

NEUERE BEITRÄGE ZU KANDINSKY UND MÜNTER

(mit einer Abbildung)

VIVIAN ENDICOTT BARNETT, *Wassily Kandinsky, Werkverzeichnis der Aquarelle, Band 1, 1900 – 1921*. – Hrsg. Société Kandinsky. München, Beck Verlag 1992. 560 Seiten mit 630 Abbildungen, davon 80 in Farbe. DM 520,-.

Das Erscheinen eines bedeutenden Werkkatalogs erweitert die Forschungsgrundlage wesentlich als themenbezogene Kataloge oder allgemeine Abhandlungen, zumal wenn, wie hier, ein komplettes Ausstellungsverzeichnis hinzugefügt ist. Wer meint, diese Inventare seien langweilige, nur für Bibliotheken und Museen bestimmte Publikationen, der frage einmal tobende Galeristen, verzweifelte Sammler und angsterfüllte Wiederverkäufer, deren „echter Kandinsky“ dort nicht aufgeführt ist. Und davon gibt es nicht wenige, denn die Herausgeberin, Vivian Barnett, war streng und hat keine einzige Arbeit aufgenommen, die auch nur den geringsten Zweifel ließ. Nichts wurde mit einem Fragezeichen oder in einem Anhang von „heute noch nicht genau bestimmbareren Werken“ aufgenommen. Doch zugegeben, solches ist in Werkkatalogen nicht üblich, ebensowenig wie Begründungen, weshalb man das eine Bild aufnimmt, viele andere jedoch, die bisher als authentisch galten, ausscheidet. Solche Diskussionen, die in Kandinskys Fall noch lange nicht beendet sind, werden weiterhin in Ausstellungskatalogen und Zeitschriften ausgetragen werden.

Nach Hans Konrad Roethels monumentalem Werkkatalog der Graphik (Köln 1970) und seinem mit Hilfe von Jean Benjamin 1982 und 1984 in München, Paris und New York publizierten zweibändigen Catalogue raisonné der Ölgemälde hat Vivian Barnett seine Arbeit an der Erfassung der Aquarelle weitergeführt. Eine geeigneteren Nachfolgerin ist für diese penible Aufgabe kaum denkbar: Sachlich, präzise, außerordentlich kritisch, zäh und unbeirrbar im Aufspüren unbekannter Werke, hat sie Respektgebietendes geleistet. Ihre Recherchen führten sie bis in die Depots des Museums von Baku und anderer entfernter Orte, mit dem Ergebnis einer beachtlichen Zahl von Ergänzungen auch zum Werkkatalog der Ölgemälde von Roethel. Typisch ist folgendes Beispiel: Von Kandinskys frühester Gouache, *Komet* von 1890, wurde stets angenommen, daß nur ihr der Eintrag „Nächtlicher Reiter“ in seinem Hauskatalog gelten kann. Barnett stellt als erste die Frage, weshalb sich das Bild im Besitz seiner Lebensgefährtin Gabriele Münter erhalten hat, wenn im Hauskatalog doch der Vermerk „verkauft“ folgt.

Auch bei ihren Datierungen gibt Barnett rationale und materialbezogenen Kriterien einen höheren Stellenwert als selbst Kandinskys eigenen Angaben, ganz zu schweigen von den Hypothesen der Kunstwissenschaftler. *Im Kreis*, das der Künstler 1911 datiert hat und das noch im vorzüglichen und materialreichsten Bestandskatalog, dem des Centre Pompidou von 1984, unbestritten unter dem Jahr 1911 geführt ist, datiert sie um auf 1913/14. Wenn man sämtliche Bilder dieser Jahre studiert hat, kann man für diese vollkommen abstrakte Rundkomposition tatsächlich nur 1913 annehmen. Bei zwei anderen, dem berühmten

sogenannten „ersten abstrakten Aquarell“, datiert 1910, sowie einer weiteren Vorarbeit zu *Komposition 7*, datiert 1911, plädiere ich vorsichtiger für eine Marge zwischen 1911 und 1913, da es doch Fälle gibt, die nicht mit letzter Sicherheit auf ein bestimmtes Jahr festzulegen sind (vgl. *Kunstchronik* März 1990).

Vivian Barnetts russische Mitarbeiterin hat sich bestens in Kandinskys nicht leicht entzifferbare Handschrift eingearbeitet. In einem Fall, bei Katalognummer 64, lese ich den unerklärten Kritzel mit Gewißheit als „kak“ (wie), so wie es Kandinsky für den Eigengebrauch immer schrieb: das *a* glatt „wegabstrahiert“ und die zwei *k* stark zusammengefaßt.

