

Abb. 1: Reproduktion der Rückseite der 100-Franken-Banknote („Alberto Giacometti“) der SNB, 8. Serie, ausgegeben 1998, Archiv der SNB (ASNB): BN 354.303 (B)



ABSCHIED VON DER VORDERSEITE¹ – ANMERKUNGEN ZUR PHÄNOMENOLOGIE DES SEITENWECHSELS

Thorsten Sadowsky

ABSTRACT

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) is one of the leading exponents of German expressionism. The oeuvre of the artist, who during his lifetime redacted his own work through self-authored art reviews and stylistic revisions, includes a special type of work: reverse-side paintings. Currently, 139 such “double Kirchners” are known. The history of these canvases is as varied as their status and quality. Some of the reverse-side paintings are finished works signed by the artist whose quality is in no way inferior to that of the painting on the front. What complicates things is that Kirchner later used canvases from his time in Dresden and Berlin, turned them around, reworked them and adapted them to his new style. This essay examines the complicated relationship between the front and back of the canvas and the phenomenon of “switching sides” both from an art historical perspective and based on selected examples from Kirchner’s oeuvre.

ZUSAMMENFASSUNG

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) zählt zu den bedeutendsten Vertretern des deutschen Expressionismus. Im Werk des Künstlers, der zu Lebzeiten sein eigenes Schaffen in Form von selbstgeschriebenen Kunstkritiken und stilistischen Überarbeitungen redigierte, gibt es ein besonderes Phänomen: die Rückseitenbilder als eigene Werkkategorie.

Derzeit sind 139 „doppelte Kirchner“ bekannt. Ihre Entstehungs- und Werkgeschichte ist ebenso unterschiedlich wie ihr Status und ihre Qualität. Bei einem Teil der Rückseiten handelt es sich um abgeschlossene Werke, die vom Künstler signiert wurden und deren Güte der Vorderseite in nichts nachsteht. Es macht die Sache nicht einfacher, dass Kirchner Bilder aus seiner Dresdner und Berliner Zeit später drehte, überarbeitete und seinem neuen Stil anpasste. Der Essay beschäftigt sich mit den komplizierten Zusammenhängen zwischen der Vorder- und der Rückseite der Leinwand und dem Phänomen des Seitenwechsels aus kunsthistorischer Perspektive sowie anhand ausgewählter Beispiele aus dem Werk Kirchners.

KOPF ODER ZAHL

Dass die Dinge meist zwei Seiten haben und dass Vor- und Nachteile gegeneinander abzuwägen sind, kennen wir aus zahlreichen Redewendungen. Wir sprechen nicht allein von den zwei Seiten einer Medaille, sondern eben auch von der anderen Seite bzw. der Kehrseite der Medaille. Gerade der bildhafte Münz- oder Medaillenvergleich betont das Untrennbare von Vorder- und Rückseite. Obwohl der Ausdruck Kehrseite in der Regel negativ konnotiert ist, ist es bei Geldmünzen eigentlich kaum sinnvoll, von einer positiven und einer negativen Seite zu sprechen – zumindest bleibt

¹ Der vorliegende Essay ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung meines Katalogbeitrags zur Ausstellung „Der doppelte Kirchner“, die 2015 in der Kunsthalle Mannheim und im Kirchner Museum Davos gezeigt wurde. Vgl. Sadowsky, Thorsten: Abschied von der Vorderseite. Anmerkungen zur Phänomenologie des Seitenwechsels, in: Herold, Inge/Lorenz, Ulrike/Sadowsky, Thorsten (Hg.): Der doppelte Kirchner. Die zwei Seiten der Leinwand, Katalog Kunsthalle Mannheim und Kirchner Museum Davos 2015, Köln 2015, S. 12–22.

der Wert der Münze davon unberührt. Numismatiker*innen verwenden den Begriff „Avers“ zur Bezeichnung der Vorder- bzw. Bildseite, während die Rück-, Kehr- oder Wertseite als „Revers“ bezeichnet wird. Bei den Euromünzen verhält es sich indessen genau umgekehrt, da diese über eine einheitliche europäische Vorderseite mit der Wertangabe verfügen, während die Rückseite jeweils eine bildliche Darstellung zeigt, über die das Land entscheidet, in dem die Münze geprägt wird. Die jeweils landesspezifisch geprägte Rückseite hat auf die Geltung der Münzen innerhalb der Währungsunion keinen Einfluss. Sie sind ein anerkanntes Zahlungsmittel in allen 19 Teilnehmerländern.²

Die aktuell geltende Schweizer Banknotenserie, die von Jörg Zintzmeyer entworfen wurde und 1995 in den Umlauf kam, hat einen eindeutigen Schwerpunkt bei der bildenden Kunst. Die Vorderseite der Banknoten zieren unter anderem die Porträts der Künstler Le Corbusier (10-Franken-Note), Sophie Taeuber-Arp (50-Franken-Note) und Alberto Giacometti (100-Franken-Note) sowie des Kunsthistorikers Jacob Burckhardt (1.000-Franken-Note). Die als Hochformate gestalteten Banknoten zeigen auf der Rückseite ikonische Werke der jeweiligen Künstler*innen. Insofern sind die Künstler*innenporträts und ihre Werke in der Erscheinungsform des Papiergelds Motive ein und derselben Sache.³ Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Giacomettis berühmte Skulptur „L'homme qui marche I“ von 1960, die die Rückseite der 100-Franken-Note abschreitet und dabei aus vier verschiedenen Perspektiven wiedergegeben wird (Abb. 1), im Jahr 2010 für rund 65 Millionen Pfund Sterling (oder 110 Millionen Schweizer Franken oder 1,1 Millionen 100-Franken-Noten) bei Sotheby's in London unter den Hammer kam. Das bis dahin teuerste Werk der Auktionsgeschichte wurde von der brasilianischen Milliardärin Lily Safra aus dem Besitz der Commerzbank ersteigert. Giacomettis „schreitender Mann“ hatte langjährige „Banken-

