

Vom Trompe-l'Œil zum verworfenen Motiv

Rückseitig bemalte Bildträger der Moderne im künstlerischen, museums- und restaurierungsgeschichtlichen Kontext

Ulrik Runeberg

Seit der Renaissance schufen Künstler Trompe-l'Œil – Bilder, die umgespannte und rückseitig sichtbare, von einem Spannrahmen eingefasste Gemälde darstellen. Das real existierende Phänomen rückseitiger und insbesondere verworfenen Gemälde hingegen ist vornehmlich in der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts auszumachen. Mit Blick auf das Tagungsthema „Trompe-l'Œil – Illusion und Wirklichkeit“ greift der vorliegende verschriftlichte Vortrag, der anlässlich einer Veranstaltung der deutschsprachigen europäischen Restauratorenverbände (Köln, November 2017) gehalten wurde, die Frage der Vorder- und Rückseite am Beispiel entsprechender Werke sowohl aus der Perspektive des Künstlers als auch aus kunsthistorischer und restaurierungsgeschichtlicher Sicht auf.

From trompe-l'oeil to the rejected motif. Paintings on the backside created in the classical modernism and viewed in context of the history of art, museums and restoration

Since the Renaissance artists have created trompe l'oeil paintings which show rejected paintings on the backside of a painting support. On the other hand, the climax in the occurrence of real recto-verso-paintings and in particular rejected paintings, is primarily to be found in the classical modernism of the early 20th century. This paper, which is based on a conference presentation of the German speaking restorer's associations in Europe (Cologne, November 2017) discusses the topic of rejected paintings on the verso using the example of corresponding works. The focus is set on the artist's point of view, art-historical perspectives and the history of conservation.

Einleitung

Gemälderückseiten haben Künstler in verschiedenen Epochen fasziniert und inspiriert, insbesondere Bildträger, die auf der Kehrseite ein verworfenes Kunstwerk aufweisen. Von der Neuzeit bis zur Gegenwart sind beeindruckende illusionistische Gemälde entstanden, die Gemälderückseiten darstellen.¹ Ein Beispiel dafür ist das Gemälde „Landscape seen

through a stretcher“ (John Haberle zugeschrieben, um 1880, Abb. 1). Auch das Interesse des Betrachters scheint mit dem Blick auf das eigentlich für ihn Verborgene – nicht für ihn Bestimmte – zuzunehmen. Die Rückseite eines Kunstwerks, das Verso, erschließt sich üblicherweise nur eingeweihten Kreisen: dem Restaurator, dem Kurator, den Sammlern, den Kunsthändlern – und natürlich den Urhebern, den Künstlern. Sie ist von besonderem Reiz (Abb. 2).²



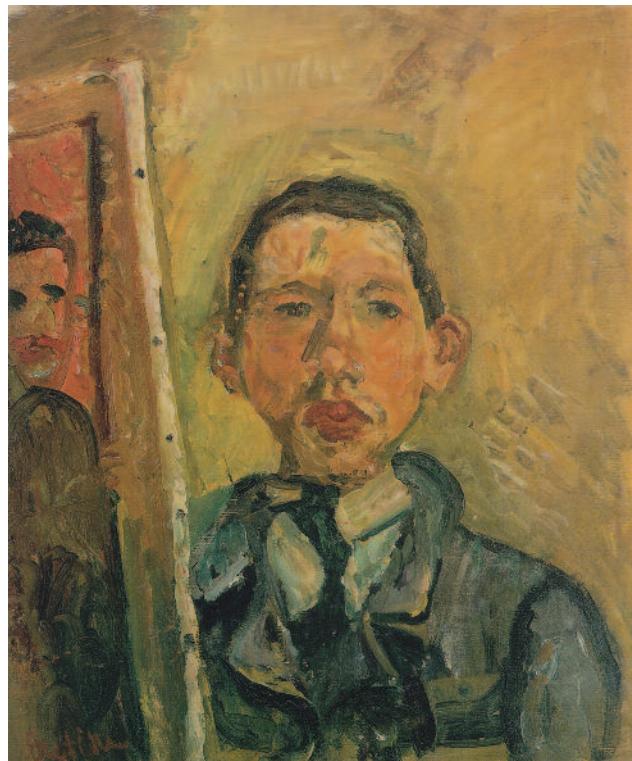
1

John Haberle, Landscape seen through a stretcher, Wichita Art Museum, Wichita, Kansas



2

Der Künstler P. A. Boeckstiegel an der Staffelei. Auf der Rückseite seiner Malleinwand befindet sich eine Landschaftsdarstellung.



3

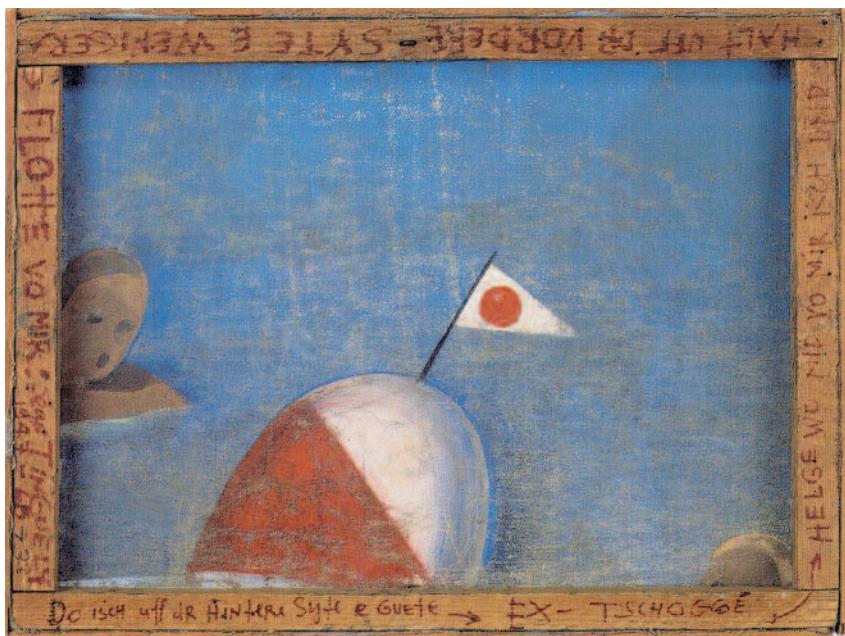
Chaim Soutine, Selbstporträt, ca. 1918, Ölmalerei auf Leinwand, Princeton, University Art Museum. Die Rückseite der Malleinwand auf der Staffelei links zeigt ein vom Künstler verworfenes Porträt.

Neben dem Erwecken der Neugier - dem Blick hinter die Kulissen - wurde die Gemälderückseite vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts allerdings mit negativ besetzten Attributen in Verbindung gebracht: mit dem versteckten Entwurf, dem missglückten Motiv, der Kehrseite. Erst im späteren Verlauf des Jahrhunderts bis hin zur Gegenwart ist der Umgang mit verworfenen Gemälde Rückseiten in museums- und restaurierungsgeschichtlicher Hinsicht von zunehmender Transparenz geprägt. Diese Entwicklung soll im vorliegenden Textbeitrag aufgezeigt werden.³

Gründe des Verwerfens von Motiven durch Künstlerhand

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts lässt sich ein verhältnismäßig hoher Anstieg an Revidierungen verzeichnen – sowohl von Künstlerhand als auch durch „Dritte“. Das mag zum einen an dem veränderten künstlerischen Selbstverständnis liegen, das von einer Abkehr vom Akademischen geprägt ist, an rasch aufeinanderfolgenden Stilwechseln – zum anderen aber auch an gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Ereignissen. Dies lässt sich im statistischen Abgleich von Werkverzeichnissen verschiedener Künstler übereinstimmend feststellen. Demnach ist zunächst die Frage nach den Gründen zu stellen, die insbesondere in der klassischen Moderne des 20. Jahrhunderts zu dem so zahlreich auftretenden

Phänomen des Verwerfens von Motiven durch Künstlerhand geführt haben. Die Ursachen dafür liegen nicht nur im so häufig zitierten Materialmangel von Bildträgern, sondern haben viele andere Hintergründe, die im Folgenden zusammengefasst werden.⁴ Das nachträgliche Revidieren eines bestimmten Stils oder einer früheren Werkphase bis hin zum sogenannten Autodafé – dem Vernichten des eigenen Werks – ist weit verbreitet.⁵ So schreibt beispielsweise der Schriftsteller Paul van Ostajen 1919 an den Künstler Franz Stuckenberg: „Tatsächlich [...], dass Du es fertig bringst, Deine Bilder zu zerstören, ist ein riesiges Zeugnis für Dich. Das Unglück der Menschen – hauptsächlich der Künstler – kommt daher, dass sie ihre eigenen Erzeugnisse als selbstverständlich wertvoll betrachten“.⁶ In ähnlicher Weise sind zahlreiche weitere Künstleraussagen zu diesem Thema überliefert – unter anderem auch von Conrad Felixmüller und Franz Radziwill, die allerdings immer in ihrem historischen Kontext zu betrachten sind.⁷ Denn vor allem in der Zwischenkriegszeit, einer Epoche der Umbrüche und der Unruhen, führten oftmals politische und weltanschauliche Gründe zum Auslöschen gewisser Motive – sowohl von Künstlerhand als auch durch „Dritte“. Vor allem Werke des Expressionismus mit gesellschaftskritischen Inhalten konnten ihren Urhebern zur Gefahr werden. Das Tilgen von Kunst durch „Dritte“ soll jedoch nur kurz angestreift werden. Vor allem Malereien der Moderne, die zeitweise als Gefährdung erschienen und als unangebracht gal-



4
Verworfenes Bild mit umlaufender
Inschrift auf dem Keilrahmen,
Rückseite eines Gemäldes von
Jean Tinguely, Museum Tinguely,
Basel

