

Untrennbar verbunden

Untersuchung zu gestalteten Vorder- und Rückseiten

Untrennbar verbunden

Untersuchung zu gestalteten Vorder- und Rückseiten

Schriftliche BA-Arbeit 2018

Mentor Alexis Schwarzenbach

Anick Prinz
Farbweg 22
8805 Richterswil
078 801 46 65
anick.prinz@stud.hslu.ch

1. Einleitung und Fragestellung

Vor vier Jahren fiel mir auf einem Berliner Flohmarkt ein mit ägyptischen Darstellungen verzierter, runder Anhänger in die Hände. Mein besonderes Interesse geweckt haben die beiden bildhaft unterschiedlichen Seiten. Auf der einen Seite eine Sphinx, auf der anderen eine Pyramide. Der Anhänger wäre nur halb so spannend, wenn er nur auf einer Seite etwas aussagen würde. Ich kann nach Belieben die eine Seite präsentieren, während die andere geheimnisvoll verborgen bleibt.

Dieses Wechselspiel zweier unterschiedlicher Seiten hat mich fasziniert. Was steckt hinter diesem spannungserzeugenden Zusammenspiel zweier Seiten? Wo lässt es sich finden und in welchen Formen und Facetten präsentiert es sich? Eine themenübergreifende Untersuchung soll in das Thema der Zweiseitigkeit einleiten und auf dessen Brisanz aufmerksam machen.

Ziel dieser Arbeit ist es, eine breite Recherche von zweiseitig gestalteten Objekten aus unterschiedlichen Bereichen zu erarbeiten. Von Münzen über Altarbilder, Postkarten und Gemälden hin zu einer eigenen Fotostrecke werden die verschiedenen Medien analysiert. Ich möchte herausfinden, wie die zwei Seiten gestaltet wurden und wie Vorder- und Rückseite für das Zusammenspiel genutzt wurden. Wo unterscheidet sich die Gestaltung der Objekte und wo finden sich Parallelen?

Die Erkenntnisse durch die Erarbeitung eines Katalogs soll mir bei der gestalterischen Arbeit Möglichkeiten und Schemen aufzeigen, ein Textil zweiseitig interessant zu gestalten.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung / Fragestellung	3
2.	Die zwei Seiten	7
2.1	Begriffe	7
2.2	Symbole	9
3.	Medium Münze	13
3.1	Entstehung der Münze	13
3.2	Gestaltungsursprung	13
3.3	Interview mit dem Numismatikkurator Dr. Christian Weiss	20
3.4	Analytische Zusammenfassung	23
4.	Medium Flügelaltar	25
4.1	Bedeutung und Funktion	25
4.2	Hieronymus Bosch's Triptychon „Der Garten der Lüste	27
4.3	Isenheimer Altar	31
4.4	Analytische Zusammenfassung	35
5.	Medium Postkarte	37
5.1	Entstehung	37
5.2	Gestaltung	39
5.2.1	Schwerpunkt Bildpostkarte	43
5.3	Analytische Zusammenfassung	47

6.	Medium Gemälde	49
6.1	Unterschiede der Rückseiten	49
6.1.1	Material	49
6.1.2	Konstruktion	51
6.1.3	Historische Quelle	51
6.1.4	Bildhafte Rückseite	53
6.2	Ernst Ludwig Kirchner „Die zwei Seiten der Leinwand“	55
6.3	Sigmar Polke „Laterna Magica“	59
6.4	Vik Muniz „Verso“	63
6.5	Analytische Zusammenfassung	67
7.	Zweiseitige Objekte in meiner Umgebung - Eigene Fotoreihe	69
8.	Schlussfolgerung / Brücke zur gestalterischen Arbeit	85
	Quellenverzeichnis	88
	Bildnachweis	90
	Lauterkeitserklärung	95

¹ Biedermann, Klaus D.; 2006; Die Kunst des Seins – Coaching für Erwachsene; EchnAton Verlag; S.20

² Mediensprache; Begriff Komplementarität; www.mediensprache.net/de/basis/lexikon/index.aspx?qu=Komplementarität
(zlb. am 13.3.18)

2. Die zwei Seiten

2.1 Begriffe

Alle Dinge haben zwei Seiten. Dabei spricht man von verschiedenen Begriffen wie Polarität, Dualität und Komplementarität oder auch von Kontrasten. Eine Polarität beschreibt eine nicht ausschliessende Gegensätzlichkeit in der gleichen Sache. Es ist sowohl der eine, als auch der andere Pol erforderlich. Jeder Aspekt besteht aus einem Gegensatzpaar: Mann – Frau, schwarz – weiss, krank – gesund, arm – reich, Tag – Nacht, Liebe – Hass, hell – dunkel usw. Dabei wird jedoch keine Wertung vorgenommen. Keiner der Pole ist gut oder schlecht. Ein Beispiel dazu macht Klaus Biedermann in seinem Buch Die Kunst des Seins anhand des Gegensatzpaares „Hitze“ und „Kälte“. Als gegensätzlich genannt, sind sie in Wirklichkeit dasselbe und unterscheiden lediglich die verschiedenen Grade desselben Dinges. Hitze und Kälte sind die beiden Pole von dem, was wir Wärme nennen und die hiervon abhängenden Erscheinungen sind Äusserungen des Prinzips der Polarität.¹ Als Dualismus (lat. dualis) wird das Vorhandensein von „zwei“ oder „zwei enthaltend“ definiert. Der Unterschied zur Polarität besteht darin, dass Dualität trennt. Polarität umfasst ein Spektrum. Die Dualität hingegen zieht eine Grenze und teilt in zwei. Gerne wird der Begriff auch im esoterischen Bereich verwendet. Ein weiterer Begriff, der zum Thema Zweiseitigkeit auftaucht, ist die Komplementarität. Ableitend von dem lateinischen Wort *complementum* wird damit eine Ergänzung gemeint. Der Begriff umschreibt die Zusammengehörigkeit von sich gegenseitig ausschliessenden, und sich trotzdem ergänzenden Eigenschaften zu einem einzigen Themen- oder Objektbereich. Dabei gehören komplementäre Beobachtungen zusammen, insofern sie nicht zugleich und für den gleichen Zeitpunkt erfolgen können, wie zum Beispiel tot und lebendig oder anwesend und abwesend.²

Die Begriffe lassen sich nicht klar voneinander trennen, teilweise überlappen und vermischen sie sich. Für die folgenden Analysen von Vorder- und Rückseite verschiedener Medien lege ich eine Arbeitsdefinition der einzelnen Ausdrücke fest;

Polarität	-	nicht wertend
Dualität	-	wertend
Komplementarität	-	zusammen eine Einheit schaffend

³ Linck, Gulda; 2001; Yin und Yang: Die Suche nach der Ganzheit im chinesischen Denken; Verlag C.H. Beck; S.12
⁴ Hopson-Münz, Andreas; 2014; Janus - ältester römischer Gott; www.forumtraiani.de/janus-aeltester-roemischer-gott/
(zlb. am 21.2.18)

2.2 Symbole

Eines der bekanntesten Symbole des Themas der Zweiseitigkeit ist wohl das chinesische Yin und Yang. Das Yin und das Yang sind aufeinander angewiesen. Das eine bedingt das andere und hebt es hervor. Bereits im ersten Jahrhundert v. Chr. sind Zeichen und Idee auf Bronzeeinschriften zu finden. Dabei stand Yin ursprünglich für Schatten, Dunkelheit, Regenwolken und Yang für dessen Gegenteil Licht, Helligkeit, Sonnenstrahlen. Folgend sammelten sich weitere Polaritäten an das Begriffspaar an, wie zum Beispiel Ruhe und Bewegung, Schweres und Leichtes, Trübes und Glänzendes, Fülle und Leere. Schliesslich war die ganze Welt zweiwertig nach Ying und Yang eingeordnet. Die polare Zusammengehörigkeit schliesst jeden Dualismus aus.³

Wenn sich jemand von zwei Seiten zeigt, ist von janusköpfig die Rede. Obwohl die Redewendung einen negativen Ausdruck vermittelt, bezieht sich dies nicht auf seinen Ursprung. Den findet man in der römischen Mythologie beim Schutzgott Janus. Er wird auch als der Gott mit den zwei Gesichtern bezeichnet. Dargestellt mit zwei Köpfen, welche in entgegengesetzte Richtungen blicken, versinnbildlicht Janus Leben und Tod, Anfang und Ende, Vergangenheit und Zukunft, Türen und Tore.⁴ Den Januskopf sieht man oft auf Münzen abgebildet. Versehen mit einem Lorbeerkranz gilt er als Bringer des Sieges.

⁵ Metternich, Wolfgang; 2011; Teufel, Geister & Dämonen – Das Unheimliche in der Kunst des Mittelalters; Primus Verlag; S.14 Psychomachie – Gut gegen Böse

⁶ Farbcodes; Farblehre nach Johannes Itten basierend auf „Kunst der Farbe“; www.beta45.de/farbcodes/theorie/itten.html; (zlb. am 9.3.18)

Ein unumgängliches und allgegenwärtiges Gegensatzpaar bilden Gut und Böse, dessen Kampf besonders im Mittelalter das Christentum dominierte. Nach der Vertreibung aus dem Paradies verspricht das Christentum den Menschen von Anbeginn an eine Erlösung und eine Rückkehr. Ewiges Leben im Himmel währt diejenigen, welche Gottes Gebote befolgen. Hingegen sollten die Sünder, welche sie missachteten, auf ewig verdammt sein. Die Angst, den Mächten des Bösen zu unterliegen, war im Mittelalter allgegenwärtig und wurde zum zentralen Thema der Menschen.⁵

Die Farblehre von Johannes Itten zeigt uns die Kontraste in der Welt der Farbe auf. Um eine Harmonie in einem Gemälde zu schaffen, hat Itten das Schema der sieben Farbkontraste definiert. Dabei handelt es sich um den Farbe-an-sich-Kontrast, den Hell-Dunkel-Kontrast, den Kalt-Warm-Kontrast, den Komplementär-Kontrast, den Simultan-Kontrast, den Qualitäts-Kontrast und den Quantitäts-Kontrast.⁶



Abb. 1 & 2

Vorderseite mit stehendem Hahn (Hahn von Dardanos), ringsherum ein Perlkreis;
Rückseite mit vertieftem, viergeteiltem Quadrat (Quadratum incusum);
ca. 500 v. Chr. Griechische Münze: Archaische Zeit

⁷ Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.;
S.1-3 Entwicklung des Geldes bis zur Entstehung der Münze

3. Medium Münze

3.1 Entstehung der Münze

Die Geldform der Münze entstand im Laufe einer langen Entwicklung. Als der Mensch sich noch selbst versorgt und eine Eigenwirtschaft betrieben hatte, brauchte es keine Zahlungsmittel. Durch kulturelle und soziale Veränderungen in der immer wachsenden Gesellschaft bot sich eine Arbeitsteilung an. Durch den Tauschhandel konnten die Erzeugnisse der Anderen erworben werden. Zum Tausch wurden neben Kleidung, Schmuck und Geräten Nahrungsmittel, insbesondere Vieh, angeboten. Bis zur Erkennung der Wertigkeit von ungeformtem Rohmetall wurden Werte in Vieh, Kleider-, Schmuck- und Gerätegeld ausgedrückt. Durch den Verzicht der Gebrauchsform wurde begonnen, Kupferbarren oder Brocken von Edelmetallen abzuwiegen. Um das Zahlungsgeschäft zu erleichtern, wurden dann die Brocken in Teile von gleichem Gewicht zerlegt und ein Siegel/eine Prägung aufgedrückt, um den Wert zu garantieren. Die ersten Münzprägungen sollen von den lydischen Handelsleuten zu Beginn der archaischen Zeit (ab 750 v. Chr.) auf Elektron (Mischung von Gold und Silber) gemacht worden sein.⁷

3.2 Gestaltungsursprung

Das ursprüngliche Aussehen der ältesten Münzen lässt sich als ein dickes, amorphes Metallstück, einer geplätteten Kugel ähnlich, beschreiben. Dazu sind einfache Ausführungen von Bildern dargestellt. Auf den Rückseiten zeigen sich mehrfach geteilte, unregelmässige Einschläge, woraus der Begriff *Quadratum incusum* hervorgeht.

