

Verständnis der Stadt das wohl unverzichtbarste Zeugnis. In ihm manifestiert sich, über Jahrhunderte hinweg, der Willen der unter venezianischer Herrschaft stehenden Vicentiner, dem stolzen Selbstverständnis einen bleibenden Ausdruck zu verleihen. Nach dem Einsturz der den mittelalterlichen Kernbau umgebenden Loggien des Formenton (1496) zog die Stadt namhafte Baumeister zu Rate, um über die Neugestaltung des *palatium Communis* zu verhandeln. Aber weder Sansovino noch Serlio, Sanmicheli oder Giulio Romano werden mit der Rekonstruktion beauftragt. Über die herausragenden Vertreter der Architektur des 16. Jahrhunderts siegt Andrea Palladio, dessen 1549 angenommenes und in der Folge realisiertes Projekt die Ummantelung des Saales mit einer zweigeschossigen Loggia vorsieht, der die virtuose Handhabung des sogenannten „Palladio-Motivs“ zugrunde liegt. Palladio fand die Unterstützung der städtischen Aristokratie, und in dem bewußten Rekurs auf den heimischen Baumeister werden alle fremden Einflüsse abgewehrt, findet Vicenza zu einem eigenen monumentalen Selbstverständnis. Manfredo Tafuri, der sich gemeinsam mit Wolfgang Wolters an die Spitze einer breiten Front italienischer und ausländischer Bauhistoriker gestellt hat, die das geplante Projekt zu Fall bringen möchte, erkennt in Pianos Projekt sogar den Versuch, das an Palladio zu eliminieren, was ihn „unbequem“ macht. Es ist die durch ihn formulierte Abwendung von der venezianischen Übermacht und die Demonstration unabhängigen Bürgersinns, auf den sich die zu neuem Reichtum gelangte Stadt Vicenza heute offenbar nicht mehr verstehen will (*Panorama*, 27. 11. 1988, S. 127).

Palladios Aktualität ist in vielerlei Hinsicht spürbar. Vor allem ist sie aber manifest in der Form seines unversehrten Erbes, das so stets die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung bewegen kann. Das Umbau-Projekt der Basilica bedeutete den hybriden Versuch unserer Zeit, einen Bau von so herausragender historischer Bedeutung den flüchtigen Bedürfnissen einer Kongreß- und Spektakelkultur anzupassen. Das *Centro Palladio* ist in besonderem Maße aufgerufen, dieser drohenden Vereinnahmung durch kommerzielle Interessen entgegenzuwirken. Es wird so weiter im Zentrum einer vitalen Diskussion auch um die zeitgenössische Baukultur bleiben — und damit möglicherweise die selbst gestellte Aufgabe, Palladios ethischen Anspruch an die Architektur zu tradieren, am wirkungsvollsten erfüllen.

Andreas Beyer

Ausstellungen

WASSILY KANDINSKY. DIE ERSTE SOWJETISCHE RETROSPEKTIVE. GEMÄLDE, ZEICHNUNGEN UND GRAPHIK AUS SOWJETISCHEN UND WESTLICHEN MUSEEN. Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, 18. Juni bis 20. August 1989.
(mit einer Abbildung)

Der Titel der Ausstellung erinnert an die letzte große Ausstellung des Künstlers, *Russische Zeit und Bauhausjahre*, die erst 1984 in Berlin und Zürich (nach New York und Atlanta) zu sehen war. Im Jahre 1979 fand in Paris die Ausstellung *Kandinsky. Dreißig Bilder aus sowjetischen Museen* und 1982 eine dem Frühwerk gewidmete Ausstellung

in München (nach New York und San Francisco) statt, 1984/85 eine große Gesamtschau in Paris und 1985 eine dem Spätwerk gewidmete in New York und Dallas, 1987 dann noch *Der Blaue Reiter* in Bern sowie 1988 eine große Einzelausstellung in Tokio.

Dennoch ist das Frankfurter Ereignis alles andere als eine Wiederholung, sie liefert der Forschung ganz neues Material: noch nie gezeigte Bilder aus den Depots nicht nur Moskauer und Leningrader, sondern erstmals auch der Provinzmuseen. Wirkliche Sensationen sind Kandinskys erstes nachweisbares Bild überhaupt und sein erstes abstraktes Ölgemälde von 1911, dem er selbst historische Bedeutung beimaß. Beide Werke galten über ein halbes Jahrhundert als verschollen!

Die Tret'jakov-Galerie in Moskau hat diese erste Einzelausstellung Kandinskys in seinem Heimatland organisiert, und Frankfurt als einzige Station im Westen hat sie übernommen. Danach wird sie noch in Leningrad gezeigt. Leihgaben der drei bedeutendsten Kandinsky-Sammlungen im Westen ergänzen sie: Lenbachhaus München, Centre Pompidou Paris, und Guggenheim Museum New York. Welch erfreulicher Beweis für Zusammenarbeit und kulturelle Öffnung — ein weiteres Mal nach der großen Malewitsch-Ausstellung in Moskau/Amsterdam/Leningrad und gleichzeitig mit der Turiner Schau russischer Kunst. Es soll wenigstens erwähnt werden, wie schön und klar die Präsentation gelungen ist, vor allem die lichte Hängung der Ölgemälde bei endlich einmal unverstellter Fensterfront. Von größerem wissenschaftlichen Interesse aber ist die inhaltliche Brisanz: Bei 5 Werken heißt es im Katalog, sie würden nach Mitteilung der Société Kandinsky nicht in den von ihr herausgegebenen Werkkatalog aufgenommen; sie sind nicht abgebildet und fehlen in der Ausstellung. Eines davon ist sogar das Titelbild des russischen Kataloges gewesen. Überhaupt ist der russische Katalog als Vergleichsmaterial unverzichtbar; er wurde aber nur in 3.000 Exemplaren gedruckt und war sofort vergriffen bei der durchschnittlichen Besucherzahl von 3.000 pro Tag.

Viele weitere Bilder hat man in Moskau und im russischen Katalog, nicht aber in Frankfurt sehen können, z. B. ein kleines frühes Aquarell, das die Tret'jakov-Galerie 1983 von privat erworben hat, „Betende vor einer Ikonostase“. Es ist mit keiner anderen Arbeit Kandinskys vergleichbar; doch wie sollte es auch, da aus der Zeit vor 1901 bisher nur einige wenige kleine Zeichnungen, aber kein Aquarell, bekannt waren? Die angenommene Datierung um 1900 scheint — wenn es denn ein Kandinsky wäre — zu spät. In den 90er Jahren wäre es als noch vollkommen untypisches, dem russischen Symbolismus nahestehendes Frühwerk denkbar. Denn wie jeder junge Künstler muß doch auch Kandinsky ein erstes Entwicklungsstadium durchgemacht, sich geübt und vervollkommen haben. Hier ist noch Neuland für die Forschung.