5
Verworfener und partiell übermalter
Bildentwurf, Rückseite eines
Gemäldes von Walter Ophey,
Kunstpalast, Düsseldorf



Auch religiöse sowie moralische Gründe konnten im Lauf des 20. Jahrhunderts zu Leinwandumspannungen, Revidierungen, Übertünchungen und Zerstörungen führen. In der Zwischenkriegszeit waren hiervon vor allem avantgardistisch-expressive Wandmalereien im öffentlichen Raum betroffen, die zunehmend aus politischer Motivation und unter dem Deckmantel weltanschaulicher sowie ethischer Beweggründe eliminiert oder zumindest modifiziert wurden.⁹ So kam es bereits in den zwanziger Jahren zu Diskussionen über die Darstellung christlicher Motive durch jüdische Künstler/-innen wie etwa im Falle der Staatlichen Gewerbe- und Hauswirtschaftsschule in Hamburg. Das Wandgemälde „Die klugen und törichten Jungfrauen“ (1929) von Anita Rée wurde dort aufgrund des steigenden Drucks durch die Nationalsozialisten Ende des Jahres 1933 verhängt – und 1937 schließlich zerstört.¹⁰

Exemplarisch sei auch der Umgang mit dem expressionistischen Wandgemälde „Die Auferstehung der verschiedenen Lebensalter“ angeführt: Das im Jahr 1928/29 ausgeführte Kuppelfresco von Ernst Müller-Gräfe hat die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland zwar überstanden, allerdings weisen dessen Figurendarstellungen seit 1933 Lendenschurz-Übermalungen auf, die vom Künstler im Jahr der Machtübernahme aufgebracht wurden.¹¹

So facettenreich sich die Gründe des Verwerfens darstellen, so unterschiedlich kann sich der Umgang eines Künstlers mit seinem abgelehnten Werk gestalten.

Beispiele reichen von einem ironischen Umgang, wie beispielsweise das rückseitig verworfene Gemälde im Selbstporträt von Chaim Soutine (Abb. 3), über beigelegte Kommentare, die erklärenden Charakter haben können, bis zu Stellungnahmen mit rechtfertigendem Charakter (Abb. 4).¹² Gelegentlich liegen Tilgungen vor, die vom partiellen Auslöschen lokaler Bildbereiche durch Farbkleckse bis hin zu zerstörenden Maßnahmen wie Malschichtentfernungen durch

ten, sind davon betroffen – bisweilen bis in die jüngere Vergangenheit. An dieser Stelle sei eine 1918 entstandene Wandmalerei Otto Morachs in einem Krankensaal der psychiatrischen Universitätsklinik in Zürich erwähnt, die erst im Jahr 1977 übermalt wurde. In einer Begründung der zuständigen Klinik-Verwaltung hieß es dazu: „Einerseits wäre eine Sanierung des Wandschmuckes mühselig und kostspielig gewesen, andererseits hatte [dieser] nicht auf alle Schwerkranke eine beruhigende Wirkung. Manche sahen in diesen lieblichen Tieren böse Tiere“.⁸



6

Rückseite eines Gemäldes von Franciszek Jazwiecki, mit zeitgenössischem Zeitungspapier überklebt, Privatsammlung



7

Weiße Überstriche, signierte Rückseite eines Leinwandgemäldes von Antonius Van der Pas, Privatsammlung

Abschaben reichen (Abb. 5). Ein häufig zu beobachtendes Phänomen stellt in dem Zusammenhang auch das vollständige Überstreichen eines verworfenen Motivs mit einem monochromen Farbton dar. Die Malmaterialien, die zum Tilgen einer Malerei Anwendung fanden, können dabei unterschiedliche Eigenschaften aufweisen. In Einzelfällen mag dies zu der Frage führen, inwiefern eine gewisse Reversibilität vom Künstler beabsichtigt war: etwa bei Überklebungen mit Zeitungspapier und Überstrichen mit Kreideschlamm,

Grundierungsmitteln oder auch leicht löslichen Farbresten (Abb. 6).¹³ Häufig lassen sich unter Kaschierungen oder vollflächigen Farbaufträgen auf der Rückseite von Gemälden vollendete, signierte Malereien finden, die erst zu einem späteren Zeitpunkt vom Künstler umgespannt und überstrichen wurden. Einige dieser Werke wurden zunächst in Galerien und öffentlichen Institutionen ausgestellt und erst nach einem gewissen zeitlichen Abstand vom Künstler gelöscht (Abb. 7).¹⁴ In einigen Fällen wurden spätere Freilegungen von zuvor revidierten

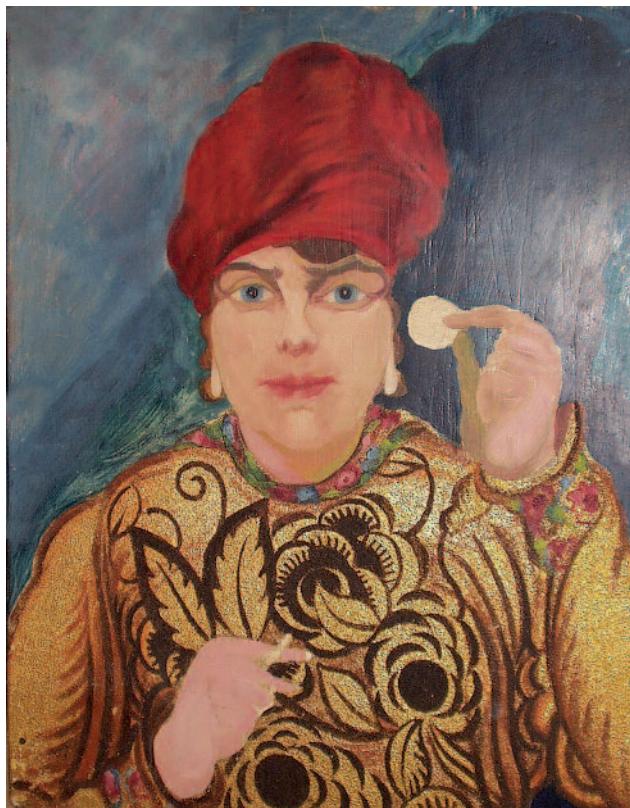
Werken seitens der Künstler ausdrücklich begrüßt – etwa von Conrad Felixmüller – und sogar eigenhändig ausgeführt – wie etwa von Karl Schmidt-Rottluff.¹⁵

Anders verhält es sich tendenziell hingegen mit skizzenhaften Malereien, bei denen es sich inhaltlich um biografische Details sehr persönlicher Art handeln kann, die nicht unbedingt für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Neben dem gelegentlich anekdotenhaften Charakter können diese allerdings durchaus von kunstwissenschaftlicher Relevanz sein – wie etwa die Affäre zwischen dem Maler Richard Gerstl und Arnold Schönbergs Ehefrau Mathilde Zemlinsky, die 1908 seinen Freitod zur Folge hatte. In Kombination mit den zahlreichen erhaltenen Briefen vermitteln die verworfenen Malereien Gerstls einen eingehenden Einblick in die Biografie des Künstlers.¹⁶ Auch die skizzenhafte rückseitige Darstellung eines blutenden Herzens, die auf die Trennung der Künstlerin Alexandra Povòrina von ihrem Ehepartner Ahlers-Hestermann im Jahr 1933 verweist, kann hier als Beispiel herangezogen werden.¹⁷

Eine weitere Kategorie verworfener und augenscheinlich eigenständiger Malereien bilden Entwürfe für Gemälde – wie die folgenden zwei Beispiele veranschaulichen: zum einen eine Ölskizze auf der Gemälderückseite des Werks „Waldsee mit zwei Badenden“ von Otto Mueller, das dem Künstler als eine Vorlage für das später entstandene Bild „Fünf Badende“ diente¹⁸ – zum anderen ein Porträt-Entwurf der Künstlerin Liz Bertram, der um 1928 von Heinrich Ehmsen ausgeführt wurde und sich auf der Rückseite des Gemäldes „Russische Kathedralen“ (1930er Jahre) befindet. Bei dem Porträt han-

delt es sich um eine Vorlage für ein verschollenes, 1928 prämiertes Werk (Abb. 8 und 9).¹⁹ Postum führte in diesem Fall der Verlust eines Hauptwerks dazu, dass dem erhaltenen – aber auf die Rückseite verbannten – Entwurf nunmehr eine herausragende dokumentarische Bedeutung zukommt.

Wiederum eine eigene Kategorie stellen beidseitig bemalte Bildträger dar, deren Motive inhaltlich unmittelbar miteinander korrespondieren und die zwangsläufig beidseitig zu betrachten sind.²⁰ Ebenso existieren Malereien, deren Darstellungen der Vorder- und Rückseiten einen eher subtilen Bezug zueinander haben. Beispiel hierfür ist zum einen das Klee-Werk „Mädchen stirbt und wird“,²¹ zum anderen eine Mordszene auf der Kehrseite zu Otto Muellers Gemälde „Paar am Tisch“,²² die einen autobiografischen Bezug hat und für eine gültige Interpretation Kenntnisse über den Lebenslauf von Otto Mueller voraussetzt. Allerdings ist bei derartigen Zuordnungen ein hohes Maß an Vorsicht geboten, denn allzu leicht stellen sich Spekulationen und Fehlinterpretationen ein. So wurden beispielsweise die freigelegten „Fahnenträger“ Hofers zunächst falsch gedeutet und vorschnell als künstlerische Vision eines SA-Aufmarschs interpretiert²³ – dargestellt sind in dem 1919 entstandenen Werk hingegen rote Brigaden.²⁴ Und auch übertünchte Wandgemälde Heinrich Campendoncks der Villa Meerländer in Krefeld führten zu einer zunächst nicht korrekten Einordnung, der zufolge die Übermalung ausschließlich zum Schutz vor dem politischen Regime aufgebracht worden sein sollten.²⁵



8
Die Rückseite eines Gemäldes von Heinrich Ehmsen zeigt den Gemäldeentwurf zu Abb. 9, Privatbesitz

9
Verschollenes Hauptwerk von Heinrich Ehmsen, Porträt Liz Bertram, 1927 prämiert beim Malwettbewerb „Deutschlands schönstes Frauenporträt“



Heinrich Ehmsen, München

10
Unbekannter Meister, Weiblicher Akt, signiert unter dem Keilrahmen: E. von Hamm, Rückseite von Abb. 11

11
Bruno Dolinski, Fischerjunge, Privatbesitz



Eine weitere Variante des Revidierens von Werken stellt das Überspannen mehrerer bemalter Leinwände auf ein und demselben Keilrahmen dar. Beispiele ließen sich im Rahmen kunsttechnologischer Untersuchungen unter anderem bei E. L. Kirchner, Edvard Munch, Franz Marc und Helene Schjerfbeck finden. Es mögen hier, so nachweislich im Falle Kirchners, pragmatische Gründe, wie ein ökonomischer und platzsparender Bildertransport, vorliegen. Häufig kann es sich jedoch um versteckte Entwürfe handeln, die nicht für die Allgemeinheit bestimmt waren und deshalb Verwendung als Hinterspannung für autorisierte Werke fanden.

