

Christoph Schreier: Wassily Kandinsky. Bild mit schwarzem Bogen. Eine Kunst-Monographie (*insel taschenbuch*, 1355); Frankfurt am Main/Leipzig 1991: Insel; 145 S., 22 Abb., 1 farbige Klapptafel; ISBN 3-458-33055-0; DM 14,-

Hans-Martin Dzierzk: Abstraktion und Zeitlosigkeit. Wassily Kandinsky und die Tradition der Malerei. Ostfildern: edition tertium 1995; 141 S., 44 teilweise farbige Abb.; ISBN 3-930717-07-7; DM 58,-

Hai-Young Song: Wassily Kandinsky. Von den frühen Landschaften zur Komposition (1901-1911) (*Theorie und Forschung*, 370; *Kunstgeschichte*, 1); Regensburg: S. Roderer 1995; 224 S., 116 SW-Abb.; ISBN 3-89073-812-5; DM 68,-

Georgia Illetschko: Kandinsky und Paris. Die Geschichte einer Beziehung (*KünstlerWelten*); München/New York: Prestel 1997; 224 S., 106 SW-Abb., 15 Farbtafeln; ISBN 3-7913-1740-7; DM 39,80

In den letzten acht Jahren ist die Kandinsky-Literatur um wichtige Neuerscheinungen bereichert worden, an deren erster Stelle Barnetts Werkverzeichnis der Aquarelle¹ und der Katalog der großen Münchner Ausstellung mit dem Bestand des Lenbachhauses zu nennen sind². Die folgenden Besprechungen, die angesichts der Anzahl weiterer Publikationen³ nur Stichproben sein können, sollen nicht nur Erfolge der Kandinsky-Forschung vergegenwärtigen, sondern auch die Schwierigkeiten dokumentieren, die sich bei der Analyse und Interpretation abstrakter Kunst noch immer ergeben. Hierzu seien neben einer Werkmonographie (Schreier) zwei Publikationen in den Blick genommen, die stark mit Vergleichen operieren (Dzierzk und Song), sowie abschließend eine Arbeit, die Kandinskys Kunst aus der Perspektive eines Abschnitts der Biographie beleuchtet (Illetschko).

CHRISTOPH SCHREIER hat seine „Kunst-Monographie“ über Kandinskys „Bild mit schwarzem Bogen“ von 1912 weniger als intensive Werkanalyse⁴ angelegt, sondern mehr als exemplarische Behandlung, in der die grundsätzliche Frage nach dem historischen Stellenwert der abstrakten Kunst, nach ihrem „sinnstiftenden Innovationspotential“ (S. 10), beantwortet werden soll. Die Anlage der „Kunst-Monographie“

¹ VIVIAN ENDICOTT BARNETT: Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle; 2 Bde., München 1992 und 1994.

² VIVIAN ENDICOTT BARNETT: Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus, hrsg. von Helmut Friedel; Köln 1995.

³ Hiervon seien hervorgehoben: NOEMI SMOLIK: Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij; München 1992 [Edition Slavica]; JELENA HAHL-KOCH: Kandinsky; Stuttgart 1993; PHILIPPE SERS: Kandinsky. Philosophie de l'abstraction; Genf 1995; PEG WEISS: Kandinsky and old Russia. The artist as ethnographer and shaman; New Haven 1995.

⁴ Eine solche hat JOHANNES LANGNER vorgelegt: „Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie“. Zu Kandinskys expressionistischer Abstraktion, in: ARMIN ZWEITE (Hrsg.): *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*; München 1982, S. 107-132. Auf diesen Text, mit dem sich Schreier praktisch nicht auseinandersetzt, sei hier generell verwiesen.

bedingt, daß große Teile des Textes allgemeinen und zusammenfassenden Erläuterungen gewidmet sind wie denjenigen zu Kandinskys früherer und späterer künstlerischer Entwicklung, zum Motiv des Reiters (S. 13-24), zur Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ oder zu Kandinskys Farbtheorie (S. 24-39).

Sieht man von kleinen Fehlern ab (wie der Bezeichnung des Bildes „Der Reiter“ von 1903 als „Der *blaue* Reiter“ [S. 17, 22, 82], der Schreibweise „Blavatzky“ statt „Blavatsky“ [S. 25], „Ringboom“ statt „Ringbom“ [S. 79, 142] und dem Ausdruck „mythische“ statt „mystische“ Notwendigkeiten (bzw. Quellen) des Kunstwerks [S. 36]), so erscheinen die allgemeineren Ausführungen gut geeignet, die für das Taschenbuch angemessene Vermittlungsleistung für ein breiteres Publikum zu erbringen. Problematisch wird es dagegen bei der Bilddeutung und der Darstellung derjenigen Problematik, für die das „Bild mit schwarzem Bogen“ als Exemplum dienen soll. Zunächst zum konkretesten Punkt. Schreier erkennt rechts auf dem Bild in der stark abstrahierten, „zu einem figurativen Lexem verkürzte(n) Gestalt eines Reiters“ (S. 82) den Hl. Georg, der mit der Lanze in der erhobenen Rechten auf den Drachen losgeht. Im titelgebenden schwarzen Bogen soll die Lanze stecken (S. 84, 97), die „ausgefranzte [gelbe] Dreieckform innerhalb der violetten Fläche“ soll das „wehende Gewand des Reiters“ darstellen und der Drachen in der zinnoberroten Keilform rechts unten verkörpert – oder besser: in sie transformiert – sein (S. 84 f.). Diese Identifikation überzeugt nicht⁵. Die Lanze als gebogene Form wäre ein Unikum in Kandinskys Ikonographie, und das vom Reiter emporgehobene „wehende Gewand“ als dessen Attribut – wie etwa auf Umschlagentwürfen zum Almanach „Der Blaue Reiter“ – paßt nicht zum Hl. Georg, der von oben herab seinen Speer auf den Drachen stößt. Für das bei einer solchen Figur zu fordernde sich aufbäumende Pferd fehlt ebenso jeglicher Anhaltspunkt wie für die Transformation des Drachens in den roten Keil die ikonographische Ableitung. Dagegen kann der Vergleich mit der „Improvisation 20“, die ein (Artisten-?)Paar auf Pferden zeigt, nur auf Abwege führen (S. 20 und Abb. 17). Zugegeben – die Identifikation der offensichtlich vorhandenen gegenständlichen Elemente ist äußerst schwierig; auch ich kann keine überzeugende Alternative präsentieren. Nur zwei Hinweise: die quer über die Spitze des roten Keils gelegte Strichfiguration mit dem teils halbrunden, teils geraden Abschluß rechts erinnert an eine der Umrißgestalten auf dem Aquarell „Drei Gestalten und Vogel“ von 1911/12 (Barnett 306) und könnte mit den liegenden Figuren auf der vierten und sechsten Komposition in Verbindung stehen. Die sich überkreuzenden Striche vor der blauen Fläche erinnern an die sich überkreuzenden Posaunen vor dem blauen Berg auf der fünften Komposition – ein Motiv, das Kandinsky vielleicht von fol. 17 recto der „Très riches heures“ des Duc de Berry übernommen hat. Auch der gebogene schwarze Strich könnte eine Verbindung zur fünften Komposition darstellen, wo eine vergleichbare bildbeherrschende schwarze Linie aus dem Umriß eines Engels entwickelt ist.

