

tet hat, sie gäben nur das Erscheinungsbild des Modells, aber wenig von dessen innerem Wesen wieder, so trifft dieser Vorwurf auf die Liebermann-Bildnisse bestimmt nicht zu, sie sind faszinierende Menschenschilderungen.

Gern wüßte man natürlich auch, ob Zorn in irgendeinem Verhältnis zu Corinth gestanden hat. Die Verf. setzt voraus, daß Zorn ihn in den Berliner Künstlerkreisen, in denen er ausgiebig verkehrte, kennengelernt haben muß, aber es scheint keine einzige Äußerung von ihm über den deutschen Kollegen oder dessen Malerei zu geben. Und doch waren die beiden vergleichbare Charaktertypen, auch die Einstellung zur Natur und die malerischen Mittel, sie ins Bild zu bringen, sind bei beiden manchmal auffallend ähnlich, selbst die Wahl der Modelle fiel ähnlich aus. Hier ließe sich wohl noch manches entdecken, wodurch Zorn noch besser in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden könnte, in den er gehört.

Dieser Zusammenhang ist nichts anderes als die große Aufbruchsbewegung der europäischen Malerei vom 19. Jahrhundert in die Moderne. Sie ereignete sich, wie wir längst wissen, keineswegs nur in Paris, sondern hatte viele Urheber an vielen Orten. Nicht zuletzt hatten die Skandinavier einen wesentlichen Anteil daran, man denke nur an die Rolle, die der Norweger Munch für den deutschen Expressionismus gespielt hat. Mit seinen besten Werken lieferte auch Zorn einen nicht gering zu schätzenden Beitrag zu der vielfältig schillernden Epoche der europäischen Malerei um 1900, deren Geschichte als ein europäisches Phänomen noch nicht geschrieben ist. Mit ihrer Darstellung der Aktionen eines skandinavischen Künstlers auf der deutschen Kunstszene hat Cecilia Lengefeld einen interessanten Aspekt dieses europäischen Themas eröffnet. Ihr Buch ist auch und gerade für deutsche Leser eine sehr lehrreiche und, nicht zuletzt dank der ausgezeichneten Übersetzung aus dem Schwedischen ins Deutsche, zugleich eine höchst angenehme Lektüre.

ERIK FORSSMAN

Freiburg i. Br.

Christiane Schmidt: Kandinskys physikalische Kreise. Kunst als Medium naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Untersuchung der Schriften des Künstlers und seiner abstrakten Bildwelt von Gesichtspunkten moderner Physik; Weimar: VDG 2002; 427 S., 21 Abb.; ISBN 3-89739-312-3; € 63,-

Barbara Mackert-Riedel: Wassily Kandinsky über eigene Bilder. Zum Problem der Interpretation moderner Malerei; Weimar: VDG 2003; 205 S., 7 Abb.; ISBN 3-89739-328-X; € 30,40

Reinhard Zimmermann: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, I. Darstellung, II. Dokumentation; Berlin: Gebr. Mann 2002; 2 Bde., zus. 1230 S.; ISBN 3-7861-1988-0; € 98,-

Die Dissertation von Christiane Schmidt ist dem bis heute in der Kandinsky-Forschung relativ wenig beachteten abstrakten Oeuvre Kandinskys aus den zwanziger

Jahren gewidmet. Zugleich nähert sich die Autorin ihrem Gegenstand von einem ganz neuen Betrachterstandpunkt aus und fragt, inwieweit diese Malerei zu vermitteln suchte, was zeitgleich Gegenstand der physikalischen Forschung war. Diese Fragestellung ermöglicht es ihr, „dem rationellen Aspekt Kandinskys Denkens und Schaffens gerecht zu werden, der von Seiten der Fachliteratur nur unzulänglich behandelt worden ist“ (S. 17). Zu Recht davon überzeugt, daß „die Entwicklung des Stiles eines Malers sich weit aufschlußreicher im sozialgeschichtlichen Umfeld seiner Epoche als im beschränkten Raum einer Künstlerbewegung erklären läßt“ (S. 18), zieht die Autorin dem üblichen Begriff der Beeinflussung jenen der Prägung vor. Bei ihrer Suche nach dem intellektuellen Milieu, das die Weltsicht des Künstlers am stärksten geprägt hat, lenkt sie ihre Aufmerksamkeit insbesondere auf die beiden russischen Perioden seines Lebens: Die erste vor seiner Künstlerkarriere, die sich hauptsächlich im russischen Universitätsmilieu abgespielt hat, und die zweite während des Ersten Weltkrieges und der ersten Jahre nach der Oktoberrevolution.

