

Meines Wissens hat Kandinsky auch nirgendwo erwähnt, daß sein Vater, Vasilij Sil'vestrovič Kandinskij, sich als Maler bezeichnet und diese Berufsangabe sogar in offiziellen Dokumenten verwendet hat. Bei meinen umfangreichen Recherchen für eine Doppelbiographie *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky*, die im Frühjahr 1990 in Insel Verlag, Frankfurt, erscheint, fand ich einen in München ausgestellten Besucher-Legitimationsbogen, der bezeugt, daß der am 8. Juli 1840 — im Widerspruch zu den bisherigen Angaben von Nerčinsk oder Kjachta als Geburtsorten an der mongolischen Grenze — in Moskau geborene Ritter Wassili von Kandinsky am 20. November 1898 als Maler einreiste und bis zum 26. Dezember des gleichen Jahres in München, Georgenstraße 35⁴, wohnte (*Fig. 1*). Ausgefertigt wurde dieser Besucher-Meldebogen nach einem in Moskau unter der Nummer 6068 ausgestellten Paß, was eine beliebige Bezeichnung von Geburtsort und Beruf unwahrscheinlich macht. Die Besuche von Kandinskys Vater wiederholten sich 1905, 1908, 1909 und 1914 unter den gleichen Angaben. Auch als ihm 1909 in Moskau ein neuer Reisepaß ausgestellt worden war, blieb das Formblatt unverändert.

Kandinsky hat in der deutschen Ausgabe der *Rückblicke* seinen Vater in liebevoller Würdigung einen Kunstbegeisterten, nicht aber einen Kunstschaffenden genannt. In der russischen Fassung ergänzte er seine Ausführungen: „Er liebt die Malerei sehr... Heute noch erinnere ich mich seiner delikateten, feinen und ausdrucksvollen Linie, die seinem feinen Körperbau und seinen erstaunlich schönen Händen so gut entspricht.“ (*Gesammelte Schriften*, a. a. O. S. 170, Anm. zu S. 50, Zeile 15.)

Die unerwartet frühe Fertigkeit Kandinskys in der Ölmalerei mit dem Pinsel, der vorgezogene Ausstellungstermin, die Annahme, es gebe vielleicht einen „unbekannten Namensvetter“, und der merkwürdige Meldebogen des „Malers“ Ritter von Kandinsky können der Forschung nach den künstlerischen Anfängen Kandinskys in Rußland neue Impulse verleihen. Die abgewogene Darstellung Hahl-Kochs bei der werksgeschichtlichen Einordnung von „Odessa Hafen“ bietet einen Anfang, der neugierig macht.

Gisela Kleine

KANDINSKYS ERSTES ABSTRAKTES ÖLBILD 1989 WIEDERGEFUNDEN (mit drei Abbildungen)

Während sich die Gelehrten immer noch streiten, ob Kandinskys „erstes abstraktes Aquarell“ 1910 oder 1913 entstanden ist, hat der Künstler selbst dieses Aquarell nie erwähnt, sondern statt dessen seinem ersten abstrakten Ölgemälde „Bild mit Kreis von 1911 (*Abb. 1*) historische Bedeutung beigemessen. Mindestens neun schriftliche Äußerungen dazu lassen sich nachweisen.

Das 1910 datierte Aquarell verdankt seinen Ruhm vor allem der Witwe Nina Kandinskys. Häufig ausgestellt und — da das Ölgemälde von 1911 in der Sowjetunion „verschollen“ war — als die erste ungegenständliche Arbeit des Künstlers hervorgehoben, hat es mehr und mehr Diskussionen verursacht. Ein Grund dafür ist, daß der Künstler diese Arbeit erst nachträglich in seinen „Hauskatalog“ eingetragen hat; auch Signatur und Da-

tum auf dem Bild könnten zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden sein, wie er es öfter zu tun pflegte. Z. B. schreibt sein erster amerikanischer Käufer und Kontaktmann, A. J. Eddy, in einem Brief an Gabriele Münter: „Vergessen Sie nicht, Kandinsky daran zu erinnern, alle Bilder zu signieren. Die große Landschaft, die er mir letztthin sandte, ist unsigniert“ (Brief vom 15. 6. 1913, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München). Nach Nina Kandinskys Erinnerung wäre es bereits signiert und datiert gewesen, als er es zusammen mit anderen Bildern und Kandinskys persönlicher Habe 1926 von Münter zurückbekam. Vielleicht aber hat Ninas Wunschenken ihre Erinnerung beeinflußt, denn von zahlreichen Aquarellen dieser Zeit wäre dies das einzige voll signierte und datierte gewesen (s. Kandinsky, *Complete Writings on Art*. Bd. II. Hg. K.C. Lindsay/P. Vergo, London 1982, Anm. 9, S. 864).