Barnetts Kapitel über das Verhältnis der Aquarelle zu den Ölgemälden zeichnet sich durch Klarheit aus und bringt manche neuen Erkenntnisse, zum Beispiel, daß im Jahre 1914 ein deutlicher Bruch stattfand. Während der Maler zuvor Aquarelle überwiegend als Vorarbeiten für Ölgemälde verwendete, gab er ihnen danach volle „Autonomie“. Besonders in der russischen Periode ab 1915, als es an Malmaterial mangelte, konzentrierte er sich anfangs ganz auf die Aquarelltechnik. Neue, noch unbekannte Werke dieser Zeit sind im Katalog enthalten, sogar solche, die nicht auf der *Ersten sowjetischen Retrospektive* 1989 in Frankfurt zu sehen waren.

Ganz besondere Aufmerksamkeit verdient der gleichfalls reichhaltige Aufsatz aus restauratorischer Sicht von Rudolf Wackernagel. Es ist der erste Bericht dieser Art im Westen, während in Moskau schon 1989 Ergebnisse von Röntgen- und anderen Strahlenanalysen veröffentlicht worden sind. Der fundierte Beitrag erhellt die verwirrende, teilweise sogar chaotische Vielfalt von Kandinskys Papierarbeiten, die in seinem Hauskatalog als „Farbige Zeichnungen“ von den Ölgemälden und Ölstudien getrennt aufgeführt sind. Hier treffen wir nicht nur Tempera, Gouache und Aquarell, sondern Deckfarben, „falsche Tempera“, Bleichgold, Fettkreide, Pastell und noch manches, was der Künstler im übrigen gern in den verschiedensten Mischtechniken kombinierte. Purist war Kandinsky nie, sondern ein genialer und doch solider Handwerker. Eine ausführlichere und über Kandinsky hinausgehende Fassung von Wackernagels Untersuchung wird bald erscheinen.

Der von der Société Kandinsky herausgegebene und von Jean Benjamin (Blue Rider Research Trust) sowie der John Simon Guggenheim Foundation mitfinanzierte Werkkatalog stellt einen ganz außerordentlichen Beitrag zur Kandinsky-Forschung dar. Man wartet schon gespannt auf den zweiten Band, der 1994 erscheinen soll.

GISELA KLEINE, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky*. Frankfurt a.M., Insel Verlag 1990. 814 Seiten, 19 farbige und zahlreiche unnummerierte Schwarzweißabbildungen. DM 78,-.

Eine Münter-Biographie ist längst fällig, die Malerin hat verdient, aus dem Schatten ihres Lehrers und Lebensgefährten Kandinsky hervorzutreten. Darin

kann man der Publizistin und Germanistik Gisela Kleine nur beipflichten. Doch wieder ist es eine Doppelbiographie geworden. Münters erster Biograph (und zweiter Lebenspartner) Johannes Eichner hatte bis 1957 behutsam und diskret den umfangreichen Briefwechsel zwischen Münter und Kandinsky für seine substantielle Doppelbiographie ausgewertet, vorwiegend kunstbezogene Passagen zitiert und dazu angemerkt: „Dürfte man die Tatsachen tief genug ausschöpfen, so ergäbe sich ein ergreifender Roman.“

Der hat sich nun ergeben, 800 Seiten lang und tatsächlich ergreifend. In einer gewaltigen Fleißarbeit hat Gisela Kleine aus Stadt-, Familien- und sonstigen Archiven Material zusammengetragen und zu einem lebensvollen, spannenden, in sich schlüssigen Buch verarbeitet. Die Autorin hat es verstanden, Gabriele Münter nicht nur als eigenständige Künstlerin, sondern auch als sympathische, geistreiche Frau vorzustellen. Darin folgt Kleine Johannes Eichner, dessen weniger umfangreiches Werk sie im Grunde vollständig „einverleibt“ (doch weshalb kennzeichnet sie das nur in wenigen Fällen und macht Eichners Buch und seine Person bisweilen geradezu lächerlich (S. 653ff.)? Das Eichner und Roethel angebastete „Frauenbild der 50er Jahre“ (S. 657) scheint weitgehend übernommen, Münter nur stärker (m.E. übertrieben) in das bunte, freie Schwabinger Treiben einbezogen. Mit Eichner lebte Münter doppelt so lange zusammen wie mit Kandinsky; Eichners Buch ist also eine direkte Quelle (die Tatsache, daß stellenweise noch Reste von nationalsozialistischem Gedankengut durchschimmern, ist ein anderes Problem). Hoch ist Eichner anzurechnen, wie objektiv er Kandinsky gegenüber blieb und ihn – wie übrigens bisher alle Biographen und nahezu alle Kunsthistoriker – in jeder Beziehung positiv darstellte. Hierin weicht Kleine erheblich von Eichner und der bisherigen Forschung ab.

