

Kargheit und Strenge, die die Kunst dieses Meisters kennzeichnen, finden nachgedrungen ihren Niederschlag in dem Werk Büttners. Es ist weit mehr ein Lesebuch als ein Bildband, der das Auge erfreut. Zu diesem asketischen Habitus hat der Verlag ein Übriges beigetragen, indem die Abbildungen oft nur klein und zu grau geraten sind.

Wenn schließlich noch ein Wunsch geäußert werden darf, so ist es der, Büttner möge seinem dritten Band noch eine Biographie begeben, die ohne Verklärung den herrischen, schwierigen Menschen als tiefere Bodenschicht dieses eigenartigen Kunstgewächses vorstellt.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN

Berlin

Kandinsky - Albers. Une correspondance des années trente. Ein Briefwechsel aus den dreißiger Jahren; Hrsg. Jessica Boissel; (*Les Cahiers du Musée national d'art moderne; Hors-Série/Archives*); Paris: Éditions du Centre Pompidou 1998; 160 S., 23 SW-Abb., 3 Farbtaf.; ISBN 2-85850-955-7

Wassily Kandinsky: Über das Theater. Du théâtre. O teatro. Hrsg. von Jessica Boissel unter Mitarbeit von Jean-Claude Marcadé; Köln: DuMont 1998; Text in deutsch, französisch und russisch; 340 S. mit SW-Abb. im Text und 21 Farbtaf.; ISBN 3-7701-4702-2; DM 98,-

Claudia Emmert: Bühnenkompositionen und Gedichte von Wassily Kandinsky. Im Kontext eschatologischer Lehren seiner Zeit 1896-1914 (*Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, Bd. 333*); Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 1998; 227 S.; ISBN 3-631-33862-7; DM 69,-

Kandinsky. Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou Paris. Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, 2. April bis 27. Juni 1999. Konzeption von Ausstellung und Katalog: Götz Adriani und Fabrice Hergott; Katalogredaktion: Karin Thomas. Köln: DuMont 1999; 232 S., zahlr. Farb- und SW-Abb.; ISBN 3-7701-4991-2 (Buchhandelsausgabe); DM 39,-

Mit dem Briefwechsel zwischen Kandinsky und Josef und Anni Albers liegt eine wichtige Quellenedition zu Kandinskys letzter Lebensperiode in Paris und zur ersten Zeit des Künstlerpaars Albers am Black Mountain College in North Carolina vor. Der weit überwiegende Teil der vorbildlich präsentierten Texte stammt von Kandinsky – zum einen, weil seine Briefe im Durchschnitt deutlich länger sind als diejenigen des Ehepaars Albers, zum anderen, weil von deren Briefen viele, besonders aus der späteren Zeit der Korrespondenz, nicht erhalten geblieben sind. Der Briefwechsel umfaßt den Zeitraum von 1929 bis 1940 und enthält 25 Briefe von Kandinsky, die heute in der Sterling Memorial Library der Yale University in New Haven, Connecticut, aufbewahrt werden, sowie 17 Briefe und 4 Postkarten von Josef und

Anni Albers, die 1981 mit dem Nachlaß Kandinskys an das Musée national d'art moderne in Paris gekommen waren. Die deutschen Texte der zweisprachigen Ausgabe wurden von Jeanne Etoré ins Französische übersetzt. Die Herausgeberin hat den Texten eine kurze, der biographischen und zeitgeschichtlichen Orientierung dienende Einleitung vorangeschickt, die Dokumente selbst nur sparsam annotiert, aber die wichtigsten Informationen zu Personen und Sachverhalten innerhalb eines zugleich als Register dienenden Index am Schluß des Bandes gegeben.

Von gelegentlichen Bemerkungen abgesehen, erfährt man wenig über die eigenen künstlerischen Anliegen und über die konkrete Arbeit der Briefpartner (der teilweise dokumentarische Bildteil bietet hierzu Anschauungsmaterial); vorrangig berichten sie über ihre Erlebnisse und Gefühle in ihrer jeweiligen neuen Umgebung. Das Ehepaar Albers ist überwältigt von der Atmosphäre am Black Mountain College: „viel erste bauhausluft u. sogar bauhausgesichter. und offene arme für unsere arbeit“ (3. 12. 1933). Auch Kandinsky drückt sein Wohlbefinden aus, doch oft begleitet von Kritik an den in seinen Augen teils unmoralischen, teils albernen Pariser Konventionen: „Für den Nachmittagste muss jede richtige Dame schon im Januar einen Strohhut aufsetzen, und im Juli einen Filzhut. Sonst ist sie für alle Zeiten geliefert“ (19. 12. 1935). Albers versucht, Kandinsky einen Besuch in Amerika schmackhaft zu machen, doch ohne Erfolg: die hohen Kosten und die Angst, in Paris durch Abwesenheit an Boden zu verlieren, verhindern das Unternehmen. Immer steht die gemeinsame Zeit am Bauhaus im Hintergrund: „sie werden hier im college viel vom besten bauhausgeist finden, aber entspannt, und nett und ohne politik und ohne intriguen [sic!], mit manieren und viel sinn für form“ (Josef Albers am 9. 2. 1935). Mit Reserve, ja Mißgunst verfolgt Kandinsky die Einrichtung des „New Bauhaus“, und keinen Hehl macht er aus seiner tiefen Abneigung gegen László Moholy-Nagy: „Ausgerechnet, sagten manche, ist zum Direktor des NEW's der Mann geworden, den wir im ALTEN als einen total unfähigen Lehrer höflichst entfernen mussten“ (5. 12. 1937).

