

erst rückblickend als bedeutsam empfunden und anderes vergessen haben. Ob er tatsächlich Rosenkreuzer war, ist nicht entscheidend. Es kommt darauf an, im Werk das zu erkennen, was er intendiert hat. Richter, dem „schon in den jüngsten Jahren ein stilles Inkognitoschaffen vorgeschwebt“ hatte, bemerkte 1849: „Ich lege kein sonderliches Gewicht darauf, ob einer ein Künstler Nummer eins oder Nummer fünf oder sechs werde. Darauf aber lege ich alles Gewicht, daß einer die empfangenen Gaben in gutem Sinne für den Bau des großen, zukünftigen und in der Entwicklung stets vorhandenen Gottesreiches zu verwenden gelernt hat“. Auch an diesem eher ungebräuchlichen Maßstab ist Ludwig Richter zu messen.

HELMUT BÖRSCH-SUPAN
Berlin

Günter Brucher: Kandinsky. Wege zur Abstraktion; München – London – New York: Prestel 1999; 608 S. mit 167 Abb., davon 48 in Farbe; ISBN 3-7913-2056-4; € 34,95

Matthias Haldemann: Kandinskys Abstraktion. Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts; München: Wilhelm Fink 2001; 308 S. mit 132 Abb.; ISBN 3-7705-3517-0; € 51,60

Schon aufgrund seines Umfangs ist dem Buch von Günter Brucher über Kandinskys „Wege zur Abstraktion“ nur schwer beizukommen, so daß im folgenden nur Teilaspekte behandelt seien. Um mit dem Umfang zu beginnen: Mit Erfolg hat sich Brucher der „Scheu vor genauen Bildbeschreibungen“ (S. 9) entgegengestellt und eine Fülle von Bildanalysen vorgelegt, die im Durchschnitt alle bisherigen Untersuchungen an Ausführlichkeit deutlich übertreffen. Dies ist ohne Zweifel das große, hervorstechende Verdienst des Buches. Der Leser wird gezwungen, ein Bild in allen seinen Aspekten genau wahrzunehmen – und Brucher geht auch gründlich auf ausgesprochen schwierige Werke ein wie z. B. das *Bild mit Kreis*, das erste abstrakte Ölbild aus dem Jahr 1911. Diese Ausführlichkeit hat aber auch ihre Kehrseite. Ich habe das Buch von der ersten bis zur letzten Zeile gelesen, hatte aber etwa ab Seite 400 mit zunehmender Unlust zu kämpfen, es erneut in die Hand zu nehmen. Dies liegt freilich nicht am Umfang an und für sich, sondern daran, daß sich Günter Brucher vielfach wiederholt und daß seine Bilddeutungen stereotypen Mustern folgen. Auch drückt er sich passagenweise recht umständlich aus.

Die häufigen Wiederholungen betreffen vor allem seine beiden methodischen Prämissen, von denen Günter Brucher die ohnehin gutwilligen Leser offenbar immer wieder mit den gleichen Argumenten meint überzeugen zu müssen. Die erste Prämisse lautet, daß bei der Werkanalyse nicht die ikonographische Identifikation von Motiven, sondern die „Erörterung des dynamischen Themas“ (S. 11) im Vordergrund stehen müsse. In Anlehnung an ein bekanntes Schema von Max Imdahl plädiert Brucher angesichts der Bilder Kandinskys für ein „sehendes“ Sehen: „Statt dessen orien-

tiert man sich hartnäckig am ‚wiedererkennenden Sehen‘ und versucht selbst noch in Kandinskys abstraktesten Bildern Restgegenständlichkeit aufzuspüren. Daß dieser überholte Methodenansatz die auf Dynamik und Universalität zielenden künstlerischen Bestrebungen Kandinskys total verkennt, liegt auf der Hand“ (S. 9). Die zweite methodische Prämisse besagt, daß dem „dynamischen Thema“ am besten mithilfe eines gestalttheoretischen Zugangs beizukommen sei; angeregt von Rudolf Arnheim, Hans und Shulamith Kreidler, Paul Overy und anderen Autoren nutzt Brucher die Gestaltpsychologie „als methodologisches Hilfsmittel der kunstwissenschaftlichen Analyse“ (S. 10).

Was die Abwehr ikonographischer Untersuchungen betrifft, wundert deren wiederholte Diskreditierung als „vordergründig“ und „statisch“ umso mehr, als Brucher selbst teilweise exzessiv ebensolche Untersuchungen durchführt, die insgesamt einen beträchtlichen Teil des Buches ausmachen. Dies zeigt nur, daß die Klärung des „figurativ-literarischen Sachinhalts“ (S. 389) durchaus etwas zur Erfassung des „dynamischen Themas“ beitragen kann. Die ganze Polemik, die Brucher u. a. gegen Rose-Carol Washton Long und Elisabeth Dämmer richtet, ist überflüssig und unfruchtbar, weil es für einen Betrachter, der sich in Kandinskys Bildwelt eingesehen hat, gar nicht möglich ist, sich gegenüber den einmal erkannten ikonographischen Elementen blind zu stellen. In den Bildern faktisch vorhanden, sind diese Elemente in der Analyse auch zu berücksichtigen, und zwar selbst dann, wenn primär das „dynamische Thema“ zur Debatte steht; denn dieses wird ja mit dem „figurativ-literarischen Sachinhalt“ nicht in Widerspruch stehen können. Daß die ikonographische Untersuchung mitnichten einen überholten Ansatz darstellt, zeigen Bruchers eigene, vielfach mißglückte Deutungen am besten, indem sie bewußt machen, wieviel auf diesem Gebiet noch zu tun ist. Angesichts der Tatsache, daß Günter Brucher mit seiner Polemik nicht allein steht, wäre zu wünschen, daß endlich ikonographische und formale Analyse nicht als miteinander konkurrierende, sondern als sich gegenseitig ergänzende Perspektiven auf die Kunst Kandinskys begriffen werden, die nun einmal das Material für beide in sich enthält. Zwar hat Brucher recht, wenn er schreibt: „Am liebsten wäre es Kandinsky, würde der Rezipient von der Entschlüsselung des Narrativen überhaupt absehen und sich unvermittelt den inneren Klangvorstellungen hingeben“ (S. 511). Aber die wissenschaftliche Analyse kann die aus Kandinskys Sicht ideale Betrachterhaltung nicht zur eigenen Maxime erheben.

