

Im ersten Teil im vorigen Heft lag der Schwerpunkt der Betrachtung auf dem schriftdominierten Exlibris. Als letztes Beispiel hatten wir dort ein redendes Exlibris gezeigt, denn diese Sonderform des Exlibris steht insofern zwischen den schrift- und den bilddominierten Blättern, als in ihnen beide Elemente gleichwertig sind: Der Eigenername wird wortwörtlich bildlich gespiegelt.

Das redende Exlibris

Diese reziproke Beziehung zwischen Schrift und Bild hat im weiten Feld der redenden Exlibris eine Sonderrolle inne. Besonders die Eigner, die einen Tier- oder Berufsnamen tragen, haben diese Variante gerne gewählt; dabei kommt es häufig zu eher humorvollen Buchzeichen.¹ Da tummeln sich Vögel im Allgemeinen und, natürlich, Adler, Geier und Habichte im Besonderen. Es gibt Fische, Rehe, Katzen, Wölfe, Löwen; Bäcker, Fischer, Jäger, Zimmermänner, Tischler, Könige; es gibt aber auch die Herren und Damen Gester, Hirsekorn oder Haferkorn. Gelegentlich wird auch ein Vorname gewählt. So gibt es viele Rosas oder Rosalies, auf deren Exlibris die prachtvoll erblühte Blume gleichen Namens prangt.

Das System des redenden Exlibris ist recht schlicht. Ein sprachliches Zeichen hat dem Schweizer Linguistiker Ferdinand de Saussure (1857–1913) nach einen Doppelcharakter; es besteht aus einem Signifikaten (der Bedeutung) und einem Signifikanten (der Lautseite). Auf einem redenden Exlibris sieht man also gleichsam das Signifikat (durch die Zeichnung) und liest den Signifikanten (durch das Wort). Auf dem Blättchen, das der Wiener Albert Ross für Hans Maus gezeichnet hat, versteckt sich das Mäuslein noch zwischen den Wörtern. Die geschwungene Schrifttype wurde so gewählt, dass der Schwanz der Maus dazu passt.

Zu welch absurden Blüten die Namensspiegelung im Exlibris führen kann, zeigt ein Blatt, das der Berliner Maler Ernst Albert Fischer-Cörlin (1853–1932) für Eva Hirsch entworfen hat. Da trifft eine nackte Eva ganz ohne Feigenblatt, aber mit einem Apfel in der Hand, in einer Fluss- oder Seenlandschaft auf einen Hirsch, der ihr stolz sein geweihtes Haupt entgegenreckt. Das Hündchen in der Ecke, das sein beinahe menschliches Gesicht nach oben richtet, komplettiert ein eher skurriles Ensemble.

Cörlins Blatt ist auch ein Beispiel für die häufigste Form der Anordnung der Schrift auf dem Bücherzeichen. Die meisten Exlibris

trennen das grafische vom typografischen Feld, sie weisen in der Regel ein großes Bildfeld auf, von dem das Schriftfeld abgetrennt ist, was in verschiedenen Varianten erfolgt. Der Hinweis, dass das Blatt das Exlibris eines bestimmten Eigners ist, kann – der häufigste Fall – unter dem Bild erscheinen, aber auch darüber. Er kann auch auf zwei Schriftfelder aufgeteilt sein, die dann sowohl über dem Bild (zumeist die Bezeichnung »Exlibris« oder »Aus den Büchern«) als auch unter dem Bild (Eigenername) angeordnet sind. Möglich ist auch, dass die Schrift rechts oder links der Grafik platziert wird.

Für manchen Exlibriskünstler, vor allem solche, die für die Wiener Werkstätte gearbeitet haben, ist das Schriftbild genauso wichtig wie das Bild. Auf dem Exlibris für den Juristen Josef Giebisch von Bertold Löffler (1874–1960), einem Schüler von Koloman Moser, füllt ein auf einem Paragraphen reitender blutroter Scharfrichter die Bilddiagonalen. Das Blatt ist eine geistreiche Variante des redenden Exlibris. Das Schriftbild harmoniert in der Form der dekorativen Typografie (die Buchstaben »B«, »R«, »S«) mit dem Paragraphen, der die beiden Einträge trennt.

