

Bild zu den Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen die Statue entstanden ist und benutzt wurde. Darüber hinaus bietet die Arbeit einen fundierten Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zum Thema Reliquienkult und Wiederaufleben der Monumentalskulptur im Mittelalter. Man liest die Studie mit großem Gewinn. Dass man bei dem Umgang mit einem mittelalterlichen Werk nicht von einem neuzeitlichen Kunstbegriff ausgehen kann, wie Beate Fricke ausführlich betont (S. 303), das allerdings dürfte vorher bereits hinreichend bekannt gewesen sein. Störend sind stellenweise fehlende oder falsche Hinweise der Zitate und Abbildungen. Über einige Rechtschreibfehler kann man hinwegsehen, ebenso über manche Formulierung („Vitencluster zwischen Ritter, Held und Milchgesicht“, „Heilige Herrscherin und belöbende Zicke“).

ANTONIA WAGNER

Universität Koblenz-Landau  
Campus Koblenz

**Jessica Horsley: Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk. Eine interdisziplinäre Untersuchung;** Frankfurt Main u. a.: Peter Lang Verlag 2004; 493 Seiten, 64 Abb., Notenbeispiele; ISBN 3-631-54943-1; € 77,70.

Im Januar 1912 veröffentlichte der Münchner Verleger Reinhard Piper aus der Feder Franz Marcs den Subskriptionstext für einen Künstleralmanach: Dieses Buch umfasse „die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Russland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst, besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühnenideen unserer Zeit“. Das internationale Interesse hatte einen kunstpolitischen Anlass. Im Frühjahr des Vorjahres sammelte der Worpsweder Maler Carl Vinnen eine deutschlandweite Front dumpfen Widerwillens gegen die junge Avantgarde und ihre französischen Vorläufer, gegen den „fremdorientierten“ deutschen Kunsthandel. In dem Pamphlet „Ein Protest deutscher Künstler“ (verlegt bei Diederichs) waren Nachklänge zu nationalen Schlagworten seit 1870/71 und Vorklänge zur NS-Kampagne gegen „entartete Kunst“ zu lesen.

Marc verband sich rasch mit Hugo von Tschudi und Julius Meier-Graefe, angegriffen als kritischer Vermittler französischer Kunst, mit Mitgliedern der „Neuen Künstlervereinigung München“, des „Rheinischen Sonderbundes“ und der „Berliner Sezession“ zur Antwortschrift „Im Kampf um die Kunst“ (verlegt bei Piper). Piper unterstrich, die eigentliche Antwort werde der in Marcs und Kandinskys Atelier geplante Almanach bringen. Marcs Auftakttexte des publizierten Buches (Geistige Güter/Die Wilden Deutschlands) erinnerten den Mut Tschudis und Meier-Graefes und nannten die gleiche Ausrichtung der Dresdner „Brücke“. Dort, im Antwortpamphlet 1911 hatte Marc geschrieben: „Ein starker Wind weht heute die Keime einer neuen Kunst über ganz Europa, und wo gutes, unverbrauchtes Erdreich ist, geht die Saat

auf nach natürlichem Gesetz. Der Ärger einiger Künstler der deutschen Scholle, das gerade Westwind weht, wirkt wirklich komisch. Sie bevorzugen Windstille. Den Ostwind mögen sie nämlich auch nicht, denn von Russland her weht es denselben neuen Samen“. Den Ostwind vertrat im Almanach David Burljuks Aufsatz aus einer Sicht russischer Futuristen, die Gemeinsames mit französischen Kubisten und dem Blauen Reiter ansprach: zur Ablehnung alter Akademieregeln gehöre nun ein Aufbruch mit Formen wie freie Linie („Zeichnung“), überschrittene Flächen, (mehr-)perspektivische Darstellung und farbige Dissonanz. Cézanne und van Gogh, Braque und Picasso, Kandinsky und Jawlensky, Larionov, Goncarova und andere hätten an dieser Entwicklung teil.