Das vollkommen ungegenständliche Aquarell erinnert an keine andere Arbeit von 1910, dagegen sehr an Skizzen und Entwürfe für „Komposition 7“ von 1913. Das Zentrum ist am leichtesten wiederzuerkennen, und in seinen übrigen Motiven steht es der frühesten großen Ölskizze im Besitz von Felix Klee am nächsten. Ein Zusammenhang mit „Komposition 7“ ist also nicht zu leugnen, und als Entstehungsjahr scheint 1913 logisch. Im Ausstellungskatalog *Kandinsky und München* von 1982 ist es denn auch kommentarlos unter 1913 eingereiht. Im Gegensatz zu den direkten Entwürfen aber wirkt dieses Aquarell in seiner spielerischen, sehr eiligen und nahezu ohne Bleistiftvorzeichnung auskommenden Niederschrift wie die rasch eingefangene allererste Bildidee, die lange vor der eigentlichen Ausarbeitung des Themas entstanden sein kann.

Kandinskys ethische Grundhaltung, wie sie von allen, die ihn kannten, hervorgehoben wird, schließt eine absichtliche Vordatierung, wie man sie von anderen Künstlern kennt, nahezu aus. Immer wieder erweisen sich seine Aussagen früher oder später als richtig. Hat er sich also, falls er nachträglich signiert und datiert hat, um drei Jahre geirrt? Michel C. Lacoste hat nun in einer Privatsammlung ein 1912 datiertes Aquarell gefunden, das dieselben Motive aufweist, also ebenfalls die Bildidee von „Komposition 7“ um mindestens ein Jahr vorwegnimmt (*Kandinsky*, Paris 1979, S. 33). Vergleicht man die beiden Aquarelle, liegt „unseres“ eindeutig vor dem von 1912. Soviel man von Kandinskys Arbeitsmethode weiß, hat er eine Bildidee meist relativ rasch durchgespielt und ausgeführt; aber auch längere Verzögerungen kommen vor. Zum Beispiel beginnt er selbst seine „nachträgliche Interpretation“ von „Komposition 6“ mit dem Satz: „Dieses Bild habe ich anderthalb Jahre in mir getragen ...“ (*Kandinsky 1901–1913*, Berlin 1913). Im Falle des Hauptwerks „Komposition 7“, zu dem er wesentlich mehr Skizzen und Entwürfe gemacht hat als zu „Komposition 6“ oder irgendeinem anderen Bild (etwa 30 Zeichnungen und Aquarelle und 6 große Ölskizzen), ist nicht ausgeschlossen, daß die Komplexität des Themas eine extrem lange Anlaufzeit erforderte. Die undatierten Vorarbeiten können teilweise vor 1913 entstanden sein. Sollte Kandinsky das bewußte Aquarell 1911 oder 1912 (so stilistisch wahrscheinlicher als 1910) als erstes zum Thema der „Komposition 7“ geschaffen haben, könnte doch der Künstler selbst in Anbetracht der großen Menge von Skizzen eine längere Zeitspanne zwischen dem ersten Entwurf und der endgültigen Arbeit in Erinnerung behalten und diesen deshalb später „1910“ datiert haben. Nach dem Urteil des bedeutenden Kandinsky-Forschers Hans Konrad Roethel ist das Aquarell 1910 entstanden, auch wenn es mit „Komposition 7“ im Zusammenhang

steht (und da er vor seinem Tode keine Gelegenheit mehr hatte, etwas darüber zu veröffentlichen, sei es hier erwähnt). Hideho Nishida dagegen hat dem Blatt entschieden den 8. Platz in der Reihe von 11 Studien zugewiesen, was 1913 bedeutet (Die Genese des „ersten abstrakten Aquarelles“ in: *Art History* Nr. 1, 1978, S. 1—19).

Wenn das Entstehungsjahr des Aquarells unpräzisiert bleibt, ist dies für die Kunstgeschichte seit 1989 weniger schmerzlich, da nun Kandinskys erstes abstraktes Ölgemälde, „Bild mit Kreis“, wieder aufgetaucht ist. Roethel hatte es für seinen Werkkatalog jahrelang gesucht und schließlich als verschollen aufgegeben. Er hielt es mit Recht für einen so bedeutenden Meilenstein in Kandinskys Entwicklung, daß er auf der Grundlage bloß eines alten Schwarzweiß-Photos seiner Entstehungsgeschichte einen kleinen Aufsatz widmete (A New Light on Kandinsky's First Abstract Painting. in: *The Burlington Magazine*, Nov. 1977). Das Photo hat der Sammler George Costakis in Moskau von einem Schüler und Mitarbeiter Kandinskys in der Zeit um 1920, dem Maler Vasilij Bobrov, bekommen. Die Photorückseite ist, wahrscheinlich von Bobrov, beschriftet: „Bild mit Kreis — erstes abstraktes/1911/Sammlg. Kand.“