Fragen tauchen auf, ob die Kontrolle der ausgestellten Werke in Moskau mit genügend Fachwissen vorgenommen wurde; ob das hiesige Publikum (oder nur Kunsthistoriker? oder nur Kandinsky-Spezialisten?) nicht das Recht auf vollständige Information, eigene Anschauung und eigenes Urteil haben, statt daß man die umstrittenen Werke gleich nach Anlieferung ins Depot verbannt. Und ob ein Bild ein für allemal sanktioniert ist, wenn es ausgestellt war, sei es auch mit dem Vermerk „zugeschrieben“ oder dgl. — Aber daß diese Fragen überhaupt gestellt werden können, ist als großes Verdienst der Tret'jakov-Galerie zu werten. Wie von sowjetischer Seite im Katalog angemerkt wird, ist die Mauer gefallen, die uns lange getrennt und hier wie dort die Forschung behindert hat. Informa-

tionsaustausch und Kooperation können beginnen. Dafür wird es auch höchste Zeit. Im Westen blieb z. B. bis vor kurzem unbekannt, daß Kandinskys theoretisches Hauptwerk *Über das Geistige in der Kunst* in seiner original russischen Fassung auch in Rußland erschienen war, wenn auch ziemlich versteckt in einer kleinen Publikation 1914 als Bericht vom *Allrussischen Künstlerkongreß* von 1911, wo der Text verlesen worden war. (*Trudy Vserossijskogo s'ezda chudožnikov v Petrograde dek. 1911—janv. 1912*. Petrograd 1914, Bd. I). Als absurdes Ergebnis dieser Unkenntnis wurde eine mühsame (und viel schlechtere) Neuübersetzung ins Russische vorgenommen, die 1967 in New York erschien (V. Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*. Hg. Evgenij Žiglevič, Übersetzung aus dem Deutschen Andrej Lisovskij, unter Aufsicht von Nina Kandinsky. Inter-Language Literary Associates, New York 1967).

Vollkommen unbekannt war bis heute geblieben, was die Ausstellung als erste große Überraschung bringt: das Ölbild „Odessa Hafen“, das bereits 1898 in Odessa ausgestellt gewesen sein soll (*Abb. 1*). Wir erinnern uns, 1898 ist dasselbe Jahr, als Kandinsky bei der Aufnahmeprüfung an der Münchener Kunstakademie durchfiel (wie er selbst in seinen *Rückblicken* freimütig zugibt), und erst etwa eineinhalb Jahre, nachdem er Ende 1896 sein Kunststudium überhaupt begonnen hatte. Bisher war bekannt, was der ziemlich akribische Künstler selbst in seinen Ausstellungsvermerken genannt hat: vor 1902 nichts, 1902 Odessa und Petersburg; 1903 Odessa und Moskau; 1904 Moskau und Petersburg. Der Katalog *Russische Zeit und Bauhausjahre* nennt in der Zeittafel eine Ausstellungsbeteiligung 1901 in Odessa, aber ohne Quellenangabe. — Nun aber sei ein Katalog der „Vereinigung südrussischer Künstler“ von 1898 gefunden worden, wo „Odessa Hafen“ als Nr. 41 aufgeführt sei.

Nachdem das einzige Kandinsky zugeschriebene „akademische“ Werk als eine Arbeit von Dmitrij Kardovskij entlarvt worden ist (J. Hahl-Koch, Kandinsky und Kardovskij. Zum Porträt der Maria Krustschoff. in: *Pantheon* IV, 1974; wir kommen noch darauf zurück), schien Kandinsky einer der ganz wenigen Künstler seiner Generation ohne traditionelles Frühwerk zu sein. Nur ein paar kleine Zeichnungen vom Jahre 1886 an sind erhalten. Die frühesten Ölstudien von 1901 an aber zeigen schon den typischen, von den Farben faszinierten, temperamentvollen Maler, der die Farbe gern dick mit dem Spachtel statt mit dem Pinsel aufträgt und von Kritikern wie auch von Kollegen wegen der naturfernen „Buntheit“ seiner Bilder verhöhnt wird.

Und nun taucht doch ein „Kandinsky vor Kandinsky“ auf; da sehr wenig über seine künstlerischen Anfänge in Rußland bekannt ist und auch der Katalog dazu schweigt, ist eine ausführlichere Untersuchung angebracht. Außerdem trifft die Farbabbildung im Katalog nicht mehr zu. Noch in der Moskauer Ausstellung, bevor es gereinigt wurde, erinnerte das Bild beinahe an Turner. Jetzt ist die alles überlagernde gelbe Schicht verschwunden. Zarter, heller und „monochromer“ als alle gesicherten frühen Landschaften, läßt „Odessa Hafen“ (*Abb. 1*) schon einen feinen und ausgeprägten Farbsinn erkennen. Der lichtgesättigt hellblaue bis weiß-gelbliche Himmel, in den feine, gelbbraune Schiffsmasten und eine Laterne hineingezeichnet sind — so zart, daß der linke Mast nicht einmal als durchgehender Strich erscheint — sowie die ganze rechte Bildseite als endlose Variation des Grundfarbtons Ockergelb lassen an Levitan denken. Die dunkeln, starkfarbigen Schiffe und ihre Schatten im Wasser sind in kräftigen Farben gemalt

und wirken gröber. Auch die hellen Partien des Wassers sind opak, „schwer“ gemalt und von ziemlich dunklen, braunen, spiralartigen Schattenreflexen durchzogen.

Weniger an Turner als an Rembrandt kann man bei dem ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrast denken. Kandinsky nennt in seinen *Rückblicken* Rembrandt als ersten Maler, der ihn „tief erschüttert“ habe durch den „Riesendoppelklang“ seiner Hell-Dunkel-Teilung, wodurch das Element Zeit auf die Leinwand hingezaubert schien. In der handschriftlichen Fassung fand sich sogar der dann getilgte Zusatz: „... und daß meine Aufgabe ist, entweder meine eigene Kraft zu finden oder überhaupt auf die Kunst zu verzichten“. Weiter sprach er von der Zeit vor 10–12 Jahren, also ca. 1900–1902: „Ich habe bloß drei oder vier solcher Bilder gemalt, wobei ich in jeden Teil eine 'unendliche' Reihe verborgener Farbentöne hineinstecken wollte. Sie mußten erst ganz versteckt (besonders im dunklen Teil) sitzen und nur mit der *Zeit* dem vertieften aufmerksamsten Beschauer erst unklar und gleichsam prüfend sich zeigen und dann immer mehr und mehr, mit wachsender, 'unheimlicher' Kraft herausklingen. Zu meinem großen Erstaunen merkte ich, daß ich im Rembrandt-Prinzip arbeitete“ (W. Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*. Bd. I, Hg. H. K. Roethel u. J. Hahl-Koch, Bern 1980, S. 35 f.).

Man hat sich — bisher mit wenig überzeugendem Erfolg — gefragt, welche seiner frühen Bilder Kandinsky gemeint haben könnte (*ibid.* S. 155 Anm. 35,26). Es sind wenige, und nirgends ist die Teilung in eine große helle und eine kleinere dunkle Fläche so konsequent vollzogen wie in „Odessa Hafen“. Es trifft auch zu, daß man die reiche Farbenskala im dunklen Teil nicht sofort entdeckt, die hellen Flächen ziehen das Auge stärker an; später erst stellt es sich allmählich auf die schattigen Partien um und registriert die Feinheiten, die zuerst vom Gesamteindruck „Dunkel“ überdeckt waren.

Der kompositionelle Aufbau des Bildes ist ein ausgewogenes Spiel von Diagonalen. Die Hauptrichtung der Bewegung führt entschieden von links unten nach rechts oben, so wie sich der schattige dunkle Bildteil in Form eines ungefähren spitzen Dreiecks bis über die Mitte hin vorschiebt. Diese Bewegung wird aber ständig durch kleinere Hindernisse unterbrochen: das Brett und die Latte rechts, Bug und Quermasten in der Mitte, sämtliche Schiffseinkerbungen über dem Kiel, der helle Kiel ganz links unten, bis hin zur reinen Diagonalform des Tisches oder Gerüstes in der rechten Bildmitte. Die Horizontale ist vermieden, wo es nur möglich ist.