Einige Bildträger weisen drei oder mehr Werke auf, etwa im Fall von Recto-Verso-Gemälden, die zudem ganzflächig und bisweilen sogar mehrfach übermalt wurden. Ob derartige z.T. vielschichtige Malereien aus Materialnot oder eher aus pragmatischen Gründen entstanden sind, lässt sich nicht immer eindeutig bestimmen. Naheliegend ist eine Kombination beider Faktoren. Ein insbesondere kunsthistorisch interessantes Beispiel stellt das komplexe Gemälde „Verginità“ (1925) mit der verworfenen Rückseite „Dimostrazione intervenista“ (ca. 1915) und einem unterliegenden Frühwerk mit architektonischen Elementen von Giacomo Balla dar. Es vereint stilistisch unterschiedliche Bilddarstellungen aus verschiedenen Werkphasen (Frühwerk, Realismus und Futurismus) auf einer Leinwand. Aufgrund der Übermalung ist eine der Kompositionen nur mittels Röntgendiagnostik sichtbar zu machen.²⁶

Während es gelegentlich vorkommt, dass das Werk eines Malers von einem anderen Künstler übermalt wird,²⁷ existieren auch Bildträger, deren beide Seiten jeweils von einem individuellen Urheber stammen. Künstlerpaare wie Willy Robert Huth und Martel Schwichtenberg nutzten in einvernehmlicher Weise jeweils eine Seite des Bildträgers – so entstand auf jeder der beiden Seiten ein individuelles, signiertes Werk.²⁸ Ebenso verhält es sich bei Heinrich Nauen und Marie von Malachowski – allerdings unter anderen Vorzeichen, da Nauen die künstlerische Autorität für sich reklamierte und das



Werk seiner Lebensgefährtin als dilettantische Malversuche abtat.²⁹ Das Phänomen des Teilens eines Bildträgers lässt sich häufig innerhalb von Künstlerfamilien feststellen, oftmals allerdings unter dem Vorzeichen des Überlassens bereits bemalter Bildträger zur Weiterverwertung. So vermachte Georg Muche seinem Vater Felix Muche-Ramholz beispielsweise eines seiner abstrakten Bauhaus-Frühwerke „Vollen-

dung des Kreises“ von 1915, der die Leinwand umspannte und 1924 für sein Hauptwerk „Der Sonntagsmaler“ verwendete.³⁰

Die Wiederverwendung bereits bemalter Leinwände durch verschiedene Hände ist besonders häufig an Kunstakademien anzutreffen. Zurückgelassene, „verwaiste“ bemalte Bildträger erfuhren so eine weitere Nutzung vor allem durch Kunststudenten. Die Abbildungen 10 und 11 zeigen die Rückseite einer weiterverwendeten alten Leinwand (Signatur unter dem Keilrahmen „E. von Hamm“), die umseitig zirka ein halbes Jahrhundert später von dem Dresdener Maler Bruno Dolinski bemalt wurde. Das zur Rückseite degradierte Akt-Motiv entspricht den akademischen Studien um die Jahrhundertwende. Auch die Verwertung ausgesonderter Professorenbilder durch Kunstschüler ist belegt,³¹ bis hin zum nahezu simultanen Bemalen beider Bildträgerseiten im Sinne einer Lehrveranstaltung.³²

Das Teilen von Bildträgern führte im Nachhinein in der Regel zu ungleicher Wertung und Konflikten – sowohl zwischen den beteiligten Künstlern als auch in der Kunstwissenschaft. Der Bogen spannt sich von Heinrich Nauen über Wassily Kandinsky bis hin zu Jackson Pollock, die gemäß ihrem künstlerischen Ansehen ihr Werk, ihre Seite, als jeweilig maßgeblich ansahen und so bereits vorhandene Malereien ihrer Lebensgefährtinnen verwarfene oder zur Rückseite degradierten. Andererseits überließen renommierte Künstler ihrem Künstlerumkreis Bildträger mit verworfener Malerei zur weiteren Nutzung. Im Lauf der Zeit richtet sich der Fokus des Kunstmarkts und der Kunstwissenschaft so wie das öffentliche Interesse jedoch primär auf die Bildseite der bekannteren Autorschaft. So auch im Falle Francis Bacons, dessen Künstlerfreunde

zahlreiche seiner hinterlassenen Bild-Fragmente weiter genutzt hatten, die allerdings eher als Kuriosum gelten und im Schatten der Verso-Fragmente aus prominenter Hand stehen.³³

Der Verwertung verworfener Malerei waren kaum Grenzen gesetzt. Vereinzelt fanden diese sogar als Restaurierungs-material eine Weiternutzung: beispielsweise als stabilisierende Stütz- und Doublierleinwände, oder auch in Form bemalter Hartfaser-Fragmente zur rückseitigen Rahmen-Eckstabilisierung (Abb. 12).³⁴ Und auch als Arbeitsmaterial fanden Fragmente verworfener Kunstwerke der „klassischen Moderne“ eine Wiederverwertung. Der Südtiroler Künstler Hans Josef Weber-Tyrol (1874–1957) verarbeitete beispielsweise zerschnittene Komponenten seiner früheren Arbeiten für Collage-Werke, die eine „überaus interessante und fruchtbare ‚Resteverwertung‘ darstellen.³⁵

Ausstellungsgeschichte von Recto–Verso–Gemälden

Auf die Hintergründe der als rückseitig festgelegten Bilder wird im Fall beidseitig ausgestellter Werke der klassischen Moderne in Museen nur selten eingegangen. Eine Einbettung in den kunstgeschichtlichen Kontext erfolgt zumeist nur anlässlich thematisch aufbereiteter Sonderausstellungen zu rückseitig verworfenen Gemälden. Dabei hat das allgemeine Interesse an Gemälderückseiten in den vergangenen Jahren eine deutliche Zunahme erfahren. Auch kleinere Museen zeigen inzwischen beidseitig bemalte Leinwände. Im Allgemeinen handelt es sich dabei allerdings um einzelne herausragende Hauptwerke, während die Rückseiten von weniger be-



12
Verso eines Gemäldes von Johannes Gecelli.
Teile des Gemäldefragments dienen als Eckstabilisierungen für den Rahmen, Kunstpalast,
Düsseldorf



13
Ausstellung des Kölner Kunstvereins
1931. Während einer Kunstaktion
wurden die Rückseiten der Gemälde
für das Publikum sichtbar. Kölner
Stadt-Anzeiger, 16. Dezember 1931

kannten Malern nicht einmal sammlingsintern erfasst sind. Andererseits war es noch vor wenigen Jahrzehnten unüblich, Gemälde überhaupt doppelseitig zu präsentieren; der Künstlerwille schien weithin akzeptiert und hingenommen. Die Zeit war offenbar noch nicht reif für beidseitige Präsentationsformen von Gemälden der klassischen Moderne.

Die erste belegbare „Verso“-Ausstellung, die sich im Rahmen der aktuellen Recherchen ermittelten ließ, begründete sich auf eine Protestaktion – auf einen Tabubruch (Abb. 13). Dabei handelte es sich um eine 1931 von Künstlern initiierte Aktion am Ende der Ausstellungsaufbau-Phase am Kölner Kunstverein als Reaktion auf zahlreiche negative Zeitungskritiken. Da ein Abhängen der ausgestellten Arbeiten vertraglich nicht möglich war, wurden die bereits gehängten Werke von der Künstlerschaft – unter anderem von Heinrich Hoerle und Wilhelm Seiwert – „mit der bestrichenen Seite zur grauen Museumswand hin“ gewendet. Diese Aktion führte zu großer Resonanz in der lokalen Presse. Der Kölner Stadt-Anzeiger erwähnt sogar die Entdeckung eines „Gemäldes in Schwarz-Rosa, das auf der Rückseite eines auf Sperrholz gemalten Bildes sichtbar wurde und sich als ein von seinem Meister bereits verworfenes Werk entpuppte“³⁶

Frühe Formen einer beidseitigen Präsentationsform u. a. von Gemälden gehen auf den italienischen Architekten Franco Albini zurück, dessen Entwürfe in der Gemäldeausstellung „Bianco e Nero“, Pinacoteca di Brera in Mailand 1941, realisiert wurden.³⁷

Die National Gallery in London zeigte 1945 die Ausstellung „The Back of Paintings“, die sich – wie schon der Titel andeutet – schwerpunktmäßig auf Rückseiten bezog.³⁸ Hierbei handelte es sich jedoch um altmeisterliche Gemälde und Altartafeln, die von ihrer originären Bestimmung her beidseitig bemalt waren.

