INHALT

6 Vorwort und Dank

8 Einleitung

12 Biografie

18 Gisela Geiger
MAGISCHE TRANSPARENZ
Campendonks Hinterglasbilder aus vier Jahrzehnten

36 Diana Oesterle
HINTERGLASMALEREI IM KONTEXT DES STURMS
Heinrich Campendonks Ausstellungsumfeld
im Berlin der 1910er-Jahre

48 Thomas Lensch
DAS HOTEL
Zwei Hinterglasbilder Heinrich Campendonks im Damensalon

54 Simone Bretz
HEINRICH CAMPENDONK ALS HINTERGLASMALER
Kunsttechnologische Studien

74 Heike Stege, Oliver Hahn
MÖGLICHKEITEN MODERNER MATERIALANALYTIK
für die Untersuchung von Hinterglasbildern

78 Ursula Baumer, Patrick Dietemann, Oliver Hahn,
Andrea Obermeier, Heike Stege, Simon Steger
Christoph Steuer, Jeanine Walcher
DIE MALMATERIALIEN
der Hinterglasbilder Heinrich Campendonks

90 Simone Bretz, Jeanine Walcher, Oliver Hahn, Heike Stege
BRONZEN, BROKATBRONZEN, METALL- ODER BROKATFARBEN
Metalleffektpigmente in der Hinterglasmalerei Heinrich Campendonks

