch die Buchkunst, zu der Kirchner ein intensives Verhältnis hatte. Schon 1905 fertigte er Tuschpinselzeichnungen für Illustrationen zu »1001 Nacht«¹⁵.

Ein dem Plakatentwurf zeitnahes und besonders eindrückliches Beispiel ist der Bucheinband zu Georg Heyms postum von Freunden zusammengestellten Gedichtsammlung »Umbra vitae«. Die vor allem in der Anordnung der Gedichte modifizierte Neuauflage des Kurt Wolff Verleges in München versah Kirchner in den Jah-

ren 1919 bis 1922 mit Holzschnittillustrationen¹⁶. In einem Brief an Gustav Schiefler vom 20. Oktober 1927 bezeichnet der Künstler diese Arbeiten aus den ersten Jahren des Davoser Aufenthaltes als seinen »eigentlichen Anfang in der Buchillustration«¹⁷. Eine persönliche Bekanntschaft zwischen Kirchner und Heym, der heute als einer der bedeutendsten expressionistischen Lyriker beurteilt wird und den schon einige Zeitgenossen als Kultfigur verehrten¹⁸, ist nicht überliefert. Es wurde zwar wiederholt gemutmaßt, Kirchner könnte in Berlin einen der öffentlichen Auftritte des Dichters im »Neopathetischen Cabaret« des »Neuen Clubs« erlebt haben¹⁹, doch benennbare Belege dafür scheint es nicht zu geben²⁰. Die Idee zur Illustrierung der Gedichtsammlung wird zuweilen auf eine Anregung Wilhelm Simon Ghuttmanns zurückgeführt, den mit beiden Künstlern befreundeten

Begründer der Literaturzeitschrift »Neue Weltbühne«, sie ist aber wohl eher Edwin Redslob zuzuschreiben²¹.

Im Zuge der Druckvorbereitung von »Umbra vitae«, deren Fortschreiten umfangreiche Briefwechsel belegen, beschäftigte sich Kirchner Anfang 1923 intensiv mit der Auswahl der Schrifttype für die Gedichte, um einen bestmöglichen Zusammenklang zwischen Text und Bild zu gewährleisten. Er entschied sich für eine »Band-Grotesk-Schrift«, eine rundbogige Antiqua-Druckschrift ohne Serifen, und beschrieb sie anschaulich und voller Begeisterung in einem Brief an den Verleger und Typographen Hans Mardersteig, der gemeinsam mit Carl Georg Heise im Kurt Wolff Verlag die Kunstzeitschrift »Genius« herausgab²². Die Verhandlungen über den Bucheinband für »Umbra vitae« zwischen dem Verlag und Kirchner zogen sich über einen längeren Zeitraum



Abb. 4 Ernst Ludwig Kirchner, Einladung zur Ausstellung der Künstlergruppe Brücke in der Galerie Del Vecchio, Leipzig, Holzschnitt, 1911. Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Bern/Davos



Abb. 5 Ernst Ludwig Kirchner, Plakat, Ausstellung Ernst Ludwig Kirchner, Bern 1933, Holzschnitt, 1932. Frankfurt am Main, Städel Museum

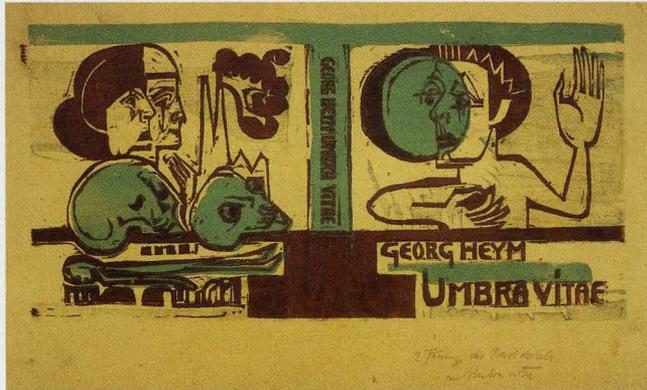


Abb. 6 Ernst Ludwig Kirchner, Entwurf für Bucheinband zu »Umbra Vitae« von Georg Heym, Holzschnitt, 1924. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

hin. Die ursprüngliche Idee, für Normal- und Luxusausgabe zwei verschiedene Buchdeckel zu verwirklichen, wurde verworfen²³. Erhalten ist neben dem realisierten Einbandholzschnitt jedoch auch der Entwurf der nicht umgesetzten Fassung (Abb. 6), deren Typographie große Ähnlichkeit mit dem Entwurf des Plakates zur »Deutschen Grafik« besitzt, am stärksten auffallend bei dem Buchstaben »G«, dessen Unterlänge als überdimensionaler serifenloser Strich nach unten gezogen ist. Ähnlich wie bei dem Wort »Ausstellung« auf dem Plakatentwurf arbeitete Kirchner bei dem Buchtitel mit Versalien, deren Initiale die Versalhöhe sprengt. Im Gegensatz zum Plakat sind jedoch beim Einband Schrift und Bild durch klare Trennlinien voneinander separiert. Autorenname und Titel umfasst ein Kasten, dessen Block eine Art Brüstung für die Titelfigur bildet: Als Brustbild erhebt sich über dem Textstreifen ein Mann mit warnend erhobener Hand, der den Kopf in Dreiviertelansicht nach links wendet. An das Gesicht schließt ein dunkler Sichelmond an, dessen Ergänzung zur Mondscheibe das Gesicht als dünne Linie durchläuft. Auf der Buchrückseite sind ein weiblicher und ein männlicher Profilkopf über zwei Totenschädeln hintereinander gestaffelt, ergänzt durch einen rauchenden Fabrik-schlot. Die Schädel liegen auf der »Brüstung«, die sich von der Vorderseite nach hinten über den Buchrücken hinweg fortsetzt und auf der Rückseite an Stelle der Buchstaben einen aufgebahrten Toten integriert²⁴.

Die gleiche Schrift weist auch der Entwurf auf, der letztlich für die 1924 edierte Ausgabe verwendet wurde (Abb. 2). Neben den überlangen Initialen und anderen Gemeinsamkeiten findet sich hier auf der Rückseite im Schriftzug »Kurt Wolff Verlag« auch das schleifenförmige »g« wieder. Der ausgeführte Einband führt program-

matisch in die Thematik des »Schattens des Lebens« ein: Vorne zeigt sich ein nach links gewandtes, leidend wirkendes Frauengesicht im Profil, das auf der Rückseite eine Wiederholung in Form eines scherenschnitthaften Schattens findet. Augen und Mund sind aber, entgegen einem üblichen Scherenschnitt, erkennbar und beleben den Schatten zu einem dämonenhaft wirkenden Wesen, wie es die Gedichte Georg Heyms durchzieht.

Eine weitere Eigentümlichkeit der Typographie des Plakatentwurfs – die spiegelverkehrte Verwendung von Buchstaben – ist zwar bei »Umbra Vitae« nicht zu entdecken, findet sich jedoch wiederholt in Kirchners gebrauchsgraphischem Œuvre, besonders markant bei dem 1922 entworfenen farbigen Bucheinband zu Jakob Bosshardts 1923 erschienenen Erzählungen »Neben der Heerstraße« (Abb. 7)²⁵. Ebenso wie das einleitende



Abb. 7 Ernst Ludwig Kirchner, Bucheinband zu »Neben der Heerstraße«, Erzählungen von Jakob Bosshardt, Holzschnitt, 1923. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

»D« des Schriftzuges »Deutsche Graphik« ist die Initiale des Buchtitels seitenverkehrt dargestellt. Die ebenfalls von Kirchner geschaffenen Holzschnittillustrationen zu diesen Texten scheinen zudem motivisch und inhaltlich mit dem etwa zeitgleich entstandenen Plakatentwurf verknüpft: Der seit 1922 in Clavadel, in der Nähe von Kirchners Wahlheimat Davos lebende Schriftsteller Jakob Bosshardt thematisierte in seinem 1923 erschienenen Buch die Rolle des Einzelgängers in der Gesellschaft, ein Thema, welches das Interesse des befreundeten Künstlers geweckt haben mag, da Kirchner sich zeit seines Lebens in einer Außenseiterrolle sah und sich auch damit identifizierte. Allerdings äußerte er brieflich Vorbehalte gegenüber der ihm zu bodenständig erscheinenden Lehrhaftigkeit des Buches²⁶. Besonders deutlich zeigt diesen, auch aus dem persönlichen Künstlerschicksal heraus motivierten Bezug zum Plakatentwurf der Titelholzschnitt, der den symbolischen Titel »Neben der Heerstraße« illustriert, ohne eine konkrete Textstelle zum Vorbild zu nehmen (Abb. 8): Die rechte Hälfte des vertikal zweigeteilten Blattes nehmen drei Spaziergänger auf einer Straße ein, die nach hinten aus dem Bild zu wandern scheinen. Über ihre rechten Schultern blicken sie zurück auf die jenseits der Straße liegende, verkrümmte und in sich verkrampfte Gestalt, welche die linke Bildhälfte beinahe vollständig einnimmt. Die Körperhaltung dieses Mannes, die, nach Wolfram Gabler, den seelischen Zustand des von der Gesellschaft Alleingelassenen symbolisieren soll²⁷, ähnelt auffällig derjenigen des »Gefallenen« auf dem Nürnberger Entwurf, der gegenüber dem Titelblatt durch die Geometrisierung eine noch fortgeschrittenere Deformierung erfährt. Beide Männer sind mit nach oben abgewinkelten, anorganisch angesetzten Beinen dargestellt, wobei die Gliedmaßen wie vom Körper abgelöst wirken. Naturnäher noch als auf der stilisierten Plakatdarstellung wirkt auf dem Holzschnitt im Buch die Gestik der Hände mit der zur Faust geballten Rechten mit eigentümlicher Daumenführung, während die verkrampfte Klaue der Linken im Plakat durch die Stilisierung eine entspanntere Haltung aufweist. Vor dem historischen Hintergrund des Ersten Weltkriegs assoziiert der Betrachter unwillkürlich bei beiden Blättern das Bild eines Kriegsgefallenen. Diesen Eindruck verstärkt die Uniformierung des Soldaten auf dem Plakat und das Wissen, dass Kirchners eigene einschneidende Kriegserfahrungen und die daraus resultierende psychische Belastung durch Schriftquellen hinlänglich belegt sind. In wenigen seiner Werke nimmt Kirchner so deutlich Stellung zu der eigenen, auch ohne Fronteinsatz als Tortur erlebten Militärzeit und ihren Auswirkungen.



