

Barbara Hentschel: Kandinsky und Goethe. „Über das Geistige in der Kunst“ in der Tradition goethescher Naturwissenschaft; Berlin: Wissenschaftlicher Verlag 2000; 132 S.; ISBN 3-932089-20-0; € 19,-

Nadia Podzemskaia: Colore simbolo immagine. Origine della teoria di Kandinsky (*Studia Slavica*, 3); Florenz: Alinea 2000; 235 S., 30 Abb.; ISBN 88-8125-435-2

Eva Mazur-Keblowski: Apokalypse als Hoffnung. Die russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilij Kandinskis vor 1914 (*Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*, 18); Tübingen/ Berlin: Wasmuth 2000; 171 S., 47 teils farb. Abb.; ISBN 3-8030-1917-6; € 76,-

Ihrem eigenen Bekunden zufolge versucht Barbara Hentschel in dem kleinen Buch über Kandinsky und Goethe, „auf der Grundlage einer ausführlichen Textanalyse, Goethe als entscheidenden Impulsgeber für Kandinskys Kunsttheorie um 1912 umfassender als bisher geschehen zu zeigen“ (S. 9). Es geht ihr dabei um den Nachweis einer unmittelbaren, nicht bloß durch andere Autoren vermittelten Rezeption: „Wie zu zeigen sein wird, hat Kandinsky Goethe aus erster Hand gekannt und sich mit seiner *Farbenlehre* und den morphologischen Schriften befasst. Er brauchte nicht den Umweg über den Goetheherausgeber und späteren Begründer der Theosophie, Rudolf Steiner, zu gehen, in dessen Schriften Goethes naturwissenschaftliche Erkenntnisse eingeflossen sind“ (S. 10). Dieser These widerspricht die Autorin aber gegen Ende des Buches selbst, wenn sie bemerkt: „Allerdings gibt es kaum Hinweise darauf, dass Kandinsky Goethes morphologische Schriften zum Zeitpunkt des Entstehens von *Über das Geistige in der Kunst* gekannt hat. Wesentliche Gedanken werden ihn daher vor allem über Rudolf Steiner erreicht haben, der die Morphologie in seinen theosophischen Schriften wiederholt thematisierte. Die breite Rezeption des Naturwissenschaftlers Goethe um die Jahrhundertwende und seine antimaterialistische Interpretation wird Kandinsky auch über das eine oder andere populärwissenschaftliche Buch erreicht haben. [...] Spätestens während der Bauhausjahre dürfte Kandinsky aber über eine detailliertere Kenntnis der morphologischen Schriften Goethes verfügt haben. Das wird durch *Punkt und Linie zu Fläche* belegt, das viele Übereinstimmungen zu Goethes Morphologie aufweist [...]“ (S. 91).

Angesichts dieser schillernden Darstellung ist zu überprüfen, welche Übereinstimmungen bzw. Belege wirklich triftig sind und welche nicht. Die Antwort fällt in bezug auf die beiden hauptsächlichen behaupteten Goethe-Rezeptionen – die der *Farbenlehre* und die der morphologischen Schriften – unterschiedlich aus: während die (der Forschung freilich bereits bekannte) Rezeption der *Farbenlehre* außer Zweifel steht, kann eine (zumal direkte) Rezeption der Goetheschen Morphologie auch mit Hentschels Ausführungen keineswegs als erwiesen gelten.

Bevor sie diese Fragen diskutiert, resümiert Barbara Hentschel, was über Kandinskys Goethe-Rezeption bekannt ist: *Dichtung und Wahrheit* sowie eine Sammlung

eher privater Briefe sind im Nachlaß erhalten, und aus Zitaten geht die Benutzung der Goethe-Biographie Karl Heinemanns und einer Sammlung zu Goethes Gesprächen hervor (S. 33; zur *Farbenlehre* siehe unten). Dieser unbefriedigenden Ausgangssituation scheint die Autorin durch Spekulation entgegenwirken zu wollen: „Es ist anzunehmen, dass Kandinsky Eckermanns *Gespräche* bekannt waren“ (S. 33). – „Die Kandinsky bekannten autobiographischen Schriften Goethes werden ihm daneben auch sein naturwissenschaftliches und kunsttheoretisches Denken nahe gebracht haben“ (S. 33). – „Neben direkter Lektüre und Anschauung wurde Kandinsky mit Sicherheit auch über andere Quellen indirekt mit Goetheschem Gedankengut konfrontiert. Goethes Morphologie wird ihm u. a. auch durch Konrad Fiedler oder den Gestaltpsychologen Christian von Ehrenfels zugänglich gewesen sein“ (S. 34). Für keine dieser Aussagen gibt es einen Beleg.

