

# Abstraktion und Verwandlung – Heinrich Campendonk zum 50sten Todestag

von Thomas Janzen

„Campendonk ist heute Deutschlands eigenartigster Maler.“ So lautet das erstaunliche Fazit, mit dem der Schriftsteller und Kunstrezensent Theodor Däubler seine Besprechung einer Campendonk-Ausstellung in Herwarth Waldens Berliner Galerie Sturm im Oktober 1916 enden lässt.<sup>1</sup> Däubler taucht mit einer derartigen Intensität und poetischen Kraft in Campendonks Bildwelt ein, dass Jürgen Harten Däublers Text noch 56 Jahre später, nämlich anlässlich einer Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf 1972 als „unübertrefflich“ bezeichnet.<sup>2</sup> In seinen reifsten Bildern, so Däubler, sei Campendonk „ganz Symphoniker“, er sieht in den Gemälden des Rheinländers „Karawanen von gelben Tiererscheinungen“, die durch „dunkel geträumte Flächen“ dämmern, oder „rot geschminkte Gliederpuppen, die von irgendeinem roten Stern auf Erden abhängig sind“.<sup>3</sup> Die ‚Eigenart‘ Campendonks besitzt aber zugleich – und auch das wusste schon Däubler – ein kritisches Moment. Selten findet man einen Künstler von seinem Rang, in dessen Werken Einflüsse von anderen Malern in so hoher Anzahl deutlich und benennbar würden. Das beschränkt sich nicht auf Campendonks frühe Orientierungsphase während seines Studiums bei Thorn Prikker in Krefeld; gerade in seinen reiferen Werken, die Mitte der 1910er Jahre entstehen, sind Anklänge an Marc Chagall, Robert Delaunay, August Macke, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky und natürlich Franz Marc unübersehbar.<sup>4</sup> Eigentümlicherweise besitzt die Anleihe in den Bildern Campendonks nichts Anrühiges. Sie behauptet sich im eigenen Temperament des Malers, in dem Ernst, Schwermut und Traurigkeit mit dem Ausdruck kosmischer Harmonie und einer tiefen, geheimnisvollen Leuchtkraft der Farbe unauflöslich verbunden scheinen.

So ist Campendonk zu Recht nicht als Neuerer vom Format eines Kandinsky, Marc oder Macke in die Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts eingegangen. Dennoch hat er seit 1911 Anteil an den Umwälzungen der modernen Malerei. Als Campendonk im Oktober 1911 zum Künstlerkreis um Kandinsky und Marc stößt, der kurz darauf als Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* von sich reden machen wird, vollzieht sich in seinem Schaffen ein rapider Umschwung. Die Abstraktion ist gerade in seinen ersten Werken, die im ober-

bayrischen Sindelsdorf im Herbst und Winter 1911 entstehen, erstaunlich weit vorangeschritten. Es sind insgesamt drei Werke aus dieser wichtigen Phase erhalten, die untereinander große stilistische Nähe aufweisen: Bekannt sind die Werke *Springendes Pferd*, das Kandinsky kurz nach seiner Entstehung in den Almanach *Der Blaue Reiter* aufnimmt, sowie *Abstrakte Formen (Gebirgslandschaft)*, das mit Abstand abstrakteste Gemälde im gesamten Oeuvre Campendonks. Während diese beiden Bilder auf der großen Retrospektive von 1989/90 im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum und im Münchner Lenbachhaus zu sehen waren, war der Verbleib des dritten erhaltenen Werks damals noch unbekannt.<sup>5</sup> In der diesjährigen Schwerpunktpräsentation im Kaiser Wilhelm Museum, die aus Anlass des 50sten Todestages dem Krefelder Maler gewidmet wurde, konnte das Bild *Drei Reiter mit Lasso* als Leihgabe aus Privatbesitz erstmals seit mindestens fünf Jahrzehnten wieder öffentlich gezeigt werden (Abb. 1).