Immerhin konzidiert Brucher, gewiß im Hinblick auf sein eigenes Vorgehen, daß die „Aufdeckung von Restgegenständlichkeit“ „kunstwissenschaftlich legitim“ ist (S. 340), doch wird er nicht müde, dem „dynamische[n] Thema gegenüber der gegenständlichen Episode ein klares Plus“ (S. 11; ähnlich S. 132, 338) zuzusprechen, da erst mit ihm zum „Wesen des Kunstwerks“ vorgedrungen werden könne und nur durch dieses „eine universale Aussage über das Wesen des menschlichen Daseins“ ermöglicht werde (S. 11). Von der Frage, ob die Diskreditierung des Ikonographischen als eines bloß vordergründigen „Anlasses“ oder „Anlaßfalles“ (S. 11, 132) bei Kandinsky berechtigt ist, einmal abgesehen: Günter Brucher beruft sich für diese Position auf eine dreimal, an verschiedenen Stellen, zitierte Äußerung Rudolf Arnheims, wonach

nur das dynamische Spiel der Kräfte die „eigentliche Bedeutung eines Werkes“ vermittele (S. 190, 354, 438). Wiederum die Problematik der dogmatischen Ausdrücke „nur“ und „eigentliche Bedeutung“ beiseitegelassen, liefert diese Äußerung die Begründung für Bruchers Einbeziehung der Gestalttheorie in die Werkanalysen; denn die Gestalttheorie sei dafür prädestiniert, das „dynamische Thema“ zu erfassen und zu deuten. Wieder das schwierige Problem beiseitegelassen, wie aus einem „Kräftespiel“ Bedeutung erschlossen werden kann, bleibt festzuhalten, daß Günter Brucher zum einen eine substantielle Verbindung zwischen Kandinsky und der Gestalttheorie herstellt, indem Kandinsky deren Theoreme teilweise vorweggenommen habe, und zum anderen auf der methodologischen Bedeutung der Gestalttheorie für die Kunstwissenschaft insistiert.

Die Berechtigung der Auffassung, daß „ein künstlerisch adäquates Werkverständnis vorzugsweise aus dem Blickwinkel der Gestaltpsychologie zu erwarten ist“ (S. 90), sei hier nicht diskutiert – sie wäre an den Ergebnissen der Analyse und im Vergleich mit anderen Vorgehensweisen zu verifizieren. Was aber eine eventuelle Verbindung Kandinskys zur Gestalttheorie betrifft, ist zweierlei festzuhalten: *Erstens*, wenn diese Verbindung auf der gemeinsamen Betonung dynamischer Sachverhalte beruht, dann ist der These Bruchers zuzustimmen. Sowohl in seiner Kunst wie in seiner Kunsttheorie hat Kandinsky Charakteren der Kraft und der Dynamik einen herausragenden Stellenwert eingeräumt. Es gibt in seinen Bildern „Kräftespiele“ und gewiß auch „dynamische Themen“. – *Zweitens*: Auf der anderen Seite aber ist die Betonung des Dynamischen ein Grundzug der modernen Kunst, so daß Kandinskys Verhältnis zur Gestalttheorie einer spezifischeren Bestimmung bedürfte. Für die von Günter Brucher nach Wolfgang Metzger und Max J. Kobbert auf S. 147f. resümierten „Gestaltfaktoren“ (gute Gestalt, Geschlossenheit, Nähe, Symmetrie, Ähnlichkeit und durchgehende Linie) finden sich aber keineswegs nennenswerte Parallelen bei Kandinsky. Vielmehr scheint der Künstler gleichsam in einem ganz anderen System zu denken. Seine künstlerischen „Grundeinheiten“ sind „Klänge“, die substantiell alles mögliche sein können – nicht nur Linien und Farbflecken, sondern auch Gegenstände und im Prinzip natürlich auch Formstrukturen wie die eben genannten „Gestaltfaktoren“. Insofern schränken diese das bei Kandinsky vorhandene weite Spektrum an Ausdruckswerten schon einmal ein. Doch das eigentliche Problem liegt in einem ganz anderen Punkt: für den Künstler ist der Sprung von der äußeren, optischen Ebene auf die nicht-optische, innere, geistige Ebene – vom „äußeren“ zum „inneren“ Klang – von entscheidender Bedeutung. Hier spielen z. B. Paradoxien eine große Rolle – Strukturen, die nicht gestalttheoretisch erschlossen werden können. Überhaupt kann für eine Kunst, in der das Geistige und das Innere von zentraler Bedeutung sind, eine am äußeren Wahrnehmungsvorgang orientierte Methodik nur von begrenzter Reichweite sein. Daher erscheint mir Bruchers These, Kandinskys Standpunkt sei „ein wesentlich gestalttheoretischer“ (S. 127), nicht ausreichend begründet zu sein.