Solchem Überschuß an Spekulation entspricht die voreilige Anerkennung von Rezeptionen, die andere Autoren vorgeschlagen haben, wie etwa die Bergson- und die Schopenhauer-Rezeption (S. 27 Fußnote 71). Konkreter fassen lassen sich dagegen die Bezüge zu Goethes Auffassung vom Künstler als „Herrn“ über die Natur (S. 45–50) und zu seiner Vokabel des „Generalbasses“, die Kandinsky mehrfach zitiert (S. 50–55).

Was die Beschäftigung mit Goethes *Farbenlehre* betrifft, so ist sie sowohl durch einen jüngeren Zeitgenossen, Ernst Harms, bezeugt wie auch an mehreren Formulierungen in Kandinskys Schriften eindeutig abzulesen. Barbara Hentschel stellt im Abschnitt über Farbe (S. 59–85) die Bezüge ausführlich dar. Ein weiterer Unterabschnitt (S. 75–84) ist der Ästhetik des Gegensatzes gewidmet, die sich im Kontext der Farbe vor allem an der Gelb/Blau-Polarität festmacht – einem der deutlichsten Goethe-Bezüge bei Kandinsky. Zuzustimmen ist dem Fazit der Autorin, „[...] dass Kandinsky Goethe keineswegs wortwörtlich oder sinngemäß kopiert, vielmehr liefert er eine eigenständige Interpretation der Farbwirkung, die sich gleichwohl an Goethes Erkenntnissen orientiert“ (S. 60).

Was konkretisierbare Bezüge angeht, steht es mit dem zweiten großen Bereich der Goethe-Rezeption, der Morphologie (dazu S. 87–113), ungleich schlechter. Sämtliche angeführten Vergleiche sind allgemeiner bzw. prinzipieller Natur – so etwa die „Propagierung des Inneren als Leitinstanz des modernen Kunstschaffens“ (S. 11), der Bezug auf natürliche Vorbilder (S. 47) oder die Idee einer tieferen Identität von Kunst und Natur (S. 48). Barbara Hentschel drückt sich selbst ausgesprochen diplomatisch aus, wenn sie expliziten Aussagen ausweicht und etwa schreibt: „Mit der Erkenntnis, dass die Form, die äußere Gestaltung eines Kunstwerkes, durch inneres Wirken seinen Gehalt zum Ausdruck bringt, konnte Kandinsky auf Goethes Metamorphosenlehre zurückgreifen“ (S. 87; Hervorhebung von mir, R. Z.). Diese verunklärende Ausdrucksweise ist typisch für das Buch und erscheint auch außerhalb der Diskussion der Morphologie-Problematik. In der „Schlussbetrachtung“ auf den Seiten 115–118 operiert Hentschel sechsmal mit solchen „konnte“-Konstruktionen.

Was die Philosophie des Innen/Außen-Verhältnisses betrifft, so ist zum einen das Konzept eines organischen Innen/Außen-Bezugs ein viel zu allgemeines Motiv,

als daß sich daraus spezifische Bezüge ableiten ließen; zum anderen übersieht Hentschel, daß Kandinsky im Unterschied zu Goethe nicht nur eine Innen/Außen-Kontinuität, sondern mit besonderer Vorliebe auch eine Innen/Außen-Differenz vertritt. Auch die Verwendung der Begriffe „Urbild“ und „Urelement“ in *Punkt und Linie zu Fläche* reicht, selbst wenn eine Anlehnung an Goethes Begriffe „Urpflanze“, „Urtier“ und „Urphänomen“ durchaus als möglich erscheint, nicht aus, um eine spezifische Morphologie-Rezeption zu beweisen (S. 106f.). Ebenso gezwungen ist die Parallelisierung der Goethe-Begriffe „Polarität“ und „Steigerung“ mit den Kandinsky-Begriffen „Spannung“ und „Kraft“ (S. 109, 112). Eine genaue Betrachtung der mit diesen Begriffen jeweils gemeinten Sachverhalte läßt keine wirklichen Koinzidenzen erkennen.