Das erste Kapitel, das Kandinskys „russischem Erbe“ gewidmet ist, enthält eine umfangreiche Beschreibung der gesellschafts-politischen Situation in Rußland in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit besonderem Fokus auf die Entwicklung der Naturwissenschaften. In diesem Abschnitt, der für jeden Kandinskyforscher viele nützliche Detailinformationen bietet, hebt Christiane Schmidt auf subtile Weise einige wichtige Besonderheiten des russischen gesellschaftspolitischen Lebens hervor, wie z. B. die ganz bezeichnende Möglichkeit eines interdisziplinären Gedankenaustausches zwischen Naturwissenschaften, Geisteswissenschaften und den Künsten, die von großer Bedeutung für die Entwicklung dieser drei Bereiche im 20. Jahrhundert werden sollte. Dabei bewertet die Autorin Kandinskys Stellung und seinen Blick auf die russische Gesellschaft. In dieser Untersuchung gelingt es ihr, einige in der Kandinsky-Forschung traditionell unzureichend berücksichtigte Punkte in eine neue, breitere Perspektive zu bringen. Ein Beispiel dafür ist ihre Deutung von Kandinskys prophetischer Suche der „Epoche des großen Geistigen“: Bisher wurde sie immer im Kontext seines Interesses für Theosophie betrachtet. Dagegen entdeckt die Autorin in ihr eine „offensichtliche Identifikation“ des Künstlers mit zeitgenössischen russischen Vorstellungen zum Umbau der Gesellschaft – eine Parallele, die sie zuvor anhand verschiedener Belege überprüft hat (S. 87). Diese und ähnlich aufschlußreiche Betrachtungen zeigen, wie viel Neues die von Christiane Schmidt gewählte Perspektive zum besseren Verständnis Kandinskys hätte beitragen können, wenn die Autorin mit den russischen Quellen und der jüngeren Sekundärliteratur, die in den letzten fünfzehn Jahren innerhalb und außerhalb Rußlands entstanden ist, besser vertraut wäre. Die neuesten Forschungen, auch solche, die unmittelbar das Hauptthema dieser Dissertation, Kandinskys Verbindungen mit dem russischen Universitäts- und Akademikermilieu diskutieren, werden nicht erwähnt. Dieser Mangel ist vermutlich mit dem relativ großen Zeitabstand zwischen der Beendigung der Dissertation, die in Frankreich geschrieben und verteidigt worden ist, und ihrer Veröffentlichung in Deutschland zu erklären. Tatsächlich wurde in der Bibliographie die Sekundärliteratur bis 1992 gewissenhaft berücksichtigt, während aus der Zeit danach lediglich einige Titel

der Jahre 2000 bis 2002 Eingang fanden, ohne daß ein nachvollziehbares Auswahlkriterium erkennbar würde.

Das zweite Kapitel, das einen kritischen Überblick zur Entwicklung von Kandinskys malerischem Werk anstrebt, beginnt mit der Identifikation einiger Schlüssel-motive in seinem Werk von 1896–1916 (Reiter, Ruderboot, Blume), für die auch die russischen Quellen benannt werden. Mehrere Forscher haben zuvor schon ähnliche Recherchen unternommen, um den gegenständlichen Ursprung der wichtigsten Bild-motive in den ersten abstrakten Werken Kandinskys zu bestimmen. Christiane Schmidt dagegen möchte das Bildobjekt bzw. Bildmotiv „im Sinne eines Zeichens“ auffassen: „Es geht nicht länger um die Interpretation eines bestimmten Bildes, sondern um die Untersuchung eines Bildsystems, eines Kompositionsschemas“ (S. 102). Auf diese Weise kommt die Autorin zu einer sehr interessanten vergleichenden Analyse des Bildraumes in den gegenständlichen und abstrakten Werken Kandinskys. Zu Recht betont Christiane Schmidt: „Eine eindeutige Unterscheidung von Form und Inhalt ist in den Bildern Kandinskys nicht mehr feststellbar“. Sie schließt daraus: „Kandinsky gelang die Verschmelzung von Form und Inhalt, welche zum Ausgangspunkt einer neuen Qualität wurde, gleich einer unsichtbaren, nicht-materiellen Qualität, die dennoch als fühlbar charakterisiert werden könnte“ (S. 146). So gelangt die Autorin zu ihrem eigentlichen Thema, der Verbindung des von Kandinsky in der Periode 1916 bis 1933 entwickelten neuen Raumkonzepts, das auf der „Synthese der Gegensätze“ beruht, mit Einsteins Relativitätstheorie.

