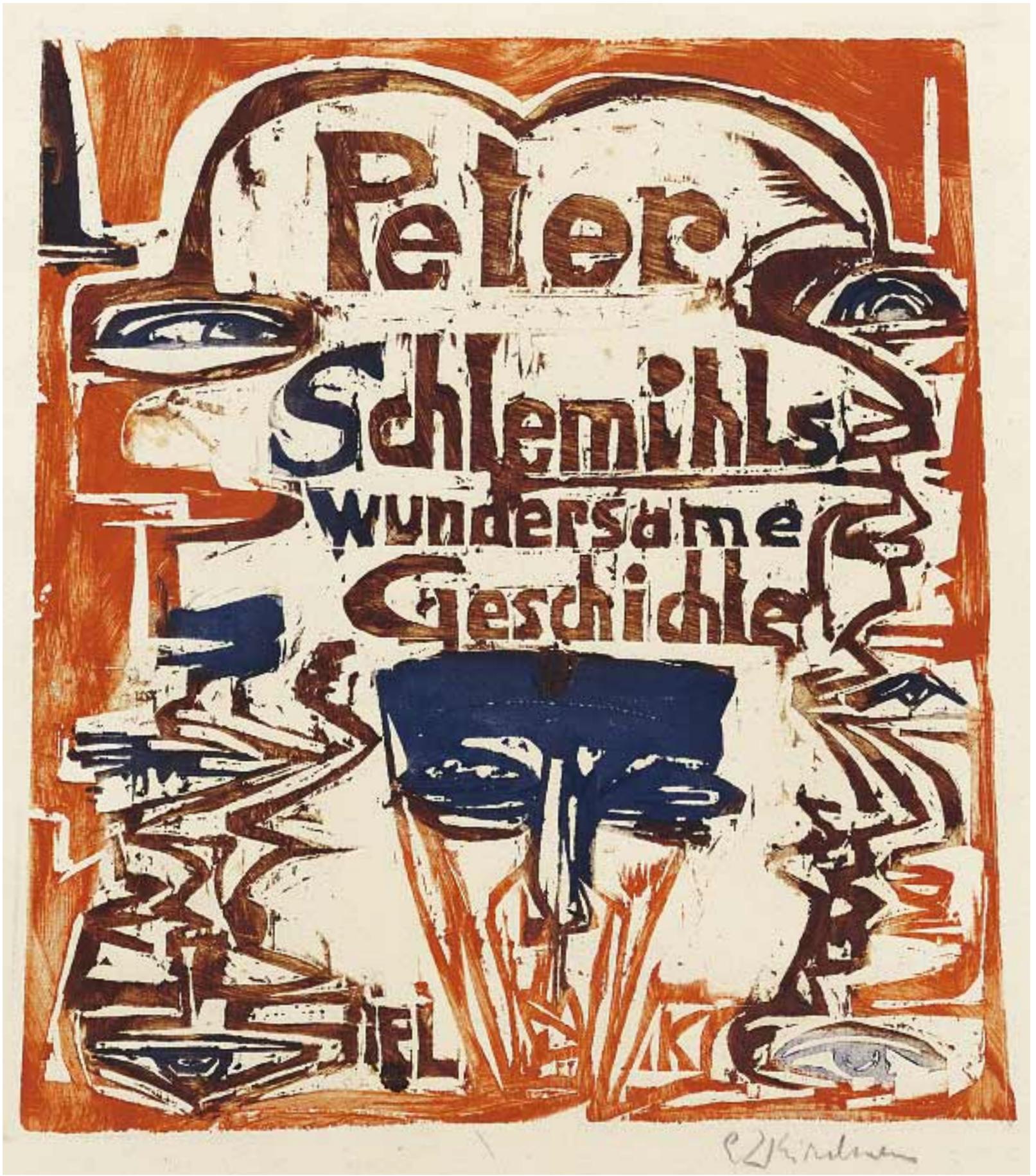


ERNST LUDWIG KIRCHNER —

Peter Schlemihls
wundersame **Geschichte**



P. Schlemihl

ERNST LUDWIG KIRCHNER ———

**Peter Schlemihls
wundersame Geschichte**

Magdalena M. Moeller und Günther Gercken

PRESTEL

München · London · New York

6 **Vorwort und Dank**

Magdalena M. Moeller

9 **ERNST LUDWIG KIRCHNER**

**Bilder zu Peter Schlemihls wundersamer Geschichte
von Adelbert von Chamisso, 1915**

Günther Gercken

32 **LOUIS CHARLES ADÉLAÏDE DE CHAMISSOT DE BONCOURT**
Der wahre Schlemihl

Magdalena M. Moeller

TAFELN

mit einführenden Texten von Günther Gercken

48 **Umschlagzeichnung mit Titel „Adelbert von Chamisso/Schlemihl“**

58 **Titelblatt. Peter Schlemihls wundersame Geschichte**

78 **Der Verkauf des Schattens**

98 **Die Geliebte**

118 **Kämpfe. – Qualen der Liebe**

138 **Schlemihl in der Einsamkeit des Zimmers**

158 **Begegnung Schlemihls mit dem grauen Männlein auf der Landstraße**

178 **Schlemihls Begegnung mit dem Schatten**

ANHANG

199 **Katalog**

208 Bildnachweis

Vorwort und Dank

Es war ein bedeutender Augenblick in der Geschichte des Brücke-Museums, als das Kuratorium der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung im Herbst 1996 beschloss, die Schlemihl-Folge von Ernst Ludwig Kirchner zu erwerben. Der Stiftung war aus dem Kunsthandel das Exemplar angeboten worden, das sich vormals in der Sammlung von Gustav Schiefler befand, dem unermüdlichen Förderer Kirchners und Bearbeiter des ersten Verzeichnisses zu dessen Druckgraphik. Ein letztes verfügbares Exemplar der Folge, allerdings ohne die Umschlag-Lithographie, gelangte kurze Zeit später in die National Gallery of Art nach Washington. Damit waren alle fünf vollständigen Folgen von Kirchners Schlemihl-Zyklus in öffentlichem Besitz. Das Kunstmuseum Basel, das Städel in Frankfurt am Main und das Museum Folkwang in Essen besaßen bereits Exemplare.