Insbesondere in der linken unteren Ecke und im mittleren linken Bildteil, im Rot der Schiffe sowie am „gewittrig“ graublauen Horizont, beobachten wir Kandinskys Spachteltechnik, wie wir sie in seinen Ölstudien von 1901 an kennen. Der ganze rechte ockergelbe Bildteil und die rötlichen Schiffspartien links, die kleinen Häuser im Hintergrund und alle schattigen Flächen kehren ungefähr in einem seiner frühen Ölbilder, „Rothenburg“ von 1902, wieder. Der dominierende ockerfarbige Weg ist im späteren Bild weniger zart, die Farbe ist dicker und in deutlicher gegeneinander abgegrenzten einzelnen, dynamischeren Strichen aufgetragen. Die dunklen, farbigen Schatten, die der Künstler bei den Schiffen und dem Wasser als parallele Farbbahnen gemalt hat, sind in „Rothenburg“ entsprechend der Form der Büsche häufiger als runde Flecken auf die Leinwand gesetzt; ihre Farben aber, dunkelbraun, rötlich, grün, stellenweise auch ein intensives Blau, sind durchaus ähnlich.

Vergleicht man die Behandlung des Wassers mit der auf seinen Ölstudien von 1901, vor allem mit „Die Schleuse“, „Achtyrka-Herbst“ und „München mit Brücke“, so erscheint „Odessa Hafen“ viel traditioneller und nicht so temperamentvoll und eigenwillig. Der naturgetreuen Spiegelung der Boote im Wasser ist größere Aufmerksamkeit gewidmet als in irgendeinem späteren Bild. Es sind nur in den dunklen Teilen einige Gemeinsamkeiten zu finden. Gerade die Wiedergabe des Wassers und der Hütten im Hintergrund zeugt bereits von einer gewissen Beherrschung der Öltechnik. Man kann voraussetzen, daß Kandinsky schon vor Beginn seines eigentlichen Kunststudiums, Ende 1896 in der Malschule von Anton Ažbè in der Georgenstraße in München, Erfahrungen in der Ölmalerei gesammelt hatte, auch wenn außer „Odessa Hafen“ nichts erhalten ist. Ohne diese Grundlage wäre sein Beschluß, mit 30 Jahren plötzlich Maler zu werden, noch irrealer gewesen.

Bis auf die wenigen erwähnten Punkte ist „Odessa Hafen“ kaum mit Kandinskys bisher bekanntem Frühwerk zu vergleichen. Was diese Landschaftsstudien in München betrifft, die ihm als Ausgleich für das ungeliebte Akt- und Kopfzeichnen bei Ažbè dienten, so hat er wohl, wie es seine Art war, einige Zeit vergehen lassen, bis das Neue in ihm reif war. Vielleicht hat er den Schritt zu den gespachtelten starkfarbigen Landschaften erst 1901 vollzogen; auch vernichtet hat er manches, womit er unzufrieden war, wie er selbst mehrmals aussagt (*Œuvres de Vasily Kandinsky. Collections du Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou*. Hg. C. Derouet und J. Boissel. Paris, 1984, S. 22); deshalb existiert kein früher datierbares Bild dieser Art. — „Odessa Hafen“ liegt deutlich vor diesen Münchener Landschaftsstudien. Eine genaue Datierung dürfte aus Mangel an vergleichbaren Arbeiten kaum noch möglich sein; vorstellbar und logisch wäre 1896, also vor der Ausreise aus Rußland.

Als einzige Hilfe nennt N. B. Avtonomoras Beitrag den Namen V. Polenov. Tatsächlich steht Kandinskys neu entdecktes Bild noch ganz in der Tradition des russischen Realismus, der als „Sezession“ aus der verstaubten Petersburger Akademie (in Moskau gab es keine) mit ihren vom Westen übernommenen klassischen Themen hervorging. Diese „Gesellschaft für Wanderausstellungen“ mit Il'ja Repin an der Spitze setzte sich zum Ziel, ihre vorwiegend sozialkritischen und ländlichen Bilder unters Volk zu bringen, den Ausstellungsbetrieb endlich über Petersburg und Moskau hinaus auszudehnen. Damit wurde 1870 überhaupt erst der Grundstein einer nationalen russischen Kunst gelegt. — Einer dieser Künstler war Vasilij Polenov (1844—1927), der weniger mit seinen noch „akademischen“ historischen Themen als mit Landschaften und Idyllen berühmt wurde. Und eine von ihnen ist das einzige Bild, von dem bekannt ist, daß Kandinsky es kopierte. Während er in seinen *Rückblicken* von 1913 nur kurz Repin nennt, erzählt er in der russischen Ausgabe von 1918 ausführlicher über seine künstlerischen Anfänge: „Schon als Junge war ich tief beeindruckt von 'Der unerwartete Gast' von Repin, und als Jüngling ging ich mehrere Male ins Museum, um die Hand des Franz Liszt auf Repins Porträt lange und ausführlich zu studieren; viele Male kopierte ich aus dem Gedächtnis den 'Christus' von Polenov und bewunderte Levitans 'Ruderboot' mit dem ausdrucksstark gemalten, sich im Fluß spiegelnden Kloster usw.“ (*Ges. Schriften*. Bd. I, 1980, S. 152 Anm. 27. Dort sind die genannten Bilder reproduziert).

Polenovs „Christus“ ist ein reines Landschaftsbild mit einem See und einer einzigen Gestalt am Ufer, eben Christus. Wenn Kandinsky von „Kopieren“ des Ölgemäldes, und nicht von „Nachzeichnen“ oder dgl. spricht, meint er wahrscheinlich das Kopieren in Öl. — Alle genannten Gemälde befinden sich in der Tret'jakov-Galerie in Moskau, die schon vor der Revolution als Privatgalerie der Öffentlichkeit zugänglich war.

Was Polenov von den anderen „Wanderern“ unterscheidet, ist zum einen die Harmonie, die er den konfliktreichen sozialkritischen Stoffen vorzog. Vor allem aber verblüffte er das noch an Grau- und Brauntöne gewöhnte Publikum von Mitte der siebziger Jahre an mit den reinen Farben seiner Landschaftsbilder. Zum Beispiel findet sich schon der hellblaue Reflex des Himmels auf einer Hauswand oder im Wasser. Als erster russischer „Pleinair“-Maler beginnt Polenov die Wechselwirkung von Licht, Luft und Farbe zu studieren, die Schatten statt nur dunkel, transparent-farbig zu malen und gelegentlich gar die Umrisse der Gegenstände in der lichtgesättigten Atmosphäre aufzulösen. In Kandinskys „Odessa Hafen“ können die farbigen Schatten und die ein wenig „aufgelösten“ Schiffsmasten von Polenov inspiriert sein.

Nach Polenov nennt Kandinsky Levitan, der im selben Jahr geboren ist wie er selbst. Es ist folglich weniger sicher als im Falle Polenovs, aber trotzdem möglich, daß er vor seiner Ausreise aus Rußland 1896 Levitans Kunst kennengelernt hat. Der Sammler Tret'jakov erkannte Levitans Begabung früh und erwarb bereits in den achtziger Jahren seine ersten Bilder. Isaak Levitan (1860—1900) hatte u. a. bei Polenov gelernt und in einer Zeit, als die allgemeine Stimmung — entsprechend der Atmosphäre in Čechovs Theaterstücken — für Landschaftsmalerei besonders günstig war, diese zur vollen Blüte gebracht. In seinen oft schwermütigen Bildern erweist er sich als Meister der feinsten Farbnuancen und Abstufungen eines einzigen Grundtons. Genau das scheint Kandinsky fasziniert zu haben; diese quasi-musikalische, fantasiereiche Variation eines einzigen Farbtons hat er selbst in „Odessa Hafen“ auf der großen Fläche des Himmels und der ganzen rechten ocker-gelben Bildseite durchgespielt.