Abb. 8 Ernst Ludwig Kirchner, Titelblatt zu »Neben der Heerstraße«, Erzählungen von Jakob Bosshardt, Holzschnitt, 1923. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Die Davoser Vorzeichnung

Rätselhaft bleibt jedoch zunächst die Kombination des Soldaten mit dem in jeder Hinsicht so konträr wirkenden Jüngling, der auf dem Kopf des Gefallenen dem Betrachter entgegen schreitet. Interessant ist in diesem Kontext der im Kirchner Museum Davos aufbewahrte Vorentwurf zu der kolorisierten Fassung der Sammlung Hoh. Die in Tusche über Bleistift ausgeführte Zeichnung wirkt auf den ersten Blick motivgleich, weist jedoch einige subtile ikonographische Unterschiede gegenüber dem großen farbigen Entwurf auf (Abb. 9)²⁸. Das Kind, hier in Relation zum Soldaten deutlich größer als auf der Gouache, lässt den rechten Arm hängen, steht auf Schulter und Rücken des Gefallenen und hat die Füße nicht in Schrittstellung, sondern parallel nebeneinander gesetzt. Beim Soldaten ist der rechte Unterarm im Todeskampf nach oben gestreckt, das sichtbare Auge ist

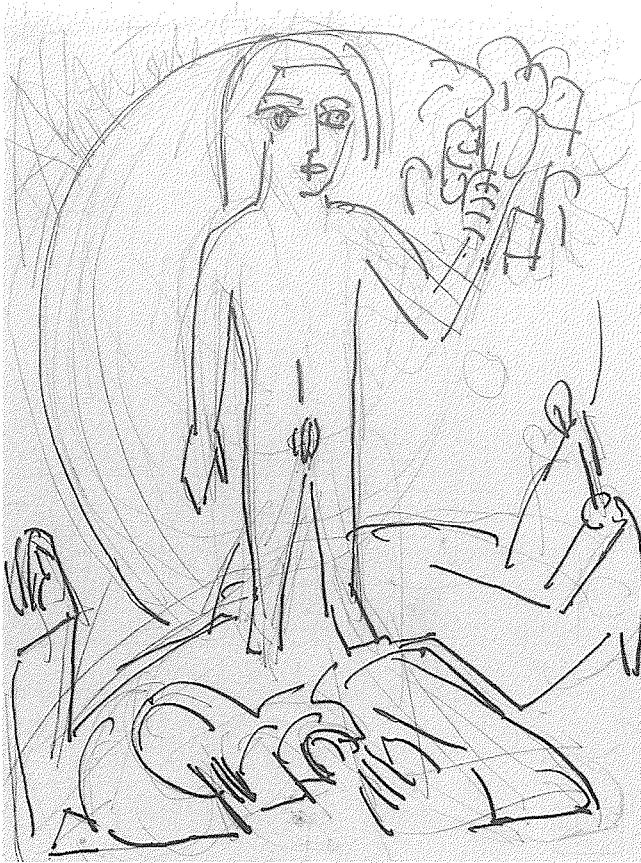


Abb. 9 Ernst Ludwig Kirchner, Skizze zum Plakatentwurf Ausstellung Deutsche Grafik im Kunstsalon Wolfsberg, 1923. Davos, Kirchner Museum

geschlossen. Die Kopfform zeigt deutliche Anklänge an einen Totenschädel, der in Stirnhöhe auch die Form einer Acht in sich birgt, die in der Nürnberger Variante aufgegriffen und durch die Geometrisierung anorganisch stilisiert wurde. Aus der von der oberen Körperlinie des Gefallenen gebildeten »Horizontlinie« entwächst ein Kreis, der den Körper des Jünglings umrahmt und womöglich als aufgehende Sonne interpretiert werden kann. In der linken oberen Ecke sind mit Bleistift in Schreibschrift und nur schwach erkennbar die Worte »Deutsche Grafik« zwischen die Kreislinie und den Blattrand eingefügt. Vor und über die beiden Anfangsbuchstaben ist ein Netz von Linien gesetzt, bei dem es sich offensichtlich um ein mehrfach variiertes »A« und ein »U« handelt, vermutlich der Anfang des hier noch nicht weiter ausgeführten Wortes »Ausstellung«.

Abgesehen vom Kreis, den Kirchner bei der farbigen Variante durch eckige Farbflächen als Schriftgrund ersetzte, besteht der wesentliche motivische Unterschied

zwischen den beiden Entwürfen darin, dass der Knabe auf der Zeichnung nicht über den Kopf des Soldaten schreitet, sondern auf seinem Rücken steht oder aus seinem Rücken aufsteigt. Das jeweilige Größenverhältnis und die Positionierung der Figuren weichen auf den beiden Blättern merklich voneinander ab. Der Soldat nimmt auf dem Plakat mehr, der weiter nach links verrückte Knabe weniger Fläche ein als auf der Zeichnung. Ob Kirchner diese Modifizierung nur mit Rücksicht auf die einzupassenden Schriftzüge vorgenommen hat, ist kaum zu entscheiden.

Besonders signifikant sind die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Fassungen: Obwohl die Zeichnung viel skizzenhafter als die Gouache ist, erscheint die Darstellung der Figuren naturalistischer. Der Gefallene ist weniger geometrisiert, in einer noch durchaus den Regeln der Perspektive entsprechenden Verkürzung dargestellt und nicht rein zweidimensional in eine rechteckig begrenzte Fläche eingeschrieben. Der Kopf des Jünglings ist leicht nach links gedreht, so dass sich nicht die strenge Frontalität wie auf dem Plakat ergibt. Von dem starken stilistischen Kontrast zwischen den beiden Figuren des Plakatentwurfs ist auf der Zeichnung keine Spur zu finden.

Ägyptische Inspirationsquellen

Diese bemerkenswerte Änderung Kirchners bei seiner Gouache beruht nicht allein auf dem fortgeschrittenen Entwicklungsstadium von der Vorzeichnung hin zum ausgeführten Plakat und auf der dadurch bedingten aufwändigeren künstlerischen Technik, sondern auch darauf, dass er bei der späteren, farbigen Variante seine langjährige intensive Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kulturen einfließen ließ. Nicht nur in Völkerkundemuseen und bei Völkerschauen hatte sich der Künstler, wie für seine »Brücke«-Zeit ausführlich in der kunsthistorischen Literatur dargelegt worden ist, den fremden Kulturen genähert. Eine wichtige und bislang meist unterschätzte Rolle bei der Annäherung an die außereuropäische Kunst spielte neben den damaligen avantgardistischen Kunstzeitschriften auch die zeitgenössische ethnologische Literatur. Kirchner hatte sich einen umfangreichen Fundus einschlägiger Werke für seine Privatbibliothek zugelegt, deren Bestand über die Auktionsliste der 1951 in der Berner Galerie Stuker versteigerten Bücher aus dem Besitz des Künstlers partiell rekonstruierbar ist²⁹. Zeichnungen und Skizzen nach Buchillustrationen belegen zur Genüge Kirchners eingehende Auseinandersetzung mit der Fachliteratur zur Kunst außereuropäischer Völker³⁰. Seine auf diesem

Weg erlangten Kenntnisse modifizierte Kirchner in weiteren Schritten frei in seinem malerischen, graphischen und kunsthandwerklichen Œuvre, kombinierte die Anregungen aus unterschiedlichen Kulturkreisen miteinander und integrierte sie in seine eigene Formensprache. Dieses Procedere ist auch an dem Plakatentwurf zur »Ausstellung Deutsche Graphik« ablesbar, in dem sich Kirchners Auseinandersetzung mit ägyptischer sowie nord- und mesoamerikanischer Kultur niederschlägt.

Ernst Ludwig Kirchner ließ sich bei der Konzeption einer größeren Anzahl von Werken von der vorislamischen Kunst des Niltals inspirieren: Ägyptische Hieroglyphen zierten den um 1910 auf einer Fotografie, etlichen Gemälden, Druckgraphiken und Zeichnungen abgebildeten Paravent aus dem Atelier Berliner Straße 80 in Dresden. Zeichnerische Wiedergaben pharaonisch-ägyptischer und spätantik-koptischer Objekte entstanden nach Vorlagen aus Büchern sowie vor den Originalen im Museum³¹. Zwei mit derartigen Skizzen illustrierte Aufsatzentwürfe lassen Kirchners besondere Wertschätzung postpharaonischer Textilarbeiten aus Ägypten erkennen³². Auch außerhalb der Atelierdekorationen und des privaten Studienmaterials hat die Rezeption ägyptischer Kunst markante Spuren hinterlassen: Körpergestaltung und manche Details von Gemälden wie »Dodo und ihr Bruder« (1908) oder »Dodo mit großem Federhut« (1910/1918) bezeugen Kirchners Vertrautheit mit der Flachbildkunst der Amarnazeit (14. Jahrhundert v. Chr.)³³. Das ägyptische Gestaltungsprinzip der Geradaufsichtigkeit mit rechtwinkligen Drehungen um eine imaginäre Vertikalachse ist bei Dutzenden von Arbeiten angewendet worden³⁴. Lange Zeit hat man den Anregungen aus der ägyptischen Kunst im Œuvre des Künstlers keine Aufmerksamkeit geschenkt, vermutlich deswegen, weil es sich – außerhalb der Skizzenbücher – fast nie um offenkundiges Nachahmen ganzer Motive handelt. Vielmehr adaptierte Kirchner einzelne Elemente und setzte spezifische Gestaltungsverfahren kreativ um. Sein Vorgehen zeichnet sich zudem weniger durch die bloße Übernahme fremder Kompositionsvorschriften aus als durch die freie Anwendung der diesen zugrunde liegenden allgemeinen Prinzipien. Die schon erwähnte Praxis, mehrere, oft recht disparate Inspirationsquellen in dasselbe Werk einfließen zu lassen, lässt Rückgriffe auf ägyptische Kunstwerke nur schwer erkennen. Verschiedene Quellen, wie das Verzeichnis seiner Bibliothek, ermöglichen jedoch eine ungefähre Orientierung, welche Objekte Kirchner mit ziemlicher Sicherheit gekannt hat.