Der ganz außerordentliche dokumentarische Wert von Kleines Biographie liegt in der Fülle von zitiertem authentischen Material, insbesondere einer neu erschlossenen Quelle, den rund 900 in der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung aufbewahrten Briefen. Roethel hatte diese Briefe, die Münter verbrennen wollte, gerettet um den Preis des Versprechens, sie nach ihrem Tode 50 Jahre lang verschlossen zu halten. Doch zog man es dann vor, nicht so lange zu warten.

Was Münter betrifft, stellt der Katalog ihrer Einzelausstellung im Lenbachhaus München manches richtig (siehe unten). Die hier folgenden Bemerkungen sind aus der Vorarbeit zu einer Kandinsky-Monographie (Stuttgart, Hatje 1993) entstanden und betreffen deshalb nur einzelne Aspekte von Kleines Buch, bedauerlicherweise nicht nur positive. Die Crux liegt womöglich darin, daß der deutlich private Charakter vieler Quellen die Biographin allzu weit in den emotionalen Bereich gelockt hat. Gehässiger oder auch erkennbar bloß stimmungsbedingten Urteilen ist unangebracht viel Raum gegeben; unbestreitbar verleihen sie der Schilderung Farbe, verzerren jedoch häufig die Tatsachen. Als Beispiel sei Franz Marcs Ehefrau Maria angeführt, die Musikerin und Malerin war. Ihr wird Doppelzüngigkeit, Neid, ein aufgeblähter Briefstil, pathetische Rede, absorbierender Anspruch, wuchtiges Auftreten vorgeworfen, ja gar „volltönende Mitsprache in

künstlerischen Fragen“, obwohl sie selbst unschöpferisch gewesen sei und dazu noch „breithüftig und vollbusig“ (S. 392–402)! Gehört das unbedingt in eine Münter/Kandinsky-Biographie? Könnte Maria Marc vielleicht auch eine positive Eigenschaft gehabt haben? Aber davon kein Wort. Dasselbe gilt für Else Lasker-Schüler.

Die Charakterisierung der Hauptgestalten des Buches wirkt ebenfalls öfters unausgewogen. Hinzu kommt eine Neigung der Autorin, Kunstwerke einseitig psychologisierend zu deuten. Kandinskys geometrischer Stil der 20er Jahre wird mit dem Ende der Beziehung zu Münter erklärt. Der Künstler beschränkte sich nun auf die Härte und Präzision geometrischer Grundmodelle, als sei ein mühsam errungenes Gleichgewicht in der Berechenbarkeit zu bewahren. „Erloschene Feuer? Erstickte Gefühle?“ (S. 12). Gegen Ende des Buches werden negative Presseurteile über seine geometrische Periode zum Beweis seiner Kälte und Berechnung als *Charaktermerkmal* breit zitiert, die positive Presse wird nicht zitiert. Sind ein vierjähriger Weltkrieg, die Revolution in Rußland sowie ein in ganz Europa nachweisbarer Ideen- und Interessenwandel zwischen 1900 und den 20er Jahren nicht mehr in Erwägung zu ziehen? Ein Apfelbäumchen in einem noch realistischen Holzschnitt Kandinskys ist mit „ballonartige Emanation“, die am „farblosen Seelenschlauch“ aus einer menschlichen Figur rage (S. 299f.), kaum angemessen beschrieben. Ein anderes Bild, *Kuh in Moskau* (Abb. 4), findet eine neue Deutung: Kandinskys Bruchoperation (S. 427). Im Gegensatz zur sonstigen Anmerkungsfülle fehlen hier die Hinweise auf die bisherige Forschung.

Eine ähnlich seltsame Interpretation des Bildes *Dame in Moskau* von 1912 baut auf zwei ungenau wiedergegebenen Briefstellen auf. Eine bisher unbekannte Russin, Benja Bogaevskaja, habe ihm im Winter 1912 mitgeteilt, „daß sie ein Kind erwarte und daß ihr Mann, mit dem sie bisher in kinderloser Ehe gelebt habe, es wie sein eigenes akzeptieren wolle. Sie bat Kandinsky, er möge es als Pate über der Taufe halten, damit ihr langjähriger Freundschaftsbund noch gefestigt werde und in alle Zukunft hinein dauere. In einem späteren undatierten, inhaltlich jedoch ins Frühjahr 1914 einzuordnenden Brief versichert Bogajewska, das kleine Mädchen, Xenia genannt, sehe Kandinsky sehr ähnlich“ (S. 429).