Im Gegensatz zu Moskau ist in Frankfurt „Odessa Hafen I“ als „zugeschriebenes“ Werk ausgestellt; im Katalog jedoch fehlt die anfangs genannte, wahrlich merkwürdige Einschränkung, die bei fünf anderen Bildern gemacht wurde. In Grohmanns und Roethels Werkkataloge ist es aufgenommen, in letzterem zusammen mit einem alten Archivfoto, das vollkommen mit dem jetzt aufgetauchten Bild übereinstimmt. Der russische Katalog vermerkt außer der ersten Ausstellung in Odessa 1898 noch, daß es zusammen mit mehreren Studien zum Bild im Ausstellungskatalog der *Moskovskoe tovariščestvo chudožnikov* 1900, S. 2, aufgeführt ist. Das Jahr ist im nachhinein als Irrtum nach Frankfurt durchgegeben worden; 1901 ist richtig, wie es auch im später geschriebenen Katalogbeitrag (S. 32) von Avtonomova steht. — Die Tret'jakov-Galerie hat das Gemälde 1986 von E. D. Nisenblat in Moskau gekauft, der es seinerseits aus der Odessaer Sammlung von I. V. Šereševskij bekommen hat.

Aller Anschein spricht dafür, daß „Odessa Hafen“ als erstes nachgewiesenes Ölbild in Kandinskys Œuvre eingereiht werden kann und 1898 oder früher zu datieren ist. Ein Vermerk mit diesem Titel existiert tatsächlich in seinem „Hauskatalog“ I, Nr. 1a, aber für 1900. Hat er das Hafenmotiv öfter gemalt — das angehängte „I“ legt dies nahe — und dann die Bilder verwechselt? Im „Hauskatalog“ I sind in der Rubrik „kleine Ölstu-

dien" unter den Nummern 31—34 die undatierten Arbeiten „Odessa Hafen" II-IV eingetragen, das werden wohl die Studien zum Bild sein. Weshalb hat Kandinsky die Ausstellung in Odessa nicht genannt, auf die er doch hätte stolz sein müssen? Vielleicht ist das erste Blatt seiner Ausstellungsliste verloren? Oder hat er diese Liste womöglich erst ca. 1912 begonnen, als es mehr und unübersichtlich wurde, und sich nach so langer Zeit in seinen Anfangsjahren geirrt? Sollte das Werk in den Katalog, nicht aber in die Ausstellung gekommen sein (zurückgezogen, unauffindbar oder dgl.), und hat Kandinsky deshalb diese Ausstellung nicht genannt? — Immerhin erscheint durch diesen frühen Erfolg sein Selbstbewußtsein, bereits 1901 einen eigenen Kunstverein mit Malschule, die „Phalanx" zu gründen, in einem anderen Licht.

In jedem Fall wird Kandinskys „Hauskatalog", wo keine Ausstellung vor 1902 genannt ist, durch seine eigenen, im Moskauer wie im Frankfurter Katalog publizierten Briefe an den Studienkollegen Dmitrij Kardovskij berichtet. Gleich im ersten Brief vom 14. 11. 1900 spricht Kandinsky von der „Moskauer Künstlervereinigung", die einer neuen Gruppe von Künstlern einen separaten Saal zur Verfügung stellen soll, wo sie beide zusammen mit Jawlensky, Golovin und anderen ausstellen könnten; und am 13. 3. 1901 als Faktum: „Ich habe in Odessa und Moskau ziemlich erfolgreich ausgestellt". Kein Wort, daß es seine erste Ausstellung gewesen ist!

Fassen wir zusammen: Kandinsky hat „Odessa Hafen I" in seinem „Hauskatalog" 1900 aufgeführt, ein identisches Archivfoto existiert; in der Abteilung der „kleinen Ölstudien" im selben „Hauskatalog" hat er — ohne Datum — die kleinformatigen Studien „Odessa Hafen II-IV" eingetragen, die im Moskauer Ausstellungskatalog 1901 genannt sind. Von 1901 an hat Kandinsky nachweislich fast regelmäßig an den Ausstellungen der Odessaer „Vereinigung südrussischer Künstler" teilgenommen. Warum nicht schon 1898? Sollte es in diesem Jahr ausgerechnet jener Namensvetter gewesen sein, ein in impressionistischer Manier arbeitender wenig bekannter Maler, wie dies von einem der Fachleute angenommen wird? In Kandinskys Notizen, Briefen oder Schriften ist nirgends ein Hinweis auf diesen Maler zu finden, was zu erwarten wäre, hätte dieser drei Jahre vor ihm im selben Odessaer Verein ein Bild mit demselben Titel ausgestellt, wie er ihn in seinem „Hauskatalog" nennt.

Ist es dem Jurastudenten und dilettierenden Maler Kandinsky nicht genauso wie jedem anderen beginnenden Künstler gestattet, seinen Stil erst zu finden und verschiedene Techniken und Malweisen auszuprobieren? Scheint es so unwahrscheinlich, daß er in der Zeit, als er Polenov kopierte, mit solchen noch „untypischen", traditionelleren Bildern begann und daß sich wenigstens eines davon erhalten hat? Bei seiner bekannten Gewissenhaftigkeit ist es sogar wenig glaubhaft, daß er sich ohne solche Vorübungen gestattet hätte, sofort zu den eigenwilligen, zügig in Spachteltechnik „hingeworfenen" und schon stärker abstrahierten Ölstudien überzugehen. Wie bereits erwähnt, hat er dafür in München mehrere Jahre gebraucht, ebenso wie er den Schritt zur Abstraktion erst nach jahrelanger ernsthafter Vorarbeit vollzogen hat.

Muß auch seine Signatur von allem Anfang an gleich geblieben sein? Während seine gesicherten Bilder von 1901 meist in kapitalen, sehr feinen Buchstaben signiert sind, ist es in „Odessa Hafen" eine mit breiterem Pinsel ausgeführte „Normalschrift". Nur das große K hat einen längeren Bogen, was als gewisse künstlerische Stilisierung angesehen

werden kann. Ansonsten entspricht die Schrift der seiner frühesten erhaltenen Tagebücher von 1889 an. Das V ist vollkommen identisch; die doppelte i-Endung ist im häufig vorkommenden Wort sinij-blau genauso wiederzufinden; das d kann im Russischen auf zwei ganz verschiedene Weisen geschrieben werden, Kandinsky hat es stets so geschrieben wie hier; sein großes K hat er sogar in den Tagebüchern manchmal mit betont langem Bogen ausgeführt. Kleine Unterschiede im Duktus sind auf die unterschiedlichen Werkzeuge, hier Pinsel, dort Bleistift oder feine Feder, zurückzuführen.

Bei einem genaueren Vergleich der Malweise mit den gesicherten Landschaftsstudien ab 1901 sind die Röntgen- und vor allem die Oberflächenstrukturaufnahmen von „Odessa Hafen“ im Katalogbeitrag von M. P. Viktorina sehr nützlich. Viktorina findet nach diesen optischen Analysen in der Bewegung von Pinsel und Spachtel durchaus Parallelen mit diesen. Nur zur Datierung tragen die Untersuchungen nichts bei, da — so Viktorina — nicht bekannt ist, wann Kandinsky zur Spachteltechnik übergegangen ist. Im Brief an Kardovskij vom Frühjahr 1901 erwähnt er, daß ihm Spachteln „bei der Ölmalerei unersetzlich“ seien. Aber darf er vorher als Anfänger nicht mit dem üblichsten Malinstrument, dem Pinsel, begonnen haben? Und allmählich, seinem Temperament entsprechend, immer häufiger den Spachtel hinzugenommen haben? Die Verwendung beider Instrumente in „Odessa Hafen“ erscheint demnach für die Zeit um 1896 als wahrscheinlich.