Solcherart Blätter verknüpfen phantasievoll Schrift und Bild, sei es, dass beides kompositorisch eng aufeinander bezogen ist, sei es, dass die Schrift in irgendeiner Weise in das Bild integriert ist. Sehr reizend und originell gelöst ist die Verbindung von Schrift und Bild auf dem Exlibris von A. Van der Elst, das er 1923 für die A.B.C.D.E., die Association Belge des Collectionneurs et Dessinateurs d'Ex-Libris, gestaltet.² Die Zinkografie zeigt ein völlig in eine Fibel mit den Buchstaben »A«, »B«, »C«, »D« und »E«, vertieftes kleines Mädchen in einer schlichten Volks-



Albert Ross:
Hans Maus sein Buch, Klischee,
1904, 50 x 110 mm

Ernst Albert Fischer-Cörlin:
Ex-Libris Eva Hirsch, Lichtdruck,
o. J., 135 x 90 mm

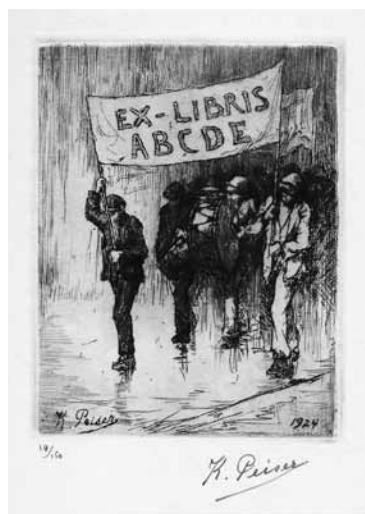
Bertold Löffler:
Ex-Libris Dor. jur. Josef Giebisch,
Farbklichee, o. J., 98 x 93 mm



tracht. Sie steht auf dem Straßenpflaster und hat das Buch wahrscheinlich aus dem Regal eines Antiquariats herausgezogen. Das Identifizieren der Buchstaben mag der Leseanfängerin noch große Probleme bereiten, was sie vollkommen aus der Wirklichkeit zu reißen scheint. Passend zu diesem heiteren und ansprechenden Motiv ist das Detail des Handarbeitskorbs, aus dem zwei Stricknadeln herausragen. Derart versunken im Buch kullert dem Mädchen unbemerkt ein Wollknäuel heraus, das sich zum Wort »Exlibris« aufrollt. Wahrscheinlich sollte sie sich mit ihrer Handarbeit beschäftigen, hat aber etwas viel Interessanteres gefunden! Wer, wenn nicht ein Buchliebhaber, wird sie verstehen.



Natürlich bietet der Name der belgischen Exlibris-Gesellschaft viel Spielraum für ungewöhnliche Kombinationen von Schrift und Bild; zwei weitere seien präsentiert: 1921 lässt Armand Rassenfosse (1862–1934) eine nackte Schönheit sich gemütlich auf einem Teppich räkeln, ihren Kopf stützt sie mit der linken Hand, während sie mit der rechten über einem Briefbogen sitzt und mit einer Feder etwas schreibt – keinen Brief, keinen Liebesbrief, sondern die ersten fünf Buchstaben des Alphabets.³ 1924 hat Kurt Peiser (1887–1962) auf seiner Radierung Demonstranten mit einem großen Transparent festgehalten. Wollen sie für die belgische Exlibris-Gesellschaft demonstrieren? Für die Alphabetisierung der Welt? Für einen didaktisch und methodisch ansprechenden Leseunterricht? Sei es, wie es wolle, der Einfall ist originell.⁴



Eher kompositorisch als inhaltlich vollzieht sich diese Verknüpfung auf dem Exlibris von Nikolaj Kuprejanov (1894–1933), einem bekannten sowjetischen Grafiker, Plakatdesigner und Buchkünstler, für A. S.