Da hiermit dem Künstler immerhin eine uneheliche Tochter unterstellt wird, sei genaueres Hinsehen erlaubt. Kleines Datierung des erstgenannten Briefes auf „Winter 1912“ ist allein auf den etwa neunmonatigen Abstand zu Kandinskys nächstem Rußlandbesuch hin angenommen worden; Bogaevskaja selbst aber hat den Brief zwar ohne Jahr, aber „22. August“ datiert. Und im Paß der heute noch lebenden Xenia Bogaevskaja steht 1911 als Geburtsjahr, nicht 1913. Nach ihrer Aussage war Kandinsky ihr Pate, sicher nicht ihr Vater. Daß ihr Vater das Kind „wie sein eigenes“ akzeptieren wolle, ist in den Briefen nirgends gesagt. Unrichtig ist auch, daß Benja versichert habe, Xenia sehe Kandinsky „sehr ähnlich“. Die Briefstelle lautet in Wirklichkeit: „Galunov findet, daß Xenia Dir (nach Photo) ähnlich sieht.“ Petr Bogaevskij, Benjas Mann, war übrigens Kandinskys Studienkollege und hat ein Jahr vor ihm, 1888, ebenfalls einen ethnographischen Aufsatz veröffentlicht.

Sowohl Kleines Datierung als auch die Hypothese einer unehelichen Tochter, worauf die Bildinterpretation beruht, sind unhaltbar. Zu Benja Bogaevskaja ist nachzutragen, daß der Kandinsky-Katalog des Centre Pompidou von 1984 ohne Kommentar zwei Textseiten abbildet, welche deutlich „B. Bogaevskaja“ (dort als „Mme Bojaevskaja“ gelesen) als Übersetzerin von Paul Signacs *Von Delacroix zum Neo-Impressionismus* von 1899 ausweisen. Der

handschriftliche Text fand sich im Nachlaß von Kandinsky, der Signacs Abhandlung mehrfach in *Über das Geistige* und noch einige Male bis 1928 zitiert.

Auch sonst kommt Kandinsky bei Kleine schlecht weg. Seine „unermüdliche Kontaktpflege“ aus Opportunismus (S. 353f., auch 147 und 195) läßt sich gerade nach der Lektüre seiner Briefe an Münter nicht aufrechterhalten. Immer wieder gesteht er seiner Partnerin, wie schwer und lästig ihm solches fällt, und alle Fakten bestätigen dies. Seine mangelnde Dialogfähigkeit (S. 262), Depressivität (324), sein verkrampfter Körper (295), Egoismus (168, 212, 216), Narzißmus (695), ein „autistisch bedingter Themenkreis“ (326) werden aus den dafür herangezogenen Briefstellen nicht deutlich, einzig aus den tendenziösen Kommentaren der Autorin. Auch für einen Meineid (266) – kurz vor seinem juristischen Staatsexamen – gibt es keinen Beweis; immerhin wird dies nicht explizit behauptet, sondern nur „in den Raum gestellt“.

„Mangel an Spielgefährten in der Kindheit“ (der Kandinskys spätere Selbstbezogenheit miterklären soll), ist trotz der vier Stiefgeschwister nicht ganz ausgeschlossen, aber unbeweisbar. Kleine stützt sich auf Kandinskys *Rückblicke*; dort sei niemals „von einem Freund die Rede, nie von Spiel- oder Schulgefährten (S. 130). Doch die knappe Schrift *Rückblicke* ist keine Biographie im üblichen Sinne. Sie sollte einzig seine künstlerische Entwicklung darstellen, nicht einmal seine Heirat hat Kandinsky dort erwähnt, wie er auch sonst Privates für privat hielt und sogar später, als er berühmt war, keine Autobiographie geschrieben hat. Auf die also unbegründete Behauptung, die Ölfarben hätten ihm fehlende Spielgefährten ersetzt (S. 132), baut Kleine weiter auf: „hatte er doch seit der Kindheit unter dem Mangel an Spielgefährten gelitten“ (S. 147). Nun also auch noch gelitten ... Bei der dritten Wiederholung glaubt es dann der unaufmerksame Leser.

