

chungen genannt: S. Papaldo, Notizie sul primo periodo romano di Francesco Manno, in: „Storia dell' Arte“ (Roma), 30/31, 1977, 187—190. Sodann verdient eine kleine von der Soprintendenza in Palermo herausgegebene Schrift besondere Beachtung als vorzügliche, weil gehaltvolle und klar aufgebaute Skizze der Barockmalerei in Palermo: Diana Malignaggi, La pittura del Settecento a Palermo, Palermo 1978, Galleria Regionale della Sicilia, 38 Seiten, 20 Tafeln (die bisher kaum zugängliche Werke vorzüglich abbilden), mit weiterführenden Anmerkungen versehen.

Wolfgang Krönig

EINE BUCH-REIHE ZUR SKULPTUR IN SIZILIEN

In nur geringem zeitlichem Abstand haben die Herausgeber der Buch-Reihe zur Malerei in Sizilien auch das Erscheinen einer gleichartigen, der Skulptur gewidmeten vorbereitet, deren erster Band nunmehr vorliegt. Format, Ausstattung und Disposition sind daher die gleichen wie in der vorher besprochenen Buch-Reihe.

DIANA MALIGNAGGI, *Valerio Villareale* [1773—1854]. Catalogo a cura di DORA FAVATELLA. Prefazione di Maurizio Calvesi. Palermo 1976 (Quaderni dell' Archivio Fotografico Regionale dell' Arte Siciliana. Serie Scultura, N. 1). 97 Seiten, 70 Abb.

Die Monographie über den 1773 in Palermo geborenen klassizistischen Bildhauer *Valerio Villareale* kann ein besonderes Interesse beanspruchen; denn sie füllt eine Lücke in der Kunstgeschichte Siziliens und geht zugleich über diesen Rahmen hinaus durch den Wirkungsbereich und die Bedeutung dieser Persönlichkeit, sie trifft ferner auf eine neu erwachte Anteilnahme an den lokalen Ausprägungen des Klassizismus, des „fenomeno neoclassico“. Die doppelte Autorschaft des Buches (die den Tatsachen gemäß im Titel hätte klarer zum Ausdruck kommen müssen) bedeutet insofern eine Ergänzung, als die Einführung das historische Geschehen und die sozialen Verhältnisse dieser ereignis- und spannungsreichen Zeit schildert, übrigens mit dem interessanten Hinweis darauf, daß Villareale Freimaurer war. Die erstmalige Erarbeitung eines Werkkatalogs aus zeitgenössischen Nachrichten, Dokumenten und Inschriften wird ergänzt durch eine stattliche bildliche Dokumentation, deren Qualität derjenigen der Malerei-Bände überlegen ist. Die Verfasserin des Katalogs gibt zugleich Biographie und Regesten. Aus allem werden die verschiedenen Stationen und wechselnden Auftraggeber dieses Künstlers deutlich; mit 21 Jahren geht er 1794 nach Neapel, wo er in König Ferdinand einen Protektor und Auftraggeber findet und bis 1797 bleibt. Von 1797 bis 99 ist er in Rom, Schüler von Canova. 1799 vom König nach Neapel zurückgerufen, gerät er dort in die Wirren der Revolution und in Lebensgefahr und geht nach Rom zurück. 1808 ist es König Joachim Murat, der ihn nach Neapel zurückruft und ihn zum „scultore di corte“ macht. In seinem Auftrag entstehen mehrere große „antikische“ Stuckreliefs für das

Schloß in Caserta (die zu den erhaltenen Werken des Künstlers gehören). Nach der bourbonischen Restauration kehrt Villareale 1814 nach Sizilien zurück, wo er in Palermo die angesehene Stellung eines Direttore delle Belle Arti und professore di scultura einnimmt und vielseitig wirkend bis zu seinem Lebensende bleibt.