So kann keine Rede davon sein, die Autorin habe den „Beweis einer Beschäftigung Kandinskys mit Goethes Morphologie, die schon während seiner Münchner Jahre einsetzt, erbracht“ (S. 113). Durch ein Übermaß an Spekulation und voreilige Parallelisierungen ist Barbara Hentschels Arbeit trotz der guten Darstellung der Bezüge zur *Farbenlehre* leider kein durchweg zuverlässiger Führer auf dem Gebiet der Goethe-Rezeption Kandinskys.

Eva Mazur-Keblowski unternimmt es in ihrer Tübinger Habilitationsschrift von 1996 über die russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Kandinskys in der Zeit bis 1914, die Bedeutung der russischen Herkunft des Künstlers für die Entwicklung der Abstraktion zu bestimmen. Dabei stehen zwei Sachbereiche im Mittelpunkt: erstens die Nähe „zur Ästhetik der russisch-orthodoxen Kirche, besonders zum Verständnis der Ikone“; zweitens „die aus dem russischsten aller damaligen Mythen – dem eschatologischen Mythos der Kultur – entsprungene Sehnsucht nach der Apokalypse“ (S. 13). Der ästhetische Sachbereich umfaßt zwei Aspekte: einen formalästhetischen, auf die Kunstform „Abstraktion“ bezogenen, und einen ikonographischen.

In den ersten Kapiteln ihrer Arbeit veranschaulicht Eva Mazur-Keblowski die russischen Bindungen Kandinskys anhand einer Besprechung ausgewählter Werke mit russischen Themen, darunter des Hauptwerkes „Das bunte Leben“ von 1907, bemerkt aber, daß die um 1907 steigende Zahl dieser Bilder mit der damals in Paris aktuellen „mode russe“ zusammenhängt. Die Auswertung der in den russischen Zeitschriften *Mir Iskusstva* 1902 und *Apollon* 1909/10 publizierten Berichte Kandinskys über das Münchner Kunstleben hält ein dreifaches Urteil fest: die Verurteilung des Münchner Kunstbetriebs, die Anerkennung der neuen französischen Kunst und die Begeisterung für die ostasiatische Kunst (S. 43). Die damit manifestierte Orientierung Kandinskys am Westen und am Fernen Osten bleibt aber für die weitere Untersuchung ohne Konsequenzen, da Eva Mazur-Keblowski ausschließlich den russischen Kontext als den für Kandinskys Entwicklung zur Abstraktion maßgeblichen Kontext in den Blick nimmt. Hierzu geht sie auch auf das geistige Umfeld in Rußland ein, sofern es ästhetische und religiöse Positionen betrifft, die – wie z. B. künstlerischer Antinaturalismus und eschatologisches Denken – direkt mit Kandinskys Auffassungen vergleichbar sind. Bei dieser Kontextualisierung, in der sie besonders die

Rolle Vladimir Solovjevs und Sergej Bulgakovs hervorhebt, bedient sie sich des „Generationen-Arguments“: statt konkrete Verbindungen im einzelnen nachzuweisen, setzt sie die weltanschauliche Homogenität einer ganzen Generation voraus und schließt von Zeitgenossen auf Kandinsky. Wieviel dieses Argument, das in Wirklichkeit keines ist, wert ist, kann jeder an sich selbst überprüfen, indem er die eigene geistige Konstitution mit derjenigen seiner ungefähr gleichaltrigen Zeitgenossen vergleicht. Aus jenem Kontext heraus nun schließt Eva Mazur-Keblowski auf Kandinskys Verbindung zur russischen Orthodoxie: „Gerade in seiner Generation kristallisierte sich in den Kreisen der neuen russischen Intelligenzija eine neue Ästhetik heraus, die, vereinfacht gesagt, an die ‚original russische‘, antinaturalistische Tradition anknüpfte. Ihre Quellen waren [...] russisch-orthodox“ (S. 70f.).

Hinter der vorgetragenen Argumentation steht das folgende kunstgeschichtliche Modell: Im Gegensatz zur Entwicklung in der westlichen Kunst, die seit der Renaissance naturalistisch geworden ist, hat die russische orthodoxe Kirche die ältere byzantinische Ästhetik tradiert. Diese ihrem Wesen nach neoplatonische Ästhetik, die in der Ikone umgesetzt ist, enthalte eine Opposition zu allem Naturalismus und damit eine Option für die Abstraktion, aus der heraus Kandinskys Entwicklung der abstrakten Kunst letztendlich erklärt werden könne.