Kagan. Der Holzschnitt von 1921 stellt eine sitzende, in ihr Buch vertiefte Frau dar. Kuprejanov, der dem russischen Konstruktivismus zuzurechnen ist, verzichtet auf das übliche rechteckige Format, vielmehr lässt er sein Exlibris unten in einem Dreieck mit einem rechten Winkel enden, auf dem so klar, wie das nur ein Holzschnitt vermag, die Buchstaben des Eigernamens erscheinen. Auch auf dem oberen Bildrand scheinen die beiden Wörter »iz« und »knig« («aus den Büchern») ein Dreieck zu bilden – im Gegensatz zur unteren Schrift, wo die Schrift schwarz auf weiß erscheint, jetzt überwiegend weiß auf schwarz. Den übrigen Hintergrund bestimmen unterschiedliche, schwarze, geometrische Formen, die um einen weißen viereckigen Tisch gruppiert sind. Über dem rechten oberen Winkel lässt Kuprejanov eine halbrunde Form erscheinen, die in einem kleinen schwarz-weiß schraffierten Halbkreis darüber eine Wiederholung findet. Dieser Halbkreis wiederum korrespondiert in seinem Muster mit der karierten rechteckigen Sitzbank, auf der die Leserin sitzt, sowie mit einem runden Schatten unter dem strahlend weißen Buch. Dem Exlibris ist deutlich anzumerken, dass bei seinem Entwurf Schrift- und Bildelemente gleichzeitig konzipiert worden sind – anders als bei dem im Verhältnis dazu traditioneller verfahrenen Blatt Kuprejanovs für L. S. Šivmanovič aus dem Jahre 1921.⁵

Von diesen Blättern ist der Weg nicht weit zu den Exlibris des englischen Künstlers Sidney Hunt (1896–1940). Der Maler und Dichter gab 1926/1927 die Avantgarde-Zeitschrift *Ray* heraus und publizierte dort Werke von Kurt Schwitters, El Lissitzky und Hans Arp. Er befand sich also in geistig-stilistischer Nachbarschaft zu Kuprejanov, so dass seine Exlibris



A. Van der Elst: *Ex Libris A.B.C.D.E.*, Radierung, 1923, 100 x 72 mm

Armand Rassenfosse: *Ex Libris A.B.C.D.E.*, Radierung, 1921, 129 x 120 mm

Kurt Peiser: *Ex-Libris A.B.C.D.E.*, Radierung, 1924, 125 x 85 mm

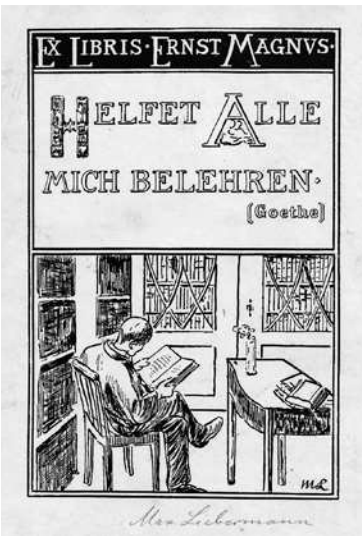
Nikolaj Kuprejanov: *Iz Knig A. Kagan*, Holzschnitt 1921, 90 x 80 mm

Nikolaj Kuprejanov: *Iz Knig L. S. Šivmanovič*, Holzschnitt 1921, 90 x 80 mm





Ähnlichkeit zu denen des Russen aufweisen. Auch er arbeitete mit Arrangements geometrischer Formen, in die er die Schrift integrierte. Sein Linolschnitt für die New Yorkerin Bella Landauer – auch »Lend a hand-Blatt« genannt – ist nicht nur Exlibris, sondern auch Werbung für die Amerikanische Exlibrisgesellschaft. In der französischen Zeitschrift *l'ex-libris* Nr. 1 vom Januar 1929, in der das Blatt abgebildet ist, heißt es: »Le dessin a été fait pour une femme de New-York. C'est une fantaisie éblouissante de la lumière et des lettres qui s'accorde bien avec la beauté frémissante des grande villes modernes la nuit.«⁶ Die Atmosphäre der Großstadt war sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst ein zentrales Thema der Zeit. Plakativ ist der Name der Eignerin mit der Hochhausarchitektur New Yorks verwoben.



Das zitierende Exlibris

Eine Sonderform der Verwendung von Schrift im Exlibris sind Zitate, die in die Gesamtkomposition eingebettet sind. Der Maler und Grafiker Max Liebermann (1847–1935) schuf für den Berliner Regierungsrat und Direktor der Nationalbank für Deutschland Ernst Magnus ein eher schlichtes Gebrauchsexlibris. Er teilt das Bild in zwei Hälften. In der oberen sehen wir außer der deutlich erkennbaren Eigenerbezeichnung auf schwarzem Grund das Goethezitat »Helfet alle mich belehren« aus Faust II. Darunter setzt Liebermann die Ecke einer Bibliothek, in der ein hemdsärmeliger Mann an schlichten

Sidney Hunt: *Bella Landauer*,
Linolschnitt, 1925, 120 x 80 mm

Max Liebermann:
Ex Libris Ernst Magnus, Litho-
grafie, 1910, 109 x 72 mm

Möbeln in einem Buch liest. Für den Text wählt er Majuskeln, von denen zwei noch besonders hervorgehoben sind: Im »H« versammeln sich Bücher, im »A« sitzen zwei Kinder. Zitat und Bild werden verständlich, wenn man weiß, dass der Bankdirektor eine erlesene Bibliothek mit Werken deutscher Literatur des 18. und 19. Jahrhun-

derts, vor allem zu Goethe, Schiller und Heine, zusammenrug.