Mit derart pauschaler Beurteilung steht Kandinsky nicht allein. Auch Marianne Werefkin würde sich über ihre Rolle bei Kleine wundern, die hier allerdings ein Opfer von Bernd Fäthkes irreführendem, tendenziösen Werefkin-Katalog von 1988 ist.

Eine Russin mit dem Doppelnamen Alexandra Zacharina-Unkovskaja findet sich von Kleine kurzerhand gespalten; im Personenverzeichnis ist sie zweimal aufgeführt, und so verkehrte sie also mit sich selbst im „Petersburger Theosophistenkreis“ (S. 717). In Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* ist diese Person nicht nur richtig mit Doppelnamen genannt, sondern auch ausführlich behandelt.

Weiteres Okkultes: „Scheumann, ehemaliger Friedensrichter aus Moskau und nun Wahlmünchener, war, wie Kandinsky Münter achtungsvoll mitteilte, ein ‚großer Spiritualist‘.“ Auf einer Radtour „mit theosophischen Gesprächen“ habe ihm Scheumann „die Bekanntschaft mit einer russischen Theosophin vermittelt, einer Expertin, wie er Münter versicherte. Mme Unkovsky [...] lud Kandinsky denn auch ein, ‚ernste und schwierige Fragen mit ihr zu besprechen‘, ein Anerbieten, dem er nur allzugern folgte, entnahm er doch ihrem ersten Brief schon vieles, was Verstand gibt auf dem Gebiet, wo es so leicht ist, irre zu gehen!“ (S. 277f.). – Die angegebene Briefstelle (14.7.1907) lautet in Wirklichkeit: „Scheumann hat einen guten Bekannten (ehemaliger Friedensrichter in Moskau), der jetzt mit Familie in München lebt. Mann und Frau sind sehr gebildet und große Spiritualisten (besonders sie).“ Demnach ist also Scheumanns Bekannter Friedensrichter in Moskau gewesen, nicht Scheumann; und der Bekannte und besonders dessen Frau sind Spiritualisten, nicht Scheumann. Über jenen machte Kleine keine Angaben; es ist der Mann der Schwester von Kandinskys erster Frau Anna. Kandinsky weiter über Scheumanns Bekannte: „Eben bekam ich einen Brief von ihr, wo sie schreibt, daß wenn die Sache für mich ‚etwas wichtiges und ernstes‘ ist, so kann ich zu ihr kommen und sie sagt mir

vielen, was Verstand gibt in dem Gebiet, wo es so leicht ist irre zu gehen.“ Stimmt wenigstens, daß Kandinsky „nur allzu gern“ ihrer Einladung folgte? Er schränkt im selben Brief ein: „Ich erwarte eigentlich nicht sehr viel von der russischen Dame. Scheumann hält sie für ganz außergewöhnlich klug. Aber ihr Brief gefiel mir nicht sehr.“ Auch über theosophische Gespräche während der Radtour schrieb Kandinsky kein Wort.

Und woraus schließt Kleine, daß es sich bei dieser „russischen Dame“ um die bekannte Theosophin Zacharina-Unkovskaja handelt? Um sie kann es sich 1907 kaum gehandelt haben, denn am 19.10.1910 schrieb Kandinsky an Nikolaj Kulbin, er werde vielleicht zu Unkovskaja nach Kaluga fahren, „um mich mit ihr zu unterhalten (d.h. um sie kennenzulernen)“.

Nach diesen sechs sachlichen Fehlern auf einer Viertelseite wird auf S. 449 Dimitrij Mitrovič der „fanatischen Gruppe der *Jungen Bosnier* mit ihrer national-mystischen Ideologie“ zugezählt. Die Anmerkung ergänzt: „Er gehörte zum Kreis des radikalen kroatischen Separatisten Ivan Mestrovic und vermischte weltbürgerliche Bestrebungen mit nationalistischem Fanatismus. Nach einem Studium in Zagreb, Wien, Belgrad, Rom, Paris und München emigrierte er 1914 illegal nach England“ (S. 749). – Wie ist der Widerspruch zwischen Text und Anmerkung zu erklären: Hätte ein fanatischer orthodoxer Serbe zum radikalen kroatischen, also katholischen Separatistenkreis gehören können? Weil das Gegenteil jener Charakterisierung auf Mitrovič zutrifft. Er war Pazifist und trat sein Leben lang für Völkerverständigung und Frieden ein. Das also waren seine „politischen Wahngebilde“, wie Kleine sie nennt, die Kandinsky unterstützt hat. Als junger Student schon hatte Mitrovič die Zeitschrift *Bosanska Vila* aus ihrem engen Nationalismus herausgeführt; er lehnte jede Form von Gewalt ab und hat besonders viel für die immer schon schwierige Verständigung zwischen Serben und Kroaten getan, mit dem Ziel eines vereinten Jugoslawien. Er war mit Mestrovic befreundet, den man statt „radikalen kroatischen Separatisten“ besser einen bedeutenden Bildhauer nennen sollte. Mitrovič organisierte Ausstellungen von dessen Werken in England, wo er 39 Jahre lang lebte; zu seinen Friedensinitiativen vgl. z.B. seine Essays (unter dem Pseudonym M.M. Cosmoi) in *New Age*, dem Organ des „guild socialism“. Daß der Pazifist „illegal“ nach England emigrierte (um nicht auf seine eigenen Landsleute schießen zu müssen), würde ich ihm nicht zum Vorwurf machen.