Dieses Modell und die daraus gespeiste Argumentation leuchten nur teilweise ein. Was Kandinskys Antimaterialismus und Antinaturalismus betrifft, liegen hier sicher Quellen und Bezugspunkte. Was nicht einleuchtet, ist der Bezug zur Abstraktion. Ikonen sind keine abstrakten Bilder, sondern – bei aller antinaturalistischen Programmatik – in der bildlichen Erscheinung durchaus realistische Werke und entsprechen daher prinzipiell Kandinskys Kategorie der „großen Realistik“. Hierauf geht die Autorin in keiner Weise ein, und sie erläutert auch nicht, welche konkreten Abstraktionsformen aus der Ästhetik der Ikone abgeleitet werden könnten (abgesehen von der nicht-realistischen Perspektive; vgl. S. 101). Sie zitiert natürlich Kandinskys eigene Aussagen zur Bedeutung der Ikonenmalerei für seinen Weg zur Abstraktion, aber diese Aussagen stammen erst aus dem Jahr 1937 und stellen wahrscheinlich eine nachträgliche Umdeutung dar. Alle früheren Erwähnungen der Ikone, und insbesondere diejenigen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, lassen nicht erkennen, daß Kandinsky ihr eine Anregung zur Abstraktion entnehmen konnte. Vielmehr hat er 1913 in den *Rückblicken* ausdrücklich die Begegnung mit der Kunst Claude Monets als „Initialzündung“ für seine Abwendung vom russischen Realismus à la Repin und für eine erste Konkretisierung der Idee einer abstrakten Kunst genannt. Obwohl manches Problem bezüglich der Abstraktion Kandinskys noch näherer Klärung bedarf, ist ihre Genese nach den Forschungen Sixten Ringboms eigentlich kein Geheimnis mehr. Sie läßt sich so zusammenfassen: In einer ersten Stufe, in der er sich an impressionistischer, fauvistischer und (russisch-)symbolistischer Kunst orientierte, hat Kandinsky Formen relativer Abstraktion verwirklicht, in denen die Gegenständlichkeit immer noch eine mehr oder weniger tragende Rolle spielte. Die völlige Auflösung dieser Gegenständlichkeit gelang ihm erst aufgrund der Umsetzung theosophischer und okkultistischer Körper- bzw. Materiekonzepte, die eine Lösung der Frage, wodurch

der Gegenstand ersetzt werden könnte, zur Verfügung stellten. Es ist schwer zu verstehen, warum vor diesem Hintergrund immer wieder neue und andere Quellen für Kandinskys Abstraktion namhaft gemacht werden. Deren Zusammenhang mit okkulten Feinstofflichkeit scheint, obwohl gut belegbar, noch immer Abwehrreaktionen zu provozieren.

Freilich waren Ikonen, auch wenn sie in diesem Prozeß keine nennenswerte Rolle spielten, für Kandinsky in anderer Hinsicht dennoch von besonderer Bedeutung. Diese Bedeutung kann Eva Mazur-Kebrowski im ikonographischen Teil ihrer Arbeit (Kapitel VII, S. 97–123) aufzeigen. Hier bespricht sie 16 Bilder mit dem Thema des Jüngsten Gerichts, darunter auch die 5. und die 7. Komposition, letztere allerdings nur summarisch. Anschließend stellt sie die Themen und Motive zusammen, die Kandinsky aus der russisch-orthodoxen ikonographischen Tradition übernommen hat: Engel, Heilige, aber z. B. auch das Himmlische und das Irdische Jerusalem oder Pflanzen und Tiere. Diese Zusammenstellung ist nützlich, leidet aber – wie überhaupt das ganze Buch – an allzu großer Knappheit. So wird z. B. der Motivbestand der 5. Komposition nicht einmal resümiert, obwohl er mit dem der übrigen besprochenen Werke eng zusammenhängt. – Unter anderem kann Eva Mazur-Kebrowski aufzeigen, daß Kandinskys Kompositionen mit apokalyptischen Visionen auf eine ganz bestimmte, für Ikonen mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts typische Teilszene zurückgehen, die kreisförmig von posaunblasenden Engeln umgeben ist (S. 112 f.). Einleuchtend daher ihr Fazit: „Die Ikonographie der Ikonenmalerei kann als primäre Quelle der zahlreichen Motive der apokalyptischen Bilderreihe Kandinskij's gesehen werden“ (115).