So viele Fragen der Stilperspektiven und -tendenzen, wie sie der Almanach aufwirft (siehe unten), wurden ihm inzwischen selber zuteil: von dem leichtfertigen Urteil, dies sei eine lose geistig unverbundene Sammlung bis zur reflektierten Kritik von den äußersten Enden. So Beat Wyss' Polemik, die Montage der Abbildungen unterwerfe künstlerische Werke, hier bar aller schöpferischen Motive und Originalbezüge, einzig dem ideologischen Willen der Redakteure (einige Kapitel in „Der Wille zur Kunst“, 1977); so Thürlemanns sachlichere Prüfung der Verhältnisse zwischen dem Diskurs der Texte und dem Diskurs der Bilder („Der Blaue Reiter“, Katalog Kunstmuseum Bern 1986/87). Immer deutlicher trat der Zusammenhang der Einzelstücke und -gattungen als Kardinalfrage für die ästhetische Einschätzung des „Almanach“ hervor. Kunstwissenschaftliche Studien für ein übergreifendes Urteil fehlten weithin.

Horsley gliedert ihr Buch in die Hauptkapitel A: Die Ideen, B: Die Künste und C: Das Gesamtkunstwerk und folgt diesem Plan in der Untergliederung des wichtigsten mittleren Kapitels in I: Bildende Kunst; a) Aufsätze über bildende Kunst und Künstler, b) Abbildungen. II Musik, a) Textbeiträge zur Musik, b) Partituren, III. Literatur (Dichtung) und IV. Bühne.

Als schöpferisch-gedanklichen *nucleus* des Ganzen wählt sie Kandinskys Aufsatz „Über die Formfrage“, jenes „Kernmanifest im Manifest Blauer Reiter“, das wider die vom „Materialismus besessene Gegenwart“ die innere Notwendigkeit vertritt, welche den inspirierenden „Geist der Abstraktion“ (Stimme des reinsten Geistigen) dem Kunstwerk stifte.<sup>1</sup> Dessen „Offenbarung“ gelte es zu hören, so dass wir – sowohl im „Großen Realen“ als im „großen Abstrakten“ – „in jedem Ding ... den inneren Klang zu fühlen beginnen“. Mit teilabstrakten und „-realen“ Elementen pulsierten selbst einzelne Bilder stärker, „groß und mannigfaltig“ seien Möglichkeiten ihrer Entwicklung (das zeigten ja auch die Ebenen so verschiedenartiger Abbildungen im Almanach; „Formfrage“, „Almanach“, S. 174). Spätrealistisch oder symbolistisch gestaltete Wirklichkeiten als Vorläufer im 19. Jahrhundert zeigte Kandinsky in der gleichzeitigen Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ (1911/12). Er verglich die malerische Farb-Form-Abstraktion mit dem (inneren) Klang, einer Vibration, die

1 Zitiert werden hier WASSILY KANDINSKY und FRANZ MARC (Hg.): Der Blaue Reiter [Almanach], Dokumentarische Neuausgabe hg. von KLAUS LANKHEIT; München u. a. 1984 (1965); Erstaussgabe München 1912. – WASSILY KANDINSKY: Über das Geistige in der Kunst, Neuausgabe mit Einführung von MAX BILL; Bern 1973.

in Sprachen das Wortzeichen für ein Ding selbst im Herzen aufrufe oder die es dem Ding vermittele, oder Klängen, die aus Ding- und Wortklang gemeinsam entstehen. Sobald Worte, Farben und Formen im Erlebnis den Sinn der konkret gegenständlichen Benennung verlören, wirkten sie als reiner Klang („Über das Geistige“, S. 45 f., „Formfrage“, „Almanach“, S. 157 f.).<sup>2</sup>

Historisch sei die Musik mit der ihr natürlichen Abstraktion vorausgegangen; Lehrmethoden wie die der Frau Zacharina-Unkovskaja, Laute der Natur intuitiv farbig zu sehen und die Farben dann musikalisch zu hören, würden immer wichtiger („Über das Geistige“, S. 63; ihr Beitrag für den Almanach fiel später aus). Sinne vermitteln zwischen Geist und Formen. Klänge und Gegenklänge, nicht wissenschaftliche Titel sollten für Marc auch die Abbildungen im Almanach auszeichnen; eine problematische These, da es sich um Reproduktionen handelt (dazu unten).