Ebenso verhält es sich mit der Figur des Knaben auf dem Plakatentwurf. Die das Gesicht bis auf Wangen-

höhe umrahmende Frisur, die weder eindeutig stehende noch eindeutig schreitende Haltung mit unanatomisch verlängertem linken Bein, der im Ellenbogen angewinkelte linke Arm, dessen Hand einen Gegenstand hält, der zur Brust geführte rechte Arm sowie die greifende linke Faust mit nach oben gestrecktem Daumen sind charakteristische Merkmale ägyptischer Skulptur,

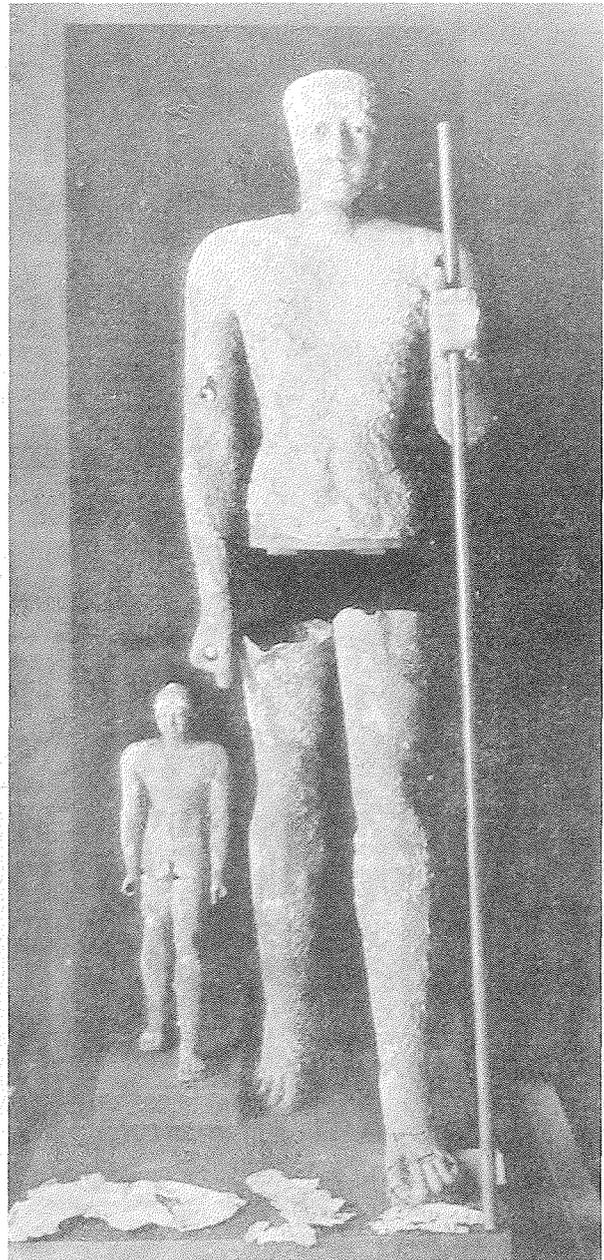


Abb. 10 Kupferstatue König Pijapijs I., 23. Jahrhundert v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum

obwohl sie bei den Vorbildern kaum jemals in dieser Kombination vorkommen dürften³⁵. Der überdimensionierte Kopf, die Haartracht und insbesondere das Ikon des nackten Knaben erinnern an Werke aus dem ausgehenden Alten Reich (25.–22. Jahrhundert v. Chr.)³⁶, doch auch in diesem Fall hat Kirchner sich nicht darauf beschränkt, ein bestimmtes Objekt umzusetzen, sondern simultan aus mehreren Quellen geschöpft.

Als eine seiner Vorlagen ist die Abbildung einer etwa lebensgroßen Kupferstatue aus Hierakonpolis zu identifizieren, die König Pijaapij (»Pepi«) I. darstellt (Abb. 10). Die Fotografie ist in einem der ägyptologischen Bücher aus Kirchners Privatbibliothek abgedruckt und in einem solchen Winkel aufgenommen worden, dass Unterschenkel und Füße für den Betrachter ebenso übergangslos und flächenhaft wirken wie auf dem Plakatentwurf³⁷. In beiden Fällen teilt die hoch ange-setzte Taille die von der Schulter zur linken Fußspitze verlaufende Vertikale im Verhältnis von etwa 1:3. Abgesehen von der Proportion sowie von der Haltung des linken Arms und der Faust, gibt der Rest der unvollständig erhaltenen Königsstatue jedoch kein gutes Vorbild für Kirchners Darstellung ab. Auch die auf demselben Foto im Hintergrund sichtbare Statuette, die vermutlich einen Sohn des Königs wiedergibt, ähnelt kaum dem Knaben des Plakatentwurfs.

Besser können dessen zierlicher Körper, sein rundes Gesicht und seine Frisur in Beziehung zu einer hölzernen Statuette gesetzt werden, die für den in der 1. Hälfte des 23. Jahrhunderts v. Chr. geborenen Priester Maliyliiduw-hirachtaf (»Meryrê-haschetef«) angefertigt wurde. Das Kunstwerk wurde im Winter 1920/1921 auf dem Schachtboden seines ungeplünderten Grabes in der Nekropole von Sedment zusammen mit zwei ähnlichen Statuetten entdeckt, welche dieselbe Person – vielleicht in unterschiedlichen Lebensaltern – darstellen³⁸. Das hier reproduzierte Foto wurde erstmals 1921 in einem Vorbericht veröffentlicht (Abb. 11)³⁹. 1924 wurde es in der endgültigen Grabungspublikation sowie 1925 im 2. Band der »Propyläen Kunstgeschichte« abgedruckt⁴⁰. Keine dieser Veröffentlichungen ist in der unvollständigen Liste der Bibliotheksbestände Kirchners verzeichnet⁴¹. Dass Kirchner die britischen Grabungsberichte gesehen haben sollte, mutet nicht sehr wahrscheinlich an. Der entsprechende Band der »Propyläen Kunstgeschichte« war ihm hingegen sicherlich zugänglich⁴², allerdings erschien er erst zwei Jahre nach der für 1923 in Zürich geplanten Ausstellung, für die Kirchners Entwurf hätte werben sollen⁴³. Die aus Petries Grabung in Sedment nach England gelangten Funde waren im Sommer 1921 im University College London ausge-

stellt⁴⁴. Es ist nicht ausgeschlossen, dass bei dieser Gelegenheit das Foto der besonders qualitätvollen, in Ägypten verbliebenen Statuette auch in anderen Printmedien erschien.

Für den zur Brust geführten rechten Arm des Knaben lassen sich ebenfalls ägyptische Vorbilder aufzeigen. Das wohl bekannteste und in mehreren von Kirchners

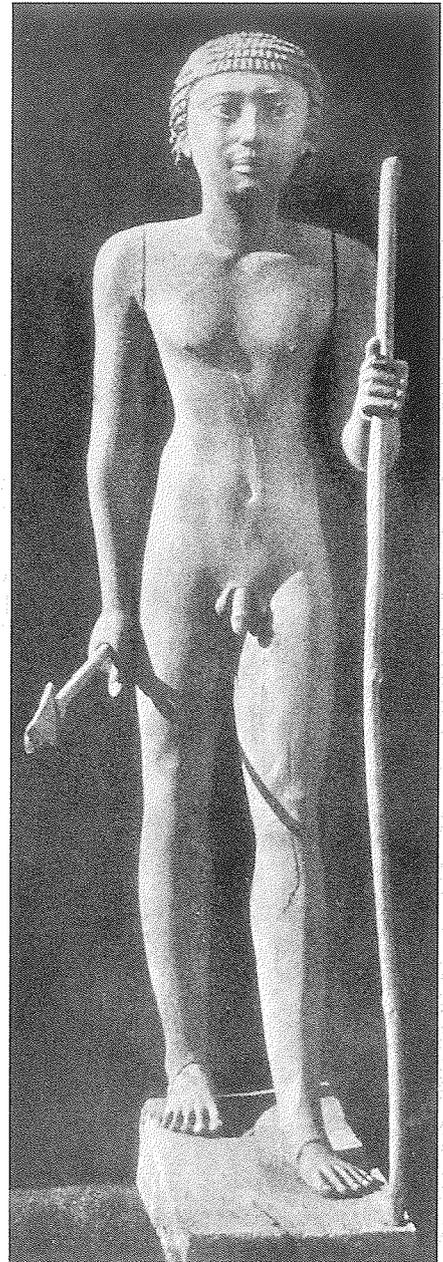


Abb. 11 Statuette eines unbekleideten Mannes, Ebenholz, um 2230 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum

Büchern über ägyptische Kunst abgebildete Beispiel für den vor allem bei Sitzstatuen vorkommenden Gestus ist die lebensgroße Kalksteinskulptur des Liudw-hatpe («Rahotep») aus Medum⁴⁵. Anders als in der modernen Umsetzung zeigen die ägyptischen Statuen von Männern in solchen Fällen eine geballte Faust, während die ausgestreckte Hand typisch für die Darstellung von Frauen ist. Die Art und Weise, wie der Knabe des Plakats mit der linken Hand den Strauß hält, ist durch die Position des Arms der Stab tragenden Statue vorgegeben. Im Detail unterscheidet sie sich jedoch von dem signifikant ähnlichen Gestus, mit dem in der ägyptischen Flachbildkunst des Alten und Mittleren Reichs – meistens Frauen – Blumen zum Gesicht führen (Abb. 12)⁴⁶. Die rötlichen Konturlinien des Knaben weisen ebenfalls auf Kirchners Vertrautheit mit pharaonisch-ägyptischer Kunst hin, denn rot oder rotbraun gezeichnete Umrisse und Binnenkonturen sind nicht nur ein gängiges Phänomen in der Malerei der pharaonischen Kultur, sondern erscheinen auch auf einigen Arbeiten aus der Brücke-Zeit, die deutliche Anlehnungen an ägyptische Werke zeigen⁴⁷.

