

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 Ölgemälden 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

ausgestatteten Heftchen, die nicht einmal die 10 oder 12 Mark wert sind, die man für sie verlangt.

Um so willkommener ist daher die Monographie von Peg Weiss. Um ganz gerecht zu sein, hat man nicht nur ihr, sondern in erheblichem Maße auch der Princeton University Press diesen äußerst ansprechenden, klar gegliederten Band zu verdanken. Der Text ist gut gesetzt, mit wenigen Druckfehlern (Mstislav, nicht Matislav, ist der Vorname des ziemlich bekannten russischen Malers Dobuzhinsky!); das Material ist übersichtlich geordnet, die Farbtafeln sind erfreulich. Die Schwarzweißabbildungen fielen allerdiens weniger gut aus; dafür bekommt man zum ersten Mal die Arbeiten des slawischen Malers Anton Azbè zu Gesicht, dem Kandinsky sich als Studierender schon im Jahre 1897 zugewandt hatte. Azbè bleibt aber trotz der ziemlich ausführlichen Schilderung seines Lebens und Schaffens immer noch ein Rätsel — er war es freilich auch schon für die Zeitgenossen, wie Peg Weiss mit vollem Recht betont.

Der Buchtitel „Kandinsky in München“ erweist sich bei der Lektüre des Textes als etwas irreführend. „Einige Aspekte von Kandinskys Münchener Jahren bis ungefähr 1912“ hätte es eigentlich heißen müssen, denn das Schwergewicht wird unverkennbar auf die früheren Jahre, auf Kandinskys Ausbildung als Maler bei Azbè und Stuck, auf Zeitgenossen wie Endell, Hölzel und Obrist gelegt. Was den letztgenannten betrifft, behauptet die Autorin, Obrist habe Kandinsky „gut verstanden und seine Theorien über Kunst geschätzt“ (S. 33), was den Leser, der die Erinnerungen Gabriele Münters im Gespräch mit Edouard Roditi kennt, wohl überraschen wird, da die Künstlerin genau das Gegenteil berichtete: Kandinsky war es, der (laut Münter) sich mit den Theorien von Obrist beschäftigte und sie schätzte (vgl. E. Roditi, *Dialogues on Art*, London: Secker & Warburg, 1960, S. 141 f.). Über Kandinskys schöpferische Tätigkeit während der unmittelbaren Vorkriegszeit wie auch über seinen Durchbruch zur reinen Abstraktion in der Malerei (im Vergleich zur Kleinkunst oder Ornamentik) erfahren wir von Peg Weiss recht wenig. Bis zu welchem Grad der „Gegenstandslosigkeit“ er während dieser Epoche nun wirklich gelangt ist, bleibt ungeklärt vor allem im Hinblick darauf, daß eben in vielen Gemälden immer noch „gegenständliche Reste“ leicht zu erkennen sind. Diese Fragen werden allerdings von der Autorin auch nicht näher unter die Lupe genommen. Ziel ihrer Betrachtungen ist es vielmehr, den Einfluß, den der Jugendstil — im breitesten Sinne — auf verschiedene Bereiche von Kandinskys Münchener Schaffen ausgeübt hat, durch eine Fülle von bislang unbekanntem oder wenig bekanntem Material zu veranschaulichen.

Das weitaus ertragreichste Kapitel ist hier zweifellos dasjenige, das Kandinskys Tätigkeit für das Theater gewidmet ist. Die Weiss'sche Hypothese, Kandinsky habe von vornherein die besonderen technischen Möglichkeiten des „Münchner Künstlertheaters“ ins Auge gefaßt, als er seine Bühnen-

komposition „Der Gelbe Klang“ entwarf, erklärte Vieles, was bisher ein Rätsel war. Die äußerst komplizierten Regieanweisungen, die uns sogar heute noch verblüffen, die rasche Aufeinanderfolge von grellen oder subtilen (mehrfarbigem) Lichteffekten, die „Undeutlichen Wesen“, die „Fünf Riesen“, die teils „größer werden“, teils „direkt über dem Boden schweben“ — dank der neuen Technik und mit Hilfe des außergewöhnlichen Grundrisses des „Münchener Künstlertheaters“ war das alles zumindest theoretisch möglich. (Ihre frühere Vermutung, daß solche Tricks durch Puppen bzw. Schattenfigürchen hätten realisiert werden sollen, hat Peg Weiss — so scheint es — inzwischen mit Recht verworfen.) Tatsächlich war die Uraufführung des „Gelben Klanges“ für Herbst 1914 im Münchener Künstlertheater vorgesehen — ein Projekt, das, wie so vieles andere, durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges fortgeschwemmt wurde. In einem Brief vom Januar 1937 an Hans Hildebrandt, erinnert sich der Künstler an andere Versuche, seine „Bühnenkomposition“ aufzuführen — im Jahre 1922 auf der Berliner „Volksbühne“ und dann später am Bauhaus unter Oskar Schlemmer. Jedesmal gab es aber, nach Kandinskys eigenen Worten, einen „Strich durch die Rechnung... Solche Dinge haben eigene Geschicke.“ (Hans Hildebrandt, „Drei Briefe von Kandinsky“, *Werk* XLII Nr. 10 [Oktober 1955], S. 330.) Von unserem heutigen Standpunkt aus dürfen wir allerdings hinzufügen, daß der „Gelbe Klang“ für den Regisseur und auch für die Zuschauer Schwierigkeiten bot, die sich weder im Münchener Künstlertheater noch auf der Bauhausbühne hätten vollständig überwinden lassen. Kandinskys bahnbrechende Bühnenkomposition war in Wirklichkeit ein Wunschtraum, der nicht nur wegen widriger äußerer Umstände, sondern aus Gründen der Praktikabilität nicht in Erfüllung gehen konnte — zumindest nicht zu seinen Lebzeiten.