Nun zu Kleines umfassender Hypothese, die Kandinsky und seine Beziehung zu Münter erklären soll: Die frühe Scheidung seiner Eltern habe einen (verdrängten) Haß auf seine Mutter verursacht. „Die Schmach, für den ersten Nebenbuhler seines Lebens beiseite geschoben worden zu sein, hielt Wassily tief in sich verschlossen. Der zweite Ehemann der Mutter wird in Kandinskys Briefen nie erwähnt.“ (S. 133)

Das trifft nicht zu. Kandinsky erwähnt den Stiefvater sogar *sehr* häufig, und zwar ausnahmslos bei jedem seiner Besuche in Rußland. Am 28.9.1905 schreibt er: „Ich bin auch jetzt ganz zur Überzeugung gekommen (nachdem Anna mir alles erzählte) daß Herr Koschewnikoff mich wirklich und direkt nicht liebt.“ Fast zwei Monate lang, während seines Aufenthaltes in Odessa, rätselt er in unzähligen Briefen, weshalb der Stiefvater ihn nicht ganz so liebt, wie er offenbar 35 Jahre lang geglaubt hatte. Er erwähnt ihn so oft, daß er seinen Namen schließlich abkürzt zu „Kosch.“ und dann zu „K“. Doch selbst bei flüchtiger Lektüre ist klar, wer gemeint ist. Gravierender als derartige Faktenfehler ist jedoch, daß sich Kleines gesamte „psychologische“ Hypothese bei *unvoreingenommener* Lektüre von Kandinskys Briefen als unhaltbar erweist. Denn dort wird eine so enge, herzliche, liebevolle Familienbindung deutlich – und zwar auch mit der „Stief“-Familie der Mutter –, wie sie in der gesamten Kandinsky-Literatur noch nie dargestellt wurde.

Daß Kleine irrealer Schuldgefühle sucht und die starke Familienliebe übersieht oder für unglaublich hält, führt sie auch zu einer anfechtbaren These, die Kandinskys Beziehung zu seiner Partnerin betrifft: „Der tief eingefressene Zweifel, nicht liebenswert – nicht ihrer [der Mutter] Liebe wert gewesen – zu sein, zeigte sich in seiner Unersättlichkeit, später immer wieder hören zu wollen, daß er tatsächlich geliebt werde“ (S. 133). Die Korrespondenz macht aber deutlich, daß Kandinsky in seinem frühen Leben stark geliebt worden ist, von Vater, Mutter, der erziehenden Tante, dem Onkel, der Großmutter, von den Stiefgeschwistern, von seiner Frau Anna und vielen anderen. Als er Gabriele zu lieben begann, wird ihm ihre kühlere Art, ihre gelegentliche Schroffheit und wohl auch ihr Zögern, sich ganz für ihn zu entscheiden, besonders schmerzlich und fremd gewesen sein, und er mißverstand es als mangelnde Liebe. Er schreibt seiner oft unglücklichen und melancholischen Freundin am 11. Oktober 1903: „Du tust mir auch leid. Es scheint mir, daß Du überhaupt nicht weißt, was Freude, FREUDE ist, die schönste, reinste Freude, die nicht von Menschen kommt, die nicht Menschen verursachen. Aber das Gottesgefühl, was plötzlich das ewig Unklare beinahe ganz klar macht. Wenn Du es nicht weißt, so mußt Du doch ein Vorgefühl haben, daß so was sein muß.“ Das ist keine einzelne, zufällige Briefstelle, sondern eines der beiden Leitmotive, die Kandinskys Briefe durchziehen; und zwar besonders in den ersten Jahren, als Münter – Kleine zufolge – noch frisch, lebenskräftig, emanzipiert und freudestrahlend gewesen sein soll. Kandinsky dagegen: Er wollte sie wärmen wie ein Samowar, ihr zur Schaffenslust und zum Glauben an einen Lebenssinn verhelfen (ob man es Gott oder sonstwie nennt, dogmatisch war Kandinsky nie). Doch Kleine meint, ausgerechnet er, der zu allem auch ihr eigenständiges Talent anerkannte und bemerkenswert fortschrittlich auf dem Gebiet der Frauenrechte war, habe seine Freundin ausgelaugt und sie durch sein eigenes Schöpferisch-sein erschöpft. War Münter etwa nicht auch schöpferisch? Dennoch sagt sie selbst: „Ohne Dich bin ich viel weniger. Du [...] machst mich reich und ohne Dich ist es hier leer“ (20.11.1910).