Schließlich kann sogar für das Motiv des Triumphierenden, der auf einen mit verrenkten Gliedern daliegenden Gefallenen tritt, auf eine antike Parallele verwiesen werden, die Kirchner nicht entgangen sein dürfte. In Breasteds »Geschichte Ägyptens« ist eine fragmenta-

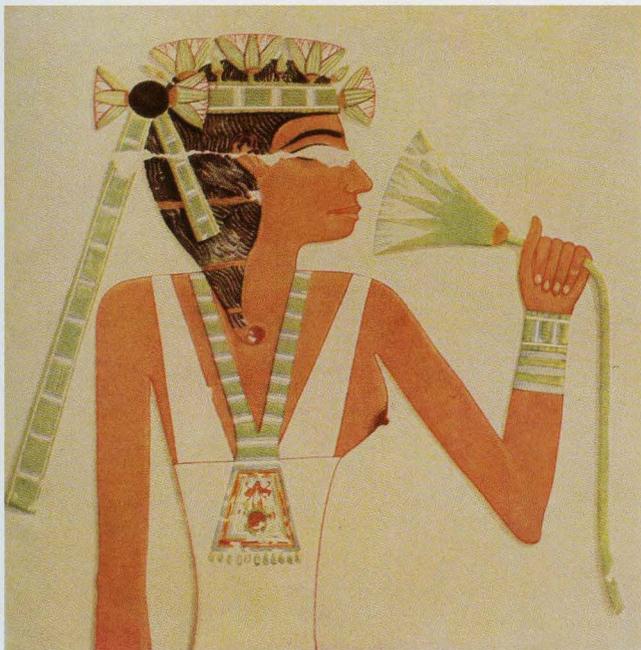


Abb. 12 Tochter des Provinzfürsten (Ausschnitt), bemaltes Relief im Grab des Provinzfürsten C'authatpe bei el-Berscheh (Nr. 2), 19. Jahrhundert v. Chr.



Abb. 13 Statue des ägyptischen Königs Ghad-shaagham, Kalkstein, um 2700 v. Chr. Oxford, Ashmolean Museum

risch erhaltene Statue des Königs Ghad-shaagham («Chasechemui») abgebildet (Abb. 13)⁴⁸. Sie stammt aus demselben Fund wie die Kupferstatue Pijaapijs I. und zeigt auf den Seitenflächen des Sockels unter den Füßen des thronenden Herrschers eine Anzahl von gefallenen Feinden, auf die mit der hieroglyphischen Inschrift »47209 Nordleute« Bezug genommen wird. Die Sockeldekoration eines fast identischen Gegenstücks dazu, das sich in Kairo befindet, ist in Ludwig Curtius' »Die antike Kunst« in Fotografie und Umzeichnung abgebildet⁴⁹. Dass Kirchner das Buch besessen hätte, ist nicht überliefert, es gehört jedoch zu den damals verbreiteten Publikationen über ägyptische Kunst, so dass ihm der mittlere Gefallene auf der linken Seite des Sockels, dessen Haltung ein hohes Maß an Ähnlichkeit mit dem Soldaten des Plakatentwurfs aufweist, sehr wohl in den Blick geraten sein könnte (Abb. 14).

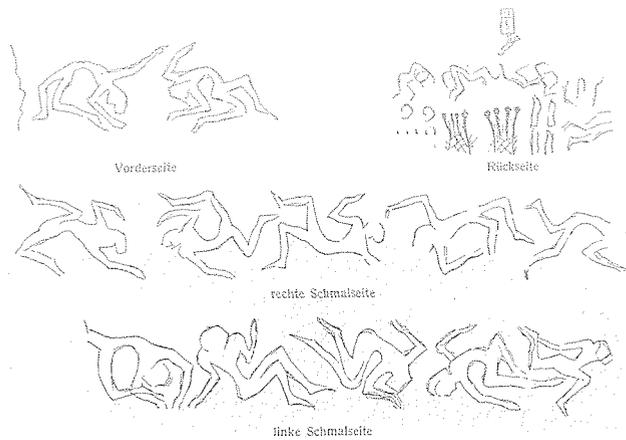


Abb. 14 Sockeldarstellungen der Statue des ägyptischen Königs Ghad-shaagham, grüner Stein, um 2700 v. Chr. Kairo, Ägyptisches Museum

Die Haltung des Jungen erinnert nicht zufällig auch an die annähernd lebensgroße Figur »Eva«, die Kirchner 1921 gemeinsam mit dem Gefährten »Adam« für die Portalrahmung seines ersten Davoser Künstlerhauses »In den Lärchen« schnitzte (Abb. 15)⁵⁰. Auf ähnliche Weise ist die frontalsichtig angelegte Skulptur, deren archaische Ausstrahlung auch die Auseinandersetzung Kirchners mit afrikanischer Skulptur verrät, auf einfache, im Sinne des Künstlers »primitiv« anmutende Schemata reduziert. Neben dieser grundlegend ähnlichen Abstrahierung der Körperformen sind es vor allem die stilisierten Züge des kindlich-runden Gesichtes sowie die Haltung des rechten, eng an den Körper gezogenen und abgewinkelten Armes, die nahezu identisch mit dem Jungen des Plakatentwurfs auftreten. Die Blumen, die er auf dem Plakat noch im auffallenden Präsentationsgestus dem Betrachter zu reichen scheint, sind in der skulpturalen Fassung auf eine einzelne, von Eva vor den Bauch gehaltene Blüte reduziert. In seinem Davoser Tagebuch bringt Kirchner selbst diese beiden Portalfiguren des »Lärchenhauses« unmittelbar in Verbindung mit ägyptischen Standskulpturen: »In der Plastik entstehen riesige Holzfiguren (Adam und Eva) als Türpfosten zu Kirchners Hause. Hier ist die Proportionsverschönerung vorbildlich gelöst, die Figuren wirken riesengross und monumental wie ägyptische Götter«⁵¹.

Eine noch engere Vernetzung des Plakatentwurfs mit dem skulpturalen Werk ergibt sich über die Skulptur »Mutter und Kind. Frau und Mädchen« (Abb. 16)⁵². Das Mädchen, das ebenfalls einen Blumenstrauß hält, und der Knabe auf der Gouache haben ein annähernd identisches helles Inkarnat, auf das jeweils sparsam röt-

liche Konturlinien gezeichnet sind. Ein überdimensionierter Kopf, große Augen mit hohen bogenförmigen Brauen, ein kleiner Mund und ein auffällig markierter Steg zwischen Mund und Nase (Philtrum) sind gemeinsame Merkmale. Dass sich die beiden Werke konzeptionell – und vermutlich auch zeitlich – nahe stehen, ist gesichert, da auch zu der Statuengruppe eine Entwurfsskizze existiert (Abb. 17). Sie entspricht in Format, Technik und Stil der Vorzeichnung für das Plakat (Abb. 9) und zeigt ein im Bleistiftentwurf noch als Knabe gekennzeichnetes Kind in derselben Haltung wie auf der



Abb. 15 Ernst Ludwig Kirchner, Eva, Portalfigur des »Lärchenhauses«, Schwarzpappelholz, 1921. Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 16 Ernst Ludwig Kirchner, Mutter und Kind.
Frau und Mädchen, Arvenholz, bemalt, 1924.
Frankfurt am Main, Städel Museum

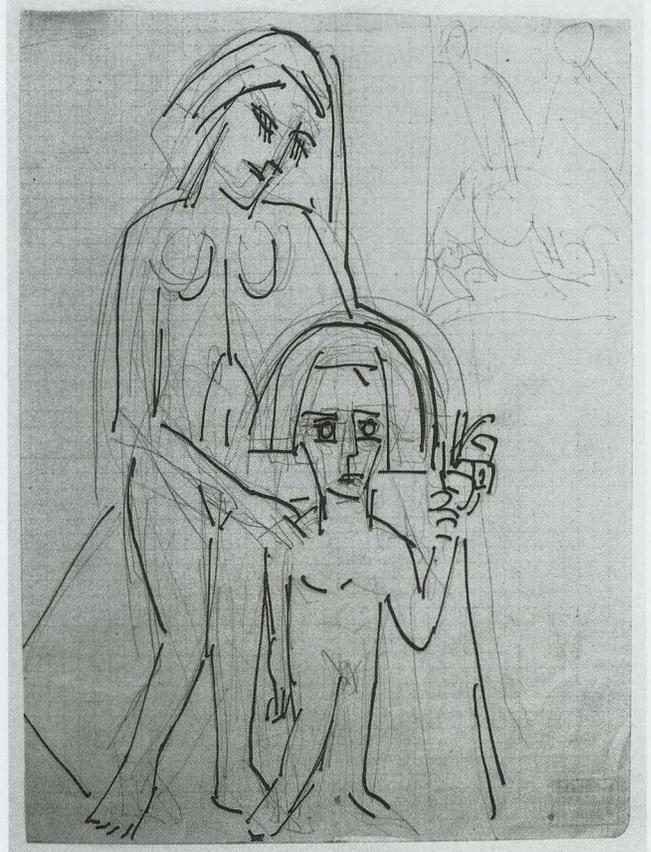


Abb. 17 Ernst Ludwig Kirchner, Entwurf für die Skulptur
»Mutter und Kind«, Tuschefeder über Bleistift, 1924.
Nachlass E.L. Kirchner Wichtrach/Bern

anderen Skizze⁵³. Weitere Übereinstimmungen zeigen sich darin, dass die linke Augenbraue, das Nasenprofil und das Philtrum in einem durchgehenden, den Mund überschneidenden Linienzug angegeben sind. Da »Mutter und Kind. Frau und Mädchen« einschließlich der Entwurfszeichnung in das Jahr 1924 datiert werden, kann der Plakatentwurf der späteren, nicht zustande gekommenen Ausstellung zugeordnet werden.