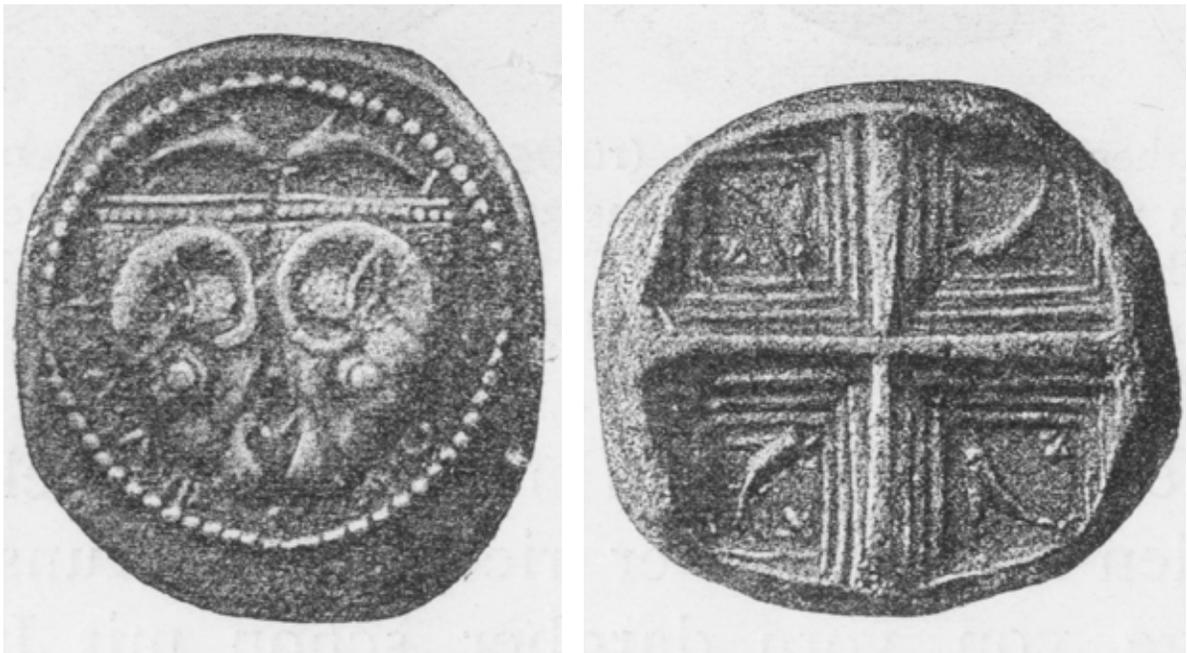


Abb. 3 & 4

Vorderseite wappenähnlich mit zwei Widderköpfen und oben zwei Delphine, unten Schrift, mit Perlkreis umgeben;
Rückseite mit Quadratum incusum, kassettenförmig profiliert, in jedem der vier unterteilten Quadranten ein Delphin;
ca. 600 v.Chr. Griechische Münze: Archaische Zeit

⁸Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.
S. 5 Griechische Münzen: Archaische Zeit

⁹Ebd. S.8-11 Griechische Münzen: Archaische Zeit

Die Einschläge gehen zurück auf den oberen Prägestock, der das Metallstück beim Prägen festhielt und eine geraute Oberfläche, später auch geometrische Muster, aufwies. Rund um das ägäische Meer zeigen viele Münzen einen ähnlichen Charakter. So zeigt sich bei der künstlerischen Gestaltung eine Vorliebe für Abbildungen von Tieren. Neben solchen Tierbildern wurden auch gerne einfache Abbilder von Pflanzen und Geräten dargestellt. Noch selten sind menschliche Köpfe und Gestalten.⁸

Ab dem 5. Jahrhundert v. Chr. trat an die Stelle des Quardatum incisum das Quadrat, welches mit Linien geteilt oder umrandet und mit Inschriften zur Herkunft umgeben war. Der freie Platz im flachen Viereck wurde mit einem Bild gefüllt. Zu dieser Zeit findet man in Athen die Münze, deren Vorderseite die Schutzgöttin Athena zeigt und auf der Rückseite ihr Attribut, die Eule. Das Sprichwort „Eulen nach Athen tragen“ lässt sich auf diese Münzen zurückführen.⁹



Abb. 5 & 6

Kopf der Athena auf dem Avers;
auf dem Revers die Eule, links ein Ölweig, rechts Schrift, alles in einem vertieften Viereck;
um 600 v. Chr. Griechische Münze: Archaische Zeit



Abb. 7 & 8

Auf der Vorderseite zu sehen ist Poseidon mit einem Dreizack in der rechten Hand, ein Flechtmuster als Zierkreis;
auf der Rückseite ist derselbe Poseidon vertieft abgebildet, verziert mit Strichelrand;
Unteritalien: Archaische Zeit

¹⁰ Relling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co; S.12-14
¹¹ Ebd. S.15-22

In Italien wurden damals sogenannte *inkuse* Münzen geprägt. Sie zeigen auf der einen Seite eine erhabene, auf der anderen eine vertiefte Prägung, wobei sich die Seiten bildlich ähnlich sind. Auch Münzen mit Wertprägungen sind bei den Italikern beliebt.¹⁰

Einen Anlass zu neuen Motiven boten Siege in Schlachten. Oft zu sehen sind auf den Vorderseiten Wagenlenker mit einem Pferdegespann. Solche Siegesmünzen sind auch oft mit Kränzen und Delphinen geschmückt und zeigen die Siegesgöttin Nike.¹¹



Abb. 9 & 10

Wagenlenker im Vierergespann mit darüber schwebenden Nike, im unteren Abschnitt ein laufender Löwe als Hinweis auf eine gewonnene Schlacht in Afrika;
in der Mitte auf der Kehrseite ein weiblicher Kopf mit Ölkranz, umgeben von Schriftzeichen und Delphinen;
um 480 v. Chr. Griechische Münze: Archaische Zeit



Abb. 11 & 12

Kopf des Kaisers Germanicus/Sarmaticus mit Kreis aus Schrift;
auf der Rückseite in Mitten von Schriftzeichen ein Haufen von germanischen Waffen, Trompeten und Feldzeichen;
etwa um 180 n. Chr. Römische Münze: Kaiserzeit

¹² Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co; S.146-148

Im Laufe der Zeit und durch den Wechsel der politischen Lage wurde das göttliche Kopfbildnis durch Köpfe von Königen und Kaisern oder auch von geringeren Machthabern ersetzt. Die Rückseite wurde mit Machtsymbolen und Herrscherattributen versehen. Veränderung brachte die byzantinische Zeit. Die Prägung von historischen Ereignissen anhand Darstellungen von Siegen und Ruhm verschwindet gänzlich. Auf der Rückseite lassen sich nur noch Wertzeichen, Christusmonogramme und Darstellungen des Kreuzes finden. Erst durch das Ende dieser Ära zu Beginn des 13. Jahrhunderts wird die künstlerische Gestaltung der Münzen wieder freier.¹²



Abb. 13 & 14

Auf dem Avers der stehende Kaiser Romanus mit Labarum mit seinem Schwiegersohn Constantinus und seinem Sohn Christoph, alle mit Krone und reichgesticktem Gewand, oben Schrift; auf dem Revers Christus sitzend auf seinem Thron mit Kreuznimbus; rechte Hand segnend erhoben und in der linken das Evangelienbuch; 850 – 1080 n. Chr. Römische Münze: Byzantinische Zeit

3.3 Interview mit dem Numismatikkurator Dr. Christian Weiss

E-Mailkontakt vom 12.03.2018 mit dem Kurator für Numismatik und Siegel beim Schweizerischen Nationalmuseum

Anick Prinz: Welche weiteren Gestaltungsprinzipien der Münze gibt es neben demjenigen, bei dem sich auf dem Avers ein Kopf, eine Figur befindet und auf dem Revers der Wert angegeben wird?

Christian Weiss: Da gibt es tatsächlich zahlreiche Möglichkeiten. Während der Kopf auf der Vorderseite bereits seit der Archaik (zu Beginn Kopf einer Gottheit, ab dem Hellenismus auch der Kopf eines Herrschers, in moderner Zeit oftmals jener einer Personifikation) nachzuweisen ist, ist die Wertangabe auf der Rückseite erst seit der Klassik (ab ca. Mitte des 5. Jh. v. Chr.) nachzuzeichnen. Es gab und gibt aber die ganze Zeit durch auch davon abweichende Muster wie z.B. ein Kreuz oder ein Wappen auf der Vorderseite, oder z.B. einen Heiligen oder eine Lilie auf der Rückseite. Die Münzbilder sind quasi frei wählbar, je nach Zeit und Ort.

AP: Welche Münzen gibt es, bei denen die Gestaltung (Motive) von Vorder- und Rückseite in Verbindung zueinanderstehen? Lässt sich eine Kategorie (zeitlich, geografisch, kulturell) ausmachen?

CW: Die Verbindung (bzw. Fortsetzung) von Vorder- zu Rückseite kommt immer wieder vor, seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. bis in unsere Zeit. In der Frühzeit werden oft auf der Vorderseite Köpfe von Gottheiten dargestellt, während die Rückseite ein Attribut desselben Gottes zeigt. So z.B. die attischen Tetradrachmen mit Athenakopf auf der Vorderseite und Eule auf der Rückseite, aber auch die ptolemäischen Bronzemünzen mit Zeuskopf auf der Vorderseite und Adler auf der Rückseite. Im Mittelalter wird oft die Legende der Vorderseite auf der Rückseite fortgesetzt. Manchmal sind die Beziehungen auch mehr über den allgemeinen Bezug von Vorder- und Rückseite zur Münzherrschaft gegeben, z.B. Wappen auf der Vorderseite und Stadtheiliger auf der Rückseite. Zeitlich und geografisch gibt es keine klaren Grenzen, das kommt immer wieder in allen möglichen Formen vor.

AP: Zwischen Kopf und Zahl hat sich der Münzrand als Gestaltungselement angeboten. Was hat dieser für eine Bedeutung? Welche Verbindung stellt dieser zwischen den beiden Seiten dar?