Neben dem Katalog der erhaltenen Werke verdient derjenige der verlorenen Werke eine besondere Aufmerksamkeit. Denn geradezu symptomatisch für die Geschichte der Neuzeit spiegelt sich hier die tragische Tatsache, in welchem Ausmaß Hauptwerke eines Künstlers den jeweiligen politischen Ereignissen und Umstürzen zum Opfer fallen. Nur eine Auswahl des Verlorenen sei zusammen mit den so bezeichnenden Daten genannt: bei der Revolution in Neapel 1799 die großen Marmorstatuen König Ferdinands I. und der Königin Maria Carolina; bei der bourbonischen Restauration 1814/15 die kolossalen Marmorbüsten von Joachim Murat und Carolina Bonaparte sowie mehrere Statuen von antiken Heroen und Göttern; bei den Unruhen in Palermo 1848 die überlebensgroße Marmorstatue des Königs Francesco I.; durch Luftangriff während des Krieges in Palermo 1944 das Grabmal des Capitano Giovanni Fileti.

Angesichts dieses Künstlerlebens stellt sich die Frage nach Zusammenhang und Wechselwirkung von politischer Idee und „klassischer Form“, ohnehin von hoher Bedeutung für das Gesamtphänomen des Klassizismus; sie kann hier jedoch vorerst kaum beantwortet werden, zumal die besondere geographische und politische Situation Siziliens mit seinen unterschwelligem, aber stets spürbaren separatistischen Bestrebungen auch zu der hier in Frage stehenden Zeit das Problem weiterhin kompliziert.

Ein Überblick über das erhaltene Werk des Künstlers müßte vor allem einige Grabdenkmäler und vorzügliche Bildnisbüsten nennen, sodann einige Malereien. Höchst charakteristisch ist schließlich seine aktive Teilnahme an archäologischen Ausgrabungen, Entdeckungen und Restaurierungen, denen im Jahre 1813 seine freilich kaum wirksam werdende Ernennung zum Direktor der Ausgrabungen in Pompeji präludiert hatte. Am Tempel G in Selinunt und dem Tempel des Kastor und Pollux in Agrigent nimmt er in den Jahren 1831 und sodann seit 1836 Restaurierungen und Sicherungen vor, ferner an antiken Statuen, die sich heute im Museo nazionale zu Palermo befinden. Die Grabungen in Selinunt und die Entdeckung der Metopen, Ereignisse von internationaler Bedeutung, finden ihn aktiv tätig.

Wolfgang Krönig

BARUCH D. KIRSCHENBAUM, *The Religious and Historical Paintings of Jan Steen*. New York, Allanheld & Schram 1977. 261 S. mit 132 Abb. — LYCKLE DE VRIES, *Jan Steen, „de kluchtschilder“*. Diss. Groningen 1977, 174 S. — LYCKLE DE VRIES, *Jan Steen, „de schilderende Uilenspiegel“*. Amsterdam Boek (De grote meesters), 1976, 96 S. mit 64 Taf. u. div. Abb.

Neben Rembrandt, Vermeer und Frans Hals gehört Jan Steen zu den populärsten und beliebtesten holländischen Malern des 17. Jahrhunderts, und man hat auch ihm bereits zahlreiche Monographien gewidmet. In diesen Publikationen wurden jedoch nur ausgewählte Meisterwerke oder Teilaspekte seines Schaffens behandelt; dies erklärt sich vielleicht aus dem Umfang (fast 1000 Gemälde), der unterschiedlichen Qualität und der Vielfalt seines Werkes, das neben Historien- und Genrebildern gelegentlich auch Porträts und Landschaften enthält. Die hier zu besprechenden Arbeiten, von beiden Autoren als Dissertationen unternommen, sind wiederum nur Teilaspekten gewidmet.