Ansonsten sind die Schwerpunkte der Korrespondenz: Ausstellungen (überwiegend die eigenen), der Kunsthandel, gemeinsame Bekannte und andere Künstler bzw. Kunstrichtungen. Kandinsky registriert wachsende Anerkennung und wachsendes Interesse für abstrakte Kunst, polemisiert aber zugleich gegen den konkurrierenden Surrealismus, dem er die Aufnahme sexueller Aspekte übelnimmt: „Wirklich schlimm ist nur die Sexus-Kunst [...]“ (6. 9. 1934). Und neben dem Sexus nimmt er - als für ihn ebenso unkünstlerisches Element - die Politik ins Visier. So kommentiert er zuvor dem realen Kommunismus wie jetzt dem Nationalsozialismus Entronnene die kommunistische Orientierung der Surrealisten mit den Worten: „In meinen Augen ist das alles nur ein Amusement“ (19. 12. 1935), - „Es sind hauptsächlich Kaffehauskommunisten [sic!], die die hohe Politik jeden Tag mit Schnäpsen begiessen“ (15. 11. 1936). Insgesamt ist der Surrealismus für ihn der große Antipode: „Es ist die Zeit eines grossen Kampfes zwischen der abstr. Kunst und dem Surrealismus“ (8. 5. 1936).

Während Kandinsky seinen unpolitischen Charakter betont, provoziert die Zeitgeschichte bei ihm doch immer häufiger Kommentare zur Politik, so zur

nationalsozialistischen Kunstpolitik, zur wachsenden Kriegsgefahr mit den für ihn bedrohlichen Folgen (19. 9. 1938: „Wenn nur die verdammte Politik nicht da wäre“) und zu den Repressalien gegen die Juden in Deutschland. Parallel zu dieser Entwicklung wächst seine Bewunderung für Frankreich - „Wirklich *das* Land der Malerei“ (19. 11. 1937) - und für die Franzosen: „Wir sind stolz darauf, diesem Volk anzugehören“ (17. 11. 1939). Der letzte erhaltene Brief an Albers enthält die Worte: „Wenn nur einmal der Teufel die Diktatoren holte! Er tut es ja gewiss, sollte sich nur etwas mehr beeilen“ (26. 1. 1940).

Das Buch mit Kandinskys Texten für und über das Theater ist ein Markstein der Kandinsky-Forschung und der Edition seiner Texte. Erstens, weil es in großem Umfang bisher unpubliziertes Material präsentiert (darunter den herausragenden theoretischen Text „Über die Mauer“ und die umfangreichste Bühnenkomposition, „Violett“¹), und zweitens, weil es dies in einer Maßstäbe setzenden Form tut, nämlich dreisprachig, so daß die Verankerung des Malers, Dichters und Theoretikers in den drei Ländern Rußland, Deutschland und Frankreich unmittelbar anschaulich wird. Diese Simultanpräsentation erscheint wie eine späte Wiedergutmachung an einem Schicksal, das seit Ausbruch des Ersten Weltkriegs den für die Entwicklung der Abstraktion so entscheidenden und in persönlichem Engagement mitgetragenen kulturellen Austausch innerhalb des Alten Europa mit mehrfacher Bedrängnis und Flucht auf dem gleichen Boden eintauschen mußte. Darüberhinaus ist der gewichtige Band ein wunderschönes Buch geworden.

Die Herausgeberin und ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter haben, unterstützt von der Société Kandinsky, mit bewundernswerter Sorgfalt ein sowohl von der Überlieferung wie vom Inhalt her schwieriges Material aufgearbeitet: von 41 erhaltenen Dokumenten ganz unterschiedlicher Art wurden 34 Dokumente publiziert und hierzu in 17 Texteinheiten geordnet, die in der Regel jeweils einem selbständigen Text entsprechen. Für einige Texteinheiten stand nur ein einziges Dokument zur Verfügung; in anderen Fällen lagen mehrere Entwürfe, Notizen und Versionen vor, deren Verhältnis zueinander nicht immer klar zu bestimmen ist. Hinzu kommen Kommentare, ergänzende Dokumente und eine Vielzahl von Abbildungen. Jeder Dokumentengruppe sind ein Foto des Manuskriptanfangs und eine allgemeine Einführung vorangestellt. Am Schluß des Bandes finden sich ein kommentiertes Verzeichnis der Texte und ergänzender Dokumente sowie eine Bibliographie.