CW: Der Münzrand ist nicht sehr entscheidend. Das merkt man spätestens dann, wenn man die Benutzer fragt, welche Münzen ihres täglichen Gebrauchs eine Randschrift, eine geriefelten oder einen glatten Rand haben. Der Obrigkeit bringt eine bestimmte Randgestaltung aber eine zusätzliche Fälschungssicherheit, ein ästhetisches Erscheinen der Münze, einen gewissen Schutz vor Abfeilen des Randes, aber auch die Abgrenzung von unterschiedlichen Wertstufen für sehbehinderte Menschen. Eine Verbindung der Seiten wird selten durch die Randgestaltung gewährleistet.

AP: Im Vergleich zur Medaille, was sind die gestalterischen Unterschiede der beiden Medien? Welchen Kriterien unterliegt die Medaille im Gegensatz zur Münze? Kann bei der Medaille ein Prinzip der Gestaltung ausgemacht werden?

CW: Eine Münze muss zwingend Münzherrschaft (Autorität) und Wertstufe (Nominal) erkennen lassen. Eine Medaille ist grundsätzlich völlig frei in der Gestaltung. Sinnvollerweise ist heutzutage eine Münze auch genau normiert und von flachem Relief, um für Münzautomaten tauglich zu sein und wenig Abrieb durch den Umlauf zu erhalten.

3.4 Analytische Zusammenfassung

Die Vorder- und Rückseiten von Münzen schliessen einander nicht gegenseitig aus und sind nicht wertend gestaltet. Somit würde ich das Medium Münze als polar bezeichnen. Beide Seiten haben die gleiche Berechtigung, sind aber Träger von Bildern und Motiven unterschiedlicher Gestaltung. Bei dem gängigsten Gestaltungsprinzip der Münze wird auf dem Avers eine Figur oder ein Kopf abgebildet, während die Wertangabe das Revers schmückt. Zusammen bilden sie eine Einheit, in der das Zahlungsmittel Münze entsteht. Somit hat die Münze einen komplementären Charakter. In der Geschichte der Numismatik sind aber auch immer wieder frei gestaltete Münzen zu sehen. Dabei sind auf beiden Seiten figürliche und bildhafte Darstellungen verkörpert und symbolisiert. Bei dieser gestalterischen Ausarbeitung stehen die zwei Seiten meistens in einem Zusammenhang. Beispielsweise kann auf der einen Seite eine göttliche Abbildung zu sehen sein, derweil die Gegenseite mit dessen Attribut geziert wird. Dieses Gestaltungsprinzip schafft eine starke Verbindung zwischen den beiden Münzseiten, wobei sie sich gegenseitig in ihrer Aussage bekräftigen und als komplementär bezeichnet werden können.



Abb. 15
Innenansicht des Altarretabel im St. Brigitta Kloster in Vadstena, Schweden

¹³ www.duden.de/rechtschreibung/Altar (zlb. am 19.3.18)

¹⁴ Kahsnitz, Rainer; Zürich 2005; Die grossen Schnitzaltäre; Verlag Neue Zürcher Zeitung; S.9 Einleitung

¹⁵ Ebd. S.19-22 Einleitung; Die Anfänge des Flügelaltars: Figurentabernakel und Reliquienschränke

¹⁶ Ebd. S.16 Einleitung; Der Flügelaltar in Verbreitung, Eigenart und Funktion

4. Medium Flügelaltar

4.1 Bedeutung und Funktion

Beim Betreten und Betrachten des Innern einer christlichen Kirche fällt einem der Altar als zentraler Ort ins Auge. Dabei handelt es sich um einen erhöhten, steinernen Tisch, der im Zentrum von gottesdienstlichen Handlungen steht. Er funktioniert als Verehrungsstätte der Gottheit oder aber auch als Opfertisch.¹³ Seit der Gotik schmückten reich verzierte, meist hölzerne Aufsätze, sogenannte Retabeln, den Altar. Sie gehören zu den wichtigsten Ausstattungsstücken einer Kirche und unterstreichen die grosse Bedeutung des Altars. Die Altarretabeln zeigen sich mit architektonischen Zierformen, gemalten Tafeln und Reliefs. Lange Zeit wurde alles bunt bemalt und üppig mit Gold überzogen.¹⁴ Es gibt verschiedene Formen von Retabeln. Spannend für die Untersuchung von gestalteten Vorder- und Rückseiten ist der Flügelaltar, auch bekannt als Klappaltar. Dabei handelt es sich um einen Schrein, der mit beweglichen, beidseitig gestalteten Flügeln geschlossen werden kann.

Zur Entstehung ist bekannt, dass man zu Beginn des Mittelalters neben den zur Messe benötigten Gegenständen auch Reliquien auf den geweihten Tisch stellte. Es wurde üblich, die Altäre mit Statuen und Bildern von Heiligen zu schmücken. Die frühen Flügelaltäre sollen im 13. Jahrhundert aus auf dem Altar stehenden Reliquienschränken mit aufwendigen Verschlusssystemen entstanden sein. Nach diesem Muster hat man grosse Altaraufsätze mit Fächern und verschliessbaren Türen konzipiert. Die Türen wurden mit Malerei und mit erhabenen herausgearbeiteten Bildern dekoriert. Die Schätze der Kirchen konnten so einerseits sicher aufbewahrt und andererseits prachtvoll gezeigt werden.¹⁵ Im Mittelalter waren die Altäre normalerweise geschlossen. Die Flügel wurden nur an bestimmten Festtagen geöffnet und für Doppelflügelaltäre gab es überdies kunstvolle Abfolgen und Abstufungen des Entfaltens. An den höchsten Festen und den wichtigsten Tagen des Kirchenjahres wurden den Gläubigern durch die Öffnung des Retabels die prachtvollen, goldglänzenden Schreinfiguren und Reliefs präsentiert. Diese Darbietung musste den Kirchgängern wie das Eintreten in eine überirdische Welt vorgekommen sein.¹⁶



Abb. 16
Der Triptychon in geschlossenem Zustand

¹⁷ Scrépel, Henri; Stuttgart 1977; Hieronymus Bosch; Parkland Verlag; S.133 Biographie

¹⁸ Ebd. S.97 u.f.

4.2 Hieronymus Bosch's Triptychon „Der Garten der Lüste“

Über Hieronymus Bosch's Leben ist, abgesehen davon, dass er als vorzüglicher Maler beschrieben wurde, nur wenig bekannt. Der Niederländer soll um 1450 in s-Hertogenbosch geboren worden und am selben Ort 1516 verstorben sein. Verheiratet war er mit einer reichen Adligen, welche ihm finanzielle Freiheit und geistige Unabhängigkeit ermöglichte. Dies widerspiegelte sich in seinen Werken.¹⁷

Der in der Veränderung des späten Mittelalters entstandene Triptychon (1503/04) zeigt eine poetische und imaginäre Begegnung mit dem Fremdartigen des Tausendjährigen Reiches. Der Garten der Lüste stellt eine bunte, phantastische Welt mit unwirklichen Tieren, überdimensionalen Pflanzen und irrealen Gebilden dar. Betrachtet man den Triptychon jedoch im geschlossenem Zustand, präsentiert sich einem eine kalte Darstellung einer in einer Kugel eingeschlossenen Welt.

Auf den Aussenflügeln erstreckt sich Hieronymus' Visualisierung des Dritten Schöpfungstages, an dem Gott das Land schuf, auf dem Büsche, Bäume, Blumen und Gräser wuchsen. Öffnen sich die Flügel, offenbart sich eine wilde, bunte Szene.¹⁸



Abb. 17
Hieronymus' Triptychon mit geöffneten Flügeln

¹⁹ Fischer, Stefan; Bonn 2001; Analyse zu „Der Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch. Ansätze und Methoden der Forschung; GRIN Verlag; S.9-14

Der linke Innenflügel zeigt den Garten Eden, in dessen Mitte der Brunnen des Lebens aus einem See herausragt. Im Hintergrund sieht man eine angedeutete Landschaft, die an die Darstellung auf den Aussenflügen anlehnt. In der unteren Hälfte ist Christus mit Adam und Eva auszumachen. Über die grosse Mitteltafel zieht sich ein bewegtes Durcheinander von Menschen und Tieren. Die ausgelassene und fantasievolle Darstellung zeigt Bosch's Interpretation des Paradieses auf Erden. Auf dem rechten Innenflügel ist zum Schluss die Hölle und das Übel der Menschheit zu sehen. In der oberen Bildhälfte ist ein einziger Baum auszumachen. Der Baum der Erkenntnis steht im Dunkeln und nur vom Feuer erhellten Chaos des Verfalls und des Leidens.¹⁹



Abb. 18
Der Isenheimer Altar in geschlossenem Zustand

²⁰ Musée Unterlinden; Chapelle 0 – Der Isenheimer Altar; S.1 Funktion und Herkunft

²¹ Musée Unterlinden; Isenheimer Altar; www.musee-unterlinden.com/de/collections-du-musee-unterlinden/isenheimer-altar/ (zlb. am 5.4.18) / Musée Unterlinden; Chapelle 0 – Der Isenheimer Altar; S.2 Präsentation

4.3 Isenheimer Altar

Der Isenheimer Altar ist, ein in den Jahren 1512-16 erschaffener Altaraufsatz für die Klosterkapelle der Antoniterpräzeptorei in Isenheim. Der Sitz des Hospitalordens wurde um 1300 gegründet und befasste sich mit der Pflege und Behandlung von erkrankten Menschen. Der Altar wurde in den Heilungsprozess der Kranken miteinbezogen. Die Tafelbilder (von Grünewald gemalt) und die Skulpturen (von Niklaus von Hagenau) erzählen aus dem Leben Jesu und aus dem Leben des heiligen Antonius, des Schutzpatrons der Präzeptorei.²⁰

Der Hochaltar ist ein Polyptychon, ein Flügelaltar mit mehreren Faltungen. Der geschlossene Altar stellt in der Mitte die Kreuzigung Christi in einer schmerzzerfüllenden und furchterregenden Weise dar. Rechts und links wird das Bild von zwei Tafeln mit den Schutzheiligen Antonius und Sebastian umgeben. Unter der Mitteltafel ist eine Szene von der Beweinung um den Tod Christis zu sehen.²¹



Abb. 19
Abbild des Altars nach der ersten Öffnung

²² Musée Unterlinden; Isenheimer Altar; www.musee-unterlinden.com/de/collections-du-musee-unterlinden/isenheimer-altar/ (zlb. am 5.4.18); Musée Unterlinden / Chapelle 0 – Der Isenheimer Altar; S.2 Präsentation

²³ Ebd.