Noch in den 1950er Jahren lassen sich doppelseitige Präsentationen von Gemälden des frühen 20. Jahrhunderts lediglich in vereinzelten Ausnahmefällen belegen. So herrschte



14
Rückseite eines doublierten Leinwandbildes
von Rudolf Schlichter, durch die Verwen-
dung von Glasfasergewebe ist ein verworfe-
nes Porträt trotz der Doublierung erkennbar

am Suermondt-Museum in Aachen einerseits zwar Kenntnis über die Doppelseitigkeit des Gemäldes von August Macke „Begrüßung/Bildnis seiner Frau“, entsprechend ausgestellt wurde dieses Werk hingegen nicht. Auch die erst einige Jahre zurückliegende „Wiederentdeckung“ doppelseitiger Gemälde von Pechstein und Kirchner aus dem Nachlass des Sammlers Haubrich im Museum Ludwig verdeutlicht die zur Nachkriegszeit vorherrschende Tendenz, sogar ausformulierte und signierte Gemälde der Verso-Seiten zu ignorieren, abzudecken und in Vergessenheit geraten zu lassen.³⁹

Von einem weiteren beidseitigen Werk „Barrikadenkampf“ (1912) / „Apokalyptische Landschaft“ (1913) des Künstlers Ludwig Meidner wird aufgrund der speziellen Rahmung, die zum Zeitpunkt der musealen Erwerbung bereits existierte, eine doppelseitige Präsentation bereits vor 1961 angenommen – ein außergewöhnlich frühes Beispiel.⁴⁰

Die erste programmatisch durchgängige Ausstellung der Exponate sowohl „recto“ als auch „verso“ realisierte man ab 1968 im Museo de Arte de São Paulo in speziell entworfenen Glasständern. Bei den Exponaten handelte es sich allerdings sowohl um altmeisterliche Werke wie auch um moderne Malerei – d. h. um eine epochenübergreifende Präsentation, ungeachtet der Entstehungszeit der Gemälde.⁴¹

Fortan setzt sich diese Tendenz der zunehmenden Transparenz im Ausstellungswesen weltweit fort⁴² und mündete in den populären Depotausstellungen der 2000er Jahre. Dazu gehören das Schaulager der Laurenz-Stiftung bei Basel (2003) und das Interimsdepot des LWL-Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte in Münster (2009).⁴³

Allerdings schien die gleichberechtigte Präsentation beider Seiten eines Recto-Verso-Gemäldes, wie es z. B. eine beidseitig identische Rahmung ermöglicht, bis in die späten 1990er Jahre eher die Ausnahme darzustellen; Formatfragen und Priorisierungen standen zunächst im Vordergrund. Auch wenn seit den 1950er Jahren zahlreiche Rückseiten entdeckt und freigelegt wurden – wie etwa im Rahmen der spektakulären Wiederentdeckung und Restaurierung der Gemälderückseite „Der schlafende Pechstein“ durch den Sammler Lothar Buchheim –, favorisierte man zunächst die einseitige Präsentation des chronologisch früheren Werkes. Generell wurde – im Fall einer beidseitigen Präsentation doppelseitiger Gemälde – auf die Einhaltung des richtigen Formats Wert gelegt.⁴⁴ Dementsprechend führte die Neubewertung von verso vorhandenen Gemälden zu entsprechenden Restaurierungsmaßnahmen. Wie zahlreiche Fälle zeigen, spannte man Leinwände der vermeintlichen Richtigkeit der Chronologie folgend und die Bestimmung des Künstlers ignorierend so um, dass Verso zum Recto wurde. Diesen Aspekt hat Lucius Grisebach 2009 in seinem Aufsatz „Vorderseite – Rückseite – ein Problem der Werkintegrität bei Ernst Ludwig Kirchner“ eingehend diskutiert:⁴⁵ „Etliche dieser Rückseiten treten dem Betrachter heute in Museen und privaten Sammlungen als Vorderseite entgegen [...]. Aus zahlreichen vom Künstler ursprünglich verworfenen und für spätere Bilder wiederverwendeten Leinwänden sind unter den Händen von Restauratoren wieder Frühwerke geworden“.⁴⁶

Aus gegenwärtiger Sicht zeichnet sich ab, dass sich das Konzept der Transparenz im musealen Bereich zunehmend durchsetzt und in verschiedenen Strängen fortsetzen wird: zum einen in der Präsentation von Gemälden mit rückseitig verworfenen Motiven, zum anderen in der generellen Sichtbarmachung von Gemälde Rückseiten, bei denen es vorrangig um Provenienzen, rückseitige Aufschriften und andere historische Zeugnisse geht. In diesen Zusammenhang lässt sich auch die Öffnung sogenannter Schaudepots einordnen, die unkommentierte Einblicke auf Rückseiten ermöglichen, wie auch immer diese beschaffen sind. Einhergehend ist eine entsprechend stetige Zunahme von verworfenen Gemälde Rückseiten auf Katalog- und Buchumschlägen zu verzeichnen.⁴⁷

Restaurierung und Rahmung

Die zunehmende Beachtung bemalter Gemälde Rückseiten ist auch in der Restaurierungsgeschichte zu beobachten und zeigt sich in maltechnisch und restauratorisch relevanten Beiträgen zu bedeutenden Ausstellungen. In einer Tatlin-Retrospektive in Moskau wurden 1977⁴⁸ doppelseitig bemalte

Werke in Ständern präsentiert, die anlässlich der Ausstellung von Restauratoren auf Stoß angerändert und beidseitig gerahmt worden waren.⁴⁹

Die gesteigerte Nachfrage nach Werken der klassischen Moderne führte in der Nachkriegszeit zunächst zu zahlreichen Spaltungen von Bildträgern, wie etwa eine beidseitig bemalte Pappe von August Macke mit den Motiven „Begrüßung“ und „Frau des Künstlers“, die 1954 getrennt wurde. Aus einem Bildträger mit zwei Motiven gingen seither zwei eigenständige Werke hervor.

Derartige Maßnahmen, die u. a. auch einige Gemälde von Alexej von Jawlensky und Otto Morach betrafen,⁵⁰ gehören heute nicht mehr zur üblichen Praxis, da inzwischen die Integrität und Historizität eines beidseitig bemalten Gesamtwerks höher angesetzt wird.

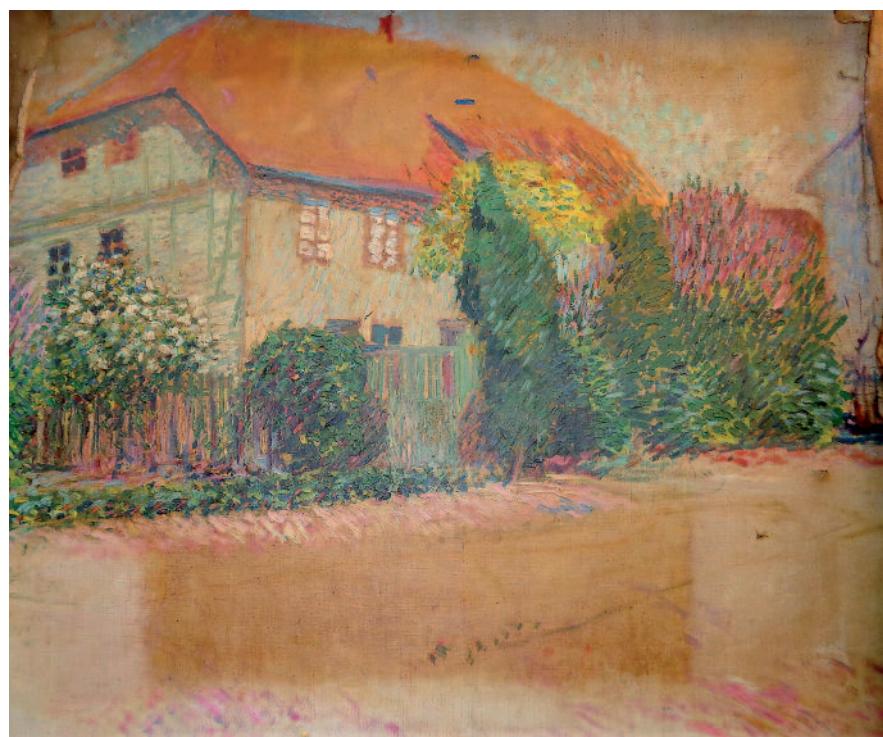
Mit dem zunehmenden Bewusstsein über die Existenz verborgener Werke erfolgten in der Museumswelt aufsehenerregende Entdeckungen.⁵¹ Verschollen geglaubte Bilder wurden so wiederentdeckt, zerstört geglaubte Fragmente freigelegt und in der Weise zahlreiche neue Erkenntnisse zu Werk und Vita einzelner Künstler gewonnen.⁵²

Der wachsenden Erkenntnis vorhandener Rückseitenmotive wurde einhergehend auch in der Restaurierung Rechnung getragen. Bei der Doublierung doppelseitig bemalter Gemälde kamen seit den 1960er Jahren innovative Materialien wie Glasfasergewebe zum Einsatz, die aufgrund ihrer Transparenz auch eine Betrachtung einer verworfenen Gemälde Rückseite gewährleisteten (Abb. 14).⁵³ Gleichermaßen etablierten sich Röntgenuntersuchungen moderner Gemälde, die bis dahin nur bei altmeisterlichen Werken üblich waren. Neben der bis dahin üblichen Praxis der mechanischen Freilegung kamen zunehmend komplexe Lösemittelpasten und Gele für möglichst schonende und effektive Abnahmememaßnahmen zur Anwendung.⁵⁴

Unmittelbar mit Fragestellungen zu Präsentation und Restaurierung beidseitig bemalter Bildträger ist das Thema der Rahmung verknüpft. Seit den 1980er Jahren entwickelte man für die Präsentation doppelseitiger Leinwände verschiedene Rahmungssysteme.⁵⁵ Zudem belegen zahlreiche Studienarbeiten diesen Trend, der neben doppelseitigen Rahmungssystemen aufwendige prismatische Vorrichtungen und drehbare Rahmen thematisierte, um dem Betrachter eine möglichst formatgerechte Präsentation zu gewährleisten. Davon wurde inzwischen allerdings tendenziell abgerückt: Die gegenwärtige Ausstellungspraxis zeigt, dass die Formatfrage nicht zwingend von Belang ist. Dem Betrachter werden nunmehr auch um 90 oder 180 Grad gedrehte Rückseitenmotive zugemutet. Einige Ausstellungskonzepte wiederum sehen vor, dass die Motive zugunsten beider Seiten von Zeit zu Zeit entsprechend gedreht werden. In diesem Zusammenhang ist die gleichwertige Rahmung beider Gemälde Seiten ein wichtiger Aspekt, der seit den 1990er Jahren zunehmend umgesetzt und weiterentwickelt wird.⁵⁶

15

Will Wieger, Gehöft, Privatbesitz, in einem Auktionskatalog von 2013 als Verso-Ansicht präsentiert, Bildträger im Zuge einer Restaurierung umgespannt zum Recto



Allerdings handelt es sich bei allen Entwicklungen zunächst lediglich um eine Tendenz. In der musealen Realität existieren bislang keine allgemeingültigen und stringenten Konzepte zur Präsentation beidseitig bemalter Bildträger. Oftmals ist zu beobachten, dass ähnliche Fallbeispiele ganz unterschiedlich aufgearbeitet und präsentiert werden. So gehen vergleichbare öffentliche Institutionen auch innerhalb einer Kulturregion bisweilen in unterschiedlichster Weise mit Recto-Verso-Werken um – auch wenn diese einander sehr ähnlich sind.⁵⁷ Im Ausstellungswesen wird – abhängig vom Kontext – bei doppelseitigen Gemälden häufig mal diese, mal jene Seite gezeigt.