Im zweiten Teil desselben Kapitels diskutiert Christiane Schmidt die Beziehungen zwischen dem malerischen und dem schriftlichen Oeuvre Kandinskys und versucht eine Deutung seiner Hauptschriften, ausgehend von einer angenommenen inneren Einheit seines gesamten schriftlichen Oeuvres, das sowohl intuitive, mystische als auch tendenziell rationale Elemente enthält. Die Autorin nähert sich dem Problem, indem sie die Texte des Künstlers nicht als rein kunsttheoretische Traktate auf-faßt, sondern als kunstwissenschaftliche Beiträge. Sie geht noch weiter und sagt, daß „Kandinskys Schriften und seine Malerei nicht als getrennt ablaufende Prozesse, sondern eben als gemeinsames Ergebnis einer Kunstwissenschaft“ betrachtet werden müssen (S. 157). Der Begriff der „Kunstwissenschaft“ reiche „weit über den einer simplen Kunsttheorie hinaus, da er die Kunsttheorie in einer humanistischen also umfassenderen Dimension begreift“ (S. 155). Damit gelingt Christiane Schmidt ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Lösung des Problems einer grundsätzlichen Unterscheidung von Kunsttheorie und Kunstwissenschaft, ein Weg, der auch in Bezug auf Kandinsky sehr vielversprechend ist.

Das Problem der Kunstwissenschaft führt Christiane Schmidt direkt zum Kern ihrer Fragestellung, der Frage nach der Beziehung Kandinskys zu den Naturwissen-schaften. Diesem Thema ist das dritte Kapitel ihres Buches gewidmet. Den Anlaß für ihre vergleichende Untersuchung der Inhalte und Interpretationsschemata von Naturwissenschaften und Kunst findet sie in der Beobachtung eines zeitgleichen Inkraft-tretens einer „neu empfundenen Wirklichkeitsstruktur“ und der „sich daraus erge-benden neuen Erfahrungswege in der Physik und in der Kunst zu Beginn des

20. Jahrhunderts“: „In der Naturwissenschaft wie in der Kunst war erkannt worden, daß der Mensch Teil der Natur ist, diese also nicht objektiv beschreiben kann“ (S. 179, 178). Nach dieser einleitenden Diskussion liefert Christiane Schmidt einen allgemeinen geschichtlichen Überblick zu den Naturwissenschaften der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie insbesondere eine Erörterung von Terminologie und Inhalt der Relativitäts- und der Quantentheorie, mit einem besonderen Interesse für die Aufnahme und Auslegung der Modelle nicht-euklidischer und n -dimensionaler Geometrie in der breiten, nicht-wissenschaftlichen Öffentlichkeit. Anhand einer Analyse des publizistischen Werkes von Kandinsky, seiner Korrespondenz sowie des naturwissenschaftlich ausgerichteten Buchbestandes der deutschsprachigen persönlichen Bibliothek des Malers, die im Musée National d'Art Moderne des Centre Georges Pompidou in Paris aufbewahrt wird und die zuvor noch nie zum Objekt einer Untersuchung wurde, geht die Autorin der Frage nach, inwieweit und über welche „Kanäle“ sich der Künstler mit den aktuellen physikalischen Theorien seiner Zeit auseinandergesetzt hat.

Der höchst aufschlußreichen Analyse des dynamischen Raum-Zeit-Konzepts bei Kandinsky, die im dritten Kapitel anhand seiner Schriften geführt wird, folgt im vierten Kapitel eine solche anhand seines malerischen Werkes. Dieses letzte Kapitel unternimmt den sehr interessanten Versuch, das malerische Oeuvre des Künstlers unter Anwendung der Ideen und Begriffe der Relativitäts- und Quantentheorie zu betrachten.

Allgemein ist jedoch anzumerken, daß die spannende Analyse der Autorin an manchen Stellen notwendig ungenau und häufig an der Oberfläche bleibt, denn eine vertiefte Diskussion, die eine unmittelbare Kenntnis dieser komplizierten Materie voraussetzen würde, kann schließlich im Rahmen einer kunsthistorischen Dissertation nicht erwartet werden. Was dagegen für den Leser insgesamt sehr ärgerlich ist, ist die Häufigkeit von faktischen und orthographischen Fehlern in der Transkription der russischen Namen und Wörter (Bogacevskij statt Bogaevsckij, Petr Uzbenskij statt Nikolaj Uspenskij, Suksin statt Scukin, Kruzoki statt Kruzki, usw.).

Trotz dieser Mängel sei Christiane Schmidt zu diesem bahnbrechenden Werk gratuliert, denn sie hat nicht nur ganz neue Themen und Fragestellungen in die Kandinsky-Forschung eingebracht, sondern auch einige wichtige Aspekte seiner künstlerischen Persönlichkeit sehr mutig und überzeugend gegen traditionelle Sichtweisen herausgearbeitet. Nach diesem Buch wird es nicht mehr möglich sein, die hier aufgezeigten Beziehungen zwischen Kandinsky und den Naturwissenschaften zu ignorieren.