Kunstvoll gestaltet der bedeutende Wiener Kupferstecher Alfred Cossmann (1870–1951) sein Exlibris für Rudolf Teltzsch. Eine geballte Faust hält einen Druddenfuß, in dem sich ein geflügelter nackter Mephisto bewegt. Cossmann liebte aus geometrischen Formen ornamental zusammengesetzte Bilder. Um die Bildkomposition schlingt er ein Band, das einmal einen Rahmen angibt und zum anderen die klar lesbaren Majuskeln der Schrift aufnimmt: »Das Mögliche soll der Entschluß / Beherzt sogleich beim Schopfe fassen.« (Goethe: *Faust, Vorspiel auf dem Theater*) Der Direktor spricht die Worte, die den Eigner – er war Unternehmer – als einen Mann der Tat ausweisen. Stilistisch verwenden Künstler dieser Zeit gern Bänder, Banner oder Girlanden, um Text unterzubringen.

Auch zeitgenössische Sammler wählen als Motiv für ihr Exlibris gern ein Zitat aus der Literatur. Auf ihrem Exlibris für Birgit Göbel integriert die ungarische Künstlerin Hermina Horvath (*1953) das bekannte Zitat aus Antoine de Saint-Exupéry's *Le Petit Prince* »On ne voit bien qu'avec la cœur, l'essentiel est invisible pour les yeux« in eine Bildcollage. Die Namen des Autors und der Eigenerin in Majuskeln flankieren den Erzähler-Piloten, der auf den kleinen Prinzen, wie wir ihn aus der Zeichnung des Autors kennen, hinabschaut. Das Zitat in Schreibschrift zwischen dem Piloten und dem kleinen Prinzen in der Wüste verweist auf den Dialogcharakter des Märchens.

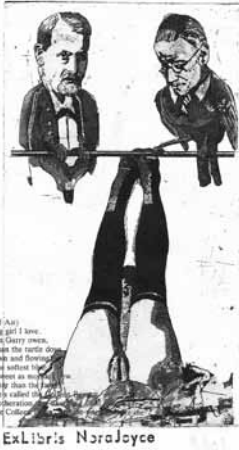
Das Pseudoexlibris

Starke Veränderungen im Verhältnis von Schrift zu Bild ergaben die Hinwendung der Exlibris-sammler zur freien Grafik. Der Wiener Grafikkünstler Eric Neunteufel (*1961), der sich in seinen Grafiken



Alfred Cossmann:
Ex Libris Rudolf Teltzsch,
Stichradierung, 1911,
117 x 96 mm

Hermina Horvath:
Aus meinen Büchern Birgit Göbel,
kolorierte Radierung, 1997,
148 x 98 mm



Eric Neunteufel:
ExLibris Nora Joyce, Radierung,
 Siebdruck, Stempel, 2001,
 155 x 108 mm

gern mit Literatur auseinandersetzt, hat eine Folge von acht fiktiven Exlibris für Nora Joyce geschaffen, bei denen er sich auf die Reminiszenzen an Lieder im letzten Kapitel von James Joyces *Ulysses* bezieht, dem berühmten 44-seitigen inneren Monolog Molly Blooms, die im Bett den Gedanken an den mittäglichen Ehebruch mit Blazes Boylan nachhängt und vor allem über die erotischen Abenteuer ihres Lebens sinniert.

Fiktive oder Pseudoexlibris auf die Namen bedeutender Persönlichkeiten gibt es schon lange. Von Sammlern gesucht, waren sie ein Zubrot für manchen Künstler. Dass Neunteufel Nora Joyce, die James Joyce seit ihrem 22. Lebensjahr bis zu seinem Tod begleitete, als Eignerin wählte, macht das Exlibris tatsächlich zu einem Pseudoexlibris, denn Nora Barnacle-Joyce war keine Leserin, die Bücher ihr eigen

nannte: Sie schaute noch nicht einmal in die Bücher ihres Mannes.