Diese Entwicklung lässt sich auch im Kunsthandel beobachten, namentlich im Auktionswesen, in dem die bisweilen interessanteren Rückseiten bevorzugt gezeigt werden (Abb. 15).⁵⁸ Sämtliche erdenkbaren Ausstellungsmöglichkeiten bestehen somit Seite an Seite. Während zweiseitig bemalte Gemälde im Handel tendenziell höhere Bewertungen erzielen, werden diese im musealen Ausstellungswesen häufig als Attraktion und Publikumsmagnet eingesetzt.⁵⁹ Die Hauptseitenfrage scheint dabei gelegentlich völlig in den Hintergrund zu treten. So wurde 2016 eine Publikation mit dem Titel „Zwischen Utopie und Apokalypse“ veröffentlicht, die einen rückseitigen, rudimentären Franz-Marc-Entwurf thematisiert. Neben dem wissenschaftlichen Erkenntniszugewinn vermögen unfertige Bilder zweifellos, spannende Geschichten zu erzählen und weisen auf neue Sehgewohnheiten hin, die sich zunehmend durchsetzen und auch bedient werden möchten. In gleicher Weise ist die Restaurierungsethik gefordert, zunehmend auf die neuen Erfordernisse einzugehen und pragmatische Lösungsansätze zu finden, die neben einer inhaltlich vertret-

16

Buchcover 2012, Galiani Berlin, ein Imprint von Kiepenheuer & Witsch, ISBN: 9783869710570



baren Präsentationsform auch die Sicherheit für das Werk im Blick haben – einschließlich einem adäquaten Transportkonzept solcher doppelseitigen Werke: In den vergangenen Jahren kam es bereits zu der Entwicklung effektiver Transportsysteme, die speziell auf die Bedürfnisse von beidseitigen Gemälden eingehen.⁶⁰

Ein weiterer wichtiger Ansatz ist die Entwicklung digitaler Dokumentationsstrategien für dieses Spezialgebiet beidseitig bemalter (Leinwand-)Bildträger, die – wenn auch bislang deutlich vernachlässigt – immerhin bereits aufgegriffen und in Grundzügen implementiert wurden.⁶¹

Die Erforschung und Einbeziehung der Gründe, die zu einem Verwerfen führen, werden bislang hingegen stark vernach-

lässtigt, obgleich diese zu den primär anstehenden Untersuchungen gehören sollten, um eine beidseitige Präsentation im Einzelfall entsprechend begründen zu können. Mit der Verso-Seite wird immerhin ein Teilbereich des Œuvres gezeigt, den ein Künstler in einer Vielzahl von Fällen wohl eher nicht öffentlich gemacht hätte. Vom Standpunkt der Künstler aus gesehen handelt es sich zumeist um ausgelöschtes und somit ungültiges Material – um eine Illusion, die sich dem Betrachter eröffnet – die aber auch neue Fragen aufwirft und wesentlich dazu beitragen kann, Maßnahmen zur Erhaltung und Ausstellbarkeit zu begründen und zu rechtfertigen.⁶²

Ausblick

Der Trend der neuen Sichtweisen auf beidseitig bemalte Kunstwerke wurde tendenziell 2015 in einem Artikel-Schlussatz zur Rückseiten-Ausstellung von Kirchner formuliert: „Im letzten Raum der Ausstellung hängen alle bekannten 138 Doppelbilder Kirchners auf kleinformatigen Kunststoffplatten von der Decke. Das Nebeneinander der Vor- und Rückseiten wird hier überwunden“.⁶³

Mit dem stetig zunehmenden Interesse an Rückseiten, das sich in der wachsenden Menge an Veröffentlichungen und Beiträgen zu dem Thema deutlich niederschlägt, werden sich auch die Anforderungen an restauratorische Konzepte und Umsetzungen weiterentwickeln. Die Aufarbeitung gesamter Künstlernachlässe – derzeit insbesondere der sogenannten vergessenen Generation der klassischen Moderne – und auch die Provenienzforschung rückt bisher vernachlässigte Konvolute in den Fokus und erfordert neben den klassischen Aufgaben wie etwa der Malschichtfestigung oder der Reinigung verwahrloster Rückseiten fachübergreifende Maßnahmen. Eine Systematik, eine Herangehensweise nach Leitlinien oder anhand von Orientierungshilfen besteht bisher allerdings nicht. Nach wie vor fallen Einzelentscheidungen, wie vorgenommen wird, subjektiv aus. Das betrifft sowohl Ausstellungen in den Museen als auch den Kunsthändel – und nicht zuletzt

den bisweilen ambivalenten Umgang eines Künstlers mit seinem Werk, das in sich schon verschiedenste Zustände und Stadien aufweisen kann.⁶⁴ Entsprechend interessante – aber auch kontroverse Präsentationsformen lassen sich dabei ablesen.⁶⁵

Diese Art der freien Entscheidungsfindung kann leicht zu Unsicherheiten und Willkür führen: beispielsweise in der Frage, ob eine übertünchte Rückseite freigelegt werden darf oder nicht. Aus rechtlicher Sicht gehört eine Übertünchung aus Künstlerhand zu dem überkommenen Bestand, der eigentlich grundsätzlich zu respektieren ist.⁶⁶ In der Praxis hingegen werden Einzelfälle nach verschiedensten Kriterien hin abgewogen, die zu einer Freilegung oder Belassung der Übermalung führen.

Abschließend bleibt anzumerken, dass das verworfene und auf die Rückseite verbannte Motiv als charakteristisches Merkmal von Authentizität und Echtheit eines Gemäldes in der vergangenen Dekade an Gültigkeit eingebüßt hat: Einhergehend mit der Manipulation von Keilrahmenrückseiten, Beschriftungen und Etiketten sind im Zusammenhang mit Fälschungen unterdessen auch rückseitige „Skizzen“ und „Entwürfe“ zu belegen, die lediglich in Täuschungsabsicht aufgebracht worden sind.⁶⁷ Das in der letzten Abbildung angeführte Beispiel intendierter Irreführung (Abb. 16) schließt den Bogen zum ersten Bild des Artikels, bei dem es sich auf den ersten Blick ebenfalls um eine vorgeblich authentische Ölskizze inklusive Signatur auf der Leinwandrückseite handelt.⁶⁸ Im Kontext der Tagung ist die Thematik des verworfenen rückseitigen Motivs somit eingefasst von Trompe l’Œil und Täuschung.⁶⁹

Dipl.-Rest. (FH) Ulrik Runeberg M.A.

Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf /
Schenkung Henkel
Ehrenhof 3a
40479 Düsseldorf
ulrik.runeberg@duesseldorf.de

Anmerkungen

- 1 Beispielhaft sei hier auf das Gemälde „The Virgin and Child with Angels“, Ferrareser Schule, 15. Jahrhundert, National Galleries of Scotland, Scottish National Gallery hingewiesen.
- 2 READ 2009, S. 120–135; BRAUN/RABINOW 2014, S. 225–239
- 3 Tagung der europäischen deutschsprachigen Restauratorenverbände VDR, SKR, ÖRV, VRKS-ARCA, 23.–24. November 2017, Exponatec Cologne
- 4 Anmerkung zur „Materialknappheit“ in BUCHHEIM-MUSEUM 2011: „Schmidt-Rottluff hatte das Gemälde (Landschaft mit Bäumen, 1910) offenbar verworfen, was des Öfteren vorkam: einmal, so berichtet seine Dangaster Kollegin Emma Ritter, warf er sogar eine Rolle mit Bildern ins Meer, weil sie seinem strengen Urteil nicht standhielten. [Ein weiterer

Fall führt zu folgender These]: Vermutlich stellte Schmidt-Rottluff Pechstein die Leinwand mit der missliebigen Arbeit zur Verfügung, und der benutzte die unbemalte Rückseite, setzte sein »Blumenfenster« darauf, und signierte und datierte das Werk anschließend“.