Doch diese Erkenntnis reicht nicht aus, um die viel weiter gehende These von einer Verbindung der abstrakten Kunst Kandinskys „mit der ästhetischen Tradition der russisch-orthodoxen Kirche“ (S. 138) abzustützen. Diese Tradition mag die allgemeine Disposition für eine Wendung zur Abstraktion begünstigt haben. Aber die „Idee der abstrakten Kunst“ von ihr abhängig zu machen, geht nicht nur an der tatsächlichen Entwicklung der Abstraktion bei Kandinsky vorbei, sondern verkennt auch die Leistungen des „protestantischen Nordens“ für die Abstraktion (Hilma af Klint, Piet Mondrian), die Robert Rosenblum zu Recht gegen den oft überbetonten französischen Anteil an der Moderne geltend gemacht hat. Doch dies blendet Eva Mazur-Kebrowski aus, und das gilt generell für das Buch: alternative Erklärungen werden gar nicht erst angesprochen, geschweige denn diskutiert. Apodiktisch in den Raum gestellt ist – unter anderem – z. B. auch die Behauptung: „Bei Kandinskij ist das Gesamtkunstwerk ein Resultat seiner Überlegungen zur religiös bedingten Kunst“ (S. 73). Das ist aus den Textzeugnissen nicht abzuleiten; vielmehr scheint Kandinsky hierbei von Richard Wagners Bühnenwerken ausgegangen zu sein. Nur in einem Fall nimmt die Autorin alternative Erklärungen ins Visier: nämlich im achten Kapitel (S. 125–132) die von mehreren Forschern vertretene Auffassung, Kandinsky habe sich auch von Volkskunst, insbesondere von russischen „Lubki“ (Volksbilderbögen) und bayrischen Hinterglasbildern, inspirieren lassen. (Immerhin sind ja im Almanach *Der Blaue Reiter* viele Beispiele dieser Gattungen abgebildet und keine Iko-

nen.) Sie geht dabei nicht sehr ins Detail, und sie übergeht auch die Ebene der Darstellungsweise, für die (von ihr selbst S. 95 Anm. 83 zitiert) Will Grohmann eine enge Anlehnung an die Hinterglasmalereien konstatiert hat. Doch abgesehen davon wäre der Vorrang der Ikone nicht gegenüber der „Volkskunst“, die ebenso wie sie prinzipiell realistisch ist, zu reklamieren, sondern gegenüber der theosophisch-okkulten Abstraktion; erst vor *dieser* Folie könnte die wahre Bedeutung der Ikonen für Kandinskys Abstraktion richtig beurteilt werden. Doch dieser Horizont bleibt ebenso ausgeklammert, wie trotz seiner Erwähnung (s. o.), derjenige der französischen und ostasiatischen Kunst.

Eva Mazur-Keblowskis Buch gibt eine gute Einführung in die russischen Bezüge Kandinskys, läßt den Leser aber unbefriedigt aufgrund der allzu großen Knappheit im Deskriptiven wie aufgrund der hohen Selektivität in bezug auf die besprochenen Werke und auf verschiedene mögliche Argumente und Gegenargumente. Auch sind zu viele Quellenbelege nur über Sekundärliteratur zitiert. Die Selektivität betrifft auch die berücksichtigte Literatur: die inhaltlich verwandte Dissertation von Noemi Smolik (Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij; München 1992) wird zwar erwähnt, inhaltlich aber nicht verarbeitet, und die gründliche und umsichtige Dissertation von Elisabeth Dämmer (Kandinskys erste sieben Kompositionen. Betrachtung, Analyse, Versuch einer Deutung; Hillesheim/Bolsdorf 1991) ist offenbar ganz übersehen worden. – Einige Eigennamen sind verschrieben; so heißt es durchweg Dmitrij Kadrovskij statt Kardovskij, Klaus Birsch statt Brisch und Eberhard Rotters statt Roters. – Sehr zu begrüßen ist die im Anhang S. 149–165 gegebene erste vollständige deutsche Übersetzung der *Briefe aus München* (1909/10).