Die Dissertation von Barbara Mackert-Riedel, eingereicht an der Universität der Künste in Berlin, ist der Analyse einiger Texte Kandinskys gewidmet, in denen der Künstler zum einen seine Gemälde *Himmlische und irdische Trauer* (1904), *Kampf in Rot und Grün* (1904) sowie *Kleine Freuden* (1913) bespricht; zum anderen handelt es sich um einen Brief des Künstlers an Hans Arp (1912), in dem er sich mit seinem Aquarell *Entwurf zu „Improvisation mit Pferden“* auseinandersetzt. Alle diese Texte, die hier als Paradigmen der Interpretation moderner Malerei untersucht werden, werden in un-

gekürzter Fassung nach den Manuskripten des Archivs der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus zu München wiedergegeben, jeweils textanalytisch und historisch kommentiert. Zwei von diesen Texten, die Reflexion zu *Himmlische und irdische Trauer* und der Brief an Hans Arp, sind zuvor noch nie publiziert worden.

Im Kontext der aktuellen Debatte „um die Wort-Bild-Distanz in der modernen Kunst und das Problem angemessener Interpretationsverfahren“, sieht Barbara Mackert-Riedel das Besondere dieser Bildkommentare Kandinskys darin, daß sie gerade in der kritischen Übergangsphase des Künstlers zur Abstraktion „den Rezipienten am Prozeß der künstlerischen Sinnkonstitution bei der Entstehung des Bildes aus der Sicht des Künstlers teilhaben lassen und [...] damit Wege zur Interpretation der modernen Bildsprache“ aufzeigen (S. 12–13).

Mit Blick auf diese von Kandinsky selbst nie veröffentlichten Bildkommentare setzt sich Barbara Mackert-Riedel kritisch mit der von Felix Thürlemann vertretenen These auseinander, „Kandinskys Interpretation eigener Bilder habe primär eine propagandistische Funktion in Hinblick auf die Umstimmung eines grundsätzlich gegnerisch eingestellten Publikums gehabt“ (S. 18). Die Autorin zeigt konträr dazu auf der Basis einer detaillierten Analyse, daß diese Texte „der privaten Bewußtwerdung in einer schwierigen Phase der individuellen künstlerischen Entwicklung“ dienen (S. 18) und bestimmt damit – das ist entscheidend – den Status solcher Texte neu. Die Bildreflexion „dient Kandinsky als Untersuchungsfeld, als Rekapitulation der eigenen Farb- und Gestaltungssymbolik, die der Realisierung des Bildes zugrunde liegt“ (S. 19). Trotz ihrer methodischen Gegenposition bei der Interpretation dieser Texte erklärt sich die Autorin grundsätzlich einverstanden mit der von Felix Thürlemann formulierten semiotischen Kunstwissenschaft; entsprechend betrachtet sie zunächst die Reflexionen Kandinskys als etwas von den Bildwerken Unabhängiges, bevor sie schließlich untersucht, wie sich beides inhaltlich zueinander verhält, ob übereinstimmend oder konträr.

Jeder dieser vier Texte wird zum Gegenstand eines eigenen Kapitels. Kandinskys Manuskript „Das Bild ‚Die himmlische und irdische Trauer‘“ mit dem von einer Federzeichnung begleiteten Text wird von Barbara Mackert-Riedel mit dem nur durch eine Archivfotografie der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung bekannten, vermutlich in Tempera ausgeführten, verschollenen Bild von 1904 konfrontiert. Zunächst mit der zeitlichen Folge von Text und Bild beschäftigt, plaziert die Autorin den Text in die Mitte der Werkgenese: „einesteils als deutender Nachvollzug der bereits angefertigten Tempera, andernteils als eine vorbereitende Überlegung für die geplante Fassung eines großen Gemäldes“. „Dadurch läßt sich das Manuskript“, so Barbara Mackert-Riedel, „als Schnittstelle von Bildinterpretation und Bildkonzeption identifizieren“ (S. 39). Da die ganze Bildkomposition auf dem Gegensatz zwischen Blau und Rot sowie zwischen Deck- und Lasurfarben beruht, wird der Ursprung dieses Farbdiskurses zum zentralen Gegenstand ihrer Textanalyse. Dank ihrer Recherche in Kandinskys eigener Bibliothek, die im Musée National d'Art Moderne im Centre Georges Pompidou zu Paris aufbewahrt wird, hat die Autorin im

Katechismus der Farbenlehre von Ernst Berger (1898) eine Passage entdeckt, deren Anstreichung und Kommentierung vom regen Interesse Kandinskys zeugen. Diese Entdeckung ist umso bedeutender, als es vermutlich diese Passage war, welche Kandinsky mit der Farbenlehre von Wilhelm von Bezold, die unter Münchener Künstlern im Umkreis von Arnold Böcklin und Franz Stuck sehr angesehen war, in Berührung brachte und die später, durch Kandinskys Lektüre zur Chromotherapie bereichert, in *Über das Geistige in der Kunst* wieder eine Rolle spielen sollte. Ebenfalls auf sehr interessante Weise analysiert die Autorin die Parallelen zwischen Kandinskys Bild und Tizians Gemälde *Himmliche und irdische Liebe*, von dem sich eine Kopie in der Münchner Sammlung Schack befand.