Als Beispiel sei Bruchers Identifikation des Bildzentrums auf *Improvisation 10* von 1910 (Abb. 67) angeführt: „Der in der rechten Bildhälfte befindliche, hochrechteck-

kige Kreml-Berg ist aufgrund seiner ‚Guten Gestalt‘ und dominanten Größenordnung als führendes Zentrum anzusprechen“ (S. 226). Mit dieser Argumentation bleibt Brucher auf einer oberflächlich-optischen, ja gegenständlichen, Ebene, wie sie einem gestalttheoretischen Zugang entsprechen mag. Doch es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß Kandinsky dem Faktor der „guten Gestalt“ eine vergleichbar qualifizierende Bedeutung beigemessen hat, und unabhängig davon müßte seine Vorliebe für *verborgene* („innere“) Zentren in Rechnung gestellt werden. – Als Vereinnahmung Kandinskys für die Gestalttheorie erscheint es mir auch, wenn Brucher den Kandinsky-Begriff „Hauptform“ umstandslos als „Gestalt“ reklamiert (S. 233), zumal der Künstler an der betreffenden Stelle ausdrücklich von einer „klaren oder verschleierte[n] Hauptform“ spricht. Spätestens an der – für Kandinsky jedoch zentralen – Dimension des Verborgenen, Verschleierte[n] bzw. – allgemein ausgedrückt – Inneren erweist sich die Begrenztheit der gestalttheoretischen Perspektive.

Um seine These einer engen Verbindung zwischen Kandinsky und der Gestalttheorie abzustützen, führt Brucher einige Autoren bzw. Buchtitel an, mit denen sich der Künstler auseinandergesetzt haben soll: die Schriften Conrad Fiedlers (S. 125 f.), die Einfühlungstheorie von Theodor Lipps (S. 128) und das Buch *Über Gestaltqualitäten* (1890) des Begründers der Gestaltpsychologie, Christian von Ehrenfels (S. 129). Belege für diese Auseinandersetzungen gibt es nicht; sie anzunehmen, ist reine Spekulation. Dies gilt auch für die an späterer Stelle vorgebrachte Behauptung: „Da Bergsons ‚Le rire‘ 1914 in deutscher Übersetzung bei Diederich[s] in Jena erschienen ist, kannte es Kandinsky sicherlich“ (S. 595). Auch die Behauptungen zu einer angeblichen Schopenhauer-Lektüre beruhen auf unzutreffenden Voraussetzungen¹.

Bei seinen Bildanalysen gelingen Günter Brucher viele interessante Beobachtungen und gute Deutungen wie z. B. die Identifikation vertikaler Linien auf *Improvisation 10* als Lanzen und roter Flecke als Köpfe von Krieger[n] (S. 228) oder zu *Heiliger Georg III* (1911; Abb. 123) die Beobachtung, daß die Bewegungsspur des Pferdes mit dem Drachenschwanz „verwechselt“ wird, d. h. in ihn übergeht (S. 389). Doch häufig sind Bruchers Interpretationen allzu phantasievoll. So erkennt er auf dem Farbdruck *Grüne Frauen* von 1907 eine „gute Fee“, die mit der „Abwehr der bösen Mächte durch die Mobilisierung visueller Kräfte“ beschäftigt sei, sowie „ein gelbgrünes Geistwesen“, dem ein „abstrakter Schemen“ voraneile, „um einen der Verfolger mit abgewinkeltem Fangarm in seine Gewalt zu bekommen“ (S. 69). Solche rein spekulativen Deutungen gehen oft in die Richtung eines Kampfes; so wird einer Baumgruppe auf der *Landschaft bei Murnau mit Lokomotive* (1909; Abb. 36) die Absicht zugesprochen, „die Lokomotive mit ihrem hornförmigen Schlagschatten zu attackieren, auf der steilen Schräge des Geländes letztlich vielleicht sogar zu überrollen“ (S. 119).

Immer wieder macht Brucher eine – mehr oder weniger kämpferische – Ausein-

1 Nicht Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* befand sich „nachweislich in Kandinskys Bibliothek“ (S. 260), sondern dessen *Farbenlehre*. Im übrigen beruft sich Brucher auf eine von JELENA HAHN-KOCH (Kandinsky; Stuttgart 1993, S. 193) referierte These Peter Vergos, die einer genaueren Überprüfung nicht standhält; vgl. meine Bemerkung in: *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*; Berlin 2002, Bd. 1: S. 36 f. Anm. 79.

andersetzung zwischen dem Materiellen und dem Geistigen als Thema der untersuchten Bilder ausfindig. In typischer Weise etwa zur *Improvisation 6 (Afrikanisches)* von 1909: „Korrekt ist vielmehr, daß wir es mit zwei Kontrahenten zu tun haben, wobei der linke, charakterisiert durch einen Weiß/Blau-Akkord, vermutlich die Standhaftigkeit des Geistigen symbolisiert, während der rechte mit seiner Farbenpracht offensichtlich die Rolle des Verführers zum Materiellen beansprucht“. Diesem stehe „zusätzlich noch ein weibliches Aufgebot zur Seite, sofern man willens ist, die beiden von links heraneilenden Figuren als verhüllte Haremsdamen zu interpretieren“ (S. 192 f.). In dieser gänzlich spekulativen Deutung artikuliert sich ein weiteres Lieblingsthema Bruchers: die erotische, ja sexuelle Dimension. Sie stimuliert ihn, auf dem Bild *Orientalisches* (1909) ebenfalls eine „Verführungsszene“ zu erkennen, da die links sitzende Frauengestalt ihrem männlichen Gegenüber allem Anschein nach „ein grün/weißes Bouquet“ anbiete (S. 200). Die Vorzeichnung² belegt jedoch, daß das angebliche Bouquet zum Hintergrund gehört.

