

**Rezension von: Sebastian Borkhardt, „Der Russe Kandinsky“. Zur Bedeutung der russischen Herkunft Vasilij Kandinskis für seine Rezeption in Deutschland, 1912–1945 (Das östliche Europa: Kunst und Kulturgeschichte, 12), Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2021, 448 S., ISBN 978-3-412-52075-5, Preis: 60,00 Euro.**

Mira Kozhanova

In seiner 1912<sup>1</sup> veröffentlichten Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst* verkündete der „Farbensinfoniker“<sup>2</sup> Vasilij Kandinskij (1866–1944) einen epochalen Übergang der Kunst vom Materiellen zum Geistigen. Mit einer musikalischen Analogie postulierte der Künstler: „Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.“<sup>3</sup> Diesen Wandel brachte der Künstler in seinen abstrakten „Impressionen“, „Improvisationen“ und „Kompositionen“ zum Ausdruck, die von seinen Rezensenten ebenso gerne mithilfe einer musikalischen Rhetorik beschrieben wurden („gemalte Musik“, „magische Farbklänge“, „kosmische Phantasie“, „Farbrausch“<sup>4</sup>).

In Sebastian Borkhardts *„Der Russe Kandinsky“. Zur Bedeutung der russischen Herkunft Vasilij Kandinskis für seine Rezeption in Deutschland, 1912–1945* geht es indes um eine musikalische Metaphorik ganz anderer Art, nämlich um den „Dreiklang“ von „Romanentum, Germanentum, Slawentum“ (165). Die 448 Seiten starke Dissertationsschrift untersucht erstmals systematisch die Schlüsselpositionen der Rezeption Kandinskis in Deutschland unter dem Merkmal seiner russländischen Herkunft. Frühe Verfechter seines Schaffens, die es in einem über-nationalen, pan-europäischen Kontext betrachteten (etwa Herwarth Walden) gehörten bezeichnenderweise zur Minderheit unter den Zeitgenossen. Stattdessen wurde die abstrakte Malweise des aus Moskau stammenden und seit 1896 in Deutschland lebenden Künstlers nicht nur als etwas radikal Neues, sondern prinzipaliter als etwas *Fremdartiges* wahrgenommen.

Borkhardt schreibt die diversen und facettenreichen Rezeptionspositionen gekonnt in den chronologisch wechselnden historischen Kontext ein. Dabei

wurde Kandinskij bereits früh als der Stellvertreter von russländischer Kunst schlechthin verstanden (wobei das Charakteristikum *russisch/russländisch*, je nach Kontext, durch *slawisch/östlich/orientalisch/asiatisch* oder schlicht *ausländisch* ausgetauscht werden konnte). Seine sibirischen (mongolischen? burjatischen?) Wurzeln väterlicherseits, die der Künstler mehrmals erwähnte (205), hatten wohl keine Auswirkungen auf seine Wahrnehmung als *russischer* (und nicht nur *russländischer*) Künstler. Von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem höchst problematischen imperialen Glaubenssatz einer „offiziellen Nationalität“ des multiethnischen, multinationalen und multikulturellen Vielvölkerreiches, die das deutsche Publikum (auch nach der Zarenzeit) mit der *russischen* gleichsetzte, sieht der Autor ab.

Freilich fiel die Beurteilung von Kandinskis expressiver Abstraktion je nach kunsttheoretischer, politischer und/oder ideologischer Haltung der Rezensenten deutlich unterschiedlich aus. Stärker als ein subjektives Russlandbild spielte das Selbstbild der Deutschen eine entscheidende Rolle für die jeweilige Position. In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg (Kapitel 1) wurde Kandinskis russländischer Hintergrund auf vielfältige Weise beurteilt: als allgemeine Abwertung abstrakter Kunst basierend auf nationalen Ressentiments (Kurt Kuchler); als eine spezifisch russische Kunst, angesiedelt im Spannungsfeld zwischen Rationalität und Mystik (Wilhelm Hausenstein); oder als ein „intensiver“ (= auf das innere Gefühlsleben gerichteter) Expressionismus und somit eine besondere Form des *deutschen* Kunstausdrucks (Paul Fechter). Diese Betrachtungen spielten eine besondere Rolle hinsichtlich der deutschen expressionistischen Kultur, die gerne, als sich vom Westen zum Osten abwendend, zwischen der französischen und russländischen Kunst positioniert wurde (siehe etwa Wilhelm Worringer).