Die Transkriptionen der Texte und die Übersetzungen sind sorgfältig erarbeitet worden. Mir ist lediglich ein Transkriptionsfehler aufgefallen: „Die M[u]s[i]k [?] ist der Einleitung gleich“ (S. 86) heißt richtig: „Die Dek[oration] ist der Einleitung gleich“, wie am S. 87 wiedergegebenen Manuskript zu erkennen ist. Der russische Ausdruck „*k obiteli stschasťja*“ könnte statt mit „zur Kartause des Glücks“ auch einfach mit „zur Behausung (oder Wohnstatt) des Glücks“ übersetzt werden, um die im Deutschen mit

1 Diese beiden Texte waren bisher nur in italienischer und französischer Übersetzung in Bd. 2 der „*Tutti gli scritti*“ (Mailand 1974) und in Bd. 3 der „*Écrits complets*“ (Paris 1975), beide von PHILIPPE SERS herausgegeben, zugänglich.

dem Wort „Kartause“ verbundene religiöse Assoziation zu vermeiden (S. 30 f.). Das russische Wort „*vibrazija*“ wird mit „Schwingung“ übersetzt (S. 156, 158); da Kandinsky in seinen deutschen Schriften aber vorzugsweise das Wort „Vibration“ verwendet, sollte man besser darauf zurückgreifen.

Mehrfach werden Erläuterungen und Hinweise gegeben, für die jeder Kandinsky-Forscher dankbar ist. So auf S. 230 in Fußnote 5 die Erklärung zu dem bereits im „Gelben Klang“ so merkwürdig anmutenden Ausdruck „abhauend“: „er meint wohl ‘abgehackt‘“ (vgl. auch S. 246, 248, 252, 266). Oder auf S. 119 (in der Einführung zu „Nachspiel“) der Hinweis auf das Bild „Strandszene“ (1909), wo ein im Text auftauchendes Motiv dargestellt ist: ein blauer Mann, der einen roten Balken schleppt (Farbtafel 2). Auch zu Kandinskys dichterischem Werk werden Querbezüge namhaft gemacht.

Der Titel des Buches „Über das Theater“ läßt eigentlich an theoretische Texte denken; enthalten ist aber alles, was sich auf die Bühne bezieht: Bühnentexte, theoretische Texte zur Bühnenästhetik und Entwürfe für Bühnenbilder. Daß die den Bühnentexten doch enger als die theoretischen Texte verwandten Gedichte nicht mit aufgenommen wurden (so daß ein Band „Dichtungen“ entstanden wäre), geht auf eine editorische Grundsatzentscheidung zurück, die den Gesamtkomplex „Bühne“ in seinem Zusammenhang bewahren und so auf diesem einen Gebiet der Künstlerpersönlichkeit Kandinskys in ihrem ganzen Facettenreichtum und ihrer ganzen Spannweite gerecht werden wollte. Auch sollte Material geboten werden, das für Aufführungen verwertbar ist².

Mit dieser Grundsatzentscheidung hat es zu tun, daß die Präsentation der Texte in mehreren Fällen streng philologischen Interessen nicht ausreichend entgegenkommt:

1. Dokument 6 [Bühnenkomposition I („Riesen“)] wird parallelisiert mit dem wesentlich längeren russischen Dokument 6r (1), das nur ins Französische übersetzt ist.
2. Dokument 7 [„Stimmen“] ist ins Französische übersetzt, in der russischen Spalte aber mit dem deutlich kürzeren russischen Manuskript 7r [„*zelenyi zvuk*“ (Grüner Klang)] parallelisiert.
3. Dokument 8 [„Schwarz und Weiß“] ist ins Französische übersetzt, aber in der russischen Spalte mit dem russischen Manuskript 8r parallelisiert.
4. Dokument 12 [„Über Bühnenkomposition“] von 1912 wird in der französischen und russischen Spalte mit dem wesentlich längeren Text 12r (3) von 1918 parallelisiert, von dem bisher noch keine deutsche Übersetzung vorliegt.
5. Besonders unübersichtlich ist die Situation bei der Dokumentengruppe 15 („Violett“), wo eine Vielzahl von Primär- und Sekundärdokumenten³ vorliegt. Hier fällt besonders auf, daß der erste Entwurf (Dokument 15) nur unvollständig publiziert ist (S. 266-68), daß die deutschen Manuskripte 15b und 15c mit dem

2 Tatsächlich ist „Violett“ im Juli und August 1999 von Studenten und Dozenten der Berliner Hochschule der Künste im Berliner Mauerpark aufgeführt worden.