Durch die erste Öffnung der Flügeltafeln wird der Blick frei auf die malerisch dargestellte Verkündigung der Geburt Christi und dessen Auferstehung. Im Gegensatz zum furchterregenden Akt auf dem geschlossenen Altar zeigen sich nun symbolische Bilder der Freude und Hoffnung. Diese vier Szenen wurden bei hohen liturgischen Festen gezeigt. Auf dem Sockel des Altarretabels (*Predella*) ist in geschnitzter Form Christus als Weltretter umgeben von den Aposteln zu sehen.²²

Nach dem zweiten Öffnen werden drei Schnitzfiguren sichtbar. In der Mitte thront der heilige Schutzpatron Antonius, daneben befinden sich die Heiligen Augustinus und Hieronymus. Die Pilger und Kranken konnten bei geöffnetem Altar zum heiligen Antonius beten und ihn um Schutz oder Heilung anflehen. Die Darstellungen auf den Flügeltafeln zeigen die Versuchung des heiligen Antonius und dessen Besuch beim heiligen Paulus.²³



Abb. 20
Präsentation des Altarkerns nach der zweiten Öffnung

4.4 Analytische Zusammenfassung

Bei einem Altarretabel spricht man eher von Innen- und Aussenseiten, als von Vorder- und Rückseiten. Im Zusammenhang mit meiner Arbeit ist eine gestalterische Analyse und ein Vergleich jedoch spannend. Im Gegensatz zu anderen dreidimensionalen Objekten wird bei einem Flügelaltar der Innenansicht ein grösserer Wert angemessen als der Aussenansicht. Das Innere wird auch nur bei speziellen Anlässen präsentiert und wird dadurch umso interessanter. Durch diese Wertung kann das Medium als dual bezeichnet werden. Die Gestaltung der verschiedenen Seiten/Tafeln wird meist auch in einer Abstufung umgesetzt, wie man bei den beiden vorangehend beleuchteten Altären sehen kann. Hieronymus Bosch's Triptychon ist in geschlossenem Zustand eintönig und lässt nur erahnen, wie bunt die Erde aussehen könnte. Sind die Flügel aber geöffnet, bietet sich dem Betrachter eine wilde, farbige, geschichtenerzählende Fülle. Auch beim Isenheimer Altar wird durch das Öffnen eine Geschichte erzählt. Auf den geschlossenen Flügeln zeigt sich Leid, Trauer und Verzweiflung, welche im Zwischenzustand des Polyptychon verschwindet. In vollständig offenem Zustand zeigt sich dann der mächtige Heilige, der für Schutz und Gesundheit sorgt. Das Gestaltungsprinzip des Flügelaltars kann somit als wertend und dual bezeichnet werden.



Abb. 21 & 22
Postkarte mit Bestellung von Zucker, gebranntem Kaffee und Salz;
Berlin 1875

²⁴ Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; S.409 – 414 Chronologie der Postkarte

²⁵ Ebd. S.45/46 Vorgeschichte und Entstehung des Mediums; Gesellschaftliche und kulturelle Rahmenbedingungen

²⁶ Ebd. S.46 Vorgeschichte und Entstehung des Mediums; Gesellschaftsstruktur

5. Medium Postkarte

5.1 Entstehung

Vorläufer der Postkarten in Form von Andachtsbildern, Spielkarten und Karten für Neujahrsglückwünsche wurden bereits ab dem 15. Jahrhundert gedruckt. Im Jahre 1777 wurden erstmals offen lesbare Mitteilungen auf Karten durch die Post befördert. Wegweisend für die Postkarte war im Jahre 1865 die Einführung der Postanweisungskarte in Preussen. Erste Standardisierungen für den Postbetrieb wurden festgelegt. Die Korrespondenzkarten wurden ab dem Jahr 1870 in Deutschland, später auch in weiteren Ländern wie den Niederlanden, Dänemark und Belgien abgegeben. Die Einführung des kleinformatigen Kommunikationsmittels überschwemmte ganz Europa und die USA. Auf der Vorderseite war Platz für die Anschrift des Empfängers und auf der Rückseite fand sich Raum für die Mitteilung. Einige Jahre später wurden erste fotografische Bildpostkarten verschickt und es wurden sogar Ansichtskartenautomaten lanciert.²⁴

Durch die starke Industrialisierung in Europa im 19. Jahrhundert wandelte sich auch die Gesellschaftsstruktur. Beschleunigung, Dynamisierung und Rationalisierung veränderten die Lebensbedingungen und den Alltag des Menschen. Es bildeten sich Vereine, der Reiseverkehr nahm beträchtlich zu und das Wirtschaftsleben florierte.²⁵ Vergleichbar mit der Fotografie als Bildmedium kann die Postkarte als demokratisches Kommunikationsmedium beschrieben werden. Anders als bei den bisherigen Medien, wie Brief und Telegramm, wurde die Postkarte schon kurz nach deren Einführung in allen gesellschaftlichen Schichten genutzt.²⁶



Abb. 23 & 24
Beschriebene Werbepostkarte der Saalfelder Waschmaschinenfabrik
1904

²⁷ Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; S.43 Die Bezeichnungsgeschichte der Postkarte

²⁸ Ebd. S.307 Die Bildpostkarte; Nichtsprachliche Bedeutungselemente; Visuelle Veredlung und Synästhetisierung

5.2 Gestaltung

Die Vielfalt an Postkartentypen bildet sich durch die verschiedenen Funktionen, Nutzungen, Gestaltungen und Nachrichtentypen. So gibt es Postkarten mit geschäftlichen oder privaten Nachrichten, Vereinspostkarten, Werbekarten, Einladung zu Festen, Kunst- und Künstlerpostkarten, Postkartengrüsse von Reisen und aus der Freizeit, Feldpostkarten, Postkarten für Bestellungen, Antwortpostkarten, Wettbewerbspostkarten oder auch Liebespostkarten. Als Vorderseite wird nicht die Bildseite bezeichnet, sondern die Seite mit der Empfängeradresse. Dies lässt sich aus dem Umgang im Verteilungsprozess der Post herleiten. Die ersten Postkarten waren zudem so gestaltet, dass Adressat, Briefmarke und Stempel auf einer ganzen Seite Platz fanden. Die Rückseite einer Postkarte stellt die mit Sendertext und/oder Motiv versehene Seite dar.²⁷

Das ästhetische Potenzial für private Kommunikation durch die Postkarte wurde rasch erkannt. Nachdem vorerst nur mit der Platzierung der Schrift gespielt wurde und Handzeichnungen der Karte eine kreative Note gaben, schweifte der Fokus um 1900 von der rein textlichen Botschaft ab. Die Postkarte wird zu einem sinnlich aufgewerteten Medium. Appliziert wurden Textilien, Seidenpapiere, Perlen oder auch Glimmer und mit einem Blütenduft wie Lavendel oder Veilchen wurde die Karte hauptsächlich in ihrer Präsenz wahrgenommen.²⁸

Quelle	Standard	180°	90°	270°	45°	135°	225°	315°
Kleinpaul (1888), 316.	Ich wünsche Deine Freundschaft!	Schreibe mir nicht mehr!	Liebst Du mich?	Liebst Du mich?	Schreibe sofort!	Schreibe sofort!	Schreibe sofort!	Schreibe sofort!
O.A. (n.J.): Neueste Briefmarkensprache	Halte an um mich, hast Aussicht auf Erfolg!	Alle Hindernisse sind beseitigt!	Dein Geständnis hat mich sehr beglückt!	Du quälst mich durch Deine Eifersucht.	Du verkennt mich!	Jetzt ist kein Besuch möglich.	Waram liebst Du mich nicht mehr?	Du bist eifersüchtig!
Spanke (1992), 72.	Deine Liebe macht mich glücklich.			Wie süß Liebe macht.	Lieb mich und die Welt ist mein.	Wie süß Du lachen kannst.	Denke mein!	Ewige Treue schwöre ich Dir.
Spanke (1992), 72.		Küsse mich!	Ich freue mich auf Wiedersehen.		Komm Held meiner Träume.	Du bist mein Ideal.		Behalte mich lieb, Ich warte Dein.
O.A. (1903): Briefmarkensprache für Liebende	Ich liebe dich unendlich	Schreibe mir bald	Nein!	Adressiere nur noch postlagernd	Ich hätte dich, mich abzuholen	Wir sind verraten	Sei verschwiegen!	Um welche Stunde?
O.A. (n.J.): Neue Briefmarkensprache für Liebende	Besitze den Augenblick, denn er ist günstig.	Du füllst mich durch Deine Eifersucht.	Dich werde ich nie vergessen	Habe Mitleid mit meiner Liebe!	Ich bin verschwiegen.	Nein!	Schreibe nicht mehr!	Mein Herz ist schon vergeben.
Bildpostkarte (Bestand A. H.)	Waram antwortest Du nicht?	Wann und wo kann ich Dich treffen?	Wird mein Wunsch erfüllt?	Bist Du noch böse?	Ich liebe Dich unendlich	Ich werde Dich nie vergessen	Ich erwarte Dich bestimmt	Ich warte mich nach Dir
Bildpostkarte (Bestand A. H.)	Schreibe bald	Gedenke mein	In Gedanken dort	Antworte schnell	Ein Kuss / Mich nicht vergessen	Ewig treu / Hast du mich lieb	Hast Du an mich gedacht? Ewig Dein	Komm bald / Ich liebe dich
Bildpostkarte (Bestand A. H.)	Ich denke stets an Dich	Ich hab Dich von Herzen lieb	In meinem Herzen wohnt nur Du!	Bleib brav!	Glaub an die Zukunft!	Liebste, glaub an mich!	Sei nicht so stolz / Treib' mich nicht zur Eifersucht	Ich komme!
Bildpostkarte (Bestand A. H.)	Du bist mein Glück	Ich hab Dich lieb	Gedenke mein	Erwarte sofort Nachricht	Komm bald	Einen Kuß	Ewig Dein	Ich komme!
Bildpostkarte (Bestand A. H.)	Ich komme!	Dein ist mein Herz!			Du bist mein Glück?			Bist Du mir auch treu?
Bildpostkarte (Bestand A. H.)	Ich muß Dich wieder sehen	Mach mich glücklich	Vergib mir	Ohne Dich kann ich nicht sein	Komm zu mir	Waram schreibst Du nicht?	Liebst Du mich noch?	Ewig nur Dein
Bildpostkarte 50er Jahre (Bestand A. H.)	Laß' mich nicht so lange warten	Ich hab Dich lieb	Vergiss mich nie	Ich bin sehr einsam	Waram schreibst Du nicht?			Ewig Dein

Abb. 25
Briefmarkensymbolik-Übersicht

²⁹ Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; S.309 – 312 Die Bildpostkarte; Nichtsprachliche Bedeutungselemente; Briefmarkensymbolik

Zu einem spannenden Element der Postkarte wird auch die Briefmarke, als diese Wertmarke spätestens ab 1880 durch die gewerbliche Produktion der Karten nun vom Absender selber anzubringen war. Durch diese Freiheit wurde die Briefmarke wesentlicher Botschaftsübermittler der Postkartenbotschaft jener Zeit. Je nach Aufklebewinkel der Marke wird eine andere Botschaft gesendet. Diese Praxis der Chiffrierung wurde Briefmarkensprache genannt und verdeutlicht das Bedürfnis nach geheimer Kommunikationsmöglichkeit auf freundschaftlicher oder liebender Ebene. Daraus lässt sich auch schliessen, dass bei der Postkarte im Vergleich zum Brief einzelnen Bestandteilen mehr Aufmerksamkeit zuteil wird. Die Oberflächengestaltung wird bedeutender.²⁹



Abb. 26
„Briefmarken-Sprache“: Karte mit Briefmarkenschlüssel



Abb. 27 & 28
Postkarte mit persönlichen Zeichnungen auf der Rückseite
1898



Abb. 29 & 30
Vollbeschriebene Vereinspostkarte mit Bildelement auf der Rückseite
1899

³⁰ Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; S.271 – 274 Die Bildpostkarte; Entwicklungstendenzen