Auf der formalen Ebene zeigt sich die Veränderung zum konventionellen Exlibris dadurch, dass Neunteufel die Besitzanzeige unter das Bild stempelt und dass er den Text, der den Bezug zum letzten Kapitel belegt, als Siebdruck auf die Strichätzung anbringt. Beide Texte werden also nicht in das Bild integriert, sondern eröffnen ihm eine Deutungsperspektive. Eines der Blätter war auf der bedeutenden Ausstellung »Der verbotene Blick. Erotisches aus zwei Jahrtausenden« der österreichischen Nationalbibliothek im Jahr 2002 ausgestellt.

Die »Fragmentierung des weiblichen Körpers« und der dadurch angestrebte »Pornografiegenuss«⁷ unterstützt hier die bis über die Knie reichenden schwarzen Stümpfe mit den Strumpfbändern, die nach oben gestreckten Beine und die markante Bloßstellung der Vagina. Die Bildkomposition andererseits konterkariert den Effekt, in dem sie die voyeuristische Situation problematisiert. Der zirkensische Balanceakt des aus einem Gewirr amorpher Männerköpfe hochragenden weiblichen Unterleibs verleiht dem Rätsel »Weib«, das der Psychoanalytiker Sigmund Freud und der Romanautor James Joyce durch das vaginale Schlüsselloch aus der Vogelperspektive untersuchen, einen eher komischen Charakter. Die mit den Männern jonglierende »Herrin« der Situation, die die beiden bei der Stange hält, bleibt nicht – wie sonst bei solchen »Pars-pro-toto«-Blättern üblich – gesichts-

los, sondern ist hinter den hochgestreckten Beinen mit ihrer typischen Frisur als Nora Joyce zu erkennen.

Der in rotem Siebdruck links unten über das Bild gelegte Text »It is a charming girl I love, / she comes from Garryowen / she's gentler than the turtle dove ...« ist kein direktes Zitat aus dem Monolog, sondern eine Arie aus der romantischen Oper *The Lily of Killarney* von Dion Boucicault (1820-1890) und Julius Benedict (1804-1885), an die sich Molly Bloom erinnert. Der Text wird Gegenbild zum Bild der entblößten Nora, die den zwei voyeuristischen Geistesgrößen Paroli bietet. Das Blatt in seiner Gesamtwirkung erinnert an eines der Leitmotive des Romans, eine Zeile aus einem Gedicht von Yeats: »And no more turn aside and brood / Upon love's bitter mystery«. ⁸

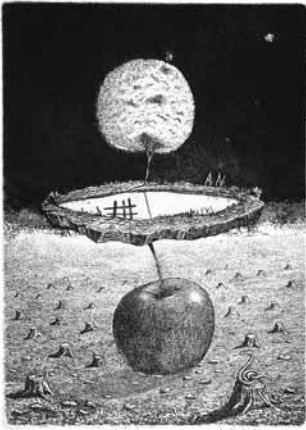
Auch die Serie von zehn literarischen Exlibris, die die Schweizer Germanistin und Werbefachfrau Tanja Grimm-Raabe für die Schweizer Sammlerin Julia Vermes gestaltet hat, fällt aus dem üblichen Rahmen. Für jedes Blatt wählt Grimm-Raabe einen Aphorismus von Robert Walser. Diese ordnet sie in unterschiedlicher Typografie und Gestalt auf chamoisfarbenem Karton an. Auch einen aus weißem Papier ausgeschnittenen kleinen aufgeklebten Flügel findet man zu dem Text »Daß uns Heiliges nie verliere«. ⁹ Auf dem hier gezeigten Beispiel »Befürchtungen allein sind zu befürchten« wird der Text selbst zum Bild. Typengröße, Schraffierung und die buchstützenähnlichen Klammern heben den zentralen Begriff »Befürchtungen« plakativ hervor. Die durch die Größenwahl erfolgte Aufsprenzung des Wortes auf drei Zeilen verfremdet es. Das Auge braucht Zeit, das Wort zu identifizieren. Dadurch dauert es, bis sich für den Betrachter die durch die Entzifferung aufgebauten Befürchtungen durch das folgende, klein geschriebene »allein sind zu befürchten« relativieren und er aufatmen kann. Ein Vorgang, der mit der normalen Funktion eines Exlibris nichts zu tun hat.