erfahrung“ hinter sich, denn der Schweizer Künstler hatte sein Werk ursprünglich für die Plaza der New Yorker Chase Manhattan Bank konzipiert. Das Projekt zerschlug sich, und der Bronzeguss 2/6 wurde zunächst von dem Galeristen Aimé Maeght erworben, wanderte dann aber weiter in amerikanischen Privatbesitz, bis schließlich Dresdner Bank-Vorstand Manfred Meier-Preschany ihn 1980 kaufen ließ. Nach der Übernahme der Dresdner Bank durch die Commerzbank 2009 hatte man keine Verwendung mehr für eine Skulptur, die gemeinhin als eines der bedeutendsten Werke Giacomettis gilt und als zentrales Symbol menschlicher Zerbrechlichkeit und Würde, das die Ängste und Hoffnungen der Zeitgenoss*innen des 20. Jahrhunderts ausdrückt, gesehen wird.⁴

Im Schicksal dieser Skulptur – nämlich ihrer inflationären Vervielfältigung auf Geldscheinen einerseits und ihrer enormen Wertsteigerung als Handelsware andererseits – scheint sich exemplarisch zu bewahrheiten, was der Kultursoziologe Georg Simmel bereits 1897 hellsichtig in seinem Artikel „Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens“ formuliert hatte: „Als Wert-Ausgleicher und Tauschmittel von unbedingter Allgemeinheit hat das Geld die Kraft, alles mit allem in Verbindung zu setzen [...]“⁵ Wenn man die Münzmetaphorik von „Kopf oder Zahl“ in diesem Fall anwenden wollte, dann hat hier die Zahl eindeutig die Oberhand über den Kopf oder das Bild gewonnen.

AUGENTÄUSCHUNG UND RÜCKSEITE

Nun hinkt der Münzvergleich in Hinblick auf die Kunstgattung Skulptur, zu deren Merkmalen ja gerade ihre Rundumansichtigkeit gehört. Als zweiseitige Kunstwerke können indessen mittelalterliche Hochaltarretabel betrachtet werden, die als Gesamtkunstwerke konzipiert wurden

² Vgl. die Angaben auf der Homepage der Europäischen Zentralbank: URL: <https://www.ecb.europa.eu/euro/coins/html/index.de.html> (Zugriff: 19.8.2020).

³ Detaillierte Angaben zur achten Banknotenserie von 1995 finden sich auf der Homepage der Schweizer Nationalbank: URL: http://www.snb.ch/de/iabout/cash/history/id/cash_history_overview (Zugriff: 4.11.2014).

⁴ Vgl. Thibaut, Matthias: „L'homme qui marche I“ Skulptur bricht alle Rekorde, in: Handelsblatt, 4.2.2010, URL: www.handelsblatt.com/panorama/kunstmarkt/lhomme-qui-marche-i-skulptur-bricht-alle-rekorde/3362312.html (Zugriff: 19.8.2020).

⁵ Simmel, Georg: Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens [1897], in: Ders.: Soziologische Ästhetik, hg. von Klaus Lichtblau, Wiesbaden 2009, S. 81–95, S. 87.

und deren Anfänge um 1300 anzusetzen sind. Die großen Schnitzaltäre der Spätgotik sind vor allem ein nordalpines Phänomen und verbinden sowohl bildhauerische als auch malerische Elemente. Ihre durch bewegliche und beidseitig gestaltete Flügel ermöglichte Wandelbarkeit dient der Veranschaulichung des Heilgeschehens. Die Altäre waren üblicherweise geschlossen und wurden nur an hohen kirchlichen Festtagen geöffnet. Dann entfalteten sich auf der goldschimmernden Schauseite eine überirdische Welt und die Offenbarung des himmlischen Heils.⁶

Hingegen begnügt sich die Gattung Malerei in der Regel mit einer Bildseite. Das „Gesicht“ des Bilds ist im Normalfall dem Betrachter/der Betrachterin zugewandt. Gleichwohl hat auch die Rückseite schon frühzeitig die Künstler*innen, Kunsthistoriker*innen und Restaurator*innen beschäftigt, aber auch auf unbefangene Betrachter*innen scheint die nicht sichtbare andere Seite eine große Faszination auszuüben.⁷ Ein besonders raffiniertes Beispiel für die visuelle Verstrickung von Vorder- und Rückseite ist das 1670 entstandene Gemälde „Trompe-l'œil. Rückseite eines Gemäldes“ des flämischen Barockmalers Cornelis Norbertus Gijsbrechts (Abb. 2). Das Trompe-l'œil-Bild zeigt die Rückansicht eines Gemäldes mit einem hölzernen Rahmen. Die fleckige Leinwand ist auf einen Keilrahmen gespannt, der wiederum von einem Bilderrahmen eingefasst wird. Gebrauchsspuren auf dem Rahmen und ein mit Siegellack auf der Leinwand befestigtes Zettelchen mit der Zahl 36 steigern die Illusion der vermeintlichen Rückseite, die eine Vorderseite ist. Das Gemälde kann und muss auf einen „echten“ Rahmen verzichten, weil der Rahmen das Motiv des Rahmens selbst ins Bild gerückt ist und die bildnerische Illusion sonst für die Betrachter*innen leichter offenkundig würde. Paradoxe Weise entfaltet das Bild seine Wirkung aber erst, wenn man erkannt hat, dass es eben nicht die Rückseite eines Gemäldes ist, sondern das Gemälde selbst.