Die Schlemihl-Folge, die aus einer Lithographie und sieben Farbholzschnitten besteht, gilt als das bedeutendste druckgraphische Werk in Kirchners Schaffen. Die Bildgestaltungen sind in einem Moment entstanden, in dem durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges Kirchners Leben ins Straucheln geraten war. Alles um ihn herum taumelte und war in Veränderung und Umwertung begriffen. Der Künstler fühlte sich haltlos nach seiner Entlassung aus dem Kriegsdienst und so verloren wie Peter Schlemihl, der seinen Schatten an das graue Männlein verkaufte und dadurch zum Außenseiter der Gesellschaft wurde. Kirchner verließ sein Atelier nur noch nachts, quasi um sich – wie Schlemihl in der Einsamkeit seines Zimmers – zu verstecken und nicht aufzufallen, da er ja als Kriegsdienst-Entlassener keinen Beitrag zum Vaterland leistete. Mit der Figur des Peter Schlemihl, den der Dichter Adelbert von Chamisso rund 100 Jahre zuvor mit seiner märchenartigen Novelle geschaffen hatte, fühlte sich Kirchner verwandt. Seine existenzielle Krise wie seine Befindlichkeit werden in den Schlemihl-Holzschnitten, die sich nur bedingt an die literarische Vorlage halten, thematisiert. Kirchner, der Ende September/Anfang Oktober 1915 vom Kriegsdienst in Halle an der Saale beurlaubt und einen Monat später, im November, ganz freigestellt wurde, fühlte sich von seiner Kunst und somit von seinem eigentlichen Leben abgeschnitten. Er scheint die sieben Holzschnitte und die Lithographie sehr rasch, wie in Trance, geschaffen zu haben. Noch ein Jahr später schreibt er am 12. November 1916 an Gustav Schiefler: „Schwerer als alles lastet der Druck des Krieges und die überhandnehmende Oberflächlichkeit. Ich habe immer den Eindruck eines blutigen Karnevals ... alles geht drunter und drüber. Aufgedunsen schwankt man, um zu arbeiten ... Wie die Kokotten, die ich malte, ist man jetzt selbst. Hingewischt, beim nächsten Male weg.“

Die Schlemihl-Holzschnitte stellen ein eindringliches, ganz persönliches Bekenntnis zur eigenen Seelenlage dar und wurden von Kirchner daher nur an enge Vertraute, wie Gustav Schiefler, Botho Graef, Ernst Gosebruch und seinen späteren Davoser Arzt Dr. Frédéric Bauer, als Geschenk gegeben.

Neben den ikonographischen und psychologischen Gesichtspunkten ist aber auch die Technik der einzelnen Blätter als innovativ und spektakulär zu

bezeichnen. Jede Folge unterscheidet sich, jedes Blatt, jeder Abzug ist anders und somit ein Unikat.

Diese Publikation erscheint in Verbindung mit einer Ausstellung des Brücke-Museums Berlin, in der es gelungen ist, alle fünf Folgen zusammenzuführen, sodass alle einzelnen Motive gegenübergestellt und die Unterschiede im Druck sowie die Farbvariationen unmittelbar verglichen werden können. Eine solche Präsentation gab es bisher noch nie. Analog zur Ausstellung wird daher auch im Buch mit zahlreichen Ausklappseiten gearbeitet, um hier gleichfalls eine Gegenüberstellung zu ermöglichen. Die einzelnen Reproduktionen wurden vor den Originalen überprüft, sodass eine höchstmögliche Authentizität der Wiedergabe gegeben ist.

Ausstellung und Publikation wurden über einen sehr langen Zeitraum hinweg sorgfältig vorbereitet. Ohne die Mitwirkung von Prof. Dr. Günther Gercken wäre das Projekt jedoch nicht möglich gewesen. Ich bin ihm zu tiefst dankbar für seine Bereitschaft zur Mitwirkung und für seine großzügige Kooperation. Günther Gercken kann als der zur Zeit versierteste Kirchner-Spezialist auf dem Gebiet der Druckgraphik angesehen werden. Seine umfangreichen Forschungsergebnisse zu Kirchners druckgraphischem Schaffen, die in das von ihm bearbeitete, in Erscheinung befindliche siebenbändige Werkverzeichnis der Druckgraphik münden werden, sind in diese Publikation eingeflossen: in seinem Einführungsbeitrag, in seinen Motiv-Analysen sowie in der Katalogbearbeitung.

Ich danke Günther Gercken sehr herzlich für die sehr inspirierende, wunderbare und überaus freundschaftliche Zusammenarbeit, die mit dem Erscheinen dieser Publikation – hoffentlich nur vorläufig – zu Ende geht.

Mein besonderer Dank gilt ebenfalls den Leihgebern, die die Bedeutung unseres Vorhabens erkannt haben und ihre Schlemihl-Folgen entgegenkommend zur Verfügung gestellt haben. Ich bedanke mich auch herzlich bei Dr. Tobias Burg, Museum Folkwang, Essen; Dr. Christian Müller, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel; Dr. Andrew Robison, National Gallery of Art, Washington, und Dr. Jutta Schütt, Städel Museum, Frankfurt am Main.

Ganz großer Dank gebührt auch dem Prestel Verlag in München, insbesondere Katharina Haderer, Gabriele Ebbecke und Cilly Klotz, die unsere Vorstellungen auf einzigartige Weise umgesetzt haben. Selten wurde eine Buchproduktion mit solchem Engagement und solcher Begeisterung betreut.

Die Publikation wird finanziert aus Mitteln der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung. Ich danke dem Kuratorium sehr herzlich für diese Unterstützung.

Ich wünsche mir, dass Ausstellung und Publikation auf ein großes Interesse stoßen und Kirchners Schlemihl-Zyklus von nun an mit neuem Blick betrachtet wird.