⁵ Man vergleiche den Vorschlag LANGNERS (wie Anm. 4, S. 121), der die Begegnung eines Reiters und einer stehenden Figur erkennt.

Problematisch ist sodann die theoretische Voraussetzung, auf der Schreier seine weitere Interpretation aufbaut. Ihr zufolge ist das ungegenständliche Bild zwar „jenseits der Sprache, nicht aber jenseits von Sinn und Bedeutung situiert.“ Das „Zeichensystem Sprache“ sei „kein Maßstab mehr“ für Kandinskys Bilder, vielmehr herrsche eine „Sprachkraft jenseits der Sprache“, dem „ein Begreifen, das doch nicht mehr auf den Begriff zu bringen ist“, entspreche. Deshalb bedeute „Verstehen [...] auch schlichtweg *Einsehen*“ (S. 42). Schreier führt hierzu weiter aus, daß sich die Wirkungen von Farben und Formen bereits ab 1908/09 „nicht mehr beschreiben, sondern nur noch ‘seelisch’ registrieren lassen“: „Schon zu diesem Zeitpunkt also müssen Kandinskys Arbeiten als sprachtranszendent gelten.“ Die „Aussage“ gehe über den „Direktappell“ einer Farb- und Formenkonstellation (S. 63); es erfolge eine „Sinnkonstitution durch das optisch Wahrnehmbare“ (S. 105). Wie man sich Sprachlichkeit, Aussage, Sinn und Bedeutung, Verstehen und Begreifen „jenseits von Sprache“ vorstellen soll, mag hier undiskutiert bleiben, zumal Schreier selbst weiterhin sprachimmanent vorgeht. Wichtiger sind einerseits sein Postulat, die „Bedeutungskonstitution durch das Bild“ ernst zu nehmen (S. 79), statt sich, wie von ROSE-CAROL WASHTON LONG⁶ vorgeführt, die abstrakten Bildelemente durch Rekurs auf ihre gegenständlichen Vorstufen zu deuten, und andererseits das „Grundproblem“, das er, ausgehend von der beschriebenen theoretischen Prämisse, formuliert. Sein Postulat erfüllt er selbst nicht, da seine Identifikation des Hl. Georg für die Deutung des Bildes eine entscheidende Rolle spielt.

Als Kandinskys „Grundproblem“ diagnostiziert Schreier den Dualismus von Sinnlichkeit und Geist: wie sind *seelisch-innerliche* Erfahrungen mit dem *sinnlichen* Medium Malerei zu vermitteln (S. 50); wie kann es gelingen, „den seelischen Appell an eine sinnliche Unmittelbarkeit zu knüpfen“ (S. 54)? Bis 1908 bleibe die Spannung von Inhalt und Form, von Geistigem und Sinnlichem unaufgelöst, schlage sich der „Konflikt“ in den unvermittelt nebeneinander her laufenden beiden Werkgruppen der Landschaftsstudien einerseits und der Temperaarbeiten andererseits nieder. Erst ab 1908 bahne sich, angestoßen durch Henri Matisse, eine Lösung an, durch die der „Dualismus von Sinnlichkeit (der Malerei) und Geistigkeit (des Gehalts)“ im Bild integriert werden konnte (S. 59). Die vollkommene Lösung sei im „Bild mit schwarzem Bogen“ erreicht, wodurch seine „Schlüsselstellung“ in Kandinskys Œuvre (S. 105) begründet sei. Doch diese Aufteilung, daß in den Landschaftsstudien primär der sinnliche, in den Temperabildern primär der innerlich-seelische Aspekt zur Geltung komme, verkürzt den Sachverhalt. Es mag angehen, die Landschaftsstudien von innerlich-seelischer Befruchtung weitgehend freizusprechen, doch die Temperaarbeiten sind keineswegs unsinnlich. Im Gegenteil, einer der Gründe, warum Kandinsky mit ihrem Stil gebrochen hat, dürfte gerade ihr dekorativ-sinnlicher Charakter gewesen sein.

Nun ist die im „Bild mit schwarzem Bogen“ verkörperte „Lösung“ des „Konflikts“ verbunden mit der Abstraktion, d.h. mit der Verabschiedung von gegen-

⁶ ROSE-CAROL WASHTON LONG: Kandinsky. The development of an abstract style; Oxford 1980.

ständlicher Ikonographie, was nach Schreier jedoch nicht den Zerfall von Bedeutung und Sinn überhaupt impliziert. „An die Stelle einer Verknüpfung von Bild und Gehalt tritt deren Fusion: die Versinnlichung des Geistigen in der Anschaulichkeit des Bildes“ (S. 69), die „Offenbarung von Sinn“ aus der „sinnliche[n] Präsenz des Geistigen“ (S. 13). Im untersuchten Werk tauche der „grundlegende Dualismus von Kandinskys Werk, die Spannung zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit“, noch einmal auf, „um aber dann durch die kompositionelle Selbstdefinition des ungegenständlichen Bildes überwunden zu werden.“ (S. 82) Der einstige Dualismus erscheine nun in der „Antithese“ von blauer und roter Keilform, so daß das Bild den „Grundkonflikt“ thematisch aufgreifen und zugleich überwinden würde: „Die polare Konzeption früherer Jahre [...] gehört nun der Vergangenheit an. Dies wahrhaft programmatische Werk versöhnt das Divergente, das in der roten Form vergegenwärtigte materiell-sinnliche und das in der blauen Form repräsentierte geistige Prinzip, indem es diese, kompositionell verbunden, integriert.“ (S. 102) „Komposition“ und „kompositionelle Malerei“ also ist die ‚Schlüsselstruktur‘, die a) die „Sinnkonstitution durch die reine, absolute Malerei“ und b) den Ausgleich des Grundkonflikts „zwischen Schein und Sein, Sinnlichkeit und Geist“ (S. 101) bewerkstelligt. Nur noch „schimärenhaft“ – gleichsam wie eine Erinnerung – tritt jetzt der Reiter auf (S. 101 f.); an die Stelle der Gegenstände, Zeichen und Symbole tritt „die Sprachkraft der Farben, Formen und Linien“ (S. 102), das heißt: an die Stelle der Antithese von Georg und Drachen diejenige der blauen und roten Form.