Indianische Inspirationsquellen

Es gibt weitere Indizien für eine Spätdatierung des Entwurfs. In der Figur des Soldaten verarbeitete Kirchner auf synkretistische Weise zwei unterschiedliche Anregungen außereuropäischer Kulturen des amerikanischen Kontinents, die er ebenso wie die ägyptischen Entlehnungen der ethnologischen Literatur seiner Zeit entnahm. Kirchner selbst besaß das 1892 von Ernst

Wilhelm Förstemann in zweiter Auflage publizierte Faksimile der »Maya-Handschrift der königlichen Bibliothek zu Dresden«, genannt »Codex Dresdensis«⁵⁴. Nach heutigem Kenntnisstand handelt es sich bei diesen mythologisch-astrologischen und astronomisch-kalendarischen Aufzeichnungen um eine unter toltekischem Einfluss in Mexiko entstandene Neuauflage einer nicht erhaltenen Vorlage aus dem weiter südlich in Guatemala gelegenen Gebiet der klassischen Mayakultur⁵⁵. Die Dresdener Version stammt vermutlich aus Yucatán und wird aufgrund der Anfangs- und Enddaten der astronomischen Konjunktionen in die Periode zwischen 1200 und 1250 datiert⁵⁶.

Kirchner schien sich vor allem für die figürlichen Götterdarstellungen des Codex zu interessieren, die relativ stereotyp ausgerichtet sind: Ein Großteil der Figuren ist profilsichtig mit Blick nach links in leicht variierenden Körperhaltungen des Sitzens, Hockens und angewin-

kelt Stehens dargestellt, wobei sie stets einen hohen Grad an ornamentaler, comic-haft wirkender Stilisierung aufweisen. Alle Körper sind in die rechteckigen Bildfelder eingepasst, die zwischen den Schriftzeilen zur Aufnahme der Figuren ausgespart sind. Darunter befinden sich auch einige Darstellungen männlicher Wesen mit merkwürdig, scheinbar im Sturz verrenkten Gliedmaßen. Die Ähnlichkeit mit dem gefallenem Soldaten des Plakatentwurfs mag eine exemplarisch herausgegriffene Figur verdeutlichen (Abb. 18): Bei beiden Beispielen steht im gestalterischen Zentrum der profilierte Kopf, den die abgewinkelt abgestreckten Gliedmaßen windmühlenartig umfassen, bei Kirchner allerdings noch in gesteigerter Geometrisierung. Die Sporen des Soldaten finden ihre Entsprechung im Bein-



Abb. 18 Die Maya-Handschrift der königlichen Bibliothek zu Dresden, Faksimile, Dresden 1892, fol. 15

schmuck des Maya-Gottes. Auch für den merkwürdigen achtförmigen Auswuchs im Bereich des Ohres des Gefallenen, für den es inhaltlich keine Erklärung zu geben scheint – zumal diese Farbfläche offensichtlich von Kirchner nachträglich aufgesetzt wurde – offeriert der Codex in den aufwändigen Ohrgehängen und der überlängten Kopfform zumindest eine formale Analogie. Die im Vergleich zum verkrampten Körper entspannt wirkende Handhaltung des Kirchner-Soldaten, die mit dem locker an den Zeigefinger geführten Daumen eine Kreisform bildet, findet ebenfalls ihre Entsprechung in einem Gestus, der wiederholt in der Maya-Handschrift in Erscheinung tritt (Abb. 19). Eine weitere Übereinstimmung der beiden Werke zeigt sich in der Grundanlage des flächig aufgetragenen Kolorits aus Rot, Blau, Blaugrün und Ockergelb, die das Faksimile dem Plakatentwurf vorzugeben scheint (Abb. 20).

Eine der Maya-Kunst ähnliche Formsprache findet sich bei den nordwestamerikanischen Kulturen der Tlingit und Haida. Typisch für die Kunst des amerikanischen Nordwestens ist, wie bei den Maya, die ornamentale Stilisierung der Figuren, die sich vor allem durch verschlungene Körper auszeichnet. Ihre anorganisch angesetzt wirkenden Gliedmaßen erinnern an Kirchners Gefallenen. Ein besonders charakteristisches Beispiel für die Haida-Formsprache bieten die aus Schiefer geschnitzten Pfeifenköpfe, die in ihrer Art der Einfügung der verschlungenen Körper in geometrisch vorgegebene Formen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem frühmittelalterlichen skandinavischen Tierstil besitzen. Die Abbildung einer solchen Tabakspfeife findet sich beispielsweise in Leonhard Adams »Nordwestamerikanische Indianerkunst«, erschienen um 1923 in der von Paul Westheim verlegten Orbis-Pictus-Reihe⁵⁷. Auch

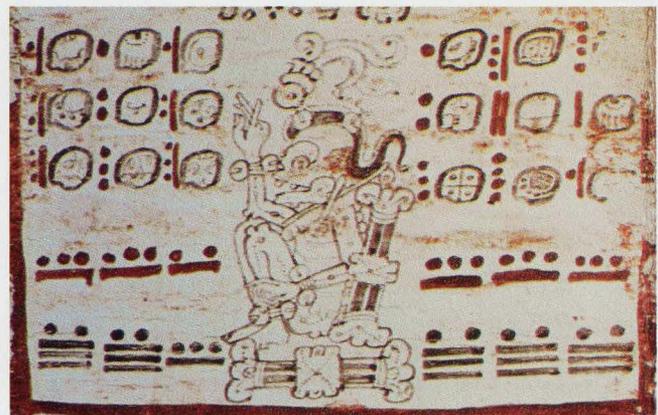


Abb. 19 Die Maya-Handschrift der königlichen Bibliothek zu Dresden, Faksimile, Dresden 1892, fol. 53



Abb. 20 Die Maya-Handschrift der königlichen Bibliothek zu Dresden, Faksimile, Dresden 1892, fol. 50

dieses Werk war in Kirchners Privatbibliothek vorhanden (Abb. 21). Besonders markant sind die kurzen, parallel geführten Finger, die nicht nur der rechten Hand des Soldaten ähneln, sondern auch im skulpturalen Schaffen Kirchners immer wieder auftreten⁵⁸. Daneben erinnern bei der Haida-Schnitzerei die stilisierten Füße, die geometrisierten Gliedmaßen und die dünnen, steckenhaft abgeknickten Beine an Kirchners Gefallenen. Während die Plakat-Figur isoliert dargestellt ist und für sich alleine durch die Anlage der Gliedmaßen und die extreme Farbflächengestaltung ornamentalen Charakter entwickelt, erschließt sich bei dem amerikanischen Vorbild erst auf den zweiten Blick, welche Arme

und Beine den jeweiligen Wesen dieser mythologisch bedeutsamen Friesse zuzuordnen sind. Die einzelnen menschlichen und tierischen Gestalten schmiegen sich so dicht aneinander, dass in der Gesamtheit eine ornamental wirkende Einheit entsteht.

Erst in den Jahren nach 1920 begann Kirchner, sich eingehend mit den indigenen nordamerikanischen Kulturen zu beschäftigen. Ab dem Jahr 1921 zeichnet sich dieser neu gewonnene und einschneidende Eindruck völlig unvermittelt vor allem in seinem kunsthandwerklichen Œuvre ab – auffallend parallel zum Erscheinen der einschlägigen Bücher. Vor allem bei den Möbelschnitzereien für die Davoser Wohnhäuser treten plötzlich unverkennbar indianische Motive auf, die sich besonders eklatant an seinen mehrfigurigen, totempfahlähnlichen Skulpturen nachweisen lassen⁵⁹. Diese Totems bestehen in der Regel aus mehreren übereinander stehenden tierischen und menschlichen Figuren, über deren spirituellen Hintergrund sich Kirchner in Adams Buch informieren konnte: Grundlage für die Motivik war der Totemismus, der als Religion von einigen nordwestamerikanischen Stämmen – im einzelnen den Haida, den Tlingit, den Kwakiutl und den Nutka – in Alaska und British Columbia (Kanada) gepflegt wurde⁶⁰. Mit ihrer hoch entwickelten bildenden Kunst in unterschiedlichen Anwendungsgebieten sowie dem Reichtum an Formen, Farben und Materialien sah Adam im amerikanischen Nordwesten die Grenzen einer »primitiven« Kultur überschritten und würdigte sie als eine Kunst auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung⁶¹. Im Anschluss an eine Aufzählung der wesentlichen Ausdrucksformen lieferte Adam eine Beschreibung ihrer geistigen und sozialen Grundlagen⁶²: Nach Adam dienten die hölzernen Bildwerke als Gedächtnissäulen für die Verstorbenen, wobei die Tiere als Totem der Sippen fungierten. Im Totemtier sah man einen Verwandten oder nahe stehenden Freund, der den Respekt eines Vertrauten genoss. Das totemistische Weltbild kam also primär dadurch zustande, dass zwischen Mensch und Tier eine enge Beziehung angenommen wurde.



Abb. 21
Haida, Pfeifenkopf,
schwarzer Talkschiefer,
geschnitzt, undatiert.
Staatliche Museen zu Berlin,
Ethnologisches Museum

Nicht nur bei Adam finden sich mehrere Abbildungen solcher Wappenfähle⁶³. Einprägsame Bildbeispiele begegneten Kirchner auch in Ernst Fuhrmanns 1922 im Folkwang-Verlag erschienenen Buch über die »Tlinkit und Haida«⁶⁴. Hier sah Kirchner ein breites Repertoire unterschiedlich zusammengesetzter tierischer und menschlicher Gestalten, ganzfigurig oder im Detail dargestellt, wobei ihn im Zusammenhang mit dem Soldaten des Plakatentwurfes ein einzelnes Motiv besonders fasziniert zu haben schien: Bei Fuhrmann findet sich die Buchillustration eines profilsichtigen Kopfes mit auffallend ausgestülpter Unterlippe (Abb. 22). In gleicher Weise sind die Gesichtszüge von Kirchners Gefallenem gestaltet – durch die Translozierung in den modernen europäischen Kontext mit entstellender Wirkung. Ursprünglich handelt es sich hierbei um eine bei den Indianerstämmen beliebte Körperschmuckform,



Abb. 22 Haida, Totempfahl (Detail), undatiert. Hamburg, Museum für Völkerkunde

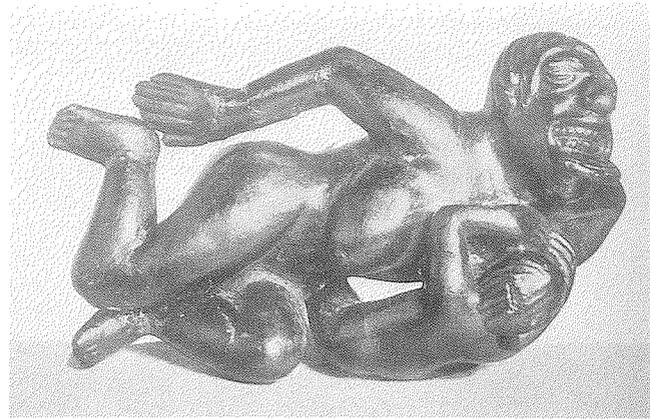


Abb. 23 Haida, Bärenmutter, schwarzer Talkschiefer, geschnitzt, undatiert. Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum.