3 Unter „Sekundärdokumenten“ sind Partiturfragmente und Zeichnungen bzw. Skizzen mit Erläuterungen zu verstehen.

russischen Manuskript 15r parallelisiert sind und daß von der (schon ursprünglich unvollständigen) deutschen Überarbeitung der Bauhauszeit 15t (1) nur Szene VII abgedruckt ist (S. 274-279).

Während es in vielen Fällen um Varianten geht, die sich nur wenig voneinander unterscheiden, so daß eine vollständige mehrsprachige Präsentation nicht naheliegt, wäre es für die Fälle mit größeren Unterschieden (wie bei den Texten 12 und 12r (3) „Über Bühnenkomposition“) doch wünschenswert gewesen, wenn die Fassungen gesondert abgedruckt und in die jeweils anderen Sprachen übersetzt worden wären. So ist der Kandinsky-Forscher in vielen Fällen doch wieder auf die Archive in München und Paris angewiesen bzw. er muß sich einige Texte selbst übersetzen.

Eine Folge der Parallelisierung unterschiedlicher Texte und der unvollständigen Publikation oder Übersetzung von Dokumenten sind auch Unklarheiten über das Verhältnis mancher Einzeltexte zueinander. Von Dokument 16, dem bereits 1923 publizierten Text „Über die abstrakte Bühnensynthese“, wird das Typoskript 16t abgedruckt, was ohne Zweifel eine Bereicherung darstellt, wenngleich das Verhältnis beider Fassungen zueinander nicht kommentiert wird. Fragen entstehen aber beispielsweise bei der Dokumentengruppe 17, zu der vier Versionen der Beschreibung der Dessauer Inszenierung der „Bilder einer Ausstellung“ von Mussorgskij (1928) gehören. Abgedruckt und in die anderen Sprachen übersetzt ist die Version 17t (2). Die anderen Versionen werden im Anhang nur mit ihren äußeren Daten charakterisiert, so daß deren Verhältnis untereinander und zur abgedruckten Version nicht klar wird⁴. Die mehrfache Kommentierung der Dokumente (in der Einleitung, im Katalogteil und in Fußnoten) behindert den Durchblick im Fall von „Violett“ besonders stark: bei Dokument 15t (1) (Bild VII von „Violett“ in der Fassung von 1926) gibt es eine identifizierende Überschrift auf S. 274, eine Fußnote auf der gleichen Seite, eine Erläuterung innerhalb der allgemeinen Einführung zu „Violett“ auf S. 213 und eine Erläuterung auf S. 333 innerhalb des Katalogteils. Eine Bündelung der Information an jeweils nur einer Stelle wäre hier von Vorteil gewesen.

Die hier angeführten Mängel können jedoch den Wert der verdienstvollen und unter hohem Aufwand hergestellten Publikation nur wenig schmälern. Es ist zu hoffen, daß sie für künftige Ausgaben (z. B. eine kritische Neuedition des theoretischen Hauptwerks „Über das Geistige in der Kunst“) Maßstäbe setzt, nachdem die 1980 mit den Autobiographischen Schriften begonnene, auf zehn Bände angelegte Ausgabe der „Gesammelten Schriften“ Kandinskys nicht weitergeführt worden ist.

Die Stuttgarter Dissertation von CLAUDIA EMMERT aus dem Jahr 1997 befaßt sich mit Kandinskys Bühnenwerken - die eingehendste Analyse erfährt der „Gelbe Klang“ - und den im Band „Klänge“ enthaltenen Gedichten. In diesen Werken, so die Grundthese, werden religiöse Ideen und Aussagen mitgeteilt, die einerseits in traditioneller christlicher Lehre und Ikonographie verankert sind, andererseits in der von Solowjew inspirierten russischen religionsphilosophischen Bewegung. Um so zu

4 Nach Auskunft der Herausgeberin handelt es sich beim abgedruckten Dokument um die vollständigste Fassung.

interpretieren, muß man annehmen, daß Kandinskys Werke durchgängig – bis in Details hinein – eine in sich konsistente Aussage bergen, die entschlüsselt werden kann. Doch die Ankündigung überzeugender Nachweise und einer „schlagenden Beweisführung“ (auf der Umschlagaußenseite) wird enttäuscht; die vorweg angekündigte „Neubewertung von Kandinskys Schaffen“ (S. 3) ist für eine Dissertation wohl ohnehin ein überzogener Anspruch.