Kandinsky wußte dank der *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1865–1868–1869 über Arnold Böcklin* von Rudolf Schick, wie Böcklin das Bild Tizians sah und teilt dessen Sicht: Der Interpretationsschwerpunkt beider Künstler liegt bei diesem Bild „mehr auf den bildformalen, gestaltungs- und wirkungsbezogenen, denn auf thematischen Besonderheiten“ (S. 69).

Kandinskys Überlegungen unter dem Titel „Der ‚Kampf‘“ zu seinem verschollenen, vermutlich in Tempera ausgeführten Bild *Kampf in Rot und Grün*, das ebenfalls nur durch eine Münchener Archivfotografie bekannt ist, werden von Barbara Mackert-Riedel im Zusammenhang ihrer Untersuchung der Farbsemantik des genannten Bildes sehr überzeugend analysiert. Sie stellt fest, daß im Zentrum des Werkes nicht der Gegensatz der beiden dargestellten Ritter, sondern der Komplementärkontrast („Kampf in Rot und Grün“) steht und dieser den eigentlichen Sinn bildet: „Das Bild ist nicht im Sinne des Abbildhaften gedacht, [...] sondern hier wird vorrangig die Farbe in ihrer Eigenschaft als abstraktes syntagmatisches Darstellungsmittel, als eigenständiges Subjekt behandelt“ (S. 82). Bei ihrer Untersuchung geht Barbara Mackert-Riedel dem offensichtlichen Paradoxon nach, daß sich der grüne Ritter „mit der ganzen Wuth“ auf seinen Gegner stürzt, während der rote Ritter „ruhig bleibt und selbstbewußt“ – so formuliert es Kandinsky übrigens selbst in einem Brief an Gabriele Münter. Diese – wie sich Kandinsky an derselben Stelle ausdrückt – „erzählende Farbensprache“ ist umso erstaunlicher, als Kandinsky normalerweise, der allgemeinen kulturell-psychologischen Tradition folgend, das Rot als dynamische Farbe, das Grün dagegen als zurückhaltende und beruhigende Farbe auffaßt. Den Schlüssel zu diesem Paradoxon sucht Barbara Mackert-Riedel in Kandinskys Korrespondenztheorie von Farb-Form-Beziehungen, wie sie sich in Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche* findet, und deren Elemente in Wirklichkeit schon in seinen ersten theoretischen Texten seit 1904 enthalten sind. Diese Farb-Form-Auffassung des Künstlers ist ein erstes Beispiel für Kandinskys Ambiguität in Bezug auf Farben; sie wird uns später in seiner Unsicherheit bei der Zuordnung des Quadrats zu Rot bzw. Grün in *Über das Geistige in der Kunst* wieder begegnen.

Kandinskys Brief an Hans Arp aus dem Jahr 1912 wird hier als eine grundlegende Auseinandersetzung des Künstlers mit Aspekten der Bildbetrachtung und -deutung an der Schwelle zur abstrakten Malerei interpretiert. In ihrer spannenden Analyse dieses bisher unbekanntes programmatischen Textes, in dem drei unter-

schiedliche Möglichkeiten der Bildinterpretation erläutert werden, liefert Barbara Mackert-Riedel neue Kommentare zu einigen musikalischen Begriffen im Kontext der abstrakten Malerei, z. B. „Rhythmus“, und zeigt auf überzeugende Weise Parallelen auf zwischen Kandinskys Theorie des Bildverstehens (siehe den Begriff „Brücke bauen“ im Brief an Arp) und Wilhelm Diltheys Ausführungen zur Hermeneutik des Kunstwerks. Anhand des deutschen Fundus von Kandinskys persönlicher Bibliothek liefert sie zudem interessante Verweise auf Beispiele der Kunstliteratur, die Kandinsky bei der Entwicklung seiner formalen Bildanalyse rezipiert hat.