Überhaupt hätte eine genauere Betrachtung der Vorzeichnungen, auf denen die Gegenstände meist besser zu erkennen sind als auf den ausgeführten Bildern, so manches Mißverständnis verhindern können. So bei der *Improvisation 7 (Sturm)* von 1910 das Mißverständnis des dritten, vorderen Bootes als eines Bergrückens und seines weißen Segels als eines Eisbergs; erübrigte hätte sich die Schlußfolgerung bezüglich des auf dem Boot stehenden Paares: „eingeklemmt zwischen Eisberg und Erdwall, ist dem Paar offensichtlich ein todbringendes Schicksal beschieden“ (S. 209). Auch befinden sich im mittleren Boot nicht zwei, sondern drei Figuren (S. 211). – Zu korrigieren ist auch die Ausdeutung der Entwurfszeichnung zu *Impression 6 (Sonntag)* von 1911 (Abb. 77): Neben dem spazierenden Paar ist nicht „relativ zentral plazierte“ ein Ruderboot zu erkennen, sondern zwei sich überkreuzende Reiter. Auch „einige ebenso nervös gekritzelte Landschaftschiffen“ (S. 290) sind als stehende Figuren (links oben) und ein drittes Pferd im Hintergrund (Mitte oben, mit zurückgewendetem Kopf) zu bestimmen. Auf dem ausgeführten Bild (Abb. 88) handelt es sich bei den roten Flecken auf dem Gesicht der Dame sicher nicht um die Augen (S. 291), sondern um die geröteten Wangen. – Die Reiter auf der *Romantischen Landschaft* von 1911 (Abb. 89) werden nach Günter Brucher „unweigerlich am Widerstand des gewaltigen Felsbrocken[s] zerschellen“ (S. 302): eine ohnehin eigenartige Idee; doch steht der Fels im Vordergrund den weiter hinten vorbeipreschenden Reitern gar nicht im Wege. Auch die Lokalisierung der Szenerie als „unwirtliche Eiswüste“ (S. 302) und „Gletscherfeld“ (S. 303) „oberhalb der Baumgrenze“ (S. 301) leuchtet nicht ein; hierfür die Weißpartien als Grund anzuführen, reicht nicht aus, da ansonsten grüne und braune Töne dominieren und das Weiß bei Kandinsky auch in eindeutigen Sommermilieus vorkommt.

Je schwieriger das untersuchte Bild, desto verständlicher die Mißverständnisse. Doch wäre zuweilen etwas mehr Zurückhaltung bei der Deutung unklarer Tatbestän-

2 VIVIAN ENDICOTT BARNETT: Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus. Ausstellungskatalog; Köln 1995, S. 242 Nr. 300.

de angebracht gewesen. So bei der in der Tat schwierigen *Improvisation 18 (mit Grabstein)* von 1911. Nicht nachvollziehbar ist hier die Identifikation eines Gebildes links oben als „apokalyptischer Reiter“ (S. 326), der dann auch noch, „als pars pro toto, alle vier apokalyptischen Reiter“ versinnbildlichen soll (S. 327). Erkennbar ist allenfalls eine stehende Gestalt. Die auf weiteren fragwürdigen Motivdeutungen aufbauende Interpretation verliert sich dann in schierer Spekulation; so soll eine Engelsgestalt rechts „vier Engeln auf der Gegenseite den Befehl zur vorläufigen Bändigung der Naturgewalten“ erteilen (S. 329).

Abstrakte Bilder mögen die Phantasie kräftig anregen; doch für eine wissenschaftliche Analyse wäre es oft besser, die Phantasie zu zügeln und unklare Sachverhalte als solche bestehen zu lassen. Ausgerechnet angesichts des *Bildes mit Kreis* (1911; Abb. 121) mit seinem extremen Abstraktionsgrad meint Brucher: „Es bedarf keiner großen Phantasie, um die am linken Ende des undulierend bewegten Streifengebildes auftretende Gabelung mit dem Kopf eines Seeungeheuers zu assoziieren, aus dessen Rachen eine rötliche Feuerzunge schlägt“ (S. 441). Einer ähnlichen Tiergattung dürfte der „rochenähnliche Fisch“ angehören, den Brucher auf *Sintflut I* (Abb. 131) im bildbeherrschenden Rautenumriß zu erkennen meint (S. 481) und den er wenige Zeilen später als Walfisch deutet, dem ein gleich zu verschlingender Jonas sowie ein bereits ausgespienes Etwas zugeordnet sind. Und auf der *Komposition VII*: „Es braucht nicht viel Phantasie, um am Ausgangspunkt des weißen Strahls das aufgerissene Maul eines Fabelwesens wahrzunehmen, das mit seiner rot-gelben Zunge und einem Rotpunkt als Auge Heiterkeit ins Bild bringt“ (S. 574). Nun weiß ja niemand, wie ein Fabelwesen aussieht. Aber wie ein Kandinskyscher Engel aussieht, kann man schon wissen, wenigstens ungefähr – und dann verbietet sich als ganz unmöglich der zum gleichen Werk vorgebrachte Vorschlag: „Tatsächlich ist es nicht schwer, die am oberen Bildrand, links vom roten Segmentbogen plazierte Figur als Engel mit gelbem Flügel, rotvioletter Körper, blauem Gesicht, orangerotem Arm und gelber Trompete zu identifizieren“ (S. 575).

Wahrscheinlich taucht das Sujet „Kampf um das Geistige“ deshalb so häufig auf, weil es Bruchers Postulat des „dynamischen Themas“ erfüllt. Doch die Fixierung hierauf verengt die Perspektive auf Vorgänge des Kampfes und veräußerlicht dadurch die Kunst Kandinskys. Dies zeigt sich z. B. an der Interpretation des *Bildes mit schwarzem Bogen* von 1912 (S. 496–504), auf dem Günter Brucher, wie zuvor in anderen Bildern, einen (roten) „Aggressor“ und ein (blaues) „Geistwesen“ entdeckt sowie, im Anschluß an Christoph Schreier, einen Heiligen Georg³. Auf der Basis dieser durchweg spekulativen bzw. unhaltbaren Identifikationen erzeugt er eine frappant gegenständliche Sicht: „Der heilige Georg [...] eilt der bedrohten blauen Form zu Hilfe. Der schwarze Bogen [...] dient ihm als Waffe, mit deren Spitze er auf das Drachensymbol, den roten Keil, einsticht. Als zusätzliche Waffe dient ihm der gewaltige Brocken, den er auf seinen Schultern trägt und mit Hilfe des schwarzen Winkelbogens in die pas-

3 Vgl. meine Besprechung des Buches *Bild mit schwarzem Bogen*. Eine Kunst-Monographie (Frankfurt am Main – Leipzig 1991), in diesem *Journal* 3, 1999, S. 90–93; hier S. 91

sende Angriffsrichtung justiert“ (S. 501). Militärische Metaphorik verstärkte diese in den Augen Kandinskys vermutlich materialistische Stimmung: eine krapprote Scheibe links oben schicke sich als „weit vorgerückter Brückenkopf“ der roten Form an, „den geistigen Bezirk zu attackieren“, werde aber „durch die Barriere des schützend zwischengeschalteten Bogenendes daran wirksam gehindert“ (S. 502). So spricht Brucher schließlich von einem „Krieg der Sterne“, der dem Konflikt zwischen Materiellem und Geistigem eine universale Bedeutung verleiht“ (S. 503).