Claudia Emmert markiert ihren Ausgangspunkt, indem sie sich im Forschungsbericht (S. 12-79) gegen die Interpretation der von Kandinsky eingesetzten sprachlichen und bildnerischen Elemente *nur* als „reiner“ Elemente wendet, die nichts ausdrücken als sich selbst: „Gerade hier zeigt sich, daß ein scheinbar freies Spiel mit Farbe, Form und Bewegung nicht mit Zweck- oder Inhaltslosigkeit gleichzusetzen ist“ (S. 18). Das ist richtig; die Frage ist jedoch, wie jener Inhalt und jener Zweck genau zu fassen sind.

In Abschnitt II („Der entzifferbare Kandinsky“, S. 12-79) zeigt Claudia Emmert religiöse Motive in Kandinskys Selbstverständnis als Künstler in seinem Kunstverständnis und seiner Auffassung von der Evolution der Kunst auf und weist auf Ähnlichkeiten mit ästhetischen und religionsphilosophischen Ideen im zeitgenössischen Rußland hin, wobei sie insbesondere auf Wladimir Solowjew, Dmitrij Mereschkowskij, Nikolaj Berdjajew, Andrej Belyj und Wjatscheslaw Iwanow verweist. Innerhalb dieser Ausführungen gibt sie u. a. eine plausible Erläuterung des Liebesmotivs bei Kandinsky durch einen Vergleich mit Äußerungen von Solowjew (S. 46-48). In anderen Fällen sind die Beziehungen jedoch allzu vage und unspezifisch (bes. S. 66). Dabei wird die grundlegende Problematik solcher Form von „Kontextualisierung“ offenbar: die Auflistung zu vieler und vor allem zu wenig streng ausgesuchter „Bezüge“ und „Ähnlichkeiten“ verunklärt die spezifische Kontur des Kandinskyschen Denkens. Der eigenwillige Künstler und Denker Kandinsky wird zum Vertreter einer übergreifenden Bewegung gemacht, mit der er zwar in Berührung gekommen ist, deren geistiges Profil dem seinen aber gar nicht wirklich entspricht: er wird mehr zu- und eingeordnet als in seiner Eigenart erkannt.

Problematisch sind weitere Einzelheiten. So ist die Behauptung, die „Empfindung des ‘inneren Klanges’“ beruhe „auf einem synästhetischen Erlebnis“ (S. 25), nicht richtig - der „innere Klang“ kommt einfach durch das Absehen vom Äußeren zur Geltung -, und es trifft auch nicht zu, daß Kandinsky bis 1914 „nie von der aufsteigenden, stürmenden Wellenlinie allein, sondern immer auch vom dahinter verborgenen Objekt, beispielsweise dem Pferd“, gesprochen habe, so daß „man besonders bei der Betrachtung seiner Kunst bis 1914 den Gegenstand keinesfalls vernachlässigen“ dürfe (S. 28). Kandinsky spricht 1913 im Kommentar zu „Komposition 6“ beispielsweise durchaus von „langen feierlichen Strichen“, ohne zu sagen, daß sie ein liegendes Paar andeuten. Ebenso wenig betont Kandinsky „immer wieder [...], daß der Kreis die Position des Pferdes übernommen habe [...]“ (S. 79) – er tut es nur einmal, nämlich in einer Antwort auf eine Umfrage von Paul Plaut 1929⁵.

5 In PAUL PLAUT: Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit; Stuttgart 1929, S. 308. Bei Claudia Emmert fehlt der Hinweis.

– Gelegentlich paßt das Belegzitat nicht zum Argument (S. 51 oben, S. 106 Mitte), und mißverstanden werden Bildmotive auf Darstellungen des Hl. Georg von 1911 (S. 72): der Drachenschwanz als mit einem Bogenmuster geschmückter Mantelsaum und die diagonalen Linien des fesselnden Stricks über dem Körper der kleinen Figur als Gewandsaum.

Abschnitt III („Schöpfung, Leiden, Erlösung, Neuschöpfung“, S. 80-117) ist dem „Gelben Klang“ gewidmet. Nach Claudia Emmert laufen in diesem Werk zwei Inhaltsstränge parallel nebeneinander: die Schöpfungsgeschichte und die Geschichte des Leidens und der Auferstehung Christi, so daß die Grundthematik des Bühnenstücks aus den beiden Motiven Schöpfung und Erlösung gebildet ist. Sie faßt so zusammen: „Das Stück ist in seinem Kern eine freie Interpretation der Schöpfungsgeschichte. Darunter ist keinesfalls eine Schilderung der in Genesis 1 berichteten Vorgänge zu verstehen. Vielmehr spannt das Stück den Bogen von der Schöpfungsgeschichte über den Sündenfall bis zum Opfertod Christi. Im letzten Bild verbindet sich mit der Kreuzigung Christi die Ahnung einer geistigen Welt, wie sie in der Offenbarung des Johannes mit dem Himmlischen Jerusalem prophezeit wird (Offb 21, 1)“ (S. 86). Wie Claudia Emmert zu diesem Ansatz kommt und wie sie ihn am Werk konkretisiert, kann hier nicht im einzelnen durchgesprochen werden. Die Problematik der Deutungen ist allgemeiner Natur. Sie sind phantasievoll und logisch kaum nachprüfbar. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen.