Trotz der Abwesenheit Kandinskis aus Deutschland zwischen 1914 und 1921 (Kapitel 2) behielt der Russe seine „nachhaltige Rolle im deutschen Kunstleben“ (64). In dieser Zeit festigte sich das bipolare Bild einer westlichen Ratio und einer östlichen Mystik weiterhin. Fritz Burger sah die deutsch-russländische Verwandtschaft in einer „asiatischen“ Geistigkeit und hielt diese der Zivilisation Englands und Frankreichs entgegen. Gängige pejorative Begriffe der russländischen Feindbildsemantik („primitiv“, „barbarisch“, „(halb)asiatisch“) wurden bei Burger positiv umgedeutet („ursprünglich“, „radikal“, „geistig“). Kandinskis Werke repräsentierten dabei nicht mehr das Andere, sondern „eine Wurzel, auf die sich der [deutsche] Expressionismus wie die deutsche Kultur insgesamt besinnt“ (86). Eckart von Sydow stellte die deutsch-russländischen Vertreter des *Blauen Reiters* dem Franzosen Henri Matisse gegenüber: Während die Künstler Frankreichs an der Veränderung der äußeren Kunstform interessiert gewesen seien, sei bei Künstlern aus Mittel- und Osteuropa ein „neues Gefühl der Vertiefung der Innerlichkeit und ein neuer Wille zu neuer Religiosität“ festzustellen (93–100).

Anfang der 1920er Jahre wurden die Bewertungszusammenhänge russländischer Kunst und somit Kandinskis Monopolstellung in Deutschland gründlich revidiert. Zu tonangebenden Ereignissen zählen Konstantin Umanskijs Publikation *Neue Kunst in Rußland* aus dem Jahr 1920 und die erfolgreiche *Erste Russische Kunstausstellung* 1922 in der Berliner Galerie van Diemen (Kapitel 3). Umanskijs schriftliche Ausführungen, dass Kandinskis „gegenstandsloser Expressionismus“ (116) von Suprematismus und Konstruktivismus überholt wurde, wurden in der *Ersten Russischen Kunstausstellung* anschaulich vorgeführt. Während das junge Sowjetrusland Kandinskis führende Position innerhalb der gegenstandslosen Kunst abschrieb, nahm Kandinskij eine Lehrstelle am Weimarer Bauhaus an und integrierte sich sofort wieder prominent in den deutschen Kunstkontext (Kapitel 4). Von dort aus veröffentlichte der Künstler 1925 den Aufsatz „Abstrakte Kunst“, in dem er selbst das „slawische Prinzip“ beim Wandel der Kunst zum Geistigen, zur „inneren Wertung“ hervorhob und sich somit gewissermaßen von der „äußerlich-materialistischen Entwicklung“ der gegenstandslosen Malerei So-

wjet-Russlands distanzierte (171). Tatsächlich wurde der Künstler zu dieser Zeit verstärkt als Europäer oder Künstlerindividuum und weniger als ein Stellvertreter der russländischen Kunstentwicklungen begriffen.