Bevor Barbara Mackert-Riedel schließlich zur Analyse von Kandinskys Interpretation des Ölbildes *Kleine Freuden* schreitet, stellt sie eine Chronologie der Deutungen des Bildes zusammen, die sich übrigens alle mit der Identifikation einiger besser erkennbarer figurativer Bildelemente begnügen (Sixten Ringbom, Rose-Carol Wash-ton Long, Will Grohmann, aber auch Angelica Zander Rudenstein, Hans Konrad Roethel). Allein Felix Thürlemann und (eingeschränkt) Armin Zweite kritisieren diese hermetisch-ikonographischen Ansätze, die ausschließlich mit «verborgenen Bildfiguren» arbeiten und denen eine negative Auffassung der abstrakten Bildsprache gemein ist. Barbara Mackert-Riedel hebt in ihrer eigenen Analyse ganz zu Recht hervor, daß der Künstler gerade den Charakter, die Gestalt oder Physiognomie der Ausdrucksmittel im Bild betont. So kommt sie zu dem Schluß, daß die „Bedeutung im abstrakten Bild über rein gestalterische Mittel konstituiert wird“ (S. 190).

Das kleine Buch von Barbara Mackert-Riedel mit seinen sorgfältigen und gut dokumentierten Analysen von vier wenig bekannten, programmatischen Texten Kandinskys ist sehr zu begrüßen, da es der Autorin gelungen ist, anhand konkreter Beispiele das schwierige Problem der Deutung der abstrakten Bildsprache in Kandinskys Werk der Jahre 1904–1913 neu und ganz überzeugend zu erhellen.

Die umfangreiche, zweibändige Habilitationsschrift von Reinhard Zimmermann beginnt mit dem Eingeständnis des Autors, er habe sein ursprüngliches Ziel, eine „umfassende Darstellung der Kunsttheorie Kandinskys zu geben und ihre ästhetik- und geistesgeschichtlichen Bezüge erschöpfend auszuleuchten“, nicht erreicht. Der Grund dafür seien die Unerschöpflichkeit von Kandinskys Theorie und der Reichtum ihrer ästhetischen Begriffe und Denkfiguren, die „in ein solch weites Feld der abend-ländischen Kunsttheorie“ führen, daß „eine erschöpfende Darstellung der ästhetik-geschichtlichen Bezüge jeden sinnvollen Rahmen sprengen würde“ (S. 9). Zwischen dem Wunsch nach Allumfassendheit und der faktischen Unmöglichkeit ihrer praktischen Realisierung bewegt sich dieses monumentale Unternehmen, dessen Stärke fortwährend in seine Schwäche umzuschlagen droht. Das Problem hängt offensichtlich mit der gewählten Untersuchungsmethode zusammen, deren Darstellung dem Autor einen hervorragenden Anlaß bietet, einige sehr wichtige methodische Fragen der Kandinsky-Forschung neu zu stellen. Seine Kritik gilt der Unsitte, unter Aufbiegung eines immensen Erfindungsreichtums darüber zu spekulieren, was Kandinsky rezipiert haben könnte, etwa welche Texte dem Künstler „zugänglich“ waren oder „zugänglich“ gewesen sein „könnten“. Alternativ dazu mißt Reinhard Zimmermann

in seiner eigenen Arbeit der konkreten Rezeption wie der inhaltlichen Parallelität gleiche Bedeutung bei. Hinsichtlich der Parallelität betont er: „In allgemeiner Hinsicht ist die Beziehung zwischen einem Text von Kandinsky und einem anderen Text aufgrund des Kriteriums der Ähnlichkeit oder der Analogie zu erfassen. Im Prinzip kann man jeden beliebigen Text für einen derartigen Theorievergleich heranziehen. Es ist dabei gleichgültig, ob ihn Kandinsky kannte oder nicht, ja der Vergleichstext kann einem ganz anderen Kulturkreis angehören; lediglich ein gemeinsamer Bezugspunkt muß gegeben sein“ (S. 39). Der Autor ist sich der Gefahren seiner Vorgehensweise bewußt, zum einen der Zufälligkeit seiner Annäherung, zum anderen des drohenden Verlusts der Einheit der Theorie Kandinskys, die auf verschiedenen Einzelementen mit ihrer jeweils eigenen Geschichte beruht. Seine Untersuchung ist deshalb der historischen Rekonstruktion der Geschichte der einzelnen Motive gewidmet, wobei zwei Aspekte berücksichtigt werden: der zeitgeschichtliche (Verankerung in „seiner“ Zeit) und der ideengeschichtliche (Verbindung mit der Tradition). Reinhard Zimmermann ist sich jedoch im Klaren, daß bei der Vielzahl der anzusprechenden Motive einzelne ideengeschichtliche Linien der Theorie Kandinskys auf dem Weg von ihrem Ausgangspunkt (z. B. von Paracelsus) zu Kandinsky „nur selektiv belegt werden können“ (S. 50).