Bei all diesen vielleicht nicht mehr lösbaren Widersprüchen ist eine gewisse Skepsis von seiten westlicher Kandinsky-Spezialisten verständlich, auch ihr Wunsch, selbst untersuchen zu dürfen. Stattdessen wurde in letzter Minute noch ein Echtheitsnachweis in Form eines Katalogbeitrags der Chefkuratorin N. B. Avtonomova für Frankfurt nachgereicht: Bild und Signatur stimmen überein mit dem alten erhaltenen Foto, das im Werkkatalog abgebildet ist (H. K. Roethel und J. K. Benjamin, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde*. Bd. 1, 1900—1915, München 1982, S. 51), (das ist richtig, aber war eben dieses Bild in der Ausstellung? Es ist gut möglich); die Arbeit sei mit Pinsel und Spachtel ausgeführt (und den Spachtel benutzte der Künstler nachweislich um 1900); es sei eine der letzten Erwerbungen der Tret'jakov-Galerie von einer Privatperson, die es ihrerseits von einem mit Namen genannten Odessaer Juristen bekommen habe.

Tragen wir zusammen, was zu Kandinsky und Odessa bekannt und vor allem, was noch nicht bekannt ist. — In Odessa lebte Kandinsky von seinem 5. Lebensjahr bis Studienbeginn, fühlte sich aber eher als Moskauer (und bald als Kosmopolit). Das Odessaer Hafentmotiv mag bei der Auswahl für die Ausstellung eine Rolle gespielt haben; vielleicht wurde er auch nach einer dieser Ausstellungen, an denen er regelmäßig teilnahm, von der Kritik einmal als „Sohn Odessas“ bezeichnet. Jedenfalls interessiert in diesem Zusammenhang sein Brief vom 31. 10. 1904 aus Odessa an Gabriele Münter, wo er vorher zufrieden über Erfolge in Paris berichtet hatte: „In Paris ist doch wirklich was zu machen! Es sind nicht diese flauen (hm! pardon!) Deutschen, die man jahrelang an etwas neues gewöhnen muß. — Ich verbitte mir aber entschieden, mich Sohn Odessas zu nennen!!!“ Am Vortag hatte Kandinsky berichtet: „Und ich bilde mir doch ungeheuer viel ein wegen meinem Erfolg hier! Ja! Dass du's weisst! Hier hat es nichts zu sagen, dass ich Dr. Kandinsky bin. Und geschimpft wurde es hier über mich früher ni-ni-ni! Und

Jetzt auch noch! Holzschnitt — 'dieses Cokettieren mit paar Farben!' usw." (Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München).

Der nächste Brief, vom 2. November 1904, handelt erstmals vom Odessaer Kunstverein. „Gestern sprach mit mir einer der interessantesten hiesigen Maler wegen einer Seession aus dem alten Verein, wo ich auch Mitglied bin.“ Ausführlicher am 8. November: „Gestern hat eine kleine geheime Sitzung stattgefunden. Der sehr bekannte Porträtmaler, der mir die erste schwere Zeit viel geholfen hat, sagte zu mir: 'Bleiben Sie doch paar Monate hier und übernehmen Sie die Sache. Da[z]u gehört eine große Energie und eine Unempfindlichkeit gegen Schimpfereien in der Presse. Das alles besitzen Sie in großem Maße' (*ibid.*). Kandinsky muß sehr gelacht haben, denn auch wenn er daran gewöhnt war, in Deutschland als wilder Russe und in Rußland als Deutscher oder wie oben zitiert beschimpft zu werden, hatte er sich doch über unprofessionelle Kritiken schon so geärgert, daß er 1901 seine überaus scharfe „Kritik an den Kritikern“ in einer Moskauer Tageszeitung publiziert hatte (Kritika kritikov. in: *Novosti dnja* 17. und 19. 4. 1901).

Die beiden letzten zitierten Briefstellen über einen geplanten neuen Verein (der dann 1909 als „Internationaler Salon“ von Vladimir Izdebskij gegründet wurde) bekräftigt die in John Bowlts Katalogbeitrag geäußerte Vermutung, Kandinsky habe im „Salon“ eine sehr aktive Rolle gespielt und den Katalog von 1910 mitgestaltet, der inhaltlich den „Blauen Reiter“ ein wenig vorwegnimmt.

Eine weitere Klärung durch unpublizierte Briefe, diesmal an Herwarth Walden, der mit seiner „Sturm“-Galerie und Edition Kandinsky über lange Zeit betreut hat, erfährt auch Bowlts Hauptthema: Der Text war ja 1980 als Einleitung zur englischen Ausgabe des *Geistigen* erschienen (J. E. Bowlt, Vasilii Kandinsky: The Russian Connection. in: Bowlt/R. C. Washton Long (Hg.) *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of 'On the Spiritual in Art'*. Newtonville 1980). Außer der einzigen russischen Publikation 1914 hatte Kandinsky im Verlag „Iskusstvo“ (Kunst) von Šor und Angert in Moskau eine richtige Buchausgabe seines theoretischen Hauptwerks sowie zwei weitere Publikationen geplant. In seinen Briefen an Walden berichtet er konsequent: „Ich arbeite fest und nicht schlecht an der russischen Ausgabe des 'Geistigen' (17. 9. 1913). „...so fragen Sie ihn [Angert] vielleicht, ob er den ersten Teil meines Manuskripts ('Geist') erhalten hat. Ich habe eben keine Abschrift und würde ratlos sein, wenn das Manuskript nicht angekommen wäre!“ (26. 9. 13). „Bestellen Sie die 3 Galvanos für das russische 'Geistige'. Also: 1) Impression 2 ('Moskau') 2) Improvisation 29 (Eddy, Chicago) 3) Kleine Freuden (Beffie, Amsterdam)“ (20. 10. 13 und ähnlich 5. 11. 13). „Er [Angert] wollte ein spezielles Büchlein über mich verlegen (2 Artikel aus dem Katalog, Kritiken, Privatbesitze etc.). Wenn er es wirklich endlich macht, so wird es auch auf Petersburg wirken.“ (12. 11. 13) „Angert ... möchte gern gerade Šukin [den neben Morozov berühmtesten russischen Sammler neuer Kunst] für mich gewinnen. Er sprach schon mit ihm. Šukin sagte, daß er meine Kunst genauer kennen lernen möchte. Dazu werden wohl die 3 russischen Bücher beitragen, meint Angert. Sie erscheinen aber erst Mitte Februar — was ich allerdings bezweifle: die Druckereien sind überladen und noch andere Schwierigkeiten sind im Wege.“ (6. 1. 1914; Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz, Berlin, Handschriftenabt., „Sturm“-Archiv).

Kandinskys pessimistische Prognose erwies sich als richtig, weder *Über das Geistige* noch die beiden anderen Bücher sind erschienen, auch wenn die Sache schon weit vorangeschritten war und er noch am 25. 2. 1914 schreibt: „Jetzt wird 'Geist' energisch fertig gemacht. Auch Korrekturen kommen prompt.“

Also beinahe! Bowlts ausführliche Darlegungen, daß die 1911 in Petersburg verlesene und 1914 publizierte Fassung älter ist als die Ende 1911 bei Piper erschienene deutsche, sind natürlich richtig, aber dennoch vorläufig. Er weiß seit 1977 von mir als Mitherausgeberin der Schriften, daß 9 (!) Fassungen existieren: russische und deutsche Manuskripte, Typoskripte, Fahnen vor und nach dem Umbruch, ohne und mit Korrekturen und Ergänzungen. Sobald das als Band III der Gesammelten Schriften endlich erscheint, ist eine Erörterung dieser Frage sinnvoller. — Randbemerkung: Und warum setzt sich Kandinskys Pech, nicht gedruckt zu werden, weiter fort? Warum ist Band III immer noch nicht erschienen? Weil seine teils noch niemals publizierten Bühnenstücke Priorität haben. Und weshalb ist dieser Band IV, auf den wirklich viele warten, noch nicht gedruckt? Nach dem Tod von H. K. Roethel und Nina Kandinsky hat sich alles verzögert; mit Ninas Nachlaß ist ein wichtiger Teil der Bühnenmanuskripte an das Centre Pompidou gegangen. Die längst geplante deutsch-französische Kooperation für Band IV wird sich hoffentlich nicht als schwieriger erweisen als die russisch-deutsche und bald zu einem Ergebnis führen!