Kirschenbaum griff die immer etwas vernachlässigten historischen Gemälde heraus und untersuchte an ihnen einmal Steens stilistische Entwicklung, zum anderen den Bildinhalt. Der nach den Nummern von Hofstede de Groot's „Kritischem Verzeichnis“ (Bd. I, 1907) geordnete Katalog umfaßt 102 Bilder und ein Addendum zählt 15 falsche Zuschreibungen oder von Hofstede de Groot unrichtig identifizierte Gemälde auf. Neben Material und Maßen (diese 1977 noch ausschließlich in inches!) sind Provenienzen und Literatur angegeben. In den knappen Kommentaren werden Datierung, Inhalt und kunsthistorische Bewertung der Werke diskutiert. Die Anordnung der Abbildungen folgt der im ersten Kapitel vorgeschlagenen, stilkritisch erschlossenen Chronologie der Historienbilder Steens.

Zu den frühesten datierten Gemälden aus dem Jahre 1651 gehört ein Historienbild, „Tod des Ananias“ (Kat. 66). Vor diesem Datum muß Steen jedoch schon zu malen begonnen haben, da er bereits als Mitglied der im März 1648 neugegründeten Leidener Lukas-Gilde genannt wird. Die Umrisszeichnungen des Frühwerkes vor 1651 sind noch nicht ganz festgelegt. *Kirschenbaum* zufolge gehört keines der Historienbilder hinein. Ungeklärt ist auch die Frage nach Steens Lehrer. Nach *Weyermans* Lebensbeschreibung von 1729 lernte er bei seinem Schwiegervater Jan van Goyen, auch bei *Adriaen van Ostade* und — hier besonders interessant — bei dem Historienmaler *Nicolaus Knüpfer*, dessen Einfluß nach *Kirschenbaum* nicht in den Jugendjahren, sondern erst in den späten Sechzigern sichtbar ist (30 f., 45 f.).

Auch hält *K.* — wie schon andere Forscher vor ihm — eine Beeinflussung Steens durch die Utrechter *Herman Saftleven*, *Cornelis van Poelenburgh* oder *Jan Both* für möglich (32). Ausführlicher, aber im Bildvergleich nicht ganz überzeugend, weist er noch auf den bisher weniger beachteten Utrechter *Joos Cornelisz. Droochsloot* hin (32; Abb. 15—17). Zu Recht erkennt er Anregungen Rembrandts beim jungen Steen (38), wobei allerdings auch hier die Vergleiche in ihrer vagen Formulierung nichts über Art und Weise von Steens Aneignung sagen. Während sich die von *K.* gesehene Verwandtschaft einiger Details der *Johannes-Predigt* (Kat. 28, Abb. 29) mit der *Königsanbetung* aus dem Rembrandtkreis (*Bredius* 541) nur als äußerliche Ähnlichkeit der orientalisierenden Requisiten erweist, dürfte Steen in der

Hirtenanbetung (Kat. 35, Abb. 28) des Themas wegen („Gloria in excelsio Deo“) eine Engelsglorie wie in Rembrandts Radierung „Verkündigung an die Hirten“ (B 44) von 1634 gewählt haben.

Weiteren Einfluß übten sicher auch die Brüder Ostade aus. — Etwas leichtfertig ist es allerdings, diesen Einfluß an einer Zeichnung (Abb. 20, aus Slg. Lugt, im Krieg leider verloren) nachweisen zu wollen (34), da keine einzige Zeichnung bisher Steen sicher zugeschrieben werden konnte.

Den bereits von Martin nachgewiesenen Einfluß Jacob Jordaens über- sieht K., da er das Göteborger Bild „Satyr bei den Bauern“ (HdG Nr. 77) — ein ganz typisches Jordaens-Thema — nicht beachtet hat. Hier zeigt sich deutlich die Unzulänglichkeit seiner Fragestellung. An einem zu beschränkten Themenkomplex wie den Historienbildern (etwa ein Zehntel des Gesamtœuvres) ist die künstlerische Entwicklung eines so vielfältigen und wandelbaren Malers wie Steen nicht darstellbar. Aber nicht nur in stilistischer, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht muß diese Auswahl völlig willkürlich erscheinen.