Die Einleitung des Stücks soll den Zustand vor der Schöpfung vergegenwärtigen (S. 90-92) – aber bereits die Nennung konkreter Elemente (Felsen, Steine) spricht gegen einen Zustand vor der Schöpfung. Plausibler erscheint die ebenfalls geäußerte Interpretation als Darstellung der Herrschaft des Materialismus, da ein kleines Licht in dunkler Umgebung erscheint. – „Mit Bild 1 setzt die Schöpfung ein“ (S. 92): ein grüner Hügel vor einem dunkelblauen Vorhang wird als Himmel und Erde gedeutet – aber wieso dann ein grüner Hügel? – Auch für Bild 2 erscheint die Interpretation recht gezwungen (S. 95-100): „Kandinsky verbindet mit der Erschaffung der Pflanzen die Beschreibung des Sündenfalls“ (S. 97). Den liest Claudia Emmert aus den Versen „Die Blumen bedecken alles“ (Evokation des Gartens Eden – „Vielleicht symbolisieren sie auch die von der Schlange vorgegaukelte Straflosigkeit“) – „Schließ die Augen!“ (der Augenblick nach der Verblendung) – „Wir schauen“ (die Erkenntnis nach der Verführung) – „bedecken mit Unschuld Empfängnis“ (das Bedecken der Scham oder das Negieren der eigenen Verantwortung) – „öffne die Augen“ (Gottes Strafen für Adam und Eva: „Ihnen werden die Augen aufgetan hinsichtlich dessen, was sie zerstört haben“) – „Vorbei. Vorbei“ (die Vertreibung aus dem Paradies). Claudia Emmert weiter: „Der Wechsel von vollständiger Dunkelheit und grellem Blau symbolisiert den Schuldspruch Gottes, das fahle Grau die Vertreibung aus dem Paradies“ – mit der Begründung, Kandinsky habe in „Über das Geistige in der Kunst“ Grau als „die Unbeweglichkeit, die trostlos ist“, beschrieben (S. 98); – „Dann gehen graugrüne Figürchen von rechts nach links über die Bühne, sie verlassen das Paradies. [...] Diese Figuren symbolisieren die Folgen des Sündenfalls für die Menschheit“ (S. 99; auf S. 102 werden sie „als mit Erbschuld beladene Generationenfolge“ gedeutet). – Und

zu Bild 5: „Kandinsky verbindet nun mit der Erschaffung der Tiere eine symbolische Darstellung des Lebens Christi bis zu seiner Kreuzigung. Diese [sic!] setzt damit ein, daß eine in Weiß gekleidete Figur aus der Reihe zu tanzen beginnt und die Aufmerksamkeit der anderen auf sich zieht. Diese Figur könnte Christus symbolisieren“ (S. 103).

So geht die Konkretisierung in der Deutung viel weiter, als es sich aus den im Stück auftauchenden Elementen ableiten läßt. Ja, im Blick auf ihr Deutungsziel unterlaufen der Autorin mehrfach Mißverständnisse. So sieht sie eine „kreuztragende Figur“ im „Nachspiel“ zu „Violett“, während die Figur nur einen Balken trägt (S. 118 Fußnote 1 und 168 f.; cf. hier die Besprechung zu „Über das Theater“), und im zweiten Bild dieses Stücks macht sie aus flammenartigen Strichen auf einem Hügel richtige Flammen: „Die religiöse Überhöhung der Szene verdeutlicht ein auf dem Gipfel des Hügels züngelndes Feuer, in der christlichen Ikonographie Symbol für die Gegenwart Gottes“ (S. 155; cf. „Über das Theater“, S. 226). Auch für ein als „dritte Prüfung“ beschriebenes Ereignis im „Klänge“-Gedicht „Wasser“ gibt es im Gedicht selbst keinen Anhaltspunkt (S. 138).