Der erste Eindruck des Bildes wird ganz von der Farbe beherrscht. Eine Art Mosaik aus gezackten Formen überzieht die gesamte Bildfläche. Starke Komplementärkontraste in Gelb, Blau, Grün und Rot lassen das gesamte Bildfeld regelrecht aufleuchten; sie geben dem Gemälde eine überaus frische, geradezu euphorische Grundstimmung. Dabei beschränkt sich die Farbpalette nicht auf die genannten Kontraste, vielmehr enthält sie zahllose Zwischentöne vom hellen Rosa bis ins tiefe Purpur, von Beige und Hellgrün bis zu Dunkelbraun. Sogar Weiß und Schwarz sind nicht bloß als Helldunkelwerte, sondern gleichwertig als Farbe behandelt. Obwohl das Bild aus flachen, nebeneinander liegenden Formen – zwischen denen mitunter die Leinwand hindurchschimmert – aufgebaut ist, vermittelt sich der anhaltenden Betrachtung das Motiv der drei Reiter mit Lasso im räumlichen, sogar landschaftlichen Zusammenhang. So wird die Tiefenstaffelung der Reiter an ihrer abnehmenden Größe ablesbar, wobei die umgebenden Farbfelder als bald das Bild einer Landschaft mit grünen Hügeln oder Wäldern im Hintergrund, hellen Feldern oder Sandböden in der Mitte und einem Flusslauf mit Uferböschung und Gräsern ganz vorne am unteren Bildrand entstehen lassen. Das vorderste Pferd müsste im näch-

sten Augenblick das Wasser überspringen oder durch den Fluss hindurch galoppieren. Auf das Indianermotiv und die daraus resultierende thematische Nähe zu den ebenfalls 1911 entstandenen Indianerbildern von August Macke hat Andrea Firmenich in ihrem Werkverzeichnis Campendonks aufmerksam gemacht.<sup>6</sup> Die Wildheit, die Campendonk in dieser Zeit ausdrücklich anstrebt, vermittelt sich aber nicht allein motivisch, sondern erst im Zusammenklang des Reiter/Lasso-Motivs mit der formalen und farblichen Auflösung und Abstraktion. Dafür ist es entscheidend, dass weder die einzelne Form noch die ihr zugeordnete Farbe in der Darstellung aufgehen. Stattdessen bleiben fast alle Bildelemente, beispielsweise der violette Schwanz des Pferdes oder dessen Vorderläufe ebenso wie der Federschmuck des Reiters auch noch als bloße Form sichtbar. Der Einfluss Kandinskys mag sich hier mit fauvistischen Anklängen verbinden, entscheidender aber ist, dass Campendonk mit diesen ersten Bildern der Sindelsdorfer Zeit ein enorm hohes Abstraktionsniveau erreicht, womit er sich gewissermaßen an den Puls der Zeit heran malt.<sup>7</sup> Nicht nur der stilistische, sondern auch der geistige Einfluss Kandinskys und Marcs gewinnt in den folgenden Monaten an Bedeutung. Sie prägen eine Denkrichtung der Abstraktion, die nicht auf formale oder analytische, sondern auf geistige und seelische Gehalte der Malerei und der Kunst insgesamt abzielt. „Die Form“, so eine der Kernaussagen Kandinskys im 1912 erschienenen Almanach *Der Blaue Reiter*, „ist immer zeitlich, d.h. relativ, da sie nichts mehr ist als das heute notwendige Mittel, in welchem die heutige Offenbarung sich kundgibt, klingt. Der Klang ist also die Seele der Form, die nur durch den Klang lebendig werden kann und von innen nach außen wirkt. Die Form ist der äußere Ausdruck des inneren Inhaltes.“<sup>8</sup>

Dass diese Haltung dem zehn Jahre jüngeren Campendonk entgegen kommt, kristallisiert sich in den Werken der folgenden Jahre zwischen 1912 und 1914 immer deutlicher heraus. Der wilde, fauvistische Ausbruch der ersten Sindelsdorfer Bilder tritt schon bald wieder in den Hintergrund, und zwar zugunsten einer stärkeren Geometrisierung. Die Verwendung rechteckiger, dreieckiger, spitzwinkliger oder runder Formen ermöglicht es



Abb. 1. Drei Reiter mit Lasso, Öl auf Leinwand, um 1911, Privatbesitz  
Copyright VG-Bildkunst, Bonn 2007

Abb. 2. Bayrische Landschaft, Öl auf Leinwand, 1913, Kunstmuseen  
Krefeld  
Copyright VG-Bildkunst, Bonn 2007

Campendonk, Motive wie Tiere, Häuser, Menschen, Bäume und Pflanzen aus ihren angestammten räumlichen und gegenständlichen Zusammenhängen zu lösen und im Bild in neue symbolische Ordnungen einzubinden.