Im zweiten Kapitel „Religious Orientation and Thematic Concern in Steens Biblical and Historical Paintings“ erfahren wir, daß Steens Generalthema (Rahmenthema im Sinne Bialostockis?) die Liebe sei, und zwar sowohl himmlische als auch irdische Liebe (sacred and profane). Unter letztere werden Darstellungen wie „Laban sucht die Idole“ (67, Kat. 89) oder das „Opfer der Iphigenie“ (64, Kat. 74) gepreßt. Mit Freud im Sinn soll man auch Davids großes Schwert phallisch sehen, damit Davids Begrüßung durch die Töchter Israels als himmlische und jugendliche Liebe deklariert werden kann (64, Kat. 13).

Den Komplex „irdische Liebe“ gliedert K. in fünf Untergruppen, in denen er etwa zwischen dem Raub einer einzelnen Frau durch einen Mann (Schändung Tamars durch ihren Bruder Amnon: Kat. 16) oder einen Massenraub (Raub der Sabinerinnen: Kat. 76) unterscheidet (68). Diese befremdliche Kategorisierung ist eine Folge von K.s narrativer Bildauffassung. Die Gemälde sind für ihn nur Illustrationen literarischer Vorwürfe. Daraus ergibt sich ein so typischer Irrweg wie die unschuldig gestellte, aber ernsthaft erörterte Frage, ob denn das „Gastmahl von Antonius und Kleopatra“ (Kat. 85, 86) zur himmlischen oder zur profanen Liebe gehöre (71). Für K. erschöpft sich das Thema in dem Wettstreit des Liebespaares um das kostbarste Bankett. Antonius, der mit erlesenen Leckereien den Sieg schon sicher zu haben meint, wird von Kleopatra doch noch übertroffen, die eine Perle ihres Ohrgehänges in Essig auflöst und trinkt. K. übersieht, daß Steen in zwei Fassungen des Themas ein Detail einfügt, das nicht zur Erzählung gehört: Kleopatra setzt ihren Fuß auf eine Glaskugel (Abb. 56, 102), ein Attribut der Fortuna, aber auch der Vanitas. Beides, Wechselhaftigkeit des Glücks und Vergänglichkeit irdischen Gutes, sind der tiefere Inhalt von Steens Darstellungen des schwelgerischen Gastmahles.

Solch tiefere Bedeutung wird gelegentlich bei anderen Themen auch von K. geahnt und angesprochen, wobei er sich für seine Deutungen hauptsächlich auf Sekundärliteratur und nur ausnahmsweise auf zeitgenössische Quellen stützt. Die Illusion vom gründlichen Quellenstudium erweckt jedoch die Kapitelüberschrift „Literary Sources of Steen's Subjects and Motifs“ (77—92). Tatsächlich hat K. den einflußreichen Volksdichter Jacob Cats in der illustrierten Originalausgabe konsultiert. Bei einem Vergleich von dessen Abbildung zu „Amnon und Tamar“ (Abb. 119) und Jan Steens Kölner Gemälde (Abb. 72) ist freilich eine Abhängigkeit von Cats nicht erkennbar. Hätte K. jedoch den zugehörigen Text im Trou Ringh gelesen (etwa in der Gesamtausgabe, Amsterdam 1700, S. 13, Kommentar zur Schöpfungsge-
schichte), hätte sich eine Interpretation des Steen'schen Bildes angeboten.