Mit der Vorarbeit zum *Geistigen* hatte Kandinsky bereits 1904 begonnen. Die Biographie im Katalog vermerkt für dieses Jahr, er habe an Münter geschrieben, er arbeite an seiner Farbentheorie. Das ist nach J. Eichner zitiert, der etliche Briefstellen Kandinskys an Münter veröffentlicht hat (*Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen Moderner Kunst*. München 1957) und kann mit derselben Exaktheit bestätigt werden wie im Grunde alles, was Kandinsky je gesagt hat: Ein umfangreiches Manuskript *Definieren der Farben*, datiert 1904, ist in Kandinskys Nachlaß erhalten (G. Münter- und J. Eichner-Stiftung, München). Ein Vergleich mit dem *Geistigen* zeigt klar, daß es sich um eine der Vorarbeiten handelt, von denen Kandinsky behauptete, er habe sie etwa 10 Jahre lang gesammelt (was in der Forschung oft ignoriert oder — grundlos — angezweifelt wird).

Neben *Über das Geistige in der Kunst* hätten auch Kandinskys 1913 von Walden edierte „*Rückblicke*“ 1913/14 in Petersburg bei N. Dobyčina erscheinen sollen: „Ich sitze die Abende (und oft Tage) an den russischen 'Rückblicken'“ (Brief vom 26. 10. 1913 an Walden, ähnlich schon am 30. 7. 13; Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz, Berlin, Handschriftenabt., „Sturm“-Archiv). Doch auch dies kam nicht zustande, erst 1918 gelang eine Publikation. Ein weiterer Plan, der einer Einzelausstellung in der Galerie Dobyčina, scheiterte ebenfalls. Nach langem Hin und Her und Aufschüben der Ausstellung folgt noch ganz am Jahresende 1913 Kandinskys letzte Nachricht an Walden: „Dobyčina (Petersburg) schreibt, daß angeblich die Stimmung für neue Kunst im Abnehmen ist und so hat sie Angst, daß dort nichts verkauft wird.“ Demnach fand jedenfalls 1913 diese Ausstellung nicht statt. Im Katalog wird aber mehrfach (u. a. bei Bowlt und in der Biographie) die Ausstellung 1913 als Faktum angesprochen. Nach obigem Brief ist es wahrscheinlicher, daß Kandinsky auf der ganzen Linie Pech hatte in Rußland und der Erste Weltkrieg mit seinen Vorboten die meisten Pläne zunichte gemacht hat.

Zum Katalog insgesamt sind positiv zu vermerken: die Qualität der Reproduktionen, die wissenschaftliche Transkription russischer Namen, die ein Wiederfinden in russischen Schriften ermöglicht, und insbesondere Neues von Kandinsky selbst, also weiteres Material für die Forschung. Von den Beiträgen kann dasselbe nicht gesagt werden, — wenig Neues, dafür Wiederholungen bei den verschiedenen Autoren. Keine Fortführung der Diskussion z. B. in den fundierten Beiträgen der anfangs genannten Kataloge. Von sowjetischer Seite einiges, als werde zum ersten Mal über Kandinsky geschrieben; für den russischen Katalog war das sinnvoll, das dortige Publikum muß den seit 50 Jahren als „Formalisten“ verfeimten Künstler erst kennen lernen. Hat jemand aber schon viel über ihn gelesen, wünscht er sich nach der 23. Paraphrase seiner Gedanken nichts sehnlicher, als dasselbe in „Orginalton“ zu hören. Tatsächlich sind dann auch Kandinskys Briefe an den Studienkollegen Dmitrij Kardovskij das Lebendigste im ganzen Katalog (zum angesprochenen Thema der Öl-Lack und Temperafarben s. auch im oben zitierten Pariser Katalog von 1984, S. 22). Aber in der Einleitung zu den Briefen berücksichtigt die Kuratorin der Tret'jakov-Galerie nicht einmal dort aufbewahrte Schriften Kardovskijs (wo er Kandinsky als „links“, „komplette Null“ und „als ungegenständlichen Maler geradezu gefährlichen Menschen“ beschimpft) und zieht den voreiligen Schluß, die beiden Künstler verbinde „die Gemeinsamkeit ihrer Ansichten, Meinungen und ihrer Bestrebungen“. Hierzu und zu den frappierenden biographischen Parallelen sowie zur amüsanten Geschichte der falschen Zuschreibung eines Porträts Kardovskijs an Kandinsky, das noch in Will Grohmanns Monographie ganzseitig von 1958 als Kandinskys „erstes großes Olgemälde“ abgebildet und als solches von der Galerie Stangl in gutem Glauben an das Guggenheim Museum verkauft worden ist, konnte ich in letzter Minute etwas ergänzen. Die Verwechslung ist eine Ironie des Schicksals, denn die beiden anfangs befreundeten Maler haben sich in diametral entgegengesetzte Richtungen entwickelt: Kardovskij wurde als trockener Buchillustrator, Neoklassizist und Bewahrer der realistischen Tradition bekannt.

Der Katalog enthält einen sehr interessanten Bericht von M. P. Viktorina über optische Untersuchungen mit Röntgen- Ultraviolett- und Infrarotstrahlen, die seit einigen Jahren an der Tret'jakov-Galerie an Kandinskys Bildern durchgeführt werden. [Die dort beschriebene „Schiffchen“-Form des einzelnen Farbauftrags, d. h. verdickte Ränder und dünne Farbschicht in der Mitte, wird nach Beobachtungen Dr. R. Wackernagels vom Lenbachhaus, München, nicht nur durch die Spachteltechnik erreicht, sondern vor allem, wenn die Farbe direkt aus der Tube auf die Leinwand gedrückt wird; und das tat Kandinsky. Ein spannender Dialog auch auf diesem Gebiet ist zu erwarten, sobald Wackernagel die Ergebnisse seiner Analysen und Erfahrungen veröffentlicht.] Doch die mehrmals in diesem Beitrag auftauchende Unterstellung einer gewissen Unehrllichkeit des Künstlers — indem er nämlich sorgfältig arbeitete, am Schluß aber durch wohlkalkulierte Kunstgriffe den Eindruck von Spontanität erwecken wollte — darf nicht unbeantwortet bleiben, so naiv sie auch ist. Die Autorin scheint zu übersehen, daß sie dasselbe Phänomen auch bei älteren, durchaus realistisch arbeitenden Malern wie auch bei Künstlern anderer Sparten, Musikvirtuosen usw. antreffen kann. Diese nach langer, sorgfältiger Übung und handwerklich sauberer Vorarbeit sozusagen auf höherer Ebene wiedergefundene Spontanität ist doch eher ein Zeichen von Meisterschaft als von Unehrl-

lichkeit. — Auch zu diesem Thema hat Kandinsky eine prägnante Glosse geschrieben „Denken — nicht denken“ (*Ges. Schriften*, Bd. I, 1980, S. 66).