Prof. Dr. Magdalena M. Moeller
Direktorin, Brücke-Museum Berlin

Günther Gercken

ERNST LUDWIG KIRCHNER ———

**Bilder zu Peter Schlemihls
wundersamer Geschichte**
von Adelbert von Chamisso, 1915



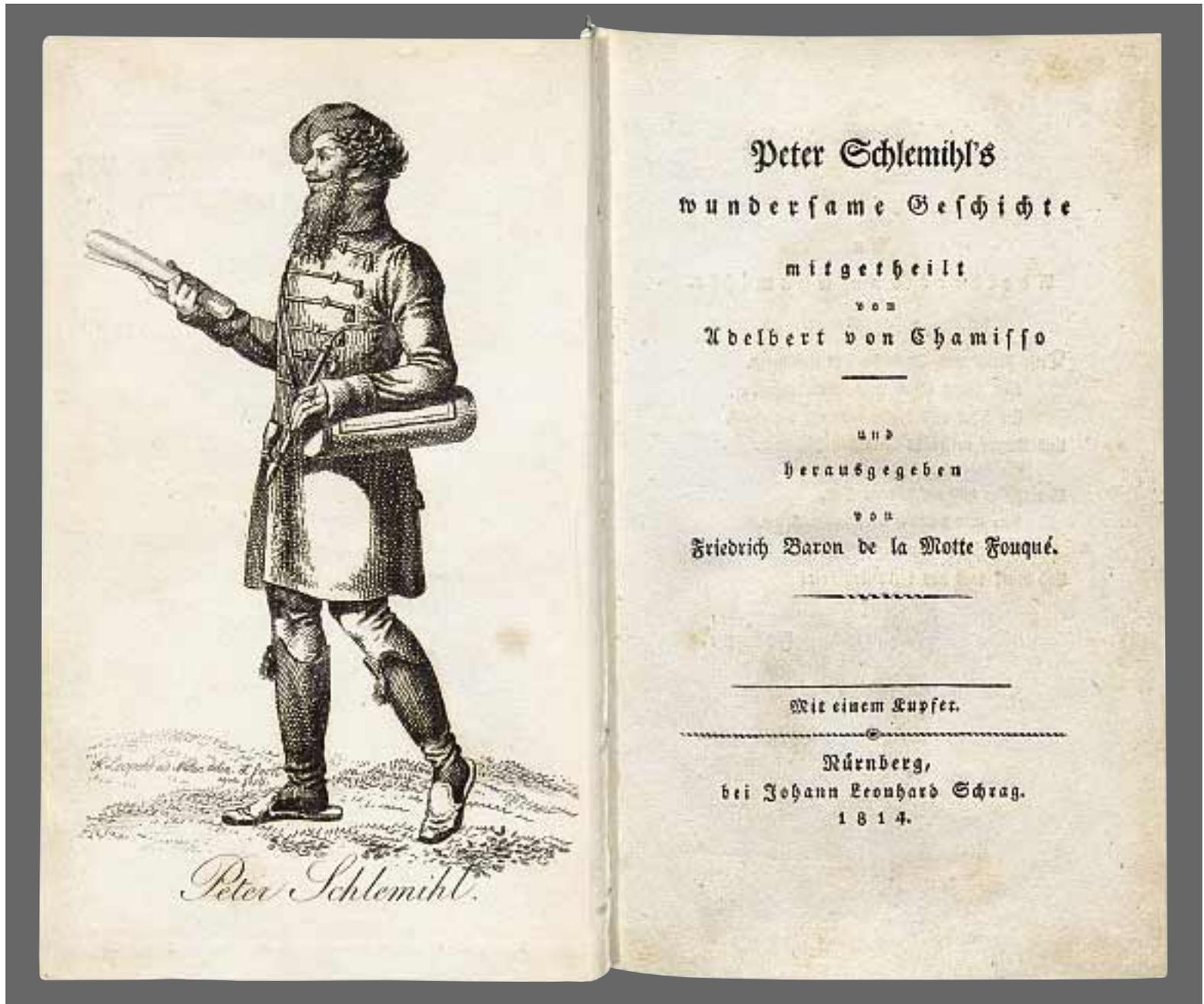


Abb. 1

Frontispiz und Titelseite der Erstausgabe
Nürnberg 1814

Ernst Ludwig Kirchner, der während seiner Militärzeit in Halle Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* gelesen hatte (Abb. 1), ließ sich von der märchenhaften Erzählung zu einer Farbholzschnitt-Folge anregen, in der er sein eigenes Schicksal in der Figur des Schlemihl vorgezeichnet sah. Er benutzte den Text zur Verkleidung für die Darstellung seiner krisenhaften Befindlichkeit während der Militärzeit im Ersten Weltkrieg und wählte den Verlust des Schattens als Symbol für den Verlust seines inneren Gleichgewichts. Auch Chamisso beschrieb in der Novelle seine Situation als Vertriebener aus seiner Heimat und Außenseiter im fremden Land. „Es ist der Mythos von einem Geächteten, der sich mit Riesenschritten aus der Menschengesellschaft absetzt und als Forscher in den Wüsten und Steppen rund um den Erdball sein einsames Glück findet.“¹ Als Autor der Schlemihl-Geschichte verbirgt er sich, indem er durch die Rahmeneinleitung zur fiktiven Textgenese vorgibt, die Schrift eines Anderen mitzuteilen. Um den Anschein zu bekräftigen, dass er nicht der Ich-Erzähler ist, und um das Spiel weiterzutreiben, lässt er sich im Text mehrmals von Schlemihl mit „mein lieber Chamisso“ anreden. Die erste deutsche Schlemihl-Ausgabe von 1814 zerstreut jedoch jeden Zweifel an der Autorschaft, da sie mit einem Kupferstich von Franz Josef Leopold als Frontispiz geschmückt ist, der in der Platte mit Peter Schlemihl betitelt ist und Adelbert von Chamisso in seiner schwarzen Kurtka und mit einer umgehängten Botanisiertrommel, in der einen Hand die Papierrolle des Manuskripts und in der anderen die Pfeife, darstellt. Kirchners Farbholzschnitte zu *Peter Schlemihl* tragen zwar unverkennbar einen autobiographischen Charakter, halten sich aber die Lesbarkeit als Illustrationen der literarischen Vorlage offen. Nicht nur diese Doppeldeutigkeit unterscheidet sie von allen anderen Schlemihl-Illustrationen. Dadurch, dass Kirchner sich in die Rolle von Schlemihl versetzt, gibt er einerseits der Erzählung einen zeitgenössischen Inhalt und andererseits seinem persönlichen Schicksal mit der historischen Anbindung eine allgemeingültige symbolische Bedeutung.

Chamisso wie auch Kirchner fühlten sich als Außenseiter in der Gesellschaft und übertrugen dies auf die Identifikationsfigur des Schlemihl, der wegen seiner Schattenlosigkeit ausgestoßen war. Später, in der Schweiz, schrieb Kirchner: „Habe ich Heimat? Nein, Outsider hier, Outsider da, kein Mensch will mich haben. Allein, allein mit der Kunst. Und ich will sie halten diese spröde Geliebte, die immer reizvoller wird je älter ich werde, und wenn ich auch das letzte bisschen Beachtung verliere, was ich heute noch habe.“² Den autobiographischen Gehalt der Novelle, für den die Beschreibung einer Außenseiterposition und besonders der Siebenmeilenstiefel-Schluss sprechen, sollte man jedoch nicht überbewerten. Der Text könnte auch als eine Parabel gelesen werden, in der die Grenzen der Macht des Geldes gegenüber unveräußerlichen persönlichen Eigenschaften gezeigt werden, insbesondere wenn man die Schlusssätze der Geschichte bedenkt: „Du aber, mein Freund, willst Du unter den Menschen leben, so lerne verehren zuvörderst den Schatten, sodann das Geld. Willst Du nur Dir und Deinem bessern Selbst leben, o so brauchst Du keinen Rat.“³ Vor allen möglichen Interpretationen muss man jedoch in der Novelle eine literarische



Abb. 2

Ernst Ludwig Kirchner
Selbstporträt als Soldat im Atelier
Berlin-Friedenau, Körnerstrasse 45, 1915
Kirchner Museum Davos

Erfindung sehen, in der sich phantastische und realistische Darstellung kunstvoll zur neuen Wirklichkeit einer Dichtung verschränken, ebenso wie Kirchners Holzschnittfolge textbezogen und zugleich textunabhängig eine eigene Bildwirklichkeit konstituiert. Kirchner wehrte gegenüber Gustav Schiefler die allzu persönliche Auffassung der Holzschnitt-Zyklen ab und betonte die Allgemeingültigkeit des Dargestellten.⁴