bei der mittels eines Holzpflockes die Unterlippe erweitert wird. Auch die ebenfalls bei Adam abgebildete »Holzfigur eines säugenden Weibes« trägt einen mächtigen Lippenpflock (Abb. 23). Die Gruppe zeigt die so genannte »Bärenmutter«, eine legendäre Indianerin und Stammutter des Bären-Totems, die von Bären entführt und von deren Häuptling zur Frau genommen wurde. Sie gebar daraufhin einen Sohn, halb Mensch, halb Bär. Dargestellt ist der Moment, in dem sie beim Säugen ihres entarteten Kindes in Ohnmacht sinkt. Die Visualisierung ihrer Entkräftung in scheinbar frei schwebender Pose mit überstrecktem Kopf und abgewinkelten Gliedern erinnert wiederum an die Körperhaltung der Plakat-Figur. Da Kirchner die für das Plakat relevanten Informationsquellen zur nordamerikanischen Kunst frühestens im Jahre 1922 entdecken konnte, spricht dies ebenfalls für eine Spätdatierung des Entwurfs in das Jahr 1923. Somit ist das Plakat der nicht realisierten Folgeausstellung »Deutsche Graphik« zuzuordnen.

Eine Interpretation

Obwohl der Entwurf ein Jahrzehnt nach der Auflösung der Künstlergemeinschaft »Brücke« entstand, erinnert das Motiv eines Jungen, der mit einer roten Blume gewappnet über einen gestürzten Mann schreitet, in mancher Weise an die programmatischen Ziele, welche die Künstler einst 1905 zusammengeführt hatten⁶⁵. In dem 1906 verfassten, von Kirchner in Holz geschnittenen »Programm der Brücke« heißt es beispielsweise: »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 wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt«⁶⁶. Kirchner formulierte so den Anspruch der aktiven Mitglieder der Gruppe auf Freiheit – künstlerische Freiheit gegenüber dem traditionell-überkommenen Akademismus der Zeit einerseits, Freiheit im Sinne einer alternativen, antibürgerlichen Lebensführung andererseits. Mit dem Programm wandte sich die Brücke gegen alles Spießbürgerliche und gegen jegliche blinde Obrigkeitsgläubigkeit, die Kirchner und seine ehemaligen Freunde der Brücke nur wenige Jahre später im Ersten Weltkrieg hautnah erfahren sollten. Auf das Ende des Krieges und der wilhelminischen Ära weist der Plakatentwurf mit dem Soldaten der Deutschen Kaiserzeit hin, dem die Pickelhaube als Zeichen untergegangener Ideale vom Kopf rutscht. Das Kind, Symbol des Neubeginns und der neuen Jugend, triumphiert über den Gefallenen und überwindet das Vergangene⁶⁷. Eine leicht abweichende Interpretation legt die Davoser Verzahnung nahe, denn hier scheint der Knabe, auch wegen der Verbindung mit der Sonnenscheibe, eher die Bedeutung eines Auferstehungssymbols zu haben. Dass Kirchner die Entscheidung für die andere Lesart, die den Entwurf aus der Sammlung Hoh charakterisiert, sehr bewusst getroffen hat, wird daraus ersichtlich, dass er, vor der Überzeichnung in Tusche, mit Bleistift den Knaben in genau der Schrittstellung skizzierte, die später auf dem farbigen Plakatentwurf wieder erscheint.

Vor dem Hintergrund der in dem Entwurf aufscheinenden und für Kirchner typischen Synthese von Anregungen, die aus der Rezeption ganz unterschiedlicher außereuropäischer Kulturen gewonnen sind, lässt sich der Deutungsansatz von Ursula Peters noch weiter führen. Dass das Motiv »Triumphierender Knabe über gefallenem Soldaten« für die Ablösung und Überwindung des Alten steht, ist offensichtlich. Ebenfalls gesichert wird man die Auffassung halten, dass mit dem Alten die wilhelminische Ära gemeint ist und die Szene somit den Neuanfang des republikanischen Deutschland versinnbildlicht. Ob sich die Symbolik der Szene auch auf die Kunst beziehen sollte und vielleicht so verstanden werden darf, dass in der geplanten Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg vorrangig avantgardistische Grafik der in den ersten Nachkriegsjahren außerordentlich produktiven deutschen Künstler hätten gezeigt werden sollen, muss Gegenstand von Mutmaßungen bleiben. Über »Ursprung, Wesen und Ziel der modernen deutschen Malerei« notierte Kirchner auf den letzten Seiten seines Davoser Tagebuchs: »Vielleicht wird eines Tages die Wissenschaft die ganze heute angebetete Negerkunst als Verkümmern der von Ägypten ausgehenden Kulturstrahlen erkennen. Es hat bei vielen Formungen schon heute den Anschein, ebenso wie die Amerikaner die Inkakunst als letzten Ausläufer der asiatischen Hochkulturen ansehen werden«⁶⁸. Der Weg von einer ungetrübten Faszination für »die Exoten«, wie sie in der Künstlergruppe Brücke vorherrschte, zu einer solchen Aussage ist weniger lang, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Im Grunde spiegelt der zitierte Text nur Kirchners erweiterte Kenntnis außereuropäischer Kulturen wider.

Anmerkungen

- 1 Ursula Peters: Ernst Ludwig Kirchner. »Ausstellung Deutsche Grafik im Kunstsalon Wolfsberg«. In: Internationale Sprachen der Kunst. Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen der Klassischen Moderne aus der Sammlung Hoh. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg 1998, (S. 138–141), S. 138. – Ursula Peters: Ein unveröffentlichter Plakatentwurf von Ernst Ludwig Kirchner. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1990, S. 196–198. – Inv.Nr. Gm 1912, 131,5 x 91,5 cm.
- 2 Alle Informationen zum Kunstsalon Wolfsberg entstammen der Homepage der Galerie <http://www.wolfensberger-ag.ch/d-wwwind.html> (6. April 2006).
- 3 Ungarische Graphik und Volkskunst. Ausst. Kat. Kunstsalon Wolfsberg. Zürich 1924.

- 4 Hundert Jahre Österreichische Kunst. 19. Jahrhundert bis zur Neuzeit. Aquarelle, Zeichnungen. Ausst. Kat. Kunstsalon Wolfsberg. Zürich 1927.
- 5 Ausstellung der Sowjetunion. Ausst. Kat. Kunstsalon Wolfsberg. Zürich 1931.
- 6 Ausstellungstitel zitiert nach U. Peters: Ernst Ludwig Kirchner (Anm. 1), S. 138.
- 7 U. Peters: Ernst Ludwig Kirchner (Anm. 1), S. 138.
- 8 U. Peters: Ernst Ludwig Kirchner (Anm. 1), S. 138.
- 9 »7. Juni 1905. Zusammenschluss zur Künstlergruppe Brücke«, 1905, Tuschfederzeichnung, 18,4 cm x 22,7 cm, Brücke-Museum Berlin; abgebildet bei Christiane Remm: Zwischen Individualität und Gemeinschaft. Die Künstlergruppe »Brücke« 1905–1913. Chronologie.