Cats preist die Einfachheit, mit der Adam und Eva und die holländischen Ahnen ihre Ehen schlossen, ohne die später üblichen förmlichen Kontrakte. Das Bild, in dem der Abschluß des Ehevertrages fast die Hälfte der Darstellung einnimmt, wäre somit als Kritik an den Gepflogenheiten seiner Zeit zu verstehen (Abb. 66). Das biblische Historienbild würde also, nicht anders als ein Genrebild, eine zeitbezogene ethische Aussage verbergen. Zu Unrecht spricht aber K. in einem Fall (Bathseba empfängt Davids Brief, Kat. 15) von einer absichtlichen Vermengung von Genre und Historie (purposeful confusion between genre and history, 69). Damit setzt er voraus, daß Steen in diesen Kategorien dachte und sein Werk etwa nach der Theorie seines Zeitgenossen Hoogstraeten in zwei verschiedenen Rangstufen sah: die erhabenen Historien — Antike und biblische Stoffe — auf der oberen und die kleinen Nichtigkeiten — Alltagsbilder und Barbier- und Schuhmacherläden — auf der Stufe darunter (Inleyding tot de hooghe schoole der schilderkonst, Rotterdam 1678, S. 77—85). Zur unteren Stufe rechnet er auch Possen („kluchten van Jan Hagel“ 77), also wohl Themen in der Art von Steens lustigen Familien — und Feierszenen, „Bohnenkönig“, oder die Sprichwortillustration „Wie die Alten sungen ...“.

Dennoch wäre die Beachtung zeitgenössischer Kunsttheorie nützlich gewesen, besonders für das letzte Kapitel „Steen's historical vision“, das sich etwa bei der Erörterung von Steens „humor“ nur auf Heinrich Heine (Schnäbellewopski, 1834) und Schmidt-Degener (1927) stützt. Deren zeitbedingte Art äußerlicher Bildbetrachtung ist leider noch immer für K. methodischer Ausgangspunkt. — Aber nicht nur die Kunsttheorie blieb unbeachtet sondern auch die gleichzeitige holländische Historienmalerei. Vor allem dieser Mangel führte zu einem unscharfen und allzu isolierten Bild von Steen.

Lyckle de Vries widmet seine Untersuchung, wie der Untertitel „de Kluchtschilder“ (der Possenmaler) bereits andeutet — vornehmlich der Genremalerei. Freilich ohne eine zu kategorische Abgrenzung: die 181 besprochenen

und dann auch in einer Liste mit den wichtigsten knappen Angaben angeführten Bilder umfassen auch Historie und Landschaft. Die derzeit leider nur im Privatdruck ohne Abbildungen vorliegende Arbeit untersucht in drei Abschnitten Steen im Urteil der Kunstliteratur von Houbraken bis heute (Teilabdruck in *Oud Holland* 87, 1973, S. 227—239), Steens Entwicklung als Genremaler und seine Stellung in der holländischen Malerei.

Die an den Anfang gestellte Analyse von Houbrakens Lebensbeschreibung, der ersten von Steen überhaupt (*Groote Schouburgh* 1721), zeigt, daß die spätere Kunstliteratur weitgehend durch dessen Bild vom geistreichen, possenhaften und drolligen Steen geprägt ist. Die noch stets lebendigen, zahlreichen Anekdoten über seine Lebenslust und Liederlichkeit (noch heute gibt es das nachsichtige Sprichwort zur häuslichen Unordnung: es ist ein Haushalt wie bei Jan Steen) sind, wie de Vries feststellt, weniger von biographischem als vielmehr von kunsttheoretischem Interesse, sie entsprechen Houbrakens Forderung nach einer Einheit von Lebenswandel und künstlerischem Werk.

Im zweiten Abschnitt unternimmt de Vries den wegen der starken stilistischen Schwankungen schwierigen Versuch, erstmals eine umfassende Chronologie aufzustellen. Im einzelnen weicht er von Kirschenbaums Datierungsvorschlägen ab, so hält er „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen“ (*HdG* 8) für die früheste biblische Historie (34), während sie K. (Kat. 8) erst um 1653 datiert. — Wichtig ist jedoch vor allem der methodische Ansatz, als Gerüst, neben den (relativ selten) datierten Werken die Einflüsse der lokalen Schulen der häufig wechselnden Wohnorte Steens heranzuziehen. Freilich ist dieser Weg nicht immer in der Eindeutigkeit zu verfolgen, in der de Vries es postuliert. Gerade im Frühwerk der Jahre 1648—1654, in denen Steen im Haag lebte, ist etwa ein Einfluß seines dort ansässigen Schwiegervaters, Jan van Goyen, oder anderer Haager Maler nicht erkennbar. Eine Lehrzeit gar bei van Goyen, die Houbraken überliefert, weist de Vries zurück. Vielmehr sieht er, wie auch Kirschenbaum, stärkere Züge des Haarlemer Adriaen van Ostade, den er — Weyerman folgend — als Lehrer vermutet.