5.2.1 Schwerpunkt Bildpostkarte

Bereits vor der industriellen Herstellung mit Bildzusätzen zierten grafische Elemente die Postkarte. Durch den Aufschwung der Papierindustrie wurde auch die dekorative Funktion des Papiers entdeckt. Das Medium Postkarte bot sich hervorragend dazu an, Zeichnungen und kleine Gemälde als adressierte Gaben zu verschicken. Durch die Fotografie entstand ein Wandel von der literarischen zur ikonografischen Relevanz des Kommunikationsmittels.³⁰



Abb. 31 & 32
Portraitpostkarte an Feldpostadresse
1915



Abb. 33 & 34
Grüßkarte von der Postalm, bildbezogener Text
1979

³¹ Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; S.276 – 281 Die Bildpostkarte; Bikodale Bedeutungskonzeption

³² Ebd. S.269 – 271 Die Bildpostkarte

³³ Ebd. S.348 Schlussbemerkung

Als 1905 die geteilte Adressseite eingeführt wird, befreit sich das Bild von der Schrift und steht nun dem Text gegenüber. Die Botschaft wird fortan durch die Bildaussage geprägt und weicht von der ursprünglichen Idee der Postkarte ab. Da das Bild nun eine höhere Wertigkeit erfährt, spricht man von der Bildseite als Vorderseite.³¹

Die Reisebildtradition prägte die Ansicht der Karte. Natur und Landschaftssehenswürdigkeiten werden zu gängigen Sujets. Aber auch kulturelle Errungenschaften, aktuelle Ereignisse und künstlerische Darbietungen werden zu ästhetisch in Szene gesetzten Postkartenbildern. Der Anspruch an eine Ansichtskarte ist mit dem Vermitteln einer reizvollen, heilen Schönewelt verbunden, was unter anderem durch Selektion, Retusche und nachträglicher Koloration erreicht wird. Der Begriff Postkartenidylle ist dafür bezeichnend.³²

Die Karte wurde von einem rein textlichen Kommunikationsmittel zum Text-Bildmedium. Spannend ist die Verbindung von Text und Bild trotz der getrennten Funktionalisierung zu betrachten. Die konventionell verfügbare Bildwelt wird mit einer individuellen, handschriftlichen Botschaft verbunden und somit das Allgemeine mit dem Besonderen gekoppelt.³³

5.3 Analytische Zusammenfassung

Aus dem historischen Verlauf der Postkarte sind verschiedene Gestaltungstypen mit unterschiedlichen Verhältnissen von Vorder- und Rückseite zu entnehmen. Gemeinsamkeit ist, dass die beiden Seiten eine Einheit als Mitteilungsmedium schaffen. Laut der Definition im Kapitel „Zwei Seiten“ würde die Postkarte somit als komplementär bezeichnet werden. Die beiden Seiten bedingen einander und können alleine nicht das gewünschte Vorhaben/Ziel erreichen. Ein grundlegender Unterschied besteht darin, ob die Karte ungenutzt oder ob die Karte geschrieben und versendet ist. Aus letzterem können folgende Typen differenziert werden:

Der älteste Typus der Postkarte bildete sich aus einem Adressat auf der Vorderseite und einer persönlichen oder geschäftlichen Mitteilung auf der Rückseite. Das Modell verfügt, abgesehen von Briefmarke und Poststempel, nur über textliche Elemente. Bei der Text-Text-Relation wird dabei keine Wertung über die beiden Seiten gemacht. Sie ist rein zeckmässig.

Auf die Rückseite mit dem Sendertext kommen beim zweiten Typus Bildelemente hinzu, während das Recto noch immer ganz für den Adressaten reserviert ist. Es kann jedoch vorkommen, dass die persönliche Mitteilung auf dem Verso auf der Vorderseite weitergeführt wird.

Beim dritten Gestaltungsprinzip der Postkarte teilt sich die persönliche Mitteilung mit dem Adressaten die Rückseite. Auf der gegenüberliegenden Seite findet sich ein platzfüllendes Bild ein. Die Bildseite erhält vom Sender und vom Empfänger eine hohe Wichtigkeit und macht diese somit zur Vorderseite. Das Verhältnis von Ansicht und persönlicher Mitteilung steht in den meisten Fällen in einem Zusammenhang. Durch den Einzug von bildhaften Elementen auf der Postkarte verschwinden die geschäftlichen Kartenmitteilungen.



Abb. 35 & 36

Links die zeitgezeichnete Rückseite der Kupferplatte;
rechts das Gemälde *Susanna im Bade* auf der Vorderseite

³⁴ Haug, Ute; Hamburg 2004; Die Rücken der Bilder – Parcours; S.7-10 / Ute Haug ist Leiterin der Provenienzforschung an der Hamburger Kunsthalle. Der Katalog Parcours: Die Rücken der Bilder ist zur gleichnamigen Ausstellung herausgegeben worden. Die Ausstellung war vom 15. Oktober 2004 bis zum 17. April 2005 in der Hamburger Kunsthalle zu sehen.

³⁵ Ebd. S.14-16 Die Materialität des Bildträgers; Kupfer

6. Medium Gemälde

6.1 Unterschiede der Rückseiten

Den Museumsbesuchern bleibt die Rückseite eines Gemäldes üblicherweise verborgen. Die Bildseite lässt keine Ansicht auf das Dahinterliegende und somit weder Fragen noch Interesse darüber zu. Durch den Entdeckungs- und Ergründungsdrang der Kunsthistoriker rückt jedoch auch die Rückseite der Gemälde in den Vordergrund. Denn nicht nur anhand der Vorderseite lassen sich Originale erforschen, das Recto eines Bildes bietet meist reichlich Hinweise und allerhand interessante Funde. Die nicht sichtbare Seite übt eine allgemeine Faszination aus. Seit Mitte des 20. Jahrhunderts werden in Büchern und Ausstellungen Gemälderücken zum Thema. Von Material des Bildträgers und der Konstruktion des Rahmens werden historische Quellen, künstlerische Vorgänge und sogar bildhafte Gestaltungen ersichtlich und benannt.³⁴ Um einen Einblick in die vielfältige Erscheinung der Gemälderückseiten zu verschaffen, folgt je ein stellvertretendes Beispiel.

6.1.1 Material

Bei dem Bild *Susanna im Bade* (um 1632) handelt es sich um eine bemalte Kupferplatte von Johann König. Im Gegensatz zur Bildseite breitet sich auf der Rückseite ein abstraktes Bildnis durch die Kupferoxydation aus. An einer Stelle lässt sich durch die fehlende Färbung ein ehemaliger Aufkleber vermuten. Das zu dieser Zeit beliebte Material wurde oft erst als Kupferstichplatte bei Druckverfahren verwendet, um danach ein zweites Mal als Malgrund verwendet zu werden. So kann man auf einigen Rückseiten Rückstände der Erstverwendung finden.³⁵



Abb. 37 & 38

Links das Verso des Bildes Mild Seent mit den exakten Farbzusammensetzungen;
rechts das Recto

³⁶ Haug, Ute; Hamburg 2004; Die Rücken der Bilder – Parcours; S.27, 32-34 Die Rückseite als historische Quelle

³⁷ Ebd. S.13/14 Die Materialität des Bildträgers; Holz

6.1.2 Historische Quelle

Die Provenienz eines Werkes lässt sich in den meisten Fällen mittels der Stempelaufdrücke, Aufkleber und Beschriftungen auf der Rückseite bestimmen. Durch schriftliche Hinweise können Maler und Besitzer benannt werden. Spannend ist das Beispiel von Josef Albers, der auf der Rückseite des Bildes *Study for Homage to the Square, Mild Scent* von 1965, neben Titel, Grösse und Signatur auch die genaue Rezeptur der verwendeten Farben auflistete.³⁶

6.1.3 Konstruktion

Auf der Rückseite des Bildes *Heiliger Hain* (1886) von Arnold Böcklin ist eine sogenannte Parkettierung, eine Konstruktion aus Holzlatten, zu sehen. Diese Technik wird bei Gemälden auf Holztafeln angewendet und dient der Stabilisation des Materials, um zu verhindern, dass klimatische Veränderungen die Malschicht beschädigen.³⁷



Abb. 39 & 40
Links die Holzlattenkonstruktion auf der Rückseite;
rechts die Vorderseite mit dem Gemälde *Heiliger Hain*



Abb. 41 & 42
Links das vom Text inspirierte Bildnis eines älteren Mannes und einem Engel;
rechts der Text

³⁸ Haug, Ute; Hamburg 2004; Die Rücken der Bilder – Parcours; S. 25 Die Materialität des Bildträgers; Pergament und Papier

6.1.4 Bildhafte Rückseite

Eine Kategorie von bildhaften Rückseiten bilden Papier- und Pergamentwerke. Dabei handelt es sich oftmals um eine Zweitverwendung des Materials. Auch Skizzen sind auf den Rückseiten zu finden, die dann auf der Vorderseite ausgereift präsentiert werden. Der Künstler Antonio Consetti (1686 – 1766) zum Beispiel nutzte ein bedrucktes Papier als Maluntergrund und liess sich von den Zeilen im Text zum Bildnis *Ein zusammengesunkener Greis (Geistlicher?) wird von einem Engel gestützt* inspirieren.³⁸

Intensiv mit der bildhaften Gestaltung von Vorder- und Rückseite haben sich die Künstler Ernst Ludwig Kirchner, Sigmar Polke und Vik Muniz beschäftigt. Auf deren Person und deren Werke wird in den nächsten Abschnitten genauer eingegangen.

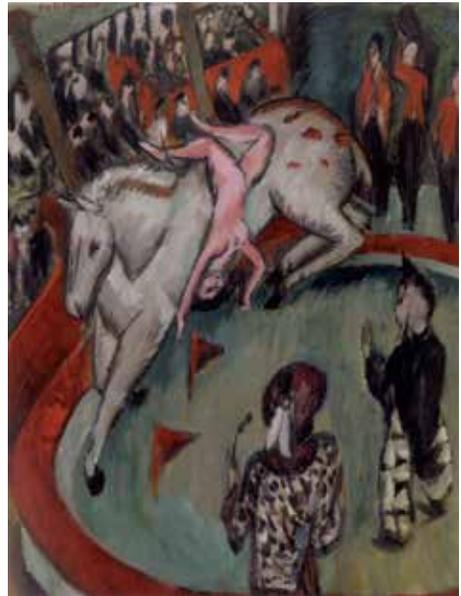


Abb. 43 & 44

Links das verworfene Bild *Akt auf Rollbrett*, 1910, liegt skizzenhaft unter der Rahmenkonstruktion;
rechts das Recto *Circus, Zirkusreiter* von 1912

³⁹ Herold, Lorenz, Sadowsky; 2015; *Der doppelte Kirchner: Die zwei Seiten der Leinwand*; S.17

⁴⁰ Ebd. S.173 *Biografie Ernst Ludwig Kirchner 1880 - 1938*

⁴¹ Ebd. S.17-20

6.2 Ernst Ludwig Kirchner „Die zwei Seiten der Leinwand“

„Aber die Leinwand hat Gott sei Dank 2 Seiten“ hat Kirchner in einem Brief von 1919 geschrieben. Laut heutigem Stand sind 138 seiner Gemälde doppelseitig bemalt.³⁹