- In: Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus. Hrsg. von Magdalena M. Moeller-Javier Arnaldo. Berlin 2005, (S. 17–32), S. 18, Abb. 1. – Meike Hoffmann: Leben und Schaffen der Künstlergruppe »Brücke« 1905 bis 1913. Mit einem kommentierten Werkverzeichnis der Geschäfts- und Ausstellungsgraphik. Berlin 2005, S. 230, WV 1a.
- 10 Vgl. beispielsweise die 1905 und 1905/06 von Kirchner entworfenen Holzschnitt-Signets der Künstlervereinigung Brücke mit aus der Minuskelform übernommenem, versalem »N« (5 cm x 6,5 cm und 12,6 cm x 5 cm) oder die »Einladung zum Besuche der Ausstellung der Künstlergruppe Brücke« (1906) und das Programm »Künstlergruppe Brücke« (1906) mit den ebenfalls Minuskeln gleichenden Versalien »M« und »N«, Holzschnitt, 15,2 cm x 7,5 cm. – Annemarie und Wolf-Dieter Dube: Ernst Ludwig Kirchner. Das graphische Werk, Bd. 1: Katalog, Bd. 2: Abbildungen. München 1967, H 692, H 694, H 696.
- 11 Georg Heym: Umbra Vitae. Verlag Kurt Wolff München 1924, farbiger Holzschnitt, Druck von zwei Stöcken in Schwarz und Grün auf gelbem Leinen, ca. 25 x 35 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Signatur Ol 192/27 – A. und W.-D. Dube (Anm. 10), H 759. – Vgl. die Minuskelformen der Versalien »M« und »N« auf Vordertitel und Rücken des Buchs.
- 12 Signet »Künstlergruppe Brücke 1906«, Holzschnitt, 12,6 cm x 5 cm, 1905/1906. – A. und W.-D. Dube (Anm. 10), H 694.
- 13 »Einladung zur Ausstellung der Künstlergruppe Brücke« (bei Karl Max Seufert in Dresden-Löbtau) Holzschnitt, 10,1 cm x 10,1 cm, 1906., – Titelblatt zu Petrarca »Triumph der Liebe« Holzschnitt, 19,2/19,7 cm x 12,7/15,6 cm, 1918. – Exlibris, datiert in die Jahre 1905–1909. – Exlibris für Walter Kirchner, 1905, entstanden. – A. und W.-D. Dube (Anm. 10, H 693, H 677, H 342, H 677, H 679–681, H 684, H 687, H 688).
- 14 Einladung zur Ausstellung der Künstlergruppe Brücke der Galerie Del Vecchio, Leipzig, Holzschnitt, auf gelbem Papier, 12,5 x 8,5 cm, 1911, Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Bern/Davos; A. und W.-D. Dube (Anm. 10), H 707. – Plakat zur Ausstellung Ernst Ludwig Kirchner, Bern 1933, Holzschnitt, 99 x 69 cm, 1932; A. und W.-D. Dube (Anm. 10), H 720. – Zur Buchgrafik siehe etwa die Titel und Umschlagholzschnitte zu Alfred Döblin: Das Stiftsfräulein und der Tod. Schnitte von EL Kirchner, Lyrisches Flugblatt. Berlin-Wilmersdorf 1913. – Georg Heym: Umbra vitae. Nachgelassene Gedichte mit 47 Originalholzschnitten von Ernst Ludwig Kirchner. München 1924. – Will Grohmann: Kirchner-Zeichnungen (Arnolds graphische Bücher, 2. Folge, Bd. 6). Dresden 1925. – Will Grohmann: Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. München 1926. – Gustav Schiefler: Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners, Bd. 1: bis 1916 und Bd. 2: 1917–1927. Berlin-Charlottenburg 1926, 1931. – A. und W.-D. Dube (Anm. 10), H 902, H 762 II, H 835, H 852, H 199, H 859, H 861.
- 15 Anita Beloubek-Hammer: »Den Text ergänzen, nicht illustrieren« – Kirchners Bilder zur Literatur. In: Ernst Ludwig Kirchner: Erstes Sehen. Das Werk im Berliner Kupferstichkabinett. Ausst. Kat. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Hrsg. v. Anita Beloubek-Hammer. München-London-Berlin-New York 2004, (S. 188–196), S. 188.
- 16 Die erste Ausgabe war von David Baumgardt, Wilhelm Simon Ghuttmann, Jakob van Hoddis (eigentlich Hans Davidsohn, 1887–1942), Robert Jentsch und Erwin Loewenson (alias Golo Gangi, 1888–1963) vorbereitet worden und im Juni 1912 im Ernst Rowohlt Verlag erschienen. Zur – nicht immer unproblematischen – Textgestalt Elmar Jansen: Nachwort. In: Georg Heym: Umbra vitae. Nachgelassene Gedichte mit 47 Originalholzschnitten von Ernst Ludwig Kirchner. Leipzig 1968 (Faksimile der Ausgabe München 1924), Anhang mit eigener Paginierung, S. 15–24.
- 17 Zitiert nach Wolfram Gabler: Ernst Ludwig Kirchner als Illustrator. Diss. Berlin 1988, S. 162, Anm. 364.
- 18 Geradezu hymnisch äußerte sich Arthur Drey: Georg Heym. Ein Nachruf in seinen Tod. In: Die Aktion. Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur, Nr. 5, 29. Januar 1912, Sp. 139–140.
- 19 W. Gabler (Anm. 17), S. 130. – Anita Beloubek Hammer: Literatur und Literaten. In: Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus. Ausst. Kat. Kupferstichkabinett und Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Brücke-Museum Berlin. Berlin 2005, S. 249.
- 20 Zwischen Kirchners Übersiedlung nach Berlin im Oktober 1911 und dem Tod Heyms am 16. Januar 1912 fanden am 16. November 1911 der 7. und am 16. Dezember 1911 der 8. von insgesamt 9 Vortragsabenden des »Neopathetischen Cabarets« statt; Thomas B. Schumann: Geschichte des »Neuen Clubs« in Berlin als wichtigster Anreger des literarischen Expressionismus. Eine Dokumentation. In: Emuna. Horizonte zur Diskussion über Israel und das Judentum, Bd. 9, Nr. 1, 1974, (S. 55–70), S. 57–62. Am Programm für den 16. Dezember 1911 war Heym laut Vorankündigung lediglich mit dem Gedicht »Der Garten der Irren« beteiligt; abgebildet in Ausst. Kat. Brücke und Berlin (Anm. 19), S. 295.
- 21 W. Gabler (Anm. 17), S. 130 und 135.
- 22 Brief von Ernst Ludwig Kirchner an Marderstein vom 9. 1. 1923, zitiert bei W. Gabler (Anm. 17), S. 138.
- 23 Ernst Ludwig Kirchner, Entwurf für Bucheinband zu Umbra Vitae von Georg Heym (verworfen), Holzschnitt von zwei Stöcken in Braun und Grün, 18,4 x 36,5 cm, 1924, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek; A. und W.-D. Dube (Anm. 10), H 758. – W. Gabler (Anm. 17), S. 142.
- 24 W. Gabler (Anm. 17), S. 145.
- 25 Jakob Bosshardt: Neben der Heerstraße, Erzählungen. Verlag Grethlein & Co. Zürich und Leipzig 1923, Holzschnitt, 20 x 13,5 cm, gedruckt vom Original-Holzstock durch die Druckerei Haberland, Leipzig, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. B III 437/1; A. und W.-D. Dube (Anm. 10), H 809. – Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus. Ausst. Kat. Käthe Kollwitz-Museum Berlin. Hrsg. v. Ralph Jentsch. Stuttgart 1989, S. 310.
- 26 Brief an Nele von de Velde vom 20. 3. 1924. In: E.L. Kirchner. Briefe an Nele. Hrsg. v. Mary van Deventer. München 1961. S. 55.
- 27 W. Gabler (Anm. 17), S. 168.
- 28 Ernst Ludwig Kirchner, Vorzeichnung zum Plakatentwurf »Ausstellung Deutsche Grafik im Kunstsalon Wolfsberg«, Tuschkfederzeichnung über Bleistift, 27,8 x 20,7 cm, 1921–1923, Davos, Kirchner Museum, Inv. Nr. 1994/Ben 4–382/00951/Z.
- 29 Karlheinz Gabler: Ernst Ludwig Kirchner. Dokumente. Aschaffenburg-Karlsruhe-Essen-Kassel 1980, S. 353–361.
- 30 Frank Kammerzell: Ernst Ludwig Kirchner. Ägyptisches und Koptisches. In: j.n.t. dr.w. Festschrift für Friedrich Junge. Hrsg. v. Gerald Moers–Heike Behlmer–Katja Demuß–Kai Widmaier, Bd. 2. Göttingen 2006, (S. 345–381), S. 348–353 und S. 358–362. – Hanna Strzoda: Ernst Ludwig Kirchners Spiegelrahmen. Ein Beispiel für die Auseinandersetzung des Künstlers mit der frühen ethnographischen Literatur. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2004, S. 157–168. – Hanna Strzoda: Skizzen aus dem Indianerleben. Ein Beispiel für Ernst Ludwig Kirchners Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst. In: Baessler-Archiv. Beiträge zur Völkerkunde, Bd. 50, 2002, S. 87–104.
- 31 F. Kammerzell (Anm. 30), S. 360.
- 32 Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch. Hrsg. v. Lothar Grisebach. Köln 1968. Neuaufl. Stuttgart 1997, S. 184, S. 189–199, S. 215.