Höhepunkt in Steens Schaffen sind die Jahre in Haarlem, wo zu dieser Zeit (1661—70) allerdings kein nennenswerter Genremaler tätig war. Er verarbeitete alte Eindrücke und empfing neue Anregungen aus dem benachbarten Amsterdam (51). Hieraus resultiert möglicherweise die besondere Vielschichtigkeit der Produktion dieses Zeitraumes.

Den schon immer festgestellten bemerkenswerten Qualitätsabfall unmittelbar anschließend in den frühen siebziger Jahren, erklärt de Vries aus Steens Lebensumständen. Durch die finanzielle Not während seiner Witwerzeit könnte Steen gezwungen gewesen sein, mehr und damit schlechtere Bilder zu produzieren (67). Diese Verbindung von Lebenslauf und künstle-

rischem Schaffen wäre ein interessanter, nicht wie üblich anekdotischer, sondern plausibler wirtschaftlicher Aspekt.

Das dritte und letzte Kapitel ist der Bildinterpretation gewidmet, für die de Vries Panofskys und Tümpels methodischen Schritten folgt. Er wendet sich zurecht gegen die zunehmende Gefahr einer zu isolierten Betrachtung einzelner Künstlerœuvres oder Bilder und fordert, daß Wert und Wirkung nur im Zusammenhang der allgemeinen Entwicklung holländischer Genremalerei beurteilt werden soll. Konsequenter als je zuvor sieht er als Grundlage und ständig benutzte Quelle für Steen die Genremalerei des 16. Jahrhunderts, deren Geschichte er vielleicht etwas zu ausführlich referiert.

In der starken Anlehnung an das 16. Jahrhundert — die moralisierenden Inhalte der Bruegel-Themen übernimmt er getreu — unterscheidet sich Steen von seinen Zeitgenossen. Diese sind in ihrer Aussage zweideutig geworden, die Moral tragen sie auch mit offensichtlicher Freude an der eleganten, gesitteten Szene vor (86 ff.).

Zur Deutung der Steen'schen Genrebilder verlangt de Vries, jeweils ganze Themengruppen in ihrer Chronologie und ihrem stilistischen Wandel zu beachten, was er exemplarisch an den Doktorszenen unternimmt, einem Thema, das Steen selbst eingeführt hat. Er kommt dabei nicht so sehr zu überraschenden Einzelergebnissen, als vielmehr zu wichtigen, methodisch grundsätzlichen Anregungen und Überlegungen zur Genremalerei, die sich vor allem gegen die zunehmende Tendenz einer isolierten ikonographischen Betrachtungsweise richten. In kurzen Bemerkungen zu Steens Maltechnik (77 f.), die sich gänzlich von der seiner feinmalenden Fachgenossen unterscheiden, wird dabei erstmals der Zusammenhang von Stil und Ikonographie überzeugend verdeutlicht.

Etwas fruchtlos ist der Versuch, Steen im Verhältnis zum sog. holländischen Realismus zu sehen. Wir wissen, daß auch die scheinbar spontan geschilderte Alltagsszene aus einem Repertoire von Versatzstücken komponiert wurde. Die sieben Punkte der Realismusdefinition von de Vries (103) sind sicher bei der Beschreibung von Genremalerei hilfreich, als Kanon des Realismus aufgestellt, wirken sie eher wie eine Malanleitung post festum. Wie hier, sind die methodischen Forderungen nicht immer am Werk erfüllbar. Die oftmals langen Grundsatzrörterungen mit Wiederholung bekannter Dinge lassen gelegentlich die wirklich neuen und fruchtbaren Gedanken zurücktreten und verbergen zuweilen des Autors breite Kenntnis holländischer Malerei und sein tiefes Verständnis für Steens Werk.