Der Untertitel des Buches von Nadia Podzemskaja kündigt zwar eine Arbeit über Kandinskys Kunsttheorie an; die Autorin bezieht das graphische und malerische Werk aber durchaus mit ein, wenn auch überwiegend nur mit Bezug auf theoretische Probleme und nicht mit der Zielsetzung auf Werkanalysen oder -interpretationen. Das Leitmotiv des ersten Teils (von zweien) ist Kandinskys Bemühen, die Farbe als eigenständigen, von der Linie unabhängigen Wert zu würdigen. Ausgehend von der sehr intensiven technischen und chemisch-experimentellen Untersuchung der Farbe, die Kandinsky um die Jahrhundertwende zusammen mit Dmitrij Kardovskij und Igor Grabar teilweise nach alten Rezepturen unternahm (S. 38 f.), verfolgt Nadia Podzemskaja dieses Bemühen über die „dekorative“ Behandlung der Farbe (in den sog. „Dekorativen Skizzen“ und „Farbigen Zeichnungen“) bis zu den farbtheoretischen Überlegungen in der Schrift *Über das Geistige in der Kunst* und ihren ab 1904 greifbaren Vorstufen. Wie Kunst und Kunsttheorie zusammenhängen, kann z. B. an den „Farbigen Zeichnungen“ gezeigt werden: die in dem Manuskript *Farbensprache* (ca. 1904) ausgedrückte Einsicht über einen weißen oder schwarzen Malgrund, „che il nero permette di rafforzare l'intensità del colore, mentre il bianco lo indebolisce“ (S. 108), findet ihre Parallele in der ab 1904 zunehmenden Verwendung schwarzer Bildgründe. Interessant auch der Hinweis auf die technisch bedingte „Verselbständigung“ der Farbe gegenüber der Linie in den Farbholzschnitten: „La separazione del colore e

della linea [...] fu senz'altro un punto essenziale che permise a Kandinsky di sviluppare la propria capacità di considerare il colore facendo astrazione dalla forma [...]“ (S. 95).

Im zweiten Teil des Buches geht es um motivisch-inhaltliche Fragen sowie um Kandinskys Interesse an außereuropäischer Kunst, an (russischer) Volkskunst und an Ikonen sowie um sein Verhältnis zu Zeitgenossen wie z. B. Picasso oder Wilhelm Worringer. Sehr eindrücklich weist Nadia Podzemskaia die Verarbeitung von Materialien über die Kultur des deutschen Mittelalters nach (in den wenigen Abbildungen des Buches leider nur allzu sparsam dokumentiert; vgl. Abb. 18/19 und 20/21), deutet aber auch darauf hin, daß sich Kandinsky zunehmend vom Zwang zu historischer Treue frei gemacht hat: als die russischen Themen stärker gewichtet werden, kommen auch Erinnerung, Phantasie und Komposition stärker zur Geltung (S. 125, 130f.).

Die Darstellung von Nadia Podzemskaia beruht auf der Auswertung eines zum großen Teil unpublizierten Quellenmaterials in den Kandinsky-Archiven in München und Paris: der Bibliothek des Künstlers, Notizen- und Skizzenbüchern, Literaturlisten, Textmanuskripten und Briefen. Hieraus ergeben sich viele aufschlußreiche Hinweise wie z. B. die angedeutete Auswertung von Kostümbüchern zum deutschen Mittelalter oder der Nachweis eines Böcklin-Zitats in *Über das Geistige in der Kunst* nach Gustav Floerkes Buch *Zehn Jahre mit Böcklin* von 1901 (S. 72). Angesichts der zahlreichen in Kandinskys Notizen auftauchenden Literaturhinweise ist sich die Autorin des Problems bewußt, daß „il fatto di registrare i titoli non può essere considerato come prova di una lettura effettiva“ (S. 133), und sie gibt auch immer genaue Auskunft darüber, ob Kandinsky ein Buch nur erwähnt, selbst besessen oder nachweisbar gelesen hat, oder ob es sich nur um von der Autorin frei herangezogenes Vergleichsmaterial handelt. Dennoch geht die Auswertung der Bezugsliteratur mehrfach über ein nachvollziehbares Maß hinaus: so etwa beim Referat der Forschungen Nikodim Kondakovs (S. 162f.) oder bei dem Vergleich mit Aby Warburg (S. 151–154), in dem dessen *Atlas* mit dem Almanach *Der Blaue Reiter* in Parallele gesetzt wird: die jeweils zugrunde liegenden Intentionen differieren doch zu stark. Auch die Verweise auf eine Reihe von Kunsthistorikern von Wilhelm Pinder bis Dmitrij Ajnalov (S. 177–179) tragen eher zur Verwirrung als zur Aufklärung des Lesers bei. Einleuchtend ist aber z. B. die Herausarbeitung des Unterschieds zu Wilhelm Worringer (S. 181f.), dessen dualistischem Modell von abstrakter und organischer Form Kandinsky seine Theorie der inneren Gleichheit von Realistik und Abstraktion entgegengehalten habe: „Finalmente, la distinzione che per Worringer doveva avere un carattere di dicotomia essenziale, prende nella teoria di Kandinsky un significato secondario e relativo, corrispondente non all'obiettivo e alle leggi fondamentali dell'arte, ma ai suoi mezzi [...]“ (S. 182).