Welche Bedeutung Kandinsky selbst diesem Werk beimaß, geht aus seinem Brief vom 4. 8. 1935 an seinen New Yorker Galeristen J. B. Neumann hervor, der im selben Jahr die Sowjetunion besuchte: „Als ich Moskau verließ [Dezember 1921], blieben einige meiner Bilder, teils große Formate, in der Obhut des Museum für Westeuropäische Kunst. Darunter ist mein allererstes abstraktes Bild aus dem Jahr 1911 (dies ist das erste abstrakte Bild, das je in unserer Zeit gemalt worden ist). Leider besitze ich kein Photo davon. Damals war ich unzufrieden mit dem Bild und habe es deshalb nicht nummeriert und auf der Rückseite nicht beschriftet, wie ich es sonst immer mache, und nicht einmal in meinen Hauskatalog aufgenommen. Aber als ich es nach Jahren wiedersah, hat es mir sehr gefallen. Es ist ein sehr großes Bild, fast quadratisch, mit sehr lebhaften Formen und einer großen, kreisartigen Form oben rechts. — Als ich die deutsche Staatsbürgerschaft annahm, wurden alle diese Gemälde zu russischem Staatseigentum erklärt und ich konnte sie nicht zurückbekommen ... Sollte es möglich sein, eine gute Photographie des ersten abstrakten Bildes zu machen, wäre ich sehr froh“ (*ibid.*, S. 772).

Neumann antwortet am 10. 12. 1935: „Endlich sind die Photos aus Moskau angekommen. 16 an Zahl und ich schicke sie Ihnen heute ... sogar mit diesem Brief eingeschrieben. Ich bin richtig stolz auf diese Leistung aus Sowjetmuseen etwas erhalten zu haben.“ (Centre G. Pompidou). Da das wichtigste Photo nicht darunter ist, präzisiert Kandinsky am 28. 12.: „Da es weder nummeriert noch unterzeichnet ist, möchte ich so gern einen Photobeweis, daß das Bild von mir und im Jahre 1911 gemalt wurde. Es ist tatsächlich das allererste abstrakte Bild der Welt, da damals noch kein einziger Maler abstrakt malte. Also 'ein historisches Bild'" (Archives of the History of Art, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles).

Am 8. 1. 1936 bedauert Neumann: „Es ist schade, daß Sie das allererste abstrakte Bild nicht darunter haben ... aber ich werde meinem Freund in Moskau sofort Auftrag geben weiter zu suchen bis er es finden wird. Sie sollen die Photo haben und wenn ich sie selbst holen soll.“ (Centre G. Pompidou)

Zusätzlich zu diesen Informationen und acht weiteren Äußerungen des Künstlers hat N. B. Avtonomova (im Katalog der Ersten Sowjetischen Retrospektive, Moskau/Frank-

furt/Leningrad 1989) ermittelt, daß der Künstler 1934 an einen Museumsdirektor geschrieben, ihm besonders sorgsam Umgang mit der empfindlichen „Komposition 7“ nahegelegt und um ein Photo von „Bild mit Kreis“ gebeten hat.

Kandinsky hatte recht, das Bild ist weder auf der Rückseite nummeriert noch im Hauskatalog aufgeführt; doch ist es signiert und datiert, wie das alte, offenbar auf seinen Wunsch angefertigte Photo zeigt. Da er häufig Bilder später signiert hat, täuschte ihn vielleicht seine Erinnerung; oder ihm unterlief ein Flüchtigkeitsfehler, „signiert“ statt „katalogisiert“ oder dgl., denn wie hätte ihm ein unsigniertes und undatiertes Bild helfen sollen, seine Autorschaft zu beweisen? — Sehr wahrscheinlich, so vermutet Roethel, hat er das Bild in Rußland ausstellen wollen und es 1912 nach Moskau gebracht (1911 war er nicht dort). Nach seiner Rückkehr nach Moskau bei Kriegsausbruch 1914 fand er es wieder. Im folgenden Jahr präsentierte er es in der bedeutenden Ausstellung *Das Jahr 1915* in Moskau; im Katalog ist es als Nr. 43 aufgeführt. Vielleicht also hat er es 1914 oder 1915, als es ihm schließlich „gefiel“, signiert und datiert und dies in der Folge vergessen.

Als Sensation der „Ersten Sowjetischen Retrospektive“ ist das „Bild mit Kreis“ endlich in Moskau, Frankfurt und Leningrad ausgestellt gewesen. Niemand konnte ahnen, daß es all die Jahre im Depot des Museums von Tbilisi verborgen gewesen ist. Nach allen Hypothesen und Theorien also nun das Werk selbst (*Abb. 1*).