Abb. 2: Cornelis Norbertus Gijsbrechts, Trompe l'œil. Rückseite eines Gemäldes, 1668–1672, Öl auf Leinwand, Kopenhagen, National Gallery of Denmark, SMK

In diesem Moment wird der Rahmen gewissermaßen wie von selbst hervorgebracht.⁸ Der Hofmaler Gijsbrechts, der von 1668 bis 1672 für die dänischen Könige Frederik III. und Christian V. tätig war, gilt heute als herausragender Meister der Trompe-l'œil-Malerei.⁹ In seinem Bild „Rückseite eines Gemäldes“ betreibt er eine Vorspiegelung falscher Tatsachen, die sehr modern anmutet.

Es sei in diesem Zusammenhang an die Täuschungsmanöver von Peter Fischli und David Weiss erinnert, die Mitte der 1980er-Jahre damit begannen, eine ganze Reihe von Skulpturen zu schaffen, die wie die frühen Readymades von Marcel Duchamp auftraten, indem die banalsten und wertlosesten Materialien und Gegenstände zu Kunst gemacht wurden. Die beiden Schweizer Künstler fertigten in sorgfältiger Handarbeit Kopien von alltäglichen Dingen wie leeren Dosen, Glühbirnenschachteln, schmutzigen Aschenbechern und Zigarettenkippen, Kaffeebechern, Orangenschalen und Pinseln (Abb. 3). Ihr bevorzugtes Material war Polyurethan, ein gefügiger federleichter Hartschaum,

⁶ Vgl. Kahsnitz, Rainer: Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol. Aufnahmen von Achim Bunz, München 2005, S. 12 ff.

⁷ Einen knappen, aber informativen Überblick bietet Haug, Ute (Hg.): Parcours. Die Rücken der Bilder, Katalog Hamburger Kunsthalle 2004/2005, Hamburg 2004.

⁸ Vgl. Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), phil. Diss., Universität Siegen, Berlin 2007, S. 43 ff.

⁹ Vgl. Koester, Olaf: Cornelis Norbertus Gijsbrechts – an Introduction, in: Ders.: Illusions. Gijsbrechts – Royal Master of Deception, Katalog Statens Museum for Kunst 1999, Kopenhagen, 1999, S. 16 f.



Abb. 3: Peter Fischli & David Weiss, Ohne Titel, 1995/1996 (Detail), Polyurethan-Hartschaum, Farbe

dessen Tauglichkeit für den Welt-Neubau von Millionen von Heimhandwerker*innen und Hobbykünstler*innen unter Beweis gestellt worden ist. Die Werke von Fischli und Weiss über die Wunder des Alltags simulieren Dinge und tauchen genau dort auf, wo man sie gemeinhin erwartet. Sie erscheinen als perfekte plastische Illusionen im Sinne der Trompe-l'œil-Technik und führen den Betrachter/die Betrachterin mit ihrem heiteren Hyperrealismus in die Irre.¹⁰

Auch Gijsbrechts augentäuschende Malerei gibt sich größte Mühe, den Betrachter/die Betrachterin davon zu überzeugen, dass hier nicht die Schauseite eines Werks an der Wand hängt. Die Zurschaustellung der Rückseite gilt



Abb. 4: Hans von Marées, Die Labung, um 1880, Öl und Tempera auf Pappelholz, Museum Wiesbaden

gemeinhin als ein Bruch mit der Konvention der Präsentation von Bildern. Wenn dies getan wird, dann will die Geste der Abkehr auf einen besonderen Sachverhalt hinweisen – so geschehen im Museum Wiesbaden, wo Hans von Marées' Gemälde „Die Labung“ von 1879/1880 über einen längeren Zeitraum mit der Bildseite zur Wand ausgestellt wurde (Abb. 4). Gründliche Provenienzforschung hatte ergeben, dass es sich bei dem Bild um Raubkunst aus der Sammlung des in Auschwitz ermordeten Max Silberberg handelte. Das Museum wollte das Werk in seiner Sammlung behalten und von den rechtmäßigen Erben zurückkaufen. Deshalb wurde in Zusammenarbeit mit einer Wiesbadener Design- und Werbeagentur unter dem Motto „Wiesbaden schafft die Wende. Es ist nie zu spät, das Richtige zu tun“ eine medial orchestrierte Spendenaktion gestartet, durch die der fehlende Betrag von 93.000 Euro eingeworben werden sollte. Bis zum 7. November 2014 konnte man für die Bildwende spenden.¹¹ Im November 2014 wurde bekannt gegeben, dass die Initiative erfolgreich war und das Gemälde mittlerweile wieder mit dem Rücken zur Wand hängt.

¹⁰ Vgl. Sadowsky, Thorsten: Boredom and Its Consequences: Many Questions – Many Answers, in: Ohrt, Karsten/Sadowsky, Thorsten (Hg.): Peter Fischli & David Weiss. Major and Minor Questions. Works from the Goetz Collection, Katalog Kunsthallen Brandts Klædefabrik 2004, Odense 2004, S. 37–54, S. 53 f.

¹¹ Vgl. URL: <https://www.feuilletonfrankfurt.de/2014/11/16/die-wende-geschafft-labung-von-hans-von-marees-jetzt-in-rechtmassigem-besitz-des-museums-wiesbaden/> (Zugriff: 19.8.2020).