Die Eignergrafik

Kaum noch Schrift, wir hatten es im ersten Teil bereits angesprochen, finden wir mittlerweile auf Blättern, die den Charakter von freier Grafik besitzen.



Tanja Grimm-Raabe:
Ex libris J. Vermes, Offsetdruck,
2006, 80 x 85 mm



Der tschechische Künstler Jiří Pileček (1944–2002) bringt auf seinen poetisch surrealen Bildern meist nur Initialen und ein kleines »EXL« an wie hier auf dem Exlibris für A. N. Die Initialen auf dem Ring in der Bildmitte, der einen Zugang zur »Apfelwelt« unten öffnet, wirken kaum anders als das gitterähnliche Gebilde aus fünf Laten gegenüber. Der Blick des Betrachters wird nicht durch einen Namen abgelenkt und kann sich ganz in die Betrachtung des Apfels (oder der Kirsche) und des mondähnlichen Pendants in der Nachtwelt versenken. Pileček scheint hier den Apfel Magrittes weitergedacht zu haben.



Auch in den 1920er Jahren finden sich schon Künstler, die die Namenseintragung auf ein Minimum reduzierten. Allerdings hat das andere Gründe. Es sind die Auftraggeber, die wohl davor zurückschrecken, mit vollem Namen auf einem erotisch-pornografischen Blatt zu firmieren. Bis auf wenige Ausnahmen liest man auf den erotischen Exlibris Walter Helfenbeins (1893–1984) »Ex eroticis« und zwei Initialen, aber eben nicht als Möglichkeit einer besonderen grafischen Gestaltung des Bildes, sondern zur Kaschierung des Besitzers.

Jiří Pileček:
Exl. A. N., Radierung, 2001,
 135 x 98 mm

Michel Fingesten:
Ex Libris F. Pierre, Radierung, o.J.,
 150 x 106 mm

Michel Fingesten (1884–1943), einer der phantasievollsten Exlibrisgestalter dieser Epoche, lässt auf seinen Blättern gelegentlich, um die Gesamtwirkung des Bildes nicht zu stören, den Namenstext optisch an den Rand oder in den Hintergrund treten, befindet sich damit also auf der gleichen ästhetischen Wellenlänge wie heutige Exlibriskünstler. Auf dem Beispiel wird der Blick des Betrachters

unmittelbar auf den hell aus dem dunklen Bild aufscheinenden Totenschädel gerichtet, der seinerseits den vor ihm stehenden, lesenden Tod zu fixieren scheint. Die in die äußerste Ecke unten rechts gedrängten Worte »EX LIBRIS« nimmt man beim ersten Betrachten genauso wenig wahr wie den im braunen Hintergrund

fast verschwindenden Eignernamen F. Pierre oben rechts.

Lakonisch wie Hamlets »The rest is silence« mutet es an, wenn an die Stelle des Exlibris die »Eignergrafik« tritt, auf der dann kein Text mehr zu finden ist. Der Eigner taucht nur noch in der Bildunterschrift des Künstlers auf. Das Blatt *für Scheffer*, den Präsidenten der Österreichischen Exlibris Gesellschaft, von Josef Werner (*1945) wirkt wie ein heiteres, häufig gebrauchtes Löschblatt, auf dem in Hellgrün, Rot und Schwarz gelöschte Reste von Geschriebenem zu erkennen sind. Die Schrift ist gelöscht, aber wenn man einen Spiegel davor hält, kann man mehrfach das Lebensmotto des Eigners (»So ist's«) und seinen Namen (Heinrich R. Scheffer) entziffern. Die Exlibrisgrafik hat hier endgültig ihren sie konstituierenden Text verloren und sich von ihrer Geschichte und Funktion gelöst.