Der erste visuelle Eindruck ist der einer gewissen Unfertigkeit oder zumindest Unausgewogenheit; es fügt sich nicht ohne weiteres in das Œuvre von 1911 ein. Man kann auch das Urteil des Künstlers nachempfinden, der das Bild anfangs nicht mochte. Wirklich strukturiert ist nur der obere Bildteil, der dadurch sehr „schwer“ wirkt und einen Sog nach oben verursacht. Dagegen besteht eine große Fläche links unten nur aus zarten, ineinander übergehenden Farbmaserungen; vergleichbare Partien auf „Bild mit weißem Rand“ nannte Kandinsky „verschmierte Auflösungen“ (*Kandinsky 1901—1913*, Berlin 1913). Dort betrifft es die rechte untere Ecke, ähnlich wie bei „Improvisation 26 (Ruder)“ von 1912; häufiger finden wir bei Kandinsky jedoch eine ziemlich „leere“ linke untere Ecke, wie hier im „Bild mit Kreis“: angefangen von „Naturstudien aus Murnau I—III“ von 1909, „Landschaft (Dünaberg bei Murnau)“ von 1913 bis zur „Fuge“ 1914. Doch „Bild mit Kreis“ ist das extremste Beispiel dieser Art, und das trägt zu der als erstes auffallenden, beunruhigenden Unausgewogenheit der Bildkomposition bei.

Sobald man sich „eingesehen“ hat, zweifelt man jedoch nicht mehr daran, daß es sich um einen ersten mutigen Versuch handelt, ohne jeden gegenständlichen Halt auszukommen. Der Restaurator Dr. R. Wackernagel bestätigt, daß es eine abgeschlossene Arbeit ist; seinem Verdacht, daß vor allem die Bildmitte leicht restauriert sei, wird von sowjetischer Seite widersprochen.

Von seinen vorwiegend hellen, duftigen (in der Terminologie des Künstlers „süßen“) Farben her ist es ein freudiges Bild: viele verschiedene Rosa- bis Rotnuancen, Weiß bis Gelb, Grün über Türkis bis Blau. Mit viel Weiß gemischt, wirken große Partien des Bildes „pastellig“ und gedämpft, besonders in Nachbarschaft mit anderen Bildern derselben Periode, die fast alle eine kräftigere und klarere Farbgebung aufweisen. Fehlende Umrißlinien der Farbflecken und, besonders im linken unteren Teil, ihre unbestimmte

Abgrenzung gegeneinander erwecken überdies den Eindruck von Verschwommenheit — das Element Wasser ist gegenwärtig.

Die Formen sind lebhaft und bewegt, wie es der Künstler selbst beschreibt: zentrifugal und zentripetal, wirbelnd die Mehrfachkreisform oben Mitte, vibrierend, und vor allem von unten nach oben schwimmend. Die Formen selbst „atmen“, sind von einem irrealen Raum umgeben, einmal scheinbar nahe, ein andermal endlos weit entfernt wie z. B. die große horizontale, blau-grüne Ovalform in der rechten Bildmitte, die trotzdem die uns näher erscheinenden Formen in ihrem Aufstieg unterbricht. Diese sehr eigene, meisterhafte Raumbehandlung wird von nun an alle abstrakten Werke Kandinskys kennzeichnen (sie diente Roethel direkt als Echtheitskriterium, denn bei Fälschungen fehlen der Raum und die Atmosphäre um die Formen, wie geschickt auch immer die einzelnen Motive kopiert sind).