Diese Interpretation negiert die Voraussetzung, die die Grundlage der Hauptthese ausmacht. Denn Schreiers Behauptung „[...] so schafft das Syntagma der Komposition eine Inhaltlichkeit, die anschaulich direkt, sehend und fühlend nachvollziehbar ist“ (S. 106), widerspricht seinem Vorgehen, für das der Rückgriff auf Kandinskys Texte (besonders zur Interpretation der Farben) ebenso unabdingbar ist wie der Rückgriff auf die gegenständliche Ikonographie des Drachenkampfes. Wenn diese Rückgriffe aber aus dem Forscherstandpunkt heraus legitim sind, dann dürfen sie für die (als kunsthistorisch verbindlich qualifizierte!) Bildwahrnehmung nicht im Namen einer wissenschaftlich uneinholbaren Bildmetaphysik diskreditiert werden, mag eine solche Metaphysik in anderen als in wissenschaftlichen Kontexten auch durchaus begründbar sein. Die Behauptung, „jedes Werk erschließt einen neuen, sprachlich gänzlich unsubstituierbaren Erfahrungsraum, der alle Maßstäbe des Bekannten und Vertrauten hinter sich läßt“ (S. 131), bleibt deshalb unbegründet, und ebenso bleibt unbegründet, daß das von Schreier diagnostizierte „Grundproblem“ tatsächlich ein Problem für Kandinsky gewesen ist. Denn dieser hat zwischen der physischen und der psychischen Wirkung unterschieden, so daß die auch aus prinzipiellen Erwägungen zurückzuweisende Gleichsetzung von Gegenständlichkeit mit Sprachlichkeit einerseits und Abstraktheit mit Nichtsprachlichkeit andererseits hier letztlich nicht greifen kann.

Die Zusammenstellung der Begriffe „Abstraktion“ und „Zeitlosigkeit“ im Titel seines Buches begründet HANS-MARTIN DZIERSK mit einer 1904, sieben Jahre vor dem Durchbruch zur Abstraktion, getroffenen Äußerung Kandinskys: „Wenn ich

genügend Zeit vom Schicksal geschenkt bekomme, entdecke ich eine neue internationale Sprache, die ewig sein und sich unendlich entwickeln wird und die nicht Esperanto heißt“ (S. 7). Dzierk schließt, nicht ganz logisch, daraus auf die Einbeziehung des „Fundus der überlieferten Kunst“ in diese neue Sprache der Kunst: „Neben den Neuerer tritt der der klassischen Kunst Verpflichtete“ (S. 7). Dies konkretisiert Dzierk vor allem an Albrecht Altdorfers „Alexanderschlacht“ von 1529 in der Alten Pinakothek in München und Kandinskys vierter Komposition von 1911 (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) sowie an einigen anderen Beispielen.

Man kann es nur begrüßen, Kandinsky auch einmal in dieser bisher tatsächlich vernachlässigten Perspektive vorgestellt zu bekommen, die Dzierk zu Recht mit der Aussage des Künstlers aus den „Rückblicken“ untermauert, derzufolge er sich selbst weniger als Umstürzler denn als Fortführer einer organischen Entwicklung versteht (S. 9). Leider jedoch wird die Untersuchung auf breiter Basis dadurch entwertet, daß der Autor den Bogen weit überzieht und neben dem relativ schmalen Bestand nachvollziehbarer Analogien und Bezüge eine Menge rein spekulativer Verbindungen aufhäuft, die teilweise ins Absurde hineinspielen. Gewiß hat – als auffälligste Analogie – die rechte obere Ecke der vierten Komposition mit der Rot und Blau gerahmten „Sonne“ (Sonne – falls es sich nicht um ein auratisches Gebilde handelt) über gezacktem Gipfel eine Entsprechung bei Altdorfer (S. 23: „das augenfälligste Altdorfer-Zitat“), und es ist auch durchaus sinnvoll, die Konstellation „Schlacht bei burgbekröntem Berg“ auf beiden Bildern miteinander zu vergleichen. Aber es geht zu weit – und dies ist Dzierks generelles Vorgehen -, immer wieder für isolierte Einzelelemente bei Kandinsky nach einem Vorbildlichen Element in den herangezogenen Bildern der Tradition zu suchen. So etwa, wenn Dzierk im „Rückenkontur des rechten [Reiters] [...] einen formalen Nachklang der Mondsichel des Altdorfer-Bildes“ sieht (S. 23), wenn er den Berg der vierten Komposition mit der Figur des Alexander parallelisiert, weil beide auf analoge Weise kompositorische Zentren bilden, wenn er die herabhängende Kordel bei Altdorfer mit den senkrechten Speißen bei Kandinsky vergleicht (S. 27), wenn er umstandslos kurze dunkle Striche auf Vorstudien zur vierten Komposition (Abb. 2 und 3) auf Kirchtürme der „Alexander Schlacht“ zurückführt (S. 34) und wenn er schreibt: „Die ‚Liegenden‘ [...] dürften ihren Ursprung in den Konturen der Schlachtordnungen bzw. des Heerlagers Alexanders in der rechten Hälfte der ‚Alexanderschlacht‘ haben. Die [...] als Reiter identifizierbaren Kürzel links oben in beiden Zeichnungen entsprechen deutlich der Kontur und der Position des burgtragenden Berges bei Altdorfer“ (S. 34). Daß Kandinsky die Figuration der Liegenden selbst als „lange feierliche Striche“ bezeichnet, sieht Dzierk „als eine weitere Stütze der These ihres Ursprungs in den Schlachtlⁱⁿien des Altdorfer-Bildes“ (S. 60)! – Auch in einen Text von Kandinsky liest Dzierk die Altdorfersche Schlacht hinein: S. 28 versteht er die im Kommentar zur vierten Komposition enthaltene Abfolge von neun der Komposition zugrundeliegenden Elementen als Abfolge der Stadien einer Schlacht, was schon deshalb unplausibel ist, weil die Schlacht (was Dzierk S. 29 durchaus sieht) bei Kandinsky links stattfindet, während die neun Elemente sich auf das ganze Bild beziehen. Das „Überwiegen des Farb-

klanges über den Formklang“ deutet Dziersk als „Überwiegen“ der siegreichen Partei! – Nicht zu begründen ist auch der Vorschlag, einen Text von Max Friedländer (Albrecht Altdorfer, Leipzig 1891) als Quelle für Kandinsky anzusehen: „Das Erscheinungsjahr macht es wahrscheinlich, daß Kandinsky ihn gekannt hat.“ (S. 30) Die verbalen Analogien sind dafür doch zu bescheiden.

Exemplarisch für das Vorgehen des Autors auch der Vorschlag zum „Bild mit weißem Rand“ (1913), das ebenfalls in die Altdorfer-Rezeption einbezogen wird (S. 41-58): „Zeichnet man die innere Kontur der die Figur Alexanders umschließenden Soldatenmassen bei Altdorfer genauer nach, so ergibt sich nahezu exakt die Binnenkontur des weißen Randes in der Endfassung des Kandinskyschen Bildes.“ (S. 42) Auch hier hält sich die Ähnlichkeit in sehr bescheidenen Grenzen. Aber, grundsätzlich: als ob Kandinsky sich Formentscheidungen, die die interne Bildstruktur betreffen, aus Altdorfers Bild hätte herausklauben müssen! Gerade die Abfolge der Vorstudien zum „Bild mit weißem Rand“ zeigt, wie intensiv Kandinsky selbst, immer neue Variationen und Kombinationen durchspielend, sich seine Formen erarbeitet hat.