DURCHBLICK UND TATORT

Ganz anders stellt sich das Verhältnis von Vorder- und Rückseite bei einem durchsichtigen Malgrund dar – hier sind beide Seiten im Zusammenspiel mit dem Licht an der Bildwirkung beteiligt. Wird Glas bemalt und tritt dann Licht hinzu, so leuchten die Farben umso intensiver. Mit Glasmalerei gestaltete Kirchenfenster haben daher den Charakter von durchlichteten Wänden, die ihre Farbwirkungen im Kirchenschiff entfalten.¹² Sigmar Polke, der große Alchemist unter den bedeutenden deutschen Malern der

Postmoderne, absolvierte am Anfang seiner Künstlerkarriere eine Glasmalerlehre, welche die Grundlage legte für sein Interesse an optischen Effekten und visuellen Phänomenen. Die komplizierte Beziehung von Licht, Material und Wahrnehmung prägte Polkes Werk, und der Kreis schloss sich, als er am Ende seines Lebens die zwölf Seitenfenster des Zürcher Grossmünsters gestaltete.¹³ In den 1980er-Jahren entwickelte Polke eigenwillige transluzide Bildträger aus in Kunstharz getränktem Polyestergewebe, das eben keine gläserne Durchsicht gewährte, sondern Durchblick und Klarheit mit Trübung und visueller Indifferenz dialektisch



Abb. 5: Sigmar Polke, Landmaus und Stadtmus (Lügen und Wunder der Malerei), 1997, Gemälde/Kunststoffsiegel auf Polyestergewebe, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof

¹² Einen umfassenden Überblick zur „modernen“ Glasmalerei bietet: Dresch, Jutta: Glasmalerei der Moderne. Faszination Farbe im Gegenlicht, Katalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe 2011, Karlsruhe 2011.

¹³ Vgl. Boehm, Gottfried u. a.: Sigmar Polke. Fenster – Windows. Grossmünster Zürich, Zürich 2010.

verschränkte. So gesehen, offenbaren Polkes bienenwachsartige glasige Malgründe nicht nur den dahinterliegenden Keilrahmen; sie sind zugleich auch die Arena von optischen Betrugereien, holografischen Überwältigungen, Bilderbuchidyllen und apokalyptischen Abgründen. Beispielhaft zeigen sich die „Lügen und Wunder der Malerei“ von Sigmar Polke in dem großformatigen Tafelbild „Landmaus und Stadtmaus“ von 1997, das verschiedene mehrschichtige Bildebenen miteinander verknüpft und sichtbar macht (Abb. 5). Da das Polyestergewebe auf beiden Seiten mit einer aus Farbfäden gesponnenen Kunststoffolie überzogen ist, ändert sich die Farbigkeit des Bilds je nach Blickwinkel des Betrachters/der Betrachterin. Das beidseitig bemalte Polyestergewebe wird auf der Rückseite von einem ursprünglich computergenerierten Gitarristen bespielt, der sich durch Bildmanipulationen am Kopierer zu einem apokalyptischen Spießträger aus dem Repertoire prähistorischer Felszeichnungen verwandelt hat, während auf der Vorderseite die aus dem Äsop'schen Fabelfundus bekannten Mäuse auf einer Wippe wippen, die auf einem giftigen Fliegenpilz als Ständer aufliegt. Die Stadtmaus bringt mehr Gewicht auf die Waage, weshalb die magere Landmaus in luftiger Höhe schwebt. Offenbar handelt es sich bei dem Spießträger um ein von Polke ursprünglich verworfenes Motiv, das dann für den Mäusebilderbogen wieder aufgenommen wurde und gewissermaßen zufällig als apokalyptischer Hintergrund eine zweite Chance erhielt. Die Verstrickung der Bildebenen macht aber die Unterscheidung von Vorder- und Rückseite nicht überflüssig, denn das Bild hat nach wie vor nur *eine* Schauseite und präsentiert sich an der Wand und nicht frei schwebend im Raum. Die transluzide Beschaffenheit des Polyestergewebes ermöglicht es aber in diesem Fall, die verworfene Rückseite zum konstitutiven Bestandteil des Bilds zu machen. Es handelt sich um eine Art künstlerisches Recycling von geradezu magischer Qualität.¹⁴

Polke gestaltet in virtuoser Weise Wahrnehmungsfallen und legt die Materialität seiner Bilder durch Transparenz offen, die teilweise sogar den Blick bis auf die nackte Wand dahinter freigibt. Er wendet sich damit gegen die



Abb. 6: Lucio Fontana, *Concetto Spaziale*, Attese, 1965, Wasserfarbe auf Leinwand, Schaan, Hilti Art Foundation

Flachheit des Bildträgers, die in der Moderne gegen den Illusionismus der traditionellen Malerei gesetzt wurde, indem er das Bild zu einer mehrschichtigen, doppelbödigen Membran werden lässt. Die Wunder der Malerei finden bei Polke gleichsam in einem milchig-trüben Fenster statt, das den Blick für eine neue Dimension öffnet, die mit dem Begriff der „Wiederverzauberung der Welt“ nur unzureichend beschrieben ist. Die Pointe besteht darin, dass Sein und Schein hier gleichermaßen zugegen sind.

Für Polke gilt deshalb, was bereits für die „Tagli“, die geschlitzten Leinwände von Lucio Fontana, festgestellt worden ist (Abb. 6). Der Akt des Schlitzens, mit dem Fontana ab 1958 die Leinwand zum Tatort erklärt, ist eine performative Geste, die offenbart, dass hinter dem Bild buchstäblich nichts ist. Fontanas Löcher oder Schlitze in der Leinwand sind bildimmanent, in der Tat des Schlitzens fallen Schöpfung und Zerstörung des Werks zusammen, und der Raum, der dadurch geöffnet wird, ist immer noch gerahmt und zugleich expandierend-unendlich. Entsprechend betrachtete Fontana seine „Tagli“ auch als Raumkonzept (*Concetto spaziale*). Die Unendlichkeit des Raums wird allerdings nicht nur durch den Schnitt erschaffen, sie muss auch zugleich als Illusion inszeniert werden – und zwar dadurch, dass

¹⁴ Vgl. Schuster, Peter-Klaus: Im Labor der Lügen – Besuch bei Polke, in: Schmitz, Britta (Hg.): Sigmar Polke. Die drei Lügen der Malerei, Katalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, und Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin, 1997/1998, Berlin 1997, o. S.

der Künstler hinter die Leinwand eine mattschwarze Gaze spannt, die das Licht schluckt und die Wand verdeckt. Das schwarze Tuch erzeugt ein unsichtbares Dahinter, sodass der Riss im Bild kein wahres Sein aufdeckt, sondern den Repräsentationscharakter des Bilds erneut bestätigt.¹⁵