96 WERKVERZEICHNIS

98 Vorbemerkungen zum Werkverzeichnis
der Hinterglasbilder (HGV)

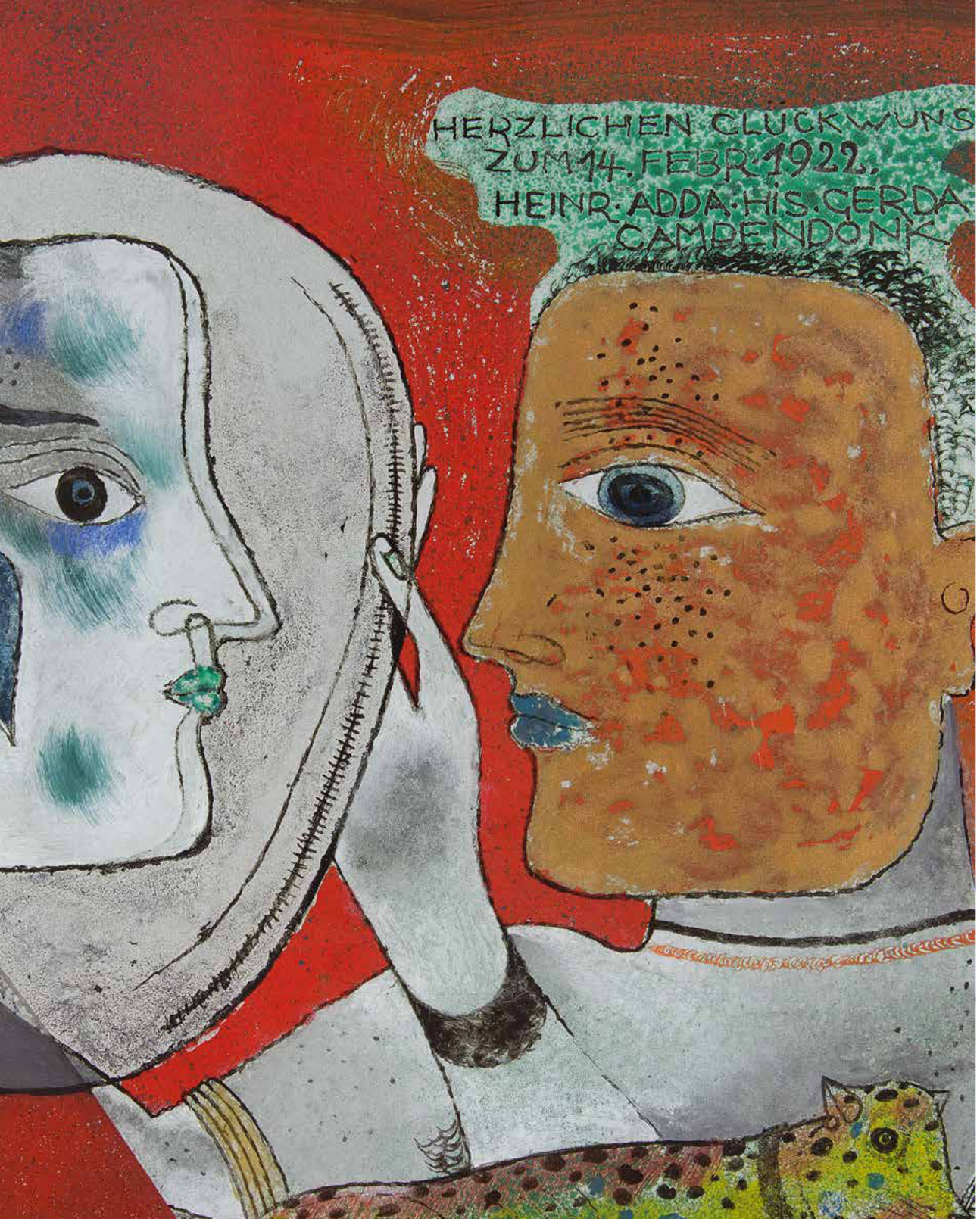
232 ANHANG

233 Ausstellungen mit Hinterglasbildern

234 Literaturverzeichnis

242 Technischer Anhang zu den verwendeten Analyseinstrumenten

243 Abbildungsnachweis



EINLEITUNG

»Es wird wohl nicht einfach sein Ihnen […] viel über Hinterglasmalerei zu erzählen, was Sie nicht schon längst durch eigene Erfahrung festgestellt haben.«[1]

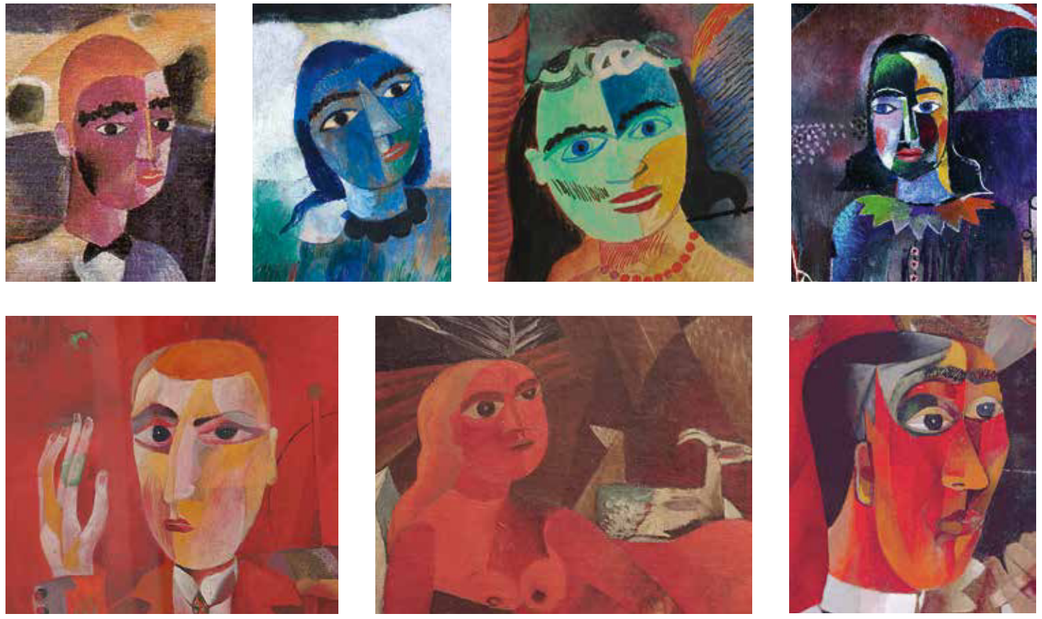
Ganz im Gegensatz zu dieser mit großer Selbstverständlichkeit getroffenen Einschätzung Heinrich Campendonks (1889 – 1957) aus dem Jahr 1952 sind heute viele Kunstliebhaber und Kunsthistoriker mit der modernen Hinterglasmalerei wenig vertraut. Campendonk selbst hat von den Anfängen 1911 im Kreis der Künstler des Blauen Reiters bis zu seinem Spätwerk ein reiches Hinterglaswerk geschaffen, das viele technische und künstlerische Entwicklungen umschließt. Dieses Können und Wissen hat er zudem als Lehrer an seine Schüler weitergegeben und damit zur Verbreitung der Technik wesentlich beigetragen. Im Museum Penzberg – Sammlung Campendonk entstand die Idee eines speziell den Hinterglasbildern des Malers gewidmeten Forschungsprojektes, als dem Haus sein Nachlass übergeben wurde und damit nun 17 dieser Arbeiten in der Sammlung bewahrt werden.