Man mag die vielen unnötigen, rein spekulativen Deutungen und die offensichtlichen Irrtümer bedauern; wirklich leid tut mir der Künstler aber bei Bruchers Versuch, einige Bildmotive buchstäblich als Geschlechtsorgane auszudeuten. Hierbei scheint er Kandinsky mit dem späten Picasso zu verwechseln. Präludiert von den angeblichen Verführungsszenen in *Improvisation 6* und *Orientalisches*, interpretiert Brucher eine rundliche gelb/rote Form auf *Improvisation 27 (Garten der Liebe II)* von 1912 als weibliches Genitale, ebenso wie wenige Seiten später das ganz anders aussehende Hauptmotiv des Bildes *Schwarzer Fleck I* (Abb. 142), das „mit seinem todverheißenden Schwarz rein negativ besetzt“ ist (S. 492). Und ebenso ein wiederum ganz anders aussehendes Motiv im Zentrum der *Komposition VII*, das gleichzeitig den Charakter eines ausgebrannten Kraters habe (S. 573). Auf einigen Vorstufen dieses Bildes sei zudem links oben eine phallusähnliche Form zu erkennen.

Zweifellos hat gerade die letzte Assoziation rein formal etwas für sich (was aber keineswegs für alle Varianten dieser Form auf den diversen Vorstufen gilt!), und zweifellos ist im Thema „Garten der Liebe“ das Thema Erotik impliziert und von Kandinsky auf *Improvisation 27* durch Liebespaare ja auch motivisch vergegenwärtigt. Doch die wärmestrahrende Form, die mich persönlich eher an eine Sonnenblume erinnert, dürfte – wie der schwarze Fleck auf dem anderen Bild – kein Abbild anatomischer Sachverhalte sein, sondern ein fein- oder ätherstoffliches Gebilde im Sinne der damaligen okkulten und theosophischen Spekulation. Solche Gebilde bevölkern Kandinskys Werke jener Zeit, und ihre Formen lassen natürlich die mannigfaltigsten Assoziationen zu. Es ist nicht schwer, angesichts der in Kandinskys Malerei gebotenen, nahezu unendlichen Möglichkeiten seiner Phantasie freien Lauf zu lassen; viel schwerer ist es, sich bei der Deutung auf das zu beschränken, das schlüssig aus Vergleichsbildern und eventuell eigenen Aussagen des Künstlers abgeleitet werden kann.

Von seinem geringeren Umfang abgesehen, läßt sich das Buch von Matthias Haldemann über Kandinskys Abstraktion, eine Basler Dissertation von 1998, gut mit demjenigen von Günter Brucher vergleichen, da es praktisch den gleichen Gegenstandsbereich abdeckt. Doch fällt, ohne daß hierauf näher eingegangen werden kann, sogleich das große Ausmaß der Unterschiede auf. Allerdings behindert Haldemanns Darstellungsweise die Überprüfung seiner Sachaussagen. Klaren Definitionen weicht er grundsätzlich aus; an ihrer Statt trifft der Leser gewöhnlich auf eine Abfolge von Beobachtungen und Behauptungen, die nur zum Teil nachvollziehbar sind, zum Teil überhaupt nicht oder nur ungenügend. Wie die These zum jeweils behandelten Sachproblem lautet, muß der Leser meist mühsam aus dem Text eruieren, oft kann er es

nur ahnen. Dies gilt bereits für die an den Anfang gestellte „Revision“ des Abstraktionsbegriffs, mehr noch aber für das, was Haldemann mit den Worten „Bildtheorie“, „Bildbegriff“ oder „Bildkonzept“ bezeichnet. Obwohl das Wort „Bildkonzept“ im Untertitel des Buches auftaucht und im Text häufig vorkommt, gibt es nirgendwo eine klare Definition davon, wie dieses Bildkonzept konkret zu bestimmen ist. Stringenz der Argumentation ist nicht die Stärke des Autors; an Beobachtungen zum Werk werden, oft recht unvermittelt, anspruchsvolle Thesen kaum überprüfbaren Sachgehalts angehängt, und immer neue Einfälle erschweren das Verfolgen des roten Fadens.

Was die an den Anfang gestellte „Revision des Abstraktionsbegriffs“ (S. 9 Anm. 1) betrifft, so scheint aus Haldemanns Ausführungen (S. 13–29) hervorzugehen, daß der von ihm revidierte Abstraktionsbegriff eine Kunst meint, die nicht nur rein abstrakte, sondern zugleich auch gegenständliche Elemente enthält, wie das in vielen Bildern Kandinskys tatsächlich der Fall ist. Nun findet sich zum einen ein weiterer, Gegenständlichkeit einschließender Abstraktionsbegriff bereits bei Kandinsky selbst, zum anderen aber verliert der „revidierte“ Begriff nur an Aussagekraft, weil der engere, echte Nicht-Gegenständlichkeit meinende Abstraktionsbegriff nicht nur in Kandinskys eigenen Aussagen sehr wohl von entscheidender Bedeutung ist, sondern für einen großen Teil seiner Kunst auch faktisch zutrifft. Da der enge Abstraktionsbegriff weiterhin unverzichtbar ist, kann eine „Revision“ im angedeuteten Sinn kaum zu weiterer Klärung verhelfen.