In dem zunehmend nationalistischen und xenophoben Milieu der Weimarer Republik setzten sich vermehrt Kritiken seines Schaffens durch, die nicht zwingend kunsttheoretisch motiviert waren. Fadenscheinige Versuche, Kandinskij als „Kunstbolschewist“ (227) oder gar als „Jude“ (257) zu diffamieren, sind aussagekräftige Symptome dieses fehlgeleiteten Zeitgeists. Die diskriminierenden Erwägungen zu Kandinskis russländischer Herkunft unterteilt Borkhardt zunächst in thematische Schwerpunkte, die aus nationalistischen, antikommunistischen oder rassistischen Positionen heraus argumentiert worden waren. In der Zeit des Nationalsozialismus (Kapitel 5) war der allgemeine Kunstdiskurs grundlegend zwischen Befürwortern und Gegnern der Moderne gespalten. Innerhalb des pro-modernen Diskurses verzeichnete seine Rezeption drei Tendenzen: „Ausblendung“ (Alois Schardt), „Verfremdung“ (Max Sauerlandt) und „Integration“ (Werner Haftmann). Gleichzeitig wurde die Verteidigung der abstrakten (wie auch der modernen) Kunst *per se* immer weniger vertretbar, und führte schließlich dazu, dass auch Kandinskis Werke als „undeutsch“ aus dem Blick der Öffentlichkeit verschwanden (294–296). Nach der berüchtigten Ausstellung *Entartete Kunst* 1937 in München bis zum Jahr 1945 verzeichnet Borkhardt keine weiteren „bedeutsame[n] Entwicklungen oder neuartige[n] Erkenntnisse“ (348) hinsichtlich der gestellten Fragestellung seiner Untersuchung. Eine signifikante Zäsur der Rezeptionsgeschichte des Künstlers in Deutschland wird erst nach dem Ende des NS-Regimes verzeichnet.

In seiner minutiös recherchierten Monographie gelingt es Borkhardt, die überwältigende Fülle des Quellenmaterials zum international und interkulturell aufgestellten Künstler stichhaltig auf sein „Russentum“ hin zu selektieren. Die kenntnisreiche und methodisch reflektierte Arbeit überzeugt durch eine klar nachvollziehbare Struktur trotz des komplexen Gegenstands. Nicht zuletzt aufgrund der pointierten Argumentationsweise, des lebendigen Schreibstils und des geschickten Einsatzes stimmungsvoller Zitate verdient die aufschlussreiche und gewinnende Lektüre eine

uneingeschränkte Empfehlung. Angesichts der Brisanz der zentralen Fragestellung ist zu erhoffen, dass diese Publikation nicht nur zu einem Referenzwerk in Bezug auf die deutsche Kandinskij-Rezeption wird, sondern auch für weiterführende wissenschaftliche Diskussionen und Untersuchungen zu russländischen Künstlerinnen und Künstlern herangezogen wird.

## Endnoten

1. *Über das Geistige in der Kunst* erschien eigentlich schon Ende 1911, allerdings mit der Jahresangabe 1912 im Impressum.
2. Paul Landau, „Die neue russische Kunst. Zur Eröffnung der Galerie van Diemen“, in: *Berliner-Zeitung*, 68/476 (23.10.1922), S. 2, zit. nach Borkhardt 2021, S. 125.
3. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München <sup>3</sup>1912, S. 49.
4. Vgl. Borkhardt 2021, S. 46 und 190f.

## Zusammenfassung

Vasilij Kandinskij (1866–1944) wurde im Russländischen Kaiserreich geboren und ging 1896 zum Kunststudium nach Deutschland, wo er den größten Teil seines künstlerisch tätigen Lebens verbrachte. Sebastian Borkhardts Dissertationsschrift untersucht erstmals systematisch, inwieweit die russländische Herkunft des Künstlers und die unterschiedlichen Russlandbilder die Wahrnehmung seines Schaffens beeinflussten. Die Studie beleuchtet kunsttheoretische, politische wie ideologische Schlüsselpositionen der Rezeption Kandinskij in Deutschland und kontextualisiert diese chronologisch in die Zeit von 1912 bis 1945.

## Autorin

Mira Kozhanova promoviert zu Künstlerinnen und Künstlern aus dem Russländischen Kaiserreich, die zwischen 1905 und 1917 in Paris lebten. Das besondere Augenmerk gilt dabei der nationalen, ethnischen, religiösen und kulturellen Vielfalt der als *russländisch* begriffenen Künstler:innen. Sie wird mit einem Stipendium der Otto-Friedrich-Universität Bamberg gefördert. Zuvor wirkte sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris mit, wo sie derzeit ihrem Dissertationsprojekt als Gastwissenschaftlerin nachgeht.

## Titel

Mira Kozhanova, Rezension von: Sebastian Borkhardt, „*Der Russe Kandinsky*“. *Zur Bedeutung der russischen Herkunft Vasilij Kandinskij für seine Rezeption in Deutschland, 1912–1945* (Das östliche Europa: Kunst und Kulturgeschichte, 12), Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2021, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2022 (3 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2022.4.91648>