Auch daß die Moskauer Autorin darüber staunt, in Kandinskys abstrakten Bildern dieselbe Farbbehandlung und denselben kompositionellen Aufbau zu finden wie in seinen gegenständlichen Werken, läßt wiederum uns staunen. Aber vergessen wir nicht, in der Sowjetunion ist ein abstrakter Künstler noch etwas ganz Ungewohntes, und die Erwartung der Autorin, auf diesem Feld den „Anarchisten“ Kandinsky zu entdecken und die totale Willkür in seinen Bildern, beruht außerdem auf einem sehr wahrscheinlich falschen Zitat. Angesichts von Kandinskys abstrakten Bildern denke man sofort an seine „eigenen Worte“, die sie nach einem Aufsatz von 1972 im Sammelband *Bourgeoise Malerei* zitiert, der offenbar ebenfalls seine Quelle nicht nennt. Jedenfalls war nach Rückfrage aus Frankfurt, nachdem ich meine Skepsis angemeldet hatte, bisher nichts zu erfahren. Der Künstler habe also gesagt: „Man muß sich von allem lossagen ... Also: ich schließe die Augen, führe den Pinsel zur Palette ... Soll doch der Pinsel selbst bestimmen, welche Farbe er nimmt. Sollen die Farben selbst bestimmen, welche von ihnen der Pinsel von der Palette holt. Nicht der Künstler, sondern sein Instrument und sein Material sollen das Bild bestimmen.“ Beschämt muß ich als Kennerin von Kandinskys Schriften zugeben, mich an so eine Aussage nicht zu erinnern; auch anderen hiesigen Kunsthistorikern ist sie unbekannt. Inhaltlich scheint sie besser zu Anhängern der „automatischen“ Malerei zu passen. Am nächsten kommt Kandinsky dem noch in seinen „Rückblicken“, wenn er vom Eigenleben der Farben spricht, aber das ist weit weg von jeglicher künstlerischen Tätigkeit zu denken (*ibid.*, S. 40 f.).

Das Resümee aus allem neuen Material des Katalogs, von den frühen Briefen bis zu den späten Texten Kandinskys: Sein Gedankengut hat sich weniger verändert als seine Kunst, die man summarisch in drei sehr verschiedene Stilrichtungen aufteilen kann. Dagegen sind seine allgemeinen Bestrebungen und Ziele, seine Kunstphilosophie und Theorie über Jahrzehnte hinweg in ihrem Kern gleich geblieben. Bisher schien, den nicht sehr reichhaltigen Zeugnissen aus der „aktivistischen“ Periode nach 1917 zufolge, hier der entscheidende Bruch mit der Münchner „romantischen“ Zeit vollzogen zu sein. Aber z. B. Kandinskys psychologischer „Fragebogen“ (in Vasilij Rakitins Beitrag abgedruckt) setzt konsequent seine damaligen theoretischen Arbeiten und Experimente fort. Unter dem Begriff „Synthese“ lassen sich seine beiden wichtigsten Ziele zusammenfassen, die ihn von 1900 bis an sein Lebensende beschäftigt haben: einmal die Synthese der Künste (die Sektion „Monumentale Kunst“ in Moskau schien wie speziell für ihn geschaffen), zum andern die Zusammenführung von Künstlern unterschiedlicher Richtungen und verschiedener Nationalitäten, wie sie in den frühen Briefen an Kardovskij zum Ausdruck kommt, in all seinen Ausstellungsorganisationen und sogar in seiner zweiten Ausreise aus Rußland 1921 (über die im Katalog von sowjetischer Seite erklärt wird, Kandinsky sei nach Deutschland „beordert“ worden, um eine Zusammenarbeit mit deutschen Kunstorganisationen zu erreichen, während andere Beiträge an der im Westen gängigen Version festhalten; beide sind richtig).

Kandinskys Interesse für das „Gesamtkunstwerk“ seit Wagner, für die Wechselbeziehungen der Künste zueinander und seine Suche nach allgemeingültigen Gesetzen ist schon mehrfach dargestellt worden; es läßt sich bis in die dreißiger Jahre verfolgen, als

er mit „seinem Komponisten“ der frühen Münchner Zeit, Thomas von Hartmann, ein Bacchantinnen-Ballett plante (u. a. J. Hahl-Koch, Kandinsky, Schönberg und der 'Blaue Reiter'. in: Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart „*Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts.*“ München 1985). — Im Zusammenhang mit Rußland und als Ergänzung des Materials im Frankfurter Katalog seien hier einige in Deutschland noch nicht publizierte Zeugnisse zu beiden Aspekten von „Synthese“ angeführt.

Seit 1910 stand Kandinsky in Verbindung mit Nikolaj Kul'bin in Petersburg, einem ebenfalls vielseitig interessierten Künstler-Musiker-Arzt-Organisator und Förderer der jungen Kubofuturisten. Am 19. Mai 1911 schreibt Kul'bin an Kandinsky über die geplante Verlesung des *Geistigen* im Dezember sowie weitere gemeinsame Pläne:

„Wie Sie wissen, ist der Allrussische Künstlerkongreß für Dezember geplant, und Sie werden mit Ihrem Text eine aktive Rolle dabei spielen.

Ausstellungen sind mit dem Kongreß zusammen geplant ... Wenn die russischen Mitglieder Ihres Vereins [Neue Künstlervereinigung München] an einer der Ausstellungen teilnehmen möchten, werden ihre Arbeiten keiner Jury vorgelegt, sondern separat in denselben Räumen wie das „Dreieck“ [Kul'bins Verein] und unter Ihrem eigenen Vereinselement ausgestellt ... Wir werden versuchen, die neue Kunst weit weg von der akademischen zu halten ... Es ist beinahe sicher, daß unter den Kongreßausstellern auch ARS (Gesellschaft für die Synthese der Künste) vertreten sein wird. Diese Vereinigung wurde jetzt im Frühjahr gegründet. Sie hat folgende Prinzipien: 1) progressiv zu sein 2) die verschiedenen Künste zu vereinigen, eine allgemeine Kunstsynthese anzustreben.“

Kul'bin nennt 8 Abteilungen, die eng zusammenarbeiten wollen (Theater unter Nikolaj Evreinov, Tanz unter Fokin, Literatur unter S. Gorodeckij und der Beteiligung des berühmtesten symbolistischen Dichters Aleksandr Blok usw.) Von den Malern nennt er auch die Brüder David und Vladimir Burljuk, die bald zu den Hauptkandalmachern der futuristischen Bewegung werden sollten (G. Münter- und J. Eichner-Stiftung, München).

Am 10. 10. 1911 schreibt Kul'bin:

„Lieber Wassily Wassiljewitsch, Zuerst vielen Dank für Ihre freundliche Empfehlung neuer Mitglieder für ARS ... Danke für den 'Blaue Reiter'-Prospekt. Ich würde mich freuen, meinen Beitrag 'Freie Musik' in Ihrem Almanach zu sehen ... Mir ist die Idee des 'Blauen Reiter' sehr sympathisch.

Ich komme gerade vom Süden zurück, wo ich Izdebskij in Odessa besucht habe ... Auch Izdebskij hat eine Einladung erhalten, mit seinem 'Salon' am Allrussischen Künstlerkongreß teilzunehmen. Er würde gern dabei mit mir zusammenarbeiten, wogegen ich gar nichts einzuwenden habe.

Was Ihre Fragen zu ARS betrifft, beantworte ich sie gesondert. Alles geht gut, obwohl der Verein erst ganz jung ist, oder vielleicht gerade deshalb. Die Abteilungen sind in guten Händen. Bis jetzt noch kein Diletantismus ...

Ich hoffe, Ihre Ideen einzubeziehen. Ihre Bestrebungen haben meine volle Unterstützung!