Ein zweites, Kandinskys „Bildkonzept“ betreffendes Moment ist nach Haldemann die „Selbstreflexivität“. Diese mittlerweile angesichts unterschiedlichster Künstler und Werke wahrhaft inflationär diagnostizierte Bildqualität soll bei Kandinsky darauf beruhen, daß seine Bilder nicht wiedergeben, „was scheinbar ist, sondern wie etwas sich zeigt, *sich* darstellt“ (S. 18). Doch das ist eine der vielen unbelegten Behauptungen der Arbeit. Eine andere Begründung lautet: „Aufgrund der Differenz von Zeichen und Bezeichnetem erfolgt automatisch eine Reflexion des *Sehens*, wechselt das Auge doch unabschliessbar von einer Ebene zur anderen“ (S. 19). Auch dies leuchtet nicht ein; denn ein solches Wechseln der Ebenen – man könnte auch von einer Art „Spiel“ sprechen – impliziert keineswegs auch die „Reflexion“ darüber. Eine „Reflexion“ – und gar eine „Selbstreflexion“ – setzt nicht bloß eine reflexive *Distanz* (für die man notfalls noch Anhaltspunkte in der Bildstruktur ausfindig machen könnte) voraus, sondern vor allem einen Reflexions*inhalt*. Läßt sich ein solcher nicht konkretisieren, sondern bleibt es bei einem Hinweis auf eine formale Bildstruktur, sollte man auf den Begriff der „Selbstreflexivität“ besser verzichten. Ein Hinweis auf die Thematisierung des Sehens etwa in Kandinskys Gedichten (S. 19) reicht hier ebenso wenig aus (denn diese Thematisierung müßte auf ihre inhaltliche Aussage analysiert werden) wie Haldemanns spätere Hinweise auf Bild-im-Bild-Konfigurationen (S. 258, 261, 264) oder seine Behauptung, die Werke der dreißiger Jahre seien „Bilder über die eigenen, gegenständlich-erzählerischen Werke der Frühzeit“ (S. 261), oder schließlich die Behauptung, die späten Bilder seien „letztlich [...] abstrakte Bilder über die Abstraktion“ (S. 263).

Das Hauptproblem in Haldemanns Buch ist die Vielzahl ungenügend begründeter Behauptungen. Damit sind weniger Indizien mangelhafter Sachkenntnis gemeint wie z. B. die unzutreffende Behauptung, Kandinsky hätte nach 1918 den Begriff „Geist“ nicht mehr verwendet und ihn durch die Begriffe „Kraft“ und „Spannung“ ersetzt (S. 32), oder die Verwechslung von „syrisch“ und „syrjänisch“ (S. 109). Sondern vor allem Aussagen eher theoretischer Natur wie z. B. die folgenden: „Kandinsky verarbeitete romantische Philosopheme zu einer spezifisch russischen Ideologie“ (S. 36). – „Die Verbindung des Geistigen mit dem Wirkungshaften (von Bild und Realität) ist von weit reichender Bedeutung. In ihr liegt der Kern der Modernität“ (S. 37). – „Kandinsky ist insofern modern, als er die Wirklichkeitserkenntnis konkret an das Sehen, d. h. an die eigenen Erkenntnisinstrumente, bindet und damit den Schleier auf das vermeintlich unanschauliche Ding an sich lüftet“ (S. 38). – „Das Okkulte meint das Magische. [...] Als Faktum und Wirkung bekundet sich das Magische in der Identität von Zeichen und Bezeichnetem“ (S. 40). – „Die Welt wird zum unergründlich Anderen, das zugleich nah und fern ist“ (S. 41).

Solche Aussagen finden sich zahlreich im ganzen Buch. Nur zwei weitere Beispiele von mehr als lokaler Bedeutung seien noch angesprochen. Zum einen der Versuch, den Künstler zum Philosophen zu machen: „Kandinsky denkt Sein im Unterschied zur neuzeitlichen Auffassung nicht als Dasein, sondern stellt es gleichsam unter *existentielle* Bedingungen, indem er (wie Nietzsche) nach dem Werden und dem Vergehen fragt. Man ist auch an Heidegers Hermeneutik der Faktizität erinnert. Wirklichkeit wird folglich als *Prozess* bestimmt. Eine tiefgreifende Revision des Naturbegriffs hängt damit zusammen“ (S. 41; cf. auch S. 47).

Ohne zureichende Ableitung in den Raum gestellt ist zum zweiten auch Haldemanns Verständnis der „Komposition“ wie etwa in folgender Aussage: „Komposition bezeichnet den Autonomiestatus des Bildes, dessen Eigensprachlichkeit oder Medialität“ (S. 49). Ein Abgleich mit Kandinskys Verwendung des Kompositionsbegriffs erfolgt nicht. Aus seinem Kompositionsverständnis leitet Haldemann eine sehr dezidierte Auffassung über den Bedeutungsgehalt der Bilder ab: „Komposition bedeutet für Kandinsky primär das *syntaktische* Potential abstrakter Malerei, ihre Grammatik gewissermaßen. Ein Bild ist für ihn demzufolge primär kein Bedeutungszusammenhang, sondern ein *Erfahrungszusammenhang* [...]“ (S. 49). Damit ist gemeint, daß die Bildelemente an und für sich keine Bedeutung haben, daß Sinn vielmehr erst aufgrund der kompositorischen Fügung („syntaktisch“) entsteht: „Anders als bei der Sprache hat für das Bild nur die Syntax Relevanz, ein verbindliches Vokabular bleibt undefinierbar“ (S. 50).