Nicht nachvollziehbar bis abwegig erscheint z.B. folgendes: Auf Abb. 11 (Pinselfzeichnung zum „Bild mit weißem Rand“) werden zwei „Kronen“ identifiziert, doch ist die Ähnlichkeit mit Kronen nur sehr locker. Dziersk dazu: „Die motivische Patenschaft in der von Altdorfer dargestellten Verfolgungsjagd der beiden *gekrönten* Heerführer Alexander (Reiter) und Darius (Lenker des Dreigespanns) zu suchen, liegt geradezu auf der Hand“ (S. 41). – Wenn der Autor zu einem gezackten Motiv in der linken oberen Bildecke sagt: „Bei diesem Motiv, von dem Kandinsky selbst sagt, daß er es mit Worten nicht wiedergeben könne, analog an den Mond zu denken, liegt nahe“ (S. 45), kann man nur widersprechen: nein, überhaupt nicht! Und reine Spekulation ist auch die Interpretation S. 42-44, wonach eine „verdunkelte Sonne“ rechts oben über eine weiß-rote „Blitz-Linie“ zerstörende Kraft gegen das nach links oben enteilende Dreigespann sendet.

Auch in dem bauhauszeitlichen Bild „Im schwarzen Viereck“ (1923) entdeckt Dziersk das Altdorfersche Gemälde (S. 63-65), und zwar aufgrund folgender Indizien: ein Wellenband oben links geht bei Altdorfer auf die Wolkenformation, ein kürzeres darunter auf „Turban-Helme“ zurück; der schwarz-rote Farbbalken ist Alexanders Schwert, und die zwei grauen Scheiben oben rechts sind die Sonne und ihre Spiegelung auf dem Meer. Der kräftige Anstoß, den abstrakte Bilder ohne Zweifel der Tätigkeit der Betrachterphantasie geben, müßte wohl doch ein wenig stärker gebremst werden. Angesichts dieser in keiner Weise nachvollziehbaren Ableitung ist zu bedauern, daß hier ein interessanter Hinweis erscheint, ohne wirklich diskutiert zu werden: Kandinsky „verschmilzt hier offenbar erneut [wie bereits beim ‘Bild mit weißem Rand’] die Figuren des Alexander und des Heiligen Georg“ (S. 64). In der Tat ist der Reiter des „Bildes mit weißem Rand“ ein stürmender Reiter mit eingelegter Lanze, während der „ältere“ Hl. Georg den Drachen mehr von oben herab mit der Lanze bekämpft. An dieser Stelle sei auf ein von Dziersk merkwürdigerweise unbeachtetes Bild verwiesen, das schon aufgrund des Grades an Gegenständlichkeit die

größte Ähnlichkeit des Reiters mit der Figur des Alexander aufweist: die „Studie Hl. Georg“ (auch „Heiliger Georg IV“) von ca. 1917 (Roethel/ Benjamin 633).

Eher nachvollziehbar sind die Ausführungen zur „Improvisation 11“ von 1910 (S. 69-72), die Dziersk als „Nachbild“ der „Erschießung der Aufständischen“ von Goya (vermittelt über Abbildungen in Kunstzeitschriften) versteht. Spekulativer wird es wieder anlässlich des Bildes „Moskau I (Roter Platz)“ von 1916 (S. 87-104), wenn Dziersk „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ eine Strichkonstellation am unteren Rand des Bildes als das „geöffnete“ siebte Siegel der Apokalypse“ identifiziert, „dessen – noch geschlossenes – Vorbild er bei [Rudolf] Steiner fand“ (S. 101), und zwar auf der Abbildung eines Mappenwerks, von dem Kandinsky mit „großer“ Wahrscheinlichkeit Kenntnis gehabt haben soll.

Insgesamt gilt: vage Vermutungen werden als Forschungsergebnisse präsentiert, vage Ähnlichkeiten zur Grundlage von Motivableitungen gemacht und dann auch noch zu dezidierten inhaltlichen Interpretationen ausgebaut. Die „Komposition IV“ wird schließlich als „konsequente Anwendung“ von Ideen Steiners „auf die Altdorfersche Bildquelle“ verstanden (S. 116). So ist zu bedauern, daß der Inhalt nicht hält, was die noble Ausstattung des Buches verspricht. – Abschließend sei, um die Berechtigung des Grundansatzes zu bekräftigen, ein eigener Ableitungsvorschlag gemacht: Kandinskys Plakat der ersten Phalanx-Ausstellung von 1901 ist offensichtlich von fol. 100 verso (unten) der oben für ein anderes Motiv bereits angeführten „Très riches heures“ des Duc de Berry inspiriert.

Zielsetzung von HAI-YOUNG SONG in ihrer Regensburger Dissertation mit dem Titel „Wassily Kandinsky. Von den frühen Landschaften zur Komposition (1901-1911)“ ist es, „Kandinskys künstlerische Entwicklung zwischen 1901 und 1911 in umfassender Weise kontinuierlich zu verfolgen“ (S. 17). Sie thematisiert zunächst die frühen Werke bis 1908, insbesondere die Landschaftsstudien, in denen Kandinsky „die musikalische Qualität der Farbe“ entdeckt habe (S. 17). Der Musikbezug ist aber nur ein Teilaspekt einer umfassenderen Argumentationslinie, in der Kandinskys Bilder insbesondere der Murnauer Phase als Realisationen einer von Wagner und modernen Theaterkonzepten inspirierten Bühnenästhetik gesehen werden: „In Anlehnung an die Totalinszenierung vom Theater versucht er mit den in der Malerei beschränkten Mitteln Farbe, Linie, Form und Fläche den Bildraum als Bühnenraum zu gestalten, wobei der musikalische Klangwert mittels der Farbe erzielt wird“ (S. 18). Eine zweite, größere Argumentationslinie befaßt sich mit der Raumstruktur der Bilder. Kandinskys Auseinandersetzung mit der Bildfläche vollziehe sich „durch das Aufeinanderprallen widerstreitender Auffassungen des Künstlers, bis sie um 1910 zur Entwicklung der ideellen Fläche führt, die der abstrakten Kunst Kandinskys zugrunde liegt“ (S. 17). Mit den „widerstreitenden Auffassungen“ sind einerseits die traditionelle perspektivische Räumlichkeitsvorstellung, andererseits die vom Jugendstil getragene Flächenkunst gemeint. Für die Entwicklung der „ideellen Fläche“ habe eine wesentliche Rolle die Rezeption ostasiatischer Kunst gespielt, die Kandinsky im Oktober 1909 in der Münchner Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“ kennengelernt hat. Song behauptet hierbei, an unterschiedlichem Mate-

rial, nicht nur formale, sondern auch motivische und inhaltliche Bezüge. Ihre zusammenfassende Selbsteinschätzung lautet: „Mit dem Versuch, den künstlerischen Entwicklungsprozeß Kandinskys unter diesen komplexen Gesichtspunkten nachzuvollziehen, eröffnet sich ein neuer Weg, Kandinskys Schritt zur Abstraktion als einen in sich notwendigen Prozeß zu verstehen“ (S. 18).