Die intensive Auswertung des Bibliotheksbestandes, der Literaturlisten, der Skizzenbücher und unpublizierten Texte erbringt eine Vielzahl interessanter Informationen und Perspektiven; Kandinskys vielfältige Interessen können konkreter nachvollzogen und in ihrem zeitlichen Umfang genauer definiert werden. Doch möchte man nicht immer wieder in kurzen Abständen scheinbar über den Bestand

der Privatbibliothek Kandinskys und verschiedene unpublizierte Notizen informiert werden. Es ist sehr zu begrüßen, daß Nadia Podzemskaia im bibliographischen Anhang die in Kandinskys Privatbesitz befindlichen Titel kennzeichnet und die 1906/07 in der Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris erstellte, 40 Titel umfassende Literaturliste wiedergibt (S. 233–235). Ihr Buch macht aber auch die Dringlichkeit einer vollständigen annotierten Dokumentation der Bibliothek Kandinskys und seiner Literaturkenntnisse erneut deutlich. Es ist bedauerlich, daß das kleine, aber an neuer Information reiche Buch nur in italienischer Sprache erschienen ist; denn in deutscher oder englischer Übersetzung wäre ihm wohl ein größerer Leserkreis sicher.

REINHARD ZIMMERMANN

Fachbereich III Kunstgeschichte

Universität Trier

Video – 25 Jahre Videoästhetik; Hrsg. Ulf Poschardt im Auftrag des NRW Forum Kultur und Wirtschaft Düsseldorf [Katalog der Ausstellung 24.1. – 18.4.2004]; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003; 238 S. mit vielen farb. Abb.; ISBN 3-7757-1342-5; € 24,80

Liest man die Zeichen der Zeit richtig, dann scheint es schlecht um die Zukunft des Musikvideoclips zu stehen: Nicht nur, dass die Musikindustrie begonnen hat, angesichts der ökonomischen Einbrüche der letzten Jahre die Mittel für diese, ursprünglich als reine Werbeträger konzipierten Kurzfilme drastisch zusammenzukürzen, so dass frühere Budgets von bis zu 2,5 Millionen Dollar pro Video zukünftig der Vergangenheit angehören zu scheinen; auch der Umstand, dass auf DVDs, in darauf reagierenden Zeitungsartikeln und mit einer Ausstellung wie der hier besprochenen eine Art Resümee der Evolution des Genres hin zu einer eigenen, z. T. durchaus avantgardistischen Kunstform gezogen wird, spiegelt ein Bewußtsein des Umstandes wider, dass eine entscheidende Phase dieser Entwicklung zu Ende gegangen ist: Hegels Eule der Minerva beginnt ihren Flug also auch hier erst mit hereinbrechender Dämmerung.

Dessen scheint man sich auch bei den Vorbereitungen zu dieser Ausstellung bewußt geworden zu sein, sollte diese von Ulf Poschardt organisierte und betreute Rückschau doch zunächst mit dem Titel „Video – Die Sprache des 21. Jahrhunderts“ überschrieben werden. Das klingt wohl doch zu vollmundig, und so entschied man sich für das etwas retrospektiver wie zugleich allgemeiner und erhabener klingende Motto „25 Jahre Videoästhetik“ (eine ebenso ehr- wie fragwürdige Zahl, die sich allein der Rückrechnung auf das Jahr 1979 verdankt, in dem die Buggles ihren programmatischen Song „Video Killed the Radio Star“ veröffentlichten und mit einem – auf der Ausstellung nicht gezeigten – Musikvideo versahen; tatsächlich hatten jedoch Popgruppen wie z. B. Abba bereits Mitte der 70er Jahre regelmäßig derartige Clips produziert, und nicht umsonst ließ das Museum of Modern Art in New York eine im