Doch was heißt irrealer Raum? Jede Raumillusion auf der Leinwand, auch die klassische Perspektive, ist gewiß irreal. Was jedoch in ungegenständlichen Kompositionen nicht selbstverständlich ist: Kandinskys Ölbilder erwecken nie den Eindruck von Flächigkeit, trotz der häufig mit einbezogenen graphischen Elemente, z. B. selbständiger Linien, die nicht als Umriß gemeint sind, wie im oberen Abschnitt von „Bild mit Kreis“. Andererseits kann man auch nicht behaupten, daß Kandinsky statt bekannter Gegenstände willkürliche, aber dreidimensionale Formen konsequent mit illusionistischem Raum umgeben hätte. Vielmehr spielt er, hier mehr, dort weniger, mit Fernwirkung, Perspektive, Körperhaftigkeit und Atmosphäre auf eine vieldeutige Weise, die eine Ortsbestimmung der Formen oder wie sie sich aufeinander beziehen, nahezu unmöglich macht. Die selbständigen dunklen Linien tragen das ihre zur Komplexität, ja Verwirrung bei. Nach Kandinskys Untersuchungen wie nach allgemeinem Konsensus wirkt z. B. Gelb als auf uns zukommende und Blau als sich entfernende Farbe. Die große Kreisform rechts oben aber, die durch ihre gelbe Farbe auf den Betrachter zuzustreben scheint, wird von einer schwarzen Linie durchzogen, die also „vor ihr“ liegt. Den inneren, blauen Kreis jedoch durchkreuzt die Linie nicht; also liegt dieser, durch seine Farbe als entfernt gekennzeichnete, Fleck uns „am nächsten“. — Das Bild insgesamt enthält viel „Raum“, wobei einzelne Partien immateriell und in ihrer Tiefe unbestimmbar sind, andere deutlich nah bzw. fern zu liegen scheinen, während sich die Nähe oder Ferne wieder anderer Formen als Irrtum erweist. Der Raum in Kandinskys abstrakten Bildern wäre eine Untersuchung wert. Dort, wo man dazu etwas erwartet hätte, sucht man vergebens, im Ausstellungskatalog *Space in European Art*, Tokio 1987, wo Kandinsky S. 268 behandelt ist.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Werken von 1911 ist „Bild mit Kreis“ tatsächlich ganz abstrakt, die sonst häufig noch zu ahnenden gegenständlichen „Reste“ fehlen hier. Kandinsky selbst war sich dessen wohl bewußt und hätte deshalb niemals z. B. „Improvisation 20 (Zwei Pferde)“ aus demselben Jahr als sein erstes abstraktes Bild bezeichnet, denn dort bestimmen einige Umrißlinien der Pferde die Bildkomposition. Deshalb ist die Notiz im Frankfurter Katalog der Ersten Sowjetischen Retrospektive, 1989, S. 261, der Künstler hätte mit seinem „ersten abstrakten Ölbild“ auch „Improvisation 20“ gemeint haben können, nicht haltbar. Denn er hat nie ein Geheimnis aus den figurativen Resten gemacht, wie seine Untertitel beweisen, z. B. hier „Zwei Pferde“; bei „Impression III“ aus demselben Jahr „Konzert“, bei „Improvisation 26“: „Ruder“ usw.

Als erstes erinnert „Bild mit Kreis“ an ein anderes ebenfalls vollkommen abstraktes großes Gemälde mit vorwiegend runden Formen, an „Improvisation Sintflut“ von 1913 (München), obwohl die spätere Arbeit dunklere Farben, insgesamt stärkere Kontraste und einen dichteren und größeren Formenreichtum aufweist. Doch der Eindruck von Bewegung und Wasser ist derselbe. Roethel assoziierte „Bild mit Kreis“ mit „Garten in Murnau“ von 1910. Aufschlußreicher ist ein Vergleich mit „Improvisation 25 (Paradiesgarten)“ von 1912 aus Smolensk, von dem bisher jedoch nur ein schlechtes Photo bekannt ist, sowie vor allem mit der großen Aquarellskizze dazu aus dem Guggenheim Museum (*Abb. 2*), deren linker Teil motivisch dem „Bild mit Kreis“ am nächsten kommt. Kandinskys erster Monograph Will Grohmann beschreibt es als „rechts der Liebesgarten mit Paaren unter Bäumen, links Wasser mit einem Ruderboot, auf wenige formale Merkmale reduziert“ (1959, S. 118). Dieser deutlich abgetrennte linke Teil scheint auf unser „Bild mit Kreis“ zurückzugreifen: dieselbe „Leere“ unten und ein Sog nach oben zum schweren, in dunklen Farben gehaltenen oberen Bildteil; auch die linke obere Ecke, die Spiral- oder Mehrfachkreisform (Mitte/links oben) und der umrandete Kreis rechts oben finden sich in etwa wieder; die dunkle Ovalform (Bootsrest) ist etwas zur Bildmitte hinaufgerückt. Unser erster Eindruck von Bewegung und Wasser, der an „Improvisation Sintflut“ denken ließ, ist auf dem Aquarell deutlicher bestätigt. Da das Aquarell nicht datiert ist, kann nicht ausgeschlossen werden, daß es vor „Bild mit Kreis“ entstanden ist. Jedenfalls steht es in engstem Zusammenhang mit einem Holzschnitt von 1911, „Motiv aus Improvisation 25“ (*Abb. 3*), wo im oberen Bildteil die umrandete Kreisform rechts und die doppelte Kreisform links wiederzufinden sind; auch die dunkle linke Ecke und die zwischen den Kreisen liegenden Formen entsprechen denen des Aquarells genau. Im unteren Bildteil sind jedoch zwei Boote zu erkennen. Zu der umrandeten Kreisform könnte man, wenn man unbedingt eine gegenständliche Vorlage sucht, auf eine Tuschpinselzeichnung von ca. 1910 zurückgehen: Die große Baumform (oder ist es eine Riesenblume?) scheint den weiter abstrahierten umrandeten Kreis- und Ovalformen zu Grunde gelegen zu haben (E. Hanfstaengl, *W. Kandinsky. Zeichnungen u. Aquarelle im Lenbachhaus München*, München 1974, Nr. 156. A. Zweite hat diese Motive, insbesondere das des Bootes, ausführlich untersucht in: „Kandinsky zwischen Tradition und Innovation“ in: *Kandinsky und München*, München 1982, S. 134 ff.).