Nikolaj Kul'bin”

Kandinskys Antworten behandeln die Frage, wie eine engere Zusammenarbeit zwischen den derart ähnlich ausgerichteten Gruppen in München und Petersburg zu erreichen sei, und konkret stellt er den Kontakt zwischen Kul'bin und seinem neuen Freund Arnold Schönberg her, der im Dezember 1912 tatsächlich zu seiner Aufführung nach Petersburg kommt. Eine gemeinsame Postkarte von Schönberg, Kul'bin und der Galeristin Dobyčina ist erhalten. (A. Schönberg/W. Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*. Hg. J. Hahl-Koch, Salzburg 1980).

Kandinskys Rolle in der Avantgarde-Bewegung des russischen Kubofuturismus bleibt im Frankfurter Katalog ein wenig unklar, obwohl Bowlt und Rakitin Kenner der Materie sind. Aber Bowlts Thema war ja das *Geistige*, und so ist Kandinskys Beziehung zur Avantgarde zu kurz behandelt. Einerseits entsteht der Eindruck von Freundschaft, andererseits hat sich Kandinsky 1913 scheinbar öffentlich losgesagt, als vier seiner Prosagedichte aus *Klänge* in deren Manifest *Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* abgedruckt waren und er dagegen protestierte. Immer wieder wird die eine Zeitung genannt, wo diese Erklärung erschienen ist, nicht aber *Muzyka*, Petersburg, 4. Mai 1913, wo derselbe Wortlaut ebenfalls zu lesen war. Trotz dieser doppelten Entgegnung ist die Angelegenheit auch 1913 nicht so eindeutig beendet wie es im Katalog erscheint; und C. Polings Schluß im anfangs genannten Berliner Katalog, „daß Kandinsky mit den rebellischen Aktivitäten der frühen Avantgarde nicht sympathisierte“, ist schlicht falsch (Kandinsky in Rußland und am Bauhaus 1915—1933. in: Ausst. Kat. *Kandinsky — Russische Zeit und Bauhausjahre 1915—1933*. Berlin 1984, S. 57, Anm. 24). Sein Kapitel „Kandinskys Rolle in der russischen Avantgarde“ ist — so eng er meinem gleichbetitelten Aufsatz von 1980 auch folgt (Ausst. Kat. *The Avant-Garde in Russia 1910—1930*. Los Angeles 1980, S. 84) —, wegen mangelnder Hintergrundkenntnisse etwas schief geraten.

Kandinsky sympathisierte sogar sehr mit der frühen Avantgarde, wie in der oben angeführten Korrespondenz mit Kul'bin angedeutet ist. Kul'bin war durch seine Position als Stabsarzt und durch gute Beziehungen auch zu „offiziellen“ Kunstkreisen der erfolgreichste Förderer und Organisator seiner jungen Freunde. Sein Sammelband *Studio impressionistov* hatte im Februar 1910 die kubofuturistische Bewegung überhaupt eingeleitet.

Auch zu einem anderen, ebenfalls etwas älteren Mitglied hatte Kandinsky Kontakt, dem Bildhauer Vladimir Markov (Matvejs), der z. B. in seinem Aufsatz über *Prinzipien der neuen Kunst* im April 1912 wörtlich (aber unabhängig) Kandinskys zentralen Begriff „innere Notwendigkeit“ gebraucht und allgemein dieselben Ziele verfolgte. In Kandinskys Nachlaß haben sich von Juli 1911 an auch Briefe David Burljuks erhalten, des größten Radaubruders und Hauptherausgebers des provokativen Manifests *Ohrfeige ...* Am 9. 6. 1912 hatte Burljuk an Kul'bin geschrieben: „Die kommende Saison wird spannend, viele Aktionen, wichtige Dinge werden passieren 1) Ausstellung in Moskau 2) Ausstellung in Petersburg und Diskussionen. Kandinsky wird im Winter in Moskau sein.“ Am 24. 6. 1912 schrieb Kandinsky an seinen Freund Thomas von Hartmann: „Burljuk und Končalovskij waren hier ... Unter uns: Burljuk hat mir einige Angebote gemacht. Im Herbst hoffe ich persönlich in Moskau an einigen der Unternehmungen teilzunehmen“ (Ausst. Kat. Los Angeles 1980, S. 84). Selbstverständlich hatte er also seine Prosage-

dichte zur Verfügung gestellt, allerdings ohne im Detail zu wissen, was weiter folgen würde. Wie unklar alles noch war, zeigt Burljuks Brief an den Komponisten Michail Matjušin; in der Liste der Beiträger heißt es „wahrscheinlich Kandinsky und Kručenyč“ (der „alogische“ Dichter A. Kručenyč war eine Hauptfigur der Bewegung); und da der Brief fortfährt: „Morgen werden 500 Exemplare fertig“, muß das einen Tag vor Drucklegung geschrieben worden sein?!

Erst als Kandinsky das Manifest in Händen hatte, reagierte der schon 46jährige Künstler ein wenig schockiert ob des flegelhaften Tons — vergleichbar dem der italienischen Futuristen. Und nur davon wollte er sich in seinen Leserschriften distanzieren, denn er räumt ein: „Ich habe größte Sympathie für alle ehrlichen und schöpferischen Experimente und bin sogar bereit, einige Ungeschliffenheit und Unreife der jungen Autoren zu entschuldigen ...“ Wahrscheinlich hätte er, wäre das Manifest inhaltlich gleich, aber in zivilisierterem Ton erschienen, auch nichts gegen die Einbeziehung seiner Prosagedichte eingewandt. — Auch aus seinen Briefen an Walden kann man es so verstehen („Ich werde Burljuks schlechte Manieren in meiner Übersetzung mildern“, 2. 8. 1913). Es kam zu keinem Bruch, etwa ein Jahr später wurde Kandinsky Pate von Burljuks Sohn (David Burljuk, *Our friendship with Kandinsky*. in: *Color and Rhyme*, Nr. 51/52, 1962/63).

Um heute diese Diskrepanz zu verstehen, daß Kandinsky grundsätzlich die künstlerischen Neuerungen der Kubofuturisten begrüßte, es aber für nötig hielt, sich von den Bürger schockierenden „Ohrfeigen“ zu distanzieren, müssen wir uns in jene Zeit versetzen, als Bildungsstand und sozialer Status einer Familie eine wesentlich größere Rolle spielten als heute. Kandinsky war nicht nur etwa 20 Jahre älter als die meisten jener Kunstrevolutionäre, sondern dazu Dr. jur. und kam aus reicher und hochkultivierter Familie. [Neues Material zu Kandinskys familiären Verhältnissen und den künstlerischen Neigungen aller seiner Verwandten ist im Pariser Katalog von 1984, S. 18, angeführt.] Burljuk beschrieb ihn aus seiner Sicht vollkommen richtig: „aus gutem Hause ... er ist ein höflicher Mensch mit leiser Stimme und freundlichen Umgangsformen,“ während er selbst vom Lande und, wie fast alle seiner Kollegen, aus bescheidenen Verhältnissen kam (*ibid.*).

Von Kandinskys Seite war es nicht Arroganz oder Verachtung, die ihn zu einer gewissen Distanz veranlaßten (die persönlichen Freundschaften beweisen das); sondern sie erklärt sich aus den beschriebenen Unterschieden und vor allem aus seiner ganz anderen Kunstauffassung: wesentlich toleranter als die der Futuristen (alle Mittel, selbstverständlich auch die der gegenständlichen Darstellung, sind erlaubt, wenn sie innerlich notwendig sind), niemals diskriminierend und mit dem selten anzutreffenden Weitblick, seine eigenen Neuerungen in die Relativität und historische Vergänglichkeit einzubeziehen und sich bewußt zu sein, daß auch er eines Tages überholt sein wird.

Jelena Hahl-Koch