5 BÜNSCHE 1999

6 BULHOF 1992

7 Entrüstet äußerte sich der Maler Conrad Felixmüller „Ich war da Schüler [...]. Übrigens ist das Gemälde der „Anbetung“ von mir 1915 (also als 18jähriger) gemalt, und von einer Privatsammlung durch Schenkung!!! In den Besitz des Stadtmuseums gelangt. – Auch darüber wird Gras wachsen. Wichtig ist, dass man weiterarbeitet und dass man nicht ganz von seinen Freunden verlassen wird“. NEUMANN-DIETZSCH/WEIGEL 2011, S. 150. Franz Radziwill erhob den Vorwurf: „In der Ausstellung „Entartete Kunst“ hängen 2 von mir signierte Papptafeln mit Malereien

- aus meiner [Sic.] Lehr- und Anfangszeit, entstanden im Jahre 1920. Die beiden Papptafeln müssen bei dem Beschauer, dem es vorenthalten wird, dass sie vor 18 Jahren entstanden sind, den Eindruck erwecken, als stammten sie aus neuerer Zeit und als seien sie ein zutreffender Ausdruck meiner künstlerischen Absichten und Art. Sie sind unter diesen Umständen geeignet, meinen Ruf zu schädigen. Die beiden Papptafeln sind kurz nach ihrem Entstehen von mir zur Vernichtung bestimmt worden, da ich selbst sie als missglückt betrachtete. [...] Soweit ich da unterrichtet worden bin, sind die die beiden Papptafeln durch einen Zeichenlehrer [...] wieder ans Licht gezerrt worden [...]. Die an der missbräuchlichen Verwendung meines Eigentums Beteiligter bitte ich zur Rechenschaft zu ziehen und gegebenenfalls der Bestrafung zuzuführen.“ F. Radziwill an Reichspropagandaleitung (Frühjahr 1938), Abschrift, Archiv im Franz-Radziwill-Haus, Dangast
- 8 Brief des Verwaltungsdirektors Hillmann vom 22. August 1977, SCHALLER 1983, S. 97
- 9 SCHULER 2017
- 10 FINK 2016, S. 42-46
- 11 BÖHME 2004
- 12 Beispielsweise befindet sich auf der Rückseite des Gemäldes „Der Maler Otto Schubert und Frau“ (1919) von Conrad Felixmüller auf einer opaken Überfärbung die Aufschrift: „felixmüller 1919 No. 169 der Maler Otto Schubart und Frau (diese Seite ist nicht von mir)“. Freundliche Mitteilung der Ketterer Kunst GmbH, E-Mail vom 01.06.2015 an U. Runeberg. Jean Tingueley: „Do isch uff dr Hintere syte e Guete EX-TSCHOGGE HELGE We NIT VO MIR ISCH UND HALT UFF DR VORDERE SYTE E WENIGER FLOTTE VO MIR: Jean TINGUELY 1947-65“. (Museum Jean Tingueley Basel 2002, S. 72).
- Balla: „Titolo! Fallimento questo quadro da me dipinto a memoria e' di una realtà che nessuno l'uguaglia! Imparate a guardarla a conoscerl(a?) purifica gli occhi e il cuore. Balla 1950. / Ragazzi incoscienti scara Bocchiano sulla portadi un negozio fallito. An. 1902. Pavia, 2015, S. 143-149
- 13 DIETEMANN ET AL. 2012
- 14 SPIELMANN 1996
- 15 ZIEGLER 2018: „Vermutlich war dem Künstler die Darstellung der katholischen Probsteikirche St. Patrokli in Soest zunächst wichtiger, weshalb er sie auch unten rechts mit „S. Rottluff“ signierte. Auf die Rückseite wurde das Portrait einer Dame mit Federhut gemalt. Wahrscheinlich mißfiel dem Künstler dieses Bild, weshalb er es selbst wieder überstrich. Der Besitzer Franz Zöllner ließ diese Übermalung – vermutlich um 1967 – vom Künstler selbst wieder „abwaschen“.“
- 16 Z. B. das Werk „Mathilde im Garten“ (Juli 1908); Verso: Fragment eines lachenden Selbstbildnisses in ganzer Figur“ (ca. 1904); 170 x 74cm. Vgl. www.richardgerstl.com, zuletzt aufgerufen 20.06.2020
- 17 Alexandra Povorina, „Verwundetes Herz“. Verso-Skizze von „Mädchen im blauen Kleid mit Puppe“, 73 x 48cm. Los-Nr. 4015, Auktion Richter & Kafitz, 18.03.2017. <https://www.richter-kafitz.de/details/objekt/alexandra-povorina-ahlers-hestermann-abstrakte-komposition-12-08-2017.html>
- 18 POSSELT 2012, S. 132
- 19 OSBORN 1928
- 20 „Die „Hexenkopf-Landschaft“, entstanden um 1915, (recto/verso, Tag- und Nachtansicht) von August Natterer (1868–1933) setzt ein halluzinatorisches Geschehen bildnerisch um“. BRAND-CLAUSSEN/MUNDT 2001
- 21 <https://www.zwitscher-maschine.org/archive/2015/5/28/okuda-glasfassade-klee>, zuletzt aufgerufen 20.06. 2020
- 22 POSSELT 2012
- 23 KENTER 1991
- 24 EISENBEIS 2007, S. 74: „Eindeutige politische Brisanz dagegen besitzt das Bild der Rückseite [von Laokoon, 1940], das halb verdeckt unter einer graubraunen Farbschicht nur schwer zu lesen ist. [...] Handelt es sich um eine Darstellung nationalsozialistischer und kommunistischer Aufmärsche, die zur Alltagswirklichkeit der frühen 30er Jahre gehörten?“
- 25 https://de.wikipedia.org/wiki/Richard_Merländer: „Auch Campendonk hatte Repressalien zu erleiden, da seine Kunst von den Nazis als „entartet“ eingestuft wurde. Merländer ließ, um weiteren Druck von sich zu nehmen bzw. um weiterem Ärger zu entgehen, die Wandgemälde übermalen.“
- 26 GIGLI/ROFFI 2015. Der in diesem Zusammenhang aufbereitete Katalog aus dem Jahr 2015 kann stellvertretend für die Zunahme kunsttechnologischer Publikationen der vergangenen Jahre zum Thema verworfener und wiederentdeckter Werke stehen, die sich an eine breite Öffentlichkeit wenden. Weitere in dem Zusammenhang zu erwähnende Veröffentlichungen entstanden im Rahmen eines Projektes zur wissenschaftlichen Untersuchung des Werks Egon Schieles (EIPPER 2011), der Ausstellung über Franz Marc, „Zwischen Utopie und Apokalypse“ (Franz Marc Museum, Kochel am See, 2016), und über Lyonel Feininger, „Die Rückkehr eines verlorenen Gemäldes, Paris 1912“ (Kunstmuseum Moritzburg, Halle, 2017).
- 27 Angeführt sei das prominente Beispiel eines Gemäldeentwurfs von Kandinsky, „Bild mit weißem Rand“ (1913), unter dem sich eine weitere Mälerei befindet, die Gabriele Münter zugeschrieben wird, und eine Variation des Gemäldes „Gartenkonzert“ von 1912 darstellt. Smithgall 2011
- 28 „In der Hafenstadt“ (1920), „Frauenkopf“ (um 1920), JESSEWITSCH/SCHNEIDER 2008
- 29 EWERS-SCHULTZ 2011
- 30 STEINFELD 1993
- 31 Z. B. ein Frühwerk Willi Baumeisters von 1910, „Stillleben mit grünem Lampenschirm“, auf dessen Rückseite die Baumeister-Schülerin Sophia-Maria von Waldhausen-Brede 1947 eine Aktdarstellung in gleicher Technik malte.
- 32 David Bomford/Richard Michelmore. Recto: Messiah; Verso: Messiah. Tate Modern. Vgl. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bomberg-michelmore-recto-messiah-verso-messiah-t03600> [14.03.2020]
- 33 HARRISON 2016: z. B. Lewis Todd, Tony O’Malley
- 34 Vgl. auch ein Exemplar aus der Ausstellung De Pleugh im Groninger Museum, DE VRIES 2018, S. 155
- 35 KRAUS 2014
- 36 ANONYM 1931. Um welches Werk es sich genau handelte, ließ sich im Rahmen der Recherchen nicht ermitteln.
- 37 Franco Albini e il progetto dell’effimero (1936-1958): le fonti d’archivio come tracce dell’evoluzione di un metodo. https://www.researchgate.net/publication/327746162_Franco_Albini_e_il_progetto_dell'effimero_1936-1958_le_fonti_d'archivio_comme_tracce_dell'evoluzione_di_un_modo
- 38 DAVIES 1946
- 39 Ausstellungsbrochüre 2012; Museum Ludwig: „Ein Highlight sind bemalte Gemälde-Rückseiten, von denen zwei, Ernst Ludwig Kirchners „Fräni in Wiesen“ und Alexej von Jawlenskys Variation, noch nie ausgestellt worden sind.“ <https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2012/meisterwerke-der-moderne.html>
- 40 RIESS/STREICHER 2014
- 41 Die Planung des Konzepts sowie der speziellen Glasständer geht auf die Architektin Lina Bo Bardi zurück.
- 42 In Deutschland ist an dieser Stelle die Ausstellung „Rücksichten“ im Jahr 1991 zu nennen. LUDWIG 1991
- 43 NATTER ET AL. 2010; GRIESSESTERMSCHEG 2013; FUNCK 2016
- 44 BUCHHEIM 2006
- 45 GRISEBACH 2009
- 46 Lucius Grisebach durchleuchtet und diskutiert am Beispiel Kirchner in allen seinen Facetten, und stellt im Hinblick auf das Werkverzeichnis Gordons zu E. L. Kirchner fest: „Wer sich nun allerdings heute, 40 Jahre später, diese Gordon’sche Liste der Rückseitenbilder von 1968 genau anschaut, dem fällt bald auf, dass sich inzwischen etwas verändert hat“. GRISEBACH 2009, S. 131
- 47 Die Publikation „Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1997 [Hrsg.], Bestandskatalog Werke der Brücke-Künstler, München 1997“ zeigt auf der Umschlaggestaltung zwei Gemälde-Rückseiten inklusive Keilrahmen und ist ein frühes Beispiel für das Integrieren dieses kunsttechnologischen Sonderfalls in der Museumspädagogik und in der Öffentlichkeit
- 48 HARTEN/STRIGALEV 1993, S. 192, 196
- 49 SHADOWA 1995, S. 474 und Literaturhinweis S. 533: „Restaurierung von Kunstgegenständen in der UdSSR“/ZGALI. Restaurator: A. Makarow (1976). Ministerium für Kultur der UdSSR, Moskau, 1977
- 50 LORENZI 1970
- 51 [...] dass [das Museumsamt] ein Bild von Conrad Felixmüller, wohl aus dem Beginn der 20er Jahre, das bisher übermalt war, freigelegt (hat), auf dessen Rückseite [Sic!] sich zudem ein weiteres Bild aus dem Jahr