Das Buch von Peg Weiss bietet eine Fülle mehr oder weniger diskutabler Hypothesen, die seine Lektüre immerhin anregend machen. Wo die Beweise fehlen, behilft sich die Autorin meist mit Wörtern wie „vielleicht“ und „höchstwahrscheinlich“, die sich stellenweise allerdings allzu sehr häufen, oder mit reiner Spekulation: „there can be scarcely a doubt...“ „the possibility... is not to be discounted...“ „it is not known with certainty...“ „may well have been shown...“ „it is quite possible that Kandinsky had visited the Darmstadt exhibition...“ liest man innerhalb der fünf Seiten 58—62. Einige Gedankengänge hätten übrigens auch etwas besser formuliert werden können. Mancher deutsche oder österreichische Leser mag sich etwa wundern über den Satz „Kandinsky's decision to exchange the possibility of a promising career as a university professor for the uncertainty of the artist's life was announced by a dramatic plunge into the very heart of Bohemia“ — zumal Böhmen zu dem Zeitpunkt ein von Wien aus beherrschter, jedoch noch für sich bestehender Teil der K. und K.-Monarchie war. Man kommt jedenfalls nicht gleich darauf, daß hier gemeint ist, Kandinsky

habe sich im Jahre 1896 nach M ü n c h e n begeben, oder eher nach Schwabing, ins Herz der „vie bohème“.

Das sind aber schließlich Bagatellen. Etwas befremdet wird man allerdings beim Lesen der Einleitung. Das Buch ist aus einer Dissertation hervorgegangen, deren Text später in einigen Partien sprachlich überarbeitet wurde. Laut Autorin wurde „the introduction entirely rewritten“; doch gerade der Einleitung haftet noch am spürbarsten der „Doktorandenstil“ an. Peg Weiss betont in fast jedem Absatz die zweifellos bedauerliche Tatsache, daß zum Thema „München um die Jahrhundertwende“ vor allem bei der englischsprachigen Leserschaft ein sehr großer Informationsrückstand bestehe. Da Dissertationen üblicherweise über den letzten Stand der Forschung Rechenschaft abzulegen haben, sind solche Bemerkungen oft leider unumgänglich. Bei einer so eingehenden und auch fundierten Monographie wie dem Buch von Peg Weiss, irritiert es jedoch eher, wenn die Autorin sich ständig rechtfertigen sucht, warum sie dieser oder jener Frage nachgegangen ist. Der Wissenschaftler, der Kunstfreund, das breite Publikum verlangt nur, daß sich das vorgelegte und erörterte Material letztlich durch den Informationsgehalt der Untersuchungen selbst rechtfertigt. Darüber besteht in diesem Fall gar kein Zweifel. Die zweite Auflage des Buches ist schon fast wieder vergriffen; auch soll, nach letzten Meldungen, eine große Ausstellung über das Thema „Kandinsky in München“, deren Planung ebenfalls Peg Weiss anvertraut worden ist, übernächstes Jahr im New Yorker Guggenheim Museum gezeigt werden — eine Ausstellung, die ohne Zweifel auf lebhaftes Interesse beim amerikanischen Publikum stoßen wird.

Peter Vergo

## IKONOGRAPHISCHE FORSCHUNG IN DEN NORDISCHEN LANDERN

Ein paar junge Kirchenhistoriker in Kopenhagen fingen in den 1960er Jahren unter der Leitung von Knud Banning an, die mittelalterlichen Kalkmalereien in den dänischen Kirchen ikonographisch zu studieren. Diese Bilder waren zwar längst im dänischen Nationalmuseum registriert, aber nur wenig bearbeitet. Es zeigte sich auch bald, daß das Register des Museums ergänzt werden mußte, sowohl durch neue Photographien als auch durch bessere Beschreibungen.

Es handelt sich um Hunderte von Malereien in Dorfkirchen. Das ist, im Ganzen, kein Aufsehen erregendes Material in künstlerischer Hinsicht, aber wenn man seine weit über 5000 Motive im Zusammenhang erfaßt, gibt es erstaunlich viele historische Auskünfte, so über das Wirken der Kirche im Volk, über die Sozialgeschichte und nicht zuletzt über die Kunst in ihrer breiten Wirkung. Gerade von den umfänglichen Resten romanischer Wandmalerei in Dänemark ist noch wenig publiziert. Sie sind zum Teil auch in der Qualität beachtlich und höchst interessant für die Motivgeschichte. Bei der historischen Auswertung sah man indessen bald, daß das in Dänemark