Doch bereits angesichts des mit 156 Textseiten eher moderaten Umfangs der Arbeit erscheint das Vorhaben als kaum realisierbar, auch wenn „eine besonders sorgfältige Analyse“ (S. 20) angekündigt wird. Trotz der oben genannten Argumentationslinien ist eine kurze Zusammenfassung der Arbeit kaum möglich, weil sich der Argumentationsgang in zu viele, immer nur kurz dargelegte Einzelaspekte zersplittert und vor allem ständig überlagert wird durch die Benennung einzelner Vorbilder und Einflüsse sowie durch Bildvergleiche, die der Herausarbeitung anschaulicher Merkmale dienen. Dadurch wird die Argumentation über weite Strecken diffus, wie auch das Verfahren der Autorin generell sehr assoziativ ist. Wegen der großen Kommentarbedürftigkeit kann eine kurze Rezension nur ausschnittshafte Einblicke in die Arbeit geben. Im Gesamteindruck ähnelt sie dem Buch von Dziersk: Einleuchtendes und Fragwürdiges vermischen sich ständig; sinnvolle Fragestellungen werden durch die mangelhafte Ausarbeitung, durch mangelnde Kontrolle und Disziplin bei der Thesenbildung entwertet. (Bezeichnenderweise benennen Dziersk und Song für das titelgebende Motiv des „Bildes mit weißem Rand“ unterschiedliche Vorbilder: Dziersk eine Truppenformation auf der „Alexanderschlacht“ [s.o.] und Song eine Wolkenformation auf einem japanischen Holzschnitt [S. 148, Abb. 56].)

So sind die vorgeschlagenen Vergleiche teils durchaus überzeugend (z.B. der Vergleich der „St. Cloud-Szenen“ Kandinskys mit Bildern von Henri Manguin und Maurice de Vlaminck [S. 55-57]), teils sehr viel weniger: Warum etwa Kandinskys „Park von St. Cloud – Dunkle Allee“ einerseits von Liebermann, andererseits – wegen der Dunkelheit – von Gustave Moreau inspiriert sein soll (S. 58), bleibt unklar, gehören betonte Helldunkelkontraste doch zu den Hauptmotiven in Kandinskys früher Landschaftsmalerei. Wenn Hai-Yong Song „München – Die Isar“ (1901) mit Whistlers „Nocturne in Blau und Gold“ (1875) vergleicht (S. 40), wäre das Problem des Verhältnisses zwischen einer Ölskizze und einem ausgeführten Bild zu reflektieren – der Spielraum für eine zufällige Ähnlichkeit ist doch sehr groß, zumal die Analogien nur gering sind. Oder: ist es wirklich nötig, für das Auftauchen einer Waldzone im Bildhintergrund eine Anlehnung an Isaak Levitan (S. 23 f.) zu postulieren? Auf der anderen Seite kann wenigstens in einem Vergleichsfall das herangezogene Material noch ergänzt werden: Hiroshiges Holzschnitt „Platzregen über einem Bambuswäldchen“ (1833) sieht Hai-Yong Song als Vorbild für Kandinskys „Murnau – Schloß und Kirche I“ (S. 119); dazu passen aber auch die Bilder „Studie für Landschaft mit Regen“ (1910, Roethel/Benjamin 341) und „Landschaft mit Regen“ (1913, Roethel/Benjamin 458).

Hai-Yong Songs Neigung, nicht nur ganz bestimmte Vorbilder namhaft zu machen, sondern die angebliche Vorbildverarbeitung auch noch mit dem passenden (d.h. aus dem Vorbild abgeleiteten) Inhalt zu verknüpfen, führt gelegentlich zu einer

etwas getrübt Wahrnehmung. So wird aus dem Kopftuch einer Frau auf dem Entwurf für den Farbholzschnitt „Zwei Frauen in Mondlandschaft“ (1908/9) ein weißer Schleier, „der im Sinne Steiners als ‘Geisteshülle’ verstanden wird“ (S. 116; man beachte die verunklärnde Passivkonstruktion!). Noch eklatanter die Mißverständnisse in den Ausführungen zu „Improvisation 19 a“. Dort sieht Hai-Yong Song einen „Hang, den man sich als großen Teil eines Kreises und damit als Erde vorstellen kann, die in einer Art Planeten-Kette mit weiteren Seitenfeldern verbunden ist. Dazwischen liegen tiefblaue und hellgrüne Flächen, die scheinbar den tiefen Abgrund des Universums bilden“ (S. 122). Es handelt sich um eine hügelige Landschaft mit einem See, Bäumen, einem Pferd und menschlichen Figuren. Zwei Bäume sieht die Autorin als „schichtenweise gedrängt kugelförmige Formen“ (S. 123); aus vier menschlichen Figuren, von denen zwei einander zugewandt sind und sich etwas zu reichen oder zuzuwerfen scheinen, macht Song „drei amöbenartige Gebilde [...], die scheinbar den richtigen Schritt zur Evolution nicht mitmachen können“ (S. 123), und sie sieht im Vordergrund rechts „vier organische Formen jeweils mit einem runden Kopf in einem biologischen Fortgang der Vermehrung“ (S. 123 f.), wo ein Reiter auf einem springenden Pferd ist, an dessen Kopf in der Tat drei weitere „Köpfe“ in einer Reihe anschließen. Angesichts dieser phantasievollen Bildauslegung kann die Deutung nicht überzeugen, Kandinsky habe den „Prozeß des sich ständig wandelnden Weltalls veranschaulicht“ (S. 124). Es ließen sich weitere Beispiele dieser Art anführen.