Doch besteht Claudia Emmerts Dissertation keineswegs nur aus den angeführten Schwächen. Auch wenn immer wieder allzu gesuchte Verknüpfungen und allzu gewaltsame Interpretationen auftauchen, hat sie im großen und ganzen einen genauen Blick auf die Texte, und insbesondere dort, wo dieser Blick nicht von vornherein durch eine übergreifende Deutungsprogrammatik getrübt ist – vor allem bei den Gedichten – kann sie überzeugend analysieren, vergleichen und deuten. So gibt sie mit dem Hinweis auf die Prinzipien Umkehrung und Beschleunigung eine gute Strukturanalyse des Gedichts „Kreide und Ruß“, nur die Interpretation am Schluß ist weniger überzeugend (S. 145-148). Gänzlich einleuchtend erscheint mir z. B. die Interpretation des Gedichts „Hoboe“ (S. 176 f.). Erhellend sind auch die Analogien, die Claudia Emmert zwischen dichterischen und theoretischen Texten aufspürt, so etwa zwischen einer Textstelle aus dem Bühnenstück „Schwarz und Weiß“ und einer Passage aus „Über das Geistige in der Kunst“ (S. 141 f.) oder zwischen dem Gedicht „Frühling“ und einer Passage aus den „Rückblicken“ (S. 185 f.). Und sehr aufschlußreich sind schließlich mehrere motivische Erläuterungen, die in die Interpretationen eingeschoben sind: so zu „Band“ und „binden“ (S. 143 f.), zu „Wald“ (S. 159, 186 f.), „Blitz“ (S. 185) und „Pilze“ (S. 186 f.).

Insgesamt ergibt sich ein zwiespältiges Bild: die weitgehend sorgfältige und auch Details berücksichtigende Untersuchung der Bühnenwerke und Gedichte erbringt viele neue und interessante Aspekte, so daß sich eine Auseinandersetzung mit ihr durchaus lohnt; sie leidet aber unter einer zu rigiden Deutungsarbeit.

Der Tübinger Ausstellungskatalog „Kandinsky. Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou Paris“ ist 130 Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen aus dem Besitz des Pariser Centre Georges Pompidou gewidmet, das im Fonds Kandinsky des Musée national d'art moderne eine 1981 vollzogene Schenkung der Künstlerwitwe verwaltet, die neben den Kunstwerken weitere Besitztümer Kandinskys umfaßt, darunter Bücher, Briefe und andere Dokumente und Requisiten.

Über den Fonds Kandinsky gibt Christian Derouet in dem Beitrag „Knappheit und Fülle“ (S. 158-172) genauere Auskunft. Von besonderem Interesse in diesem Text ist – neben einem Überblick über Kandinskys Pariser Schaffensepoche 1934-1944 – eine eingehende Beschreibung des leider nicht mehr existierenden Ateliers in Neuilly-sur-Seine. Über die genauen Umstände der Auflösung des Ateliers in den achtziger Jahren erfährt der Leser nichts; Erstaunen erweckt die wie eine nachträgliche Rechtfertigung wirkende Erklärung Derouets: „Das Verschwinden dieses falschen Ateliers ist überhaupt nicht zu bedauern [...]. Kandinskys Atelier war nichts weiter als ein Arbeitsplatz; er hat praktisch nichts für diesen Raum gemalt und hat ihn auch nie wirklich in seinen Bildern thematisiert“ (S. 164).

Der erste Textbeitrag des Katalogs ist eine von FABRICE HERGOTT zusammengestellte Chronik (S. 8-29), die neben mehreren kleinen Nachlässigkeiten und Fehlern auch einige schwere Schnitzer enthält. Wie in der gesamten Kandinsky-Literatur wird der Name des slowenischen Lehrers Kandinskys in München, Anton Azbe, falsch geschrieben, nämlich mit Akzent über dem „e“ (S. 9) – hier hatte HANS KONRAD ROETHEL in seiner Edition der „Rückblicke“ Verwirrung gestiftet⁶. Weniger leichtzunehmen ist z. B. folgende Aussage: „Kandinsky begibt sich mit seinen Schülern regelmäßig an den bayerischen Kochelsee. Dort verfaßt er in ländlicher Umgebung Artikel über das Münchner Kunstleben, die in der Sankt Petersburger Zeitschrift 'Mir Iskusstva' (Welt der Kunst) erscheinen“ (S. 10). Am Kochelsee hat sich Kandinsky im Sommer 1902 mit seiner Klasse zu *einem* Malaufenthalt eingefunden; wo er aber seinen (einen!) im gleichen Jahr in „Mir Iskusstva“ publizierten Artikel geschrieben hat, ist meines Wissens nicht bekannt. Das Haus in (nicht bei) Murnau wurde nicht von Kandinsky und Münter, sondern von Münter alleine gekauft (S. 14). Der Almanach „Der Blaue Reiter“ wurde weder von Hans Goltz herausgegeben noch von Piper ediert und auch nicht von Kandinsky und Marc verfaßt, sondern von Kandinsky und Marc herausgegeben und von mehreren Autoren, darunter den Herausgebern, geschrieben (S. 16). Das Erscheinen der „Klänge“ wird sowohl für 1912 wie für 1913 notiert, und bezüglich der Vorgänge um die „Komposition V“ und die erste Blaue-Reiter-Ausstellung kommt es zu einem völligen Durcheinander (S. 16 f.).