In unserem zweiteiligen Artikel haben wir versucht, uns wesentlich erscheinende Aspekte der Beziehung zwischen Text und Bild des kleingrafischen Genres Exlibris aufzuzeigen. Der Kenner der Exlibrisgrafik wird wissen, dass wir bei der Vielfalt der Erscheinungsformen Abstriche machen mussten, Manches haben wir bewusst außer Acht gelassen – wie Karl Schmidt-Rottluff mit seinen typografischen Exlibris – oder auch übersehen. Ein Vergleich der Exlibris unterschiedlicher Länder führt sicher zu weiteren Erkenntnissen. Doch hoffen wir, dass unser Überblick auf die Probleme und Möglichkeiten im Verhältnis von Schrift und Bild aufmerksam gemacht hat, was den interessierten Leser/die interessierte Leserin veranlassen mag, auf eigene Faust weiterzuforschen, ob Ihnen weitere spannende Text-Bild-Konstellationen unterkommen.

Ulrike Ladnar, Redakteurin des Jahrbuchs der Deutschen Exlibris Gesellschaft (DEG), und Heinz Decker, Mitglied im Beirat der DEG, leben in Frankfurt am Main.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu Albert Treier: *Redende Exlibris. Geschichte und Kunstform des deutschen Bücherzeichens*, Wiesbaden 1986.

2 Originalbeilage in: *Association Belge des Collectionneurs et Dessinateurs D'Ex-Libris*, Exercice 1923.



Josef Werner: *für Scheffer*,
arbradierung, 2005, 133 x 105 mm

- 3 Originalbeilage in: *Association Belge des Collectionneurs et Dessinateurs D'Ex-Libris*, Exercice 1921.
- 4 Originalbeilage in: *Association Belge des Collectionneurs et Dessinateurs D'Ex-Libris*, Exercice 1924.
- 5 Beide Exlibris finden sich vom Originalstock gedruckt in: P. I. Nera-dovskij: *Knišnyje snaki russkich chudošnikov*, Peterburg (Petropolis) 1922, S. 99 u. 104.
- 6 Edmund Paul: Sidney Hunt, graveur anglais Ex-libris, in: *l'ex-libris – revue internationale paraissant tous les deux mois*, No. 1, Janvier 1929, S. 11–29.
- 7 Claudia Karolyi: Die Macht des Blickes, in: Österreichische Nationalbibliothek (Hrsg.): *Der verbotene Blick*, Wien 2002, S. 248–252; dies.: KörperTeile, ebd., S. 253–257.
- 8 Vgl. dazu: Heinz Decker: Lebens- und Schaffenswege von James Joyce im Spiegel des Exlibris, in: *Exlibris Bucheignerzeichen Kleingraphik*, Jahresschrift des Schweizerischen Ex Libris Clubs, Nr. 43, 2003, S. 11–28.
- 9 Vgl. dazu: Heinz Decker: »Wozu alles wollen« – Die 10 Gebote einer Bibliophilen, in: *DEG Jahrbuch 2008*, S. 92–102.

VORGESTELLT

Manfred Krause **DAS KIRCHNERHAUS**

Ein Museum für Ernst Ludwig Kirchner in Aschaffenburg

»Das erste, was ich im Leben sah, waren die fahrenden Lokomotiven und Züge, sie zeichnete ich, als ich sechs Jahre alt war. Vielleicht kommt es von daher, das mich besonders die Beobachtung der Bewegung zum Schaffen anregt.« Die Züge, von denen Ernst Ludwig Kirchner 1930 rückblickend spricht, sind jene in seiner Heimatstadt Aschaffenburg. Dort wurde das Gründungsmitglied der Künstlervereinigung »Brücke« (1905–1913), die heute zu den wichtigsten Wegbereitern der Moderne und des deutschen Expressionismus zählt, am 6. Mai 1880 geboren – in einem Mietshaus gegenüber dem bayrisch-preußischen Grenzbahnhof in der heutigen Ludwigstraße 19.

Der Vater arbeitete in einer Buntpapierfabrik. Er förderte das sich früh zeigende Talent des Sohnes und beschriftete eigenhändig dessen Kinderzeichnungen. Stolz vermerkte der Vater, dass Ernst Ludwig mit nicht mal sechs Jahren den *Struwzelpeter* aus dem Gedächtnis zeichnete. Den Kinderjahren Kirchners in Aschaffenburg folgten die Eindrücke und Erfahrungen der Großstädte Dresden, München und Berlin, die Berührung mit der Kunst der europäischen Avantgarde.

Besonders Kirchners druckgrafisches Werk beeindruckt bis heute. Es umfasst mehr als 2.000 Arbeiten, und fast jedes davon kann man als ein Unikat bezeichnen, denn er druckte seine grafischen Blätter selbst. Vor allem die Holzschnittkunst führte Kirchner,