DOPPELRAHMEN

Die aufgeführten Phänomene des Seitenwechsels, der Durchdringung von Vorder- und Rückseite, der Perforierung der Leinwand sowie der Verwandlung von Kunst in Geldwerte verweisen auf recht komplizierte Zusammenhänge zwischen Vorder- und Rückseite bzw. zwischen Bild- und Kehrseite. Versucht man nun anhand von schriftlichen Quellen zu ermitteln, wie Ernst Ludwig Kirchner sich zu den beiden Seiten der Leinwand positioniert hat, so sind die Ergebnisse erstaunlich übersichtlich, und dies bei einem Künstler, der nach aktuellem Stand immerhin 139 doppelseitig bemalte Gemälde hinterlassen hat.¹⁶ In einem Brief vom 7. Februar 1919, also zu einem Zeitpunkt, als die Mehrzahl von Kirchners Werken noch in Berlin eingelagert war, findet sich der viel zitierte Satz des Künstlers: „Aber die Leinwand hat Gott sei Dank 2 Seiten.“¹⁷ Daraus folgt allerdings weder, dass Kirchner prinzipiell beide Seiten der Leinwand als gleichberechtigt akzeptiert hat, noch, dass eine beidseitige Präsentation seiner Werke oder ein temporärer Seitenwechsel doppelseitiger Gemälde je eine Option für ihn darstellte. Vermutlich hätte Kirchner sich sonst um entsprechende Rahmungen bemüht, die eine Präsentation beider Seiten ermöglicht hätten. Davon ist aber nach bisherigem Wissensstand nichts bekannt, sodass wir davon ausgehen können, dass der Künstler bei seinen Ausstellungen nicht über die beiden Seiten seiner Leinwände nachdenken musste, sondern sich

stets eindeutig für eine Seite entschieden hat. Es muss daher in aller Deutlichkeit festgehalten werden, dass sich eine beidseitige Präsentation der doppelseitigen Gemälde nicht auf den Künstler berufen kann.¹⁸

Es macht die Sache nicht einfacher, dass Kirchner sein eigenes Werk umfänglich redigierte und Bilder aus der Dresdner und Berliner Zeit in Davos drehte, überarbeitete und seinem neuen Stil anpasste.¹⁹ Dieses „Weitermalen“ ist in jüngster Zeit an einigen zentralen Werken – u. a. an dem Triptychon „Badende Frauen“ (1915/1925) – eindrücklich durch röntgentechnologische Untersuchungen aufgezeigt worden (Abb. 7).²⁰ Obwohl Kirchner selbst einiges zur



Abb. 7: Röntgenbild der Mitteltafel von Ernst Ludwig Kirchners Triptychon „Badende Frauen“, 1915/1925, Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos

¹⁵ Vgl. Lüthy, Michael: Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix – Fontana – Nauman, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 46, Heft 2, 2001, S. 227–254, S. 238 ff.

¹⁶ Vgl. Grisebach, Lucius: Werkintegrität, in: Herold/Lorenz/Sadowsky (Hg.): Kirchner (wie Anm. 1), S. 27. Grisebach zählt noch 138 doppelte Kirchner; mittlerweile sind 139 bekannt.

¹⁷ Delfs, Hans (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, Bd. 1: Briefe von 1901–1923, Zürich 2010, Nr. 692.

¹⁸ Vgl. hierzu auch in diesem Katalog die Ausführungen Lucius Grisebachs zur „Werkintegrität“ in Bezug auf Ernst Ludwig Kirchners *Euvre*, in: Herold/Lorenz/Sadowsky (Hg.): Kirchner (wie Anm. 1), S. 23 ff.

¹⁹ Herold/Lorenz/Sadowsky (Hg.): Kirchner (wie Anm. 1), S. 30 f.

²⁰ Vgl. Schick, Karin/Skowranek, Heide: 13 Gemälde aus drei Jahrzehnten, in: Dies. (Hg.): „Keiner hat diese Farben wie ich.“ Kirchner malt, Katalog Kirchner Museum Davos 2011/2012, Ostfildern 2011, S. 136–141.

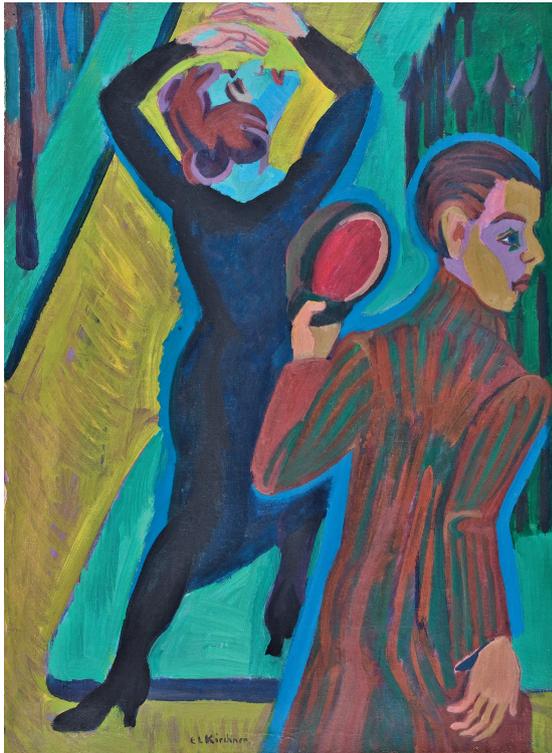


Abb. 8: Ernst Ludwig Kirchner, Der Abschied, 1925/1926 (Vorderseite von „Dodo am Tisch“ bzw. „Interieur mit Dodo“, 1909), Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos, Rosemarie Ketterer Stiftung