Auf den Seiten 30 bis 47 folgt ein leicht überarbeiteter Auszug aus Will Grohmanns großer Kandinsky-Monographie von 1958, der sich vor allem mit den theoretischen Schriften und den Dichtungen des Malers befaßt. Die Zielsetzung dieses Abdrucks ist nicht recht klar. Er verweist aber auf eine andere Fehlleistung des Katalogs: die falsche Datierung von Kat. Nr. 33 auf 1910. Denn Grohmann begründet am Anfang seines Textes Kandinskys Originalität auf der Basis ebendieser Datierung des unter dem Namen „Erstes abstraktes Aquarell“ populär gewordenen Werkes. Von diesem ist aber seit langem bekannt, daß es zu den Vorstudien der siebten Komposition gehört und 1913 entstanden sein muß. Ebensowenig kann Kat. Nr. 25 („Im Kreis“) 1911 entstanden sein⁷. Immerhin wird die Problematik dieser

6 Wassily Kandinsky: Die Gesammelten Schriften, Bd. I, Hrsg. HANS K. ROETHEL und JELENA HAHL-KOCH; Bern 1980; S. 138 f.

Datierungen in DEROUETS Beitrag gestreift (S. 161); Nachschöpfungen des Jahres 1933, wie Derouet vorschlägt, sind aber unwahrscheinlich. Bei der Zeichnung Kat. Nr. 44 („Ohne Titel“) handelt es sich um einen Entwurf zu „Improvisation 14“, wie unschwer durch den Vergleich mit Kat. Nr. 15 zu erkennen ist.

MACHA DANIEL behandelt die Zeit in Rußland 1915 bis 1921 (S. 86-96), und OSAMU OKUDA untersucht in dem Beitrag „Verwandlungskraft und Mut zum Neuen“ (S. 112-129) das Verhältnis zwischen Klee und Kandinsky anhand von Werken aus der Bauhauszeit. Der Vergleich wird am Schluß des Textes auf die Problematik des Bildraums und des Figur/Grund-Verhältnisses zugespitzt, doch erscheinen die hierzu angeführten Zeugnisse von Carl Einstein und Will Grohmann aufgrund ihrer allzu großen Zeitgebundenheit, um nicht zu sagen Borniertheit (im Falle Einsteins), als ungeeignet, jene Problematik aufzuklären. – In dem Beitrag „Eine abstrakte Wirklichkeit. Bausteine zur Stellung Kandinskys in Deutschland nach seinem Tod“ (S. 208-218) beschreibt Fabrice Hergott das Wirken Ludwig Grotes und Will Grohmanns für die Etablierung Kandinskys im Nachkriegsdeutschland, ihre nicht immer einfache Zusammenarbeit mit der Künstlerwitwe und die Konzepte, denen sie in ihren Darstellungen der kunstgeschichtlichen Stellung Kandinskys verpflichtet waren. Dabei spielte die nach der Nazizeit erwünschte kulturelle Aufwertung Deutschlands als des „Ursprungslands“ der Abstraktion eine wichtige Rolle.

Der wichtigste Textbestandteil des Katalogs ist die zweisprachige Präsentation von 25 Briefen Kandinskys an Pierre Bruguère, die in der französischen Originalfassung zuvor in den Cahiers du Musée national d'art moderne Nr. 9 (Paris 1982) erschienen waren (S. 174-187). Die Briefe an den kunstinteressierten Untersuchungsrichter von Tours umfassen den Zeitraum von Januar 1939 bis Januar 1944 und stellen damit eine Art Fortsetzung der Briefe an Josef Albers dar. Kandinsky gibt ein lebendiges Bild seiner Situation in den Kriegsjahren, bezeugt seinen unverbesserlichen Optimismus und äußert sich insgesamt ausführlicher zu künstlerischen Fragen als in den Briefen an den ehemaligen Bauhauskollegen.

Der letzte Katalogbeitrag ist ein Künstlertext, FRANK STELLAS „Über Kandinsky“ (S. 220-227, zweisprachig), in dem der Jüngere den Älteren, ausgehend von der Frage des Bildraums, auf beste Künstlermanier in ein Beziehungsnetz zwischen Dosso Dossi und Jackson Pollock einbindet und das Bild „Kompliziert – Einfach“ von 1939 (Kat. Nr. 121) als Atelierbild deutet.

Trotz der vielen Fehler und der mangelhaften Redaktion kann das mit Farbabbildungen gut ausgestattete Buch vor allem aufgrund einiger interessanter Beiträge, insbesondere der Briefe an Bruguère, und angesichts des moderaten Preises zur Anschaffung empfohlen werden.

REINHARD ZIMMERMANN

*Fachbereich III Kunstgeschichte
Universität Trier*

7 VIVIAN ENDICOTT BARNETT datiert das Blatt in ihrem Werkkatalog der Aquarelle auf 1913/14 (Nr. 379).