Haldemann hält hier einen Widerspruch fest – den Widerspruch zwischen Kandinskys Bemühungen, den einzelnen Elementen bestimmte Bedeutungen zuzuordnen, und seiner Erkenntnis, daß jedes Bildelement im kompositorischen Kontext je nach seiner Umgebung eine Modifikation seiner Wirkung erfahre (S. 53). So berechtigt es ist, diesen Widerspruch festzuhalten, so überzogen erscheint doch die Schlußfolgerung, Sinn könne *einzig und allein* auf der kompositorischen (= syntaktischen) Ebene, der Ebene der „Interaktionsweise der Elemente untereinander und mit dem

Werkganzen“ (S. 54), gewonnen werden und auf der Ebene der Einzelemente bzw. -motive überhaupt nicht. Selbst bei starker Modifikation der Elemente im Bildganzen muß es für sie ein Substrat an Identität geben – sonst hat auch die Rede von „Interaktion“ keinen Sinn. Letztlich läuft Haldemanns Konzept auf die Leugnung jeglicher Bedeutungshaftigkeit hinaus: „Das abstrakte Bild kann kein ‚Bedeutungsträger‘ sein [...]. Deshalb, weil es eigentlich keine Faktizität besitzt (ausser der eigenen Materialität) und somit auch kein Zeichensystem darstellt“ (S. 54 Anm. 240). Es scheint, daß Haldemann in dieser Frage spätere Entwicklungen in der abstrakten Kunst auf Kandinsky zurückprojiziert.

Aussagen zu einzelnen Werken sind seltener unbegründet in den Raum gestellt wie etwa diejenige zu *Improvisation 19* (1911, Taf. 37): „Die Gruppen symbolisieren die drei Lebensalter bzw. die Evolution des Menschengeschlechts“ (S. 134). Haldemanns Stärken liegen eindeutig in den Werkbetrachtungen, die viele gute Beobachtungen und tragfähige Aussagen enthalten. So die Bemerkung über den Einsatz der Farb/Form-Elemente in der Art von „Akteuren“ (S. 26), die Feststellungen zum Einsatz der Farbgegensätze in der Zeit von 1908/09 (S. 75), die Bemerkungen zum Wolkenmotiv (S. 83–85), zur alogischen Farbuordnung auf dem Bild *Berg* von 1909 (S. 91), die Feststellung des erstmaligen Auftretens eines kreisförmigen Kompositionsschemas auf *Improvisation 10* (S. 109) und der „Akzentuierung des schwarzen Lineaments, das zu einem *eigenständigen* Element geworden ist“, ebenda (S. 110). Einleuchtend ist auch die Feststellung eines kubistischen Einflusses auf *Winter 2* von 1911 (Taf. 31) (S. 121). – Manches andere ließe sich noch anführen, darunter auch die Diskussion der 5. *Komposition* (S. 149–156) mit der Charakteristik der Farbigkeit (S. 150) und dem plausiblen Vorschlag, die Skizze Derouet/Boissel 130 auf das Werk zu beziehen statt, wie bisher, auf *Allerheiligen 2* (S. 152 Anm. 320).

Haldemann demonstriert seine Bildanalysen mittels zahlreicher Strukturzeichnungen über eigens aufgehellten Werkreproduktionen – allerdings nicht immer ganz überzeugend. So ist das mit Abb. 6A (S. 105) gekennzeichnete Dreieck auf *Komposition 2* gut nachvollziehbar; nicht aber die mit „B“ gekennzeichnete Konfiguration, da sie nur eine von mehreren weiteren Strukturierungsmöglichkeiten darstellt. Auf Abb. 7 (S. 107) wird die Problematik des Vorgehens noch deutlicher: dort ist ein Dreieck eingezeichnet, das sich aus einer Konstellation von sieben Figuren(-gruppen) ergibt. Doch diese, auf der Abbildung optisch hervorgehoben, sind willkürlich aus dem Gesamtbestand der Motive ausgewählt, so daß das herauspräparierte Dreieck nicht wirklich sinnfällig ist. Auf *Komposition 4* (dazu Abb. 11 S. 132) sieht Haldemann eine Fächerform, die von einem Bogen überfangen wird. Aber während man fächerförmig auseinanderstrebende Linien deutlich sehen kann, sind die den „Fächer“ oben abschließenden Schenkel im Bild effektiv nicht vorhanden, und auch der Kreisbogen ist mehr suggeriert als aufgezeigt.

Diese sehr intensive Ausdeutung der Formstruktur ist nicht weniger problematisch als die als „spitzfindig“ (S. 109) abgewehrte ikonographische Ausdeutung – ja sie ist wohl nur deren kompensatorisches Pendant. Ebenso wie in dieser können sich auch in der zu weit getriebenen Formanalyse Spekulation, Projektion und Überinter-

pretation breitmachen, wenngleich unter anderen Vorzeichen. Die spekulative Energie ist die gleiche, nur daß sie sich statt auf die Motivdeutung jetzt auf die Formstruktur richtet. Das eigentliche Problem liegt nicht in der Frage, ob Motiv- oder Formdeutung betrieben wird, sondern im Ausmaß der Spekulation.

Ein zweites wesentliches Problem der Formanalysen von Haldemann sehe ich in seinem Verfahren, die Neigung des Auges zum Schließen von „Formen, die es nur partiell sichtbar versteht“, als „entscheidendes Mittel“ der Kandinskyschen Bildsprache vorauszusetzen und in der eigenen Analyse aufzugreifen. Haldemann zufolge hat es Kandinsky dem Beschauer überlassen, „aus Linien, Bogensegmenten und Winkeln einfache *Flächenfiguren* zu *vervollständigen*, so wie er früher aus Angedeutetem Gegenstände zu imaginieren hatte“ (S. 196). – „Ein Winkel wird zu einem Dreieck erweitert, eine gebogene Umrisslinie schliesst man zu einem Oval etc.“ (S. 197). – Aber war es wirklich Kandinskys Absicht, den Betrachter zu solchen „Rekonstruktionen“ anzuregen? Wir wissen zwar, daß der Künstler das „Weiterschaffen“ des Betrachters am Werk in Rechnung gestellt hat, nicht aber, ob gerade auf solche Weise. Da das vervollständigte Gebilde einen anderen „Klang“ hat als das tatsächlich gemalte, scheint mir Skepsis angebracht: als entscheidend muß – im Sinne der Theorie des Bildes als eines Klangkomplexes – die tatsächlich vorhandene (also nicht ergänzte) Formenkonfiguration gelten.