Diese philosophische, teils theosophische Ästhetik beeinflusst – hier einmal kurz gefasst – die künstlerische Formfrage<sup>3</sup>. Sei die von der tradierten Ästhetik manchmal beschriebene „äußere Schönheit“, die zuerst sichtbare Form stets zeitlich bedingt und relativ, so gestalteten sie doch „innere Klänge“, die „innere Notwendigkeit“ als Seele der Form mit: „die nur durch den Klang lebendig werden kann und von innen nach außen wirkt“ („Almanach“ S. 137). Die Formfrage entscheide, ob sie aus der inneren Notwendigkeit wachse, Rezeptionen entschieden die in der Seele empfangenen „Vibrationen“ der Form – virtuell dieselben, aus denen der Künstler das Werk geschaffen habe. Jedoch brächten sie auch andere Saiten des Empfängers zum Schwingen und ließen die individuelle Phantasie am Werk weiter schaffen. Virtuell sei kein Mensch von diesen Erfahrungen ausgeschlossen.

Anspruch und Intensität solcher Erlebnisse legen nahe, vereinte Vibrationen verschiedener, wechselseitig sich verstärkender Künste so, dass ihre individuelle Identität teilweise bewahrt wird, das „große Werk“ schaffen zu lassen, das auch eine besonders starke Wirkung auf das empfangende Gemüt habe: „wobei jede Kunst außer diesem allgemeinen Klang noch das ihr geeignete wesentliche Plus zeigen wird und dadurch einen Reichtum und eine Gewalt dem allgemeinen innern Klang hinzufügen wird, die durch *eine* Kunst nicht zu erreichen sind“ („Über das Geistige“, S. 104; vgl. „Almanach“ S. 193). Richard Wagner nannte eine Analogie „Gesamtkunstwerk“, Kandinsky „das monumentale Werk“.

Stücke des Almanach mit Strukturtendenzen solcher monumentalen Werke stellt Horsley als ein gewisses Grundgerüst in den Hauptkapiteln A und B (mit Unterabschnitten) ihrer Arbeit dar. Die Hauptgruppe der avantgardistischen Streitschriften, kunsttheoretischen Aufsätze, expressiv-assoziativen Essays und Selbstdeutungen der Maler und Musiker Marc, von Hartmann, Kulbin, Burljuk, Allard, Busse (über Delaunay), Macke und Schönberg allerdings berühren Kandinskys Ideen nur

2 Zu verwandten Sprachexperimenten der russischen Futuristen innerhalb anderer Denkspektren TANJA ZIMMERMANN: Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der Russischen Avantgarde; Wien, München 2007, S. 150 ff.

3 In den Zusammenhängen weiter ausgearbeitet durch REINHARD ZIMMERMANN: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Band I Darstellung, Band II Dokumentation; Berlin 2002.

partiell. Soviel Sensibilisierung die moderne Kunst ihm verdankt, soviel andere Methoden schloss er aus, etwa die reflektierter rationale oder die historisch-kritische.

Im Mittelpunkt ähnlicher Vorhaben standen bis dahin stets verwandte Stilinteressen und Ideen Kandinskys und Schönbergs, auch in den wichtigsten Ausstellungen „Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit“, Nationalgalerie Berlin 1974 (unter Werner Haftmann) und „Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde“, Arnold Schönberg Center, Wien 2000.<sup>4</sup> Horsley stellt wegen der „großen Freundschaft“ in ihrem Kapitel A (Ideen) neben Kandinskys „Formfrage“ (in der Malerei) Thomas von Hartmanns „Über Anarchie [freie Gestaltung] in der Musik“, den leidenschaftlichen Aufruf zur Befreiung von alten Kompositionsgesetzen und bewusster Gestaltung der individuellen inneren Notwendigkeit. So wird Schönbergs Text über unbewusste Intuition bei Vertonung von Gedichten, im Almanach nahe bei Marcs und Burljuks Auftaktstücken, direkt vor Schönbergs Partitur zu „Herzgewächse“ von Maeterlinck (Kapitel B II Musik) besprochen.

Von Kandinskys Ideen im Kapitel A schlägt Horsley den Bogen zu seiner Bühnenkomposition „Der gelbe Klang“, dem „Schlüsselwerk und Höhepunkt“ am Ende des Almanach (S. 78). Auch von Hartmann hatte die Komposition „das größte Wagnis in der Bühnenkunst“, Lankheit sie den „Entwurf eines abstrakten Gesamtkunstwerkes“, „logische Fortführung der Gedanken über eine ‚Synthese‘ der Künste“, „den krönenden Schlussakkord“ des Almanach genannt („Almanach“ Nachwort S. 295)