Der Schatten ist notwendigerweise an die physische Existenz gebunden und kann der Selbstvergewisserung dienen. Er begleitet untrennbar den Körper, nicht als dessen Teil, sondern als seine Projektion, die ein pures Phänomen und nichts Stoffliches ist. In der Novelle und in den Illustrationen wird der Schatten jedoch als ein selbständiges Ding behandelt, das von der Person abgelöst, verkauft, wie ein Stoff zusammengerollt und in die Tasche gesteckt werden kann. Schlemihls Schattenlosigkeit wurde von Anderen nicht nur als ein entscheidendes Manko wahrgenommen, sondern wirkte zugleich verstörend, da der fehlende Schattenwurf auch den materiellen Körper zu einem Phantom macht. Die existentielle Verbindung von Leib und Schatten ist ein altes literarisches Motiv. Als Dante im Dritten Gesang seiner *Göttlichen Komödie* mit Vergil durch die Unterwelt wandert, staunen die schattenlosen Seelen über Dantes Schattenwurf und werden von Vergil belehrt, „dass dies ein Menschenleib ist, den ihr sehet/Drum wird das Sonnenlicht von ihm gespalten.“⁵ Unter den körperlosen Seelen ist der Schatten eine Auszeichnung, er ist der Beweis für den materiellen Körper, den das Licht nicht durchdringt. Auf dieses physikalische Phänomen weist auch der Naturwissenschaftler Chamisso in seiner späteren ironischen Deutung des Märchens mit der doppelsinnigen Ermahnung hin: „Denket an das Solide!“⁶ Im Gedicht *Schatten Rosen Schatten* von Ingeborg Bachmann bezeugt der eigene Schatten auf einer fremden Erde, in einem fremden Wasser Herkunft und Existenz.⁷ Der Schatten wird hier als das vertraute andere Ich aufgefasst, das einen auch im fremden Land begleitet. In der Novelle scheint der Verlust des Schattens, dessen Wert Schlemihl nicht geachtet hat, weniger seine Selbstwahrnehmung zu stören; vielmehr leidet er an den Reaktionen der Gesellschaft auf seine Schattenlosigkeit. Für die soziale Anerkennung erweist sich der Schatten wichtiger als Geld und Gold. Kirchner leidet dagegen, unabhängig von der Fremdwahrnehmung, an sich selbst und macht dies zum Inhalt seiner Bildgeschichte.

Während die Interpreten der Novelle über die symbolische Bedeutung der Schattenlosigkeit gerätselt haben – da Chamisso keine Erklärung dafür gibt, sondern nur die verheerenden Folgen und Schwierigkeiten beschreibt, in die Schlemihl ohne seinen Schatten gerät –, hat Kirchner den Verlust des Schattens mit seinem Identitätsverlust in der Militärzeit gleichgesetzt. „Im Schlemihl habe ich nicht mich wegen des Freiwilligeneintrittes als schattenlos gleichsam gefühlt, sondern die Aufgabe des eigenen Willens im Militärdienst ist für mich der Verlust des Schattens, der Verlust der Eigenart des Einzelnen, äußerlich in die Maskerade der Uniform gebettet.“⁸ So ist auch die Photographie (Abb. 2) zu verstehen, die Kirchner von sich in seinem Wohnatelier in Berlin-Friedenau gemacht hat.⁹ Er posiert mit Spiel- und Standbein in der etwas zu großen Uniform



Abb. 3

Ernst Ludwig Kirchner
Das Soldatenbad, 1915
 Öl auf Leinwand, 140,3 × 151 cm
 Solomon R. Guggenheim Museum, New York

und in gespornten Stiefeln, mit Pickelhaube auf dem Kopf und dem Degen in der linken Hand. Das Künstler-Ich verschwindet in der Uniform des Soldaten, von Kirchner als gleichmachende Verkleidung – für einen „blutigen Karneval“, wie er sich ausdrückte – empfunden, die den Träger entpersönlicht.¹⁰

Die Erfahrung des Identitätsverlustes unter der Menge der Soldaten hat sich in erschreckender Weise in Kirchners Gemälde *Das Soldatenbad*, 1915 (Gordon 434), niedergeschlagen (Abb. 3). Die Individualität der einzelnen jungen Männer unter der Dusche ist ausgelöscht, sie sind nur noch Nummern, Kanonenfutter, das in der Schlacht verheizt wird. Man kann Kirchners Todesangst verstehen, da er fast schon wahnhaft von dem Gedanken besessen war, dass er, sobald er an die Front käme, wegen seiner Ungeschicklichkeit totgeschossen würde.

Illustrierte Ausgaben des Schlemihl

Der phantastische Inhalt der Novelle von Chamisso provozierte Künstler und Verleger im 19. und 20. Jahrhundert zu zahlreichen illustrierten Ausgaben.¹¹ Mit immer neuen Bildern wurde der Text gedeutet und dem jeweiligen Zeitgeist in einem anderen Gewand nahegebracht. Die Illustrationen im Stil einer späteren Zeit enthoben den *Schlemihl* seiner Entstehungszeit und aktualisierten ihn für neue Generationen von Lesern. Von Textillustrationen kann man mehr erwarten,



Abb. 4
A. R. Penck
Ohne Titel, Illustration zu
Peter Schlemihls wundersame
Geschichte, Aquarell, 1993

Abb. 5
Ernst Ludwig Kirchner
Der Verkauf des Schattens, 1915
Farbholzschnitt, Brücke-Museum Berlin

Abb. 6
George Cruikshank
Der Graue löst Schlemihls Schatten
vom Boden ab, Illustration zu
Peter Schlemihls wundersame Geschichte
Radierung, London 1823

Abb. 7
Adolph Menzel
Der Graue löst Schlemihls Schatten
vom Boden ab, Illustration zu
Peter Schlemihls wundersame Geschichte
Zeichnung, geschnitten von Friedrich
Ludwig Unzelmann, Nürnberg 1839

Abb. 8
Emil Preetorius
Der Graue rollt Schlemihls Schatten ein
Illustration zu Peter Schlemihls
wundersame Geschichte
Zeichnung, München 1907

als nur ein schöner Bilderschmuck von Bucheditionen zu sein. Im besten Fall erläutern sie den Text und machen ihn visuell verständlich. Doch grundsätzlich kann man fragen, ob Illustrationen bei der Umsetzung einer Sprachform in eine Bildform den Text in seiner Bedeutungsvielfalt bereichern oder ob sie die Deutungsmöglichkeiten einschränken. Zudem könnte der Illustrator den Text missverstehen und Bilder erfinden, die vom Text nicht gedeckt sind. In jedem Fall sind die Illustrationen im Verhältnis zum Wort doppelt gebrochen – durch das Textverständnis des Künstlers und durch seinen bildnerischen Stil.