Die ausführlichste Analyse widmet Matthias Haldemann der *Komposition 7* (S. 179–231), die in insgesamt 24 Analysezeichnungen, deren Plausibilität hier nicht näher diskutiert werden kann, unter die Lupe genommen wird. Im Vergleich zu Bruchers genitaller Deutung des Zentrumsmotivs ist aufschlußreich, was Haldemann darin sieht: eine Konstellation primärer geometrischer Grundelemente, da sie sich aus einem Punkt, Geraden und Flächen zusammensetzt (S. 79f.). Hierin erkennt Haldemann eine exemplarische Umsetzung der im späteren Werk realisierten Geometrie, was ihn zu zwei Schlüssen veranlaßt: erstens zu der These, daß das vordergründig divergierende Werk vor und nach 1914 innerlich zusammenhängt, und zweitens zu der Annahme, daß sich deshalb „auch die späteren Schriften, selbst die Unterrichtsmaterialien der Bauhauszeit aus den 1930er Jahren, als Interpretamente von ‚Komposition 7‘ nutzen“ lassen (S. 80). Über beide Thesen ließe sich länger diskutieren. Der schwarze Punkt im Innern der Figur kann jedenfalls ebensogut als Fleck verstanden werden, wie es auf dem Bild noch mehrere ähnliche gibt, und zudem ist er nicht auf jeder der zahlreichen Vorstudien anzutreffen. Haldemanns These, daß Kandinsky mit dem Fleck „die abstrakte Malerei buchstäblich auf einen *Ursprungspunkt*“ zurückgeführt habe und dies in dem Bild „thematisiert“ sei (S. 187), ist daher zu bezweifeln. Linien sind freilich vorhanden, aber richtige Flächen werden gerade nicht gebildet: es herrscht der aufgewühlte, „undefinierbare“, ungreifbare Raum, in dem alles schwebt und sich durchdringt. Seine Konstituentien sind nicht Punkt, Linie und Fläche, sondern Fleck, Linie und diffuser Grund.

Gerade angesichts der aufwendigen Kompositionsanalyse macht sich der Mangel eines greifbaren Fazits bemerkbar. Diesen Mangel kompensiert Haldemann mit zwei hochgradig spekulativen Thesen: erstens mit der These, Kandinsky hätte sich

in der *Komposition 7* auf Euklid, Darwin und die moderne Kosmologie bezogen: „Hängen Urknall und schwarze Löcher, letztere lassen sich in ‚Komposition 7‘ all-orts finden, zusammen?“ (S. 216) Diese Bezüge sind ebenso spekulativ wie die Aussage: „Insgesamt verkörpert das Gemälde einen transitorischen Augenblick auf einer umkehrbaren Zeitachse“ (S. 216). In der zweiten These behauptet Haldemann „essentielle Übereinstimmungen“ zwischen Kandinskys Bild und Alfred Kubins Roman *Die andere Seite* (1909) – Übereinstimmungen, die sich bei näherer Überprüfung als rein atmosphärisch erweisen.

In einer summarischen Darstellung, die aber viele treffende Beobachtungen enthält, behandelt Haldemann schließlich das Werk nach 1914 (S. 233–269). Eine Hauptthese hierzu ist neben der „Reflexivität“ das Verständnis der Abstraktion Kandinskys als „Bild-Märchen“ (S. 265), das m.E. einen zweifellos vorhandenen Aspekt der Kunst Kandinskys zu stark in den Vordergrund rückt. – In einem Anhang (S. 270–291) befinden sich drei Exkurse: einer zur Entstehungsgeschichte des Buches *Über das Geistige in der Kunst* mit vielen nützlichen Informationen, einer zur Begegnung Kandinskys mit den russischen Slawophilen und „Gottessuchern“, aus der die Einbeziehung der religiösen Dimension ab 1910 zu erklären sei, und ein Exkurs zu der für die Entwicklung der Abstraktion stimulierenden Wirkung Arnold Schönbergs auf den Maler.

Sieht man die Bücher von Brucher und Haldemann zusammen, dann zeigt sich ihre Gemeinsamkeit im Übermaß an Spekulation. Die Artikulation unzureichend begründeter Hypothesen in solchem Ausmaß fördert die Forschung nicht, da überhaupt nicht abzusehen ist, wie die unzähligen Einfälle, Behauptungen und Thesen (von denen hier nur ein kleiner Ausschnitt angeprochen wurde) jemals kritisch aufgearbeitet werden könnten. Vielmehr werden die Forscher angesichts der zeitaufwendigen und mühseligen Lektüre sich nur umso mehr berechtigt fühlen, Forschungsliteratur nach Gutdünken unbeachtet zu lassen, da die sorgfältige kritische Aufarbeitung des Forschungsstandes sich mehr und mehr zu einer kaum noch zumutbaren Mammutaufgabe auswächst.

REINHARD ZIMMERMANN
FB III Kunstgeschichte
Universität Trier

Friedrich Weltzien: E. W. Nay – Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre; Berlin: Dietrich Reimer Verlag; 388 S., 22 Farb., 128 SW-Abb.; ISBN 3-496-01278-1; € 69,-

„[...] All diese vielfältigen und scheinbar widersprüchlichen Elemente, mit denen sich Nays Werk in den Gesamtaspekt der zeitgenössischen Kunst einfügt, sind nur Teilerscheinungen einer umfassenden, in sich einheitlichen Unternehmung. Im Grunde hat Nay aus einer durch alle Wirrsale hindurch bewahrten, ungebrochenen Persönlichkeit nichts weiter gesucht, als eine in ihm vorhandene koloristische Anlage