„Der gelbe Klang“ bringt überraschend reiche, prismatische, assoziative, aber von seinen Theorien her überraschend expressive „Vibrationen“. Assoziative Farb-Licht-Klanggebilde, lyrische Einlagen und wiederkehrende Dingsymbole ebenso wie grelle Licht- und Motivsprünge, eine Musik zwischen Sturm, Stille und Verstummen, eine Choreographie marionettenhafter Figuren in fliegenden Tanzschritten, vielperspektivischen Gebärden oder numinoser Erstarrung. Eine Gruppe von „Gliederpuppen“ in bunten Trikots und die Leitfigur des „Weißen“ zeigen in stillen oder grotesken Gebärden die Vieldeutigkeit der Zeichenkomplexe. Abschließende Kreuzzeichen abstrahierter „Riesen“, Pendants wohl zu sakralen „Wächtern“ in Gemälden des Autors, beschwören eine Sphäre von Endzeit und Auferstehung. Grellste Wirbel schlagender Dissonanzen, erschreckende Strahlen und apokalyptische Schreie, Lichtblitze und hektische Tanzschritte erschüttern die Bühne. Kandinsky und von Hartmann entwarfen in Worten eine Art Partitur der wichtigsten Schichten, Farbe, Bewegung und Musik (teils entsprechend der Farbe, teils der Bewegung) übereinander, die Horsley in mehreren Fassungen eingehend analysiert.<sup>5</sup> Im neuen Aufbruch des Theaters von Peter Behrens bis zu Gordon Craig, Hugo Ball und Georg Fuchs' Münchner Künstlertheater stellten Kritiker die „Komposition“ neben Ko-

4 Allgemeiner: Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, hg. von KARIN MAUR; München 1985 (mit einem Kapitel über Kandinsky, Schönberg und den Blauen Reiter von JELENA HAHN-KOCH). – Zu den Abbildungen des „Almanach“: BRIGITTE SALMEN (HG.): Der Almanach „Der Blaue Reiter“. Bilder und Bildwerke in Originalen; Murnau Schlossmuseum 1998.

5 Ebenso wie Hartmanns separate Partitur der Vertonung teilweise in ihrem Buch abgebildet.

koschkas „Mörder, Hoffnung der Frauen“ (Evreinov sollte ursprünglich einen Beitrag zum Almanach liefern)<sup>6</sup>.

Als apokalyptische Assoziationen hob Eller-Rüter bereits einige „altdeutsche“ Abbildungen zum „Gelben Klang“ hervor<sup>7</sup>. Als Vorstellung von Umbruch und Auferstehung vor 1500 mochten diese Holzschnitte in Erschütterungen um 1900 widerhallen, argumentiert Horsley. Deshalb stelle sie unter besonders bedeutenden Abbildungen „Die Juden mit der Bundeslade vor den Mauern von Jericho“ (Lübecker Bibel 1494), „Die Babylonische Hure mit dem Siebenköpfigen Tier“ (Nürnberger Bibel 1483) und „Odysseus landet bei Circe“ (Hartmann Schedels „Weltchronik“, Nürnberg 1493) in den Mittelpunkt ihres Kapitels B I Bildende Kunst, b) Abbildungen – und versehe sie mit philologisch-historischen Kommentaren („tiefere Bedeutung“ für das Gesamtwerk). Piper vermittelte die Stücke aus Worringers „Altdeutscher Buchillustration“ (1912).

In eine gewisse Nähe der Formrevolution kann Horsley Schönbergs Vertonung des Gedichts „Herzgewächse“ von Maeterlinck zum „Gelben Klang“ im Kapitel B II Musik stellen. Hoben Kandinsky und Schönberg nach dem ersten Briefwechsel im Frühjahr 1911 verwandte ästhetische Prinzipien ihrer Schriften „Über das Geistige in der Kunst“ und „Harmonielehre“ (1911), „Der gelbe Klang“ und „Die glückliche Hand“ hervor, so verleiht solcher Zusammenhang unter den Partituren im Almanach – Schönbergs Liedvertonung von Maeterlincks „Herzgewächse“ (op. 20), Alban Bergs Vertonung von Momberts „Warm die Lüfte“ (aus „Der Glühende“, op. 2, Nr. 4) und Anton von Weberns von Stefan Georges „Ihr tretet zu dem Herde“ (op. 4, Nr. 5) – den ersten Rang, auch als Lehrer von Berg und Webern, gewiss Schönberg). Zeigen alle drei Stücke eine persönliche Entwicklung von der tonalen zur atonalen Technik, steht Schönbergs Stück in der seltenen Besetzung von Harfe, Celesta, Harmonium und hohem Sopran, in den relativierten Grenzen von Sprache und Gesang (Sprechsequenzen), in häufigen Taktwechseln und raschen Bewegungen, abrupten Sprüngen und höchsten Tonlagen, die Horsley als Vorform zu „Pierrot Lunaire“ erkennt, auch Kandinskys Traditionskritik im „Gelben Klang“ am nächsten. Überdies vertont Schönberg mit Maeterlinck einen Dichter, den Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ als wichtigen Vorläufer der Moderne in subtilen seelischen Vibrationen beschrieb. Die ehemalige Studentin der Musikwissenschaft am Trinity College, Cambridge (Great Britain) und dem Conservatoire Supérieur de Paris analysiert die Partituren – wie ich meine, ihre wertvollsten Studien – mit ganzer Begabung und Erfahrung; bei Skrjabin werden Überlieferungsprobleme eingehend diskutiert.

Noch ein dritter Komponist des Almanach gehört in – andersartigen – synästhetischen Techniken und Vorstellungen des „Geistigen“, der gespannten Gesamtharmo-

6 Vgl. JESSICA BOISSEL: Kandinsky und das Experiment ‚Theater‘. In: Der Blaue Reiter, Ausstellungskatalog; Bern 1987, S. 240–251 [mit Entstehungszügen des „Gelben Klang“ und Kandinskys anderen „Farb“-Stücken]. – WASSILY KANDINSKY: Über das Theater, hg. von JESSICA BOISSEL; Köln 1998. – Dazu auch GEORG FUCHS: Die Revolution des Theaters, 1909.

7 ULRICA MARIA ELLER-RÜTER: Kandinskys Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation eines Synthesekonzepts (*Studien zur Kunstgeschichte* 57); Hildesheim 1990, S. 80f.

nie, dem Ziel einer Ekstase der Empfindungen hierher: Alexander Skrjabin's Oper „Prometheus“, die der Musikschriftsteller Leonid von Sabaneev hier mit diesen Worten erklärt: „In erster Linie haben die Musik und die Wortkunst die höchste Entwicklung erreicht; in der allerletzten Zeit fingen die Bewegungskunst und die Kunst des reinen Lichtspieles – Symphonie der Farben – an, sich zu entwickeln [...] es ist die Zeit der Wiedervereinigung dieser sämtlichen zerstreuten Künste gekommen“ (Kapitel B II Musik).

Damit hat Horsley wichtige Teile des Almanach mit teils theoretischen, teils gestalterischen Tendenzen des „Gesamtkunstwerkes“ in die Kapitel A und B (mit Unterabschnitten) ihres Forschungsplans gesetzt. Jedoch bestritten sechs Altdeutsche Buchillustrationen aus indirektem Zusammenhang sowie neun ägyptische Schattenspielfiguren mit einem Bericht über den Sammler der Originale und deren Erhaltungszustand den Abschnitt der eigentlich 144 „Abbildungen“ allein; zwei kleine Gedichte von Mikhail Kusmin und Wassili Rosanow, die man bisher überlas, den Abschnitt „Dichtung“. Statt dieser aufdringlichen Disproportion hätte man sinnvoller einen allgemeineren Exkurs über „polyphone“ Beziehungen zwischen Dichtung und Musik im Umkreis des Blauen Reiter etwa in weiteren prägnanten Vertonungen gegeben.

Freilich stellte sich mit dem Exkurs über „Dichtung“ ein besonderes Problem, das aber auch andere Teile der Dissertation und den Forschungsplan „Gesamtkunstwerk Almanach“ selbst betrifft. Wie wäre bei dem Hauptblickpunkt dieses Buches als Kunstwerk ein solcher Exkurs zu rechtfertigen und wie die notwendigen Ausblicke auf fast antagonistisch theoretische Positionen etwa Kandinskys und Schönbergs bald nach dem „Almanach“ (die hier fehlen)? Ja weit mehr: die „Partitur“ zu einer neuartig malerisch-musikalischen Bühnenkomposition mit Tanzelementen, Partituren musikalischer Neutöner, zwei Gedichte (sowie indirekt die vertonten), künstlerische Streitschriften, kunsttheoretische Aufsätze, expressiv-assoziative Essays usw. Wären all diese Textgattungen und Kunstziele in einem „Werk“ durch „inneren Klang“ zu verstehen? Auch die Partituren sind zunächst als „Notentexte“ präsent und werden durch Horsleys – intelligente – Interpretation „verwirklicht“ (zu Bergs und Weberns Vertonungen lagen Interpretationen vor). Die Partitur zu „Der Gelbe Klang“ gab Kandinsky gemischt aus einer Beschreibung der abstrakt-poetischen Handlungsbewegung, der sinnlichen und tänzerischen Bühnen-

Elemente und punktueller „Regieanweisungen“ in einem Text. Auch in Musikanweisungen („sehr tiefes Singen ohne Worte“, „dieser Flug spiegelt sich in der Musik ab“, „die Musik wird bestimmter“) und den Farbnuancen („blaue Vorderbühne“, „gelbe Riesen-Gesichter“) bleibt diese Partitur für jede Inszenierung sehr offen, und Komponist Hartmann lieferte noch einmal eine offene Partitur, die in Bruchstücken erhalten ist. Dazu die Fotos der abgebildeten Werke. Endlich die Frage einer methodischen Sprache der Dissertation selber.

Eine Fülle semantischer Probleme also vor dem Arbeitsbeginn zu diesem Titel. Eine erfolgversprechende methodische Strategie, ein Gliederungsplan, der Exkurse, Entstehungsgeschichten, Blicke auf die wissenschaftliche Literatur usw. klar von der Herausarbeitung des „Gesamtkunstwerkes“ trennt, scheint zuallererst unerlässlich.

Gewiss tragen philologische wie Fassungsstudien, letzte intensive Stufen zu tieferem Verständnis der Werke bei, aber in diesem Fall nur für den, der das „Werk“ in der Vorstellung wiederherstellen kann. Horsleys Plan berührt komplexe hermeneutische Probleme.

Dennoch meint sie, in ihrer vorab diskursiv wissenschaftlich der Titelgliederung folgenden Methode (bei manchen unklaren Verläufen von Referat, Beschreibung, Interpretation und Dokumentation) das Zauberwort zu besitzen. Ich gebe kurz wieder, was sie mehrfach, nachhaltig und grundlegend vertritt. Kandinskys schwankende Begrifflichkeit bezüglich der „Form“, die schließlich doch eine vermittelte Polyphonie des Innern und Äußern, von Geist und Form des Kunstwerks meint, soll – missverstanden in der Ausgangs- und der Zielposition – dazu berechtigen, Werke jeglicher Form aufzunehmen, da diese ohnehin keine Rolle spiele. Ideen, „der gemeinsame [ideelle] Ursprung der Künste [der hier erst bewiesen werden müsste]“ verantworteten die Vereinigung der Künste im „Gesamtwerk“ allein (S. 76). „Da die Formfrage in der bildenden Kunst bzw. der Musik als ‚sekundär‘ anzusehen ist, d. h. es an sich unwichtig ist, welche Form ein Kunstwerk hat [Referat Kandinsky], gelangt man über einen einzigen Argumentationsschritt zum Punkt, an dem nicht nur die Form, sondern auch die Kunstrichtung selber, in welcher die Ideen ‚ausgedrückt‘ werden, an sich ‚unwichtig‘ ist“. So erklärt Kandinskys „Einstellung zur Formfrage die Vielfältigkeit des Almanach, sowohl innerhalb der bildenden Kunst als auch unter den Künsten“ (einschließlich der Abbildungen, S. 77).

Mit anderen Worten: formale Diskrepanzen der Stücke hindern das „Gesamtkunstwerk Almanach“ nicht; ja, deren Einklang zum Kunstwerk muss nicht erst untersucht werden. Tatsächlich arbeitet die Autorin mit zwei unterschiedlichen Begriffen von „Gesamtkunstwerk“: ehrenvoll die enthaltenen „monumentalen Werke“ (im Sinne Kandinskys), aber ein Sammelwerk aus vielen verschiedenen Künsten kann diesen Namen ebenfalls tragen. Sollte Kandinskys subtilere Reflexion dazu wirklich fehlen, hätte Horsley sie nachholen müssen.

Nach dieser Doppelstrategie überspielt ein Säulengerüst von Zitaten aus Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ häufig die unerklärte Stellung disparater Stücke im Ganzen; Vieles, was sich irgendwie im Bedeutungshorizont von „Idee“ bewegt, wird auf Kandinsky verpflichtet. Dadurch wird die Chance stark begrenzt, tendenziell disparate Texte und Autoren, die Kandinskys Theorien nicht gestützt hätten, als individuell kritische Stimmen im Spektrum der Zeit zu bewahren – eine Chance des „Almanach“ zur Überwindung mancher Legenden um den „Blauen Reiter“.<sup>8</sup> Andererseits fehlt eine Kritik von Kandinskys Selbststilisierung innerhalb der Epochen seines theosophischen Weltbildes (notwendiger Anbruch der geistigen, „abstrakten“ Epoche jetzt, siehe die Studien Sixten Ringbohms, Marion Ackermanns, Felix Thürlemanns). Sympathie für freiheitlich regierungskritische Selbstbestimmungsziele russischer Anarchisten (siehe im „Almanach“ von Hartmann und Kulbin) hatte den be-

8 Der Bogen zwischen Werken der Avantgarde und der Naturvölker fällt hier mit den Gesamtabbildungen aus.

kannten Preis. Die „seelenlose“ linke Intelligenz von wissenschaftlichen Positivisten bis zu parlamentarischen Sozialisten (und ihr „Geist“) gilt als unbegabt für jene absolute Innerlichkeit („Über das Geistige“, S. 36 ff.). Georg Büchner und Günter Grass gehörten zu den „bösen Agitatoren“.

Bezeichnend für die Verpflichtung auf Kandinsky ist die Besprechung des Aufsatzes von Roger Allard „Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei“, in der Nähe zu Gleizes/Metzingers reflektierter Autonomie in „Du Cubisme“ (1912) konzipiert. Gegen die Prinzipien der Impressionisten einer- und der Futuristen andererseits verteidigt Allard den französischen Kubismus, abstrakte „Formen in bestimmten ... Maßverhältnissen“, „den Raum als ein Zusammengesetztes von Linien, ... quadratischen und kubischen Gleichungen“, eine „exakte und abstrakte Formenwelt“, entwickelt aus dem Recht des Künstlers, „bewusst zu arbeiten“, „ein bewusster Baumeister seiner Ideen zu sein“ (Formen der „Auflehnung gegen eine verbrauchte Ästhetik“). Wenngleich bald systematischere Werke folgten, so Allard, schulde er es dem Geist von Derain, Braque und Picasso, ihre formalen Versuche „an die Spitze dieser objektiven Betrachtung“ zu stellen. Zu späteren Erben Cézannes gehöre neben Gleizes, Metzinger und Delaunay „Le Fauconnier, der in die feine Architektur seiner Raumgebilde die vornehme Reserve seines nördlichen Charakters legt“.

Horsley referiert, Allard definiere hier im neuplatonischen Sinn äußerliche Gegenstände als Vorwand für ihre in der Abstraktion gespiegelten Ideen, zeige eine – durch nichts bewiesene – engere Beziehung zu Bergsons „Intuition“ und „élan vital“, um dann aus der Namensfolge in Allards Text eine gewisse Steigerung zu Le Fauconnier (und damit!) eine „unverkennbar feindselige“ Haltung gegenüber dem erstgenannten Picasso zu „erkennen“, eine völlige Umkehrung des Textes. Für Allards „von Bergson beeinflusste Auffassung von Kubismus“ sei das beste Beispiel Le Fauconniers weit entfernt im Almanach abgebildete „L'Abondance“, eine mythische Mutterfigur in gewissen kubistischen Formen; sie (und ihre „Idee“) illustriere die „Gleichungen und Wagverhältnisse“, die Allard meine.

Auch hätten die Redakteure des Almanach, so andernorts, eine starke Abneigung gegenüber Picasso und den Kubisten entwickelt. Gewiss, Kandinskys Urteile schwanken (vgl. „Über das Geistige“, S. 51; „Almanach“ S. 173). Marc jedoch schrieb in „Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei“ (1912) programmatisch nahe Gleizes/Metzingers „Du Cubisme“: „die Jünger des Kubismus lernen Algebra und Stereometrie mit derselben Gründlichkeit, mit der man ehemals naturwissenschaftliche Anatomie studierte“. Er weise „auf die wundervoll lebendigen und tiefen Bilder dieser Künstler hin, die die mathematische Zucht nur im guten Sinne verraten ...“.<sup>9</sup>