Von den älteren Illustrationen werden nur die bekanntesten, die von George Cruikshank (1792–1878), Adolph Menzel (1815–1905) und Emil Preetorius (1883–1973), als Beispiele für den zeitlichen Wandel und zum Vergleich mit Kirchners Auffassung in Betracht gezogen. Die erste illustrierte Ausgabe erschien in englischer Übersetzung 1823 mit acht Radierungen des berühmten englischen Illustrators und Karikaturisten George Cruikshank.¹² Adolph Menzel bebilderte die Ausgabe von 1839 mit 15 Zeichnungen und einer Schlussvignette, die für den Druck von Friedrich Ludwig Unzelmann in Holzstiche umgesetzt wurden.¹³ Aus dem frühen 20. Jahrhundert stammen die Illustrationen, 11 ganzseitige Bilder und 23 schattenrissartige Vignetten, von Emil Preetorius.¹⁴ In jüngerer Zeit erschien von A. R. Penck eine illustrierte Ausgabe im Steidl Verlag, Göttingen 1993.¹⁵

Die historischen Illustrationen halten sich an den vordergründigen Sinn des Textes, ohne die existentielle autobiographische Doppelbödigkeit und das Moralisierende der Novelle anklingen zu lassen, was bildlich auch schwierig auszudrücken ist. Die Illustrationen von George Cruikshank, Adolph Menzel und Emil Preetorius bebildern die phantasievolle Geschichte in der Art eines Märchenbuches. Die Radierungen von Cruikshank sind die zeitnächsten zur Textentstehung, trotzdem verändern sie die Sicht auf den Text, indem sie das Phantastische, das von Chamisso wirklichkeitsnah erzählt wird, betonen und den grauen Mann von vornherein als Teufel, oder besser als Bühnenfigur des Mephistopheles, auftreten lassen. Cruikshank schildert das Geschehen, distanziert aus der Ferne gesehen, wie eine Theateraufführung, wodurch die Unmittelbarkeit der Textaussage verloren geht. Außerdem färbt seine Tätigkeit als Karikaturist durch Übertreibung bizarrer Züge, besonders der Teufelsgestalt, auch auf seine Illustrationen ab. Aus heutiger Sicht wirken die Radierungen etwas manieriert und zeitgebundener als die nüchtern-sachliche Sprache der Dichtung. „Chamisso hatte dagegen für seinen Text das ‚tragische und komische Element‘, ‚Ideal und Karikatur‘ konzipiert, das er in den frühen Illustrationen des George Cruikshank am gelungensten umgesetzt fand.“¹⁶

Menzels Zeichnungen, leider im fremden Medium des Holzstichs, nehmen das Wunderbare, wie Chamisso selbst, als natürliches Vorkommnis. Sein realistischer Stil unterstreicht die Normalität des Fiktiven. Bei den Illustrationen von Emil Preetorius schaut man weniger auf die Verbindung von Text und Bild als auf die vorherrschende dekorative, vom Jugendstil geprägte Zeichenkunst, die Schlemihl in eine andere Zeit versetzt und Chamissos kunstvollen Realismus der Erzählung in eine künstliche Welt transferiert. Über Emil Preetorius, der Bücher für den Kurt Wolff Verlag gestaltet hatte, äußerte Kirchner sich kritisch: „[...] der

ja bedauerlicherweise sehr in Mode ist drüben, aber doch ganz langweilige biedermeier-rokoko Stilbücher macht“¹⁷, womit er treffend bezeichnet, dass die Illustrationen nicht auf der Höhe der Zeit sind. Die von A. R. Penck illustrierte Ausgabe der Schlemihl-Geschichte ist ein Beispiel für eine Bebilderung, die mehr über den Personalstil des Künstlers aussagt, als dass sie detaillierte Bezüge zum Text erkennen lässt. Der Künstler hat seinen charakteristischen Stil dem Text übergestülpt. In dem abgebildeten Beispiel (Abb. 4), das man der Entdeckung von Schlemihls Schattenlosigkeit durch die Geliebte zuordnen könnte, kommen zwei Stilstufen aus Pencks Entwicklung zusammen: die Frau in ihrer vollen Körperlichkeit im von Picasso beeinflussten Frühstil und die schattenlose Strichfigur im zeichenhaften Signet der Standart-Kunst.

Vergleich der Illustrationen zum Verkauf des Schattens

Die lebendig erzählte Exposition und Schlüsselszene der Geschichte, der Verkauf des Schattens, wird von fast allen Künstlern illustriert, sodass sich anhand der Darstellung dieser Szene die verschiedenen Auffassungen und Gestaltungsweisen besonders gut vergleichen lassen. Abweichend vom Text, in dem der graue Mann zwar wunderliche Dinge herbeizaubern kann, aber sonst unauffällig und bescheiden wirkt, wird er in den historischen Illustrationen schon eindeutig als Teufel dargestellt.

Alle Illustratoren bis auf Kirchner (Abb. 5) greifen aus dem Handlungsverlauf den Augenblick heraus, in dem der Teufel dabei ist, Schlemihls Schatten vom Boden abzulösen. Der Tauschhandel Schatten gegen Gold ist also schon abgeschlossen und Schlemihl bereits im Besitz von „Fortunati Glückseckel“. Die Radierung von George Cruikshank (Abb. 6) isoliert das Paar Schlemihl/Teufel in einer weiträumigen Parklandschaft von der übrigen Gesellschaft. Im Hintergrund ist das Landhaus des reichen Thomas John zu sehen. Der spinnenbeinige Teufel hebt den Schatten, von den Füßen angefangen statt vom Kopf wie im Text, vom Boden auf. In abgewandter Haltung nimmt Schlemihl nicht an diesem Vorgang teil, so als interessiere ihn die Hergabe des Schattens nicht. Adolph Menzels Holzstich-Illustrationen haben das Erscheinungsbild von reproduzierten Zeichnungen (Abb. 7), dadurch erscheinen die Bilder lebendiger als die Radierungen von Cruikshank. Bei der Illustration der Szene des Schattensverkaufs hat er sich stark von Cruikshanks Darstellung beeinflussen lassen. Das Paar ist etwas weiter in den Vordergrund gerückt, und der „Graue“ ist wie im Teufelstanz dabei, sich des Schattens zu bemächtigen. Seine heftige Bewegung steht im Gegensatz zu der statuarisch gezeichneten Figur von Schlemihl. Sowohl bei Cruikshank als auch bei Menzel drückt Schlemihls Haltung Naivität und Ahnungslosigkeit über den verhängnisvollen Tausch aus. Emil Preetorius stellt die beiden Figuren in voller Bildgröße silhouettenhaft flach ohne Ambiente in den Vordergrund (Abb. 8). Der Teufel tritt von rechts, halb vom Bildrand überschritten, in die Szene ein und rollt den Schatten zu einem Knäuel auf, während Schlemihl, über seine Schulter zurückblickend, erstaunt der eigenartigen Handlung zuschaut. Wegen der artifi-