Der Maler Ernst Ludwig Kirchner wurde 1880 in Aschaffenburg geboren. Nach einem Architekturstudium gründete Kirchner 1905 die Künstlergemeinschaft Brücke. Nach Meinungsverschiedenheiten löste sich die Gruppe acht Jahre später auf. Nach Entlassung aus dem Militärdienst und aufgrund psychischer Probleme, Alkoholsucht und Tablettenabhängigkeit hat es den Künstler 1917 erstmals nach Davos verschlagen, wo er später wohnhaft wurde. Dort begann er mit partiellen Restaurierungen und Überarbeitungen seiner früheren Bilder. Zu Beginn der Nazi-diktatur wurden über 600 Werke von Kirchner als „entartet“ bestimmt und aus den Museen entfernt. Im Juni 1938 nahm sich Kirchner das Leben und wurde in Davos beerdigt.⁴⁰

Kirchners beidseitige Bemalung der Leinwände fasziniert, interessiert und wirft Fragen auf. Die doppelseitige Nutzung ist nicht auf finanzielle Probleme zurückzuführen. Vielmehr wurde die Rückseite bemalt, weil sie einfach da war. So wurden verworfene und vom Künstler aussortierte Bilder umgedreht und wiederverwendet.⁴¹



Abb. 45 & 46

Links das verworfene Bild *Zwei spielende Kinder* von 1909, Kirchner zeigt wie kritisch er manchmal mit seinen Bildern umging: das Bild wird nicht nur zur Rückseite, sondern auch mit dem neuen Bildtitel überschrieben; rechts das Bildnis *Frauenkirch im Herbst* von 1920

⁴² Herold, Lorenz, Sadowsky; 2015; Der doppelte Kirchner: Die zwei Seiten der Leinwand; S. 17-20

Kirchner war nicht an einer beidseitigen Präsentation seiner Werke interessiert, zumal der Rahmen klar eine Seite zur Rückseite degradierte. Die grössere Bedeutung des neuen Werks hat er nie in Zweifel gezogen. Auch lässt sich kein systematisches Vorgehen erkennen und kein Zusammenhang der Bildnisse auf Vorder- und Rückseite ausmachen. Einige Rückseiten sind sogar kopfüber, im anderen Format oder überschrieben, was wieder verdeutlicht, dass Kirchner keine Absicht hegte, die Werke jemals gleichwertig zu präsentieren.⁴²

Die Ausstellung *Der doppelte Kirchner* (Mannheim/Davos 2015) brachte somit seine Schwierigkeiten mit sich. Wie präsentiert man ein doppelseitiges Bild, damit keine der beiden Seiten abgewertet wird? Die Präsentationsform eines Bildes an einer Wand benötigt eine Entscheidung von Entweder – Oder. Um beide Seiten gleichwertig zur Schau zu stellen, müssen die Gemälde freistehend im Raum, stehend oder hängend, platziert werden.



Abb. 47 & 48
Links & rechts sind Ausstellungssituationen von *Der doppelte Kirchner* – Die zwei Seiten der Leinwand zu sehen



Abb. 49 & 50

Mit verschiedenen Lacken auf transparentem Polyestergewebe, beidseitig bemalt
Sigmar Polke; Laterna Magica, 1988 – 96

⁴³ Wenzel, Jacob; Stuttgart 1997; Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei; Cantz Verlag; S.349 Biographie

⁴⁴ Kletterer Kunst; Biografien; Sigmar Polke; www.klettererkunst.de/bio/SigmarPolke-1941.php (zlb. am 6.4.18)

⁴⁵ Wenzel, Jacob; Stuttgart 1997; Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei; Cantz Verlag; S.234 Fuchs, Rudi; Was man nicht sieht

6.3 Sigmar Polke „Laterna Magica“

Der im Jahre 1941 in Oels/Schlesien geborene Sigmar Polke absolvierte ende der 50er Jahre eine Lehre zum Glasmaler.⁴³ Darauf folgte ein Studium an der Kunstakademie Düsseldorf, wo er auch Gerhard Richter kennenlernte. Zusammen mit zwei weiteren Künstlern stellten sie 1963 Exponate unter dem Titel Eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus aus. Der ironische Umgang mit den Produkten der damaligen Konsumwelt und ein kritischer Gebrauch von Alltagsklischees bestimmten die Arbeiten. Auch die späteren Werke von Polke sind von Ironie und klugem Witz geprägt. Der Künstler verstarb 2010 in Köln, wo er bis zum Ende gearbeitet und gelebt hat.⁴⁴

Sigmar Polkes Experimentierfreudigkeit ist die Essenz seiner Arbeiten. Neben Leinwänden verwendete er auch Stoffdecken und Dekorationsstoffe, auf welchen er mit transparenten Kunststoffen, Ölfarben, Lacken, Kunstharzen, Sprayfarben und Pigmenten arbeitete, um so geheimnisvolle Formen und Muster erscheinen zu lassen.⁴⁵ Besonders spannend im Zusammenhang mit meiner Arbeit sind seine transparenten, beidseitig bemalten Polyestergewebe.

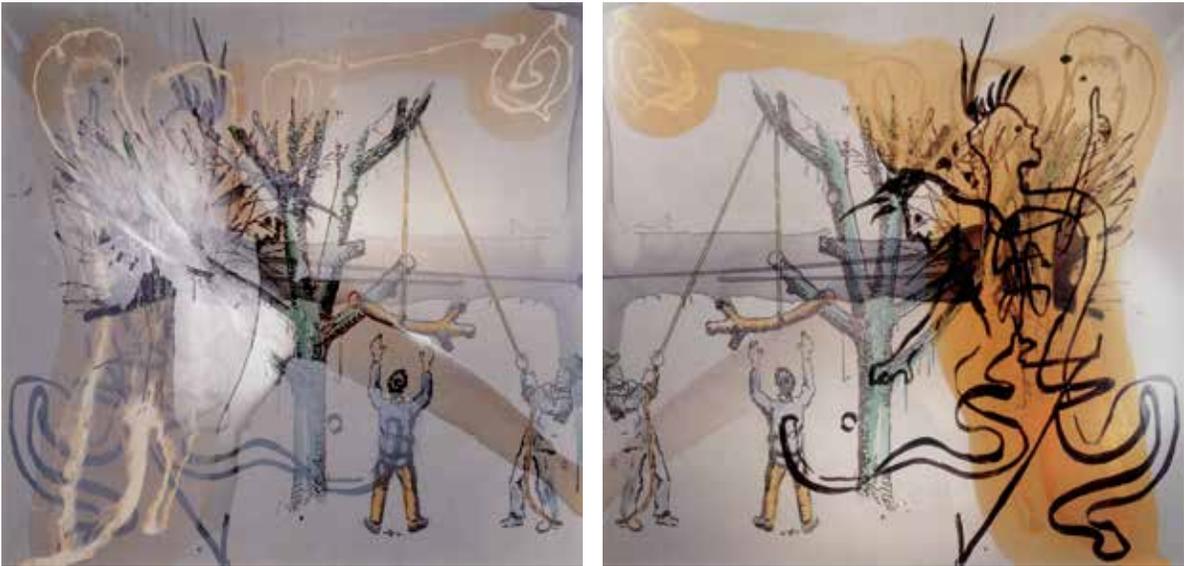


Abb. 51 & 52

Mit verschiedenen Lacken auf transparentem Polyestergerewebe, beidseitig bemalt
Sigmar Polke; Laterna Magica, 1988 – 96

⁴⁶ PORTIKUS; Ausstellung Sigmar Polke – Laterna Magica (1994); www.portikus.de/de/exhibitions/57_laterna_magica (zlb. am 28.3.18)

In den 80er Jahren begann Polke mit durchscheinenden Bildträgern zu experimentieren. Er tränkte die Stoffe in Harze und Lacke, bevor er sie bemalte. So wurde die Transparenz noch verstärkt und es entstanden beidseitig bemalte Bilder, bei denen die Rückseite meist die Basis war für die dem Betrachter zugewandte Seite. Damit erreichte Polke eine neue Qualität in der visuellen Wahrnehmung der Bilder. Man sieht überlagernde Motive auf verschiedenen Bildebenen, die sich verdoppeln oder ergänzen und vereint ein Zusammenspiel verschiedener Flächen ergeben. So wurden die Bilder in der Ausstellung *Laterna Magica* dementsprechend präsentiert, damit beide Seiten gut betrachtet werden konnten.⁴⁶



Abb. 53

Ausstellung 1994 im Portikus in Frankfurt/Main; Sigmar Polke, *Laterna Magica*

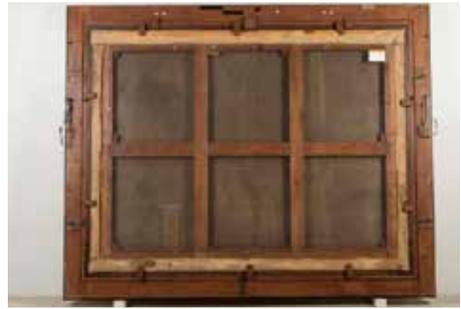


Abb. 54 & 55

Links zu sehen ist Vik Muniz vor seinen Arbeiten während der St. Moritz Art-Master 2012, rechts die nachgebaute Rückseite des Gemäldes *The Anatomy* von Rembrandt

⁴⁷ Mauritshuis, 2016; Royal Picture Gallery; Press Kit; Verso

⁴⁸ Ebd. Moving between Reality and Illusion; Interview mit Vik Muniz

⁴⁹ Ralske, Kurt; 2008; See Ya On The Flip Side – Vic Muniz's Verso; http://www.retnull.com/crit_Muniz.html (zlb. 8.3.18)

6.4 Vik Muniz „Verso“

Der brasilianische Künstler Vik Muniz wurde 1961 geboren und lebt zurzeit in New York. Zu seinen Spezialgebieten gehören die Fotografie und Rekonstruktionen. Im Jahr 2002 hat Muniz begonnen, die Rückseiten von weltberühmten Gemälden zu fotografieren und äusserte den Wunsch nach einer wahrheitsgetreuen Nachbildung der Hinterseiten. Im Sommer 2016 war Verso im Mauritshuis Museum in Den Haag erstmals als ganze Gruppe von 15 Werken zu sehen.⁴⁷

In einem Interview mit der Kunsthistorikerin Emilie Gordenker gibt Muniz auf die Frage, wie er zu Verso kam, zu, sich schon immer für die Rückseite von Dingen interessiert zu haben. Ausschlaggebend für die Objektreihe sei ein Besuch im Guggenheim Museum gewesen, wo er aufgrund von Renovationen die Thannhauser Collection mit der Bildseite zur Wand sah. Er machte Fotos von den Rückseiten und beschloss, sie mit Hilfe von Experten in Originalgrösse nachzubauen.⁴⁸

Das Material, die Stempel und die Siegel – auch das kleinste Detail wurde der Vorlage entsprechend nachgebaut. Handwerklich entspricht die Nachbildung einem wahren Kunstwerk und verfehlt so seine Wirkung nicht. Der Betrachter wird Opfer einer Illusion, denn es wird auf der anderen Seite ein namhaftes Gemälde erwartet. Wenn man allerdings die Täuschung bemerkt, wird die vermeintliche Rückseite zur bewundernswerten Vorderseite.⁴⁹



Abb. 56 & 57
Links Muniz' Werk, die nachgebaute Gemälderückseite der rechts abgebildeten Mona Lisa von Leonardo Da Vinci

⁵⁰ Herold, Lorenz, Sadowsky; 2015; Der doppelte Kirchner: Die zwei Seiten der Leinwand; S.14 Augentäuschung und Rückseite

Ein allseits bekanntes Bild in ähnlichem Kontext ist das Trompe-l'oeil Rückseite eines Gemäldes, das schon 1670 von Cornelius Norbertus Gijsbrecht gemalt wurde. Auf den ersten Blick ist die Vorderansicht des Gemäldes nicht als solche auszumachen, denn sie zeigt lediglich eine Rückansicht mit Rahmen, Leinwand und einen mit Siegellack befestigten Zettel. Es wird das Gefühl vermittelt, das Bild hänge verkehrt herum an der Wand. Der Betrachter wird in die Irre geführt.⁵⁰



Abb. 58 Cornelius Norbertus Gijsbrecht, Rückseite eines Gemäldes, 1670

6.5 Analytische Zusammenfassung

Bei der Analyse des Mediums Gemälde lassen sich verschiedene Gestaltungsprinzipien ausmachen. Obwohl die Vorderseite, die Bildseite und somit die für den Betrachter wichtige Seite gestaltet wird, kann auch die Rückseite spannend sein.