Die Legitimität der Vergleiche und Zuordnungen bleibt in der Regel unabgeklärt. Für ihre Diskussion der theosophischen Einflüsse, mit der sie über die heutige Forschungssituation hinausgehen möchte (S. 155), benutzt sie zwei „in der Kandinsky-Literatur wenig beachtet[e]“ Schriften (*Die Geheimlehre* von HELENA P. BLAVATSKY [1899] und *Der Stammbaum des Menschen* von ANNIE BESANT [1907]), ohne die Möglichkeiten der Rezeption durch Kandinsky abzuwägen. In Kandinskys und Münters Nachlässen befinden sich diese Bücher jedenfalls nicht. Auf solcher Grundlage sollten SIXTEN RINGBOMS bekannte Ausführungen zu diesem Thema⁷ nicht mit den folgenden Worten abgewertet werden: „Er untersucht diese Einflüsse jedoch nur flüchtig, verfolgt sie sprunghaft bis in die Spätwerke und versäumt dabei, seine Behauptungen ausreichend zu beweisen“ (S. 15). Was soll man denn dann von folgender Behauptung der Autorin halten, die damit den Einfluß ostasiatischer Philosophie bekräftigen will: „Die Betrachtungsweise, alles setze sich im ewigen Werden fort, *findet Kandinsky auch* [Hervorhebung von mir, R. Z.] in den philosophischen Gedanken von Bergson, Schelling, Schopenhauer und Nietzsche, die gleichfalls mit östlichem Gedankengut in Berührung gekommen sind und dementsprechend häufig in der Kandinsky-Literatur erwähnt werden“ (S. 120)? Dermaßen leichtfertig hat Ringbom seine Bezüge nicht postuliert. Mit der Wendung „findet Kandinsky“ umgeht Song die erforderliche dezidierte Stellungnahme zum Rezeptionsproblem; ähnliche Wen-

⁷ SIXTEN RINGBOM: *The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*; Åbo 1970.

dungen finden sich noch mehrfach: „*Kandinsky entdeckt* die Möglichkeit einer Gleichstellung von Linie und Farbe in der ostasiatischen Kunst“ (S. 138). – „In der persischen Miniaturmalerei *findet Kandinsky* die Möglichkeit einer versteckten Konstruktion, durch die er unterschiedliche Raumschichten erreicht“ (S. 155, weitere Beispiele: 140, 144, 145, 152). – Zum letzten Zitat ist noch anzumerken, daß die „versteckte Konstruktion“ nichts mit der Raumauffassung zu tun hat (cf. S. 144-148).

In den Bereich der Überinterpretation tritt Song erstmals energisch bei der Analyse des Bildes „Im Walde“ (1904) ein (S. 46-54), indem sie das kleine Werk zunächst mit Richard Wagner und dann, daraus abgeleitet, mit der Ästhetik des Bühnenbildes verknüpft. Den „Ring des Nibelungen“ hat Kandinsky gekannt; aber Song nimmt nicht nur an, daß er ihn 1903 in München gesehen hat (S. 47), sondern auch, daß er dem Reiter auf dem Bild charakteristische Merkmale des Wotan der Bayreuther Uraufführung von 1876 (!) gegeben habe (S. 48). Einem Wotan sieht der Reiter aber gar nicht ähnlich – und was hätte dieser letztlich die Tradition verteidigende Mächtigen-Revolutionär auch in Kandinskys Reiter-Ikonographie zu suchen? Und wie verhielte sich die von Song ebenfalls angedeutete und deutlich plausiblere Möglichkeit einer Selbstdarstellung des Künstlers dazu? – Auf Wagner folgt die Bühne: „Mit seinem Bild ‘Im Walde’ versucht Kandinsky einen szenischen Vorgang darzustellen. Der untere Bildrand wird zur Bühnenebene, auf der die Heldenfigur erscheint“ (S. 49). Eine allgemeine Strukturverwandtschaft zwischen szenischer Malerei und Bühnenbild ist aber doch nur natürlich. Song baut den Wagner-Bezug aus, indem sie eine Verbindung zu dessen Idee des Gesamtkunstwerks herstellt. Je weiter die Argumentation nun fortschreitet, desto lockerer wird sie: „In ‘Im Walde’ betont Kandinsky gerade den Bewegungsaspekt des Schimmels; das gehobene vordere Bein wird im nächsten Augenblick niedertreten“ (S. 50). Wie sollte es anders? Die Analogie zu Wagner erkennt Song durch die folgende Bemerkung aus „Oper und Drama“ (wo es um rhythmischen Tanz geht): „Das Niedertreten des nach der Erhebung wieder gesenkten Fußes war dem Auge ganz dasselbe, was dem Ohre der akzentuierte Takt niederschlag war“. Die Folgerung: „Entsprechend der Meinung Wagners akzentuiert Kandinsky in ‘Im Walde’ das Bewegungsmoment des Schimmels, der im musikalischen Takt fortschreitet“ (S. 84). So kommt Song zum Fazit: „Indem Kandinsky die Idee Wagners vom Gesamtkunstwerk auf das Bild ‘Im Walde’ überträgt, schließt sich seine Kunstauffassung an die Synthesekonzeption an, die zu verwirklichen er sich in seiner Murnauer Schaffensperiode als ein wichtiges Ziel setzt“ (S. 64). Songs Prämisse lautet, daß die Murnauer Bilder vom Synthesegedanken geprägt sind, den sie wiederum mit dem Gesamtkunstwerksgedanken identifiziert. Dies kann jedoch aus den erhaltenen Zeugnissen nicht abgeleitet werden; erst in den zwanziger Jahren verwendet Kandinsky den Synthesebegriff in genauerer Prägung. Die theoretische Begründung für die Projektion der Gesamtkunstwerksästhetik in die Murnauer Bilder ist damit hinfällig.

Mehrfach tauchen Abschnitte auf, die durch assoziativ-willkürliche Argumentationen geprägt sind, hier aber nicht im einzelnen besprochen werden können. Hingewiesen sei nur auf die Besprechung des Bildes „Der blaue Berg“ (S. 81-89), die

Abschnitte „Kinematographie“ (S. 87 f.), „Das russische Theater“ (S. 92-95) und den Versuch, das „Dreieck als musikalische Struktur und die Pyramide als Bühnenkomposition“ zu verstehen (S. 107-113).

In den letzten Abschnitten der Arbeit gewinnt die Herstellung von Bezügen zur ostasiatischen Kunst wie zur buddhistischen Philosophie einen dominanten Stellenwert. Einige dieser Bezüge erscheinen durchaus plausibel (wie der oben erwähnte zu Hiroshiges „Platzregen“) oder zumindest diskutabel, andere eher unsicher, wie etwa der Bezug zwischen Kandinskys zweiter Komposition und einer Darstellung des sterbenden Buddha, für Song die Grundlage der folgenden Interpretation: „So wird [...] die buddhistische Lehre vom zyklischen Weltlauf versinnbildlicht, von der körperlichen Geburt der Menschheit bis hin zur geistigen Erleuchtung Buddhas“ (S. 151). Eine Auseinandersetzung mit anderen Deutungen⁸ erfolgt nicht. – Eine wesentliche These der Arbeit ist auch diejenige über die Entwicklung und Struktur der für die abstrakten Bilder charakteristischen Raumform, die Kandinsky als „ideelle Fläche“ bezeichnet hat. Song versucht eine Ableitung aus ostasiatischen Quellen nahezulegen, wobei sie insbesondere hier mit der oben monierten Pseudo-Argumentation der Form „Kandinsky findet“, „Kandinsky entdeckt“ operiert (z.B. S. 140: „Diese Mittel wiederum *findet Kandinsky* in der ostasiatischen Kunst [...]“). Songs These lautet, Kandinskys „ideelle Fläche“ entspreche dem „leeren“ Bildraum der ostasiatischen Kunst, der den unendlichen Raum des Kosmos darstelle (S. 139 f.). Bei im wesentlichen nachvollziehbarer Beobachtung hinsichtlich des Verhältnisses von Fläche und Raum bleibt auch diese These schwer zu verifizieren, zumal die Rezeption des östlichen Gedankenguts selbst nach Songs Darstellung über Vermittler wie Rudolf Steiner stattgefunden hat.

Bleibt zum Abschluß das Fazit, daß trotz vieler richtiger Beobachtungen und wertvoller Hinweise eine überzeugende Fundierung gerade der Hauptthesen nicht erreicht wird. Ein wesentlicher Nachteil der Publikation ist außerdem die schlechte Qualität der Abbildungen, die teilweise ganz unbrauchbar sind.

Einen wichtigen Beitrag zur Kandinsky-Forschung hat GEORGIA ILLETSCHKO mit ihrer Wiener Dissertation „Kandinsky – Paris: Geschichte einer Beziehung, Bilder eines Jahrzehnts“ 1995 geleistet, die jetzt leider nur in einer verkürzten Fassung und teilweise in unzureichender Ausstattung veröffentlicht worden ist. Ohne daß dies genauer gekennzeichnet wäre, ist der Text des Buches über Kandinskys Pariser Zeit grob in zwei Teile aufzugliedern: der erste Teil (Kapitel I-VI) befaßt sich mit kommerziellen, kunstpolitischen und politischen Umständen und ihren Konsequenzen für Kandinsky, der zweite Teil (Kapitel VII und VIII) behandelt die Bilder der Jahre 1934 bis 1944, wobei das vorletzte Kapitel allgemeineren Aspekten der Bildproduktion und das letzte Kapitel ikonographischen Untersuchungen vorbehalten ist.

Nach einem kurzen Rückblick auf das erste Jahr in Sèvres im ersten Kapitel (S. 11-16) legt Illetschko die Rahmenbedingungen des Aufenthaltes in Frankreich dar.

⁸ Z.B. ELISABETH DÄMMER: Kandinskys erste sieben Kompositionen. Betrachtung, Analyse, Versuch einer Deutung [Diss. München 1986]; Hillesheim/Bolsdorf 1991: S. 17-84.

Wichtige Voraussetzungen für eine erfolgreiche Künstlerexistenz in Paris waren für Kandinsky nicht gegeben: 1912, auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Aktivitäten, und als er selbst moderne französische Kunst in Deutschland propagierte, stießen seine Kunst ebenso wie der „Blaue Reiter“ in Paris auf Ablehnung (S. 16). Sowohl in der ersten wie in der zweiten Pariser Zeit fehlte Kandinsky „die kontinuierliche Vertretung durch eine Galerie oder einflußreiche Händlerpersönlichkeit, der daran gelegen wäre, den Künstler dauerhaft auf dem französischen Markt zu etablieren“ (S. 15). Daniel-Henry Kahnweiler, der – frankozentrisch – Impressionismus, Fauvismus und Kubismus als die Schlüsselbewegungen der modernen Kunst erklärte (S. 76) und seit 1933 Paul Klee vertrat, hatte an Kandinsky kein Interesse. Immerhin hatte der Künstler seit Ende 1927 Kontakte mit Christian Zervos und dadurch mit der von diesem gegründeten Zeitschrift „Cahiers d’Art“, die bis 1936 die wichtigste Pariser Plattform für ihn war (S. 80). Neben den Schwierigkeiten aufgrund der Wirtschaftskrise war für Kandinsky in den dreißiger Jahren vor allem die relative Niedrigbewertung der abstrakten Malerei in Paris hinderlich; zu dieser Zeit wurde die Konkurrenz der nunmehr arrivierten Kubisten und Surrealisten zum Hauptproblem. Zwar hatte Kandinsky geglaubt, sich in Paris „autonom“, d.h. ohne Unterstützung durch einen etablierten Kunsthändler, durchzusetzen, aber erst mit der Vertretung durch die Pariser Galeristin Jeanne Bucher ab Ende 1936 „bekommt er in kommerzieller Hinsicht Pariser Boden unter die Füße“ (S. 72).

Dies alles stellt Illetschko im einzelnen und unter Verwendung vielerlei dokumentarischen Materials, darunter auch unpublizierter Briefe, dar; die einzelnen Kapitel sind jeweils bestimmten Aspekten des ganzen in sich verwobenen Komplexes gewidmet. Im zweiten Kapitel (S. 17-34) geht es um Kandinskys sich im Laufe der Zeit wandelnde nationale Selbstdefinition (in Paris bekräftigt er seine russische Identität, um sich von der französischen Moderne abzugrenzen), besonders aber um seine Präsentation in Paris ab Ende der zwanziger Jahre „unter den Prädikaten des Exotischen, Nicht-Abendländischen“ (S. 27) – die Autorin spricht hier von „Orientalisierung“ (S. 31) -, wie sie durch Christian Zervos gestützt und durch Will Grohmann von der russisch-östlichen noch zur asiatisch-orientalischen Aura gesteigert wird (S. 30).

Das dritte Kapitel (S. 35-44) enthält einen Vergleich mit Klee und macht die Entscheidung für Paris verständlich: sie ergab sich zwingend aus der Einsicht, daß es wirkliche Anerkennung für Kandinsky nur über Paris gab – weniger für das einheimische Publikum, als vielmehr für die auswärtigen Käufer, die Wert auf den „Pariser Stempel“ legten (S. 68). Was dies konkret heißt, wird im vierten Kapitel (S. 45-75) verdeutlicht, in dem Illetschko die Bedeutung der Kunstvermittlungsindustrie, des „support system“, herausstellt (Ausstellung, Vertretung durch Galerie, Publikationen), dessen Regeln Kandinsky sich nicht unterwerfen wollte. Ab 1936/37 kommt es in Amerika und Europa zum Durchbruch des Kubismus als anerkannter Kunstform, gegen die sich Kandinsky abgrenzen muß; zum ähnlich prominenten Surrealismus wird zeitweilig eine kleine Allianz geschmiedet. Besonders am Beispiel der Präsentationsregie Zervos’ zu dieser Verbindung zeigt Illetschko in Kapitel V (S. 76-89), daß

der kunstpolitische und kommerzielle Zusammenhang immer wieder zu Zweckbündnissen führt, die den tatsächlichen kunstgeschichtlichen Stellenwert der Künstler verunklären. Zu solchen Rezeptionsmodellen stellt sie fest: „Das alles hatte mit Kandinsky selbst, mit seiner (wenig bekannten) Malerei oder mit seiner (noch weniger bekannten) Theorie kaum zu tun“ (S. 84).