Die jahrelange Beschäftigung im Museum mit Heinrich Campendonk, die Vertrautheit mit seinem Werk, der Wirkungsgeschichte und den biografischen Daten boten gute Voraussetzungen dafür, auch sein Hinterglasschaffen zu beleuchten.

Grundlage für die spezifische Erschließung dieses Teils des Œuvres waren die 54 Bilder, welche Andrea Firmenich 1989 in ihrem Werkverzeichnis aufgeführt hat. Kunsthistorische Forschung und Aufarbeitung bedeutet über weite Strecken Detektivarbeit, wobei Informationen aus unterschiedlichsten Quellen verknüpft werden. Es gelang schließlich, durch weitere intensive Recherchen insgesamt 76 seiner Hinterglasbilder nachzuweisen und damit 19 bislang nicht erfasste Werke zu identifizieren, womit sich die Vorstellungen und Kenntnisse über den Umfang dieses bislang unterschätzten Werkkomplexes Campendonks konkretisierten und wesentlich erweiterten. Tatsächlich darf man wohl noch von weiteren Bildern ausgehen, die sich aber vermutlich aufgrund ihrer Fragilität, der Aktion Entartete Kunst zu Zeiten des Nationalsozialismus und der Kriegswirren nicht alle erhalten haben. Bei den Nachforschungen stellte sich zudem unvermutet heraus, dass es bislang keine umfassende kunsthistorische Aufarbeitung der modernen Hinterglasmalerei – gar im Speziellen der des Blauen Reiters – gab, auf die man hätte zurückgreifen können. In der kunsthistorischen Rezeption hatte sich die Nähe der Hinterglasmalerei zur Volkskunst als ein bis heute nachwirkendes Hemmnis der Wertschätzung erwiesen und als Blockade ausgewirkt.

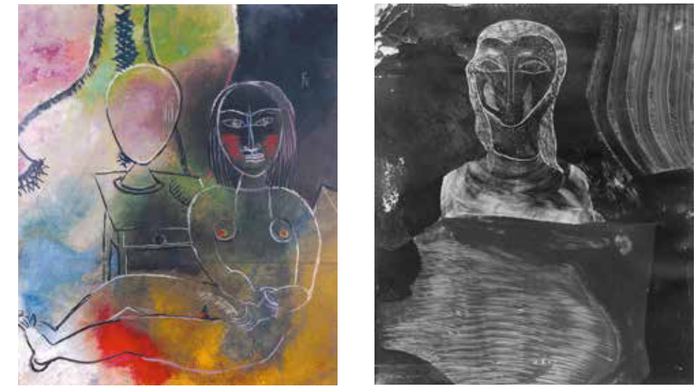
Da sich das Forschungsvorhaben aus der musealen Aufgabe der Bewahrung heraus entwickelt hatte, war in seinem Rahmen und über die kunsthistorische Erschließung des Œuvres hinaus vor allem auch die Auseinandersetzung mit der grundsätzlichen konservatorischen Problematik bei Hinterglasbildern notwendig, nämlich der schwachen Haftung der Malschicht auf dem Glasbildträger. Zwar lagen langjährige Erfahrungswerte

◄ Detail aus *Glückwunsch*, 1922 (HGV 25)



11 a, b, c, d, e, f, g Details aus WVZ-Nr. 791 Ö, 777 Ö, 804 A, 839 Ö, 894 Ö, 912 Ö, 920 Ö