- 1934 befindet.“ Auszug, Brief Dr. Güse an Titus Felixmüller, 4.5.1981. [Archiv LWL Landesmuseum und Westfälisches Museumsamt, 1681 LM/83-59 1981]. In diesem Zusammenhang sind beispielsweise auch zu benennen: Picasso, „Femme dans la Loge“, Kunstmuseum Basel; Heckel, „Der schlafende Pechstein“, Buchheim-Museum, Bernried.
- 52 PRESLER 2015
- 53 ALTHÖFER 1986, Abb. 15
- 54 EULER 1999
- 55 In BUCKLEY 2008 ist das Thema beidseitiger Rahmungssysteme in anschaulicher Weise zusammengefasst.
- 56 HEYDENREICH 1994
- 57 RUNEBERG 2019
- 58 Ein Beispiel der Düsseldorfer Auktion Karbstein verdeutlicht stellvertretend für eine Vielzahl ähnlicher Fälle die Vermarktung des offenbar allgemein bevorzugten, aber verworfenen Frühwerks „Hausansicht“ des Künstlers Will Wieger (ca. 1906) gegenüber dem 1924 entstandenen und signierten „Portrait der Mutter“ (Auktion 117, Losnummer 182; 19.10.2013).
- 59 Vgl. Umschlagsgestaltung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1997 [Hrsg.], Bestandskatalog Werke der Brücke-Künstler, München 1997
- 60 Doppelseitige Präsentationen sehr fragiler Werke – etwa von Meidner oder Klee – werden auf möglichst schonende Art und Weise umgesetzt, adäquate Transportkisten mit doppelseitigem Schwingschutz (Sandwich-Kompositionen) entwickelt.
- 61 Z.B. von Gallery Systems™; www.gallerysystems.com
- 62 RUNEBERG 2011 und 2019
- 63 SCHWERDTFEGER 2015
- 64 KREMER 2010, S. 26: „In der Sammlung des Städelis gibt es einige Beispiele, die Kirchners unterschiedlichen Umgang mit Rückseiten dokumentieren: Während der Künstler das Gemälde auf der Rückseite von Müllerkopf mit Blumen (Kat. 133) mit hellbrauner Ölfarbe überstrich, finden sich hinter der Bucht an der Fehmarnküste und den Zwei Frauen mit Waschbecken jeweils Strandszenen, die Kirchner vermutlich nicht zu Ende gemalt hat. Eine dritte Rückseiten-Variante stellt *Liegende Frau* von 1909 dar, die Kirchner nicht nur unverdeckt ließ, sondern auch noch oben rechts signierte und damit als abgeschlossenes Werk kennzeichnete.“
- 65 RUNEBERG 2011a
- 66 http://www.glaus.com/bilderpdf/8kunst/spaltung_eines_werkes.html; zuletzt aufgerufen am 20.06.2020
- 67 In einem Artikel der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 31. Dezember 2011, ist die Gemälderückseite der Max-Ernst-Fälschung „La Horde Max Ernst 1927“ mitsamt Ansätzen einer Skizze unter dem Titel „Doppelte Täuschung: Ein Kunstfälscher entlarvt den Betrieb“ vom Autor Michael Gottschalk abgebildet worden. Der Journalist stellt zudem fest: „Er [Beltracchi] hat dieses ganze Gewerbe bloßgestellt, von der stilkritischen Begutachtung bis zur leichten Vermarktung, indem er gründlich vorging, nicht nur auf der Vorder-, sondern auch auf den Rückseiten der Werke, mit bemerkenswertem Kenntnisreichtum“. GOTTSCHALK 2011
- 68 [Anm. Runeberg]: An dieser Stelle war eine Abbildung der Gemälderückseite des Beltracchi-Werks „Souvenir d’Anvers“ (nach Georges Braque und Othon Friesz) eingeplant. Aufgrund einer nicht erteilten Reproduktionserlaubnis wird im vorliegenden Fall die ebenfalls aussagekräftige Abbildung eines Umschlagbildes einer Gemälderückseite abgebildet, die eine Skizze – vorgeblich von „M(...) Ernst“ – zeigt.
- 69 Vgl. auch das Recto-Verso-Gemälde „Cariatide Rossa“ / „The Marriage“, das vorgeblich von A. Modigliani gemalt wurde und im Rahmen eines Ausstellungsskandals im Jahr 2017 in Genua enttarnt wurde. <http://www.secretmodigliani.com/works/67.html>; zuletzt aufgerufen am 20.06.2020
- BÖHME 2004: Hans Böhme, Hätte man die Freskoübermalung verhindern können? In: Schriftenreihe zur Friedhofsarchäologie, Nr. 12, November 2004
- BRAND-CLAUSSEN/MUNDT 2001: Bettina Brand-Claussen, Christoph Mundt; https://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca2_2001/brandc_mundt.html [14.03.2020]
- BRAUN/RABINOW 2014: Emily Braun, Rebecca Rabinow, The Backs of Things. In: Cubism. The Leonard A. Lauder Collection (Hrsg.: Emily Braun; Rebecca Rabinow). The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven/London 2014, S. 225–239
- BUCHHEIM 2006: Lothar-Günther Buchheim, Eines Lebens Lauf. Feldafing 2006
- BUCHHEIM-MUSEUM 2011: Ausstellungsbrochüre Buchheim-Museum, Bernried 2011: „Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff in Dangast am Jadebusen“.
- BUCKLEY 2008: Barbara Buckley (Compiler), Stretchers and strainers; The Painting Specialty Group of the American Institute for Conservation, Painting Conservation Catalog, Vol. II/Stretchers and strainers, 2008
- BÜNSCHE 1999: Bernd Bünsche, Distanzierung und Zerstörung. Zum Frühwerk von Conrad Felixmüller. In: Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken. Berlin 1999, S. 63–71
- BULHOF 1992: Francis Bulhof, Eine Künstlerfreundschaft – der Briefwechsel zwischen Fritz Stuckenbergs und Paul van Ostaijen 1919–1927. Schriftenreihe der Universität Oldenburg, Oldenburg 1992
- CASTRO-GREUNE 1994: Silvia Castro-Greune, Eine Studie zu beidseitig bemalten Leinwandgemälden und deren restauratorische Betreuung. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Institut für Technologie der Malerei, staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 1994
- COFFER 2012: Raymond Coffer; <http://www.richardgerstl.com/chronology-of-gerstls-works> [14.03.2020]
- DAVIES 1946: Martin Davies, Paintings and drawings on the backs of National Gallery pictures. London 1946
- DE CHASSEY/DZIEWANSKA 2015: Éric De Chassey; Marta Dziewawska (Hrsg.), Andrzej Wróblewski: Recto/Verso. Books No. 10, Museum of Modern Art in Warsaw, Warschau 2015
- DE VRIES 2018: Anneke De Vries et al. (Hrsg.), De Ploeg. Avant-Garde in Groningen 1918–1928. WBooks – Groninger Museum – Stichting 100 jaar De Ploeg (2018)
- DIETEMANN 2012: Patrick Dietemann et al., Ernst Ludwig Kirchners Bindemittel – Material und optische Bildwirkung. In: Aufbruch in die Farbe – Ernst Ludwig Kirchner und das Neue Malen am Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Aufbruch in die Farbe. Ernst Ludwig Kirchner und das Neue Malen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 27. Jahrgang 2013, Heft 1, S. 43–54
- EIPPER 2011: Paul-Bernhard Eipper, Der Schiele unter dem Schiele. In: Restauro, Heft 6, 2011, S. 8
- EISENBEIS 2007: Markus Eisenbeis, Karl Hofer. Werkverzeichnis der Gemälde (Band 2). Köln 2007
- EULER 1999: Sabine Euler, Zur Wiedergewinnung von Erich Heckels *Badende am Strand* 1912. In: Antoine Hermanès, Hans-Christoph von Imhoff, Monique Veillon, Hommage à Paolo Cadorin – L’amour de l’Art. Edizioni Charta, Milano 1999
- EWERS-SCHULTZ 2011: Ina Ewers-Schultz, Treffpunkt und Topos: Schloss Dilborn 1911–1931. Das Künstlerehepaar Heinrich Nauen und Marie von Malachowski und seine Gäste. Bönen 2011
- FINK 2016: Luisa Pauline Fink, Die Künstlerinnen der Hamburger Sezession. In: Sebastian Möllers, Luisa Pauline Fink, Andreas Schäfer (Hrsg.), Ein Künstlerpaar der Moderne: Emil Maetzel & Dorothea Maetzel-Johannsen. Petersberg 2017
- FUNCK 2016: Andrea Funck, Verborgene Wissenschaft? Restaurierung als Vermittlungsthema in Museen. Bielefeld 2016
- GIGLI/ROFFI 2015: Elena Gigli, Steffano Roffi (Hrsg.), Giacomo Balla. Astrattista Futurista. Mailand 2015
- GLAUS 2008: Bruno Glaus; http://www.glaus.com/bilderpdf/8kunst/spaltung_eines_werkes.html [12.03.2020]
- GOTTSCHALK 2011: Michael Gottschalk, Doppelte Täuschung. Ein Kunstfälscher entlarvt den Betrieb. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, Samstag 31. Dezember 2011, Nr. 305, S. 31

Literatur

- ALTHÖFER 1968: Heinz Althöfer, Restauriert und neu entdeckt. Aus der Arbeit der Restaurierung. Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf, 1968
- ANONYM 1931: Kölner Stadtanzeiger, Abendausgabe # 634, „Drittes Blatt“. Schluss mit dieser Kunstkritik oder mit dieser Kunst? 16. Dezember 1931
- ARCHER 2017: Sheena Archer, Williams College of Art – Integrating and promoting fine art and archives through technology, <https://www.gallerysystems.com/williams-college-museum-of-art/> [14.03.2020]