Kapitel VI (S. 90-116) behandelt Kandinskys Antikommunismus, sein Verhältnis zum Deutschland nach der Machtergreifung, zum Nationalsozialismus und zum italienischen Faschismus. Noch bis etwa 1936 hoffte Kandinsky „auf eine Umorientierung der Nazis entsprechend der Avantgarde-freundlichen Kunstpolitik der Faschisten in Italien“ (S. 94); erst nach Beginn der Entarteten-Kampagne, im Spätsommer 1936, wird Kandinsky die Ablehnung seiner Kunst in Deutschland endgültig klar (S. 99 f.). Wichtig ist der Abschnitt „Die ‚Verwertung der Verfallskunst‘ durch die Sammlung Guggenheim“ (S. 100-107), in dem Illetschko die These aufstellt, die „fieberhafte Kaufoffensive“ der Guggenheim Foundation ab 1935 (S. 101) brachte „ab dem Präzedenzfall des Folkwangbildes [Verkauf der ‚Improvisation 28‘ von 1912 an die Galerie Ferdinand Möller im Auftrag Guggenheims] die ‚Verwertung‘ der in ‚Schutzhaf‘ genommenen modernen Malerei aus den Lagern der deutschen Museen ins Rollen“ (S. 101) – „[...] nicht die Offensive gegen die ‚Entartete‘ Kunst löste den Verkauf des Essener Bildes aus, und es war auch kein Zufall, daß es sich dabei um einen Kandinsky handelte; vielmehr war es die Initiative des kapitalkräftigen Kandinsky-Sammlers Guggenheim auf Akquisitionstour für sein neues Museum [das 1937 eröffnete Museum of Non-Objective Painting], die den Essener Verkauf, damit die ‚Entartete‘-Polemik und schließlich die weiteren Abverkäufe auslöste“ (S. 102 f.).

Bei Kapitel VII (S. 117-152) handelt es sich um eine verkürzte Darstellung aus der Dissertation⁹; die Autorin geht darin auf allgemeine Charakteristika der Malerei der letzten zehn Lebensjahre Kandinskys ein sowie insbesondere auf materielle Bedingungen und ihre Auswirkungen. Dazu gehören die bis zur Materialknappheit der Kriegszeit anhaltende Bevorzugung größerer Formate (S. 127), die Entwicklung neuer bildnerischer Möglichkeiten durch Sandtexturen (Schichtung, Überlagerung, Raumqualität) und das „Recycling“ aus Materialmangel, d.h. das Übermalen älterer Werke (S. 142 f.), deren Identifikation einige bisher als „zerstört“ gemeldete Bilder als „übermalt“ restituiert. Illetschko muß konstatieren, „daß Kandinsky spätestens ab 1942 nicht mehr die vollständige Skala künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stand“ (S. 147), wodurch sich verschiedene Eigenarten der Bilder erklären. Das achte Kapitel (S. 153-172) ist ganz der Ikonographie gewidmet. Die Autorin demonstriert die Wiederaufnahme alter Motive, insbesondere der Münchner Zeit, exemplarisch an der Doppelfigur „Pferd und Reiter“; sie unterstreicht damit das Moment der „ikonographischen Kontinuität“ (S. 167). Dieses Kapitel ist das einzige unbefriedigende des ganzen Buches, weil die Ausführungen aufgrund allzu

⁹ Teilweise noch publiziert in: GEORGIA ILLETSCHKO: Kandinsky on the line: The painter as a draughtsman, in: *Kandinsky: La revolució del llenguatge pictòric*. Ausst. Kat. Museu D'Art Contemporani, Barcelona 1996.

großer Knappheit der Argumentation und schlechter Illustration teilweise kaum nachvollziehbar sind. Illetschko meint selbst: „Kandinskys Ikonographie der Engel, des Heiligen Geistes, der Taube etc., die gerade in seinen letzten Jahren wieder große Bedeutung erlangt, kann hier nur rudimentär analysiert werden“ (S. 195 Anm. 19).

Sehr wichtig und nützlich sind die beiden *dokumentarischen Anhänge*, der erste (S. 197-209) zu den Ausstellungen der Pariser Jahre (und zu denen von 1927 bis 1933) und der zweite (S. 211-217) zu Kandinskys Pariser Schriften. In letzterem macht Illetschko nachdrücklich auf die Problematik der Editionen Max Bills aufmerksam (S. 212) und gibt erstmals eine kommentierte Bibliographie, in der sie über die Quellenlage eines jeden Titels Rechenschaft ablegt. Indirekt macht sie damit deutlich, wie nötig eine kritische Ausgabe aller Schriften und Briefe des Künstlers ist.

Als Fazit sei festgehalten, daß es sich um eine wichtige Publikation handelt, deren Anschaffung für Fachbibliotheken empfohlen werden kann. Die Veröffentlichung in einer Reihe des Prestel-Verlags zu einem günstigen Preis hat allerdings auch Nachteile. Kapitel VII und besonders Kapitel VIII sind zu kurz bemessen und zu schlecht illustriert. Falsche Abbildungsverweise finden sich auf S. 151 (statt Abb. 96 richtig: 97), S. 156 (Verweise auf Abb. 73 und 74 vertauscht), S. 161 und 163 (mehrere inkorrekte Verweise). Auf S. 28 fehlt eine Zeile. Von Nachteil ist schließlich die verwendete Schrifttype, die in kleiner Schrift (und das ist in diesem Buch viel: Zitate, Anmerkungen, Anmerkungsnummern, Dokumentationsteil) schwer lesbar ist. Das Auffinden der Anmerkungen ist wegen der gesonderten Zählung für jedes Kapitel unnötig erschwert.

REINHARD ZIMMERMANN

*Fachbereich III – Kunstgeschichte
Universität Trier*

Ursula Mattheuer-Neustädt: Bilder als Botschaft – Die Botschaft der Bilder.

Am Beispiel Wolfgang Mattheuer – ein Essay in zwei Teilen; Leipzig: Faber & Faber 1997; 188 S., 120 Abb.; ISBN 3-928660-85-3; DM 98,-

Wenn die Ehefrau eines Künstlers über dessen Werke schreibt, ist Skepsis angebracht. Man wird Schönrederei und Apologie vermuten; und das allzumal, da es sich bei Wolfgang Mattheuer (* 1927) um einen der prominentesten Vertreter der „Leipziger Schule“ handelt. (Erst kürzlich hat er wieder von sich reden gemacht, als er mit dem Vorschlag an die Öffentlichkeit trat, die Gemälde aus dem Palast der Republik nicht zu musealisieren, sondern in den umgebauten Reichstag zu übernehmen.) Doch man wird angenehm überrascht von dem zweiteiligen Essay Ursula Mattheuer-Neustädts, der mit zahlreichen, außerordentlich qualitativ reproduzierten und fast durchgängig in Farbe wiedergegebenen Werken des Malers illustriert worden ist. Freilich bleibt das Apologetische nicht ganz aus; schon zu Beginn wird der Text ausdrücklich als Bekenntnisschrift deklariert. Insbesondere läßt sich die Verbitterung über den „Kunststreit“ nicht verbergen, der nach der Wende zwischen