Diese motivgeschichtlichen Rückführungen gehen jedoch, was „Bild mit Kreis“ betrifft, zu weit. Die Umrandung der Kreisform ist hier weniger ausgeprägt, der innere Kreis kleiner; die Assoziation mit den vorgenannten Skizzen ist schwach, beschränkt sich auf wenige formale Merkmale und in etwa den kompositionellen Aufbau. Mehr geben die Vergleiche nicht her; und es soll hier, wie bei allen ungegenständlichen Werken Kandinskys, angemerkt werden, daß dergleichen motivische Untersuchungen nur eine bedingte Verständnishilfe bieten können und nur solange eine Berechtigung behalten, als der Betrachter noch an der Gewohnheit des „gegenständlichen“ Sehens festhält.

Ein Jahr später ist „Improvisation 26 (Ruder)“ entstanden. (Kat. München 1982, S. 386). Mit seiner ziemlich „leeren“ rechten unteren Ecke, der dunklen linken oberen Ecke, den heftigen schwarzen Strichen im oberen Bildviertel, mehreren roten Umriß- wie auch selbständigen Linien und insgesamt vorwiegend rundformigen Farbflecken ist es mit „Bild mit Kreis“ vergleichbar; weniger jedoch in seiner klareren, entschiedeneren

Farbigkeit und einem „gegenständlichen“ Rückgriff auf das noch gut erkennbare Motiv eines Ruderbootes (s. A. Zweite, *ibid.*). Obwohl die rechte untere Ecke kaum stärker strukturiert ist als im „Bild mit Kreis“ die linke, und die Komposition daher ebensowenig „ausgewogen“ ist, wirkt „Improvisation 26“ wegen der noch dynamischeren, spannungsreicheren Gesamtkomposition künstlerisch befriedigender.

Da es bisher mehr um Daten und Detailvergleiche ging, ist abschließend zu betonen, daß der Zusammenhang mit anderen Arbeiten oder eine Differenz von ein, zwei Jahren bei einem Kunstwerk natürlich nicht sonderlich ins Gewicht fallen. Bei dem „ersten abstrakten Aquarell“ ging es mir nur darum, Kandinskys Glaubwürdigkeit wieder den gebührenden Platz einzuräumen; zu zeigen, daß er nicht in unlauterer Absicht vordatierte, sondern sich möglicherweise um ein oder zwei Jahre geirrt hat, so wie er sich öfter sogar über das Erscheinungsjahr seiner Bücher irrte: In Zeitfragen war er kein Pedant.

Dagegen ist sein beinahe aufdringliches, für ihn untypisches Beharren auf der Tatsache, in „Bild mit Kreis“ das erste abstrakte Gemälde der Welt geschaffen zu haben, im Zusammenhang mit den pedantischen „Rechnungen“ der Kunsthistoriker zu sehen, ob nicht vielleicht doch Delaunay oder Larionov, Čurlionis oder Kupka schon vor Kandinsky ungegenständlich gemalt habe ... In welchem Jahr, in welchem Monat dies oder jenes geschehen sei und welches Bild schon abstrakt zu nennen sei, welches noch nicht ganz? Kandinskys klare Stellungnahme dürfte heute von allen Fachleuten geteilt werden: „Bild mit Kreis“ ist abstrakt, im Unterschied zu vielen anderen Arbeiten von 1911, auch wenn damalige Betrachter deren „Gegenstandsreste“ weniger leicht zu erkennen vermochten als wir heute (wie Kandinsky sich später erinnerte und hinzufügte, allmählich bilde sich die Sehgewohnheit um, das Erkennen falle leichter. Er selbst hatte ja in seiner Jugend nicht einmal den Gegenstand in Monets „Heuhaufen“ erkannt).