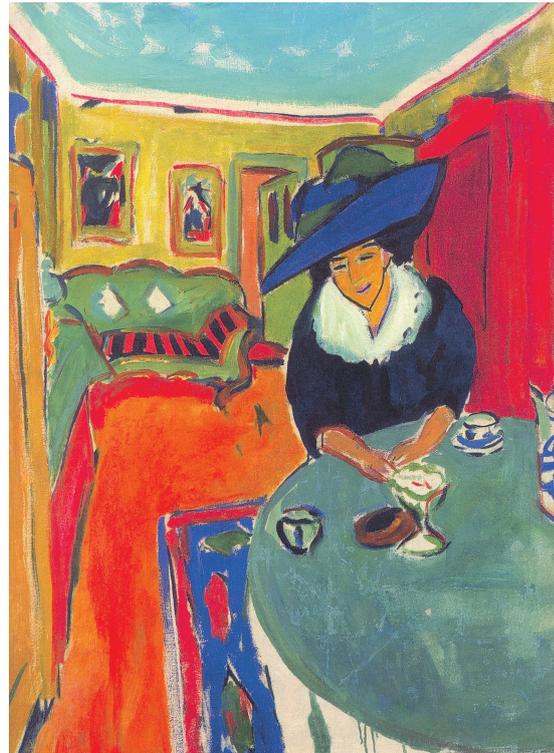


Abb. 9: Ernst Ludwig Kirchner, Dodo am Tisch bzw. Interieur mit Dodo, 1909 (Rückseite von „Der Abschied“, 1925/1926), Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos, Rosemarie Ketterer Stiftung

Unübersichtlichkeit der Sachlage beigetragen hat, lässt sich doch deutlich unterscheiden zwischen den Vorder- und Rückseiten, die zu Lebzeiten des Künstlers zu ebensolchen wurden, und den Wendemanövern, die nach seinem Ableben erfolgten. Dazwischen liegt die Inventarisierung des Nachlasses, die zwischen 1946 und 1954 im Basler Kunstmuseum erfolgte. Anhand von vier Fallbeispielen aus dem Kirchner Museum Davos soll das vielschichtige Phänomen vorgeführt werden.

Das Gemälde „Der Abschied“ von 1925/1926 hat eine zunächst einseitige Geschichte hinter sich (Abb. 8). Nach einem vielversprechenden Beginn spielte es über Jahrzehnte keine Rolle mehr in Ausstellungen und Publikatio-

nen. 1927 wurde das Werk in der Ausstellung der Münchener Neuen Secession gezeigt und dann erst wieder in der Ausstellung „Keiner hat diese Farben wie ich. Kirchner malt“, die 2011/2012 im Kirchner Museum Davos stattfand. Auch die Erwähnung in der kunstwissenschaftlichen Literatur gestaltete sich übersichtlich, obwohl das Werk bereits in Carl Einsteins „Die Kunst des 20. Jahrhunderts“ von 1926 abgebildet wurde.²¹ Eine intensivere Beschäftigung mit dem Bild, das zu der Werkgruppe der symbolischen „Bilder aus der Phantasie“ zu zählen ist und eine dramatisch-aufwühlende Abschiedsszene eines Paares in düsteren Farben schildert, setzte erst ab 2005 ein.²²

²¹ Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin ²1928, S. 387.

²² Vgl. Kaufmann, Bettina: Symbol und Wirklichkeit. Ernst Ludwig Kirchners „Bilder aus der Phantasie“ und Edvard Munchs Lebensfries, phil. Diss., Universität Bern, Bern 2007, S. 85 ff., 157 ff.



Abb. 10: Ernst Ludwig Kirchner, Der Flötenspieler (Hans Staub), 1922/1923 (Vorderseite von „Fehmarndüne mit Badenden unter Japanschirmen“, 1913), Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos

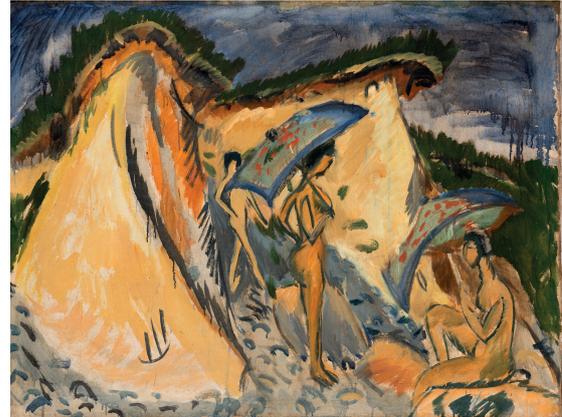


Abb. 11: Ernst Ludwig Kirchner, Fehmarndüne mit Badenden unter Japanschirmen, 1913 (Rückseite von „Der Flötenspieler [Hans Staub]“, 1922/1923), Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos

Das Bild „Dodo am Tisch“ (oder „Interieur mit Dodo“, 1909) wurde Anfang der 1990er-Jahre auf der Rückseite von „Der Abschied“ entdeckt (Abb. 9). Es steht im Verhältnis zur Vorderseite auf dem Kopf. Eine Abbildung des Gemäldes wurde erstmals 1999 in Roman Norbert Ketterers Buch „Legenden am Auktionspult“ veröffentlicht.²³ Das Gemälde war ursprünglich von Kirchner mit weißer Leimfarbe über-tüncht worden. Nach der Freilegung und der Entfernung des Nachlassstempels gelang der Rückseite mit sechs Ausstellungsbeteiligungen seit 2005 eine bemerkenswerte Karriere, die mit der großen Expressionismus-Ausstellung im Kunsthaus Zürich und im Los Angeles County Museum