- GRIESSER-STERMSCHEG 2013: Martina Griesser-Stermscheg, *Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart*. Wien 2013
- GRISEBACH 2009: Lucius Grisebach, *Vorderseite – Rückseite – ein Problem der Werkintegrität bei Ernst Ludwig Kirchner*. In: *Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys. Alexey von Jawlensky Archiv, Locarno*, Band 3, 2009
- HARRISON 2016: Martin Harrison, *Francis Bacon. Catalogue Raisonné*. London 2016
- HARTEN/STRIGALEV 1993: Anatolij Strigalev, Jürgen Harten (Hrsg.), *Vladimir Tatlin. Retrospektive*, Köln 1993
- HERZOGENRATH/SCHMIDT 1991: Wulf Herzogenrat, Johann-Karl Schmidt, *Dix. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart; Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin*. Stuttgart 1991
- HEYDENREICH 1993: Gunnar Heydenreich, *Restaurierungsdokumentation (GM93.3453)*, Archiv, Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf, 1993
- HEYDENREICH 1994: Gunnar Heydenreich, *Korrespondenz mit Titus Felixmüller*, 25.04.1994. Archiv, Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf
- HÜNEKE 2017: Andreas Hüneke, Erich Heckel – Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen: Band 1: 1904–1918. Band 2: 1919–1964. München 2017
- JEUNE 2002: Jean le Jeune, *Jean Tinguely politische und künstlerische Basler Lehrjahre und das Frühwerk bis 1959. Ausstellungskatalog Museum Jean Tinguely* (Hrsg.), Bern 2002
- JESSEWITSCH/SCHNEIDER 2008: Rolf Jessewitsch, Gerhard Schneider (Hrsg.); *Entdeckte Moderne. Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider*. Bönen 2008
- KAFITZ/RICHTER 2017: Auktionshaus Richter & Kafitz; <https://www.richter-kafitz.de/details/objekt/alexandra-povorina-ahlers-hestermann-maedchen-in-blauem-kleid-mit-puppe-18-03-2017.html> [15.12.2018]
- KENTER 1991: Elisabeth Kenter, *Man tut so, als ob immer Feiertag wäre. Vom Flügelaltar zu Joseph Beuys*. In: *Rücksichten. Zeitung zur Ausstellung »Bilder von Hinten«* (Ludwig), Freiburg im Breisgau, 25. Oktober 1991, S. 3–5
- KLINGSÖHR-LEROY 2016: Kathrin Klingsöhr-Leroy (Hrsg.), *Franz Marc – Zwischen Utopie und Apokalypse*. Sieveking 2016
- KRÄMER 2010: Felix Krämer, *Im Widerspruch*. Ernst Ludwig Kirchner. In: *Ausstellungskatalog*, Ernst Ludwig Kirchner Retrospektive, Städel Museum, Ostfildern 2010, S. 13–31
- KRAUS 2014: Carl Kraus, *Fruchtbare Resteverwertung. Zu den Collagen von Hans Josef Weber-Tyrol*. In: *Siegfried de Rachewiltz, Andreas Rauchegger (Hrsg.); Flicken und Wiederverwerten im historischen Tirol. Schriften des Landwirtschaftsmuseums Brunnenburg Nr. 15*, 2014
- LECCE 2018: Chiara Lecce, *Franco Albini e il progetto dell'effimero (1936–1958): le fonti d'archivio come tracce dell'evoluzione di un metodo*. <https://www.researchgate.net> [14.03.2020]
- LORENZI 1970: Franz Lorenzi, *Trennung und Übertragung eines beidseitig bemalten Leinwandgemäldes*. In: *Maltechnik Heft 4*, 1970, S. 103–107
- LUDWIG 1991: Jochen Ludwig; *Rücksichten. Zeitung zur Ausstellung »Bilder von Hinten«*, Freiburg im Breisgau, 25. Oktober 199, Museum Jean Tinguely Basel (Hrsg.); Jean le Jeune. *Ausstellungskatalog Jean le Jeune*: Museum Tinguely Basel, 11.09.2002 bis 23.03.2003. Bern 2002
- MUSEUM LUDWIG 2012: *Meisterwerke der Moderne. Die Sammlung Haußbrich im Museum Ludwig*; <https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2012/meisterwerke-der-moderne.html> [14.03.2020]
- NATTER ET AL. 2010: Tobias Natter, Michael Fehr, Bettina Habsburg-Lothringen (Hrsg.), *Das Schaudepot zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld 2010
- NEUMANN-DIETZSCH/WEIGEL 2011: Birgit Neumann-Dietzsch, Viola Weigel (Hrsg.), *Der Maler Franz Radziwill in der Zeit des Nationalsozialismus*. Bielefeld, Leipzig, Berlin 2011
- OKUDA 2015: Osamu Okuda; <https://www.zwitschermaschine.org/archiv/2015/5/28/okuda-glasfassade-klee> [14.03.2020]
- OSBORN 1928: Max Osborn, *Georg Schicht Preis für das schönste deutsche Frauen-Porträt*, Berlin 1928
- PAVIA 2015: Alessandro e Lycia Pavia, *Un double face di Giacomo Balla. Ritrovamento di un'opera futurista al verso di Verginitá (1925)*. In: Giacomo Balla - Astrattista Futurista, Milano, 2015
- PHILIPSEN 2016: Christian Philipsen (Hrsg.), Lyonel Feininger: Paris 1912. *Die Rückkehr eines verlorenen Gemäldes*. Dresden 2016
- POSSELT 2012: Dieter W. Posselt, Otto Mueller – Einfach. Zweifach. Der Blick hinter die Fassaden als Auftrag für die Forschung. In: Otto Mueller 1874–1930. Einfach-Eigen-Einzig. Lehmbruck-Museum. ARTeFACT, Apolda 2012, S. 131–133
- PRESLER 2015: Gerd Presler, Edvard Munch. *Der Schrei – Ende eines Irrtums*. Engelhard & Bauer, Ettlingen 2015
- READ 2009: Richard Read, *Intra-Extra-Recto-Verso: Ontological Realms in Reversed Paintings*. In: *Melbourne Art Journal* 11–12 (2009), S. 120–35
- RIESS/STREICHER 2014: Eva Christina Rieß, Hana Streicher, *The conservation of double sided expressionist painting by Ludwig Meidner – A collaborative project conducted by the Nationalgalerie and Rathgen-Forschungslabor – Staatlichen Museen zu Berlin*. Funded by the Bank of America Art Conservation Project. In: *Paintings: Scientific study, Conservation and Restoration, Triennium 2011–2014/Newsletter Summer 2014*, ICOM-CC, pp. 17–20
- RUNEBERG 2011: Ulrik Runeberg, *Übertüncht und abgedeckt – ein verborgener Heckel?* In: *Restauro*, Heft 8/2011, S. 8
- RUNEBERG 2011a: Ulrik Runeberg, *Verborgen, übermalt, zerstört – durch Künstlerhand verworfene Malerei des Expressionismus*. Unveröffentlichtes Skript, Kolloquium FB Kunstgeschichte, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 10.07.2011
- RUNEBERG 2019: Ulrik Runeberg, *Between Rejection, Ignorance, and Preference: The History and Dilemma of Modern Double-Sided (Recto/Verso) Paintings with Regard to Issues of Conservation and Presentation*. In: *The Conservation of Modern Oil Paintings/Chapter 30*, pp. 383–390. Basel (2019/2020), K. J. van den Berg et al. (eds.)
- SCHALLER 1983: Marie-Louise Schaller, Otto Morach. *Solothurn 1983*
- SCHULER 2017: Friederike Schuler, *Im Dienste der Gemeinschaft. Figurative Wandmalerei in der Weimarer Republik*. Marburg 2017
- SCHWERDTFEGER 2015: Paula Schwerdtfeger, *Doppelter Kirchner in Mannheim – Welches Bild ist denn nun eindrucksvoller?* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.02.2016
- SHADOWA 1995: Larissa A. Shadowa (Hrsg.), *Tatlin. Weingarten*, 1995
- SMITHGALL 2011: Elsa Smithgall (Hrsg.), *Kandinsky and the harmony of silence. Painting with white border*. New Haven/London, 2011
- SPIELMANN 1996: Heinz Spielmann (Hrsg.), *Conrad Felixmüller. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde*. Köln 1996
- STEINFELD 1993: Ludwig Steinfeld, Felix Ramholz, *Der Sonntags-Maler Felix Muche-Ramholz*. Tübingen/Berlin 1993
- VOGT 1965: Paul Vogt; Erich Heckel. *Recklinghausen 1965*
- ZIEGLER 2018: Inga Ziegler, *Von einer Holztafel zu zwei autarken Werken. Restaurierung, Erhaltungszustand, Materialanalyse*. In: *Karl Schmidt-Rottluff – Zwei Meisterwerke, eine Holztafel. Die Hagener Sammlung Franz Zöllner. Galerie Schüller (Hrsg.)*, München 2018

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Wichita Art Museum, *Museum purchase, Wichita Art Museum Members, Director's Discretionary Fund*
- Abb. 2: Peter-August-Böckstiegel-Stiftung, Werther; © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- Abb. 3 © 2020 HENRY AND ROSE PEARLMAN FOUNDATION, INC.; public domain: <https://www.pearlmancollection.org/artwork/self-portrait/>
- Abb. 4: Museum Tinguely, Basel, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- Abb. 5, 12: Kunstpalast, Düsseldorf, Foto: Ulrik Runeberg, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- Abb. 9: Repro aus OSBORN 1928
- Abb. 13: Pressefoto, Kölner Stadt-Anzeiger, 16. Dezember 1931
- Abb. 14: Kunstpalast, Düsseldorf, Repro aus ALTHÖFER 1968
- Abb. 16: Verlag Kiepenheuer & Witsch GmbH & Co. KG
alle anderen Abbildungen: Ulrik Runeberg