Welche Bedeutung maß Kandinsky dem Grad der Abstraktheit eines Bildes zu? Gar keine, was die Qualität betrifft. Während er sich der Bedeutung und Tragweite seiner Erfindung bewußt war, betonte er doch immer wieder in seinen theoretischen Schriften, besonders von 1912 an, die Gleichrangigkeit von realistischer und abstrakter Kunst. Wichtig sei nur, daß der Künstler das auswähle, was ihm „innerlich notwendig“ ist aus dem immensen Arsenal der Möglichkeiten, zu denen neuerdings auch gegenstandslose Formen, Farben und Linien gehörten. Ein Zeichen nicht nur seiner Toleranz, sondern seiner Liebe auch für realistische Werke ist, daß er Arnold Schönbergs naiv-realistische Bilder mehr schätzte als dessen abstrakte; von ihnen wählte er auch drei für Ausstellung und Almanach *Der Blaue Reiter*. Von Henri Rousseau, dessen Arbeiten er in seine kleine private Sammlung einbezog, nahm er gar sieben Beispiele in den Almanach auf, zum selben Zeitpunkt, als er die abstrakte Malerei propagierte. Damit ist Rousseau der am besten repräsentierte Maler im *Blauen Reiter* überhaupt, noch vor Kandinsky selbst und Marc. Verantwortlich für die Bildauswahl dürfte eher Kandinsky gewesen sein als sein jüngerer Mitherausgeber Marc.

Nicht die unübersehbar große Fachliteratur über den *Blauen Reiter* hat dies bemerkt, sondern der Dichter und Philosoph Michel Henry (*Voir l'invisible. Sur Kandinsky*. Bourin, Paris 1988, 250 Seiten, 12 Abb., S. 162). Der Titel scheint eine weitere verschwommene Abhandlung über Kandinsky anzudrohen, auch Anmerkungen finden sich nur

spärlich; für einen Roman hat der Autor den Preis Renaudot erhalten ... Also lasse ich das Buch monatelang liegen, schaue dann doch einmal hinein und — staune: So richtig, klar, knapp und auf den Punkt wesentlich und nüchtern habe ich noch nie etwas über Kandinsky und die Abstraktion gelesen! Henry postuliert, daß außer Kandinsky eigentlich niemand wirklich abstrakt gemalt habe, wiewohl andererseits im umfassenden Sinne aber jede Kunst abstrakt ist. Ein wenig übertrieben hat er wohl mit der Behauptung, vor Kandinsky habe kein großer Kunsttheoretiker und Philosoph etwas von Kunst verstanden, weder Plato, Aristoteles, noch Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer und Heidegger. Doch zweifellos steht nicht nur dem Künstler, sondern auch dem Theoretiker Kandinsky ein ganz hoher Rang zu. Das hat Henry in Wort und Tat, nämlich durch eine sinnvolle Auswahl passender Zitate, bewiesen. Kandinsky hätte sich über dieses verständige, sympathische Buch eines Dichters und Philosophen gefreut, aber nicht gewundert, hatte er doch im Grunde nie viel übrig für professionelle „Kunstfachleute“: Schon seine erste Kunstpublikation, „Kritik an den Kritikern“, zeigt dies (1901 in der Moskauer Tageszeitung *Novosti dnja*), und insbesondere der *Blaue Reiter*, den er ausdrücklich als Forum nur für schöpferische Künstler aller Bereiche, nicht aber für Berufsinterpreten geschaffen hat (auch Sabanejew, der über Skrjabin schrieb, war selbst Musiker).

Künstler zu ihrem eigenen Werk zu befragen, ist in Kandinskys Fall besonders lohnend, der Titel der letzten großen Publikation über ihn, *Kandinsky über Kandinsky* von Felix Thürlemann also vielversprechend (Benteli, Bern 1986, 309 Seiten, 78 Abb.). Hier findet man den bisher wohl konsequentesten Versuch, eine eigene Sprache zur Interpretation abstrakter Kunstwerke zu schaffen, um über die üblichen motivgeschichtlichen Untersuchungen hinauszugelangen. Wichtig und vollkommen nachvollziehbar sind seine Korrekturen an Grohmanns, Ringboms und vor allem Washton-Longs Interpretationen. Zuzustimmen ist dem Autor jedoch auch in seiner Einsicht, daß „die vorliegende Studie vielleicht mehr neue Probleme gestellt als alte gelöst“ habe (S. 180), besonders dort, wo Kandinskys eigene, sehr klare und knappe „nachträgliche Interpretationen“ als nicht exakt genug bezeichnet und um das Zwanzigfache erweitert werden; selbst wo Formeln Klarheit erwarten lassen, steht der Aufwand mitunter nicht im rechten Verhältnis zum Ergebnis. Dennoch ist die Methode interessant, teilweise erhellend und weiterzuentwickeln. Ein Lesefehler ist zu berichtigen: in Kandinskys Notizen zu „Schwarzer Fleck I“ hat Thürlemann das Wort „Zusammenstoß“ als „Zusammenschluß“ entziffert (S. 205, worauf der Text S. 200—206 und viele Vergleiche aufbauen; dasselbe galt schon für den vorhergehenden Aufsatz „Kandinskys Analyse-Zeichnungen“, in: *Ztschr. für Kunstgeschichte* 48, Heft 1, 1985, S. 364). Bei den russischen Notizen hat sich Thürlemann an meine Übersetzungen gehalten; hätte er sich doch sicherheitshalber auch über die deutschen mit jemand beraten, der mit Kandinskys Schrift vertrauter ist!