Im ersten Kapitel, in dem die Künstlertheorie als Quelle und Untersuchungsgegenstand erörtert wird, betont der Autor zu Recht den grundsätzlichen Unterschied zwischen Kandinskys Kunstschriften und den theoretischen Äußerungen von Kritikern, Kunstphilosophen oder Kunsthistorikern und meint, Künstler seien normalerweise „keine Philosophen und keine Wissenschaftler“ (S. 94). Doch was genau das Spezifische von Kandinskys Künstlertheorie ist, bleibt unausgesprochen. Die Argumentation des Autors, daß es in der „Kunstlehre“ Kandinskys, in der sich der Künstler mit den Elementen der Malerei beschäftigt, „nicht um die Inhalte und Ziele der Kunst, sondern um die Mittel“ geht (S. 84), während Inhalte und Ziele in anderen Teilbereichen seiner Theorie abgehandelt werden, ist m. E. nicht überzeugend. Denn der Kern von Kandinskys originalem theoretischen Denken ist, so meine Meinung, gerade in der Entwicklung seiner „Kunstlehre“, die von Anfang an parallel zu seiner malerischen Praxis entstanden ist, zu suchen und nicht in seinen häufig unpräzisen allgemeinen Vorstellungen, die, wie Reinhard Zimmermann in den Kapiteln 2 bis 5 überzeugend darlegt, ihre Wurzeln aus diversen kulturellen Traditionen des Denkens beziehen.

Diese weniger präzisen Teilbereiche der Theorie Kandinskys, deren detaillierten Analysen die Kapitel 2 bis 5 gewidmet sind, werden von Reinhard Zimmermann in vier Komplexe geteilt: die Evolutionstheorie (die für Kandinsky so wichtige Begriffe umfaßt wie die raumzeitliche Bedingtheit der Kunst, die innere Notwendigkeit, den Dualismus von Materie und Geist); die Theorie des Inneren; die Theorie der Dematerialisation (die die Probleme der Feinstofflichkeit, der Kraft und Fluida analysiert) sowie die Theorie des Sprachcharakters der Kunst (in der auch die Theorie der Korrespondenzen besprochen wird).

Alle diese Elemente der Theorie Kandinskys werden anhand einer spannenden

Analyse von Schriften, Briefen sowie Kandinskys persönlicher Bibliothek untersucht und in einen breiten historischen Zusammenhang gestellt. So führt hier z. B. das Problem der Offenbarung des Geistes und der Enthüllung des Abstrakten bei Kandinsky zur Besprechung der Metaphorik des Ver- und Enthüllens, die ursprünglich dem religiösen Bereich entstammt und in der christlichen Ikonographie gespiegelt wird. Oder es wird Kandinskys Entscheidung zwischen innerer und äußerer Notwendigkeit und der jeweils zugeordneten inneren und äußeren Schönheit auf die antike Unterscheidung zwischen „decorum“ und „pulchrum“ zurückgeführt. Reinhard Zimmermann bemerkt dabei sehr richtig, daß der Begriff „innere Notwendigkeit“ „seit dem späten 18. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende so häufig auf[taucht], daß es ebenso aussichtslos wie überflüssig erscheint, einen bestimmten Autor als ausschlaggebende Quelle für Kandinsky namhaft zu machen“ (S. 140). Bei der ausführlichen Besprechung der Evolutionsstruktur lenkt der Autor die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Joachimsche Modell und die darauf beruhende „Ästhetik der Unpräzision“, in deren Folge die in den *Rückblicken* angesprochene Qualität des Weichen und Unpräzisen, die mit dem Übergang vom Alten zum Neuen Testament, von Moses' materiellem zu Christi geistigem Gesetz verbunden ist, in Kandinskys abstrakten Bildern „nicht nur mittels der aus der christlichen Ikonographie entlehnten Motive bildnerisch vergegenwärtigt [wird], sondern auch mittels der Malweise“, die aufgelöste, ineinander verfließende Farbflächen und unklar konturierte Formen benutzt (S. 186). Hier ist freilich anzumerken, daß diese (und ähnliche) Interpretationen von Kandinskys Schriften fern seiner Malerei, so reich und gut dokumentiert sie auch seien, die Prozesse der malerischen Entwicklung m. E. nicht immer hinreichend berücksichtigen.