12 a, b, c, d, e, f, g, h, i Details aus HGV 17, 18, 21, 27, 25, 29, 35, 37, 38



13 *Sitzender weiblicher Akt*, 1919, Öl auf Pappe, 47,0 x 40,5 cm, WVZ-Nr. 774 Ö, Museum Penzberg – Sammlung Campendonk, Penzberg

14 *Mädchenkopf* (unvollendet), 1921 – 1923 (HGV 34)

als leere Kontur. Sie hat etwas Gespensterhaftes, und dieser Effekt des beim Arbeiten nur vorübergehend auftretenden Bildzustands wurde in die Leinwandmalerei übertragen: Auf dem farblich grob differenzierten Grund ist die Kontur der Frau als einfache Strichzeichnung mit wenig farblichem Wechsel gesetzt. Die Ausstrahlung dieses sehr berührenden Bildes erscheint bestimmt von Einsamkeit und Verlassenheit, einem traurigen Entleertsein. Dem entspricht motivisch der leere Spiegel, der die Form des Gesichtes aufnimmt und an zentraler Stelle der Komposition platziert ist (Abb. 13, 14).

Es gab wohl keinen noch so flüchtigen Aspekt der Arbeit an seinen Hinterglasmalereien, der dem Blick des Künstlers entgangen wäre: die Duplizität des Bildes von Vorder- und Rückseite, der Anblick der Zwischenstufen während des Arbeitsprozesses. All diese Eindrücke wurden in neuen Werken weiterbearbeitet. Daher ist es gerade für die Hinterglasbilder in der Zeit zwischen 1919 und 1924 schwer, eine geradlinige »Entwicklung« zu erkennen. Sehr Unterschiedliches entsteht in zeitlicher Nähe. In dieser Phase wählt er für seine Hinterglasbilder nur wenige, immer wieder variierte intime Motive: den Frauenakt, die Frau am Spiegel oder zusammen mit einer zweiten Frau als Nebenfigur, den Pierrot.[42] Auch Blumenstillleben sind Teil vieler Bilder, und man kann bestimmte Typen, etwa von Gesichtern oder Blumen (Abb. 15 a, b, 16 a – c), identifizieren, die eine zeitliche Differenzierung erlauben. Gerade die Köpfe erhalten zunehmend eine prägnante grafische Gestalt und fordern die Stilisierung.[43] Später, nach dem ersten

15 a Typus 1. Hälfte 1920er-Jahre (HGV 27)

15 b Typus 2. Hälfte 1920er-Jahre (HGV 42)

Simone Bretz, Jeanine Walcher, Oliver Hahn, Heike Stege

BRONZEN, BROKATBRONZEN, METALL- ODER BROKATFARBEN

Metalleffektpigmente in der Hinterglasmalerei Heinrich Campendonks

Eine maltechnische Eigenart der Hinterglasbilder Heinrich Campendonks liegt in der Verwendung von fein gemahlenen unedlen Metallen wie Kupfer, Zinn, Zink, Aluminium sowie Metalllegierungen wie Messing. Sie waren seinerzeit entweder in Pulverform oder als gebrauchsfertige Malfarben im Handel erhältlich und wurden meist Bronzen, vereinzelt auch Brokatbronzen, Metall- oder Brokatfarben genannt, wohingegen ihre heutige korrekte Bezeichnung »Metalleffektpigmente« ist. Bronzen haben Campendonk in unterschiedlichen Farbnuancen, Intensitäten und Auftragsformen, ob gemalt oder gesprenkelt, bis zum Ende seiner Schaffenszeit begleitet. Denkbar ist, dass ihn Wassily Kandinsky an diese Metallpulver heranführte, die jener in der Murnauer Zeit selbst für seine Hinterglasbilder und die dazugehörigen Rahmen einsetzte.[1]

Während eine mit Blattgold oder -silber verzierte Glastafel aufgrund der erhöhten Lichtreflexion des Metalls erstrahlt, wie es beispielsweise von historischen eglomisierten oder goldradierten Hinterglasbildern bekannt ist,[2] wird durch die Verwendung von Bronzefarben bei seitlichem Lichteinfall ein durchaus bemerkbares leichtes Funkeln erreicht – als würde »Licht« in das Bild gelegt. Das erste nachweisbare Werk Campendonks mit einer derartigen metallischen Kolorierung ist *Das Märchen*, um 1921 (HGV 17 – Abb. 2), bei dem in gemalter Form silber-, gold- und kupferfarbene Bronze verstrichen und silberfarbene Bronze zusätzlich gesprenkelt wurde.