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

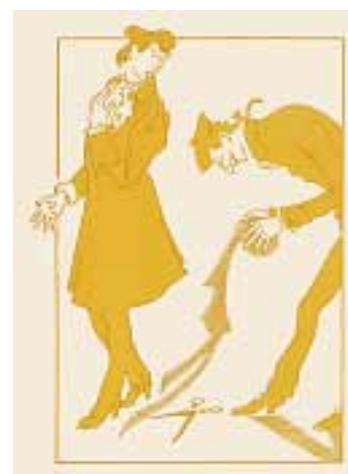


Abb. 8

sich nicht an die illustrativen Beispiele seiner Vorgänger hält, ist ein wesentliches Merkmal für die Eigenständigkeit seiner Farbholzschnitte, die durch ihre Großförmigkeit eine Nahsicht auf die Szenen gewähren und trotz ihrer expressiven Steigerung einen realistischen Eindruck machen. Während alle Künstler als Zeitpunkt ihrer Illustration den schon abgeschlossenen Tausch gewählt haben, illustriert sein Farbholzschnitt mit der Begrüßung zwischen Schlemihl und dem grauen Mann ein anderes Handlungsmoment. Dadurch vermeidet Kirchner die unwirkliche Aktion, in welcher der „Graue“ den Schatten wie ein Tuch vom Boden aufhebt und zusammengefaltet in der Tasche verschwinden lässt. Obwohl die beiden Hauptfiguren bildbeherrschend im Vordergrund stehen, sind sie nicht von der Gesellschaft getrennt. Im Hintergrund erkennt man Fanny und eine weitere Dame, die im Stil der Kokotten-Bilder dargestellt sind.

Kirchners Situation zur Zeit der Entstehung der Schlemihl-Folge

Für ein tieferes Verständnis des Holzschnitt-Zyklus sollte man Kirchners Zustand kennen, aus dem dieses Werk entstanden ist und durch den es seine schicksalsschwere Bedeutung erhalten hat. Anschaulicher und stärker als in



Abb. 9

Ernst Ludwig Kirchner
***Der Trinker; Selbstbildnis*, 1915**
Öl auf Leinwand, 118,5 × 88,5 cm
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Abb. 10

Ernst Ludwig Kirchner
***Der Kranke - Selbstbildnis als Kranker*, 1917**
Holzchnitt, 56,9 × 27,3 cm
Brücke-Museum Berlin

schriftlichen Zeugnissen drückt sich sein Befinden zu dieser Zeit in seinen Kunstwerken aus.

Das eindruckvollste Selbstzeugnis der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit bietet das Gemälde *Der Trinker; Selbstbildnis*, 1915 (Gordon 428), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Einsam sitzt der Künstler in seinem Wohnatelier in Berlin-Friedenau am Tisch, der in einem Atelierphoto dokumentiert ist (Abb. 9). Der Anblick des in verschiedenen Perspektiven gemalten Raumes macht schwindelig, sodass sich das schwankende Raumerlebnis der Trunkenheit auf den Betrachter überträgt. Durch die umgekehrte Perspektive scheinen die Gegenstände des Zimmers zurückzuweichen, wodurch die Vordergrundposition der Figur des Künstlers betont wird. Auf der nach oben geklappten Tischplatte, dick wie ein Mühlstein, steht das leuchtend grüne Absinthglas. Mit dem Weinglas auf gleicher Höhe und umschlossen vom Oval des Tisches der Kopf des Künstlers: das fahle grüngelbe Gesicht leichenfarbig und der starre Blick ins Leere gerichtet. Die farbige Bordüre des Morgenrocks kontrastiert mit der Melancholie des Trinkers, der in dumpfer Resignation erstarrt zu sein scheint. Unfähig, etwas zu tun, hängt die geöffnete Hand herab. Die eingefallene Gesichtsform und die animalischen Züge nehmen schon den erschütternden Holzschnitt *Der Kranke - Selbstbildnis als Kranker* von 1917 vorweg (Abb. 10). Kirchners Leidensweg begann mit dem Ersten Weltkrieg und dauerte bis 1919, als sich die Lähmungen der Hände und Füße langsam zurückbildeten, die Suchtmittelabhängigkeit allerdings noch nicht beendet war. Donald E. Gordon nannte das Gemälde „eines der epochalen Meisterwerke deutscher Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts“.¹⁸

Dominieren in diesem Bild die alkoholische Betäubung und Depression, so zeigt das Gemälde *Selbstbildnis als Soldat*, 1915 (Gordon 435), Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, eine weitere Steigerung des obsessiven psychischen Ausnahmezustands (Abb. 11). Der Künstler, in der Uniform des Mansfelder

Abb. 11

Ernst Ludwig Kirchner
***Selbstbildnis als Soldat*, 1915**
Öl auf Leinwand, 69,2 × 61 cm
Allen Memorial Art Museum,
Oberlin College



Feldartillerieregiments Nr. 75, weist den blutigen rechten Armstumpf vor, von dem die Hand abgeschlagen ist. Die Amputation der schaffenden Hand drückt den Verlust der Arbeitsfähigkeit aus. Das Erschütternde ist nicht der blutige Armstumpf im Bild, sondern der Gedanke, dass Kirchner sich so brutal an seiner Arbeit gehindert fühlte. Die Zigarette hängt schlaff aus dem Mundwinkel und die Augen sind erloschen: symbolische Bildzeichen für Impotenz und das Ende der Visionen. Meistens stabilisiert Kirchner seine Bilder durch konstruktive Figuren: Hier bilden der blutrote Armstumpf, die roten Schulterstücke und die Lippen die Eckpunkte eines Rhombus. Der Frauenakt hinter Kirchner ist eine Reminiszenz an das wichtigste Bildmotiv seiner vom Eros getragenen Kunst und steht – wie auch in anderen Werken, z.B. im Holzschnitt *Kopf Ludwig Schames* (Abb. 12) – allgemein für die Kunst. Die beiden Bilder lassen sich nicht als theatrale Inszenierungen verharmlosen, sie sind als Bekenntnis für den inneren Zustand des Künstlers ernst zu nehmen.

Kirchners individuelles Schicksal findet Eingang in die Schlemihl-Folge und wird – sublimiert in die Zeitlosigkeit einer literarischen und bildnerischen Kunstform – zu einem allgemeingültigen Symbol transformiert. Seine Erklärung der zwischen Phantastik und Sachlichkeit mäandernden Novelle: „Die Geschichte des Schlemihl ist, wenn man [sie] von aller romantischen Brämgung entkleidet,

eigentlich die Lebensgeschichte eines Verfolgungswahnsinnigen“¹⁹ trifft wahrscheinlich mehr auf ihn selbst als auf Schlemihl zu. Er fühlte sich tatsächlich gezeichnet und verfolgt, und steigerte sich in eine panische Angst vor dem Soldatentod, vor der er sich mit Absinth und Arrak zu betäuben suchte. Kirchner und Schlemihl waren beide, wenn auch aus verschiedenen Gründen, lichtscheu. Schlemihl musste ständig darauf achten, sich keinem Lichtschein auszusetzen, damit seine Schattenlosigkeit nicht auffiel. Kirchner wagte sich während der Krisenzeit in Berlin nur noch nachts auf die Straße, weil er fürchtete, als Mann erkannt zu werden, der nicht am Krieg teilnahm.

Ernst Ludwig Kirchners Bilder zu Peter Schlemihls wundersamer Geschichte

Aus der Reihe der historischen Illustrationen bricht Kirchner aus, indem er seine Holzschnittfolge im Gegensatz zu üblichen Textillustrationen nicht in den Dienst des Textes stellt, sondern umgekehrt den Text, in den er sein persönliches Schicksal projiziert, als Anregung für eine eigene Bilddichtung nimmt. Dadurch haben seine Holzschnitte eine existentielle Gegenwärtigkeit, die den Text zu einem in der Vergangenheit liegenden Vorspiel macht. Der entscheidende Unterschied zur Erzählung, in der das Tauschgeschäft Schatten gegen Reichtum mit den praktischen und moralischen Implikationen im Mittelpunkt steht, ist jedoch, dass Kirchners Holzschnitte nur den Verlust der eigenen Identität in der Allegorie des Schattens thematisieren. Dies kennzeichnet Kirchners Holzschnitt-Zyklus vor allem als seine eigene Geschichte, die den historischen Text mit neuem Leben erfüllt.

Genau betrachtet, sind die Berührungspunkte – bis auf das Thema des Außenseitertums, gekennzeichnet durch den fehlenden Schatten – mit dem Inhalt der Novelle gering. Kirchners Zyklus kreist um die Probleme der Selbstbestimmung, des Künstlertums und des Liebesverzichts. Und das erklärt auch die Auswahl der Motive für die Holzschnittfolge. Der Verlust seines inneren Halts und seine Zerrissenheit kann durch kein Tauschobjekt kompensiert werden, nicht einmal durch ein so begehrenswertes wie Geld und Gold, mit dem in der Novelle der Verkauf des Schattens aufgewogen wird. Schlemihls Konflikte um seine Reputation im bürgerlichen Milieu spielen für Kirchner keine Rolle, und die phantastischen Teile, wie der Handel um die Seele mit dem Teufel oder das Aus-der-Tasche-Zaubern des toten Herrn John (Abb. 13), das Cruikshank illustriert, haben in der Realität der Kirchnerschen Holzschnitte keinen Platz. Doch auch der Autor kann an dieser Stelle seinen Wirklichkeitssinn nicht verleugnen. Er nimmt zwar den volkstümlichen Topos vom Verkauf der Seele an den Teufel in sein Märchen auf, aber als realistischer Naturforscher unterlässt er es nicht, an der Seelenvorstellung mit den Worten des Teufels Kritik zu üben: „Und wenn ich fragen darf, was ist denn das für ein Ding, Ihre Seele? haben Sie es je gesehen, und was denken Sie damit anzufangen, wenn Sie einst tot sind?“²⁰

Schon die Beschränkung auf nur sechs Holzschnitte zeigt an, dass Kirchner die Novelle nicht in einer Bildergeschichte nacherzählen wollte.



Abb. 12

Ernst Ludwig Kirchner
Kopf Ludwig Schames, 1918
Holzschnitt, 56 × 27 cm
Brücke-Museum Berlin



Abb. 13

George Cruikshank
Der Graue zeigt Herrn Johns Leichengestalt
Illustration zu *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*
Radierung, London 1823

Während die Illustrationen der anderen Künstler in den Buchtext eingebunden sind, wodurch eine enge Zuordnung und Überprüfbarkeit zwischen Text und Bild hergestellt wird, sind Kirchners Blätter der Schlemihl-Mappe in den Originaldrucken nicht zusammen mit dem Text erschienen und geben schon dadurch der Interpretation einen größeren Spielraum. Die nur lose Anbindung der Bilder an den Text führte in der Literatur zu unterschiedlichen Text-Bild-Zuordnungen. Kirchner hatte keinen Verlagsauftrag und hat sicher nicht an eine Buchausgabe gedacht. Wegen der intimen Selbstveranbarung druckte er nur wenige Exemplare für seine Freunde und Vertrauten.

Von den Bildern zu *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* sind Kirchners Farbholzschnitte sicher die künstlerisch bedeutendsten. Zugleich sind sie in Stil und Technik nicht nur ein Höhepunkt in Kirchners druckgraphischem Werk, sondern auch für den expressionistischen Holzschnitt insgesamt. Man kann den Bogen noch weiter spannen und sagen, dass sie in der Geschichte des deutschen Holzschnitts eine herausragende Stellung haben. In einer Besprechung der Folge von Philip Larson heißt es: „As an ensemble, *Peter Schlemihl* presents the invention of the artist-storyteller on a crest of passion not seen in Germany since Dürer's *Great passion* woodcuts of 1511.“²¹

Entstehungszeit der Schlemihl-Folge

Kirchner trat am 1. Juli 1915 seinen Dienst als Rekrut im Mansfelder Feldartillerieregiment Nr. 75 an, das in Halle (Saale) stationiert war. Nach seiner Freistellung vom Militärdienst, die seinem Reitlehrer, dem Schweizer Oberleutnant Hans Fehr, zu verdanken ist, entstand die Schlemihl-Folge. Kirchner erhielt Mitte September 1915 zunächst Erholungsurlaub und wurde im Anschluss daran Anfang November „vorläufig militäruntauglich“ erklärt, „aber unter der Bedingung, sich sofort in ein Sanatorium zu begeben“.²² Die Datierung der Holzschnittfolge für Herbst 1915 ist durch einen Brief an Gustav Schiefeler vom 9. Dezember 1915 gesichert: „Seit einiger Zeit vom Militär fort, habe ich jetzt einen Holzschnittzyklus Schlemihl vollendet.“²³

Die Komposition des Schlemihl-Zyklus

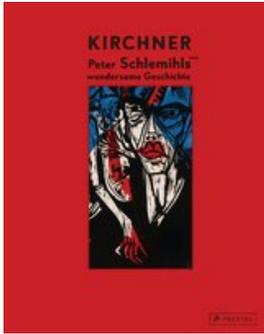
Die Schlemihl-Folge ist typisch für Kirchners Arbeitsweise. Er ließ sich gern von literarischen Quellen zu graphischen Folgen anregen, nicht um den Text im wörtlichen Sinn zu illustrieren, sondern um ihn frei zu interpretieren. Ein durchgängiges Thema gab ihm die Möglichkeit, ein mehrteiliges Werk zu schaffen, in dem die einzelnen Arbeiten zugleich selbständig und zusammengehörig sind. Sein druckgraphisches Gesamtwerk ist durchzogen von zahlreichen seriellen Arbeiten. Auch die großen Holzschnitt-Zyklen von 1918, *Triumph der Liebe* und *Ab-salom*, beziehen sich auf Quellentexte, die Kirchner autobiographisch umdeutet, wenn auch weniger offensichtlich als in der Schlemihl-Folge.²⁴

Die Gesamtkomposition des Zyklus ist nicht durch den Handlungsverlauf vorgegeben, sondern wird von Kirchners Bedeutungsgewichtung und

bildnerischer Intention bestimmt. Sowohl das große Format als auch die aufwendige Technik des mehrfarbigen Holzschnitts geben den Bildern einen eigenständigen Charakter gegenüber dem Text. Die Holzschnitte bestehen, herausgelöst aus der Folge, auch als Einzelkunstwerke, obwohl sie Bestandteile einer Serie sind, die durch den Erzählstrang einen zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhang hat. Nur vier Holzschnitte des Schlemihl-Zyklus lassen sich, trotz Kirchners eigenwilliger Auslegung, eindeutig auf bestimmte Textstellen beziehen. Das erste Blatt leitet den Zyklus mit dem Schritt ein, der sowohl für die Geschichte als auch für Kirchners Leben verhängnisvoll ist. Die Darstellung des Verkaufs des Schattens entspricht seiner Meldung als „unfreiwilliger Freiwilliger“ zum Militärdienst. Die beiden Holzschnitte *Die Geliebte* und *Kämpfe* bilden ein zusammengehörendes Paar, sie betreffen weniger Szenen des Textes als das Leben und Erleben des Künstlers, seine Reflektionen über die Liebe und das Künstlerschicksal. Im Zentrum der Folge steht formal und inhaltlich der Farbholzschnitt *Schlemihl in der Einsamkeit des Zimmers*. In der Rolle des verfolgten Schlemihl, der sich auf sein Zimmer geflüchtet hat, stellt Kirchner sich als Akt in einer ausweglosen, engen Zelle dar, begafft von den Spöttern und Verächtern. Die Haltung des entblößten Künstlers erinnert an das alte Bildmotiv des „Sehet, ein Mensch“. Mit dieser erschütternden „Schaustellung“ knüpft Kirchner an die Ecce-Homo-Bildtradition zu Joh 19,5 an. Philip Larson hat beispielhaft auf die formale und psychologische Übereinstimmung in der Figurendarstellung mit dem Gemälde *Ecce Homo* von Hieronymus Bosch, ca. 1490, im Städel Museum in Frankfurt am Main hingewiesen.²⁵ Die letzten beiden Bilder des Zyklus schildern geradezu heiter und spielerisch den vergeblichen Versuch, den Schatten, d.h. die eigene Identität, wiederzuerlangen. Aus Entwurf und Anlage des Zyklus folgt zwingend, dass sich Kirchner die wundersame Auflösung der Stigmatisierung durch die Schattenlosigkeit nicht zu eigen machen konnte. Das Ende der Geschichte mit der Schilderung des in Siebenmeilenstiefeln über die Welt eilenden Schlemihl – ein ergiebiges Motiv, das von keinem der anderen Illustratoren ausgespart wurde – hat er nicht darstellen können. Wie aus Kirchners Kommentar hervorgeht, hatte er einen Holzschnitt, der die Folge abschließt, geplant, jedoch nicht ausgeführt: „Blatt VII. fehlt, es sollte die Lösung vorstellen, die Aussöhnung mit dem seelischen Manko wie Schlemihl mit den Siebenmeilenstiefeln um die Welt läuft in Chamisso. Ich konnte die Gestaltung dieses Blattes bisher noch nicht finden.“²⁶

Stil und Technik

Kirchner hat die Bilder zu Schlemihls wundersamer Geschichte auf dem Höhepunkt seiner Holzschnitt-Kunst geschaffen. Der spröden Technik gewinnt er eine spannungsvolle, rhythmische Beweglichkeit und eine differenzierte Vielgestaltigkeit ab, die man bis dahin noch nicht gesehen hatte. Man spürt die heftige Erregung des Künstlers in der flüchtigen Zeichnung der Umschlag-Lithographie und der Entschiedenheit der geschnittenen Form. Das erregte Pathos, von dem Friedrich Nietzsche in Zusammenhang mit der „Kunst des Stils“ sprach, wird



Magdalena M. Moeller, Günther Gercken

Ernst Ludwig Kirchner

Peter Schlemihls wundersame Geschichte

Gebundenes Buch, Leinen, ca. 192 Seiten, 25,0 x 32,0 cm
156 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5375-3

Prestel

Erscheinungstermin: August 2014

Ein Hauptwerk expressionistischer Druckgrafik

Mit 50 Ausklapptafeln sowie einem beigelegten Plakat, das alle Varianten der Schlemihl-Folgen zeigt

› Zum ersten Mal werden Kirchners Schlemihl-Folgen in einer bibliophilen und prachtvollen Publikation gewürdigt

Der aus einem Titelblatt und sechs Blättern bestehende Holzschnittzyklus „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ nimmt in Ernst Ludwig Kirchners Schaffen eine zentrale Stellung ein. Nach seiner vorzeitigen Entlassung aus dem Kriegsdienst im November 1915 sind innerhalb kurzer Zeit die Illustrationen zu Adelbert von Chamisso's gleichnamiger Erzählung entstanden. Die 1813 im Geist der Romantik verfasste Novelle interpretierte er auf ganz subjektive Weise. Er identifizierte sich mit der Hauptfigur, die dem Teufel ihren Schatten verkauft und dadurch zum Außenseiter der Gesellschaft wird. Drangsalieret durch die Zeitumstände, eine durch den Ausbruch des Krieges veränderte Welt, und labil aufgrund seines psychischen Zustands, fühlte sich Kirchner vom Sinn des Daseins, von seinem Leben als Künstler abgeschnitten. Die Schlemihl-Illustrationen sind eine verschlüsselte Selbstdarstellung des leidenden Künstlers. Es existieren fünf komplette Folgen und eine rekonstruierte sowie eine Anzahl Einzelblätter und Probedrucke. Jede der Folgen ist ein Unikat, einmalig in farbiger wie in technischer Hinsicht. Dank zahlreicher Ausklappseiten bietet die prachtvoll bibliophil angelegte Publikation die Möglichkeit, die einzelnen, ganzseitig reproduzierten Motive nebeneinander zu betrachten und miteinander zu vergleichen.

 [Der Titel im Katalog](#)