Gerade weil Kandinskys Handschrift so konsequent und die deutsche noch wesentlich leichter zu entziffern ist als die seiner Muttersprache, sind Lesefehler besonders bedauerlich weil unnötig: z. B. in *Kandinsky and Sweden* von Vivian E. Barnett, dem Katalog zu einer weiteren kleinen Sensation aus der Sowjetunion, von wo die meisten Leihgaben zu der gleichnamigen Ausstellung Ende 1989/Anfang 1990 gekommen sind (Malmö Konsthall/Moderna Museet, Stockholm 1989, 220 Seiten, 65 Abb.). Der Katalog liefert zu diesem noch wenig dokumentierten Kapitel von Kandinskys Ausstellungen und sei-

nem letzten Treffen mit Gabriele Münter vor seiner Heirat mit Nina neues Material in Form zahlreicher Briefe. Entsprechend ihrer vorbildlich wissenschaftlichen, gründlichen und sachlichen Darlegung hat Barnett alle Briefe auch in der Originalsprache zitiert und dazu angemerkt, sie seien exakt wiedergegeben ohne irgendwelche Veränderungen oder Verbesserung von Grammatikfehlern (S. 27). Liest man dann in Kandinskys Briefen: „... entschieße ich mich doch, Ihnen eligen Brief zu schreiben. Im Folge den Änderungen, die hier vorgekommen sind, bin ich in eine verzweifelte Geldlage geraten“ (S. 91); „Herr Norlind ist, wie ich kante, in England“ (S. 97); „... Ölbilder, die ich bei ihm vor meiner Abreise Kommispreisweise hinterließ“ (S. 100), so fragt man sich, ob er nach 18 Jahren in Deutschland die Sprache nicht besser beherrscht hat und ob womöglich seine deutschen Publikationen von Freunden oder Lektoren korrigiert wurden. Hat man aber Fotokopien dieser Briefe an Dr. Poul Bjerre vor sich, klärt sich alles: „eligen Brief“ heißt „diesen Brief“, so wie es Kandinsky stets in seiner raffenden, vereinfachenden Art schrieb; „im Folge den Änderungen“ heißt „in Folge der Änderungen“; statt „wie ich kante“ „wie ich hörte“ und statt „Kommispreisweise“ „kommißionsweise“. Im selben Brief (S. 100) ist „ihnen“ als „Ihnen“ wiedergegeben, was nicht unwesentlich ist, da es um Geldleihen geht und mit „ihnen“ Verwandte gemeint sind, „Ihnen“ dagegen der Angeredete, also Dr. Bjerre, sein könnte. — Im Zusammenhang mit Skrjabins Tod 1915 erwähnt Kandinsky auch den Namen „Tanlieff“, dem Barnett ein Fragezeichen anfügt (S. 20/21). Richtig liest sich der Name „Tanejeff“; gemeint ist also der russische Komponist Sergej Ivanovič Taneev (1856—1915), den Kandinsky fast so schätzte wie Skrjabin; im zitierten Brief schreibt er, er empfinde den Tod beider als großen Verlust.

Eines Tages wird es wohl auch eine kleine Untersuchung über Kandinskys Handschrift geben, die insbesondere in seiner Muttersprache Russisch einen Grad von „Abstraktion“ erreicht, welcher sie nahezu unleserlich macht — bis man entdeckt, wie konsequent der Künstler bei seinen Vereinfachungen und Eigenwilligkeiten vorgeht: Schönheit der Reduktion, Verzicht auf alles Unnötige oder gar Dekorative, starke temperamentvolle Bewegung auch hier.

Jelena Hahl-Koch

Ausstellungen

JACQUES LOUIS DAVID

Paris, Musée du Louvre, und Versailles, Schloß, 27. Oktober 1989 bis 12. Februar 1990. Kolloquium aus Anlaß der Ausstellung im Louvre, 6.—10. Dezember 1989.

(mit einer Abbildung)

Zum 200. Jahrestag der französischen Revolution, seit Jahren generalstabsmäßig geplant und mit größtem organisatorischen und finanziellen Aufwand durchgeführt, hat es in Frankreich unter anderem auch eine vielfältige museale Aktivität gegeben, an der fast jedes größere Institut des Landes in der einen oder anderen Form beteiligt war. Daraus ragen zwei in Paris durchgeführte Großprojekte hervor, einmal die kulturgeschichtlich