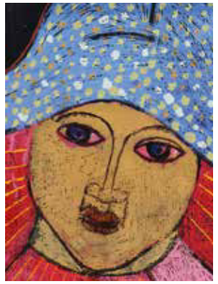
Lediglich vermalte, also ungesprenkelte Bronzefarben finden sich unter anderem bei den Hinterglasbildern *Pierrot mit Guitarre*, um 1928 (HGV 50 – Abb. 3), und *Zwei schwarze Asse* aus dem Jahr 1926 (HGV 42 – Abb. 4).

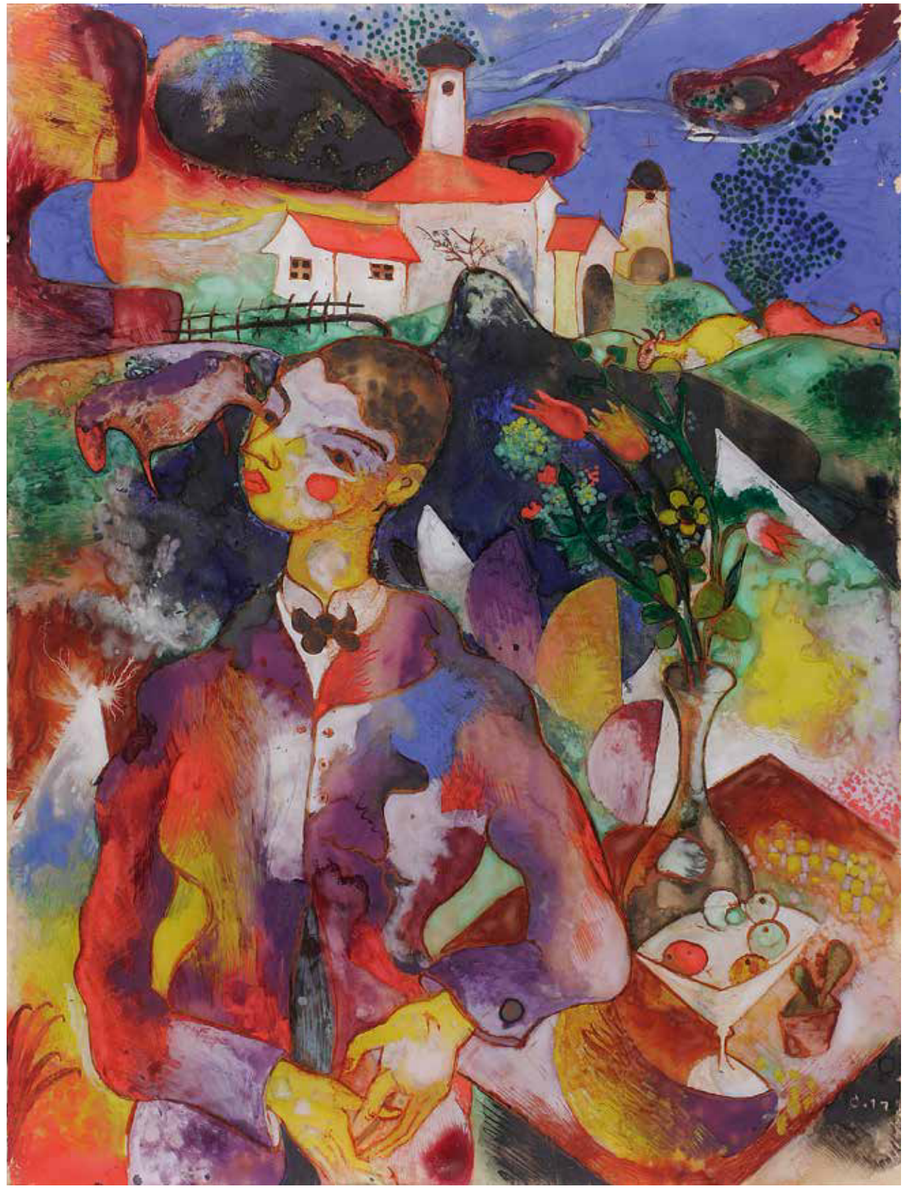
◀ 1 Detail aus *Frau mit Fischen* (HGV 54), Rückseite