Eine *Bayrische Landschaft* (Abb. 2) von 1913, die seit 1948 im Kaiser Wilhelm Museum aufbewahrt wird<sup>9</sup>, gibt ein frühes Beispiel dieser entscheidenden Umwertung, die auch Campendonks späteres Schaffen noch bestimmt. Im größten Unterschied zum oben besprochenen Bild *Drei Reiter mit Lasso* sind die gegenständlichen Elemente hier unmittelbar und klar zu erkennen: Gemeint sind der Mensch (ein Priester im Ornat), das Tier auf der linken Bildseite, der karge Baum darüber mit einem kahlen und einem bewachsenen Ast, ein schematisierter Berg, die Zwiebeltürme einer oberbayrischen Kirche, der schräg aufstrebende Baum, dessen Äste auch an Blitze erinnern, und schließlich die einfachen Häuser am rechten Bildrand. Diese Dinge erscheinen zunächst als Versatzstücke, die aufgrund ihrer formalen Reduktion eine fast zeichenhafte Prägnanz gewinnen. Mag man im oberen Bilddrittel noch einen Himmel mit Morgen- oder Abendröte erkennen, so wird der landschaftliche Zusammenhang leicht unterhalb der Bildmitte durch eine große,

schneckenartige Form empfindlich gestört und nahezu aufgelöst. Statt auf einer horizontalen gruppieren sich alle genannten gegenständlichen Bildelemente nun ihrerseits wie kreisend um diese Form. Ganz im Sinne Kandinskys rückt Campendonk hier an die Stelle der räumlichen Ordnung der Landschaft den geistigen, ja spirituellen Zusammenklang ihrer Elemente: Im Kreis der Natur und der Naturgewalt sowie des menschlichen und tierischen Daseins markieren Religion und Glaube die zentrale Achse des Bildes. Die Ruhe, die Mitte der 1910er Jahre in viele Werke Campendonks einzieht, schafft gewissermaßen Raum für dieses symbolische Bildverständnis und auch für all jene traumhaften Gesichter, die schon Theodor Däubler, wie eingangs zitiert, als Zentrum der Campendonkschen Bildwelt erkannt hat.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Theodor Däubler, *Ausstellung im Sturm*, in: Berliner Börsenkurier, 4.10.1916, wiederabgedruckt in: *Heinrich Campendonk – Gemälde, Aquarelle, Hinterglasbilder, Grafik*, Kat. Düsseldorf 1972, S. 13.

<sup>2</sup> Jürgen Harten, in: Düsseldorf 1972, wie Anm. 1, S. 4.

<sup>3</sup> Däubler, ebd., S. 13.

<sup>4</sup> Diese und weitere Einflüsse im Schaffen Campendonks sind durch verschiedene Autoren herausgearbeitet wor-

den, am umfangreichsten durch Andrea Firmenich, die den Werkkatalog verfasst hat. Siehe: Andrea Firmenich, *Heinrich Campendonk, 1889 – 1957, Leben und expressionistisches Werk*, Recklinghausen 1989.

<sup>5</sup> Vgl. Andrea Firmenich, *Im Kreis des Blauen Reiters, Harmonie der Farben und Formen*, in: Heinrich Campendonk, *Ein Maler des Blauen Reiters*, Hg. Sabine Röder, Kat. Krefeld, München 1989, S. 66.

<sup>6</sup> Vgl. Firmenich 1989, wie Anm. 5, S.72.

<sup>7</sup> Inwieweit sich dieser Entwicklungsschritt bereits in Krefeld anbahnt, konnte bisher nicht geklärt werden, da zahlreiche Arbeiten der Monate vor Oktober 1911 nicht erhalten sind. Siehe Firmenich 1989, S. 65.

<sup>8</sup> Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: *Der Blaue Reiter*, Hg. W. Kandinsky, F. Marc, München 1912, zitiert aus der Dokumentarischen Neuausgabe hg. v. K. Lankheit, München, Zürich 1989, S. 137.

<sup>9</sup> Campendonks Werke der 1910er und 1920er Jahre der Kunstmuseen Krefeld / Kaiser Wilhelm Museum sind erst nach dem 2. Weltkrieg ab 1948 angekauft worden. Eine Ausnahme bildet das Gemälde *Pierrot mit Sonnenblume* von 1925, das bereits unter der Museumsleitung von Max Creutz im Jahre 1925 in die Sammlung kam. 1937 fiel das Bild zusammen mit anderen Werken Campendonks und anderer Expressionisten wie E. Heckel, E. Nolde, M. Pechstein (u. a.) der nationalsozialistischen Aktion „Entartete Kunst“ zum Opfer. Durch einen glücklichen Umstand konnte es nach dem Krieg zurückerworben werden. Vgl. hierzu: Beate Kemfert, *Der nationalsozialistische Bildersturm im Kaiser Wilhelm Museum 1937 – 1942*, in: *Die Heimat*, 58/1987, S. 86 – 91, hier S. 90. Kemfert hat den Verlust aus der Krefelder Sammlung und den Ablauf der nationalsozialistischen Aktion eingehend recherchiert.