Die laienpsychologische Konstruktion wirkt in sich schlüssig und mag auf manche *heutige* Scheidungsfälle zutreffen. Gerade deshalb wäre eine genaue Untersuchung der damaligen, ganz anderen Verhältnisse im Rußland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angebracht, die mit Großfamilie und viel engeren Sippenbindungen besonders in der kulturtragenden Oberschicht der psychologischen Entwicklung eine völlig andere Grundlage geboten haben müssen.

Kleines Doppelbiographie ist insgesamt ein außerordentlich wertvolles und nützliches Buch für Leser, die kritisch zwischen Originalmaterial und Kommentar zu unterscheiden verstehen und sich nicht von der heute modischen Tendenz beirren lassen, eine „unterdrückte“ Künstlerin auf Kosten ihres berühmten Partners herauszustellen.

Ausstellungskatalog *Gabriele Münter 1877 – 1962*. Hg. ANNEGRET HOBERG und HELMUT FRIEDEL. München, Prestel Verlag 1992. 300 Seiten mit zahlreichen, großenteils farbigen Abbildungen. DM 98,-.

Nach der letzten großen Münter-Ausstellung 1977 ist nun die bisher umfangreichste Präsentation ihres künstlerischen Œuvres gelungen, begleitet von einem entsprechend großen wissenschaftlichen Katalog (und Film); die Ausstellung geht von München weiter nach Frankfurt und Stockholm.

Kaum bekannt waren bisher Münters rein abstrakte Bilder. Annegret Hoberg ist es gelungen, eine ganze Reihe von Beispielen zusammenzutragen, die im Aufsatz von Reinhold Heller kompetent analysiert werden: Wider Erwarten erweist sich Münters Methode als der ihres Partners Kandinsky entgegengesetzt, da sie nicht die Gegenstände immer weiter „reduziert“ und bis zur Abstraktion hin schrittweise auflöst, vielmehr erhebt sie, um dem Gegenstand ganz zu entgehen, die Grundstruktur der Komposition zum alleinigen Bildthema, so daß nicht der geringste Rest der Gegenstände mehr ahnbar bleibt. Hellers sehr aufschlußreicher, lebendig geschriebener Beitrag läßt einen bedauern, daß seine große Münter-Monographie nicht wie geplant, jetzt, sondern erst in einigen Jahren erscheinen wird (der Verlag will schließlich nicht seinem eigenen Katalog Konkurrenz machen).

Dem volkstümlichen Aspekt, vor allem der Hinterglasmalerei ist weniger Raum zugemessen worden, da dieses bereits 1977 ausführlich gezeigt worden ist. Dennoch bringt Annegret Hoberg auch hier neue Erkenntnisse und Korrekturen (S. 253). Shulamith Behrs Beitrag über Münters Selbstporträts ist von so zentraler Wichtigkeit, daß man sich im nachhinein wundert, dieses Thema in Kleines Biographie ausgespart zu finden. Denn nicht nur fordert das Selbstbildnis von Frauen in jener Zeit viel Mut und eine neue „weibliche“ Sicht, wie Behr mit Blick auf Münters gar nicht so naives Künstlertum herausstellt, sondern auf diesem Gebiet hat Münter tatsächlich noch selbständiger gearbeitet als zum Beispiel bei Landschaftsbildern. Ihrem Lehrer Kandinsky war die Porträtkunst nämlich von Grund auf fremd; ein einziges Bildnis hat er in seinem ganzen Leben gemalt, das seiner Partnerin, nannte es jedoch in einem Brief an sie vom 18. September 1905 (m.E. mit Recht) „Saumalerei“.