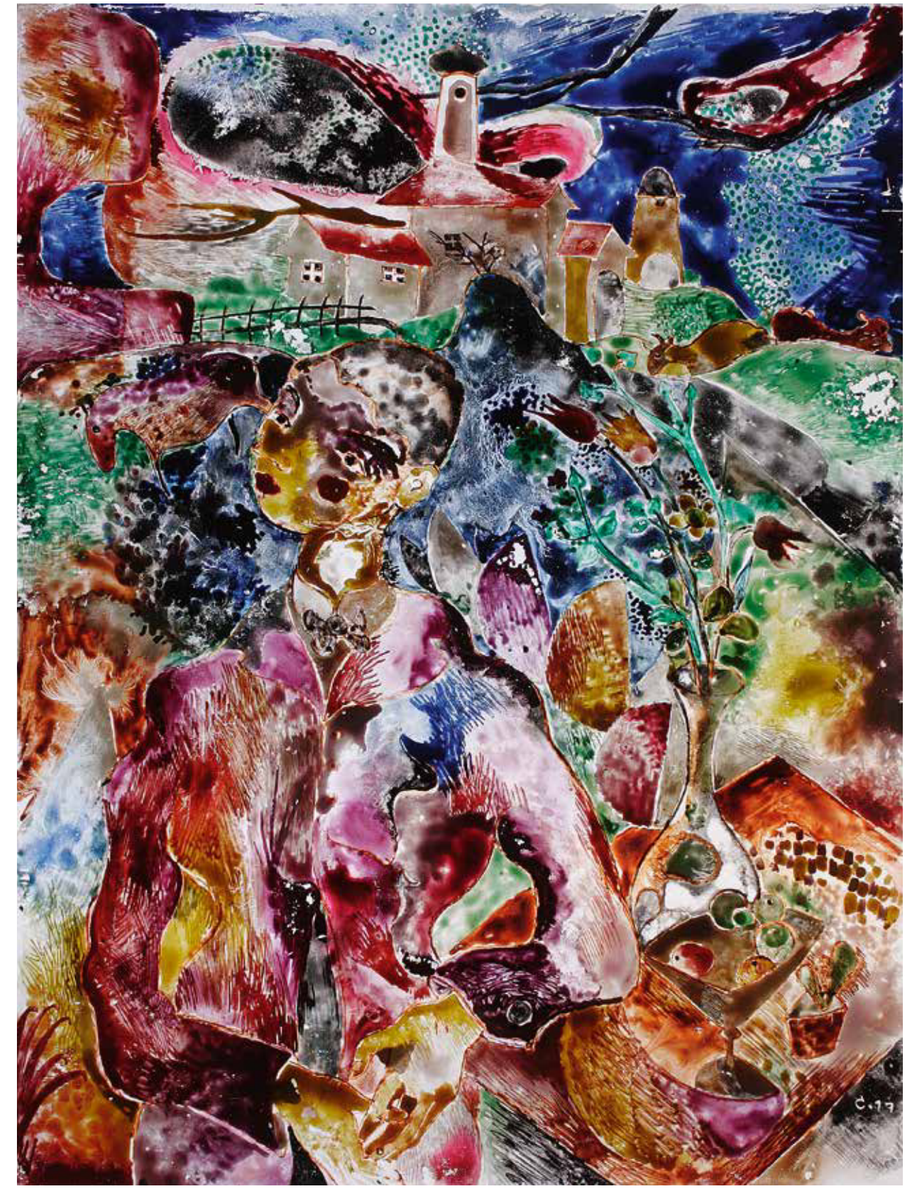
2 Detail aus *Das Märchen* (HGV 17): neben Malfarben Einsatz von silber-, gold- und kupferfarbenen Bronzen

3 Detail aus *Pierrot mit Guitarre* (HGV 50): verschiedenfarbige Bronzen im Bereich des Huts, goldfarbene Bronze im Gesicht