Der erste Typ lässt sich so beschreiben, als dass die Rückseite keiner gewollten künstlerischen Gestaltung unterliegt. Das durch Material und Konstruktion entstandene Verso dient nur der Funktion, Verwendung und des Nutzens für das Recto des Gemäldes und hat keinen Einfluss auf dessen Gestaltung. Die im Schatten stehende Rückseite wird aber durch versteckte Schätze wie Kennzeichnungen, historische Quellen und Materialrohheit ein interessanter Gegenpart zum Bild selbst.

Als zweiten Typus definiere ich Gemälde mit einer bildhaften Rückseite. Anhand der Beispiele von Kirchner und Polke können zwei Unterthemen festgelegt werden. Dabei beeinflussen sich die beiden Seiten oder sie beeinflussen einander nicht. Bei den beidseitig bemalten Leinwänden Kirchners handelt es sich um eine wertende, duale Zweiseitigkeit, bei der sich die Gegenseiten nicht beeinflussen. Der Maler hatte nie die Absicht, beide Seiten gleichwertig zu präsentieren. Die Rückseite zeigt ein verworfenes Bildnis, das in keinem Zusammenhang mit dem Recto steht. Ganz im Gegensatz zu Kirchners Arbeiten hat Polke bewusst und mit Absicht Vorder- und Rückseite gestaltet und miteinander verfließen lassen. Seine Werke fallen meiner Meinung nach in den Bereich komplementärer Zweiseitigkeit.

Beim letzten Typus, den ich ausmache, wird die Rückseite zur Vorderseite. Durch Merkmale des Versos wird auf dem Recto eine Nachbildung der Rückseite geschaffen. Muniz hat das in dreidimensionaler Form, Gijsbrecht als Gemälde umgesetzt. Dieser Gestaltungstyp kann als Hommage an die Rückseite verstanden werden oder aber bewusst zur Irreführung des Betrachters dienen.

7. Zweiseitige Objekte in meiner Umgebung

Eigene Fotoreihe

Auf den vorhergehenden Seiten wurden die Medien Münze, Flügelaltar, Postkarte und Gemälde auf den Umgang mit ihrer Zweiseitigkeit und deren Gestaltung untersucht. Im Rahmen dieser Arbeit habe ich in meiner Umgebung weitere Objekte und Dinge mit interessante Vorder- und Rückseite gesucht. Diese habe ich fotografisch festgehalten. Es folgt eine Analyse der Gestaltung und des Zusammenhangs von Vorder- und Rückseite.



Abb. 59

Blatt

In den oberen drei Darstellungen sind die Blätter von ihrer Unterseite zu sehen. Auf der Rückseite der Blätter erheben sich deren Adern und sind deutlich zu spüren. Die Haptik des mittleren Blattes weist eine leicht veloursartige Oberfläche auf. Diese Seite der Blätter ist deutlich heller als die der Sonne ausgesetzten Vorderseite. Die Vorder- und Rückseite sind ähnlich und beeinflussen einander und doch unterscheiden sie sich. Zusammen schaffen sie eine Einheit, wobei keine der beiden Seiten eine höhere Wertung als die andere erfährt.



Abb. 60

Kissen

Bei dem Kissen wird klar eine Wertung von Vorder- und Rückseite gemacht. Die Vorderseite ziert ein dekoratives Bild, wobei die Rückseite in einem uni Farbton gehalten wird. Der Reissverschluss befindet sich ebenfalls auf der Rückseite und zeigt dadurch, dass diese Seite nicht als Schauseite gedacht ist. Die Seiten bedingen einander, sie schaffen eine Hülle für das Kissen.



Abb. 61

Uhr

Die Uhr ist mit dem Medium Gemälde vergleichbar. Da dieses Objekt konzipiert wurde, um es an eine Wand zu hängen, zeigt die Rückseite nur informative und nutzungsbedingte Elemente. Auf der Schauseite ist die Funktion der Uhr zu sehen. Recto und Verso sind insofern miteinander verbunden, als dass die Batterie auf der Rückseite die Zeiger auf der Vorderseite antreibt. Es wird eine klare Wertung über die Stellung jeder Seite bezogen.

Quittung

Die Quittung gehört zu jedem Einkauf. Die ungenutzte Rückseite wird in diesem Beispiel dazu gebraucht, den Kunden auf die nachhaltigen und umweltschonenden Aktivitäten des Verkäufers aufmerksam zu machen. Die beiden Seiten bilden eine Einheit und beeinflussen einander gegenseitig.



Abb. 63

Plakatwand

Die Plakatwand kann auf beide Seiten gleich genutzt werden. Die Werbungen auf den gegenüberliegenden Seiten beeinflussen einander nicht. Dem Medium unterliegt ein rein funktioneller Aufbau.



Abb. 64

Spielkarte

Abgebildet ist gängigste Gestaltung einer Spielkarte. Vorder- und Rückseite werden klar voneinander getrennt. Während der Wert auf der Vorderseite angegeben wird, dient die Rückseite deren Verdeckung. Musterhafte Darstellungen zieren das Deckblatt.

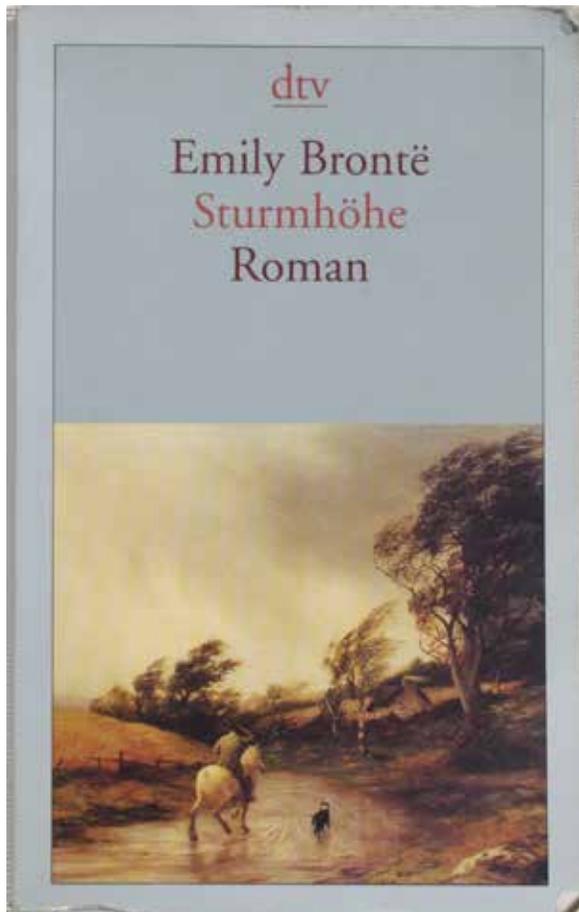


Abb. 65

Buch

Die Vorder- und Rückseite des Buches zeigt eine klassische Umschlagsgestaltung. Die Vorderseite ist versehen mit Autor, Titel und Verlag des Werkes. Das Ganze wird durch eine bildhafte Darstellung unterstützt und soll dem Leser eine Vorstellung der Geschichte geben. Die Rückseite informiert kurz über den Inhalt des Buches. So ergibt sich eine klare Wertung über Vorder- und Rückseite. Sie stehen im Zusammenhang miteinander, beeinflussen einander aber nicht direkt.

8. Schlussfolgerung / Brücke zur gestalterischen Arbeit

Das Prinzip der Zweiseitigkeit hat mich fasziniert. Besonders beidseitig gestaltete Objekte und Medien haben mein Interesse geweckt und mich dazu bewegt diesem Thema auf den Grund zu gehen. In meiner Arbeit habe ich eine Auswahl an doppelseitigen Medien recherchiert, auf ihre Gestaltung untersucht und das Zusammenspiel von Vorder- und Rückseite analysiert. Die erarbeiteten Erkenntnisse möchte ich mittels einer Auflistung von verschiedenen Möglichkeiten für eine zweiseitige Gestaltung erläutern.

Vorder- und Rückseite können:

- gleichwertig sein
- einer unterschiedlichen Wertung unterliegen
- einander beeinflussen
- unabhängig voneinander sein
- in einem Zusammenhang miteinander stehen
- jeweils alleine funktionieren
- eine Einheit bilden
- verschiedene Funktionen haben
- gleiche Rollen spielen
- eine unterschiedliche Haptik haben
- nützlich, funktionsbedingt oder ästhetisch gestaltet werden

Im ersten Kapitel wurde die begriffliche Auseinandersetzung mit der Zwei-Seiten-Thematik behandelt. Den sich teils überlappenden Ausdrücken Polarität, Dualität und Komplementarität wurden Arbeitsdefinitionen zur Vereinfachung der gestalterischen Analyse zugeteilt. Die verschiedenen Medien lassen sich in einem ersten Beobachtungsschritt in die drei Kategorien einteilen, wobei bereits Vermischungen auftreten können. Wie in der Auflistung oben zu erkennen ist, gibt es noch viele weitere Merkmale worin sich die Zweiseitigkeit im Objekt auszeichnen kann. Untereinander werden Kombinationen und verschiedenen Konstellationen möglich. Dieses Glossar kann mir bei der Ausarbeitung meiner gestalterischen Arbeit helfen und das Seitenverhältnis eines Textils neu definieren.

Das Ziel meiner gestalterischen Bachelorarbeit ist eine beidseitig gleichwertig gestaltete, interessante Textilkollektion für den Bekleidungsbereich. Die Verbindung von Bild und Text ist ein zentraler Punkt meiner Arbeit. Als Inspiration dafür habe ich gebrauchte Postkarten gesammelt und anhand von lustigen, unerwarteten oder zum Nachdenken anregenden Mitteilungen eine Auswahl getroffen. Das kleine Format soll aufgebrochen werden und in einer textilen Fläche realisiert werden. Um eine humoristische, lebhaftere, überraschende und ästhetische Zweiseitigkeit im Textil zu erlangen, wird das erarbeitete Schema von Gestaltungsmöglichkeiten und die verschiedenen Verhältnisse von zwei Seiten meine Arbeits- und Vorgehensweise beeinflussen.