Zu den überzeugendsten Abschnitten des Buches gehört zweifellos das Kapitel IV, das von Kraft und Spannung handelt. Aus dem Vollen schöpfend, zeigt Reinhard Zimmermann hier, wie Kandinskys Begriffe „Element“, „Kraft“, „Energie“, „Spannung“, „Widerstand“, „Druck“, „Dichte“, „Gewicht“, „Summe“ oder „Maximum“ von der inneren Verbundenheit seiner Ästhetik mit der zeitgenössischen Naturwissenschaft, insbesondere der Physik, zeugen. Subtil bemerkt er, daß bei der Integration all dieser Motive in der kompositorischen Struktur des Kunstwerks „die Elemente der Natur und der Naturforschung ihres ursprünglichen Sinnes und Kontextes beraubt [sind] und zu Funktionen eines innerästhetischen, kompositorischen Zusammenhangs werden“ (S. 307). Um die Idee des Künstlers von den lebendigen, energetisch wirksamen Elementen zu erklären, geht Reinhard Zimmermann in einer Art kultureller Archäologie auf die mittelalterliche und frühneuzeitliche Naturauffassung zurück, wobei die Frage, auf welchem Wege diese Denkfiguren im einzelnen an Kandinsky gelangt sein könnten, für den Autor unbeantwortet bleiben. Die detaillierte Diskussion des Begriffes „Fluidum“, eines energetisch geladenen feinstofflichen Mediums, das sowohl Energieträger als auch –vermittler ist, führt den Autor zu gründlichen Recherchen über solche Erscheinungen wie Magnetismus, Galvanismus, Mesmerismus, Elektrizität und Od sowie den alldurchdringenden Äther, der bis zu Einstein die Himmelsmechanik erklären half. Anschließend betrachtet Reinhard Zim-

mermann ausführlich die Ordnung nach Polaritäten als ein grundlegendes Charakteristikum der Ästhetik und vor allem der Farbenlehre Kandinskys und zeigt den Ursprung dieser Ordnung in der vom Magnetismus abgeleiteten polaren Organisation. Die Untersuchung der geschichtlichen Herkunft des Begriffes „Vibration“ gibt dem Autor Gelegenheit zu der Beobachtung, daß er wesentlich älter als seine Artikulation in der weit verbreiteten okkultischen und theosophischen Literatur der Jahrhundertwende sei, durch die Kandinsky diesen Begriff wahrscheinlich aufgenommen hat. Schließlich führt Reinhard Zimmermann den Begriff der „Kraftlinie“ auf Michael Faraday zurück.

Im letzten Kapitel VI, „Exkurse“, das einigen schwierigen Problemen der Kandinsky-Literatur gewidmet ist, sei besonders der Abschnitt zur Bedeutung von Theosophie und Okkultismus hervorgehoben, in dem Reinhard Zimmermann betont, daß trotz des unzweifelhaften Interesses des Künstlers für Theosophie und Okkultismus Kandinsky mit beiden nicht zu eng verbunden werden sollte, da die zeitgenössischen theosophischen und okkulten Erscheinungsformen etwas transportierten, das unabhängig von diesen Formen seine Gültigkeit und Relevanz aus jahrhundertealten Traditionen des Denkens und der Religiosität des Abendlandes bezieht.

Zum Schluß ist festzuhalten, daß das außerordentlich vielschichtige und kenntnisreiche Buch von Reinhard Zimmermann, das wichtige methodische Fragen der Kandinsky-Forschung in grundsätzlicher Weise stellt und die historische Tiefe der von Kandinsky benutzten theoretischen Motive und Denkweisen ausführlich zeigt, von nun an eine unentbehrliche Referenz für jeden, der über Kandinskys Texte forscht, darstellen wird. In seiner systematischen Vorgehensweise ganz vorbildlich, fügt der Autor seiner Darstellung im zweiten Band, der speziell der Dokumentation gewidmet ist, umfangreiche und nützliche Anhänge bei. Hier findet sich unter anderem ein kommentiertes Verzeichnis der Schriften Kandinskys sowie eine nach den wichtigsten Begriffen geordnete Anthologie von Kandinsky-Zitaten.

NADIA PODZEMSKAIA

Centre de recherche sur les arts et le langage (CRAL)

CNRS, Paris

Zerstört, entführt, verschollen. Die Verluste der preußischen Schlösser im Zweiten Weltkrieg. Gemälde I; hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, bearb. von Gerd Bartoschek und Christoph Martin Vogtherr; Potsdam: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 2004; 728 S., 1364 SW-Abb.; ohne ISBN; € 49,-

Mit dem ersten, die Gemälde enthaltenden Verlustkatalog der preußischen Schlösser liegt eine Arbeitsleistung vor, deren gewaltigen Umfang nur der mit den Verhältnissen Vertraute beurteilen kann. Mehr als 3000 Gemälde sind verzeichnet und mit den üblichen Daten sowie Angaben über Provenienz und Verbleib und Literaturnachweisen versehen. Wo Abbildungen verfügbar sind, wurden diese beigegeben. Im wesent-