4 Detail aus *Zwei schwarze Asse* (HGV 42): kupferhaltige Bronze beim Hirschkäfer







11 Selbstbildnis in Oberbayern, 1917 (Vorderseite / Durchlicht)

Vorderseite

Rückseite

18 PHANTASIE AUF BRAUN

1920 – 1922
Hinterglasbild
Rahmenmaß: 53,1 x 58,2 cm
Glasmaß: 39,0 x 44,3 x 0,20 cm

Stedelijk Museum Amsterdam
Inv.-Nr. A 4355
WVZ-Nr. 897

PROVENIENZ
Galerie der Spiegel, Köln, bis 1954

AUSSTELLUNGEN
1922 Frankfurt am Main, Zinglers Kunstkabinett, November 1922
1972/73 Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, *Heinrich Campendonk. Gemälde, Aquarelle, Hinterglasbilder, Grafik*, 12. 12. 1972 – 21. 1. 1973, anschließend Bonn, Städtisches Kunstmuseum, 30. 1. – 4. 3. 1973
2004/05 Amsterdam, Stedelijk Museum, *Sandberg Nu*, 1. 10. 2004 – 13. 2. 2005
2017 Penzberg, Museum Penzberg – Sammlung Campendonk, *Magische Transparenz. Heinrich Campendonk als Hinterglasmaler*, 18. 2. – 7. 5. 2017

TECHNIK
Maltechnik
zwei- bis dreischichtiger Malschichtaufbau; transparente, halbopake und opake Malfarben; schwarze Konturen mit leicht zittrig gezogenen bzw. gestrichelten Linien, teilweise verwischt; nachfolgend partiell silberfarbene Bronzesprenkel; Malfarbe zügig verstrichen, größtenteils transparent gemalter, brauner Hintergrund; als Abschluss fast über gesamte Glastafel feine silberfarbene Bronzesprenkel

Unterlage
a) mittelbrauner Karton (neu)
b) mittelbrauner Karton (original), 38,1 x 43,6 x 0,38 cm; Außenseite mit Aufklebern (u. a. Zinglers Kabinett, Frankfurt am Main, handschriftlich bezeichnet mit »Heinrich Campendonk, Hinterglasmalerei (1922)«, handschriftlich mit blauem Stift bezeichnet mit »N [?]«; handschriftlich mit Bleistift bezeichnet mit »1350, silbriges Gold. 38 x 43., 23113 nach Angabe« (ggf. Chargennummern der Bronzen, vgl. HGV 20, 21); Innenseite mit Farbabklatsch (partiell)

RAHMUNG
Rahmen
Waschgold-Profilleistenrahmen mit Textil-Passepartout (Ersatz)

Rückseitenschutz
Holzbrett (neu); Außenseite mit Aufklebern (Stedelijk Museum Amsterdam)

ERHALTUNGSZUSTAND
Glasbruch, partiell Malschichtverluste (Randbereich), frühere Restaurierungsmaßnahmen o. J., Konservierung/Restaurierung Simone Bretz[1]

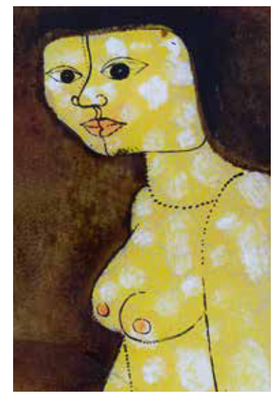
HINWEIS
optische Untersuchung der Glastafel von der Vorder- und Rückseite durchgeführt

LITERATUR
Wember 1960 b, s/w-Abb. S. 92 Nr. 102. – Ostayen/Hendriks 1961, Abb. S. 11. – Ausst.-Kat. Düsseldorf 1972, S. 31, Nr. 107. – Firmenich 1989 a, WVZ-Nr. 897 HGB, s/w-Abb. o. S., S. 379. – Roodenburg-Schadd 2004, S. 276–280, 792, s/w-Abb. S. 793, Nr. 1.109. – URL: http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/6047-phantasie-in-braun [10.2.2017].