of Art in den Jahren 2014/2015 ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte.²⁴ Obwohl das Bild über einen beidseitigen Rahmen verfügt, hat die Rückseite die Vorderseite eindeutig in den Schatten gestellt. Wir begegnen hier einem Phänomen, das schon im Wörterbuch der Brüder Grimm unter dem Stichwort „Seite“ Erwähnung findet: „4) an die Seite stellen, setzen *wird auch im Sinne des Vergleichens, gleich setzens gebraucht*: dieses Gemälde ist den früheren Werken des Künstlers nicht an die Seite zu stellen (*kann nicht mit ihnen verglichen werden, ist weniger wert als sie*) [...]“²⁵ Eine wechsellvollere Geschichte kann das Gemälde „Der Flötenspieler“ von 1922/1923 vorweisen (Abb. 10). Es gehört zur Gruppe der gewendeten Fehmarndünen-Bilder, die während der Sommeraufenthalte auf der Ostseeinsel zwischen 1912 und 1914 in größerer Anzahl entstanden und die von Kirchner auffällig häufig in den 1920er-Jahren zu Rückseiten umgewandelt wurden. Auf der Rückseite befindet sich das querformatige Bild „Fehmarndüne mit Badenden unter Japanschirm“ von 1913 (Abb. 11). „Der Flötenspieler“ wurde 1923 von Heinrich Staub, dem Chefarzt und Direktor der Zürcher Heilstätte in Davos-Clavadel,

²³ Ketterer, Roman Norbert: *Legenden am Auktionspult. Die Wiederentdeckung des deutschen Expressionismus*, München 1999, S. 105 sowie die Umschlagabbildung.
²⁴ Benson, Timothy O./Haldi Seiler, Sandra (Hg.): *Von Matisse zum Blauen Reiter. Expressionismus in Deutschland und Frankreich*, Katalog Kunsthaus Zürich, Los Angeles County Museum of Art, Musée des Beaux-Arts de Montréal 2014/2015, München 2014, S. 206, Nr. 55, Farbtafel.
²⁵ Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch* [1854], Bd. 16, Nachdruck der Erstausgabe, München 1984, S. 382.



Abb. 12: Ernst Ludwig Kirchner, Wasserträger am Bergbach, 1921–1923 (Vorderseite von „Blumenstillleben“, 1913), Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos



Abb. 13: Ernst Ludwig Kirchner, Blumenstillleben, 1913 (Rückseite von „Wasserträger am Bergbach“, 1921–1923), Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos

erworben. Sein Sohn Hans war häufig bei Kirchner zu Besuch gewesen und hatte als Flötenspieler Modell gestanden. Das Bild ging später in den Besitz von Hans Staub über und wurde schließlich im Jahr 2000 von seiner Frau Erika und seinen drei Töchtern dem Kirchner Museum Davos geschenkt. Die Donatorinnen und das Museum einigten sich darauf, dass das mit einem beidseitigen Rahmen versehene Gemälde in regelmäßigen Abständen gewendet wird, damit weder der Flöte spielende Hans Staub noch die Badenden auf Fehmarn immer die Wand anschauen müssen. Diese salomonische Präsentationsformel gewährleistet eine gewisse Symmetrie zwischen Vorder- und Rückseite und verhindert, dass eine Seite die Oberhand über die andere gewinnt.

Anders sind die Gewichte bei dem Gemälde „Wasserträger am Bergbach“ von 1921–1923 verteilt (Abb. 12), auf dessen Rückseite sich ein um 180 Grad gewendetes „Blumenstillleben“ von 1913 befindet (Abb. 13). Für dieses Werk gibt es keine beidseitige Rahmung, was dazu geführt hat, dass das in zarten Violett-Tönen gehaltene Stillleben bislang nur ein einziges Mal in einer Ausstellung präsentiert wurde und mit einer farbigen Abbildung in einem Katalog erschienen ist.²⁶ Auf dem „Blumenstillleben“ ist die Inventarnummer des Nachlasses gut sichtbar, die bei anderen gewendeten Rückseiten ebenso wie der Nachlassstempel häufig entfernt wurde. Das „Blumenstillleben“ tritt insofern als zweifelsfreie Rückseite auf und ist ein weiteres Beispiel dafür, dass Kirchner ein Werk aus seiner Berliner Zeit zugunsten eines Davoser Motivs drehte.

Das Bild „Tanzende Mädchen in farbigen Strahlen“ (1932–1937) (Abb. 14) gilt als eines der bedeutendsten Spätwerke Kirchners. Auf der Rückseite des Gemäldes wurde 2015 im Kirchner Museum Davos ein als verschollen geltendes Werk des Künstlers entdeckt, das im Kontext jener monumentalen Alpsonntagsszenen entstanden ist, die Kirchner Mitte der 1920er-Jahre in Davos malte (Abb. 15). Die beiden größten Gemälde, die Kirchner je geschaffen hat, befinden sich heute in der Sammlung des Kunstmuseums Bern („Alpsonntag“, „Szene am Brunnen“) und im Bundeskanzleramt in Berlin („Sonntag der Bergbauern“, „Alpsonntag“).

²⁶ Schick, Karin (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner. Die Stilleben, Katalog Kirchner Museum Davos 2006, Davos 2006, S. 20.



Abb. 14: Ernst Ludwig Kirchner, Tanzende Mädchen in farbigen Strahlen (Vorderseite von „Rechte Hälfte von Alpsonntag“, 1922/1923), 1932–1937, Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos



Abb. 15: Ernst Ludwig Kirchner, Rechte Hälfte von Alpsonntag, 1922/1923 (Rückseite von „Tanzende Mädchen in farbigen Strahlen“, 1932–1937), Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos

Das früher entstandene Gemälde „Alpsonntag“ galt bislang als unauffindbar. Einziger Hinweis auf die Existenz dieses vom Künstler verworfenen Gemäldes war die fotografische Dokumentation in einem seiner Fotoalben (Abb. 16). Dieser historische Abzug wurde später auch in Donald E. Gordons Werkverzeichnis der Gemälde abgebildet.²⁷

Durch die Entdeckung kann nun eindeutig nachgewiesen werden, dass Kirchner das frühe Alpsonntagsbild zerschnitten und Teile der Leinwand bzw. ihrer Rückseite für das Gemälde „Tanzende Mädchen in farbigen Strahlen“ verwendet hat.