Bei Horsleys Darstellungsstrategie unter dem zweiten Begriff „Gesamtkunstwerk“ (Zusammenführung verschiedener Künste) wundert nicht, dass ihr Hauptkapitel C (Gesamtkunstwerk Almanach) nur im Inhaltsverzeichnis existiert und praktisch ausfällt. Sie hielt ihre Arbeit für getan. Einige Aperçus um die von Marc

<sup>9</sup> Wenngleich Marc vor einigen Collagen Picassos (ähnlich wie vor grobschlächtigen Stücken der Futuristen) später Zweifel nannte, sind diese Äußerungen in der Hauptphase der Argumentation zunächst einmal zu sehen.



und Kandinsky bevorzugten Künstlerautoren, um Goethes Sehnsucht nach dem Generalbass der Malerei, eine Liste polyphoner Gestaltungsweisen, die Künstler schon einmal verwendet hätten (nicht die des Almanach) liest man als Entschuldigung für das Fehlen der großen Synthese oder deren kritischer Diskussion.

Von der Vorstellung eines einheitlich „monumentalen“ Kunstwerks „Almanach Blauer Reiter“ wird man sich verabschieden müssen. Bleiben die Besonderheiten ihrer Methode bewusst, ist diese Schrift mit zahlreichen Einzelstudien biographischer und dokumentarischer Hintergründe, den Entstehungs- und Aufführungsgeschichten, der Analyse der Partituren und dem enzyklopädischen Notenwerk dennoch ein derzeit unentbehrliches Handbuch für den „Almanach“, bleiben die Abbildungsprinzipien auch weiterhin Desiderat. Häufig scheute sie keine Mühe, die ihr wichtigen Teile zur weitmöglichen Erkenntnis zu treiben, studierte Skrjabins Partitur in der Bibliothèque Nationale de France, Paris, Hartmanns Partitur für „Der gelbe Klang“ in New Haven (Yale University) und München (Lenbachhaus), Schönbergs Noten für „Herzgewächse“ in Wien. Allerdings, ihre Darstellung hatte schon längst einen anderen Titel gewählt: „Der Almanach des Blauen Reiter – eine Formfrage Kandinskys?“

REINER ZEEB

Augsburg

**Christoph Wagner (Hg.): Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?** (*Regensburger Studien zur Kunstgeschichte; Bd. 1*); Regensburg: Verlag Schnell & Steiner 2009; 279 Seiten, 178 SW-Abb.; ISBN 978-3-7954-2093-2; € 49,90

Das Gustav-Lübcke-Museum in Hamm und das Museum im Kulturspeicher Würzburg zeigten 2005/2006 die Ausstellung *Das Bauhaus und die Esoterik*. Im Kerber Verlag erschien der Katalog, herausgegeben von Christoph Wagner, der auch die Ausstellung konzipierte. Mit dem vorliegenden Buch wurden die Beiträge des die Ausstellung in Hamm begleitenden Symposions veröffentlicht.

Im Zentrum steht ein längerer Aufsatz des Herausgebers über „Johannes Itten und die Esoterik: ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?“ (S. 108–149). Ihm geht ein Beitrag von Osamu Okuda zum Okkultismus bei Paul Klee voran (S. 88–107). In der Figur des Wünschelrutengängers habe sich der Maler in dem „getarnten Selbstbildnis“ des Zugangs zum „Unterbewusstsein“ vergewissert (S. 91). Auf den zeitgenössischen Spiritismus reagierte er bekanntlich mit „ironischer Distanz“ (S. 96). Dem Aufsatz des Herausgebers folgt Yoshimasa Kaneko zum Verhältnis Johannes Ittens zum Zen (S. 150–172). In seiner Schule in Berlin hatte er sich von Japanern im Tuschezeichnen unterrichten lassen. Arbeiten von Schülerinnen entdeckte der Autor in Japan (S. 165–168). Die dem Zen nahe stehende Übung suche das Essentielle eines Objektes zu verstehen. Den Fluss zeigen ein Gebüsch, ihn begrenzende Berghänge, ein Boot (Abb. S. 163). Der Fluss ist denkbar, aber man kann sagen nicht dargestellt.

Johannes Itten absolvierte zeitlebens eine „enorme Breite“ an „philosophisch-religiösen Studien“ und erstrebte statt Kunst „Gedankenkonzentrationen“ (S. 177;