1 Restaurierungsbericht von Simone Bretz, Restauratorin für Hinterglasmalerei, Garmisch-Partenkirchen, 2. 2. 2017.

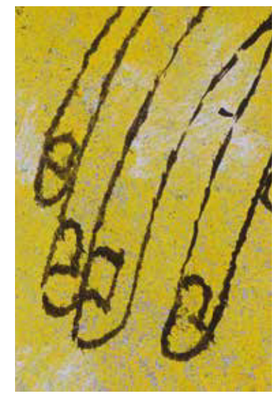
Rückseite im Durchlicht

Gesamtansicht, Vorderseite mit Rahmen

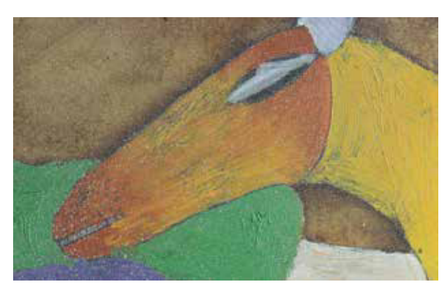


Detail aus Vorderseite

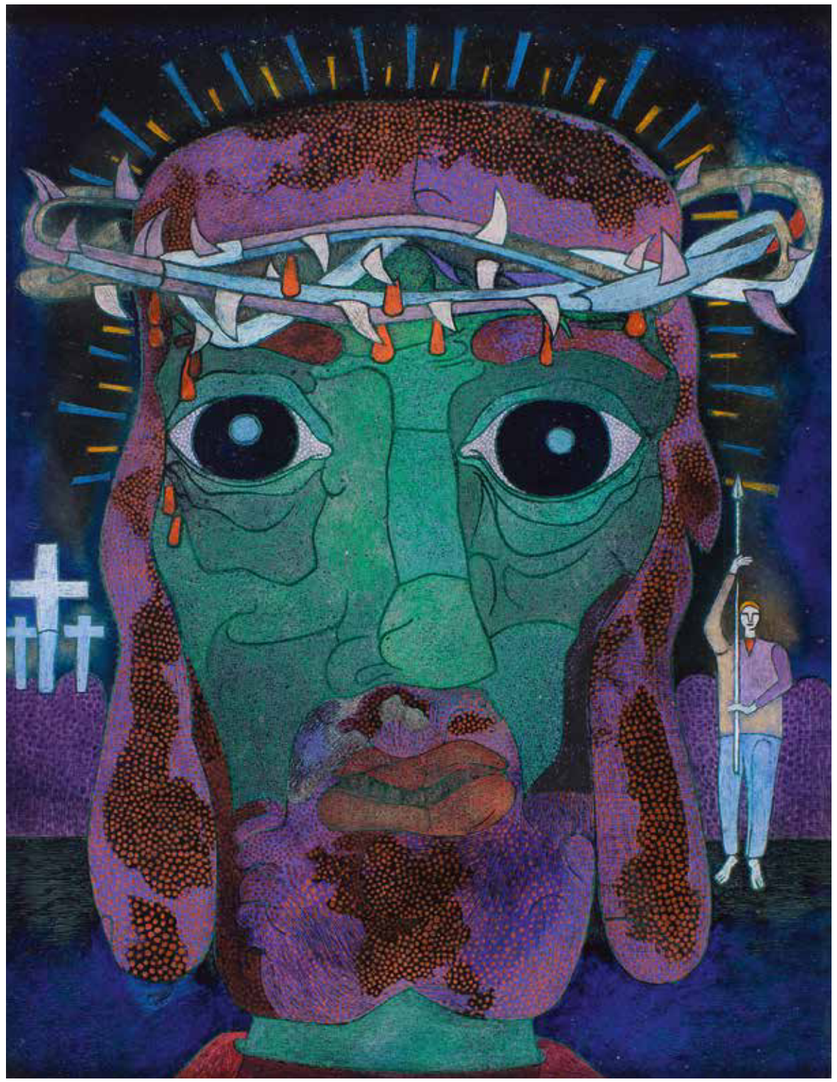
Detail aus Rückseite im Durchlicht



Detail aus Vorderseite



Detail aus Rückseite



72 Christuskopf mit Dornenkrone, um/nach 1946

71 Selbstporträt (unvollendet), um 1946