Neues erfährt man auch in Annika Ohnners Beschreibung der schwedischen Jahre Münters. Leider ist ein Lesefehler in der Überschrift passiert, doch der Sinnunterschied zwischen „Prophetenland“ und, wie es richtig heißen müßte, „Prophetenstand“, ist weniger gravierend als z.B. der zwischen „Herzzucken“ und „Herzdrücken“ in Gisela Kleines Biographie (S. 268), da „Herzdrücken“ im Zusammenhang von Inspiration und Lust auf ein neues Bild wenig Sinn ergibt.

Im Münter-Katalog ist Gisela Kleines Biographie selten und nur zu einigen neuen Informationen über Münters frühe Jahre zitiert. Einmal widerspricht Annegret Hoberg behutsam einer Äußerung Kleines, doch eine Diskussion ihrer Thesen findet nicht statt. Ist es die übliche Haltung der Kunsthistoriker, subjektive halbwissenschaftliche Werke mit Schweigen zu übergehen? Liest man Hobergs

Beitrag über die Münchener Jahre, findet man implizit dennoch eine Antwort, auch ohne jede Polemik. Denn ihr sachlicher Aufsatz vermittelt ein nahezu entgegengesetztes Bild der Künstlerin, auch wenn dieselben Quellen herangezogen sind. Dieser präzisen, wenn auch leider kurzen Korrektur wird jeder beipflichten, der die ganze Korrespondenz studiert hat.

Jelena Hahl

PETER SPRINGER, *Das Kölner Dom-Mosaik: ein Ausstattungsprojekt des Historismus zwischen Mittelalter und Moderne* (Studien zum Kölner Dom, Bd. 3). Köln, Verlag Kölner Dom, 1991. 544 S., 425 Abb. im Text, davon 195 farbig.

Nachdem der Kölner Dom im Jahre 1880 als Bau vollendet war, fehlte ihm in den Augen der Zeitgenossen die umfassende farbige Ausstattung. Die farbige Ausstattung aber, dekorativ oder figürlich, gehörte seit etwa 1830 zu den „Themen“ der Archäologen, Restauratoren und Architekten. Der aus Köln stammende Jacques Ignace Hittorff gilt als Pionier der Polychromieforschung.

Einer der Promotoren der Domvollendung, der Zentrumspolitiker August Reichensperger (1808-1895), war mit den farbigen Ausstattungen gotischer und neugotischer Kirchen in verschiedenen europäischen Ländern vertraut, deren berühmteste bis heute die Sainte-Chapelle in Paris geblieben ist.

Zu den Fragen, welche die Architekten der neuromanischen und neugotischen Richtung bewegten, gehörte das Material. „Salviati“-Mosaiken in Italien und weit darüber hinaus, „Minton Tiles“ in England, „Metlacher“ Platten in Deutschland boten sich neben Steinfliesen für farbige Böden an.

Solange in Köln die Anstrengungen auf die Vollendung des Bauwerks (1842-1880) gerichtet waren, traten viele Fragen der Ausstattung zurück. Erst 1871 schrieb das Domkapitel einen Wettbewerb für die Innenausstattung des Domes aus. In der Folge wurde die Beflurung zum Hauptthema. 1883 fiel die Entscheidung, nur die Böden von Vierung, Chor, Presbyterium, Chorumgang und Kapellenkranz reicher zu gestalten. August Essenwein, Direktor des Germanischen Nationalmuseums und in Köln durch Ausstattungsentwürfe für Groß St. Martin (1866), St. Maria in Kapitol (1868-1875) und St. Gereon (1883-1891) bekannt, war der Mann der Stunde. Sein erstes Projekt rechnete mit der „Intarsientechnik“: Kalkplatten mit Ritzzeichnungen, die mit Blei oder einem anderen Material ausgefüllt sind. Bereits 1855 hatte Essenwein das Fragment einer solchen Fliese des 13. Jahrhunderts aus Saint-Nicaise in Reims nach Köln gebracht. Aus nicht ganz aufzuhellenden Gründen entschied sich die Dombauverwaltung 1887 für eine „stilwidrige“ Mosaikbeflurung, und zwar eine Kombination von Plattenmosaik und Stiftmosaik, beide in Mettlach bei Villeroy & Boch auszuführen, und nahm Essenwein unter Vertrag. Von Krankheit gezeichnet, sollte dieser 1891, ein Jahr vor seinem Tod, diesen Vertrag aufkündigen; an seine Stelle trat der als Restaurator der Glasgemälde des Münsters von Freiburg im Breisgau bekannte Fritz