Wir können feststellen, dass der Rahmen eine ganz entscheidende Rolle bei der Inszenierung und bei der Rezeption der doppelseitigen Werke von Ernst Ludwig Kirchner spielt. Dieser selbst hat – wie wir gesehen haben – eine doppelseitige Präsentation nie in Erwägung gezogen. Auch wenn Kirchner seine Werke redigierte, drehte und seine Entscheidungen teilweise wieder revidierte, so hegte er letztlich keinen Zweifel daran, dass das Bild nur eine Bildseite haben kann. Die Entdeckungen von Rückseiten nach dem Tod des Künstlers und die beidseitige Rahmung von Werken führten allerdings im buchstäblichen Sinne zu einer Doppelung von Teilen seines Œuvres.



Abb. 16: Ernst Ludwig Kirchner, Werkalbum III, Gemälde, Schweizer Arbeiten 1917–1919, Kirchner Museum Davos: Alpsonntag: Szene am Brunnen, 1923/1924, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Bern; Alpsonntag, 1922/1923, Öl auf Leinwand, linke Seite: Verbleib unbekannt, rechte Seite: Kirchner Museum Davos; Sonntag der Bergbauern, 1923/1924, Öl auf Leinwand, Bundeskanzleramt, Berlin

In Kirchners Bildkonzept ist die Leinwand eine Fläche, die materieller Träger von Farbe und zugleich der Erscheinungsort von etwas Abwesendem ist. Die Durchdringung der Leinwand, ihre Perforierung oder ein künstlerisches Nachdenken über das Dahinter oder die Rückseite des Bilds wäre dem von rastlosem Schaffensdrang getriebenen Kirchner nicht in den Sinn gekommen. Gleichwohl sind die Vorder- und Rückseiten bei ihm in mehrfacher Hinsicht untrennbar miteinander verknüpft. Wenn das Wenden eines Bilds dessen Wert um ein Vielfaches zu steigern vermag, dann scheint in dieser Geste etwas vom Traum der Alchemisten auf, nämlich von der Verwandlung von unedlen Metallen in Gold. Da nun aber Vorder- und Rückseite nicht

²⁷ Gordon, Donald E.: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968. S. 377.

voneinander loskommen können, gilt die Wertsteigerung (und umgekehrt auch die theoretisch mögliche Wertminderung) selbstverständlich für beide Seiten, wobei die ehemalige Vorderseite dafür einen hohen Preis zu zahlen hat, denn mit der Entdeckung der Rückseite droht ihr das Verschwinden. Das Vergessen ist die Kehrseite der Entdeckung.

Vor diesem Hintergrund ist die lückenlose Dokumentation aller Seitenwechsel von zentraler Bedeutung. Darüber hinaus hat die Präsentation der Doppelseiten einen großen Einfluss auf deren Status als Kunstwerk und auf die Rezeption der Werke durch das Publikum, weshalb auch sie gründlich durchdacht werden muss. Hängen die Bilder an der Wand, dann stellt diese die Rückseite ausschließende Präsentation ein Entweder-oder zur Schau. Nur ein periodischer Seitenwechsel bringt dann die Rückseite zum Vorschein. Will man das Display nach dem Prinzip des Sowohl-als-auch gestalten, so können die Doppelseiten entweder in frei stehende Wände eingefügt oder frei stehend auf Sockeln oder frei schwebend an Drahtseilen ausgestellt werden. Die erstgenannte Präsentationsform macht aus dem Bild eine Intarsie, während die Sockelvariante seinen Objektcharakter betont. Luftig schwebende Bilder evozieren hingegen leicht den Eindruck des Ephemereren und Unverbindlichen und laufen damit Gefahr, Beliebigkeit zu signalisieren. Aber auch die beidseitigen Präsentationsformen verlangen sowohl bei formatkonformen Doppel-

bildern (etwa wenn die Rückseite 180 Grad gedreht ist) als auch bei nicht formatkonformen Doppelbildern (Vorderseite: Hochformat, Rückseite: Querformat, wie im Beispiel des „Flötenspielers“) „richtungsweisende“ Entscheidungen, die stets einer Seite zum Nachteil gereichen – es sei denn, es handelt sich um den seltenen Fall seitengleicher Doppelseiten.

In seinem immer noch lesenswerten Essay „Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch“ beschreibt Georg Simmel den Rahmen als Grenzhüter des Kunstwerks, der die Abwehr nach außen und den Zusammenschluss nach innen symbolisiert und verstärkt: „Er schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.“²⁸ Der Rahmen versinnbildlicht, anders ausgedrückt, die innere Einheit des Bilds und macht dieses zu einer Insel des Für-sich-Seins. Die andere Seite der Leinwand – nicht minder gut bewacht – bestreitet aber gerade dieses Für-sich-Sein, indem sie selbst den gleichen Anspruch erhebt. So gesehen, formiert sich bei den doppelseitig gerahmten Bildern im Rücken des jeweiligen Kunstwerks immer auch seine Negation. Je nachdem, woher der Wind weht, kann es sogar geschehen, dass die keineswegs selbstgenügsamen Kunstwerke Schlagseite bekommen oder gar auf dem Kopf stehen müssen. Darin besteht das offenkundige Dilemma sowohl der Doppelseiten als auch ihrer beidseitigen Rahmungen und Präsentationen.

²⁸ Simmel, Georg: Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902], in: Simmel: Ästhetik (wie Anm. 5), S. 97.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2020

Band/Volume: [13](#)

Autor(en)/Author(s): Sadowsky Thorsten

Artikel/Article: [Abschied von der Vorderseite – Anmerkungen zur Phänomenologie des Seitenwechsels 77-89](#)