- 33 Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde. München 1968, Nr. 48 und 181.
- 34 Bei weitem nicht vollständige Beispiele bei F. Kammerzell [Anm. 30], S. 367–373.
- 35 Eine aufrecht stehende bzw. schreitende Person von Rang haben ägyptische Künstler rundplastisch fast immer mit mindestens einem gerade herabhängenden Arm dargestellt. In den Fällen, in denen das mit angewinkeltem linkem Arm gehaltene Objekt noch vorhanden ist, handelt es sich meistens um einen langen Stab.
- 36 Statuen unbekleideter Männer sind im pharaonischen Ägypten recht selten und stammen größtenteils aus dem späten Alten Reich.
- 37 Statue König Pijaapijs I., Kupfer mit Vergoldung und Steineinlagen, H. 177 cm, 23. Jahrhundert v. Chr., Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. JE 33034 – James Henry Breasted: *Geschichte Ägyptens*. Berlin 1910, Abb. 52 nach S. 98.
- 38 Herakleopolis, Statuette eines unbekleideten Mannes, Ebenholz, H. 66 cm, um 2230 v. Chr., Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. JE 46992. – Julia Harvey: *Wooden statues of the Old Kingdom. A typological study* (Egyptological Memoirs, Bd. 2). Leiden–Boston–Köln 2001, S. 204–205 (A46). – Christiane Ziegler: *Le prêtre ritualiste Méryrê-hachetef, à l'âge mûr*. In: *L'art égyptien au temps des pyramides*. Ausst. Kat. Galeries nationales du Grand Palais Paris–Metropolitan Museum of Art New York–Musée royal de l'Ontario Toronto. Paris–New York 1999, (S. 366–368), S. 366, Fig. 165.
- 39 Statuette eines unbekleideten Mannes, Ebenholz, H. 66 cm, um 2230 v. Chr., Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. JE 46992. – William Matthew Flinders Petrie: *Discoveries at Herakleopolis*. In: *Ancient Egypt*, 1921, S. 65–69, Taf. bei S. 66.
- 40 William Matthew Flinders Petrie–Guy Brunton: *Sedment* (British School of Archaeology in Egypt and Egyptian Research Account, Bd. 34–35). London 1924, Taf. 7 und 11,3. – Heinrich Schäfer: *Die Kunst Ägyptens*. In: Heinrich Schäfer–Walter Andrae: *Die Kunst des Alten Orients* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2). Berlin 1925 (2. Aufl. 1930, 3. Aufl. 1942), S. 7–128, S. 169–464, S. 619–700, Abb. 232,1 bzw. Abb. 243,1 in den beiden späteren Auflagen.
- 41 K. Gabler (Anm. 29), S. 353–361.
- 42 Kirchner selbst besaß den 4. und den 16. Band der Reihe; vgl. K. Gabler (Anm. 29), S. 358, Nr. 1626 und 1627.
- 43 Zur Frage der Datierung vgl. auch die weiter unten folgenden Ausführungen.
- 44 *Catalogue of Egyptian antiquities found by Prof. Flinders Petrie and students at Lahun and Sedment, 1920 and 1921*. Ausst. Kat. University College London. London 1921.
- 45 Kirchner zugängliche Abbildungen bieten Wilhelm Hausenstein: *Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker*. München 1913, S. 303, Abb. 273. – Karl Woermann: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bd. 1: *Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer*. Leipzig 1915, S. 74, Abb. 66. – Georg Steindorff: *Die Kunst der Ägypter. Bauten, Plastik, Kunstgewerbe*. Leipzig 1928, S. 177. Andere seinerzeit populäre Darstellungen, in denen die Skulptur abgebildet ist, sind etwa Hedwig Fechheimer: *Die Plastik der Ägypter* (Die Kunst des Ostens, Bd. 1). Berlin 1920, Taf. 19. – H. Schäfer (Anm. 40), Abb. 222 bzw. Abb. 232 in den späteren Auflagen. – Ludwig Curtius: *Die antike Kunst*, Bd. 1: *Ägypten und Vorderasien* (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin-Neubabelsberg 1923 (zuerst erschienen 1913), S. 74, Abb. 73.
- 46 Dieses ägyptischen Vorbildern nachempfundene Element kommt auch auf anderen Werken Kirchners vor, beispielsweise auf der 1928 entstandenen Radierung »Zwei sitzende Mädchen im Freien«, 24,1 x 34,0 cm; A. und W.-D. Dube (Anm. 10), R 583. – F. Kammerzell (Anm. 30), S. 371.
- 47 F. Kammerzell (Anm. 30), S. 362–366.
- 48 Statue des ägyptischen Königs Ghad-shaagham, H. 62 cm, um 2700 v. Chr., Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. E. 517. – Zuerst publiziert von James Edward Quibell: *Hierakonpolis, Teil 1* (Egyptian Research Account, Bd. 4). London 1900, Taf. 39.
- 49 Statue des ägyptischen Königs Ghad-shaagham, grüner Stein, H. 56 cm, um 2700 v. Chr., Kairo, Ägyptisches Museum, Inv. Nr. JE 32161. – L. Curtius (Anm. 45), S. 58–59, Abb. 63 und 63a. Die Abbildungen hat J. E. Quibell (Anm. 48), Taf. 40–41 übernommen.
- 50 Ernst Ludwig Kirchner, Eva, Portallfigur des »Lärchenhauses«, Schwarzpappelholz, braun gebeizt und teilweise schwarz gebrannt, 169,3 x 30 x 22 cm, 1921, Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. P 222. – Wolfgang Henze: *Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners*. Monographie mit Werkverzeichnis. Wichtrach 2002, Nr. 1921/01 b.
- 51 L. Grisebach (Anm. 32), S. 82, Tagebucheintrag vom März/April 1925.
- 52 Ernst Ludwig Kirchner, Mutter und Kind, Frau und Mädchen, Arvenholz, bemalt, H. 90 cm, 1924, Städelsches Kunstinstitut, Städtische Galerie Frankfurt am Main, Inv. Nr. St. P 443. – W. Henze (Anm. 50), Nr. 1924/05.
- 53 Ernst Ludwig Kirchner, Entwurf für die Skulptur »Mutter und Kind«, Tuschfeder über Bleistift, H. 27,3 x 20 cm, 1924, Nachlass E. L. Kirchner Wichtrach/Bern
- 54 Die Maya-Handschrift der königlichen Bibliothek zu Dresden. Faksimile. Hrsg. v. Ernst Wilhelm Förstemann. Dresden 1892. – Eine komplette online-Version des Codex Dresdensis, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mscr. Dresd. R 310, findet sich als pdf-Datei auf der Seite http://www.famsi.org/mayawriting/codices/pdf/dresden_fors_schele_all.pdf (30. April 2006).
- 55 <http://www.tu-dresden.de/slub/proj/maya/maya.html#inhalt> (30. April 2006).
- 56 J. Eric Thompson: *A Commentary on the Dresden Codex*. Philadelphia 1972, S. 15–16.
- 57 Leonhard Adam: *Nordwestamerikanische Indianerkunst* (Orbis Pictus, Bd. 17). Berlin o. J., Nr. 44.
- 58 Zum Beispiel bei »Negerplastik, Übungsfigur« aus dem sog. »MUM-Institut«, Holz, H. ca. 100 cm, 1912, verschollen; W. Henze (Anm. 50), Nr. 1912/05
- 59 Hanna Strzoda: *Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption »primitiver« europäischer und außereuropäischer Kulturen*. Fulda 2006, S. 361–366, 409, 421–423. – H. Strzoda: *Spiegelrahmen* (Anm. 30), S. 157–168.
- 60 L. Adam (Anm. 57), S. 15.
- 61 L. Adam (Anm. 57), S. 6.
- 62 L. Adam (Anm. 57), S. 9.
- 63 L. Adam (Anm. 57), Nr. 7–11.
- 64 Ernst Fuhrmann: *Tlinkit u. Haida. Indianerstämme der Westküste von Nordamerika. Kultische Kunst und Mythen des Kulturkreises* (Kulturen der Erde, Bd. 22). Hagen–Darmstadt 1922 (2. und 3. Auflage 1923), S. 28–50.
- 65 Im Folgenden zusammengefasst sind die Ausführungen von U. Peters: Ernst Ludwig Kirchner (Anm. 1), S. 138 und U. Peters: Plakatentwurf (Anm. 1), S. 196–198.

66 Programm der Künstlergemeinschaft Brücke, zitiert nach K. Gabler (Anm. 29), S. 39, mit Abb. des Holzschnittes.

67 Ursula Peters assoziiert die Blume als siegreiches Zeichen mit dem Christusmotiv, bei dem Christus als Bezwingler des Bösen die Siegesfahne vor sich her trägt. Als Überwinder ist er der »neue Adam«, der, vor allem in mittelalterlichen Darstellungen, seinen Fuß auf den Kopf des »alten Adam« setzt, der Verkörperung des überkommenen Übels, das nun besiegt ist: »Der gestürzte Soldat, den Kirchner grotesk karikierend mit verrenkten Gliedern [...] beschreibt, [wirkt] wie die »getötete Bestie«. Über seinem aschfahlen Anlitz erhebt sich in lebensfrischen Farben und noch unschuldiger Selbstgeißheit das Kind. Seine aufblühende Gestalt, die 'die Zukunft in sich trägt', ist mit heftigen roten Linien wie mit glutvoller Hoffnung umrissen.«, zitiert nach U. Peters: Ernst Ludwig Kirchner (Anm. 1), S. 140. Damit wäre Kirchner mit der endzeitvisionären, expressionistischen Welsicht seiner Zeit konform gegangen und hätte einen Bezug zu dem geschaffen, was seinerzeit als Leitthema von Georg Heyms lyrischen Werken angesehen wurde: »Die Verkümmerng des Lebens in der Fäulnis eines Weltabends«; W. Gabler (Anm. 17), S. 133.

68 Zitiert nach L. Grisebach (Anm. 32), S. 215.

Abbildungsnachweis

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek (Dietmar Katz): 6; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (Jörg P. Anders): 7, 8; Bern/Davos, Sammlung Eberhard W. Kornfeld: 4; Davos, Kirchner Museum: 9; Frankfurt am Main, Städel Museum (Foto Artothek): 5, 16; Nürnberg, Germanischen Nationalmuseum: 1, 2; Stuttgart, Staatsgalerie: 15; Wichtrach/Bern, Nachlass E. L. Kirchner: 17.

Adam, Leonhard: Nordwest-Amerikanische Indianerkunst. Berlin o.J.: 21, 23; Breasted, James Henry: Geschichte Ägyptens. Berlin 1910: 10, 13; Curtius, Ludwig: Die antike Kunst, Bd. 1: Ägypten und Vorderasien (Handbuch der Kunstwissenschaft). Berlin-Neubabelsberg 1923: 14; Die Maya-Handschrift der königlichen Bibliothek zu Dresden. Faksimile. Hrsg. v. Ernst Wilhelm Förstemann. Dresden 1892: 18–20; Fuhrmann, Ernst: Tlinkit und Haida. Indianerstämme der Westküste von Nordamerika. Kultische Kunst und Mythen des Kulturkreises. Hagen-Darmstadt 1922: 22; Schäfer, Heinrich: Die Kunst Ägyptens. In: Heinrich Schäfer-Walter Andrae: Die Kunst des Alten Orients (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2). Berlin 1925: 11, 12.

© für Werke von Ernst Ludwig Kirchner by Ingeborg & Dr. Wolfgang Henze-Ketterer, Wichtrach/Bern.

Versehentlich sind zwei späte Veränderungen nicht mehr rechtzeitig an die Redaktion übermittelt worden.
Im vorletzten Absatz auf Seite 204 sollte es statt

Die aus Petries Grabung in Sedment nach England gelangten Funde waren im Sommer 1921 im University College London ausgestellt.⁴⁴ Es ist nicht ausgeschlossen, dass bei dieser Gelegenheit das Foto der besonders qualitativollen, in Ägypten verbliebenen Statuette auch in anderen Printmedien erschien.

heißen:

Freilich waren die nach England gelangten Funde aus Petries Grabung in Sedment im Sommer 1921 im University College London ausgestellt⁴⁴, und aus diesem Anlass erschien das Foto der besonders qualitativollen, in Ägypten verbliebenen Statuette (Abb. 11) auch in anderen Printmedien, die eher den Weg nach Davos gefunden haben dürften als die recht speziellen ägyptologischen Fachpublikationen. Den Recherchen von Katharina Aldenhoven verdanken wir den Hinweis auf einen in den einschlägigen Fachbibliographien nicht erfassten anonymen Artikel mit einer Abbildung des Oberkörpers der Statuette (Some over 6000 years old «Finds» in Egyptian tomb. In: The Illustrated London News, July 2, 1921-6).

Dem Text von Anm. 53 (S. 213) ist hinzuzufügen:

Ein weiterer Hinweis darauf, dass auf der Vorzeichnung eine Frau und ein Junge dargestellt sind, ist die offensichtlich nach Kirchners Entwurf entstandene Skulptur „Madonna“ von Hermann Scherer (Abbildung bei Ernst Ludwig Kirchner: Das fotografische Werk. Hrsg. von Roland Scotti. Bern 2005, S. 178). Ein Vergleich von Scherers Gruppe mit Kirchners Skizze lässt erahnen, was letzteren zu den im „Davoser Tagebuch“ festgehaltenen, abfälligen Bemerkungen über seinen „Nachahmer“ getrieben hat (vgl. Grisebach [wie Anm. 32], S. 70, Tagebucheintrag vom März 1925).