Aus seiner gründlichen Beschäftigung mit Steen konnte de Vries 1976 ein populäres Buch schreiben (Jan Steen, „de schilderende Uilenspiegel“) und auf 24 Seiten alle wichtigen Aspekte allgemein verständlich ansprechen. Die einzelne Bilderläuterung kommt in dem komprimierten Text jedoch nicht zu kurz, und interessante Gesichtspunkte werden diskutiert. Steen erweist

sich als Gesellschaftskritiker, der zum Beispiel das vornehmthuende neue Amsterdamer Patriziat in den Doktorszenen mit den koketten jungen Damen verspottet (15), andererseits auch Kritik äußert an der Oranierentreue des einfachen Volkes (26). Bis zum Erscheinen einer neuen, umfassenden illustrierten Monographie hilft dieses Buch, wenigstens die Umrisse eines zeitgemäßen Steenbildes zu verbreiten. Die mangelnde Qualität der Abbildungen ist freilich etwas hinderlich, wohl aber aus der preiswerten Massenerstellung zu erklären.

Konrad Renger

PEG WEISS, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*. Princeton University Press, 1979. 268 Seiten, 159 Abbildungen, 8 Farbtafeln.

Daß es eine Amerikanerin sein mußte, die als erste eine wissenschaftliche Monographie über Kandinskys Münchener Jahre veröffentlicht, ist schon bemerkenswert. Seit dem Erscheinen des Œuvrekatalogs der druckgraphischen Werke im Jahre 1970 ist in deutscher Sprache wenig Neues erschienen. Zwar hat der Kindler Verlag die Erinnerungen Nina Kandinskys unter dem Titel *Kandinsky und Ich* herausgegeben. Die Witwe des Künstlers setzt sich dabei jedoch vorwiegend mit Kandinskys späterer Schaffensperiode auseinander und stützt sich, was die Münchener Epoche betrifft, auf die vom Künstler selbst benannten „Rückblicke“ bzw. auf Reminiszenzen aus zweiter Hand. Das sind aber letzten Endes nicht viel mehr als Anekdoten. Auf wissenschaftlichem Gebiet sind die zwei vorbildlichen Sammlungskataloge der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München (der eine, von Erika Hanfstaengl herausgegeben, Kandinskys Aquarellen und Zeichnungen gewidmet, der andere, von Rosel Gollek bearbeitet, außer Kandinskys eigenen Olgemälden auch die Werke anderer Künstler der Blauen Reiter-Gruppe behandelnd) erfreulicherweise immer noch lieferbar, finden aber vermutlich bei einem breiteren Publikum nicht die verdiente Resonanz. Sonst gibt es so gut wie nichts. Man wartete schon im Jahre 1973 auf den ersten Band der Gesamtausgabe der Schriften des Künstlers . . . und wartet immer noch. Im englischen oder im französischen Sprachgebiet ist die Lage sogar noch ärger.

Das Buch von Paul Overy, *Kandinsky. The Language of the Eye* (London: Elek, 1969) ist in seinem wissenschaftlichen Ertrag eher unbedeutend (s. Besprechung im *Burlington Magazine*, CXII, Oktober 1970). Die neueste Monographie von Hans Konrad Röthel (*Kandinsky*, Paris: Nouvelles Editions Françaises, 1977) leidet u. a. unter einigen bedauerlichen Fehlern (Druckfehlern?), die auch in der englischen Fassung (Oxford, Phaidon Verlag, 1980) nicht korrigiert wurden: Erscheinungsdatum des Almanachs *Der Blaue Reiter* Dezember (sic!) 1912, *Punkt und Linie zu Fläche* 1927 (sic!). Außer diesen oben erwähnten Büchern bleibt oder blieb es (jedenfalls in englischer Sprache) bei einigen mit grellen Farbtafeln und noch schlechterem Text