Quellenverzeichnis

Bücher

Fischer, Stefan; Bonn 2001; Analyse zu „Der Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch. Ansätze und Methoden der Forschung; GRIN Verlag

Haug, Ute; Hamburg 2004; Die Rücken der Bilder – Parcours; Hamburger Kunsthalle

Herold, Lorenz, Sadowsky; Köln 2015; Der doppelte Kirchner: Die zwei Seiten der Leinwand; Kunsthalle Mannheim & Kirchner Museum Davos; Wienand Verlag

Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; Erich Schmidt Verlag

Kahsnitz, Rainer; Zürich 2005; Die grossen Schnitzaltäre; Verlag Neue Zürcher Zeitung

Metternich, Wolfgang; Darmstadt 2011; Teufel, Geister & Dämonen – Das Unheimliche in der Kunst des Mittelalters; Primus Verlag

Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.

Scrépel, Henri; Stuttgart 1977; Hieronymus Bosch; Parkland Verlag

Wenzel, Jacob; Stuttgart 1997; Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei; Cantz Verlag

Manuskripte in PDF

Mauritshuis, 2016; Royal Picture Gallery; Press Kit
www.mauritshuis.nl/en/press/persarchieff/2016/pers-preview-vik-muniz-verso/
heruntergeladen am 8.3.18

Musée Unterlinden; Chapelle 0 – Der Isenheimer Altar
http://www.musee-unterlinden.com/wp-content/uploads/2016/06/160129_UNTER_FICHES_11_DE.pdf
heruntergeladen am 5.4.18

Interview

Dr. Christian Weiss; Kurator für Numanistik und Siegel; Nationalmuseum;
E-Mailkontakt vom 12.3.18
christian.weiss@nationalmuseum.ch

Internetseiten

Farbcodes; Farblehre nach Johannes Itten basierend auf „Kunst der Farbe“;
www.beta45.de/farbcodes/theorie/itten.html
zlb. am 9.3.18

Kletterer Kunst; Biografien; Sigmar Polke;
www.klettererkunst.de/bio/SigmarPolke-1941.php
zlb. am 6.4.18

Mediensprache; Begriff Komplementarität
www.mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?qu=Komplementarität
zlb. am 13.3.18

Musée Unterlinden; Isenheimer Altar
www.musee-unterlinden.com/de/collections-du-musee-unterlinden/isenheimer-altar/
zlb. am 5.4.18

Ralske, Kurt; 2008; See Ya On The Flip Side – Vic Muniz’s Verso
http://www.retnull.com/crit_Muniz.html
zlb. am 8.3.18

PORTIKUS; Ausstellung Sigmar Polke – Laterna Magica (1994)
www.portikus.de/de/exhibitions/57_laterna_magica
zlb. am 17.4.18

Wikipedia; Der Garten der Lüste (Bosch)
[de.wikipedia.org/wiki/Der_Garten_der_Lüste_\(Bosch\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Garten_der_Lüste_(Bosch))
zlb. am 17.4.18

Bildnachweis

Abb. 1 & 2

Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.
S.4 Griechische Münzen: Archaische Zeit

Abb. 3 & 4

Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.
S.9 Griechische Münzen: Archaische Zeit

Abb. 5 & 6

Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.
S.10 Griechische Münzen: Archaische Zeit

Abb. 7 & 8

Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.
S.12 Griechische Münzen: Archaische Zeit

Abb. 9 & 10

Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.
S.15 Griechische Münzen: Archaische Zeit

Abb. 11 & 12

Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.
S.120 Römische Münzen: Kaiserzeit

Abb. 13 & 14

Reling, Kurt; 1929; Die Antiken Münzen nach Alfred von Sallet; Verlag von Walter de Gruyter & Co.
S.147 Römische Münzen: Byzantinische Zeit

Abb. 15

Kristian Adolfsson Photo
Vadstena Abbey in Schweden; St. Brigitta Kloster; Innenansicht Altarretabel
<https://adolfsson.photo/sv/byggnad/vadstena-kloster-pax-mariae-vadstena/>
zlb. am 17.4.18

Abb. 16

Scrépel, Henri; Stuttgart 1977; Hieronymus Bosch; Parkland Verlag
Triptychon „Der Garten der Lüste“ S.97

Abb. 17

Scrépel, Henri; Stuttgart 1977; Hieronymus Bosch; Parkland Verlag
Triptychon „Der Garten der Lüste“ S.98/99

Abb. 18

Musée Unterlinden; Isenheimer Altar
Der geschlossene Altar – Die Kreuzigung
www.musee-unterlinden.com/de/collections-du-musee-unterlinden/isenheimer-altar/
zlb. am 5.4.18

Abb. 19

Musée Unterlinden; Isenheimer Altar
Isenheimer Altar – Die zweite Schauseite
www.musee-unterlinden.com/de/collections-du-musee-unterlinden/isenheimer-altar/
zlb. am 5.4.18

Abb. 20

Musée Unterlinden; Isenheimer Altar
Zweite Öffnung – Der Kern des Altars
www.musee-unterlinden.com/de/collections-du-musee-unterlinden/isenheimer-altar/
zlb. am 5.4.18

Abb. 21 & 22

Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; Erich Schmidt Verlag
S.49 Vorgeschichte und Entstehung des Mediums; Gesellschaftsstruktur

Abb. 23 & 24

Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; Erich Schmidt Verlag
S.64 Vorgeschichte und Entstehung des Mediums; Kommunikationskultur und Mediennutzung

Abb. 25

Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; Erich Schmidt Verlag
S.310 Die Bildpostkarte; Briefmarkensymbolik

Abb. 26

Ansichtskarten, Briefmarken-Sprache
<http://www.ak-ansichtskarten.de/ak/90-Alte-Ansichtskarte/83-Briefmarkensprache/6957207-AK-Briefmarken-Sprache-Liebepaar-in-Ruderboot-Erklärung-der-Symbolik>
zlb. am 19.4.18

Abb. 27 & 28

Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; Erich Schmidt Verlag
S.201 Die Postkarte als verbalsprachliches Medium; Die Postkarte des privaten Bereichs

Abb. 29 & 30

Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; Erich Schmidt Verlag
S.354 Anhänge; Farbtafeln: Kommunikate

Abb. 31 & 32

Holzheid, Anett; Berlin 2011; Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie; Erich Schmidt Verlag
S.361 Anhänge; Farbtafeln: Kommunikate

Abb. 33 & 34

Postkarte aus eigener Sammlung

Abb. 35 & 36

Haug, Ute; Hamburg 2004; Die Rücken der Bilder – Parcours; Hamburger Kunsthalle
S.15 Johann König, Susanna im Bade, um 1632

Abb. 37 & 38

Haug, Ute; Hamburg 2004; Die Rücken der Bilder – Parcours; Hamburger Kunsthalle
S.33/34 Josef Albers, Study for Homage to the Square, Mild Scent, 1965

Abb. 39 & 40

Haug, Ute; Hamburg 2004; Die Rücken der Bilder – Parcours; Hamburger Kunsthalle
S.13 Arnold Böcklin, Heiliger Hain, 1886

Abb. 41 & 42

Haug, Ute; Hamburg 2004; Die Rücken der Bilder – Parcours; Hamburger Kunsthalle
S. 25 Antonio Consetti (1686-1766), Ein zusammengesunkener Greis (Geistlicher?) wird von einem Engel gestützt

Abb. 43 & 44

Herold, Lorenz, Sadowsky; Köln 2015; Der doppelte Kirchner: Die zwei Seiten der Leinwand; Kunsthalle
Mannheim & Kirchner Museum Davos; Wienand Verlag
S.51/52 Recto: Circus, Zirkusreiterin, 1912, Verso: Akt auf Rollbrett, 1910

Abb. 45 & 46

Herold, Lorenz, Sadowsky; Köln 2015; Der doppelte Kirchner: Die zwei Seiten der Leinwand; Kunsthalle
Mannheim & Kirchner Museum Davos; Wienand Verlag
S.79/80 Recto: Frauenkirch im Herbst, 1920, Verso: Zwei spielende Kinder, 1909

Abb. 47 & 48

Herold, Lorenz, Sadowsky; Köln 2015; Der doppelte Kirchner: Die zwei Seiten der Leinwand; Kunsthalle
Mannheim & Kirchner Museum Davos; Wienand Verlag
S.10/11 Ausstellungssituation

Abb. 49 & 50

Wenzel, Jacob; Stuttgart 1997; Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei; Cantz Verlag
S.330/331 Laterna Magica 1988 – 96

Abb. 51 & 52

Wenzel, Jacob; Stuttgart 1997; Sigmar Polke – Die drei Lügen der Malerei; Cantz Verlag
S.325 Laterna Magica 1988 – 96

Abb. 53

PORTIKUS; Ausstellung Sigmar Polke – Laterna Magica (1994)
www.portikus.de/de/exhibitions/57_laterna_magica
zlb. am 17.4.18

Abb. 54

Mauritshuis, 2016; Royal Picture Gallery; Press Kit
Moving between reality and illusion

Abb. 55

Mauritshuis, 2016; Royal Picture Gallery; Press Kit
Verso's: the making off...

Abb. 56

Mauritshuis, 2016; Royal Picture Gallery; Press Kit
Artworks in the exhibition

Abb. 57

Wikipedia: Mona Lisa
de.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa#/media/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg
zlb. am 17.4.18

Abb. 58

Web Gallery of Art, image collection, virtual museum
Cornelius Norbertus Gijsbrecht: Trompe-l'oeil – Rückseite eines Gemäldes, 1670
<http://blistar.net/images/photos/048459b4027d829f5b35c7ef02db4458.jpg>
zlb. am 17.4.18

Abb. 59 - 65

Eigene Fotografien
Richterswil, 20.4.18

Lauterkeitserklärung

Diese Lauterkeitserklärung ist zusammen mit schriftlichen Leistungsnachweisen einzureichen, insbesondere zusammen mit der Seminararbeit und der schriftlichen Bachelor-Arbeit.

Ich erkläre, dass es sich bei dem eingereichten Text mit dem Titel

.....
.....
.....

um eine von mir und ohne unerlaubte Beihilfe in eigenen Worten verfasste Arbeit handelt.

Ich bestätige, dass die Arbeit in keinem ihrer wesentlichen Bestandteile bereits anderweitig zur Erbringung von Studienleistungen eingereicht worden ist. Sämtliche Bezugnahmen auf in der oben genannten Arbeit enthaltene Quellen sind deutlich als solche gekennzeichnet. Ich habe bei Übernahmen von Aussagen anderer Autorinnen und Autoren sowohl in wörtlich übernommenen Aussagen (= Zitate) als auch in anderen Wiedergaben (= Paraphrasen) stets die Urheberschaft nachgewiesen.

Ich nehme zur Kenntnis, dass Arbeiten, denen das Gegenteil nachweisbar ist – insbesondere, indem sie Textteile anderer Autoren ohne entsprechenden Nachweis enthalten – als Plagiate im Sinne der Aufnahme- und Prüfungsordnung der Hochschule Luzern (Art. 24) betrachtet und mit rechtlichen und disziplinarischen Konsequenzen geahndet werden können.

Name, Matrikelnummer:

Datum, Unterschrift:

