

**Wassily Kandinsky und die Malerei des russischen Symbolismus in
den formativen Jahren 1896-1907. Eine vergleichende Studie.**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Natascha Niemeyer-Wasserer M.A.
aus Bielefeld

München, 26. September 2006

Tag der mündlichen Prüfung: 12.02.2007
Referent: Prof. Frank Büttner
Koreferent: PD Dr. Andrea Gottdang

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Angaben zur Transliteration.....	6
1. Einleitung	7
1.1 Stand der Forschung.....	10
1.2 Zielsetzung.....	16
1.3 Zum Methodischen.....	20
2. Die »russisch geprägten« Anfänge in München	24
2.1 Die Tradition der bayerisch-russischen Kunstbeziehungen seit 1838.....	24
2.2 Die Kunststadt München um 1900.....	26
2.3 Die Malschule von Anton Azbe und die Kontakte zu russischen Malerkollegen.....	29
2.3.1 Das Prinzip des Farbzerlegens versus »organische Zeichnung«?.....	33
2.3.2 Kardovskij und Kandinsky – zwischen Tradition und Aufbruch.....	38
2.3.3 Jawlensky und Werefkin – eine frühe Bekanntschaft.....	44
2.3.4 Grabar´ - zwischen Theorie der Farbe und Kunstkritik.....	48
2.4 Die <i>Mir iskusstva</i> – Maler in der Münchener Secession 1898.....	53
2.5 Die Ausstellungen Kandinskys in Russland zwischen 1898 und 1907.....	55
3. Der Historismus von Konstantin Somov und sein Einfluss	
auf das Frühwerk von Kandinsky	58
3.1 Somov im Kreis der <i>Mir iskusstva</i>	58
3.2 Das Motiv »Reifrockdamen und Herren mit Zylinder« bei Kandinsky und Somov... 3.3 Kandinskys <i>Dame mit Fächer</i> (1903).....	60
3.4 Die reduzierte Formensprache bei Kandinsky und Somov: Kandinskys <i>Rosen</i> (1903) und Somovs <i>Abend</i> (1901-1902).....	61
3.5 Das Mittel der Perspektive zur Entrückung der Personen vom Betrachter: Kandinskys <i>Helle Luft</i> (1901) und Somovs <i>Vertrauen</i> (1897).....	62
3.6 Die Mal- und Drucktechnik bei Somov und Kandinsky um 1900.....	65
3.7 Exkurs: Kandinsky als Eidetiker.....	67

4. Die Frau als Symbolgestalt bei Michail Vrubel' und Kandinsky.....	69
4.1 Briefe und Schriften zur Rezeption der Werke Vrubel's bei Kandinsky.....	72
4.2 Kandinskys frühe Kritik (1901) an Max Nordau zum Thema »Genie und Irrsinn« im Kontext der Vrubel'-Rezeption um 1900.....	73
4.3 Die Braut: Vrubel's Variante der <i>Volchova</i> (Ende 1890) und Kandinskys Typus der <i>Braut</i> (1903).....	77
4.3.1 Vrubel's <i>Volchova</i> als »Allegorie Russlands«, »himmlische Königin«, und »Sophia«.....	80
4.3.2 Die Bedeutung der »Sophia« im russischen Symbolismus.....	81
4.3.3 Kandinskys Bild <i>Himmlische und irdische Trauer</i> (1904) - zwischen Sophiologie und »Tizianischem Weltbild«.....	88
4.3.4 <i>Volchova</i> und <i>Sadko</i> : Die russische Variante von Orpheus und Eurydike bei Kandinsky und Vrubel' in Anlehnung an Rimskij-Korsakov.....	93
4.4 Die Weisheit: Vrubel's <i>Die Philosophie</i> (1899) und Kandinskys <i>Der Spiegel</i> (1907).....	95
4.4.1 Kandinskys Versionen von <i>Die Nacht</i> (1903) im Vergleich zu <i>Der Spiegel</i> (1907).....	97
4.4.2 Böcklins <i>Die Nacht</i> (1895) und Kandinskys <i>Die Nacht</i> (1903).....	99
4.5 Die Gottesmutter: Das Motiv der Rose und die Erlösungsidee des christlichen Glaubens bei Vrubel' und Kandinsky.....	101
4.6 Kandinskys <i>Lied (Volga-Lied)</i> (1906) und Vrubel's <i>Traumprinzessin</i> (1896).....	105
4.7 Die Maltechnik von Vrubel' und Kandinsky um 1900.....	109
4.7.1 Das Motiv »Reiter und Pferd« in Kandinskys <i>Das bunte Leben</i> (1907) und in Vrubel's Werk <i>Der Recke</i> (1898) - Ungenauigkeit als Konstruktionsprinzip.....	112
4.7.2 Vrubel's Ölstudien vom Mittelmeer (1894) und Kandinskys Ölskizzen 1905/06.....	115
5. Ivan Bilibin und Kandinsky – zwischen Märchen und Mythos.....	117
5.1 Russische Buchkunst um 1900.....	118
5.1.1 Kandinskys erstes Plakat für die Phalanx-Ausstellung 1901 und Bilibins erste Illustration in der <i>Mir iskusstva</i> (1899).....	118
5.1.2 Kandinskys »russisches Plakat« von 1903.....	120
5.2 Bilibins Märchenillustrationen und das Motiv der »Liebe« bei Kandinsky.....	124
5.2.1 <i>Reitendes Paar</i> (1906/07) und Bilibins Illustration zu Mar'ja Morevna.....	124
5.2.2 <i>Das bunte Leben</i> (1907) – Adaptionen aus Bilibins Illustrationen zum Märchen <i>Das Federchen von Finist, dem klaren Falken</i>	127

5.2.3	Ein Vergleich der <i>Bühnencomposition II, Stimmen</i> (1908/1909) von Kandinsky mit <i>Das bunte Leben</i> vor dem Hintergrund des »Sieges der Liebe« in Bilibins Illustrationen des Märchens <i>Das Federchen von Finist, dem Klaren Falken</i>	129
5.3	Das symbolistische Motiv der Panik »užas« oder die ersten apokalyptischen Bilder im Frühwerk Kandinskys.....	134
6.	Nikolaj Rerich und Kandinsky – die »Tradition Altrusslands«	137
6.1	Das Motiv des Bootes und die »Tradition Altrusslands« bei Rerich und Kandinsky	138
6.1.1	Rerichs <i>Der Bote: Ein Stamm hat sich gegen einen anderen Stamm erhoben</i> (1897) und Kandinskys Holzschnitt <i>Der Rhein</i> (1903).....	138
6.1.2	Rerichs <i>Der Bau der Schiffe</i> (1903) und Kandinskys Holzschnitt <i>Schiffe</i> (1903).....	140
6.1.3	Der Zyklus <i>Stichi bez slov (Gedichte ohne Worte)</i> von 1903 als »ost-westliches« Werk.....	141
6.1.4	Rerichs <i>Besuch aus Übersee</i> (1902) und Kandinskys <i>Lied (Volga-Lied)</i> (1906) sowie <i>Das goldene Segel</i> (1903).....	143
6.1.5	Rerichs <i>Skklaven auf dem Dnjepr</i> (1905) und Kandinskys <i>Ankunft der Kaufleute</i> (1905).....	144
7.	Die russische Ausstellung in Paris – Salon d’Automne. Exposition de l’art russe	145
7.1	Die russischen Teilnehmer der Ausstellung: Bilibin, Rerich, Somov, Vrubel und andere Künstler.....	146
7.2	Russland und der Westen – Kandinskys Oszillieren zwischen Ost und West.....	148
8.	Zusammenfassung	150
9.	Anhang: Ausstellungsbeteiligungen Kandinskys zwischen 1898 und 1907 in Russland	153
10.	Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur	158
11.	Abbildungsverzeichnis	175
12.	Bildteil	187

Vorwort

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Beziehung zwischen Kandinskys Frühwerk und der Malerei des russischen Symbolismus in einer vergleichenden Studie zu untersuchen. Die Diskussion um die „russischen Einflüsse“ in Kandinskys Werk nimmt beständig zu und bringt gerade aus dem Bereich der russischen Religionsphilosophie, der Theosophie und des literarischen russischen Symbolismus um 1900 wichtige Impulse für die Erkenntnisse des kulturellen Hintergrundes, aus dem Kandinsky stammte. Die Frage nach dem Einfluss von zeitgenössischen russischen Malern auf Kandinsky in den frühen Münchner Jahren, zwischen 1896 und 1907, wurde dabei bislang noch nicht in einer eigenen Untersuchung vertieft behandelt.

Allen Beteiligten, die mir mit viel Verständnis und Rat zur Seite standen, möchte ich herzlich danken. Unter ihnen sei in erster Linie Prof. Büttner gedankt, der mich ermutigt hat, diese Untersuchung zu wagen. Die konstruktive Kritik der langjährigen Kandinsky-Expertin Dr. Rosel Gollek hat mich auf meinem Weg bestärkt. Ebenso möchte ich mich für die nette Unterstützung von PD Dr. Andrea Gott dang bedanken, die nicht nur die Zweitkorrektur übernommen hat, sondern stets für einen Dialog zur Verfügung stand. Mein Dank gilt ebenfalls der erst kürzlich verstorbenen Frau Ilse Holzinger von der Gabriele Münter- u. Johannes Eichner-Stiftung in München, die mir bei meinen Recherchen im Archiv unverzichtbar war. Zuletzt möchte ich mich bei meinem Mann und meinen beiden Töchtern für ihre jahrelange Geduld bedanken. Gerne widme ich ihnen diese Arbeit.

Angaben zur Transliteration

Die Transliteration der kyrillischen Buchstaben erfolgt nach der wissenschaftlichen Methode, wobei das stumme kyrillische Härtezeichen weggelassen wurde.

e= je, betont oft jo

è= ä

ž= wie j in Journal oder g in Genie

z= stimmhaftes s

s= stimmloses s

c= wie z (ts) in zu oder Zeit

č= tsch wie Kutscher

š= sch wie Schule

šč=schtsch

y = dumpfes i

' = j-Erweichung des vorhergehenden Konsonanten

Russische Titel sind stets übersetzt. Stammen Namen- und Literaturangaben aus nichtrussischen Ausgaben, so wird die dort verwendete Schreibweise übernommen. (z.B. Wrubel = Vrubel'). Die Namen Kandinsky, Jawlensky und von Werefkin werden aus technischen Gründen nicht in der wissenschaftlichen Transliteration wiedergegeben, sondern in der im deutschsprachigen Raum üblichen Schreibweise, da die genannten Künstler auch selbst diese deutsche Schreibweise als Signatur verwendeten.

Die Kandinsky-Zitate werden, soweit es die veröffentlichten Schriften zulassen, entsprechend der Originaltexte verwendet. Eigene Übersetzungen aus dem Russischen erscheinen nur im Bereich der Sekundärliteratur.

Der bibliographische Teil bringt russische und slowenische Verfassernamen und Titel ebenfalls in wissenschaftlicher Transliteration. Bei dieser handelt es sich um eine zielsprachenneutrale Umschrift, die eindeutig rückführbar ist. Zuweilen stehen jedoch Verfassernamen in mehreren Fassungen nebeneinander, da das russische Alphabet bei der Transkription (Umschrift unter besonderer Berücksichtigung der Phonetik der Zielsprache) in die jeweilige Zielsprache anders umgesetzt wird, zum Beispiel franz./it. Podzemskaia, dt. Podzemskaja.

1. Einleitung

Will Grohmann¹ konstatierte im Jahre 1958 über Kandinsky:

„(...) so war es die andere Mentalität, die die Distanz schuf, und daneben ein ganz Persönliches, der Wunsch, das Geheimnis seiner Existenz ebenso zu wahren wie das des Werkes. »Sprechen vom Geheimen durch Geheimes«² ist ein sehr entscheidender Satz aus der Frühzeit des Malers.“³

Beinahe ein halbes Jahrhundert später findet diese Aussage über Kandinsky und sein Werk noch immer Gültigkeit. Das Augenmerk der Forschung hat sich in den letzten Jahren verstärkt auf „die andere Mentalität“, auf die „russischen Wurzeln“⁴ Kandinskys gerichtet, insbesondere nach der politischen Öffnung der ehemaligen Sowjetunion.

Bislang fehlt jedoch eine ausführliche Darstellung und Dokumentation über die konkret-malerischen Einflüsse⁵ Kandinskys durch die russischen symbolistischen Künstler. Der Titel der vorliegenden Untersuchung lautet bewusst „Malerei des russischen Symbolismus“, damit deutlich wird, dass es nicht um einen allgemeinen Vergleich mit dem russischen Symbolismus⁶ geht, sondern um einen speziellen Vergleich mit der symbolistischen Malerei Russlands. Die Erklärungsbedürftigkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass der Symbolismus in ganz Europa eher eine Geisteshaltung kennzeichnet und keinen Stilbegriff darstellt. So dominiert diese geistige Grundhaltung im ausgehenden 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa und weiten Teilen Russlands vor allen Dingen die Literatur und die Musik.⁷

Traditionell wird die Entstehung des Symbolismus in der russischen Kunst in erster Linie mit dem Namen Michail Vrubel' in Verbindung gebracht.

¹Will Grohmann hat in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts Kandinsky noch persönlich kennen gelernt und veröffentlichte 1958 die erste große Monographie über den Künstler.

²NEUE KÜNSTLERVEREINIGUNG 1910: 7.

³GROHMANN 1958: 10.

⁴Vgl. dazu insbesondere die Arbeiten von SMOLIK 1992, MAZUR-KEBLOWSKI 2000 und PODZEMSKAIA 2000.

⁵Dieser Begriff wurde bewusst als Abgrenzung zu theosophischen bzw. religionsphilosophischen Einflüssen durch symbolistische russische Dichter formuliert, über die es bereits eine umfangreiche Literatur gibt. Dazu ausführlich im nächsten Abschnitt zum Forschungsstand.

⁶Vgl. die grundlegenden Arbeiten von Aage A. Hansen-Löve zum Russischen Symbolismus in der Literatur: HANSEN-LÖVE 1989.

⁷Zur Definition des Symbolismus vgl. HOFSTÄTTER 1965: 13-48. Zur Malerei des Symbolismus in Europa vgl. KOHLE 2000: 35-42.

Vladimir Lenjašin hat 2002 in seinem Beitrag „Zwischenwelten“ des russischen Symbolismus⁸ ausführlich die unterschiedlichen Strömungen in Russland beschrieben, die zwischen 1880 und 1920 unter dem „Russischen Symbolismus“ subsumiert werden und damit deutlich gemacht, dass die Malerei des russischen Symbolismus deutlich von Wrubel’ geprägt ist, aber gleichzeitig auch von Künstlern wie Konstantin Somov in Form eines „historisierenden Symbolismus“ verkörpert werden kann.

„Wrubel war kein Einzelgänger, wie so oft von seinen Zeitgenossen, aber auch von einigen Fachleuten der Gegenwart behauptet wird. (...) Mit den ersten Schritten, die Konstantin Somow und Viktor Borisow-Musatow in die neue Richtung machten, lange noch vor Wrubels genialen Werken (...), kam der Symbolismus auch in der Malerei zum Vorschein.“⁹

Hierbei ist es jedoch wichtig, gerade auf die Unterschiedlichkeit der *Mir iskusstva* -Künstler hinzuweisen. So organisierten Benois und Djagilev zahlreiche Ausstellungen auf denen Michail Wrubel’ und Konstantin Somov gemeinsam ausstellten, doch ihre Sympathie galt in erster Linie der Malerei von Somov und seinem historisierenden Stil. Benois eigene Arbeiten standen ganz in dieser Tradition. Lenjašin konstatiert diese paradoxe Situation innerhalb der *Mir iskusstva*- Bewegung, in der sich Benois im Grunde gegen eine symbolistische Strömung auflehnte, die nicht dem reinen Ästhetizismus gehorchte.

„Doch Benois war es, der gegen das „künstlerische Chaos“, gegen diese „symbolistischen Störungen“ der Symbolisten protestierte; die lasterhaften Damen, die schlaffe androgyne Erotik, die Friedhofsdramen (...). Dies alles schreckte den Kritiker ab, so dass er den Symbolismus sowohl als Weltauffassung als auch als Kunststil resolut ablehnte. Seinem „apollonischen“ Naturell war der chaotische, übertriebene „dionysische“ Geist zuwider: die übertrieben dünnen Arme und zu intensiven Blicke der Heiligen bei Wrubel und Wasnezow (...), die orthodox-heidnischen Leidenschaften bei Rerich, die halbabstrakte Mystik im Sinne des *Blauen Reiters* bei Wassily Kandinsky(...) das alles blieb Benois fremd.“¹⁰

Kandinsky hingegen wechselte innerhalb der *Mir iskusstva*- Bewegung zwischen dem nach Westen zu gewandten Somov und dem der östlichen

⁸Vgl. dazu: LENJASCHIN 2002: 7-19. Ebenfalls ausführlich zu dieser Problematik: SYMBOLISMUS IN RUSSLAND 1996 und LE SYMBOLISME RUSSE KAT. 2000.

⁹LENJASCHIN 2002: 7.

¹⁰LENJASCHIN 2002: 14.

Tradition verpflichteten Vrubel'. Zu der Kunst von Benois und dem Theater von Djagilev blieb Kandinsky auf Distanz.

Auch wenn an den Ausstellungen, die Aleksandr Benois und Sergej Djagilev organisierten, fast alle Symbolisten wie Michail Vrubel', Viktor Borisov-Musatov, Pavel Kusnezov, Nikolaj Rerich und andere Künstler teilnahmen, so kommt letztlich der Symbolismus im Sinne der Welt der Kunst-Organisatoren Benois und Djagilev am deutlichsten in der Kunst von Konstantin Somov zum Ausdruck, in der alles "Expressive" und "Krankhafte" fehlte. Lenjašin hat vielfach auf die Sonderstellung Vrubel's innerhalb der *Mir iskusstva* – Bewegung hingewiesen und deutlich gemacht, warum Vrubel' nicht einfach als ein "Gustav Moreau" bezeichnet werden kann, der von Böcklin beeinflusst wurde. Er bezeichnet die Verbundenheit Vrubel's mit der Ikonenmalerei als "urrussisch" und sieht hier den entscheidenden Unterschied zu seinen *Mir-iskusstva*-Kollegen, die ihn in dieser Tradition nicht verstanden haben. Kandinskys Werke auf der Ausstellung der *Vereinigung südrussischer Künstler* im Jahre 1901 wurden von einem anonymen Zeitungskritiker genauso als „Arbeiten eines Geisteskranken“¹¹ bezeichnet, wie sich der Kritiker Stasov¹² 1898 über Vrubel's Werk *Der Morgen* von 1897¹³ als „nackten Wahnsinn und Schande“ äußerte.

In dieser Studie kann es nicht die Aufgabe sein, sämtliche Erscheinungsformen des russischen Symbolismus mit Kandinskys Schaffen bis 1907 zu vergleichen. Dieses Vorhaben würde den gegebenen Rahmen sprengen. So wurden die vier symbolistischen Künstler Konstantin Somov, Michail Vrubel', Ivan Bilibin und Nikolaj Rerich als repräsentative Beispiele ausgewählt,¹⁴ bei denen Kandinsky offensichtlich, wie es die nähere Analyse zeigen wird, ikonographische Anleihen genommen hat.

¹¹Vgl. dazu ausführlich Kapitel 4.2 Kandinskys frühe Kritik (1901) an Max Nordau zum Thema »Genie und Irrsinn« im Kontext der Vrubel'-Rezeption um 1900.

¹²Vladimir V. Stasov (1824-1906). Russischer Kunst- und Musikkritiker.

¹³VRUBEL 1986: Tafel 76.

¹⁴Ausführliche Informationen zu den Künstlerviten erfolgen in Kap. 3 zu Somov, Kap. 4 zu Vrubel', Kap. 5 zu Bilibin und Kap. 6 zu Rerich.

1.1 Stand der Forschung

Im März 2007 wurden alle bisher nicht veröffentlichten Texte, Gemälde und Skizzen Kandinskys von Helmut Friedel unter dem Titel *Wassily Kandinsky – Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*¹⁵ herausgegeben. So kann nun auch eine Vielzahl von russischen Dokumenten im Original und in der deutschen Übersetzung, die der Forschung bislang nur schwer zugänglich war, einer breiten Schicht von Forschern zur Verfügung stehen.

Über Kandinsky und den russischen Symbolismus, vor allem über den literarischen Symbolismus¹⁶, erschienen bislang die grundlegenden Arbeiten von John E. Bowl/Rose-Carol Washton Long: *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of „On the Spiritual in Art“* (Newtonville, Mass. 1980) und Rose-Carol Washton Long: *Kandinsky. The Development of an Abstract Style* (Oxford 1980). Erstmals wurde hier der Versuch unternommen, Kandinsky in die Tradition der religionsphilosophischen, theosophischen und anthroposophischen Strömungen in Russland um 1900 zu stellen, die in enger Verbindung zum *Russischen Symbolismus* standen, vornehmlich jedoch mit den führenden Dichtern und Religionsphilosophen. John Bowl hat in seinen Untersuchungen zu Kandinskys Verbindungen zu Russland deutlich herausgestellt, dass Kandinsky nicht einfach mit dem „Symbolismus“ oder der *Mir iskusstva*-Bewegung mit ihrer gleichnamigen Zeitschrift¹⁷ identifiziert werden darf. Er weist auf die zahlreichen Berührungspunkte zwischen den

¹⁵ KANDINSKY 2007.

¹⁶ Vgl. hierzu auch: HANSEN-LÖVE 1989 und HANSEN-LÖVE 2003.

¹⁷ Die Zeitschrift *Mir iskusstva* erschien von 1899 bis 1904, der Herausgeber war Sergej Djagilev. Sie gehörte zu den bedeutendsten illustrierten Kunstzeitschriften, in der auch die Bereiche Literatur, Musik und Theater besprochen wurden. Besonders hervorzuheben sind die reichen Illustrationen - manche Abbildungen erschienen als „mehrfarbige anspruchsvolle Chromo-Lithographien.“ Die Redakteure der Zeitschrift waren Aleksandr Benua und Sergej Djagilev. Die Künstlervereinigung *Mir iskusstva* war aus einem Kreis von Petersburger Studenten, sowohl Künstlern als auch Schriftstellern, um Benua entstanden. Vgl. dazu: HERNAD 1993:43-44. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die *Mir iskusstva*-Mitglieder fast ausnahmslos aus St.Petersburg stammten und dem Stadtmythos zur Europäisierung folgten, wie schon Peter I. das berühmte „Fenster nach Europa“ aufgestoßen hatte. Die Mitglieder waren untereinander verwandt oder zumindest durch freundschaftliche Beziehungen eng verbunden. Dieses intensive Beziehungsgeflecht wird sich auch im Zuge der vorliegenden Untersuchung deutlich herauskristallisieren. Ähnlich wie die „Sezessionen“ im westlichen Europa trat die *Mir iskusstva* gegen die Akademie mit ihrer „verstaubten traditionellen Lehre“ an sowie gegen die Malerbewegung der Peredvižniki, die ihre Kunst sozialen Zwecken unterworfen hatten. Die *Mir iskusstva* forderten eine zweckfreie Kunst. Ein Postulat, das sie selbst jedoch auch nicht einhielten. Vgl. dazu: SARAB JANOV 1976:13-15.

Mitgliedern der *Mir iskusstva* und Kandinsky hin, warnt jedoch auch vor einer Überbewertung dieser Beziehung.¹⁸ Es ist das Verdienst von Bowlt und Washton Long, die russische symbolistische kulturelle Tradition, aus der Kandinsky 1896 im Alter von 30 Jahren nach München kam, frei zu legen, um das offensichtliche Interesse Kandinskys an Okkultismus, Theosophie und Mystik¹⁹ in einem größeren Kontext zu erschließen.

In dem Aufsatz von John Bowlt: *Wassily Kandinsky: Verbindungen zu Rußland* (dt. Übersetzung 1989, engl. Fassung 1984) gewann auch die Malerei des russische Symbolismus zunehmend an Bedeutung für die Beziehung Kandinskys zum russischen Symbolismus. Hinweise auf die frappierende Ähnlichkeit von Werken Somovs und Kandinskys aus der Frühzeit²⁰ oder das nicht zu erklärende Verschweigen Kandinskys in Hinblick auf den symbolistischen Maler Vrubel²¹ wurden von Bowlt gegeben, ohne sie jedoch näher untersucht zu haben. Die Arbeiten von Bowlt und Washton Long waren notwendig gewesen, seit Sixten Ringbom in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts mit seinem Aufsatz *Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting* (1966)²² die Fachwelt gespalten hatte. Der Okkultismus Kandinskys und die Beziehung zu Rudolf Steiner polarisiert bis heute die Forscher.²³ Die Kandinsky-Ausstellung „Erste sowjetische Retrospektive“, die 1989 in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Tret'jakov-Galerie in Moskau veranstaltet und in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt am Main gezeigt wurde²⁴, gab wichtige Impulse für die Auseinandersetzung mit den russischen Quellen von Kandinskys Werk²⁵. So

¹⁸ BOWLT 1989: 64. So schreibt Bowlt: „Kandinsky und die Mitglieder der Gruppe *Welt der Kunst* hatten zwar wichtige Berührungspunkte; diese Verbindung zu stark zu betonen, wäre jedoch ebenso verfehlt wie eine ausschließliche Gleichsetzung des Symbolismus mit *Welt der Kunst* und umgekehrt.“

¹⁹ Bemerkenswert zu diesem Thema ist auch die Arbeit von Viktor B. Fedjuschin: *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität*. Schaffhausen 1988. Das Netzwerk an Verbindungen zwischen russischen symbolistischen Schriftstellern, Malern und Musikern um 1900, in dem sich auch Kandinsky zeitweilig bewegte, zeichnet Fedjuschin mit dem Anspruch einer Art Gesamtüberblick über die anthroposophische Bewegung in Russland, nach.

²⁰ BOWLT 1989: 62.

²¹ BOWLT 1989: 64.

²² RINGBOM 1966. Zu dem Thema Okkultismus, Spritualismus und Mystik folgte dann 1970 das Buch: *The Sounding Cosmos. A Study in Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Abo 1970.

²³ Siehe dazu : HAHN-KOCH 1993; SMOLIK 1992: 144 ff.; ZIMMERMANN 2002:

²⁴ KANDINSKY KAT. 1989.

²⁵ Gerade die Frühzeit geriet in den Forschungsberichten in den Fokus. So die Untersuchung der Früherwerke auf Lackspuren hin, der Briefwechsel mit dem Maler Kardovskij und Kandinsky und der russische malerische Symbolismus.

wurde unter anderem von Nataša Avtonomova der Briefwechsel Kandinskys mit dem russischen Maler Dmitrij Kardovskij²⁶ erstmals aus dem Russischen veröffentlicht (in dt. Übersetzung) und kritisch kommentiert.²⁷ Im Jahr 1992 hat Noemi Smolik in ihrer Dissertation *Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij* zum ersten Mal umfassend die Verbindung Kandinskys zur russischen Zeitschrift *Mir iskusstva* dargestellt, wobei sie den Weg zur Abstraktion Kandinskys nicht aus der Malerei des russischen Symbolismus herleitet, sondern von der Ikone.²⁸ Unter dem Untertitel *Von der Gestalt des Ritters und des Heiligen zum gegenstandslosen Bild* zeichnet Smolik Kandinskys Entwicklung zur Abstraktion, ausgehend von der russischen Ikonenmalerei nach. Die Arbeit enthält zahlreiche interessante ikonographische Einzelbeobachtungen. Schwer nachvollziehbar ist jedoch der Absolutheitsanspruch, dass einzig die „russischen Wurzeln“ Kandinskys Kunst bestimmten.²⁹ Magdalena Möller hat 1994 eine Ausstellung *Der frühe Kandinsky*³⁰ konzipiert, bei der sie konstatierte, dass das Frühwerk des Künstlers noch kaum untersucht wurde. Doch immer wieder sei zu beobachten, wie das künstlerische Schaffen um die „Kunst seiner russischen Heimat“ kreise. Zahlreiche Beiträge des Katalogs der Ausstellung nähern sich in einzelnen Aspekten der russischen Herkunft an, ein Bildvergleich mit russischen Künstlern war dabei jedoch nicht das Thema.³¹ Im selben Jahr erschien von Dmitrij Sarab'janov und Nataša Avtonomova eine russische

²⁶ Kandinsky und Kardovskij trafen sich in München in der Malschule von Anton Ažbe. Ausführlich dazu unter Abschnitt 2.3.2 dieser Arbeit.

²⁷ Vgl. dazu: AVTONOMOVA 1989:47-54.

²⁸ SMOLIK 1992: 8-27.

²⁹ SMOLIK 1992: 154-155. So schreibt Smolik: „Dieselbe Annahme wie bei Roethel steht hinter Peg Weiss recht anstrengendem, von gedanklicher Verrenkung strotzendem Versuch, die Wurzeln von Kandinskis Kunst in München wissenschaftlich nachzuweisen. (...) Etwas differenzierter geht Rose-Carol Washton Long in ihrer Arbeit über Kandinskij vor, aber auch sie glaubt letztlich, den geistigen Hintergrund im Werk Kandinskis in der Anthroposophie Steiners zu entdecken. Diesen anthroposophischen Hintergrund von Kandinskis Denken glaubt auch Sixten Ringbom in seiner Untersuchung eindeutig nachweisen zu können. Das in seiner ganzen Arbeit der Name Solovjev nicht einmal vorkommt, ist wiederum nur durch die bequeme, auf den eigenen Horizont beschränkte Sichtweise zu erklären. Befreit man sich nämlich einmal von dieser Sichtweise, drängt sich sofort die Notwendigkeit auf, der Frage nach dem Ursprung des Oster- und Pfingstgedanken, der Dreigliederung der Welt, der göttlichen Sophia, die der westlichen Tradition unbekannt ist, des Drachenkämpfers Michael und des Geheimnismythos in Steiners Lehre in Richtung von Solovjevs Philosophie nachzugehen (...) Dann offenbart sich auf einmal der Weg zu Kandinskis Denken über Steiners Lehre als ein überflüssiger Umweg, der – wie auch die Wege über München – den wahren Ursprung Kandinskis Kunst tatsächlich und nicht aus romantischen Gründen, sondern mit wissenschaftlicher Absicht, »verunklären«.“

³⁰ MOELLER (ED.) 1994.

³¹ MOELLER (ED.) 1994: 10-11.

Monographie über Kandinsky: *Vasilij Kandinskij. Put' chudožnika. Chudožnik i vremena* [*Vasilij Kandinskij. Weg des Künstlers. Der Künstler und seine Zeit*]. Für die vorliegende Untersuchung der Frühzeit Kandinskys ist vor allen Dingen Sarab'janovs fundierte Kenntnis des russischen künstlerischen Umfeldes um 1900 interessant. Wie in seinem späteren Aufsatz *Wassily Kandinsky dans le contexte de la culture russe* aus dem Jahr 2000, vertritt Sarab'janov immer wieder die These einer spezifischen „Sondersituation“ der russischen Moderne. Die Besonderheit liegt seiner Meinung nach darin, dass sich der Impressionismus und die russische Moderne simultan und parallel entwickelten, während es im restlichen Europa eine chronologische Abfolge gab.³² Er sieht „Diskontinuität“ und „Gegensätzlichkeit“ als besondere Merkmale der russischen Kultur, „die in den verschiedenen Etappen ihrer Geschichte zutage trat und zu unerwarteten Ausbrüchen führte.“³³ Zu Beginn der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts wurde der sozialkritische Realismus von Künstlern wie Vrubel', Serov³⁴ und Korovin³⁵ abgelöst. Als sich Kandinsky 1896 entschloss Maler zu werden, befand er sich mitten in dem Stilpluralismus der russischen Moderne.

Boris M. Sokolov hat sich 1995 in dem Aufsatz *Kartina V. Kandinskogo „Pestraja žizn“ i messianizm v rusckom iskusstve načala XX veka* [*Das Bild von W. Kandinsky „Das bunte Leben“ und der Messianismus in der russischen Kunst zu Beginn des XX. Jahrhunderts*] eingehend mit dem religiösen Aspekt des Bildes *Das bunte Leben* beschäftigt. Auch die Arbeiten *Kandinskij i russkaja skazka* [*Kandinsky und das russische Märchen*] und *Russkij Apokalipsis Vasilija Kandinskogo* [*Russische Apokalypse von Wassily Kandinsky*] aus dem Jahr 1996 liefern eine Vielzahl von Bezügen zur Religionsphilosophie und den Dichtern des russischen Symbolismus. Die Habilitationsschrift von Eva Mazur-Keblowski *Apokalypse als Hoffnung. Die*

³² SARABIANOV 2000: 23.

³³ SARABJANOV 1981/1982: 25.

³⁴ Valentin A. Serov (1865-1911) Schüler von Repin und P. Čistjakov an der Akademie der Künste in St. Petersburg. Mitglied der Gemeinschaft zur Veranstaltung von Wanderausstellungen (*Peredvižniki*) und der *Mir iskusstva*. Serov unterrichtete von 1897-1909 an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur. Vgl. dazu: RUSSISCHE MALEREI 1976: 62-63.

³⁵ Konstantin A. Korovin (1861-1939) Maler und Bühnenmaler. Ausbildung an der Moskauer Schule für Malerei, später an der Akademie der Künste in St. Petersburg. Gilt nach Sarab'janov als der bedeutendste Vertreter des Impressionismus der Moskauer Schule. Vgl. dazu: RUSSISCHE MALEREI 1976: 52-55.

russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilij Kandinskij vor 1914 (2000) stellt ebenfalls die russischen Quellen und Bezüge Kandinskys in den Mittelpunkt der Betrachtung und sieht eine Analogie in der russisch-orthodoxen Ästhetik und der Abstraktion Kandinskys. Dieser religiöse Tenor und die Bedeutung der „Sophiologie“³⁶ wurde zuvor schon in der Dissertation von Claudia Emmert *Über Bühnenkompositionen und Gedichte Kandinskys* (1998) exemplarisch vorgestellt. Der Ausstellungskatalog *Kandinsky et la Russie* (2000) bietet gerade hinsichtlich der regen Ausstellungstätigkeit Kandinskys in Russland die bislang ausführlichste Chronologie mit reichem Material an russischen Rezensionen. Die grundlegende Arbeit Nadja Podzemskajas³⁷ *Colore, simbolo, immagine* (2000) sowie ihr Aufsatz *Kandinsky entre les sciences humaines et l'art* (1999), um nur einen wichtigen Teil ihrer Untersuchungen zu benennen, beschäftigen sich ebenfalls häufig mit den „russischen Wurzeln“ Kandinskys und besitzen aufgrund ihrer gewissenhaften Recherche und Dokumentation auch für die vorliegende Arbeit eine wichtige Bezugsquelle. Zwei weitere Aufsätze, wie die von Marit Werenskiold aus den Jahren 1989 und 1992, sehen ebenfalls einen Schwerpunkt im Einfluss der russischen Orthodoxie auf Kandinskys Kunstentwicklung. Werenskiold führt dies beispielhaft an der im 19. Jahrhundert in Rußland verbreiteten Vorstellung von Moskau als dem „dritten Rom“³⁸ vor. In den Symbolistenkreisen war das um 1900 ein weit verbreiteter Topos, so dass auch Kandinsky sicherlich Kenntnis davon hatte. Eine Fülle von Fakten zur gesellschaftspolitischen Situation in Russland in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts enthält die umfangreiche Dissertation von Christiane Schmidt (2002)³⁹, die sich in ihrer Untersuchung der Schriften des Künstlers und seiner abstrakten Bildwelt von einem ganz neuen Standpunkt aus genähert hat, nämlich vom Gesichtspunkt der modernen Physik aus. Insbesondere das zweite Kapitel setzt sich mit den russischen Quellen von einigen Schlüsselmotiven auseinander, die interessante Ansätze zu literarischen

³⁶ Die Lehre von der „sofija“ oder „premudrost“, die die Weisheit Gottes im Russischen bezeichnet, wird ausführlich im Abschnitt 4.3.2 vorgestellt.

³⁷ Insbesondere die frühe Zeit bei Anton Ažbe hat Podzemskaja in ihrem Werk: *Colore, simbolo, immagine. Origine della teoria di Kandinsky*. Firenze 2000, näher untersucht.

³⁸ Dazu schreibt Werenskiold: „For the Orthodox, the Old Rome represented the Father; the second Rome, Constantinople, symbolized the Son or the Logos; while the third Rome, Moscow, expressed the conviction that the entire collective life of a nation should be inspired by the Holy Spirit.“ (WERENSKIOLD 1989: 98.)

³⁹ SCHMIDT 2002.

Vorlagen, wie zu den Märchen von Puškin,⁴⁰ bezeugen. Auch wenn sich die Arbeit eigentlich mit den abstrakten Werken der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts beschäftigt, bietet sie zahlreiche, zuweilen ebenfalls kritisch zu sehende, Anknüpfungspunkte zur vorliegenden Studie.

Johannes Langner hat in seinem Aufsatz »*Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimes*« *Kandinsky und der Symbolismus* von 1994⁴¹ bereits auf das wichtigste „konstitutive strukturelle Merkmal der symbolistischen Ikonographie“ hingewiesen, in dessen Tradition auch Kandinsky steckt: das Prinzip des Verschleierns und die „indirekte, geheimnisvolle“ Ausdrucksweise. Obgleich er sich in seinem Aufsatz bei den Bildvergleichen nur auf den westeuropäischen Symbolismus beschränkt hat, findet seine Aussage auch Gültigkeit für die vorliegende Arbeit.

„Der Symbolismus hebt das Bezeichnete in der Überdeterminiertheit des Zeichens auf. Damit erwirkt er die Abstraktion auf der Ebene der Form voraus. Hierin liegt die initiierende Bedeutung des Symbolismus für Kandinskys Vorstoß zum gegenstandslosen Bild.“⁴²

Kandinskys Anleihen in der „christlichen“, „antiken“ und „russisch-volkstümlichen“ Symbolik und ihre Vermischung in einem einzigen Kunstwerk, lässt eine eindeutige Zuordnung nicht mehr zu, sondern nur noch eine Rekonstruktion von Symbolen, die aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen, ein neues Ganzes bilden. Hierbei sollen insbesondere die theoretischen Grundlagen zum russischen Symbolismus von Andrej Belyj⁴³ Beachtung finden, den Kandinsky wie so oft, nur in einer Fußnote als „Einen der bekanntesten modernen »jungen« Dichter“⁴⁴ bezeichnet hat. Die Malerei des russischen Symbolismus ist thematisch eng verbunden mit dem

⁴⁰ Aleksandr S. Puškin (1799-1837) Berühmter russischer Dichter, Verfasser des Romanes in Versen *Evgenij Onegin*. Kandinsky besaß in seiner Privatbibliothek in Paris ein Exemplar von Puškins Märchen vom Zar Saltan. Vgl. dazu SCHMIDT 2002: 402.

⁴¹ LANGNER 1994.

⁴² LANGNER 1994: 83.

⁴³ Andrej Belyj (1880-1934). Führender russischer symbolistischer Dichter und Theoretiker. Eigentlich hieß er Boris N. Bugaev und wurde als Sohn eines Mathematikprofessors in Moskau geboren. Kandinsky kannte den Vater Bugaev aus der „Moskovskaja Psichologičeskaja Obščestva“, worauf Nadja Podzemskaja hingewiesen hat. Nicht nur hatte Belyj ähnlich wie Kandinsky zeitweilig Kontakte zu Rudolf Steiner und seiner Anthroposophie- auch war es Belyj der den Begriff der „bezpredmetnost“ (Gegenstandslosigkeit) formulierte, der dann später zum Inbegriff von Kandinsky Kunst wurde. Vgl. dazu KRIEGER 1999: 31-40 und SMOLIK 1999: 250.

⁴⁴ KANDINSKY 1912 (DER BLAUE REITER): 41.

literarischen Symbolismus, wie es am Beispiel Vrubel' und seinen Beziehungen zu den symbolistischen Dichtern sehr gut abgelesen werden kann. Im Rahmen des konkret-malerischen Vergleichs kann die Darstellung der Ideen des literarischen Symbolismus nur in Ausschnitten vorgestellt werden.

„Das Symbol ist nur dann ein Symbol, wenn es unerschöpflich, unendlich in der Zahl seiner Bedeutungen ist, wenn es in seiner verborgenen (hieratischen und magischen) Sprache der Anspielungen etwas ausdrückt, das nicht darstellbar, dem äußerlichen Wort nicht adäquat ist.“⁴⁵ (Vjačeslav Ivanov)

1.2 Zielsetzung

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Beziehung zwischen Kandinskys Frühwerk und dem malerischen russischen Symbolismus exemplarisch in einer vergleichenden Studie zu untersuchen. Die Diskussion um die „russischen Einflüsse“ in Kandinskys Werk hat in den letzten Jahren zugenommen und brachte gerade aus dem Bereich der russischen Religionsphilosophie, der Theosophie und des literarischen russischen Symbolismus um 1900 wichtige Impulse für die Erkenntnisse des kulturellen Hintergrundes, aus dem Kandinsky stammte. Die konkret-malerischen Einflüsse im Frühwerk sind bislang nur hinsichtlich des Münchner Jugendstils erschöpfend behandelt worden, nicht aber in Bezug auf den malerischen russischen Symbolismus. Die Gründe hierfür liegen in erster Linie in dreierlei Tatsachen begründet: Zum einen war die Kandinsky-Rezeption bis 1989 sehr stark westlich geprägt und der Zugang zu den russischen Quellen erwies sich oftmals als schwierig.⁴⁶ Da Kandinsky kulturell sowohl „in Russland als auch

⁴⁵ Vjačeslav Ivanov (1866-1949), der im gleichen Jahr wie Kandinsky in Moskau geboren wurde, gehörte mit zu den führenden Köpfen des mythopoetischen Symbolismus. Nach einem Studium der Geschichte und klassischen Philologie in Moskau, Berlin und Paris war seine Wohnung in Petersburg, der „Turm“ von 1905 bis 1910 ein Treffpunkt des russischen Geisteslebens. Bekannt wurde Ivanov durch seine Gedichtbände, sowie zahlreiche Aufsätze zur Theorie der Dichtung und zu kulturphilosophischen Themen. Vgl. dazu: RUSSISCHE LYRIK 1983: 679.

⁴⁶ So beschreibt M. P. Viktorina 1989 die problematische Rezeption Kandinskys in Russland vor der Öffnung: „Bis vor kurzem blieb Wassily Kandinskys Werk für den sowjetischen Kunstkenner wie für den Betrachter eine Art «verbotene Zone». Von den heftigen Fehden und Debatten, die seine neuen Bilder und theoretischen Arbeiten im Westen hervorriefen, drang kaum ein Echo bis zu seinem Heimatland. Und jene spärlichen Zeugnisse, welche die Mauer der Isolation durchdringen konnten, hatten überwiegend einen negativen Charakter oder wurden mit Ironie vorgetragen.“ Vgl. dazu: VIKTURINA 1989: 35.

in Deutschland zuhause“⁴⁷ war und seine ikonographischen und maltechnischen Bezüge überaus vielschichtig und kompliziert sind, hat dies einige westliche Forscher, wie Peg Weiss⁴⁸ dazu veranlasst, Kandinsky aufgrund dieser Vertrautheit mit dem Westen, der deutschen Sprache und der Kultur, in seiner Frühzeit einseitig auf den westlichen Jugendstil und Symbolismus in München zu reduzieren.

Dieses Bild geriet seit der politischen Öffnung der Sowjetunion ab 1989 immer mehr ins Wanken, nachdem die Depots der Tret'jakov Galerie und die Archive der Moskauer Universität geöffnet waren und Kandinskys Kontakte nach Russland in einigen Arbeiten wie von Nataša Avtonomova⁴⁹, Dmitrij Sarab'janov, Boris Sokolov und Nadja Podzemskaja⁵⁰ veröffentlicht wurden. Seither wird von beiden Seiten – von russischer wie von westlicher Seite - die Kandinsky-Forschung beflügelt. Ein zweiter Grund, warum Kandinskys Verhältnis zum malerischen russischen Symbolismus noch nicht untersucht wurde, liegt vermutlich auch in der erst langsam einsetzenden Rezeption des russischen Symbolismus im Westen. So fand in Deutschland die erste große Vrubel'-Retrospektive 1997 in München und Düsseldorf statt. Begleitend dazu erschien erstmals in Deutschland eine Monographie über Vrubel'. In Russland hingegen wird Vrubel' als „Legende des Symbolismus“ von einer breiten Schicht verehrt.⁵¹ Dieser Umstand verdeutlicht, dass es im russischen künstlerischen Umfeld von Kandinsky zwischen 1896 und 1907 noch viel Neuland und viele neue Bezüge für die westliche Forschung zu entdecken gibt. Die russischen Quellen, wie die von 1899 bis 1904 nur auf Russisch⁵² erschienene Zeitschrift *Mir iskusstva* (Welt der Kunst), die auch die gleichnamigen Ausstellungen⁵³ der Symbolisten organisierte, sowie weiterführende Sekundärliteratur sind dabei häufig nur in russischer Sprache zugänglich, so dass entsprechende sprachliche Kenntnisse eine Grundvoraussetzung für die Bearbeitung des Themas bilden.

⁴⁷ SARAB'JANOV 1989: 25.

⁴⁸ WEISS 1979 bzw. WEISS 1982.

⁴⁹ Gemeint ist hier der Briefwechsel zwischen Kandinsky und Kardovskij aus der Handschriftenabteilung der Tret'jakov Galerie. AVTONOMOVA 1989: 47-54:

⁵⁰ PODZEMSKAJA 1993: 105-120. Podzemskaja stellt in ihrem Beitrag „Auf der Suche nach der universalen Kunst. Kandinsky und der Blaue Reiter“ die Thematik aus russischer Sicht vor. PODZEMSKAJA 1997. Hier zeichnet Podzemskaja mit viel neuem russischen Archivmaterial die frühe Zeit Kandinskys an der Moskauer Universität nach.

⁵¹ ALLENOW 1997: 14.

⁵² Lediglich das Inhaltsverzeichnis erschien auf Französisch.

⁵³ Die erste Ausstellung der *Mir iskusstva* fand 1899 in St. Petersburg statt.

Der letzte Grund, warum sich bislang niemand um den malerischen russischen Symbolismus und Kandinsky bemüht hat, mag auch darin liegen, dass hier in erster Linie das Frühwerk betroffen ist, dies aber wiederum ein Schattendasein in der Rezeption führt, angesichts der berühmten abstrakten Werke, um die sich der größte Teil der Forschungspublikationen dreht.

Die vorliegende Arbeit untersucht den Zeitraum von 1896 bis 1907⁵⁴ und beschränkt sich damit chronologisch auf die formativen Jahre Kandinskys in München und Paris. Die Kontakte nach Russland, die Kandinsky in jenen Jahren auf unterschiedliche Weise pflegte, bilden den Auftakt der Untersuchung. Insbesondere die bislang nur von Nadja Podzemskaja⁵⁵ herausgehobene Rolle des zeitweilig in München lebenden Kunstkritikers Igor' Grabar's⁵⁶, der den Kontakt zur Jugendstil-Zeitschrift *Mir iskusstva* für Kandinsky anbahnte und gleichzeitig sein Kollege in der Malschule von Anton Ažbe⁵⁷ war, soll einer eingehenden Prüfung unterzogen werden. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf einer vergleichenden Bildanalyse von Werken Kandinskys und Vertretern des malerischen russischen Symbolismus, wo inhaltliche und formale Ähnlichkeiten zu beobachten sind. Es kristallisieren sich vier bildende Künstler des malerischen russischen Symbolismus heraus, Michail Vrubel', Konstantin Somov, Ivan Bilibin und Nikolaj Rerich, die in dem Zeitraum um 1900 teilweise⁵⁸ bereits zu den in Westeuropa und vor allem in Russland populärsten Symbolisten gehörten. Kandinsky erwähnt sie in seinen Schriften kaum,⁵⁹ warum dies so ist, verrät vielleicht das Credo Kandinskys, das für die umfangreiche Kandinsky-

⁵⁴ Schon Grohmann wählte diese zeitliche Einteilung.

⁵⁵ PODZEMSKAJA 2000: 38.

⁵⁶ Igor' P. Grabar' (1872-1960) Maler (Schüler Repins) Kunstkritiker für die *Mir iskusstva* und Kunstschriftsteller, Herausgeber und Verfasser umfangreicher Kunstpublikationen wie „Geschichte der Russischen Kunst“ (1910/14).

⁵⁷ Hier waren unter anderem Jawlensky, Kardovskij und Grabar' Schüler Anton Ažbes.

⁵⁸ Konstantin Somov zählte zu den arrivierten Künstlern in Deutschland, die mit Theodor Heine und Dietz in einem Atemzug genannt wurden. Vgl. dazu: BOWLT 1989: 60. In der Forschung wird häufig auch der Name des Symbolisten V. Borisov-Musatov (1870-1905) als Bezugsquelle für Kandinskys Motiv der „Reifrockdamen“ in der Frühzeit genannt. Zuletzt dazu: SCHMIDT 2002: 113-114. Tatsächlich zeigt sich gerade 1904 eine ähnliche Motivwahl zwischen beiden Künstlern, bei all ihrer Unterschiedlichkeit in der technischen Ausführung der Werke. Doch weist auch Schmidt als ursprüngliche Quelle für diese Rokoko- Motive auf die Künstler der *Mir iskusstva*, insbesondere auf Konstantin Somov hin, der diese Bilderfindungen schon Ende der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts präsentiert hat. So wurde in dieser Arbeit nach eingehender Prüfung darauf verzichtet, Werke von Borisov-Musatov in den Vergleich miteinzubeziehen, da die vergleichbaren Arbeiten entweder zeitgleich oder nach Kandinskys Werken entstanden. Die vorliegende Studie hat jedoch nur die Symbolisten berücksichtigt, die bestimmte Motive Kandinskys eindeutig vor ihm dargestellt haben.

⁵⁹ Lediglich ein Mal erwähnt Kandinsky Vrubel' in einem Brief an Kardovskij.

Forschung vermutlich immer ein Problem bleiben wird: „Sprechen vom Geheimen durch Geheimes“⁶⁰. Um Kandinskys oftmals verschleierte Motive aufzudecken, wird in der vorliegenden Arbeit neben den bildnerischen Parallelen auch immer der Frage nachgegangen, ob der Künstler tatsächlich die Möglichkeit besaß, das jeweilige Werk in Augenschein zu nehmen, im Original oder als Reproduktion. Der symbolistische Künstler Viktor Borisov-Musatov⁶¹, der gerade hinsichtlich seiner Theorie von der Beziehung zwischen Musik und Malerei, einige Parallelen zu Kandinsky aufweist, wurde hierbei nicht berücksichtigt. Der Grund liegt darin, dass erstens keine überzeugenden malerischen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Künstlern vorliegen und zweitens ähnliche Motive zur gleichen Zeit auftauchen, was eher die Vermutung auf gemeinsame Anleihen bei Konstantin Somov zulässt.⁶² Das eigenständige künstlerische System des Symbolismus interessiert in der vorliegenden Arbeit in erster Linie vom Standpunkt der Ikonographie her. Diese Untersuchung hat nicht zum Ziel, jedes Frühwerk Kandinskys auf den russischen Einfluss der Symbolisten hin zu untersuchen oder gar darauf zu reduzieren. Es soll vielmehr der Versuch unternommen werden, durch einen exemplarischen Vergleich den Blick auf die Kunst Kandinskys - im Kontext der russischen symbolistischen Malerei um 1900 - auf dem Wege in die Abstraktion zu erweitern.⁶³

⁶⁰ NEUE KÜNSTLERVEREINIGUNG 1910: 7.

⁶¹ Bowlt weist auf die enge Beziehung in der Ausrichtung von Kandinskys Theorie zu den Künstlern der „Blauen Rose“ Borisov-Musatov und Kuznecov hin. Vgl. dazu: BOWLT 1989: 64-65.

⁶² Die Möglichkeit eines ausführlichen Bildvergleichs bietet der Katalog von: RUSAKOVA 1966.

⁶³ Nadja Podzemskaja hat in ihrer Schrift *Colore, simbolo, immagine* ausführlich die Kontakte zum Münchner Jugendstil (Obrist) und zu Peter Behrens (Darmstädter Künstlerkolonie) dargestellt und gerade auch anhand von Kandinskys Privatbibliothek in Paris nachgewiesen, mit welchen „künstlerischen Theorien“ sich Kandinsky auseinandergesetzt hat. Besonders interessant sind die Ausführungen zu Karl Schefflers *Notizen über die Farbe*, erschienen 1901 in der Zeitschrift *Dekorative Kunst*. Auf diese Schrift mit den Ideen zur „Chromotherapie“ verweist Kandinsky nicht nur explizit in *Über das Geistige in der Kunst* (ÜGK: 66) er übernimmt auch ähnliche Thesen in *Über das Geistige in der Kunst* und *Farbensprache* wie Podzemskaja überzeugend darstellt. (PODZEMSKAJA 2000:59-62. Angesichts dieser Fülle von konkreten Bezügen zum Jugendstil in Deutschland sollte die vorliegende Spezialuntersuchung der russischen Aspekte im Frühwerk immer auch vor der Folie der von Podzemskaja herausgearbeiteten theoretischen Einflüsse doppelt gelesen werden. Eine starke Polarisierung oder gar Polemik gegenüber Einflüssen des Jugendstils in Deutschlands, genauso wie vice versa gegenüber dem russischen Symbolismus würde dem Frühwerk Kandinskys in keinster Weise gerecht werden, da gerade das „Oszillieren zwischen Ost und West“ ein großes Thema des Künstlers ist.

Hierbei ist das Augenmerk besonders auf den Einfluss der 2. Generation der Symbolisten gerichtet, Andrej Belyj und Aleksandr Blok⁶⁴, die den mythopoetischen Symbolismus⁶⁵ begründeten und die gleichfalls an der „Peripherie der *Mir iskusstva*-Bewegung“ agierten. Sie rückten die religionsphilosophischen Ideen von der „Alleinheit“ und der „Sophia“ in ihren Werken in den Vordergrund. Dieses Prinzip wurde wiederum von den symbolistischen Malern Michail Vrubel' und im Spätwerk auch von Nikolaj Rerich⁶⁶ explizit dargestellt. Wie auch immer die Wege der Symbolisten verliefen, sie kreuzten unvermeidlich „jene der *Welt der Kunst*-Gruppe, die ebenfalls nach Synthese und All-Einigheit strebten und das Leben nach den Gesetzen der Kunst aufbauen wollten.“⁶⁷

1.3 Zum Methodischen

Die Flut von Kandinsky-Schriften, biografische und theoretische Texte, hat die Forscher immer wieder dazu verleitet, auch „Biographisches“ in die Interpretation der Bildwerke einfließen zu lassen.⁶⁸ Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, den methodischen Bildvergleich zwischen Werken des malerischen russischen Symbolismus und denen Kandinskys in erster Linie aus formalen und inhaltlichen Ähnlichkeiten abzuleiten. So soll eine werkimmanente Analyse, die sich auf Motive, Bildkomposition und ausführende Technik konzentriert, die methodische Basis für den Vergleich bilden. Als Quelle für die Werke der symbolistischen Künstler Konstantin Somov, Michail Vrubel, Nikolaj Rerich und Ivan Bilibin wurden die russische Jugendstilzeitschrift *Mir iskusstva* und das Sprachorgan der russischen

⁶⁴ Aleksandr Blok (1880-1921). In Petersburg geboren, gehörte Blok zu den bedeutendsten russischen symbolistischen Dichtern. In seinem Werk finden sich Motive der „Sophiologie“, der Mystik, verbunden mit eschatologischen Themen. Blok war ähnlich wie Kandinsky stark von den Ideen Richard Wagners geprägt. Vgl. dazu die umfassende Studie über den russischen Symbolismus von HANSEN-LÖVE 1989.

⁶⁵HANSEN-LÖVE 1989: Der Begriff des mythopoetischen Symbolismus stammt von dem Slawisten A.A: Hansen-Löve. In seiner Gesamtdarstellung des russischen Symbolismus wählt er eine Dreiteilung. SI – diabolischer Symbolismus ; SII –mythopoetischer Symbolismus; SIII grotesk-karnevalesker Symbolismus. Zeitlich kann der mythopoetische Symbolismus in etwa zwischen 1900 und 1907 datiert werden und betrifft damit auch den Betrachtungszeitraum dieser Studie.

⁶⁶So heißt der Titel eines Werkes aus dem Jahre 1932: *Die heilige Sophia – die Weisheit des Allmächtigen*. Vgl. dazu ROERICH 1999: 124.

⁶⁷ Ebenda: 12.

⁶⁸ Peg Weiss hat zuweilen „depressive Stimmungen“ Kandinskys in Bezug zu seiner Malerei gesetzt. Vgl. WEISS 1982: 58-59.

Symbolisten *Zolotoe Runo*⁶⁹ herangezogen. Kandinsky selbst veröffentlichte 1902 in der *Mir iskusstva* einen Artikel⁷⁰ über das „Münchener Kunstleben“, stellte im selben Jahr in St. Petersburg bei der vierten Ausstellung der *Mir iskusstva* aus und wurde in derselben Ausgabe, in der sein Artikel über die Münchener Kunst erschien, zusammen mit der ›Phalanx‹ rezensiert. Erst im Jahr 1904 druckte die *Mir iskusstva* dann ein Werk Kandinskys in der gleichnamigen Zeitschrift ab.⁷¹ Diese nachweislichen Beziehungen zur Zeitschrift *Mir Iskusstva* und zum gleichnamigen Ausstellungsforum müssen sehr vorsichtig und kritisch behandelt werden.⁷² Dennoch kann angenommen werden, dass Kandinsky die Reproduktionen der hier behandelten russischen symbolistischen Künstler, die allesamt in den Ausgaben der *Mir iskusstva* abgedruckt worden waren, auch tatsächlich zugänglich gewesen sind. Eine wesentliche, zweite Quelle bilden die russischen Rezensionen über Kandinsky aus den Jahren 1900 bis 1907, die in der Münter-Stiftung in München aufbewahrt werden, sowie die Rezensionen, die 2000 im Katalog *Kandinsky et la Russie* abgedruckt wurden. Darüber hinaus ist es für den methodischen Verlauf der Untersuchung wichtig, in Ausstellungskatalogen genau zu recherchieren, ob es bei den bildlichen Vergleichen auch Hinweise darauf gibt, dass Kandinsky die jeweiligen Werke tatsächlich im Original oder in der Reproduktion gesehen hatte. Sein reger Briefwechsel mit Gabriele Münter und anderen Freunden gibt häufig Auskunft über tatsächlich besuchte Ausstellungen.

Durch die intensive und rege Kandinsky-Forschung hat sich im Laufe der Jahre eine „Aura“ um den Künstler gelegt, die bezüglich der Bilderfindung in den formativen Jahren kritisch hinterfragt werden soll. Kandinsky selbst hat durch sein „Schweigen“⁷³ hinsichtlich des russischen Symbolismus – sowohl

⁶⁹Symbolismus-Zeitschrift, die 1906 dem symbolistischen Künstler Vrubel' eine ganze Ausgabe widmete.

⁷⁰ *Mir iskusstva* 1902, Nr. 7, Chronik S.96-98.

⁷¹ „Alte Stadt“ wurde neben Werken anderer junger russischer Künstler wie Boris-Musatov abgedruckt.

⁷²John Bowlt hat ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Zeitschrift nicht mit den russischen literarischen Symbolisten gleichzusetzen ist, sehr wohl gibt es wichtige Bezugspunkte zwischen Kandinskys künstlerischer Tätigkeit und der *Mir iskusstva*. Dies im konkreten Bildvergleich nachzuweisen, ist ein wesentliches Anliegen dieser Arbeit.

⁷³Weder die Literaten des russischen Symbolismus, noch die Maler des malerischen russischen Symbolismus erwähnt Kandinsky. Andrej Belyj erwähnt er lediglich in einer Fußnote im Almanach „Der Blaue Reiter“.

was den literarischen als auch den malerischen Symbolismus⁷⁴ anbelangt - einen Mythos um seine „russischen Quellen“ aufgebaut. Soweit sich also historische Quellen finden lassen, die auch für die Interpretation einzelner Motive wichtig erscheinen, so sollen sie neben der werkimmanenten Analyse berücksichtigt werden, um die oftmals „verschleierte“⁷⁵ im „russischen oder westeuropäischen Kontext“ zu dechiffrieren. Um einer einseitigen Beurteilung der „russischen Quellen“ bereits im Vorfeld Einhalt zu gebieten, ist es von eminenter Bedeutung in der vorliegenden Studie, wenn es sich anbietet, immer auch die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem russischen und deutschen Symbolismus sowie dem Jugendstil um 1900 vorzuführen, wie es gerade an der Person des populären Künstlers Konstantin Somov festzustellen ist, der im *Simplicissimus* und in der *Jugend* ebenso rezipiert wurde wie Dietz und Heine, der gleichermaßen im Osten wie im Westen großes Ansehen genoss.⁷⁶

Die vorliegende Arbeit hat bewusst den Zeitraum vor den ersten, abstrakten Werke gewählt. Ganz konkret ist die Zeitspanne von der Ankunft in München 1896 bis zum Jahr 1907 eingegrenzt worden, da sich nach der Rückkehr aus Paris um 1908 ein starker Wandel in der Malerei Kandinskys vollzog.⁷⁷

Für Kandinsky stellte das Jahr 1907 in Paris eine Zeit der Krise und des Umbruchs dar. Nach einem Kuraufenthalt im Sommer lebte er zusammen mit Gabriele Münter von September bis April 1908 in Berlin, wo er dem Hauskatalog nach acht Gemälde schuf, die er in der frühen Phase abgekürzt bereits als „Compositionen“ bezeichnete. Da diese Bilder heute verschollen sind, geben nur einige erhaltene Archivfotografien Auskunft über ihr Aussehen.⁷⁸ Bemerkenswert ist, wie Barnett ausführt, dass zum ersten Mal

⁷⁴Die Namen der russischen symbolistischen Künstler, die in dieser Untersuchung erscheinen, erwähnte Kandinsky nie, obgleich augenfällige Parallelen im Frühwerk zu finden sind und er teilweise in Russland gleichzeitig mit Vrubel', Somov, Bilibin oder Rerich ausgestellt hat.

⁷⁵Kandinsky selbst spricht in „RÜCKBLICKE“ von seiner Vorliebe für „das Versteckte und Verborgene“, das mittlerweile schon zum „Topos“ für die Kandinsky-Forschung geworden ist. Vgl. dazu. KANDINSKY (RÜCKBLICKE) 1913: 37:

⁷⁶SARAB'JANOV 1977: 15. Sarab'janov unterstreicht in seinem Aufsatz über die Russische Malerei von 1890-1917, dass die wechselseitige Beziehung zwischen russischen und deutschen Künstlern gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders interessant sei. „In Deutschland begegnete man Somov, Benois, Borisov-Musatov und anderen Malern mit erheblichem Interesse. Gerade auch die Zeitschrift »Welt der Kunst« erinnert an viele deutsche, englische und französische Zeitschriften aus der Epoche der Moderne.“

⁷⁷BARNETT 1994: 52.

⁷⁸Ebenda.

Arbeiten erscheinen, die noch figurativ⁷⁹ sind und dennoch bereits als „Composition“ bezeichnet werden. Ein weiteres äußeres Kennzeichen der Veränderung deutet die Tatsache an, dass Kandinsky zwei Hauskataloge nicht mehr weiter führte. Den „Hauskatalog der ›Holzschnitte‹“ sowie die „Rubrik ›Kleine Holzschnitte‹“ beendete Kandinsky bereits 1907, obwohl er weiterhin Druckgrafiken schuf.⁸⁰ Der „Hauskatalog der ›farbigen Zeichnungen‹“ wurde formal vermutlich⁸¹ im Jahre 1908 aufgegeben. Mit dieser veränderten „Buchführung“ Kandinskys korreliert auch die Beobachtung von Peg Weiss, dass Kandinsky sich ab 1908 – als einschneidendes Ereignis – mit der Übertragung der „lyrischen Manier“ in die Landschaftsmalerei beschäftigte:⁸² Diese Veränderung am Ende des Jahres 1907, die sich sowohl in der „malerischen Ausführung“ als auch in der Buchhaltung von Kandinskys „Hauskatalogen“ manifestiert⁸³, kann als inhaltliche und äußerliche Markierung für das Ende des „formativen Frühstils“ gelten.

Der eng abgesteckte Zeitraum soll es ermöglichen, eine Art Vor-Geschichte zu Kandinskys Abstraktion zu entwickeln, wobei durch die Fokussierung auf den malerischen russischen Symbolismus selbstverständlich nur ein Teilbereich dargestellt werden kann. Letztlich eröffnet jedoch dieser Teilbereich die Chance, das Oszillieren Kandinskys zwischen Ost und West im Detail nachzuempfinden. Dabei werden „Kleine Ölstudien“ und Landschaften, die bis 1907 entstanden sind, nur berücksichtigt, wenn sie wie im Falle Vrubel's, Ähnlichkeiten mit den Hafengebäuden Vrubel's⁸⁴ aus der Frühzeit aufweisen. Durch die zeitliche Eingrenzung fallen auch die Murnau-Landschaften ab 1908 aus dem Bereich der Untersuchung.

⁷⁹ Nach alten Photographien zu urteilen, waren diese Bilder noch figurativ, so Barnett. Sie weist darauf hin, dass ein Werk dem Holzschnitt *Grüne Frauen* ähnelte.

⁸⁰ BARNETT 1994: 52.

⁸¹ Ebenda.

⁸² WEISS 1982: 60. Er befaßte sich während des Jahres 1908 so intensiv mit der Übertragung dieser lyrischen Manier auf die Landschaftsmalerei, daß er Holzschnitt und Tempera fast gänzlich aufgab und sich stattdessen auf die Landschaftsmalerei in Öl konzentrierte.

⁸³ Es wird nur noch ein Hauskatalog „Bilder“ weitergeführt.

⁸⁴ Gerade die Werke *Rapallo*, *Santa Margarita* zeigen Ähnlichkeiten nicht nur in der Spachteltechnik Vrubel's.

2. Die »russisch geprägten« Anfänge in München

Als Kandinsky im Dezember 1896 in München ankam, mietete er sich zunächst mit seiner 1. Frau Anja in der Georgenstraße 62 ein.⁸⁵ Nicht unweit seiner Wohnung, befand sich die Malschule von Anton Ažbe⁸⁶, die gerade bei den russischen Malern um 1900 besonders beliebt war. Fünf Monate zuvor – Anfang Juli 1896 - war der russische Künstler und Kunstkritiker Igor´ Grabar´ zusammen mit dem Künstler Dmitrij Kardovskij, der mit Kandinsky an der Juristischen Fakultät in Moskau studiert hatte, in München eingetroffen. In den Aufzeichnungen Grabar´s wird deutlich, dass es eher ein Zufall war, dass die beiden Künstlerfreunde zu Anton Ažbe kamen. Sie folgten dem Rat eines in München ansässigen, aber entfernten russischen Bekannten, der sie drängte, unbedingt die Malschule von Ažbe aufzusuchen. Ursprünglich hatten sie jedoch geplant, in die Privatschule von Simon Hollósy⁸⁷ einzutreten. Die bayerische Metropole war unter den russischen Künstlern um 1900 ein beliebter Ort, um sich an den freien Malschulen ausbilden zu lassen. Sie knüpften hier an eine Tradition an, die bereits in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts unter Zar Alexander II. (1855 – 1881) begonnen wurde.

2.1. Die Tradition der bayerisch-russischen Kunstbeziehungen seit 1838

Bislang wenig erforscht⁸⁸ sind die bayerisch-russischen Kunstbeziehungen, die durch die Eheschließung der ältesten Tochter Maria von Zar Nikolaus I. mit dem Erzherzog Maximilian von Leuchtenberg, einem Enkel von Max I. Joseph beflügelt wurden. Im Frühjahr 1838 besuchte Zar Niklaus I. München

⁸⁵Vgl. dazu SCHMITT 1994: 18. Jelena Hahl-Koch spricht von der Friedrichstr. in München als ersten Wohnort (HAHL-KOCH 1993: 59). Peg Weiss nennt erst den 1. Juni 1897 als Nachweis seiner Wohnung in der Georgenstraße 62 laut Münchner Stadtarchiv (WEISS 1982: 436).

⁸⁶ Anton Ažbe (1862-1905). Die Ažbe-Malschule in München wurde von dem slowenischen Maler Ažbe vom Frühjahr 1891 bis zum August 1905 geführt. Katarina Ambrožić führt in ihrer Untersuchung über Anton Ažbe aus, „dass die Ažbe-Schule im künstlerischen Leben Münchens um die Jahrhundertwende ihren festen Platz hatte, und daß sie über ihre Schüler einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu den Anfängen der modernen Kunst in mehreren europäischen Ländern leistete“. Vgl. dazu AMBROŽIĆ 1988: 87.

⁸⁷ Simon Hollósy (1857-1918) Ungarischer Maler und ab 1886 Leiter seiner eigenen Münchner Malschule. Lernte bei Gabl und O. Seitz in München an der Akademie.

⁸⁸In der Tret´jakov Galerie fand zuletzt 2004/ 2005 im Rahmen des Deutschen Kulturjahres eine Ausstellung zu dem Thema „Russisches München“ statt. Im deutschsprachigen Raum hat sich Gudrun Calov in zwei Aufsätzen mit der Problematik beschäftigt. Vgl. dazu CALOV 1988 und CALOV 1998.

und lud den bayerischen Hofarchitekten Leo von Klenze nach St. Petersburg ein, um Baupläne für die neue Eremitage zu entwerfen. Bald schon folgten auch Aufträge des Herzogs von Leuchtenberg an bayerische Künstler, so dass ein reger künstlerischer Austausch von München nach Russland stattfand.⁸⁹ Wie sah es jedoch umgekehrt aus – wann kamen russische Künstler nach München? Ganz entscheidend für den Beginn eines Austausches von russischen Künstlern nach München waren zum einen die neue Reisefreiheit unter Zar Alexander II. (1855-1881) und zum anderen ein Stipendiensystem der Kaiserlichen Kunstakademie in St. Petersburg, das die Auslandsaufenthalte ermöglichte.⁹⁰ Gudrun Calov stellt die These auf:

„Die Russen sahen in Deutschland und in den deutschen Schulen die Umsetzung der französischen und belgischen Malerei und nahmen über ihre deutschen Vorbilder die neuen Strömungen auf.“⁹¹

Es stellt sich hier die berechtigte Frage, warum die russischen Künstler nicht gleich nach Frankreich gingen, um die „neuen künstlerischen Strömungen“ zu studieren. In der Tat gab es auch viele russische Künstler, die nach Paris zur Ausbildung drängten.⁹² Doch auch die Russen in München entwickelten so etwas wie ein künstlerisches Netzwerk⁹³, das sich um die Ateliers von Wilhelm von Kaulbach und Karl Theodor von Piloty rankte. So ist es interessant, dass der Künstler Vasilij Dmitrievič Polenov (1844-1927), den Kandinsky noch vor seiner Übersiedlung nach München kopierte und studierte⁹⁴, ebenfalls im Jahre 1872 als Stipendiat der Akademie nach München in das Atelier von Karl Theodor von Piloty eintrat.⁹⁵ Ab den späten

⁸⁹ CALOV 1998: 1.

⁹⁰ EBENDA: 2.

⁹¹ CALOV 1998: 3.

⁹² Wie aktuell die Auseinandersetzung zwischen der Ausbildung in Paris und München war, zeigt auch das Beispiel des Künstlers Nikolaj Rerich, der sich für eine Ausbildung bei Fernand Cormon in Paris von 1900 bis 1901 entschied.

⁹³ So beschreibt Gudrun Calov, dass der Landschaftsmaler Šiškin nach seiner Ausbildung an der Kunstakademie in St. Petersburg die große goldene Medaille erhielt, die ihn zu einem mehrjährigen Aufenthalt im Ausland berechtigte. Deshalb fuhr er mit einem russischen Kollegen *Valerij Ivanovič Jakobi* auch nach München. Hier trafen sie dann auf andere ehemalige Mitschüler der Kaiserlichen Akademie, *Karl Theodor Huhn* und *Michail Petrovič Klodt*. Diese Entwicklungslinie von Kontakten lässt sich mühelos weiterführen und kennzeichnet auch das Netzwerk, das Kandinsky vorfand, als er 1896 in München ankam.

⁹⁴ Auf seiner ersten Ausstellung bei der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹ in Odessa zeigte Kandinsky im Jahre 1898 das Werk *Odessa- Hafen I*, das der Malweise Polenovs sehr nahe steht, wie zuletzt von Avtonomova herausgearbeitet wurde. AVTONOMOVA 1989: 34.

⁹⁵ CALOV 1998: 6. Vgl. auch POLENOV 1972.

50er Jahren des 19. Jahrhunderts begann der rege Zulauf von russischen Künstlern in die Ateliers der Münchner Maler und erreichte um 1900 seinen Höhepunkt. So zieht Gudrun Calov zu Recht das Fazit:

„Besuchten bis zur Jahrhundertwende die russischen Künstler als Lernende Paris und München, so gelangten sie jetzt in diesen europäischen Kunstzentren selbst zu einflussreicher Wirksamkeit.“⁹⁶

2.2 Die Kunststadt München um 1900

Die „Kunststadt München“ war um 1900 ein weit verbreiteter Topos, der auch Kandinsky im Jahre 1896 in die bayerische Metropole zog. Ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Akademie⁹⁷, der Ausstellungen des Kunstvereins, der internationalen Ausstellungen im Glaspalast bis zu seiner Zerstörung 1931, geben ein lebendiges Bild von der großen europäischen Kunstmetropole.

Im Jahre 1808, noch unter Max IV. Joseph, dem späteren Königs Max I., wurde die Kunstakademie in München gegründet. Mit der Berufung von Cornelius an die Akademie im Jahre 1824 durch Kronprinz Ludwig wurde die Kunst bis zur Jahrhundertmitte nun maßgeblich vom Kunstverständnis Cornelius, der dem deutschen Idealismus im Sinne Friedrich Schlegels verpflichtet war, beherrscht.⁹⁸ 1823 wurde der Kunstverein als bewusste Opposition zur Akademie gegründet, in dem sich die „sogenannten

⁹⁶ CALOV 1998: 10.

⁹⁷ Ekkehard Mai kommt in seiner kritischen Untersuchung zur *Akademie, Sezession und Avantgarde- München um 1900* zu dem Schluss, dass von dem vielbeschworenen »Niedergang Münchens als Kunststadt« um 1900 „auch heute in der Rückschau wahrlich nicht die Rede sein kann.“ München hatte nichts von seiner „initiierenden Kraft“ verloren, wobei die Akademie kaum mehr daran partizipierte, sondern die „»Neue Künstlervereinigung«, »Phalanx« und »Blauer Reiter« wurden über Schwabing zum Vorort einer neuen Welt, einer neuen Welt der Kunst, die mit Gruppen, Schulen und Künstler-Kolonien eine neue Ästhetik internationalen Anspruchs und Maßstabs entstehen sah.“ Vgl. MAI 1985: 174.

⁹⁸ Büttner legt ausführlich dar, dass Cornelius durch die Ausgrenzung der „Genre- und Landschaftsmalerei“ die Organisation der Akademie auf einem Kunstbegriff gründete, der „bereits ins Schwanken zu geraten begann.“ Dazu führt er aus: „Schlegel und Cornelius sind dem in der Ästhetik des deutschen Idealismus herausgebildeten Kunstbegriff verpflichtet, der Rang und Würde der Kunst gegenüber den Ansprüchen der Philosophie dadurch zu wahren suchte, daß er radikal alles ausgrenzte, was nicht der höchsten Idee der Kunst gerecht zu werden vermochte. (...) Ihre Auffassung von Kunst sollte, zum bildungsbürgerlichen Kunstbegriff verflacht, weite Zustimmung im Publikum finden. Unter den Künstlern jedoch war sie zunehmend umstritten. Selbst die Cornelius-Schüler waren hier mit ihrem Meister nicht ganz einig, und Förster versuchte in einem Aufsatz, der Ausgrenzung der Genremalerei zu widersprechen.“ Vgl. BÜTTNER 1980: 24-25.

Fachmaler“⁹⁹ wie Genre-, Bildnis- und Landschaftsmaler gegen den „Absolutheitsanspruch“¹⁰⁰ der Historienmalerei an der Akademie organisierten. Entsprechend der neuen bürgerlichen Käuferschicht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bildeten sich auch in Deutschland zahlreiche neue Institutionen „als Mittler zwischen den Künstlern bzw. ihren Kunstwerken und den nicht mehr klar definierten Adressaten“.¹⁰¹ Als Kandinsky nach München kam, hatte sich kurz zuvor die *Münchner Secession* als erste im deutschsprachigen Raum vom Kunstverein abgespalten, um eigene juryfreie Ausstellungen zu veranstalten und dabei dem „Qualitätskriterium wieder Geltung zu verschaffen“.¹⁰² Darüber hinaus war es für das Ausstellungswesen in München wichtig, dass König Ludwig I. 1845 für die Akademieausstellungen ein neues Gebäude gegenüber der Glyptothek errichten ließ und damit ein Ausstellungsforum schuf, das mit den internationalen Kunstmetropolen Paris, Berlin oder Brüssel konkurrieren konnte.¹⁰³ Der 1853/54 errichtete Glaspalast war ursprünglich für Industrieausstellungen konzipiert, bildete jedoch ab 1858 bis zum Brand 1931 auch für internationale Kunstausstellungen der *Münchner Secession* ein bedeutendes Forum.

Die schillernden und gefeierten Künstler in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts waren Arnold Böcklin und Franz von Stuck¹⁰⁴, die auch in Russland großes Ansehen genossen¹⁰⁵ und Kandinsky auf unterschiedliche Weise beeinflussten. Auf die Bedeutung des Jugendstils in München mit der ersten Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast 1897, wo Obrist, Endell, Riemerschmid und weitere Künstler erstmals ausstellten, hat Peg Weiss ausführlich hingewiesen.¹⁰⁶ München besaß um 1896 ungefähr 400.000 Einwohner, die meisten registrierten Künstler Deutschlands und zeichnete sich dadurch aus, dass es gerade in Schwabing einen noch fast „dörflichen

⁹⁹ LENZ 1994: 14.

¹⁰⁰ EBENDA: 14.

¹⁰¹ HARZENETTER 1992: 62.

¹⁰² ZWEITE 1982: 7.

¹⁰³ LENZ 1994: 14.

¹⁰⁴ Der symbolistische Maler Franz von Stuck (1863-1928) erhielt erst 1906 den Adelstitel „von Stuck“. So ist es zu erklären, dass Kandinsky ihn ohne Adelstitel nennt. In dieser Untersuchung wird er als Franz von Stuck oder Stuck bezeichnet.

¹⁰⁵ Vgl. Grabar: *Arnol'd Beklin*. In: *Mir iskusstva* 1901, Chronik, 91-96.

¹⁰⁶ WEISS 1982: 29-83.

Charakter“¹⁰⁷ hatte im Vergleich zu der „größtstädtischen Anonymität“ Berlins. Das war die Situation der Stadt, als Kandinsky eintraf. Und warum wählte er ausgerechnet München und nicht Paris? Kandinsky gibt die „hochgeschätzten Malschulen“ in München als Grund an, warum er sich ausgerechnet für diese Stadt entschieden hatte.

„So ging ich nach München, dessen Schulen damals in Rußland hoch geschätzt wurden. Zwei Jahre besuchte ich die berühmte Ažbè-Schule und zwang mich, die Zeichnung von der organischen Seite zu studieren, was mir widerwärtig war. Danach wollte ich die Zeichenklassen der Münchener Akademie versuchen, fiel aber bei der Prüfung durch.“¹⁰⁸

Es ist interessant, dass es nicht nur Kandinskys Affinität zur deutschen Sprache war, wie es in der Forschung häufig geäußert wurde, seine Großmutter mütterlicherseits war deutschstämmig¹⁰⁹; sondern der Ruf der „Münchner Malschulen“ war, der ihn nach München gelockt hatte. Kandinsky selbst hat immer wieder darauf hingewiesen, dass er sich in den ersten Jahren in München sowohl an einer „freien Malschule“ als auch an der Münchner Kunstakademie aufhielt. In allen fünf Selbstdarstellungen, selbst in den kleinsten Notizen zum Werdegang, ist es Kandinsky ein Anliegen, stets beide Institutionen die „Ažbe – Schule“ und die Akademie als Ausbildungsquelle zu erwähnen.¹¹⁰ Nur in einer einzigen kleinen Abhandlung „Denken-Nichtdenken“¹¹¹; in der es um das Erlernen des Zeichnens geht, spricht Kandinsky ausschließlich über die „Ažbe-Schule“:

„Das Zeichnen war in russischen Schulen nicht obligatorisch. Die Stunden fanden nach Schluß der obligatorischen statt. Also gab es wenig Jungens, die sich an diesen Stunden beteiligten. Und noch viel weniger nahmen sie ernst.

¹⁰⁷ ZWEITE 1982: 7.

¹⁰⁸ KANDINSKY 1912:22.

¹⁰⁹ In der russischen Ausgabe von *Rückblicke* schreibt Kandinsky, dass seine Großmutter »Deutsche« war, während er sie in der deutschen Ausgabe als »Baltin« beschreibt. (Vgl. dazu: HAHN-KOCH 1980: 148.) Dieses Faktum gibt bereits einen Einblick in das komplexe System von Kandinskys hinterlassenen Schriften, auf das in dieser Arbeit lediglich hingewiesen werden kann. Es zeigt aber in diesem konkreten Fall das Bemühen Kandinskys, die russischsprachigen Leser mit seiner „deutschen Herkunft“ und die deutschsprachigen mit seiner „baltischen Herkunft“ zu konfrontieren.

¹¹⁰ KANDINSKY (RÜCKBLICKE) 1913:42: „Ich sah die damals sehr berühmte Schule von Anton Ažbè (...) Damals war Franz Stuck „der erste Zeichner Deutschlands“ und ich ging zu ihm (...); KANDINSKY 1919 (SELBSTCHARAKTERISTIK):60: „Hier arbeitet er in der Ažbè – Schule zwei Jahre und ein Jahr auf der Akademie bei Franz Stuck.“ KANDINSKY 1927 (AUTOBIOGRAPHISCHE NOTIZ): 65.: „Ažbè-Schule und Münchener Akademie bei Franz Stuck (...)“.

¹¹¹ KANDINSKY 1929 (DENKEN-NICHTDENKEN ?): 66.

Vor über 50 Jahren gehörte ich zu diesen sehr wenigen. (...) Nach etwa 20 Jahren studierte ich das Zeichnen in der der damals berühmten Ažbe –Schule in München.“¹¹²

Kandinsky nahm in jungen Jahren das „Zeichnen“ schon sehr ernst und sah in der Malschule von Anton Ažbe eine Fortsetzung seiner Bemühungen. Damit verkörpert Kandinsky in seinen Ausbildungsjahren bereits den Spannungsbogen des Münchner Kunstbetriebes, der um 1900 sowohl die Ausbildung an der Akademie als auch an der freien Malschule umschloss.

2.3 Die Malschule von Anton Ažbe und die Kontakte zu russischen Malerkollegen

Die Ažbe- Malschule in München wurde von dem slowenischen Maler Anton Ažbe ¹¹³ vierzehn Jahre lang vom Frühjahr 1891 bis zum August 1905 geführt. Neben anderen privaten Kunstschulen wie der des Ungarn Hollósy nahm die Ažbe-Schule im künstlerischen Leben Münchens um die Jahrhundertwende ihren festen Platz ein.¹¹⁴ Ursprünglich war Ažbe der „beste Corrector an der Münchner Akademie“¹¹⁵ gewesen, wie einer der ersten Schüler Ažbes Jakopič ihn bezeichnete. Durch die Unzufriedenheit von Jakopič und Mitstudenten an der Akademie hatten sie Ažbe überredet, private Korrekturen bei den Studenten, fern des Akademiebetriebes durchzuführen. Dadurch entwickelte sich nach und nach ein immer größerer Zustrom an interessierten Schülern, dass Ažbe eine größere öffentliche Schule gründete.¹¹⁶ Zunächst traf man sich in der Türkenstraße und später, als Kandinsky 1896 nach München kam, besaß Ažbe bereits so viele internationale Schüler, so dass er ein ganzes Haus in der Georgenstraße Nr. 16 angemietet hatte, um der wachsenden Schülermenge gerecht zu werden. Die Villa mit großem Garten hatte ursprünglich einem russischen Diplomaten, dem Fürsten Ščervatov, gehört. Grabar’ beschreibt in seinen Erinnerungen, wie ihm ein russischer Bekannter in München, ohne dass Grabar’ Ažbe schon kannte, von dem „Original- Holzhaus Ažbes im

¹¹² KANDINSKY 1929 (DENKEN-NICHTDENKEN ?): 66.

¹¹³ Anton Ažbe (1862 - 1905) Slowenischer Maler; Studium in Wien und München. Leiter der bekannten Ažbe-Malschule in München ab 1891 bis zu seinem Tode 1905. Vgl. ausführlich zu Leben und Werk: AMBROZIČ 1988.

¹¹⁴ AMBROZIČ 1988:87.

¹¹⁵ Ausspruch seines slowenischen Schülers Jakopič. Zit. nach AMBROZIČ 1988 : 89.

¹¹⁶ AMBROZIČ 1988 : 89.

russischen Stil“¹¹⁷ vorgeschwärmt hatte. Vielleicht war diese besondere „slawische Atmosphäre“ durch die Architektur und den Lehrer Ažbe auch für Kandinsky zunächst ein Motiv, seine Anfänge hier zu suchen. Grabar’ beschreibt in seinen Erinnerungen sehr ausführlich die Stimmung in der Schule und ihren Lehrer Ažbe:

„Im Garten, im Schatten der Bäume und unter einem Vordach hatte eine Gruppe von Männern und Frauen in blauen, rosa, schwarzen und weißen Kitteln und Schürzen sich verteilt, sie unterhielten sich fröhlich und lachten. Unter ihnen war ein kleines buckeliges Männchen mit einem breiten Hut und weicher Krempe von gelb-olivgrüner Farbe, in einem leichten Mantel derselben Farbe, den er sich über einen grauen Sommeranzug über die Schultern geworfen hatte. Unter seinem Hut schauten Strähnen von rotblondem Haar hervor, unter seiner markanten Nase, neben der sich zu beiden Seiten ein Kneifer eingrub, ragte ein von allen Seiten riesiger dichter Schnurrbart, der Bart jedoch war spitz. Später rasierte er ihn ab. Er war ungefähr vierzig Jahre alt. In der linken Hand hielt er eine lange, dünne Zigarre mit Strohalm, Virginia genannt, mit der rechten stützte er sich auf einen Spazierstock und mit einem Lachen erzählte er den um ihn Versammelten irgendetwas, während er mit seiner Zigarre gestikulierte.“¹¹⁸

Durch welchen Kontakt Kandinsky konkret auf die Malschule von Anton Ažbe gekommen ist, konnte bislang nicht geklärt werden.¹¹⁹ Er selbst gibt dazu keine Auskunft in seinen Schriften. Stattdessen beschreibt er ausführlich sein Unbehagen über die ersten Aktstudien bei Ažbe:

„Ich sah die damals sehr berühmte Schule von Anton Azbè dicht besetzt. Zwei bis drei Modelle »saßen Kopf« oder »standen Akt«. Schüler der beiden Geschlechter und aus verschiedenen Nationen drängten sich um die übelriechenden, teilnahmslosen, ausdruckslosen, meistenteils charakterlosen, 50 bis 70 Pfennig pro Stunde bezahlten Naturerscheinungen, bestrichen vorsichtig mit leisem, zischendem Geräusch das Papier und die Leinwand und suchten diese, sie nichts angehenden Menschen genau anatomisch, konstruktiv [...] und charakteristisch wiederzugeben.“¹²⁰

Richtig ist, dass die Schule von Ažbe vor 1896 bei den Repin-Schülern aus St. Petersburg, Grabar’ und Kardovskij, scheinbar keinesfalls so „berühmt“ war, wie das auch Kandinsky hier im Nachhinein darstellt, denn sie kannten die

¹¹⁷GRABAR’ 2001: 112. Grabar’ korrigiert in seinen Erinnerungen auch die Darstellung seines russischen Bekannten über die Architektur von Azbés Schule in der Georgenstr. 16. Er bezeichnet es als „Gebäude aus Baumstämmen, das tatsächlich im „russischen Stil“ errichtet wurde, aber ganz sicher nicht von russischen Architekten und sei es auch noch so russisch.“

¹¹⁸ GRABAR’ 2001: 112.

¹¹⁹ Der Hinweis von Nadja Podzemskaja, dass Dmitrij Kardovskij und der Bruder von Igor’ Grabar’ Kandinsky vom Studium her kannten, lässt vermuten, dass der Hinweis auf die Ažbe-Schule möglicherweise aus dem juristischen Umfeld in Moskau stammte.

¹²⁰ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE) : 42.

Schule ganz offensichtlich bei ihrer Ankunft in München gar nicht.¹²¹ Für die St. Petersburger Künstler-Kollegen Jawlensky und Marianne von Werefkin, die im Herbst 1896 ebenfalls nach München übersiedelten, stellte sich die Situation schon ganz anders dar, denn sie lernten die Malschule wiederum durch die Freunde Grabar´ und Kardovskij kennen. Das Attribut „berühmt“, so wie es Kandinsky hier verwendet, muss wohl eher im Sinne von „bekannt“ unter Schülern unterschiedlichster Nationen gewertet werden. Ambrosić bezeichnet in ihrer umfassenden Studie zu Ažbe die Schule als eine „spezifische Institution“ in München und stellt dar, dass sie sich wohl gerade hinsichtlich der Lehrmethoden und dem großen pädagogischen Talent Ažbes von anderen Münchner Kunstschulen der Zeit unterschied.¹²² So hat sie in ihrer Studie über die Ažbe-Schule nachgewiesen, dass die Akademie in München, das Studium bei Ažbe nicht nur empfahl, sondern auch Diplome, die in der Ažbe-Schule ausgestellt wurden, mit dem Siegel der Akademie beglaubigte. Ažbe, der ein Schüler Löfftz gewesen war, pflegte Kontakte und Freundschaften zur Akademie, so zu Ludwig von Herterich¹²³ und Heinrich von Zügel.¹²⁴ Vor diesem Hintergrund gesehen, nahm die Schule eine Art Zwischenstellung zur akademischen Tradition und dem „künstlerischem Aufbruch“ ein. „Uns junge Leute befriedigt der Unterricht an der Akademie nicht“, formulierte vage Jakopič in seinen Erinnerungen.¹²⁵ Diese allgemeine Unzufriedenheit mit der Akademie scheint Ažbe in seiner Einrichtung durch ein besonderes Maß an persönlichem Einsatz und Gutmütigkeit¹²⁶ sowie seiner beiden „Lehrmethoden“ aufzufangen zu haben.

¹²¹ In den Aufzeichnungen Grabar´s wird deutlich, dass es eher ein Zufall war, dass die beiden Künstlerfreunde zu Anton Ažbe kamen. Sie folgten dem Rat eines in München ansässigen, aber entfernten russischen Bekannten, der sie drängte, unbedingt die Malschule von Anton Ažbe aufzusuchen. Ursprünglich hatten sie jedoch geplant, in die Privatschule von Simon Hollósy einzutreten. Dazu schrieb Grabar´: „Nach den ersten Begrüßungen und Befragungen erklärte er uns, dass wir nicht in die Schule von Hollósy, wie wir es beabsichtigt hatten, eintreten sollten, sondern beim „kleinen Azbe: seine Schule sei die Beste, und er selbst sei der Beste von allen als Pädagoge und als Mensch.“ Vgl. GRABAR 2001: 111.

¹²² AMBROZIĆ 1988: 87.

¹²³ Herterich erhielt erst im Jahr 1908 seinen Adelstitel, Zügel ein Jahr zuvor.

¹²⁴ AMBROZIĆ 1988: 91.

¹²⁵ AMBROZIĆ 1988: 89.

¹²⁶ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 42. Kandinsky schrieb: „Anton Ažbè war ein begabter Künstler und sein selten guter Mensch.“

Insgesamt führte er vierzehn Jahre lang allein die Schule, nur von 1898 bis 1900 wurde sie kurzfristig in „Ažbe – und Grabar’- Schule“ umbenannt, nachdem Igor Grabar’ zu seinem engsten Mitarbeiter ernannt worden war.¹²⁷

Grundsätzlich ist bei der Beschäftigung mit Anton Ažbe und seiner Malschule in München zu beachten, dass die Quellenlage doch sehr stark von den Aufzeichnungen Grabar’s, Kandinskys, Jawlenskys und Dmitrij Kardovskijs geprägt ist.¹²⁸ Diese enge Verflechtung ergibt sich aus zwei ganz unterschiedlichen Tatsachen heraus. Kandinsky und Jawlensky gehören zu den „berühmten Schülern“ der Ažbe-Schule, die gerne für die These herangezogen werden, die Ažbe-Schule hätte einen maßgeblichen Anteil als Wegbereiter der Moderne¹²⁹ geleistet. Grabar’ hingegen ist heute als Künstler in Westeuropa weitestgehend unbekannt, er jedoch hinterließ die umfangreichsten Erinnerungen an die Ažbe-Schule. So zieht Ambrozić in ihrer umfassenden Ažbe- Studie das Fazit:

„(...) doch als gemeinsamer Nenner ergibt sich aus allen Beiträgen, daß die Ažbe-Schule im künstlerischen Leben Münchens um die Jahrhundertwende ihren festen Platz hatte, und daß sie über ihre Schüler einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu den Anfängen der modernen Kunst in mehreren europäischen Ländern leistete.“¹³⁰

Inwieweit die Methoden Ažbes, „das Kugelprinzip“ und „die Farbzerlegung“, Kandinskys frühe Entwicklung beeinflusst haben, soll im folgenden Abschnitt untersucht werden.

¹²⁷ AMBROZIĆ 1988: 91-92.

¹²⁸ Zusätzlich gibt es noch einige Quellen von slowenischen Impressionisten – Schülern von Ažbe, die jedoch international kaum Bekanntheit genießen.

¹²⁹ Hierbei ist die Studie von France Stele aus dem Jahre 1962 erwähnenswert. Der Autor vertritt die These, dass Ažbe Theorien bezüglich der Form und der Farbe eine Aneignung des Postimpressionismus impliziere und sieht hierbei eine deutliche Annäherung an Cézanne. Vgl. dazu: STELE 1962. Peg Weiss hat in der Kandinsky-Forschung eine Kontroverse zu diesem Thema entfacht, in dem sie behauptete, Ažbe habe „damals im Hauptstrom der avantgardistischen Kunstentwicklung gestanden, da er Malerei als Kunst der Farbe lehrte (...)“. Vgl. dazu: WEISS 1979: 15-17. J. Hahl- Koch bezweifelt den Einfluss Ažbes in der freien Behandlung der Farbe auf Kandinsky, da sie die Auffassung vertritt, dass französische Künstler zu jener Zeit schon fortschrittlicher waren als Ažbe. Vgl. dazu: HAHL-KOCH 1993: 60.

¹³⁰ AMBROZIĆ 1988: 87.

2.3.1 Das Prinzip des Farbzerlegens versus »organische Zeichnung«?

Hinsichtlich der Methoden Ažbes, die Kandinsky in seiner frühen Phase geprägt haben, zeichnen sich zwei Schwerpunkte ab. Zum einen ist es die Methode des „Kugelprinzips“ und zum anderen ist es das Prinzip der Farbzerlegung, die Ažbe praktizierte. Die nicht schriftlich fixierten Methoden, die nur aus der Überlieferung der Schüler bekannt sind, brachten den Berichten zufolge auch viele Schüler, die bereits akademisch ausgebildet waren¹³¹, zu Ažbe.¹³²

Das Kugelprinzip wie Ažbe es lehrte, beschreibt Grabar´ ausführlich:

„Wie immer ging er von dem bekannten ‚Kugelprinzip‘ aus. Wir hatten beide den Kopf so gut gezeichnet, wie wir das konnten. Und wir konnten das – um ohne Umschweife zu sprechen – recht und schlecht. Ažbè schaute sich die Zeichnung an und sagte: „Bei euch ist alles zu zufällig, zu sehr kopiert, es gibt aber doch Gesetze, die man kennen muss.“ Er nahm einen Kohlestift und zeichnete eine Kugel, deckte sie dann im gleichen Ton ab, fügte den Schatten hinzu, wählte die Stelle für den Reflex, zeichnete den Schatten der Kugel selbst dazu und markierte mit Kreide die Form. „So, diese fünf Elemente machen das ganze Geheimnis der Plastizität aus: Alles, was näher ist, erscheint heller, alles, was weiter von euch entfernt ist, dunkler.“¹³³

Ein anderer Schüler, Emil Pacovsk`y beschreibt, dass Ažbe lehrte, dass sich jedes Ding im Raum von der Kugel ableiten ließe, da alles Plastische rund sei und somit „dem Gesetz von der plastischen Gestaltung des idealen Gegenstandes – der Kugel unterliege.“¹³⁴ Ažbe selbst hatte zu Lehrzwecken sein Werk „Porträt einer Negerin“ 1895 im großen Lehrsaaal aufgehängt, um daran sein „Kugelprinzip“ zu verdeutlichen. Über der Eingangstür der Schule hing ebenfalls eine gezeichnete Kugel mit der Inschrift „Nur fest“ als äußerliches Symbol für das wichtige Zeichenprinzip.¹³⁵ Zu einer kritischen Auseinandersetzung in der Kandinsky-Forschung hat der Ansatz von Peg Weiss geführt, die Ažbe, wie zuvor der Kunsthistoriker Stele, Anregungen

¹³¹ Dazu zählen unter anderem die russischen Künstler Grabar´, Kardovskij, Jawlensky, Bilibin und Rerich.

¹³² PODZEMSKAIA 2000: 32. Hierzu bemerkt Nadja Podzemskaja:

„La fama die Ažbè era fondata sul metodo didattico del disegno organico: è in effetti questa la ragione che Grabar´ evoca a varie riprese, spiegare la sua scelta della scuola di Ažbè, che egli preferì all’atelier parigino di Fernand Cormon.“

¹³³ Übernommen von AMBOROZIĆ 1988: 93.

¹³⁴ Vgl. hierzu: AMBROZIĆ 1988: 94.

¹³⁵ AMBROZIĆ 1988: 93.

durch den Postimpressionismus und Cézanne nachzuweisen versucht hat, obgleich Ažbe bis 1903 nie die Gelegenheit hatte, ein einziges Werk von Seurat oder Cézanne im Original zu sehen.¹³⁶ Unterstützt wurde diese These, Ažbe habe Bedeutendes für die Entwicklung der Form in der Moderne geleistet, durch die Erinnerungen seines ehemaligen Schülers und *Mir iskusstva*- Mitglieds Mstislav Dobužinskij.¹³⁷ Dieser formulierte, „dass Ažbes geometrisierte Köpfe den Kubismus vorwegnahmen.“¹³⁸ Wenn man der Beharrlichkeit, mit der Ažbe die Zerlegung des zu malenden Gegenstandes in eine geometrische Form – bei ihm wohl zunächst nur die Kugel - Glauben schenken darf, so wie es durch die Schüleraussagen übermittelt wurde¹³⁹, so ist dieser Ansatz durchaus mehr als ein bloßes Lehrmittel. In diesem Kontext ist auch der Ratschlag an Kandinsky: „Ja, mein Lieber, die Anatomie müssen Sie fein kennen. Wehe Ihnen aber, wenn Sie vor der Staffelei an die Anatomie denken! Bei der Arbeit soll der Künstler *nicht denken!*“¹⁴⁰ ein möglicher Hinweis darauf, dass Ažbe nicht mehr mimetisch nach der Natur arbeitete, sondern zunächst jede Figur und jeden Gegenstand in die geometrische Figur der Kugel übersetzte und daraus langsam die Plastizität des Gemalten entwickelte. Daraus spricht ein Konfliktbewusstsein von Ažbe, der spürte, dass klare Flächen zum Verlust von Illusion und Raumentiefe führten und tatsächlich Gesehenes, auf der Leinwand wiedergegeben, eine Einbuße in der Komposition bedeutete. So sollte Kandinsky die „Anatomie“ zwar beherrschen, sie jedoch gleichzeitig vergessen und stattdessen das Gesehene - Kandinsky studierte die Anatomie nach dem lebenden Modell - in eine Kugel zerlegen, um dadurch den Konflikt zwischen tatsächlich Gesehenem und Plastizität zu überwinden. Dieser Ansatz kommt der Malweise Cézannes in der Tat sehr nahe und es wäre denkbar, dass Ažbe zwar, wie in der Forschung behauptet¹⁴¹, bis 1903 keine Möglichkeit hatte, einen Cézanne im Original zu

¹³⁶ EBENDA.

¹³⁷ Mstislav Dobužinskij (1875-1957) Dobužinskij absolvierte zunächst eine Ausbildung an der Zeichenschule der Gesellschaft zur Förderung der Künste in St. Petersburg (1885-87), danach ein Studium der Rechtswissenschaften an der Juristischen Fakultät in St. Petersburg (1895-99) bevor er von 1899 bis 1901 seine Ausbildung in München bei Ažbe und Hollósy fortsetzte. 1901 kehrte Dobužinskij nach St. Petersburg zurück und schloss sich im Jahre 1902 der Künstlervereinigung *Mir iskusstva* an. 1914 beteiligte er sich als Bühnenbildner an der Ausstattung von Inszenierungen Džagilev. Vgl. dazu: RUSSISCHE MALEREI 1977:88.

¹³⁸ Vgl. dazu Dobužinskij 1987. Ebenfalls ausführlich bei PODZEMSKAIA 2000: 33-34.

¹³⁹ AMBROZIĆ 1988: 94-95.

¹⁴⁰ KANDINSKY 1929 (DENKEN-NICHTDENKEN?): 66.

¹⁴¹ AMBROZIĆ: 94-95.

sehen, aber es ist nicht auszuschließen, dass er in Zeitschriften bereits Reproduktionen der Werke Cézannes gesehen haben mag.

Auch wenn Kandinsky in *Rückblicke* über die Akstudien bei Ažbe bitterlich klagt, sieht Nadja Podzemskaja sich berechtigt, insbesondere auch durch die Vielzahl der hinterlassenen Zeichnungen und Studien aus den frühen Jahren¹⁴², bei Ažbe die Grundsteinlegung für die „zeichnerischen Grundlagen“ und seine formativen Jahre auf dem Wege zu einer Malerei ohne Gegenstand, zu konstatieren. So formuliert sie:

“Contrariamente alle sue dichiarazioni di estraneità rispetto al metodo di Azbè, Kandinsky sembra invece averlo assimilato abbastanza bene, almeno per poter insegnare il disegno fondandosi proprio sui principi del suo vecchio maestro (...) il giudizio sul’ insegnamento di Azbè doveva probabilmente giocare un ruolo soprattutto strumentale in una ricostruzione del proprio percorso orientata verso la pittura senza oggetti, controbilanciando il passaggio su Franz Stuck che lo segue immediatamente e suggerisce per la sua pittura ulteriori riferimenti formativi.”¹⁴³

Unterstützt wird diese These noch durch Kandinskys im Nachhinein auf das Jahr 1898 datierte, erste theoretische Schrift mit dem Titel *Risunok i forma* (Zeichnung und Form)¹⁴⁴. Das Datum markiert genau den Wechsel Kandinskys von Ažbe an die Akademie zu Franz von Stuck. Nadja Podzemskaja sieht in diesem Werk eine erste Definition von Zeichnung und Form und bewertet die Schrift dementsprechend als Reflexion über die Zeichenlehre von Ažbe.¹⁴⁵ Es gibt jedoch noch das zweite wichtige Lehrprinzip des „Farbzerlegens“ bei Ažbe, das gerade hinsichtlich des Einflusses auf Kandinsky eine kontroverse Diskussion in der Kandinsky-Forschung entfacht hat.¹⁴⁶ Grabar’ charakterisierte wie folgt das erwähnte Prinzip:

„Das Neue an der Malerei war Ažbès konsequentes Festhalten daran, die Farben nicht auf der Palette zu mischen, sondern dieselben getrennt auf die

¹⁴² Pferdestudien, Kopfstudien und ähnliche Skizzen.

¹⁴³ PODZEMSKAJA 2000: 34.

¹⁴⁴ EBENDA:37.

¹⁴⁵ EBENDA.

¹⁴⁶ Jelena Hahl-Koch bezweifelt den Einfluss Ažbes bei der freien Behandlung reiner Farben. „Wenn nun Peg Weiss zu dem Schluss gelangt, Ažbè sei ein großer Meister und ein bedeutendes Vorbild für Kandinsky gewesen, und zwar vor allem in der freien Behandlung reiner Farben, in der Verwendung des Spachtels (weil Ažbè große Pinsel empfahl), in der Skepsis gegenüber akademischen Regeln, ja sogar auf dem Weg zur Abstraktion, so ist das schwer nachvollziehbar.“ Vgl. dazu HAHL-KOCH 1993: 60.

Leinwand aufzutragen: „Sie werden sich im Auge des Betrachters selbst mischen; das wird wenigstens ein reines Kolorit geben; wenn man sie dagegen auf der Palette verschmiert, so ist das nur Schmutz“, pflegte er zu sagen, wobei er seinen Gedanken auf der Palette und der Leinwand demonstrierte. In diesen Bemerkungen und Ratschlägen bestand das ganze System, das dem des Impressionismus nahe stand, den er ungewöhnlich schätzte (...)¹⁴⁷

Im Jahre 1898 stellte Signac Zeichnungen in der Internationalen Ausstellung der *Secession* in München aus. Zudem war in der Berliner Zeitschrift *Pan* im selben Jahr in einer gekürzten Fassung der theoretische Aufsatz Signacs *Von Eugen Delacroix bis zum Neoimpressionismus*¹⁴⁸ erschienen, so dass nicht nur Ažbe, sondern auch Kandinsky zu diesem Zeitpunkt mit dem Neoimpressionismus Bekanntschaft schließen konnte. Der lockere Umgang mit der Farbe in „befreitem Pinselstrich“ manifestiert sich bei Kandinsky in über 100 kleinen Ölstudien, die er in den Ažbe- Jahren bis 1907 geschaffen hat.¹⁴⁹ In einem Brief an seinen Schüler Pappe vom 15. Mai 1900 empfahl Kandinsky bereits als „Lehrer“ den Gebrauch der „reinen Farbe“.

„Versuchen Sie möglichst wenig Ton auf der Palette zu mischen. Nehmen Sie bei der geringsten Möglichkeit reine Farbe und bringen sie auf die Leinwand und dann darauf eine andere reine Farbe usw. Auf keinen Fall mischen Sie die Farbe lange auf der Palette: das lange Mischen macht die Farbe schmutzig und tötet ihre Kraft.“¹⁵⁰

Kandinsky selbst sah auch das Kolorit in seinen Anfangsjahren als künstlerische „Heimat“. In *Rückblicke* schrieb er dazu:

„Als einige meiner Kollegen meine Hausarbeiten sahen, stempelten sie mich zum „Koloristen“. Manche nannten mich nicht ohne Bosheit den „Landschaftsmaler“. Beides kränkte mich, obwohl ich die Gerechtigkeit dieser Bezeichnungen einsah. Um so mehr! Ich fühlte tatsächlich, daß ich im Reich

¹⁴⁷Zur Herleitung der Farbzerlegung schreibt AMBROZIĆ: „Später verbreitete sich diese Lehre durch einen „modifizierten“ französischen Impressionismus, doch nach Auffassung der deutschen Impressionisten Max Liebermann, Fritz von Uhde, Heinrich von Zügel. In der dritten Phase, um 1900 schloß diese Lehre Ažbes über die Farbe auch die Erfahrung des Malverfahrens der zwei Hauptverterer der Sezession (...) ein, nämlich von Max Slevogt und Lovis Corinth, die den Weg zum Expressionismus vorzeichneten, was auch Ažbes künstlerischem Temperament am besten entsprach und ihm als Pädagogen einen Blick über das momentan Aktuelle hinaus bot.“ Vgl: dazu AMBROZIĆ 1988: 104.

¹⁴⁸Vgl. dazu DEROUET/BOISSEL 1984: 20. Im Zusammenhang mit Kandinskys 10. Phalanx-Ausstellung, die dem Neoimpressionismus gewidmet war, wird explizit erwähnt, dass Kandinsky den Aufsatz Signacs gelesen hat.

¹⁴⁹MOELLER (ED.) 1994: 113-150.

¹⁵⁰Übernommen aus: ZIMMERMANN 2002, BAND II: 496.

der Farben mich viel heimischer fühlte, als in dem der Zeichnung. Und ich wußte nicht, wie ich mir diesem drohenden Übel gegenüber helfen sollte.“¹⁵¹

Auf dem Weg der „Befreiung der Farbe von der Form“ wird in dieser Aussage Kandinskys die Zerrissenheit zwischen freiem Umgang mit der Farbe und der Notwendigkeit der Zeichnung in den Anfangsjahren deutlich. Sehr anschaulich zeigen sich Ažbes Lehrmethoden gerade im Vergleich zwischen Kandinskys Aquarell-Skizze *Die Segnung des Brotes*, um 1889 (Abb. 1), das vermutlich auf Kandinskys ethnographischer Expedition nach Vologda entstanden ist und Kandinskys figürlicher Ölskizzen¹⁵²: *Kochel – Stehende Dame am Waldrand*, Sommer 1902 (Abb. 2) sowie *Kochel- Sitzende Dame am Seeufer* Sommer 1902 (Abb. 3). Es wird deutlich, dass er beide erlernte Prinzipien gleichermaßen praktizierte, das „Kugelprinzip“ wie auch die Farbzerlegung. Im Vergleich zur Aquarell-Skizze von 1889 (Abb. 1) wirken die skizzenhaft angedeuteten Gesichter von 1902 (Abb. 2 und 3) sehr plastisch. Man möchte meinen, bei der *Sitzenden Dame am Seeufer* sogar die Kugel im Gesicht noch deutlich zu erkennen, nach dessen Prinzip modelliert wurde. Ganz anders die einfachen, flächig gestalteten Formen in der Skizze von 1889. Um zu dieser vereinfachten Formensprache zurückzukehren, sollte Kandinsky sich erst noch technisch vervollkommen, was die Skizze *Junge Frau in russischer Tracht*, um 1902/1903 entstanden (Abb. 4), unter Beweis stellt. Auch das Prinzip der Farbzerlegung wird in der Anwendung der reinen Farbe, ohne vorher auf der Palette gemischt worden zu sein, in den figürlichen Ölskizzen deutlich. Gerade was die Behandlung der Farbe anbelangt, so stellt sich die Malschule von Ažbe als eine Art Verbindungsstück zu Signacs Ideen zum Neoimpressionismus dar. Denn es bleibt festzuhalten, dass auch tatsächlich Werke von Signac in der Internationalen Ausstellung der *Secession* in München 1898 von Ažbe und Kandinsky rezipiert werden konnten.

¹⁵¹ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 44.

¹⁵² Auch die Werke *Kochel –Gabriele Münter*, Sommer 1902 und *Kochel – Anja mit Daisy*, Sommer 1902 weisen auffallend die Kugel als Grundprinzip des Gesichtes nach.

2.3.2 Kardovskij und Kandinsky- zwischen Tradition und Aufbruch

Für das frühe Schaffen von Kandinsky ist die Verbindung zu Dmitrij Kardovskij,¹⁵³ wie es der Briefwechsel aus der Handschriftenabteilung in der Staatlichen Tret'jakov-Galerie bestätigt,¹⁵⁴ gerade für die Zeit zwischen 1896 und 1904 von eminenter Bedeutung. Podzemskaja hat bereits auf die wichtige Rolle von Kardovskij und Grabar' für die formativen Jahre Kandinskys hingewiesen.¹⁵⁵ Die Rahmenbedingungen, unter denen Kardovskij und Kandinsky in München begannen, waren ganz unterschiedlicher Natur. Beide hatten zunächst Jura an der Universität in Moskau¹⁵⁶ studiert, Kardovskij hatte jedoch bereits mit Unterbrechungen die St. Petersburger Kunstakademie seit 1892 besucht, während Kandinsky als „Autodidakt“ einen schweren Beginn in der Malschule von Ažbe zu bewältigen hatte, da ihm das „Modellzeichnen“¹⁵⁷ nicht lag. Dazu schreibt Kandinsky in *Rückblicke*:

„Das Linienspiel des Aktes interessierte mich manchmal sehr. Manchmal war es mir aber widerwärtig. Bei manchen Stellungen gewisser Körper empfand ich eine abstoßende Linienwirkung und mußte mich energisch zwingen, sie wiederzugeben. Ich war beinahe in ständigem Kampfe mit mir. Nur draußen in der Straße konnte ich wieder frei aufatmen, unterlag nicht selten der Versuchung, die Schule zu ›schwänzen‹ und mit dem Malkasten das Schwabing, den englischen Garten oder die Isaranlagen auf meine Art abzufangen. Oder ich blieb zu Hause und versuchte auswendig, nach Studie oder phantasierend ein Bild zu machen, das mit den Naturgesetzen nicht allzuviel zu tun hatte. Ich wurde deshalb von Kollegen für faul und oft für wenig begabt gehalten, was mich manchmal sehr kränkte, da ich die Liebe zur Arbeit, den Fleiß und die Begabung ganz deutlich in mir fühlte.“¹⁵⁸

¹⁵³ Kardovskij, Dmitrij N. (1866-1943), Maler, Grafiker, Illustrator und Schüler von Il'ja Repin an der St. Petersburger Kunstakademie. Ab 1907 war er Professor für Grafik und ab 1911 ordentliches Mitglied der Kunstakademie. Vgl. dazu AVTONOMOVA 1989: 52.

¹⁵⁴ Die Briefe liegen in deutscher Übersetzung vor: Vgl. dazu: AVTONOMOVA 1989: 47-54.

¹⁵⁵ Vgl. dazu. PODZEMSKAIA 2000: 34. Podzemskaja weist zu Recht auf die bislang oft vernachlässigten vielschichtigen Beziehungen zwischen Kandinsky, Grabar' und Kardovskij in den frühen Jahren in München hin, die von Zusammenarbeit und Konkurrenz geprägt gewesen sind. „La presenza a Monaco, tra 1896 und 1901, di Kardovskij e di Grabar' fu un fenomeno d'importanza capitale per la prima formazione artistica di Kandinsky, in quanto in gran parte determinò il suo ambito di interessi, le sue scelte artistiche e i suoi riferimenti intellettuali.“

¹⁵⁶ Jelena Hahl-Koch hat schon in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts darüber geschrieben, dass Dmitrij Kardovskij und Kandinsky ein ähnlicher Lebenslauf verband. Beide wurden 1866 geboren, studierten in Moskau Jura und entschlossen sich 1896 gemeinsam nach München zu gehen, wo sie sich dann in der Malschule von Anton Ažbe trafen. Nadja Podzemskaja geht davon aus, dass Kandinsky dem Bruder von Grabar', Vladimir Grabar' und Kardovskij vom Studium (Recht) an der Universität in Moskau bekannt war.

¹⁵⁷ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 42.

¹⁵⁸ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 43.

Kandinsky zog es vor ein Bild „auswendig“, nach Studie oder „phantasierend“ zu malen. Direkt nach dem Modell vor der Natur zu zeichnen, gelang ihm scheinbar nur partiell, weil er „bei manchen Stellungen gewisser Körper“ eine „abstoßende Linienwirkung“ empfand. Das Problem der Mimesis – der Wiedergabe der Natur - stellte sich Kandinsky im Zusammenhang mit seiner Auffassung vom „Schönen“ in der Kunst. Die Natur - so wie sie sich im Modell in manchen Stellungen ihm darbot, empfand er als „abstoßend“ – also als hässlich. Kandinsky wurde von den Kollegen nach akademischen Maßstäben be- und verurteilt, doch er spürte bereits den Anspruch seines subjektiven Kunstbegriffes, der sich von der mimetischen Abbildung der Naturgesetze löst und in erster Linie auf dem „Gefühl“ des Künstlers aufbaut. Ganz anders waren die Erwartungen und Erfahrungen Kardovskijs, als er bei Ažbe eintraf. Er war nach München gekommen, weil er mit dem Lehrbetrieb an der Akademie in St. Petersburg nach der Reform im Jahr 1894 unzufrieden war. Der Enthusiasmus seines Lehrers Repin hatte zusehends nachgelassen und eine gründliche handwerklich-technische Ausbildung in dem neuen System war nicht gewährleistet. Das Lehrsystem wurde hier durch das Vorbild des Lehrers ersetzt.¹⁵⁹ So schreibt Kardovskij über seinen Lehrer Repin:

„Anfangs war er begeistert von seiner pädagogischen Tätigkeit und stellte sich die große Aufgabe, neue Talente im Sinne der ›Wanderaussteller‹ zu fördern. Er interessierte sich lebhaft für seine Malklasse, arbeitete mit seinen Schülern am selben Modell und strahlte seine Begeisterung und Besessenheit von der Malerei auf seine Schüler aus. Da er kein strenges Lehrsystem hatte und auch keines auszuarbeiten gedachte, lehrte er vor allem durch sein eigenes Vorbild. (...) Sein pädagogischer Elan begann jedoch bald zu erlöschen ... manchmal erschien er zwei bis drei Wochen lang nicht in seiner Malklasse.“¹⁶⁰

Der neue Unterricht bei Ažbe wurde für Kardovskij ein Bekenntnis zur Zeichnung, so wie sie Ažbe lehrte. Die theoretischen Grundlagen für das Zeichnen, die Repin scheinbar hatte vermissen lassen, lernte er nun bei Ažbe. So erinnert sich Kardovskij:

„Die erste Einsicht war, daß wir nichts konnten. Ažbe begann uns etwas beizubringen. Er war ein großer Pädagoge.“¹⁶¹

¹⁵⁹ HAHN-KOCH 1974: 382.

¹⁶⁰ HAHN-KOCH 1974: 382.

¹⁶¹ KARDOVSKIJ 1960: 65.

Obgleich es rückblickend durchaus so aussieht, als hätten die beiden Künstler sich schon an der Ažbe –Schule diametral entgegengesetzt entwickelt: Kardovskij der brillante Zeichner und Kandinsky überspitzt formuliert „der Verächter der Aktmalerei“. Es gibt einige Äußerungen Kandinskys, die darauf hinweisen, dass ihm die Zeichnung in den formativen Jahren sehr wichtig war und dass er vor allen Dingen auch die Arbeiten Kardovskijs schätzte. So schreibt er in einem Brief an Kardovskij vom 13.März 1901 über Repin:

„Ja, Repin habe ich in Odessa auch gesehen, auf der letztjährigen Wanderausstellung. Rasch und schlecht gemalt. Insbesondere das Kohleporträt der Teniseva ist schlecht gezeichnet, irgendwie unnatürlich.“¹⁶²

Im gleichen Brief gibt Kandinsky gegenüber Kardovskij unumwunden und offen sein fehlendes künstlerisches „Wissen“ zu, was sich wohl auf das „zeichnerische Wissen und Können“ bezieht.

„Es fehlt mir auch an Wissen, deshalb gehe ich zu Stuck; und so gern ich Studien male, kommen zu meinem Bedauern zu Hause nur irgendwelche Fetzen zustande. Doch ich muß und will so unendlich viel schaffen.“¹⁶³

In *Rückblicke* hat Kandinsky explizit seine Beweggründe formuliert, zu Stuck zu gehen:

„Ich wollte bei ihm nur die Zeichnung lernen, da ich sofort bemerkte, daß er wenig farbenempfindlich ist, und fügte mich völlig seinen Ratschlägen.“¹⁶⁴

Nach und nach übernimmt Kardovskij die zeichnerischen Methoden von Ažbe und erhält nicht nur Anerkennung von Münchner Seite, wie es von Fritz von Uhde überliefert ist¹⁶⁵, sondern auch seitens seiner russischen Professoren.¹⁶⁶

Einmal beschreibt Kandinsky die Kunst Kardovskijs in einem Brief an ihn vom 24. März 1901 als „einfach, nobel und schön“.

„Nach der Beschreibung gefällt mir das Porträt von Ol’ga Ludwigojna, das sie in der Akademie-Ausstellung gezeigt haben, sehr gut. Es ist im Geiste Ihrer

¹⁶² AVTONOMOVA 1989: 49/50.

¹⁶³ EBENDA: 50.

¹⁶⁴ KANDINSKY 1913(RÜCKBLICKE): 44.

¹⁶⁵ AMBROZIĆ 1988: 103.

¹⁶⁶ Kardovskij kehrte 1900 wieder nach St. Petersburg zurück und wurde 1907 Professor an der dortigen Akademie.

üblichen Werke ausgeführt: einfach, nobel und schön. Ich würde es gern in natura sehen.“¹⁶⁷

Es verwundert sehr, dass Kandinsky die doch sehr an realistische und an akademische Traditionen anlehrende Technik Kardovskijs bewundert. Kardovskij erhält zumindest von dem doch sonst so kritischen Kandinsky¹⁶⁸ eine Menge Vorschusslorbeeren, denn den Worten nach zu urteilen, gefällt ihm das genannte Porträt allein schon der Beschreibung nach, also ohne es in irgendeiner Form gesehen zu haben. In einem weiteren Schreiben geht Kandinsky ganz konkret auf das „Zeichnerische“ bei Kardovskij ein und kritisiert sogar die Anlage der Zeichnung.

„Danke besonders für die Photographie Ihrer „Amazonen“. Natürlich kann man danach nur die Komposition beurteilen, die mir sehr gefällt. Meinem Eindruck nach ist es Tempera. Stimmt es? (...) Gern würde ich es in Farben sehen! Die rechte Figur erscheint mir in die Länge gezogen. Und der Rumpf? Vielleicht täuscht das Photo. Ganz große Freude hat mir diese Aufnahme bereitet, denn ich habe schon lange nichts mehr von Ihnen gesehen.“¹⁶⁹

Auch Kardovskij interessiert sich besonders für Kandinskys Holzschnitte, die sich im Vergleich zu seinen frühen gespachtelten bunten Landschaften offensichtlich mehr mit der Form als mit der Farbe beschäftigen. So bietet Kandinsky Kardovskij im selben Brief vom 08. April 1904 überschwänglich an, sich aus seinen Holzschnitten auszusuchen, was ihm beliebt.

„Was meine Holzschnitte betrifft, so wäre es mir selbstverständlich *angenehm*, wenn Sie sich etwas aussuchen würden. Sie hätten nicht erst fragen müssen. Nehmen Sie, was und wieviele Sie mögen.“¹⁷⁰

Kardovskijs Illustration zu Gogol's Erzählung *Nevskij Prospekt* von 1905 (Abb. 5) zeigt Gemeinsamkeiten gerade hinsichtlich des Holzschnittes zwischen den beiden Künstlern auf. Abgesehen davon, dass Kardovskijs Zeichnung sehr stark narrativ ausgerichtet ist, besteht bezüglich der ornamental eingesetzten Linie und betonten Flächigkeit der Figuren eine

¹⁶⁷ AVTONOMOVA 1989: 50.

¹⁶⁸ So schreibt er im selben Monat an Kardovskij: „Die Frühjahrs-Secession hat eröffnet, so schwül, billig, selbstgefällig und routiniert, daß es einen ekelt. Diese breitspurige, »geniale« Manier riecht nach Sumpf. Jeder scheint sich an das bisschen, das er erreicht hat, festzuklammern und fürchtet den kleinsten Schritt, um nur nichts zu verlieren.“ Vgl. dazu: AVTONOMOVA 1989: 49.

¹⁶⁹ Brief vom 8. April 1904. In: AVTONOMOVA: 51.

¹⁷⁰ EBENDA: 51.

Ähnlichkeit zu Kandinskys „Reifrockdamen“¹⁷¹. Wie bei dem Holzschnitt *Der Strauß* von 1904 (Abb. 6) die Fläche des Kleides von der Dame ornamental bearbeitet ist, so behandelt auch Kardovskij die Flächen mit parallelen Strichen und Linien, die wiederum an Holzschnitte erinnern.¹⁷² So überträgt Kandinsky Elemente der Zeichnung in den Holzschnitt, was gerade bei dem Holzschnitt *Der Strauß* deutlich wird, da er dieses Motiv auch als Zeichnung zur selben Zeit in verschiedenen Variationen geschaffen hat. Diese Phase des gemeinsamen Experimentierens mit der Zeichnung und dem Holzschnitt liefert möglicherweise die Basis für das gegenseitige künstlerische Verständnis und Interesse, so wie es der Briefwechsel zumindest für die frühen formativen Jahre dokumentiert. Das Trennende zwischen Kardovskij und Kandinsky in der Malerei wird sehr deutlich an dem versehentlich Kandinsky zugeschriebenen Bildnis der *Marija Kruščov*, 1900 (Abb. 7) von Kardovskij, das Ende der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts im Münchner Kunsthandel auftauchte und als Zuschreibung an Kandinsky im Jahre 1950 vom Guggenheim-Museum angekauft wurde. In einer eigenen Abhandlung zu diesem Fall, schreibt Jelena Hahl-Koch das Gemälde der *Marija Kruščov* dem Künstler Kardovskij zu, aufgrund der Signatur und stilistischer Merkmale.¹⁷³ Will Grohmann hatte sich in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts der Zuschreibung des Gemäldes an Kandinsky angeschlossen. Sein Kommentar liest sich dagegen wie eine Zuschreibung an den Realisten „Kardovskij“.

„An der Spitze des malerischen Werkes Kandinskys steht ein lebensgroßes Portrait einer ihm befreundeten Russin, Maria Krustschoff, signiert und datiert 1900. Es ist sein Abschied von der Akademie und zeigt den Maler von einer Seite, die überrascht, es ist bravourös gemalt, repräsentativ und elegant. Von seinem Lehrer F.Stuck ist wenig drin, was dahintersteht ist eher die Tradition der van Dyck, Gainsborough, Lenbach.(...) Erstaunlich, wie rasch sich Kandinsky in die europäische Malerei eingefühlt und wie viel er in den vier Jahren in München gelernt hat. Er hätte das Zeug dazu gehabt, ein guter Realist zu werden.“¹⁷⁴

¹⁷¹ Ein Motiv Kandinskys, das im 2. Kapitel dieser Arbeit ausführlich behandelt wird.

¹⁷² Auch Béatrice HERNAD hat auf diesen Zusammenhang zum Holzschnitt aufmerksam gemacht. Sie sieht westliche Einflüsse, insbesondere den Einfluss von Toulouse-Lautrec in der „erzählerisch lebendigen Zeichnung mit ironischen Elementen“. Vgl. dazu : HERNAD 1993: 56.

¹⁷³ Der Aufsatz wurde im Jahre 1974 veröffentlicht. Vgl. dazu : HAHN-KOCH 1974: 384-389. Nach Fertigstellung ihres Aufsatzes erfuhr J.Hahl-Koch, dass das Guggenheim-Museum bereits 1961 von Eberhard Steneberg über die falsche Zuschreibung informiert wurde und die Museumsleitung seit 1967 offiziell das Werk Kardovskij zuschreibt.

¹⁷⁴ Übernommen von: HAHN-KOCH 1974: 387.

Genau hier trennen sich die Wege Kandinskys und Kardovskijs, in der „realistischen Auffassung“¹⁷⁵ der Welt. Das monumentale, repräsentative Konterfei in akademischer Tradition minuziös wiedergegeben, hat Kandinsky nicht interessiert. Wie sein Portrait von Gabriele Münter (Abb. 8) zeigt, strebte er eher das Flüchtige, Skizzenhafte an, sowie eine Vereinfachung der Formen. Jelena Hahl-Koch hat darauf hingewiesen, dass es zwischen Kandinsky und Kardovskij auch ein spannungsreiches und problematisches Verhältnis gegeben hat, dessen Tenor in den veröffentlichten Briefen von 1900- 1904 nur spürbar wird, wenn der Leser die geschriebenen Worte genau rezipiert. So schreibt Kandinsky am 9. August 1901 – also ein paar Tage vor Eröffnung der ersten Phalanx-Ausstellung an Kardovskij:

„(...) ich erfahre nichts von Ihnen. Sie schreiben nicht, was ja verständlich ist: Sie haben das Recht, mir böse zu sein. Aber wenn Sie nur wüssten, bis zu welchem Grad ich angespannt bin! Kurz gesagt: in 6 Tagen ist die Eröffnung unserer 1. Ausstellung: > Phalanx <. Schreiben Sie mir etwas von sich (...).“¹⁷⁶

Kandinsky legte großen Wert darauf Kardovskij in seine Projekte, Ausstellungsplanungen und künstlerische Entwicklung immer wieder mit einzubeziehen, auch wenn einmal eine Missstimmung zwischen ihnen zu herrschen schien. Andreas Hüneke hat Kandinskys vielseitiges Wirken in der Öffentlichkeit- und dies trifft auch auf die russische Öffentlichkeit zu - einmal treffend als ein „wesentliches Stimulans“ für seine eigene Entwicklung beschrieben.¹⁷⁷ Abschließend ist das Verhältnis für die Zeit bis 1907, weniger auf der gemeinsamen künstlerischen Ebene, als eher auf der intellektuellen Ebene,¹⁷⁸ und der der aktiven Öffentlichkeitsarbeit in Russland zu sehen. In

¹⁷⁵ Es führt an dieser Stelle zu weit, Kandinskys „Realistik“- Begriff zu erörtern, den er in seinen Schriften immer wieder verwendet. Vgl. dazu ausführlich ZIMMERMANN 2000, BAND I: 240-249.

¹⁷⁶ AVTONOMOVA 1989: 51.

¹⁷⁷ HÜNEKE 1994: 88: „Wenn ein Künstler sich so seines Unterwegsseins bewußt ist und nicht abwartet, bis das Ziel teilweise erreicht ist, sondern sein zugestandenermaßen noch unvollkommenes Werk während des ganzen Weges immer wieder unter die >Brause< der Öffentlichkeit stellt, dann kann es wohl nicht allein die Anerkennung sein, die er von ihr erwartet. In der Konfrontation mit der Öffentlichkeit, insbesondere mit anderen Künstlern und ihren Werken, muß für Kandinsky ein wesentliches Stimulans für die eigene Entwicklung gelegen haben.“

¹⁷⁸ Auch Nadja Podzemskaja betont die Wichtigkeit der intellektuellen Ebene der beiden Künstler. PODZEMSKAIA 2000: 38. „La radice di un'affinità intellettuale più che artistica, che fu alla base di questa amicizia, va ricercata in una formazione contemporanea all'Università di Mosca, sotto l'influenza dei grandi professori di allora, tra cui Maksim Kovalensky, grazie al quale essi svilupparono non tanto un interesse per le questioni più generali, in particolare per i problemi sociali.“

den 40er Jahren des 20. Jahrhundert formuliert Kardovskij in einer nicht veröffentlichten Notiz seine Kritik an Kandinsky. Es ist schwer zu beurteilen, warum der „einstige Freund“ so heftig gegen Kandinsky polemisiert. Es lässt sich nur vermuten, dass gewiss auch die politischen Veränderungen in der damaligen Stalin-Ära und im nachfolgenden Sowjet-Regime eine entscheidende Rolle für die Beziehung Kardovskij-Kandinskij in der Rezeption in Russland gespielt haben. Wie wäre es sonst zu verstehen, dass in der sowjetischen Ausgabe Kardovskijs aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts plötzlich diese nie veröffentlichte Notiz über Kandinsky publiziert wurde?¹⁷⁹ In einer privaten Notiz schrieb Kardovskij:

„Sogar Kandinsky, bei aller meiner Hochachtung vor ihm als gebildetem Menschen mit festem Charakter, sogar er hätte nicht als Lehrer und schon gar nicht als Professor an der Fakultät für Malerei zugelassen werden dürfen, da er, was sein wirkliches malerisches Können betrifft, eine komplette Null ist, und weil er als ungegenständlicher Künstler geradezu ein gefährlicher Mensch ist.“¹⁸⁰

Während Kardovskij ab 1907 Professor für Graphik und ab 1911 ordentliches Mitglied der renommierten Kunstakademie St. Petersburg wurde und als „historischer“ Buchillustrator ein Höchstmaß an realistischer Wiedergabe in der Kunst vertrat¹⁸¹, muss ihm die Entwicklung Kandinskys zur Abstraktion unverständlich gewesen sein.

2.3.3 Jawlensky und Werefkin – eine frühe Bekanntschaft

Die Freundschaft zu Marianne von Werefkin und Alexej Jawlensky ist in der Forschung vor allen Dingen im Zusammenhang mit den gemeinsamen Malwochen ab 1908/1909 in Murnau und dem Erwerb des „Münter-Hauses“ hinreichend dokumentiert worden.¹⁸² Auch über die Beziehung in der Neuen Künstlervereinigung und beim *Blauen Reiter* gibt es zahlreiche Publikationen.

¹⁷⁹ KANDINSKY, NINA 1976: 53. Selbst Nina Kandinsky schreibt in ihrem Rückblick, dass zum Freundeskreis in den Jahren um 1912 „neben dem Tänzer Sacharow, dem Komponisten von Hartmann und den Malern Bechtejew und Kardowsky – Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin“ gehörten. Von einem Zerwürfnis ist dabei nicht die Rede. Laut Jelena Hahl-Koch fanden um 1920 einige letzte Treffen zwischen Kandinsky und Kardovskij in Moskau statt, wo beide unterrichteten. Vgl. dazu AVTONOMOVA 1889: 53.

¹⁸⁰ KARDOVSKIJ 1960: 191.

¹⁸¹ HAHL-KOCH 1974: 53-54.

¹⁸² BARNETT 1995: 191.

Doch wie sieht es mit den Anfangsjahren in München aus? Nur allzu leicht entsteht der Eindruck, Kandinsky hätte schon von Anfang an, also seit 1896, eine intensive Beziehung zu den beiden Künstlern gepflegt. So schreibt Vivian Barnett:

„Kandinsky kannte Jawlensky und Werefkin bereits seit gut einem Jahrzehnt; sie verband nicht nur die gemeinsame Nationalität, sondern auch eine Vertrautheit mit der russischen, der deutschen und der französischen Kultur sowie ein Interesse für das Geistige.“¹⁸³

Diese Art der Beziehung soll näher untersucht werden. Ganz bewusst ist hier nur der Zeitraum von 1896-1907 gewählt, um die wechselseitigen Einflüsse zwischen Jawlensky, Werefkin und Kandinsky in den formativen Jahren herauszukristallisieren, ungeachtet der späteren intensiven Zusammenarbeit.

Wie Grabar´in seinen Erinnerungen berichtet, kamen Jawlensky und Werefkin im Herbst 1896 in München an, einige Monate später als Kardovskij und Grabar´.¹⁸⁴ Nachdem die Forschung lange davon ausgegangen war, dass auch Marianne von Werefkin an der Schule von Ažbe eingeschrieben war, wird auch aus den Erinnerungen Jawlenskys¹⁸⁵ deutlich, dass sie, anders als er, keine offizielle Schülerin von Ažbe wurde.¹⁸⁶ Jawlensky berichtet von der „Partei“, die Grabar´, Kardovskij und er bildeten und von dem „frischen Wind“, den sie in die Schule brachten. Von Kandinsky ist in dem Zusammenhang keine Rede.

„Wir drei bildeten in der Azbèschule eine Partei für uns, hielten zusammen, arbeiteten sehr viel und unterhielten uns über Kunst. Und das, was wir Neues hörten, versuchten wir in unsere Arbeit zu übertragen. Wir hörten zum ersten Mal von großer Form und Linie. Aber wir nahmen alles mit Kritik auf. Und wir brachten in diese Schule einen frischen Wind.“¹⁸⁷

Bemerkenswert ist, dass Jawlensky von der Form und der Linie spricht, die für seine neue Kunst wichtig ist. Kandinsky erinnert sich rückblickend an

¹⁸³ EBENDA.

¹⁸⁴ GRABAR´ 2001: 113ff.

¹⁸⁵ JAWLENSKY 1970: 107. „Morgens um acht schellte Kardowsky an meiner Tür, und wir gingen dann zusammen in die Schule. Wir arbeiteten den ganzen Tag, und nach dem Aktzeichnen, das gewöhnlich um acht Uhr abends aus war, gingen wir meistens zu mir, um zusammen zu essen und nachher zu plaudern. Werefkin war immer zuhause.“

¹⁸⁶ Vgl. dazu: PODZEMSKAIA 2000, HAHN-KOCH 1993, AMBROZIĆ 1988. Nur Avtonomova erwähnt irrtümlich, dass auch Werefkin in der Ažbe-Schule eingeschrieben war. Vgl. dazu: AVTONOMOVA 1989:47.

¹⁸⁷ JAWLENSKY 1970:107.

Jawlensky in den Anfangsjahren, wo dieser für ihn eher die Rolle eines Lehrers verkörperte. In einem Brief vom 23. März 1934 schreibt Kandinsky an Jawlensky:

„Ich habe damals viel von Ihnen gelernt und werde Ihnen dafür immer dankbar sein. Es ging mir weniger um den ›Kopf‹, als um den organischen Zusammenhang, die Einheitlichkeit der Form, die nur im Summarischen existieren kann.“¹⁸⁸

Kandinsky lernte in seinen formativen Jahren bei Ažbe nach eigenen Aussagen gerade was das zeichnerische Element, die Form betrifft, viel von Jawlensky.¹⁸⁹ Da Grabar', Kardovskij und Jawlensky ohnehin von Ažbè als eine Art „Meisterschüler“ eingesetzt wurden, die auch Korrekturen und Verbesserungen an Schülerarbeiten vornahmen, ist gut nachvollziehbar, wie es zu dieser „Lehrer-Schüler-Beziehung“ zwischen Kandinsky und Jawlensky kam.

Jelena Hahl-Koch hat auf die Bedeutung eines der Hauptprinzipien von Ažbes „Weg vom Detail! Breit und ausdrucksvoll verallgemeinern!“ für Jawlensky in seinen formativen Jahren in München hingewiesen. Dieses Prinzip trifft auch gerade für die Holzschnitte Kandinskys der frühen Jahre zu. Man denke dabei an die detaillierten Darstellungen „Somovscher Reifrockdamen“¹⁹⁰, die Kandinsky vereinfacht oder mit den Worten Ažbes „breit und ausdrucksvoll verallgemeinert“. Aus dem Briefwechsel zwischen Kardovskij und Kandinsky wird deutlich, dass Kandinsky auch immer wieder im persönlichen Kontakt zu Jawlensky stand, jedoch nicht ohne eine gewisse Außenseiterrolle innerhalb der Kollegen der Ažbe-Schule, die er sich in seinen Erinnerungen ebenfalls zugeschrieben hatte.

„Ich habe mich schließlich auch in dieser Umgebung isoliert, fremd gefühlt und ging mit desto größerer Intensität in meinen Wünschen auf.“¹⁹¹

In einem Brief vom 13. März 1901 schreibt Kandinsky:

„Ich treffe mich nur mit Nikolaj Nikolaevic (Zeddler), da mir alle ›Diskussionen‹ zum Halse heraushängen. Jawlensky hat sich anscheinend

¹⁸⁸ HAHN-KOCH 1983:43

¹⁸⁹ Jelena Hahl-Koch geht sogar soweit, dass sie die Meinung vertritt, Kandinsky habe nicht bei Ažbe, sondern bei Jawlensky das Kopfzeichnen gelernt.

¹⁹⁰ Auf die Bedeutung des Historismus von Konstantin Somovs für die Motive Kandinskys wird im Kapitel 3 dieser Arbeit ausführlich eingegangen.

¹⁹¹ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 43.

völlig mit Grabar' angefreundet: sie suchen zusammen ... Psychologie + Nationalität. Wie gefällt Ihnen ein solches Bild?¹⁹²

Es geht aus dem Kontext des Briefes nicht hervor, was Kandinsky mit Psychologie + Nationalität eigentlich meinte in Bezug auf Grabar' und Jawlensky. Nur scheint Kandinsky sich in der Zeit, als Kardovskij schon wieder nach Russland zurückgekehrt war, ein wenig von Grabar' und Jawlensky distanziert zu haben. Wie launisch und wechselhaft die ersten Jahre der Bekanntschaft zwischen Kandinsky und Jawlensky waren, zeigt auch das Bemühen Kandinskys, der noch kurz zuvor praktisch als „Schüler“ seine Anfänge bei Ažbe und Jawlensky absolvierte, schon im Herbst 1900 eine Ausstellung u.a. mit eigenen Werken und denen von Jawlensky, Salc'man und Zeddler zu organisieren suchte.

„Nun ist folgende Sache: Es besteht die Hoffnung, daß die „Moskauer Künstlervereinigung“ einen separaten Saal einer neuen Gruppe von Künstlern zur Verfügung stellt, von der ich Ihnen schon gesprochen habe. Zu dieser Gruppe werden gehören – aus München: Jawlensky, Salzmann, Zeddler und ich; (...) aus Petersburg; Kardovskij, falls er nicht ablehnt.“¹⁹³

Es bestand ein intellektueller Austausch zwischen Kandinsky, Jawlensky und von Werefkin, die in der Giselastraße einen Künstler-Salon, die Lukasbruderschaft, unterhielt.¹⁹⁴ Dazu existieren ein paar Erinnerungen von Gustav Pauli¹⁹⁵ an diese Zusammenkünfte, doch eine systematische Erforschung dieses Zirkels steht noch aus. Hier wurden Kandinskys Kontakte zu den russischen Symbolisten – in erster Linie zu Merežkovskij¹⁹⁶ geknüpft

¹⁹² AVTONOMOVA 1989: 49.

¹⁹³ Das Zitat stammt aus einem Brief an Kardovskij vom 14. November 1904. AVTONOMOVA 1989: 48/49.

¹⁹⁴ Vgl. dazu FÄTHKE 1998: 93-104.

¹⁹⁵ PAULI 1936: 264-269. Pauli beschreibt den außergewöhnlichen Kunstsalon der „Baronin Werefkin“, in die er durch einen Freund Kandinskys, durch den russisch-deutschen Maler Alexander Salzmann aus Odessa eingeführt worden war. Über die Inhalte der Diskussionen berichtet Pauli: „Von Politik war am wenigsten die Rede. (...) Über alle Fragen der Kunst und Literatur, der alten und neuen, wurde dagegen mit unerhörtem Eifer und ebensoviel Geist debattiert – endlos (...).“ Die weitere Beschreibung Paulis des Künstlers Salzmann, vermittelt etwas von der „mystisch-innerlichen Konstruktion“ [Franz Marc], die wohl auch für Kandinsky in dieser Zeit so kennzeichnend ist: „Im Kern seines Wesens war Salzmann mystisch-religiös. Und aus diesem Kern entsprangen manchmal in einer beschaulichen Stunde seltsame symbolhafte Märchen, die er improvisierte um ein Erleben zu umschreiben. In solchen Augenblicken, in denen er sich über sich selbst erhob, konnte er seine Hörer hinreißen. Aber dann war alles wieder erloschen, wie ein flüchtiger Sonnenblick hinter Wolken verschwindet.“

¹⁹⁶ HAHN-KOCH 1993: 28. Hingewiesen sei hier noch auf die hervorragende frühe Arbeit, die Dissertation von Jelena Hahl-Koch über Marianne von Werefkin und den russischen Symbolismus aus dem Jahre 1967. Es ist gerade vor dem Hintergrund dieses

und gleichzeitig war der Salon die Drehscheibe zwischen der Kunst in Ost und West.¹⁹⁷

2.3.4 Grabar´ - zwischen Theorie der Farbe und Kunstkritik

Als sich Kandinsky nach seiner Ankunft in München zu Beginn des Jahres 1897 in der Malschule von Anton Ažbe einschrieb, lernte er Igor Grabar´ kennen, der kurz zuvor mit Kardovskij aus St. Petersburg nach München gekommen war. Kandinsky erwähnt Grabar´ in seinen Schriften beinahe nie, dennoch gibt es zwei interessante Hinweise auf eine wechselseitige Beschäftigung miteinander. Zum einen war es wohl Grabar´, der Kandinsky schon früh Anregungen gab, sich mit der Theorie der Farbe als Technik zu beschäftigen. Zum anderen muss der Kontakt zur Künstlervereinigung *Mir iskusstva*, für deren gleichnamige Zeitschrift Kandinsky 1902 als Korrespondent aus München schrieb, ebenfalls über Grabar´ hergestellt worden sein. Zunächst zur Theorie der Farbe. Wie aus der Autobiografie von Grabar´ hervorgeht, war er es, der den Anstoß zur Verwendung von Öl-Lack-Farben gab, die auch in Kandinskys Frühwerken durch Untersuchungen mit UV-Licht in der Tret´jakov-Galerie in Moskau nachgewiesen wurden.¹⁹⁸ Dazu schreibt Avtonomova:

„Zu den häufig behandelten Themen gehört das Problem der Farbe. Unter der Leitung von Grabar´ vereint, suchten die Künstler intensiv nach neuen Farbzusammensetzungen, studierten alte Rezepte, - und als Ergebnis ihrer Suche entwickelten sie die «Öl-Lack-Farbe», die nicht nachdunkelte und einen besseren Farbeindruck vermittelte. (...) Später hat Grabar´ selbst an Kardovskij geschrieben, daß viele Künstler der Azbè-Schule ihre Farben nach seinem Rezept mit Hilfe von gekauften «Maschinchen reiben». Unter ihnen war auch Kandinsky genannt.“¹⁹⁹

„intermedialistischen Ansatzes“ zwischen russischer symbolistischer Literatur und der Malerei von Marianne von Werefkin, umso unverständlicher, dass Jelena Hahl-Koch diesen Bezug zu Kandinsky nie in dem Maße hergestellt hat.

¹⁹⁷ Vgl. FÄTHKE 1998.

¹⁹⁸ AVTONOMOVA 1989: 52: „Bei der Untersuchung der frühen Bilder Kandinskys aus der Sammlung der Tret´jakov-Galerie und aus privaten Sammlungen konnte mit Hilfe von Ultraviolettlicht ein Leuchten festgestellt werden, ein Zeichen für die Verwendung von Lack in den Farbpigmenten.“

¹⁹⁹ AVTONOMOVA 1989:47.

Im Zusammenhang mit dem Herstellen neuer Farben erinnert diese Darstellung an Kandinskys Beschreibung von Hilfsmitteln in der Farbherstellung, wie Leonardo sie ersann. Dazu schreibt er in *Über das Geistige in der Kunst*:

„Der große vielseitige Meister Leonardo da Vinci ersann ein System oder eine Skala von Löffelchen, mit welchen verschiedene Farben zu nehmen waren. Es sollte dadurch ein mechanisches Harmonisieren erreicht werden. Einer seiner Schüler quälte sich mit der Anwendung dieses Hilfsmittels, und durch Mißerfolge verzweifelt, wendete er sich an seinen Kollegen mit der Frage, wie der Meister selbst mit den Löffelchen umgehe. «Der Meister wendet sie nie an», antwortete ihm der Kollege.“²⁰⁰

Es ist schwer nachvollziehbar, inwieweit sich Kandinsky sklavisch an die Vorgaben Grabar's gehalten hat. Untersuchungen des Frühwerks bestätigen jedoch, dass er sich wie in *Kochel - See mit Hotel Grauer Bär*, 1902 eines Lacks als Verdünnungsmittels bediente und somit den dunklen Farben ein gewisses Leuchten verlieh.²⁰¹ In *Stadtlandschaft*, ebenfalls 1902/1903 entstanden, wurde ein ähnliches „Leuchten oder Strahlen“ jedoch nur durch die Farbpigmente erzielt. Wackernagel²⁰² hat auf einige von Kandinsky unsystematisch notierte Rezepturen und auf ein Pariser Oktavheft verwiesen, die Angaben zu Bildträgern, Grundierungen und Bindemitteln beinhalten. Das Ergebnis seiner Untersuchungen zeigt, dass Kandinsky sich vor allen Dingen mit der Farbherstellung sowie ihrer „ortsbedingten Haltbarkeit“ beschäftigt hat. Insgesamt stellt Wackernagel lakonisch fest, dass „die Pariser Bücherreste jedoch nicht den Eindruck einer durchweg systematisch gemehrten Sachgebiets- oder Gelehrtenbibliothek“ erwecken.²⁰³

Für unser Thema ist es von vorrangiger Bedeutung, dass wohl Grabar' der Initiator für Kandinsky war, sich mit Quellenschriften zur Maltechnik alter Meister auseinanderzusetzen. So existiert ein kleines Pariser Notizbuch, das auf Schriften von „Leonardo bis Lessings *Vom Alter der Ölmalerey* (1774) verweist, aber auch zeitgenössische theoretische Schriften enthält.²⁰⁴ Die Rolle Grabar's als Lehrer hat Kandinsky in seinen Schriften nie erwähnt. Doch scheint sie durch die Aussagen seiner Kollegen bestätigt. Die „französischen

²⁰⁰ KANDINSKY 1911 (ÜGK):85.

²⁰¹ AVTONOMOVA 1989:

²⁰² WACKERNAGEL 1995: 555-556.

²⁰³ WACKERNAGEL 1995: 55.

²⁰⁴ Ausführlich dazu: WACKERAGEL 1992.

Ideen“ und die Lehrtätigkeit Grabar’s waren Kandinsky hinreichend bekannt, auch wenn er selbst nur knappe zwei Jahre bei Ažbe weilte. Es ist gut vorstellbar, wie er sich in der „russischen Kolonie“ angespornt fühlte, ebenfalls selbst als Lehrer tätig zu werden. In dem Zusammenhang erscheint dann das doch relativ rasche Bestreben Kandinskys, eine eigene Künstlervereinigung und Malschule ›Phalanx‹ schon 1901 zu gründen, möglicherweise durch seine russischen Kollegen stark motiviert gewesen zu sein.²⁰⁵ Auch Kandinskys Aktivität als Kunstkritiker wird zur gleichen Zeit geweckt.²⁰⁶ Als Kandinsky 1902 seinen Artikel *Korrespondencija iz Mjunchena (Korrespondenz aus München)*²⁰⁷ veröffentlicht, erscheint eine Seite weiter eine Rezension von Igor’ Grabar’ über das Münchner Kunstleben. Hier erwähnt er nur kurz die Phalanx und auch das erste Mal Kandinsky:

„Man muss über die Energie und Geduld der kleinen Gruppe von Künstlern staunen, die diese Phalanx vorwärts bringen, dass einem Angst wird, denen kein Mittel des Gegners zu schlecht ist. Unter der Anzahl der Künstler befinden sich auch zwei russische: Kandinsky, der vor kurzem als Präsident gewählt wurde und Sal’cman’.“²⁰⁸

Grabar’ äußert sich in diesem Artikel vor dem russischen Publikum nicht konkret über die Werke Kandinskys. Er führt lediglich die Gruppe Phalanx vor und lobt ihr Engagement. In dem Zusammenhang weist er daraufhin, dass zwei russische Künstler an dieser Gruppe beteiligt sind. Hierbei erwähnt er lediglich die Position Kandinskys als Präsident der Künstlervereinigung.

In der gleichen Ausgabe schreibt Grabar’ jedoch auch über Kandinskys Malerei und bezeichnet „Kandinskys originäre Arbeiten“ als „farblich interessant“.²⁰⁹ Später vollzieht Grabar’ hingegen ähnlich wie Kardovskij eine Wandlung gegenüber Kandinsky. So äußert er sich in seinen autobiographischen Schriften, die 1937 veröffentlicht wurden, kritisch über Kandinskys Malerei:

²⁰⁵ PODZEMSKAIA 2000: 38.

²⁰⁶ 1901 erschien Kandinskys erster Beitrag als Kunstkritiker *Kritika kritikov* (Kritik an den Kritikern) in der Zeitung *Novosti dnja* in Moskau. In dt.Übersetzung bei HAHL-KOCH 1993: 48.

²⁰⁷ MIR ISKUSSTVA 1902, NR.7 (CHRONIK): 96-98.

²⁰⁸ MIR ISKUSSTVA 1902, NR.7 (CHRONIK): 145.

²⁰⁹ MIR ISKUSSTVA 1902, NR.7 (CHRONIK): 77.

„Kandinsky (...) war von ganz anderem Schlage als wir - zurückhaltender, weniger den Zerstreuungen zugewandt, galt als introvertiert und wenig geneigt, seine Gefühle zu zeigen. Er malte kleine Landschaftsstudien, indem er nicht den Pinsel, sondern das Palettmesser benutzte und verschiedene Lagen leuchtender Farbe auftrug. Das Ergebnis waren buntfarbige Studien, deren Kolorit recht unharmonisch wirkte. Unser Verhalten ihm gegenüber war zurückhaltend und wir witzelten über diese Übungen in «reiner Farbe». Kandinsky kam mit Azbè nicht besonders gut aus und zeigte allgemein kein brillantes Talent.“²¹⁰

Grabar´ sieht Kandinsky aus der Retrospektive ähnlich kritisch wie Kardovskij. Besonders das „fehlende Talent“ betonen beide in ihren Erinnerungen. Das stark wertende Attribut „ehrgeizig“, mit dem er Kandinsky in der folgenden Passage versieht, weckt gewisse Zweifel an der Unvoreingenommenheit Grabar´s:

„(...) Nachdem er [Kandinsky] eingesehen hatte, daß er mit der realistischen Richtung nichts anfangen konnte, bemühte er sich um Stilisierung, die damals Mode war: Thomas Theodor Heine im ›Simplicissimus‹, Julius Dietz in der ›Jugend‹, Konstantin Somov in der ›Welt der Kunst‹ waren derartig erfolgreich, daß sie den ehrgeizigen Kandinsky beunruhigten. So wendete er sich ebenfalls den 1830er Jahren zu und malte Szenen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in heller Tempera auf schwarzem Papier.“²¹¹

Einerseits spricht hier der „Mensch Grabar““, der den „Menschen Kandinsky“ kennen gelernt und erlebt hatte und der ihn rein subjektiv und vielleicht im Nachhinein nicht ohne eigenen Neid, als „ehrgeizig“ darstellt. Auf der anderen Seite spricht der Kunsthistoriker Grabar²¹², der zwei interessante Beobachtungen macht. Erstens sieht er ganz deutlich die Parallelen zu Somov in Kandinskys Frühwerk und zweitens stellt er gleichzeitig die Verbindung zum Münchner Jugendstil her. Interessant ist die Bemerkung Grabar´s, dass Kandinsky „helle Tempera auf schwarzem Papier“ schuf. Stammte der schwarze Grund, den er im „Bunten Leben“ wählte, aus dem russischen Symbolismus oder aus dem Münchner Jugendstil? Abgesehen von den persönlichen Animositäten zwischen Kandinsky und Grabar´, die uns an dieser Stelle nicht interessieren, war Grabar´ als Kunstkritiker und Künstler einer der besten Kenner der russischen Kunstszene um 1900. Somit entspricht der Verweis auf Somov und Kandinskys Bestreben zunächst in der

²¹⁰ GRABAR´2001: 133-134.

²¹¹ GRABAR´2001: 134.

²¹² Grabar´ verfasste 1912/14 eine umfassende Darstellung zur russischen Kunst.

Jugendstilrichtung Fuß zu fassen – einer sehr realistischen Einschätzung. Auch wird in seiner Aussage nochmals deutlich, dass auch Heine und Dietz²¹³ in der Zeit um 1900 in Russland sehr präsent waren und Grabar' wie selbstverständlich dieses Oszillieren Kandinskys zwischen Ost und West bereits antizipierte.

Abschließend kann festgestellt werden, dass Grabar' wichtige Impulse für Kandinskys Beschäftigung mit der Theorie der Farbe als Technik gegeben hat. Doch Kandinskys Entwicklung brach nicht mit der Rückkehr Grabar's nach Russland im Jahr 1901 ab, sondern im Gegenteil, Kandinsky wählte die Farbe als sein „Lebensthema“ und experimentierte weiter mit Farbtechniken, am Bauhaus, bis in die Pariser Spätzeit hinein. Grabar' erscheint, wie vielfach unterschätzt, in ganz unterschiedlichen und einflussreichen „Rollen“ als Künstler, Lehrer, Kunstkritiker und Korrespondent der *Mir iskusstva*. Dadurch dass er die Quellenlage über die Anfangsjahre in München mit seinen „ausführlichen biografischen Erinnerungen“ beherrscht, die bei Kandinsky in der Detailtreue fehlen, ist ein gewisser Vorbehalt bei der Einbeziehung des Materials zu beachten. Schließlich wurden die Erinnerungen Grabar's 1937 in einer Zeit veröffentlicht, in der schon der Terror des Stalin-Regimes herrschte²¹⁴ und Kandinskys Kunst nicht mehr geschätzt wurde. Es sollte daher sehr genau unterschieden werden, in welchem Kontext (Autobiografie, Brief oder Zeitungsartikel) Grabar' seine Aussagen über seine Zeitgenossen trifft. Auch sollte beachtet werden, dass die vielschichtigen Kunstbeziehungen, die er um 1900 sowohl nach Russland zu Djagilev als auch nach Deutschland zu Ažbe unterhielt, auch immer im Kontext seiner eigenen Tätigkeit als Künstler sehr kritisch zu sehen sind. Die letzte wichtige Rolle, die ihm gewiss in München zukam, war die Verbindung zu Djagilev herzustellen, so dass er vermutlich maßgeblich daran beteiligt war, dass 1898 die Ausstellung der späteren *Mir iskusstva* - Vereinigung nach München kam.

²¹³ Dietz und Heine wurden auf der großen Ausstellung um 1900 in Moskau gezeigt. Werke von Somov erschienen auch als Abbildungen im ›Simplicissimus‹ und in der ›Jugend‹.

²¹⁴ 1934 wurde der Schriftsteller Ossip Mandelstam verhaftet und zu drei Jahren Verbannung verurteilt; 1936 begann der Kampf gegen den „Formalismus“ in der Kunst und 1937 wurde im sowjetischen Pavillon der Pariser Weltausstellung der sozialistische Realismus mit der Skulptur „*Arbeiter und Kolchosbäuerin*“ vorgestellt.

2.4 Die *Mir iskusstva* – Maler in der Münchener Secession 1898

Im Jahre 1898 wurde in St. Petersburg eine Ausstellung mit russischen und finnischen Malern von S. Djagilev eröffnet. Zu sehen waren sowohl Werke von Künstlern aus Petersburg wie auch aus Moskau – dazu zählten Konstantin Korovin, Apollinarij Vasnecov,²¹⁵ Konstantin Somov, Valentin Serov, Michail Vrubel', Isaak Levitan,²¹⁶ Michail Nesterov,²¹⁷ Aleksandr Benua,²¹⁸ Léon Bakst,²¹⁹ sowie die finnischen Künstler: Akseli Gallén-Kallela,²²⁰ Albert Edelfeldt,²²¹ Eero Järnefelt²²² und weitere Künstler. Die Liste der russischen Künstlernamen ist beinahe identisch mit jenen Namen, die sich noch im selben Jahr zur Gruppe *Mir iskusstva* formierten und die gleichnamige Zeitschrift gründeten. So sieht auch Sarab'janov in diesem Auftritt bereits eine „künstlerische Plattform“ für die *Mir iskusstva* -Bewegung. Über die Resonanz der Werkschau schreibt er:

„Die Ausstellung rief eine scharfe, kritische Polemik hervor und wurde zum Anlaß für Dispute über die Kunstrichtung der Dekadenz und über den weiteren Entwicklungsweg der russischen Kunst.“²²³

Djagilev schien sich von der Kritik und Polemik nicht irritieren zu lassen und schickte Teile der St. Petersburger Ausstellung in die Internationale Ausstellung zur Münchner Secession im Mai und Juni 1898. Dort hatte die

²¹⁵ Apollinarij M. Vasnecov (1856-1933) Moskauer Maler, der bei seinem älteren Bruder Viktor Vascecov lernte und sich als Autodidakt weiterbildete. Der Künstlerkreis um S. I. Mamontov in Abramcevo war prägend für die künstlerische Entwicklung Vasnecovs. Vgl. dazu: RUSSISCHE MALEREI 1977: 46-47.

²¹⁶ Isaak I. Levitan (1860-1900) Bedeutender russischer Maler der Peredvižniki-Bewegung und Mitglied der *Mir iskusstva*.

²¹⁷ Michail V. Nesterov (1862-1942) Ausbildung an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur und von 1881-1884 Studium an der Petersburger Akademie der Künste. Nesterov gehörte 1903 mit zu den Gründungsmitgliedern des Bundes Russischer Künstler. Vgl. dazu RUSSISCHE MALEREI 1977: 56-59.

²¹⁸ Aleksandr Benua (1870-1960) Russischer Maler, Grafiker, Bühnenbildner Kunstkritiker und Kunsthistoriker (Verfasser von zahlreichen Werken über die russische Malerei). Ausbildung an der Petersburger Akademie, Mitbegründer und Organisator der *Mir iskusstva*, Entwürfe für Djagilev ab 1909.

²¹⁹ Leon S. Bakst (1866-1924) Russisch-französischer Maler, Grafiker und Bühnenbildner. Mitglied der *Mir iskusstva* ; ab 1909 Entwürfe für die Djagilev-Aufführungen in Paris. Vgl. dazu: TIMM 1991: 170.

²²⁰ Akseli Gallén-Kallela (1865-1931) Finnischer Maler und Graphiker. Zunächst 1881 Studium am Kunstverein Helsinki, dann bis 1889 Studium an der Academie Julien und im Atelier Cormon in Paris, wo sich auch der russische Maler N. Rerich ausbilden ließ. Vgl. dazu: KANDINSKY UND MÜNCHEN KAT: 1982: 419.

²²¹ Albert Edelfeldt (1854-1905) Finnischer Maler und Illustrator.

²²² Eero Järnefelt (1863-1937) Finnischer Maler .

²²³ Vgl. dazu: SARAB'JANOV 1977: 29.

Ausstellung wie schon zuvor in Berlin laut einer Rezension in *Die Kunst für Alle* ein „lebhaftes Interesse wachgerufen“.²²⁴ Der Rezensent kritisiert lautstark, die von der Moskauer Akademie bestückte, frühere Ausstellung von 1897, der es gefehlt habe, „sich in der Malerei nicht gleichfalls zu einem wirklich künstlerischen, d.h. individuellen Realismus erheben zu können“, wie es in der russischen Literatur durch Dostojewskij und Tolstoj schon längst geschehen war. Vor diesem Hintergrund hebt er die Präsentation russischer und finnischer Werke, organisiert von Djagilev, als „Weg zu einer solchen Erhebung – als Weg zum „individuellen Realismus“ hervor.“²²⁵

„Heute wissen wir, daß es [das russische Volk] mindestens auf dem Weg zu einer solchen Erhebung ist, und diese Wissenschaft verdanken wir der Kollektion russischer und finnischer Werke, die, von Herrn Diaghilew in Petersburg zusammengestellt, im Mai und Juni dieses Jahres die erste Ausstellung der Münchner „Secession“ in ihrem neuen Heim am Königsplatz schmücken half und unlängst in Berlin sich aufhielt, wo sie gleichfalls das lebhafteste Interesse der Kunstfreunde wachgerufen hat. Ich sage: „gleichfalls“, denn in München hat man, von ein paar Leuten abgesehen, die schon deshalb die „Newa-Tataren“ schlecht finden mußten, weil sie Gäste der Secession waren, die Russen freudig willkommen heißen.“²²⁶

Von dieser ersten Ausstellung, wo Kandinsky die Möglichkeit hatte Vrubel' und Somov im Original zu sehen, hat die Kandinsky-Forschung bislang wenig Notiz genommen.²²⁷ Sarab'janov erwähnt sie in seiner Auflistung der wichtigsten Ereignisse des russischen Kunstlebens zwischen 1890 und 1917 nicht.²²⁸ Der Grund dafür liegt möglicherweise darin, dass im Katalog der Münchener Secession von 1898 nur Aleksandr Benua mit einem Aquarell aufgeführt ist²²⁹, alle anderen russischen Teilnehmer fehlen. Bislang können wir lediglich über die Rezension in *Die Kunst für Alle* von 1898 teilweise rekonstruieren, welche russischen und finnischen Künstler ausgestellt haben.²³⁰

²²⁴ DIE KUNST FÜR ALLE XIV: 70.

²²⁵ DIE KUNST FÜR ALLE XIV: 70.

²²⁶ DIE KUNST FÜR ALLE XIV: 70/71.

²²⁷ Armin Zweite erwähnt sie kurz in seiner Einführung zu Kandinsky und München 1982. Vgl. ZWEITE 1982: 8.

²²⁸ Vgl. dazu: SARAB'JANOV 1977: 29. Auch Smolik, die sich intensiv mit der *Mir iskusstva*-Bewegung und Kandinsky in ihrer Arbeit auseinandergesetzt hat, erwähnt diese erste Ausstellung in München nicht.

²²⁹ MÜNCHENER SECESSION 1898: 29.

²³⁰ Es kann davon ausgegangen werden, dass nur die wichtigsten Künstler in der Rezension besprochen wurden.

Für die „russische Kolonie“, wie Grabar´ einmal die russischen Ažbe-Schüler bezeichnet hatte, muss dieser Auftritt von besonderem Interesse gewesen sein. Kandinsky erwähnt ihn in seinen bislang veröffentlichten Schriften nicht. Grabar´ spricht in seinen Erinnerungen ganz deutlich von einem Einfluss durch die neuen Strömungen aus St. Petersburg und Moskau in den letzten Jahren in München, bevor er 1901 nach Petersburg zurückkehrte:

„Zu dieser Zeit fand auch ein gewisser Fortschritt in unserer russischen Kolonie statt, der sich auch auf meine letzten Münchner Jahre auswirkte. Unsere Kolonie wuchs in dem Maße, wie sich die Zugkraft aus St. Petersburg und Moskau verstärkte.“²³¹

2.5 Die Ausstellungen Kandinskys in Russland zwischen 1898 und 1907

Bei der Betrachtung der Ausstellungstätigkeit Kandinskys in Russland zwischen 1898 und 1907 (siehe Anhang) fällt die Dominanz der Metropole Moskau gegenüber der Stadt an der Neva, St. Petersburg, auf. Kandinsky stellte von 1904 bis 1906 in St. Petersburg bei der *Neuen Künstlervereinigung*²³² aus, hingegen von 1900 bis 1908 jährlich in der *Moskauer Künstlervereinigung*. Die Kontakte nach St. Petersburg waren durch Grabar´, Kardovskij und Jawlensky durchaus hergestellt, aber in den frühen Jahren wurde Kandinsky scheinbar nicht in dem Maße geschätzt, dass er auf den *Mir iskusstva* - Ausstellungen bei Djagilev empfohlen wurde. Kandinsky war es selbst, der beständig die Eigeninitiative ergriff und nach Kontakten und Ausstellungsmöglichkeiten suchte. Dass dabei seine Wahl auf Moskau fiel, hängt mit der Verbundenheit zur „kulturellen Identität“ Moskaus²³³ zusammen. So schreibt Kandinsky über Moskau in *Rückblicke*:

²³¹ GRABAR´2001: 133.

²³² KANDINSKY 1989: 14.

²³³ Vgl. dazu über den Mythos Moskau, Arbeiten von B. Groys und A.Hansen-Löve. Hansen-Löve, Symbolismus, Band I, 1989: 333. „Am deutlichsten ist der positive Urbanismus in Brjusovs Gedichten der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts (v.a. in der Sammlung *V stennach*) ausgeprägt, in der bahnbrechend für die Stadt-Mythologie des SII ebenso wie für den Postsymbolismus – ein erster Ansatz zur Ersetzung der Natur – durch die Stadt-Ästhetik versucht wird; die Stadt wird analog gesetzt zum (ästhetistischen) Gedicht, beide - ´Stadt und / als Buch ´ - werden in ihrer originalen Gemachtheit und Geplantheit mit den konventionellen Naturtopoi konfrontiert (...).“ In der Pariser Privatbibliothek Kandinsky befindet sich ein Gedichtband Valerij Brjusovs „Urbi et Orbi“ aus dem Jahr 1903. an Fragen der Kunsttechnik, So verkörperte Brjusov als Führer der Moskauer eher ein Interesse an Fragen der

„Moskau: Die Doppeltheit, die Kompliziertheit, die höchste Beweglichkeit, das Zusammenstoßen und Durcheinander in der äußeren Erscheinung, die im letzten Grunde ein eigenes einheitliches Gesicht bildet, dieselben Eigenschaften im inneren Leben, was dem fremden Auge unverständlich ist (deshalb die vielen, sich widersprechenden Urteile der Ausländer über Moskau) und was doch ebenso eigenartig und im letzten Grunde vollkommen einheitlich ist – dieses gesamte äußere und innere Moskau halte ich für den Ursprung meiner künstlerischen Bestrebungen. Es ist meine malerische Stimmgabel.“²³⁴

Kandinskys beruft sich nicht auf „Russland“ als den Ursprung seiner künstlerischen Bestrebungen, sondern ganz konkret auf Moskau. Moskau und Petersburg waren die beiden entgegen gesetzten Kulturzentren, in denen unterschiedliche künstlerische Identitäten emporwuchsen. Während die Moskauer Künstler im „russischen 17. Jahrhundert ihr Ideal“²³⁵ sahen und das europäisierte St. Petersburg des 18. Jahrhunderts ablehnten, gründete der „Stadtmythos St. Petersburg“ unter anderem eben gerade auf der Barockkunst Peters des Großen. Versuche, die beiden Zentren schematisch zu trennen, müssen aber gerade um 1900 scheitern, da sich zu diesem Zeitpunkt eine Durchdringung beider Zentren anbahnte. Kandinsky selbst ist ein sehr gutes Beispiel für den lebendigen Austausch zwischen seinen Kontakten zu den Petersburger Künstlern Kardovskij, Jawlensky und Grabar´in der Frühzeit und seiner intensiven Ausstellungstätigkeit in Moskau. John Bowlt hat darauf aufmerksam gemacht, dass Kandinsky schon sehr früh und regelmäßig an den Jahresausstellungen der *Moskauer Künstlervereinigung* teilgenommen hat, was in der Tat, angesichts der Bekenntnisse Kandinskys zu dem Mythos „Moskau“ nicht verwundert, sondern nur konsequent war.²³⁶

„Kunsttechnik“, während die St. Petersburger Symbolisten wie Andrej Belyj zum „Kunstmystizismus“ neigten. Vgl. dazu: RICE 1975: 61.

²³⁴ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 50.

²³⁵ BODE 1997: 10-11.

²³⁶ Dazu schreibt Bowlt: „Und so überrascht es auch nicht, daß Kandinsky regelmäßig an den Jahresausstellungen der *Moskauer Künstlervereinigung* teilnahm (1900-1908), die eine Domäne der »philosophischen« symbolistischen Maler war, allen voran Viktor Borisov-Musatov und Pavel Kuznecov. Kandinskys malerischer Stil unterschied sich fraglos deutlich von dem der Moskauer Symbolisten, und ein Kritiker meinte sogar, daß »Kandinsky die Gruppe mit seinen Stereotypen im Grunde verdirbt«, aber die Ausrichtung seiner Theorie hatte große Ähnlichkeit mit dem, was zum Beispiel Borisov-Musatov und Kuznecov anstrebten, vor allem hinsichtlich Musik und Farbe. (BOWLTL 1989: 64.)

3. Der Historismus von Konstantin Somov und sein Einfluss auf das Frühwerk von Kandinsky

Der russische Künstler Konstantin Somov (1869 - 1939) wurde als Sohn des ehemaligen Eremitagedirektors Andrej I. Somov in St. Petersburg geboren. Er studierte an der dortigen Akademie der Künste, unter anderem bei Il'ja Repin. Von 1897 bis 1899 arbeitete er im Atelier von Colarossi in Paris.²³⁷ Somov gehörte mit zu den Organisatoren der Künstlervereinigung *Mir iskusstva*²³⁸ und stellte auch beim „Bund Russischer Künstler“ (1903 - 1909) aus. In Deutschland wurde er als Illustrator für die Zeitschrift *Jugend*²³⁹ bekannt, aber auch durch Abbildungen in Bruno Cassirers illustrierter Monatsschrift *Kunst und Künstler*²⁴⁰ im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhundert. Vor allen Dingen wurde er in Deutschland für seine Buchillustrationen geschätzt. So illustrierte er Titelblätter von Goethe - Ausgaben²⁴¹ und galante „Rokoko“- Bändchen.²⁴² Kandinsky äußerte sich kaum über die Kunst von Somov. Lediglich in einer Fußnote im Almanach *Der Blaue Reiter* schrieb er 1912:

„Um die Zeitschrift „Die Kunstwelt“ gruppierten sich die radikalen Künstler der genannten Zeit, welche „Dekadente“ genannt wurden. Die in Deutschland bekannteren Künstler dieser Generation sind Somoff und Sjeroff. Der frühere Redakteur der „Kunstwelt“, Djagileff, veranstaltete 1906 im Pariser Salon d'automne eine große russische Ausstellung, wo als Hauptvertreter die Künstler der erwähnten Richtung fungierten. Auf der Rückreise hat diese Ausstellung in Berlin Station gemacht, wobei den größten Eindruck Somoff hinterließ.“²⁴³

Der Adressat dieser Bemerkungen über Somov ist eindeutig der deutsche Leser und Kunstliebhaber, der Somov bereits aus Zeitschriften und einigen Ausstellungen in Deutschland, wie auch aus den Rezensionen der Zeitschrift *Kunst für Alle* kennt. Wie Kandinsky persönlich zu diesem Maler stand, geht

²³⁷ SARAB'JANOV 1977: 72.

²³⁸ In der *Mir iskusstva*- Ausgabe Nr. 1 von 1903 wurden neben anderen die Werke „Večer“ (Abend): S.57 und „Volšebstvo“ (Magisches): S.5 von Somov abgebildet.

²³⁹ Die Kunst- und Literaturzeitschrift *Jugend* wurde 1896 von Hirth in München gegründet - im selben Jahr als Kandinsky in die bayerische Metropole kam. Auch Konstantin Somov gehörte zu den gefragten Illustratoren der Zeitschrift.

²⁴⁰ Vgl. dazu Beiträge über Somov, sowie zahlreiche Abb. In : *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, hrsg. von Bruno Cassirer: Heft 2: 63; Heft 12: 315-327.

²⁴¹ Vgl. dazu: Goethe, Johann Wolfgang von: *Tagebuch der italienischen Reise*, 2. Auflage 1908. Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefe an Frau von Stein*. Berlin 1907.

²⁴² Vgl. dazu: *Das Lesebuch der Marquise. Ein Rokokobuch* von Franz Blei und C. Somoff. Berlin 1908.

²⁴³ KANDINSKY 1912 (DER BLAUE REITER): 44.

aus dieser Anmerkung nicht hervor. Aus einer persönlichen Distanz heraus beschreibt Kandinsky lediglich, dass Somov, als die Ausstellung in „Berlin Station machte“, wohl den größten Eindruck hinterließ. Dabei gibt er hier nicht seine persönliche Meinung wieder, denn Kandinsky selbst hatte zuvor die russische Werkschau mehrmals in Paris besucht²⁴⁴, sondern er spricht hier allgemein von der Resonanz, die diese Ausstellung in Deutschland erfuhr. Kandinsky war sich jedoch ganz offensichtlich der Würdigung Somovs in Deutschland bewusst. Gerade die Tatsache, dass ein russischer Illustrator deutsche Goethe-Ausgaben illustrierte, muss Kandinsky, der zwischen diesen beiden Kulturen stand, mit Bewunderung festgestellt haben.

Über den Historismus, der in den Werken Somovs zu beobachten ist, schreibt Sarab'janov: „Somov schuf eine erdachte historische Welt und mischte Elemente des galanten Genres des 18. Jahrhunderts mit Kostümen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts“²⁴⁵ und stellte vor allen Dingen das „Szenische“ in den Vordergrund. Diesen Stil bezeichnet Sarab'janov als die „russische Variante der Moderne“, die sich in Russland jedoch zeitgleich mit dem Aufkommen des Impressionismus entwickelte und aus diesem Grunde „nicht bis zum Ende entwickelt und nicht in allen Besonderheiten des Stils offenbar gemacht“²⁴⁶ wurde.

3.1 Somov im Kreis der *Mir iskusstva*

Um die Frage nach dem Interesse Kandinskys an Somov in den Anfangsjahren seiner „Künstlerwerdung“ zu erörtern, ist es neben dem hier praktizierten reinen Bildvergleich in maltechnischer und ikonographischer Hinsicht, zunächst von Interesse darzustellen, wie der Stellenwert von Somovs Kunst innerhalb der jungen St. Petersburger Künstler, die sich zu den *Miriskusniki* (Weltkünstlern) zählten, aussah. In einer neuesten Studie von 2004 über Somov führt Korotkina aus, wie die junge Generation mit Begeisterung an den Werken Somovs hing, „da sie in seinen Retrospektiven die Atmosphäre vergangener Epochen zu erraten fühlten, die feinsinnige getragene

²⁴⁴ SCHMITT 1994: 34.

²⁴⁵ SARAB'JANOV 1977: 15.

²⁴⁶ EBENDA.

Melancholie und die Meisterschaft der Ausführung.“²⁴⁷ Besonders gut ist Somovs Rang innerhalb der *Miriskusniki* am offenen Disput zwischen dem Kunstkritiker Stasov und der öffentlichen Parteinahme von Djagilev in einem offenen Brief an seinen Kontrahenten abzulesen. Djagilev formulierte:

„Wir waren es von alters her gewohnt, in Ihnen eine berühmte Instanz zu bewundern, eben aus der vergangenen Epoche, vor der wir uns nicht mehr verneigen können. Wir waren es gewohnt in Ihnen einen ausgesprochenen Verkünder der Progression in der Kunst zu sehen, einen Anhänger aller ehrenhaften und ausgewählten Neuanfänge, furchtlos und fest (lautstark) einverstanden mit dem Bestehenden und einer der kühn über alles entschied, nicht unter dem Druck ihrer sorgsam ausgesuchten und schwer erfüllbaren Kriterien. In der Folge – fast ein halbes Jahrhundert lang – besaßen Sie die gewaltige Kraft, dazu beizutragen, diese Einrichtung auf das Podest zu erheben und vor dem Verfall und den ein oder anderen vor dem Vergessen zu bewahren. Erinnern Sie sich noch an das Aufblühen Ihrer Tätigkeit, erinnern Sie sich an Kramskoj, Repin, Antokoloskij, die Wanderausstellung, »Ruslana« und die junge zu der Zeit aktuelle Musik in Russland? (...) Sie haben alles gesagt, was Sie sagen konnten und mussten.“²⁴⁸

Sehr ausführlich legt Korotkina dar, dass Stasov vor allem deswegen die Arbeiten Somovs ablehnte, weil er in ihnen ein Abweichen vom „sozial-kritischen Aspekt“ in der Kunst fürchtete. Stattdessen sah er diesen Aspekt durch die Stimmung, die Phantasie oder den Traum ersetzt.²⁴⁹ Für Sergej Djagilev als Vertreter der *Mir iskusstva* war es ein dringendes Anliegen, die konservativen Bewertungskriterien des Kritikers Stasov abzulösen. Statt der moralisch-ethischen Kriterien Stasovs, sollte die Ästhetik der neue Maßstab sein.²⁵⁰

Gerade die Stimmung ist es jedoch, die auch Kandinsky an der Ikonographie Somovs interessiert, wie die folgenden Vergleiche zeigen. Auffallend dabei ist, dass Kandinsky ähnlich wie Somov bereits im Titel auf eine bestimmte Stimmung wie „Abend“, „Spaziergang“, „Regenbogen“ im Werke abzielt. Für die Kunst Somovs markiert das Jahr 1896, wie für Kandinsky, einen entscheidenden Wendepunkt in seinem künstlerischen Leben. Mit der Einführung eines neuen Themas, liebevolle Frauen und Kavaliere in gepuderten Perücken, die durch Parklandschaften spazierten, belebte er eine

²⁴⁷ KOROTKINA 2004: 28-29.

²⁴⁸ Übernommen von KOROTKINA 2004: 29.

²⁴⁹ KOROTKINA 2004: 29

²⁵⁰ Vgl. dazu BOWLT 1989: 63.

längst vergangene Zeit – das 18. und frühe 19. Jahrhundert und brachte es wie auch sein *Miriskusniki* – Kollege Benua, sowie weiteren Künstlern zu neuer Blüte. Es entstand eine Art von Lyrismus, der in den Werken Somovs in der Kritik besonders lobenswert hervorgehoben wurde.²⁵¹ Berühmtheit aber erlangte Somov für seine „kokett-erotischen“ Darstellungen²⁵², ein ikonographisches Programm, das Kandinsky nicht interessierte. Möglicherweise liegt darin auch ein Grund, dass die Forschung nie eingehender einen Vergleich zwischen Somov und Kandinsky angestrebt hat, da sich der Name Somov im Westen mit dem Illustrator von „Rokoko-Illustrationen und Erotischem“ verband und die Verbindung zu Kandinsky auf den ersten Blick nicht sichtbar ist. In der folgenden Gegenüberstellung von Werken Somovs und Kandinsky sollen zunächst ikonographische Ähnlichkeiten und Differenzen untersucht werden.

3.2 Das Motiv »Reifrockdamen und Herren mit Zylinder« bei Kandinsky und Somov

Der Holzschnitt *Dame mit Muff* (Abb. 9) von 1903 wurde ursprünglich von Kandinsky mit dem Titel *Winter* versehen.²⁵³ Es existieren neben dem Holzschnitt in Rot²⁵⁴ zwei weitere Abzüge in Schwarz.²⁵⁵ Wie Somov in *Winterlicher Spaziergang* (Abb. 10) wählt Kandinsky die *Dame mit Muff* in Nahansicht vor einer Winterlandschaft. Große Ähnlichkeit weist die Kleidung auf, bezüglich der drei winterlichen Accessoires: Muff, Mantel und Schal. Es scheint, als hätte Kandinsky die hintere, in Dreiviertelansicht dargestellte Dame im Werk Somovs zwar seitenverkehrt, aber sonst sehr detailgetreu wiedergegeben. Nur der Hut ist bei Somov aus einer anderen Perspektive dargestellt. 1906 nahm Kandinsky das Thema wiederum in seiner Arbeit *Winter (Eislauf)* (Abb. 11) auf. Hier nun gleiten die Somovschen Damen in Schlittschuhen über das Eis, aber ihre Kleidung ist die gleiche geblieben.

²⁵¹ KOROTKINA 2004: 15.

²⁵²Vgl. dazu Somovs frivolen Darstellungen im Rokoko-Bändchen: *Das Lesebuch der Marquise. Ein Rokokobuch von Franz Blei und Constantin Somoff.* München 1908.

²⁵³ Vgl. dazu das Werkverzeichnis von Roethel. Fraglich ist, warum der Titel nicht beibehalten wurde.

²⁵⁴ Das Gemälde stammt aus einer Privatsammlung in Bern.

²⁵⁵ Aufbewahrt werden die Abzüge in Schwarz in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München.

Auch der Vergleich zwischen Kandinskys *Spazierende Gesellschaft* von 1904 (Abb. 12) und Somovs *Regenbogen* (Abb. 13) weisen Ähnlichkeiten bezüglich des Sujets und vor allen Dingen der Stimmung des Bildes auf. In Kandinskys Arbeit *Damen auf einem Parkweg*, um 1904 (Abb. 14) erscheint in stark stilisierter Weise das Somovsche Motiv des *Spaziergangs im Park*. Schematisch und flächig gibt Kandinsky eine Parklandschaft mit einer Bank wieder. Eine Gegenüberstellung mit Somovs Werk *Spaziergang nach dem Regen*, 1896 (Abb. 15) zeigt nicht nur Parallelen im Format (Querformat), sondern vor allen Dingen auch hinsichtlich der Betrachtung der Landschaft aus einer gewissen Distanz heraus.

Sehr deutlich wird das Prinzip von Kandinskys Anleihen bei Somov. Er adaptiert weniger die Technik Somovs, als vielmehr die Stimmung, die Somov durch seine „historisierenden Rokoko-Damen“ evoziert. Kandinsky selbst setzt das in Teilen recht wörtlich übernommene Sujet dann in seine eigene Formensprache um. Die Auflösung der Landschaft in Wellenlinien und eine an den Jugendstil erinnernde Ornamentik verbindet er mit einer stark flächigen Darstellung der Somovschen Figuren.

3.3 Kandinskys *Dame mit Fächer* (1903)

Die Kleidung der Frauen wie auch der Männer im historisierenden Stil, zeigen deutlich eine Anlehnung an die Wiener Mode um 1830.²⁵⁶ Insbesondere der Zylinder beim Herrn und der Hut der Dame mit den langen Bändern ist in Kandinskys Reifrockgesellschaften häufig anzutreffen. Auch Somov orientierte sich nachweislich in seinen Werken an der Wiener Mode von 1834.²⁵⁷

Sehr eingehend und scharf beobachtet hat Brucher²⁵⁸ das Werk *Dame mit Fächer*, 1903 (Abb. 16) beschrieben und es als „Gelegenheit, sich in Formdisziplinierung zu üben und die ersten, für seinen künftigen Schaffensprozeß so bedeutsamen formvereinfachenden Maßnahmen zu treffen“ bezeichnet.²⁵⁹

²⁵⁶Vgl. dazu: Viennese Magazine of Art, Literature, Theatre and Fashions 1834.

²⁵⁷ KOROTIKINA 2004:34.

²⁵⁸ BRUCHER 1999: 29.

²⁵⁹ BRUCHER 1999: 29-30.

In anschaulicher Weise wird hier das „Figur-Grund-Problem“, mit dem sich Kandinsky in seinen Holzschnitten der Frühzeit auseinandersetzt, vorgeführt. Der schwarze Grund durchdringt das netzartig parzellierte weiße Kleidungsstück der Biedermeierdame und gleichzeitig bildet er die Fläche des riesigen dunklen Hutes, den der Betrachter um das helle Antlitz der Frau nur erahnen kann. Das Raumgefüge hat sich in fließende Formen aufgelöst, die mit dem Figürlichen auf wundersame Weise verschmelzen. So erscheint das blaue Tuch am Hals in doppelter Funktion – als Hutband und als Weg, der in die Ferne führt. Der tatsächlich angedeutete Weg, auf dem Figuren im Hintergrund der linken Seite erscheinen, scheint mit der roten Stola und dem blauen Hutband verbunden. Figur und Grund verschmelzen auf einer Fläche – die Nähe zu Vallottons Holzschnitttechnik ist evident²⁶⁰ (Die Nacht, 1895, Der Windstoß 1894), doch die Ikonographie ist deutlich an Somov angelehnt.²⁶¹ Kandinsky erforscht die Ausdrucksmöglichkeiten der Linie in Anlehnung an Motive von Somov und treibt dabei anders als sein Vorbild die Verselbständigung der Linie voran. Das netzartig pazellierte weiße Kleidungsstück der Dame erinnert an eine direkte seitenverkehrte Umsetzung aus Somovs Werk *Abend* von 1900-1902 (Abb. 17) in das Medium des Holzschnittes umgesetzt. Auch in Somovs Werk wird das Kleid durch Falten und die Licht- und Schatteneffekte, die so auf dem Stoff entstehen, in einzelne Parzellen aufgeteilt.

3.4 Die reduzierte Formensprache bei Kandinsky und Somov: Kandinskys *Rosen* (1903) und Somovs *Abend* (1900-1902)

Ein Vergleich zwischen Somovs *Abend* (Abb. 17) und Kandinskys *Rosen* (Abb. 18) zeigt deutliche Parallelen im Aufbau des Bildes, trotz unterschiedlicher Technik und abweichender Bildgründe. Im Vordergrund erscheinen die beiden einander zugewandten Damen in Reifröcken und aufwendig drapierten Hüten bei Somov wie bei Kandinsky. Sie befinden sich

²⁶⁰ Kandinsky stellte 1904 in der zehnten Ausstellung der ›Phalanx‹ einige Werke Vallottons aus. Vgl. dazu: WEISS 1982: 50-51.

²⁶¹ Brucher erwähnt in seiner scharfen Analyse der frühen Holzschnitte den russischen Symbolisten Somov mit keinem Wort, sondern verweist wieder auf den bereits von Peg Weiss formulierten Bezug zum Stefan George-Kreis, obgleich er zu Beginn seiner Arbeit feststellt: „Im übrigen stößt die von Peg Weiss reichlich übertrieben dargestellte Affinität Kandinskys zum Jugendstil in der neueren Forschung fast durchgehend auf Ablehnung.“

jeweils in einer Parklandschaft, die in die Tiefe gestaffelt ist. Bei Kandinsky erscheint im Hintergrund die Silhouette einer Stadt, während sich bei Somov der Barockgarten mit Skulpturen, Rabatten und Arkadenlauben fortsetzt. Es sind nicht die Details, die Kandinsky übernimmt, sondern es ist der klare Bildaufbau. Dabei entsteht der Eindruck als habe Kandinsky den Negativraum des Bildes von Somov wiedergegeben. Bei der Betrachtung des Baumes oder Busches auf der rechten Seite in Kandinskys Holzschnitt im Vergleich zu Somovs *Abend* auf der rechten Seite, möchte es scheinen, als hätte Kandinsky nur die durch das Spalier schimmernden Lichtflecken aus dem Traubengehänge erfasst. Korotkina betont die reduzierte Formensprache Somovs, der den Park aus Kugel und Kubus zusammensetzt. Das Werk *Abend* wurde im Zuge der Ausstellung in der Berliner Secession in der *Kunst für Alle* 1903²⁶² abgedruckt. Unter den ausgestellten russischen Künstlern erhielt Somov die beste Kritik:

„Umso amüsanter ist wieder der ausgezeichnete Somoff. Er zeigt hier eine neue seiner Rokokophantasien, die so geeignet sind, die mehr oder minder stark pointierten Aeüßerungen seiner nicht immer ganz reinen Sinnlichkeit in unauffälliger Form zu bieten.“²⁶³

Der Kommentar Somovs „nicht immer ganz reinen Sinnlichkeit“ spielt vermutlich auf seine frivolen Illustrationen an, mit denen er zu jener Zeit in Deutschland bekannt wurde. Kandinsky hingegen benutzt das Sujet Somovs in erster Linie für technische Experimente.

Es scheint, als habe er sich in dieser Phase mehr damit beschäftigt, die Möglichkeiten des Holzschnittes auszureizen. Dabei ist die Bekanntschaft mit der japanischen Holzschnitttechnik, die ausführlich in der Zeitschrift *Mir iskusstva*²⁶⁴ vorgestellt wurde, von vorrangiger Bedeutung. Im Jahre 1905 wählte er erneut das Thema *Rosen* (Abb. 19) und setzte den Holzschnitt nun in eine Tempera-Technik um.

²⁶² Kunst für Alle 1903, XVIII: 55.

²⁶³ Ebenda: 418.

²⁶⁴ Japanische Holzschnitte von Hokusai erschienen als Abbildungen in: MIR ISKUSSTVA 1902, NR:2: 31-34.

3.5 Das Mittel der Perspektive zur Entrückung der Personen vom Betrachter: Kandinskys *Helle Luft* (1901) und Somovs *Vertrauen* (1897)

In dem Werk *Vertrauen* (Abb. 20) steht der übermächtige Eindruck des Parks mit seinen hochsommerlichen Licht- und Schattenspielen im Vordergrund. Aus der Vogelperspektive entwickelt Somov ein dichtes Geflecht aus Bäumen und Büschen, die ganz von der Sonne und dem ausstrahlenden hellen Licht durchflutet scheinen. Im Vordergrund unten rechts tauchen fast unscheinbar zwei sitzende Frauengestalten mit Sonnenschirm auf. Es scheint als habe Kandinsky den starken Farbeindruck, verbunden mit der Manier Somovs die Personen im Bild vom Betrachter entrückt darzustellen, direkt in *Helle Luft* (1901) (Abb. 21) umgesetzt. Durch die starke Untersicht, die Kandinsky wählt, wirkt die Szenerie mit spazierenden Damen sowie die ganze Parkgesellschaft ein wenig stilisiert. Die Münchner Kritik nahm das Werk mit Begeisterung auf.²⁶⁵

Interessanterweise erwähnt die Forschung²⁶⁶ stets den Zusammenhang zwischen *Helle Luft* von 1901 und dem schon halb-abstrakten Werk *Reifrockgesellschaft* (1909) oder *Reifröcke* von 1909 (Abb. 22). Erst John Bowlt erklärte *Reifröcke* von 1909 als „thematisches Pendant“ zu Somovs Werk *Abend* von 1902. Es scheint als würde dieses einmal bei Somov gefundene Motiv in zahlreichen Variationen alle neuen Techniken von Kandinsky bis zur Abstraktion hin durchlaufen. Ganz besonders wird dieses Thema bei der Rückkehr Kandinskys während des Ersten Weltkrieges virulent. In den späteren Werken *Hafen* von 1916 (Abb. 23), sowie in *Dame mit Blume* von 1917 (Abb. 24) und *Imatra* von 1917 (Abb. 25) tauchen die »Reifrockdamen« und die »Herren im Zylinder« wieder gehäuft auf. Die Kulisse für die Figuren hat sich jedoch drastisch verändert. Wo einst Kontemplation und ruhige Parklandschaften im Hintergrund entstanden, herrscht jetzt Bewegung und Chaos (*Hafen*, 1916 (Abb. 23)).

3.6 Die Mal- und Drucktechnik bei Somov und Kandinsky um 1900

²⁶⁵ DIE KUNST FÜR ALLE 1902: 284.

²⁶⁶ MOELLER (ED.) 1994: Tafel 24.

Bemerkenswert ist die Häufung der Anleihen Kandinskys bei Somov im Jahre 1903/04 (Abb. 26-38). Es sind alleine 19 Arbeiten zu zählen, die sich nachweislich mit dem Sujet der „Reifrockdame“ von Somov beschäftigen. Sarabʻjanov hat ausführlich dargestellt, dass bei Somov wie auch bei anderen Künstlern der *Mir iskusstva* einige Elemente einer naturalistischen Weltauffassung geblieben waren und im Grunde das Dekorative und die graphischen Mittel der Rhythmisierung oder Ornamentalisierung der Bildoberfläche lediglich hinzugefügt wurden.²⁶⁷ Wichtig ist hierbei die von Sarabʻjanov gemachte Beobachtung, dass sich auch in der Maltechnik mit den *Mir iskusstva* – Künstlern ein Paradigmenwechsel anbahnt.²⁶⁸ So arbeitete auch Somov nicht mehr hauptsächlich in Öl, sondern er verwendete nebeneinander Aquarell-, Pastell-, Gouache und Temperafarben. Ähnlich verhält sich in der Zeit um 1903 auch Kandinsky, der bevorzugt seine Arbeiten im Stile Somovs in Gouache-Technik oder als Farbholzschnitt ausführt. Diese starke Hinwendung zu „russischen Vorbildern“ korreliert mit der kritischen Haltung Kandinskys, die er 1902 in der *Mir iskusstva* gegenüber der Münchner Kunst, der Akademie und der Sezession äußert:

„Es gab eine Zeit, als München sich der Entdeckung von Schotten, Russen und Skandinaviern verpflichtet fühlte, aber das wurde von Jahr zu Jahr immer weniger, immer stärker verbreitete sich der dumpfe sezessionistische Geruch einer neuen Akademie.“²⁶⁹

Kandinsky wirft der Sezession vor, sich von der internationalen Kunst immer mehr abzukoppeln und ähnlich wie die Akademie, nur die nationale Kunst zu fördern. Es darf jedoch nicht daraus geschlossen werden, Kandinsky habe sich der Kunst seines eigenen Landes zugewandt, als Gegenreaktion zum „chauvinistischen Kunstbetrieb München“²⁷⁰. Das wäre zu einfach gedacht und ist auch gerade durch Kandinskys wiederholt formuliertes Streben nach einer „internationalen Kunst“²⁷¹ häufig in seinen Schriften belegt. Dennoch wird auch deutlich, dass Kandinsky auf der Suche nach seiner eigenen

²⁶⁷ SARABʻJANOV 1977: 15.

²⁶⁸ EBENDA. Sarabʻjanov wertet diesen Paradigmenwechsel und konstatiert: „Diese Materialien [Aquarell-, Gouache-, Pastell-, Temperafarben, Kohle] bewahrten die Maler vor einer illusionistischen Wiedergabe der Wirklichkeit und trugen dazu bei, daß die ebene Fläche erhalten blieb und das Bild zu einem meisterlich »bearbeiteten« Kunstgegenstand wurde.“

²⁶⁹ MIR ISKUSSTVA 1902: 96.

²⁷⁰ MAZUR – KEBLOWSKI 2000: 43.

²⁷¹ MAZUR-KEBLOWSKI 2000: 50.

Formensprache nicht einzig die westliche Kunst verherrlicht, sondern ein ständiges Oszillieren zwischen Ost und West betreibt, auf dem Weg zu einer eigenen „universellen Kunstsprache“.

Dabei ist die Bekanntschaft mit der ostasiatischen Kunst, insbesondere mit dem japanischen Holzschnitt von eminenter Bedeutung. Es ist schwer nachvollziehbar, wo Kandinsky das erste Mal mit dem japanischen Holzschnitt in Berührung kam. In der 2. *Mir iskusstva*- Ausgabe von 1902²⁷² oder wie Vivian Barnett vermutet,²⁷³ über die Wiener Secessionsausstellung vom 14./15. April 1903, wo es eine große Anzahl von Farbholzschnitten zu sehen gab, so von Elena Luksch-Makowsky²⁷⁴, Carl Müller²⁷⁵, Anton Nowak²⁷⁶, Emil Orlik²⁷⁷ und Leopold Stolba²⁷⁸.

Es existiert ein Brief Kandinskys vom 16. April 1903 aus Wien an Gabriele Münter, wo er vermutlich erstmals den Holzschnitt erwähnt.

„(...) Du, was meinst du vom Holzschnitt? Interessiert er dich? Willst du nicht versuchen? Es ist wirklich was feines. Jah! Die Anstrengung muss aber ziemlich gross sein, viel zu gross für die kleine, arme (faule) Ella! (...).“²⁷⁹

Barnett weist daraufhin, dass die vorangegangenen Briefe von Gabriele Münter nicht erhalten sind, so dass nicht belegt werden kann, wann sich Kandinsky das erste Mal über den Holzschnitt äußerte.²⁸⁰

3.7 Exkurs: Kandinsky als Eidetiker

²⁷² MIR ISKUSSTVA 1902, NR. 2: 31-34. Grabar' verfasste einen Artikel über Hokusai und die japanische Malerei. Zahlreiche Abbildungen waren dem Artikel beigelegt.

²⁷³ BARNETT 1995: 79. So führt Barnett aus: „Der aus Prag gebürtige Orlik hatte nach dem Studium in München 1900 bis 1901 eine Reise nach Japan unternommen, um die Technik des Holzschnitts zu erlernen und hatte anschließend 1902/1903 in Wien über dieses Thema publiziert. Obgleich Kandinsky die Druckgraphik Félix Vallottons und der Nabis kannte, stehen seine frühen graphischen Arbeiten dem Werk, das im Frühjahr 1903 in der Ausstellung der Wiener und Berliner >Secession< gezeigt wurde, näher als der französischen Kunst.“

²⁷⁴ Elena Luksch-Makowsky (1878-1967). Malerin und Bildhauerin.

²⁷⁵ Leopold Carl Müller (1834-1892). Österreichischer Maler von orientalischen Landschaften und Zeichner.

²⁷⁶ Anton Nowak (1865-1932). Österreichischer Maler.

²⁷⁷ Emil Orlik (1870-1932). Böhmischer Maler und Grafiker.

²⁷⁸ Leopold Stolba (1863-1929). Österreichischer Maler und Grafiker.

²⁷⁹ Übernommen von BARNETT 1995: 79.

²⁸⁰ Ebenda.

In den *Rückblicken* schreibt Kandinsky über seine eidetische Begabung des „Auswendig-Malens“.

„So konnte ich schon als Knabe Bilder, die mich in Ausstellungen besonders fesselten, zu Hause auswendig malen, soweit meine technischen Kenntnisse es erlaubten. Später malte ich manchmal eine Landschaft „ nach der Erinnerung“ besser, als nach der Natur. So habe ich „ Die alte Stadt“ gemalt und später viele holländische, arabische farbige Zeichnungen gemacht.“²⁸¹

Gerade in der vorliegenden vergleichenden Studie ist das von Kandinsky selbst beschriebene „Auswendig-Malen“ von Motiven nach besuchten Ausstellungen oder durch die Kenntnis von Abbildungen eine wichtige Ergänzung für das Verständnis der Adaptionen Kandinskys. Schon Grohmann bemerkte, dass diese Veranlagung den „erfundenen und ›romantischen‹ Bildern Kandinsky in den frühen Jahren entgegenkäme und erwähnt die Werke *Helle Luft* (1902), *Abend* (1902) und *Rosen* (1903), ohne jedoch einen Hinweis auf K. Somov zu geben. Obgleich Kandinsky und Grohmann im engen Briefwechsel zueinander standen, mochte Kandinsky doch nicht richtig den Fundus seiner eidetischen Quellen preisgeben. Denn Grohmann bemerkte lediglich lapidar:

„Im Ausdruck klingen neben dem Jugendstil die historischen Komponenten an, die hinter diesem stehen, Rokoko, Biedermeier und sogar Präraffaelismus. Sie klangen auch in Rußland an, bei Benois und Somow und besonders in der neuen Theaterkunst (Bakst). Auf seinen häufigen Besuchsreisen in die Heimat kann Kandinsky sie kennengelernt haben.“²⁸²

Darüber, dass die Leute in seine frühen Arbeiten nur das „Dekorative“ sehen, aber den Inhalt nicht „spüren“, beschwert sich Kandinsky in einem Brief an Gabriele Münter vom 31. Januar 1904:

„So komisch, dass die Leute in meinen Zeichnungen nur ›dekoratives‹ sehen und nichts vom Inhalt merken. Ich will ihn auch nicht stärker unterstreichen. Den Inhalt, das Innere muss man nur *Spüren*. Für mich ist aufdringlicher Inhalt unschön, unwohl, unfein. ...Manchmal muss man auch nicht sofort das schöne Ding sehen. Unverständlich muss manches zuerst wirken. Dann kom[m]t das schöne zum Vorschein. Und erst dann das Innere, für den Feinempfindenden.(...)“²⁸³

²⁸¹ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 39.

²⁸² GROHMANN 1958: 45.

²⁸³ Übernommen von BARNETT 1995: 81.

Kandinsky selbst sieht in seinen Frühwerken eben nicht nur den „dekorativen Wert“, sondern auch ganz stark den Inhalt. Er spricht davon, dass die Betrachter den Inhalt nicht wahrnehmen, er ihn aber auch nicht stärker unterstreichen möchte. Im Falle von Somov ist es also mehr als nur das „Sujet“, das Kandinsky „auswendig“ malt, sondern es ist gleichzeitig ein bestimmter Inhalt, den er damit transponieren will. Hierzu ist eine ironische Selbstkritik von Kandinsky in einem Brief an Gabriele Münter vom 23. Februar 1904 geradezu paradigmatisch für Kandinskys ebenfalls sehr ausgeprägtes Interesse an der „Retrospektive“ oder der Anknüpfung an „vergangene Zeiten, die durch Jahrhunderte von uns getrennt sind“.

„Manchmal nimmt er [Kandinsky] auch *farbige* Pappen und Passepartouts. Seine Zeichnung, ohne stilisiert zu sein, ist eine Offenbarung. Seine Farbe – die Stimme Gottes zu [zum ?] Tage des letzten Gerichts. Er vertieft sich in vergangene Zeiten, die durch Jahrhunderte von uns getrennt sind, mit einer Leichtigkeit, die nur einem enorm grossen Dichter zu eigen sein kann.“²⁸⁴

An Selbstbewusstsein mangelte es Kandinsky nicht und die „Leichtigkeit“, mit der er als Künstler mühelos die vergangenen Jahrhunderte durchstreift, erinnern an die „Leichtigkeit“ der Somovschen Reifrockdamen, die er in seinen Werken adaptiert. Kandinsky spricht von der Zeichnung als „Offenbarung“ und der Farbe als „Stimme Gottes zum Tage des letzten Gerichts“. Es interessieren ihn gleichermaßen Form und Farbe in dieser Phase, doch um zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, muss er sich in vergangene Zeiten vertiefen. Der Historismus von Somov, der kennzeichnend ist für die russische Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts, erfasst auch Kandinsky. Offen bekennt er sich zu einer Rückwendung in vergangene Jahrhunderte als Quelle seines historischen Stils. Wie sein russischer Zeitgenosse Somov wählte er, wenn auch vorübergehend, den Weg über verschiedene historische Quellen.

4. Die Frau als Symbolgestalt bei dem symbolistischen Maler Michail Vrubel´ und Kandinsky

²⁸⁴ Übernommen von ZIMMERMANN 2002, BAND II: 93.

Der russische symbolistische Maler Michail Vrubel', 1856 in Omsk geboren und 1910 in St. Petersburg gestorben, studierte zunächst Jura und kam nach einer künstlerischen Ausbildung an der Petersburger Akademie²⁸⁵ im Jahre 1889 nach Moskau, wo er bald seinen späteren Mentor und Freund,²⁸⁶ den Großindustriellen und Eisenbahnbauer Savva Mamontov kennenlernte. Savva Mamontov (1841-1919) hatte auf seinem Landsitz in Abramcevo zahlreiche Künstler: Maler, Musiker und Schauspieler um sich versammelt. Eine russische Form des Jugendstils manifestierte sich hier in den Keramik- und Tischlerwerkstätten von Abramcevo, als parallele Erscheinung zur westeuropäischen Arts and Crafts und Jugendstilbewegung. Insbesondere die Wiederentdeckung und Wiederbelebung der russischen Volkskunst in Abramcevo, wirkte stilbildend auf die russische Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts.²⁸⁷ Für Mamontovs Privatoper in Moskau schuf Vrubel' zahlreiche Bühnenausstattungen, darunter die Decke des Theatersaals, Bühnenvorhänge sowie Bühnenbilder und Kostümentwürfe für nahezu zehn Opernaufführungen.²⁸⁸

Seinen ersten spektakulären Auftritt hatte der junge Künstler im Frühling/Sommer 1896 in Nižnyj Novgorod, wo er, vermittelt durch seinen Mäzen Mamontov, zwei monumentale Wandbilder für die Allrussische Industrie- und Kunst-Ausstellung präsentieren sollte. Die Jury lehnte die Werke jedoch ab, entsetzt über die neuartige Technik und den symbolistischen Gehalt der Bilder. Als Gegenreaktion gründete Mamontov kurzerhand einen „Salon der Unabhängigen“, in dem Vrubel's Werke²⁸⁹ gezeigt wurden.

Empfänglich für einen großen Skandal, strömte das Publikum herbei, „um die ominösen Bilder, des über Nacht berühmt gewordenen »Dekadenten« zu sehen“.²⁹⁰ Die Bilder Vrubel's stießen auf Unverständnis und nur einige wenige schätzten und akzeptierten sie. Die Mehrzahl der Besucher lehnten sie

²⁸⁵ GRAY 1974: 29: „Vrubels schon früh von Erfolg begleitete Laufbahn begann an der Petersburger Akademie, in der er 1880 eintrat. Er hatte dort das Glück von Tschistjakow unterrichtet zu werden, der ein hervorragender Zeichner und glühender Verehrer des Italieners Fortuni war. Zu Tschistjakows Schülern zählten (...) Repin und Surikow und aus der jüngeren Generation Serow und Vrubel.“

²⁸⁶ IOWLEWA 1997: 27 ff.

²⁸⁷ Vgl. dazu: GRAY 1974: 11-27.

²⁸⁸ Im Jahre 1892 erhielt er von Mamontov seinen ersten Auftrag, einen Vorhang für die Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ zu gestalten.

²⁸⁹ Die Ausmaße der Wandbilder betragen ca. 7x16 m.

²⁹⁰ IOWLEWA 1997: 30.

ab, doch Mamontov störte das nicht sonderlich.²⁹¹

Im Dezember des gleichnamigen Jahres übersiedelte Kandinsky nach München, so dass anzunehmen ist, dass auch er von dem „fulminanten Auftritt“ Vrubel's und der beginnenden „Legendenbildung“ dieses Künstlers gehört hatte.

Es ist weiterhin gut vorstellbar, dass Kandinsky über die vielfältigen Kontakte, die er zu seiner Wahlheimatstadt Odessa pflegte, ebenfalls gut über Vrubel' informiert war. Ab 1870 lebte die Familie Vrubel's in Odessa, wohin auch die Familie Kandinsky 1871 übersiedelte. Der zehn Jahre ältere Vrubel' besuchte bis 1874 das Richelieu-Gymnasium und die Zeichenschule der „Gesellschaft der schönen Künste“.²⁹² Kandinsky trat ab 1876 in das humanistische Gymnasium in Odessa ein, wo er ebenfalls Zeichenunterricht nahm.²⁹³ So gab es in der Frühzeit in Odessa, tatsächlich nur die Zeit von 1871 bis 1874, wo die Familien sich hätten kennenlernen können, da die Familie Vrubel' 1874 bereits wieder umzog und erst 1889 wieder nach Odessa zurückkehrte. Beide Familien gehörten der wohlhabenden Oberschicht an, die auch herkunftsbedingt einen Bezug zur deutschen Sprache hatte. Der Vater von Vrubel', von Beruf Militärjurist, stammte aus dem preußischen Polen und besaß eine große deutschsprachige Bibliothek.²⁹⁴ Kandinskys Großmutter mütterlicherseits war Baltin und sprach mit ihrem Enkelkind häufig Deutsch. Sie vermittelte Kandinsky deutsche Märchen, wie aus seinen Rückblicken zu erfahren ist.²⁹⁵ Sowohl Vrubel' als auch Kandinsky waren also mit der deutschen Kultur und der deutschen Sprache sehr vertraut, was für die „Zitathaftigkeit“ ihrer Werke einen wichtigen gemeinsamen Nenner darstellt. Eine weitere Parallele im biografischen Werdegang ist die Tatsache, dass auch Vrubel' wie Kandinsky, die juristische Fakultät besucht hatte, bevor er an die Akademie der Künste in St. Petersburg kam.

Im Jahre 1885 kehrte Vrubel' nach Restaurierungsarbeiten an der Kyrill-Kirche in Kiev nach Odessa zurück. Dort erhielt er die Möglichkeit, an einer Zeichenschule zu unterrichten. Hier auch begann er an seinem Thema des Dämons zum ersten Mal zu arbeiten. Im Dezember desselben Jahres verließ er

²⁹¹ EBENDA.

²⁹² GUSSAROWA/ ZACHARIAS 1997: 271-272.

²⁹³ SCHMITT 1994: 16.

²⁹⁴ GUSSAROWA/ ZACHARIAS 1997: 269.

²⁹⁵ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 50.

Odessa jedoch schon wieder, um nach Kiev zu gehen.²⁹⁶ Für Kandinsky markierte das Jahr 1885 die Abschlussprüfung am Gymnasium in Odessa. Erst 1894 verbrachte Vrubel' die Zeit von April bis Mitte September wieder bei seiner Familie in Odessa und auch Kandinsky muss sich dort zu dieser Zeit aufgehalten haben, da er im November 1893 bereits sein Studium mit dem Diplom des ersten Grades abgeschlossen hatte und nicht vor 1895 die künstlerische Leitung in der Druckerei Kušnerev in Moskau übernahm.²⁹⁷ Tatsächlich kann davon ausgegangen werden, dass im Zuge von Kandinskys Tätigkeit in der Druckerei Kušnerev im Jahre 1895, wo er für den Lichtdruck zuständig war, der Künstler die Bekanntschaft mit Vrubel's „Dämonen“-Illustrationen zu Lermontovs²⁹⁸ gleichnamigen Poem machte.

Auch wenn es bislang nachweislich keine Kontakte der beiden Künstler in dieser Zeit gab, so muss die Person Vrubel' mit seiner hervorragenden künstlerischen Ausbildung, seiner „neuartigen Technik und Symbolik“, die er im Mai des Jahres 1896 auf der Industrieausstellung in Nižnyj Novgorod unter Beweis gestellt hatte, für Kandinsky von außerordentlichem Interesse gewesen sein.

Es gibt keinerlei Hinweise darauf, dass ihn der „skandalöse Auftritt“ Vrubel's, die neuen Wege, die dieser Künstler beschritt, in seinem Entschluss, die Wissenschaft zu verlassen und fortan sich der „Liebe zur Malerei“ zu widmen, an die er einzig imstande war, zu glauben,²⁹⁹ noch bestärkt haben, aber man möchte es in diesem frühen Stadium angesichts der engen geographischen und biographischen Verbindungen beider Künstler fast vermuten.

4.1 Briefe und Schriften zur Rezeption der Werke Vrubel's bei Kandinsky

Im Jahr 1900 taucht erstmalig der Name Vrubel' in einem Brief Kandinskys

²⁹⁶ GUSSAROWA/ ZACHARIAS 1997: 275.

²⁹⁷ SCHMITT 1994: 18.

²⁹⁸ Das Poem *Der Dämon* zählt zu den Hauptwerken des russischen romantischen Dichters Michail J. Lermontov (1814-41).

²⁹⁹ In dem Brief an seinen früheren Professor Čuprov schildert er ausführlich die Gründe für seinen Abschied von der Wissenschaft. Abgedruckt in: ZIMMERMANN 2002, BAND II: 92.

an Kardovskij auf. Zuvor hatte Kandinsky das erste Mal bei der „Moskauer Künstlervereinigung“, auf der auch Vrubel’ vertreten war, ausgestellt.³⁰⁰

In seinem Brief an Kardovskij vom 14. November 1900, plant er eine Ausstellung in Moskau und hofft, dass die „Moskauer Künstlervereinigung“ einen separaten Raum einer neuen Gruppe von Künstlern zur Verfügung stellt, zu denen er auch Vrubel’ zählte. So schreibt Kandinsky:

„(...) Nun ist folgende Sache: Es besteht die Hoffnung, daß die »Moskauer Künstlervereinigung« einen separaten Saal einer neuen Gruppe von Künstlern zur Verfügung stellt, von der ich Ihnen schon gesprochen habe. Zu dieser Gruppe werden gehören – aus München: Jawlensky, Salzmann, Zeddler und ich; aus Paris: Kruglikova und noch etwa zwei Kandidaten; aus Moskau: Tatevosjanc, Mamontov, Maljutin, Golovin und evt. Vrubel’(...) Ich muß auch noch in Erfahrung bringen, wer was in diesem Jahr beitragen kann, damit unser Saal nicht mit leeren Rahmen geschmückt werden muß und damit klar wird, daß es sich um wichtige, wenn auch noch unbekannte Künstler handelt.“³⁰¹

Um 1900 kannte Kandinsky also schon die Werke Vrubel’s und er schätzte ihn wie die anderen Teilnehmer seiner geplanten Ausstellung als „wichtig, wenn auch noch unbekannt“ ein.

Da Kandinsky nachweislich³⁰² von 1900 bis 1908 an den Veranstaltungen der Moskauer Künstlervereinigung teilgenommen hat - auch wenn er nicht immer persönlich anwesend war³⁰³ - und auch Werke Vrubel’s bis 1911 dort gezeigt wurden, verwundert es um so mehr, dass Kandinsky diesen Wegbereiter der russischen Moderne, den er in der frühen Zeit bereits als wichtig eingestuft hatte, in seinen Schriften schlichtweg systematisch verschweigt.

Selbst in seinem programmatischen Almanach *Der Blaue Reiter* von 1912 findet Vrubel’ im Zusammenhang mit der Aktivitäten der *Mir iskusstva* keine Erwähnung bei Kandinsky. Stattdessen verweist er nur auf die Künstler

³⁰⁰ Denn im Jahre 1891 hatte die Druckerei Kušnerev dieses Werk herausgebracht, das schnell zum Klassiker der damaligen Illustrationen avancierte. Darüber hinaus feierte die Druckerei 1895 ihr 25-jähriges Jubiläum, zu dem wichtige Publikationen zur Kunstgeschichte gedruckt wurden. Vgl. dazu PODZEMSKAJA 2000: 122.

³⁰¹ AVTONOMOVA 1989: 49.

³⁰² SCHMITT 1994: 22.

³⁰³ Bei der *Mir iskusstva* –Ausstellung von 1902 in St. Petersburg, wo Vrubel’ bereits in einem fortgeschrittenen Stadium geistiger Umnachtung, noch während der Vernissage sein Meisterwerk „Der gestürzte Dämon“ umarbeitete, befand sich Kandinsky nicht in St. Petersburg. Doch wird er es in München im Salon der Werefkin oder auf Reisen in Moskau und St. Petersburg erfahren haben.

Somov und Serov, mit dem Zusatz, sie seien die in „Deutschland bekannteren Künstler“.³⁰⁴

4.2 Kandinskys frühe Kritik (1901) an Max Nordau zum Thema »Genie und Ir Sinn« im Kontext der Vrubel' Rezeption

Der Topos von der „neuen Kunst“ als Geisteskrankheit taucht 1901 sowohl in Kandinskys *Kritik an den Kritikern (Kritika kritikov)*, in: *Neues vom Tage (Novosti dnja)*, Moskau, 17. und 19. April 1901 als auch in einer Kritik über Kandinsky aus demselben Jahr 1901 vom 3. Oktober (Südliche Rundschau) auf. Die Anschuldigungen der Kritiker, auf die sich Kandinsky explizit beruft, beziehen sich auf die vorangegangene Ausstellung der Moskauer Künstlervereinigung von 1901. So schreibt Kandinsky in seinem gleichnamigen Artikel:

„Besonders viele solcher schmeichelhaften Wünsche gingen an die Adresse der letzten Ausstellung der Moskauer Künstlervereinigung, was in besonderem Maße Herrn G. J. Rossolimo und seinem Vortrag ›Kunst, kranke Nerven und die Erziehung‹ zu danken ist. (...) Zum Schluß weise ich darauf hin, daß nach den leichtfertigen und verständnislosen Worten von Max Nordau die Kunstrezensionen sich anzufüllen beginnen mit Hinweisen auf die Krankhaftigkeit der neuen Kunst, auf die psychische Verwirrung zeitgenössischer Künstler, die die Herren Kritiker geistreicherweise in der Raritätenkammer, im Panoptikum oder im Irrenhaus unterzubringen vorschlagen. (...) Mir war es nicht vergönnt, den gelehrten Redner zu hören, und nur aus kurzen Zeitungsberichten erfuhr ich, daß Dr. R. in seiner Rede (...) zu der Schlussfolgerung gelangt ist, daß die neue Kunst nichts anderes ist als das Produkt von Geisteskranken (...) von Degeneration.“³⁰⁵

Kandinsky bezeichnet Max Nordaus Ausführungen zum Thema „Krankhaftigkeit und Kunst“, dessen zweibändiges Hauptwerk *Entartung* bereits 1894 ins Russische übersetzt worden war, als „leichtfertig und verständnislos“. Nordau hatte „geniehafte“ künstlerische Werke von Goethe und der Weimarer Klassik den Werken von seiner Meinung nach den „generativen, psychopathischen Nicht-Genies Rossetti, Baudelaire und Richard Wagner gegenübergestellt. Er zog aus seinen Untersuchungen den Schluss, dass das Genie nicht krank sein könne, sondern nur in „psychischer

³⁰⁴ KANDINSKY 1912 (DER BLAUE REITER): 44.

³⁰⁵ Übernommen von HAHN-KOCH 1993: 48.

und physischer Gesundheit vorstellbar“.³⁰⁶ Er polemisierte heftig gegen „Ich-Sucht“, „Mystizismus“ und „Fin de siècle – Kunst der Symbolisten, die ihren Niederschlag, wie es scheint, in den auch hier zitierten russischen Zeitungsrezensionen um 1900 fand. In dieser Diskussion trat Lombroso³⁰⁷ als Kritiker Nordaus auf, der ihm mangelndes Unterscheidungsvermögen vorwarf und Kandinsky, so ist anzunehmen, aus dem Herzen sprach. Kandinsky verurteilt die Rezensenten, die im Geiste Nordaus alles „Neue“ als degeneriert und „Produkt von Geisteskranken“ bezeichnen. Lombroso, den Kandinsky auch in *Über das Geistige in der Kunst* erwähnt, nimmt – seine Grundüberzeugung von einem Zusammenhang zwischen „Irrsinn und Genie“ beibehaltend - jedoch Partei für Wagner und Tolstoj, die von Nordau als Genies abgelehnt worden waren. Er schreibt:

„Nordau hat (...) nicht genügend unterschieden zwischen dem Mattoiden, der nur ein sich hinter der Larve des Genies versteckender, zu jeder Schöpfung unfähiger Schwachsinniger ist, und dem wahren, von Geistesstörung (Paranoia, Melancholia) maskierten Genius, dessen Schöpfungen um so erhabener sind, je kränker sein Körper, ja gerade durch die Krankheit erhabener sind; und Nordau hat auch nicht empfunden, daß seine tarquinische Ausmerzungen gerade die höchsten Spitzen trifft, von Wagner bis zu Ibsen und Tolstoj, während er andere, die gesund, aber gerade darum mittelmäßig sind, unberührt läßt.“³⁰⁸

In der Münter und Eichner-Stiftung München ist aus demselben Jahr 1901 vom 3. Oktober eine Kritik über Kandinsky in: *Južnoe obozrenie* (Südliche Rundschau) erhalten, wo es heißt:

„Die Bilder des Herrn Kandinsky sind solche speziellen Emotionen, bei deren Anblick man nur ratlos die Schultern zuckt. Das ist der letzte Schrei der Kunst. (...) Meiner tiefen Überzeugung nach ist dieser Schrei eine unnütze und dumme und unkünstlerische Sache, die von der Jury nicht hätte angenommen werden dürfen. Die Jury hat sich der Mode gebeugt, dem Sezessionismus, der auch im Ausland von allen Gesunden ausgelacht wird (...) die Jury hat sich versündigt.“³⁰⁹

Gerade in bezug auf das Werk Vrubel's wird in paradoxer Weise in der russischen Kunst die Verbindung von Geisteskrankheit und Kunst lebendig. Dazu bemerkt Gorsen:

³⁰⁶ GORSEN 1997: 65.

³⁰⁷ LOMBROSO 1894.

³⁰⁸ LOMBROSO 1894: 29.

³⁰⁹ Übernommen in dt. Übersetzung von HAHN-KOCH 1993: 48.

„In der Sicht des Künstlers, dessen symbolistischer Ansatz sich auf viele literarische und musikalische Themen gestützt hat, taucht das Genieproblem in keiner Weise als Illustration oder allegorische Reflexion der Theorie Lombrosos auf. Wrubel ist tragisch Betroffener.“³¹⁰

Es befinden sich explizit keine Aussagen Kandinskys über das Thema „Wahnsinn und Genie“ bei Wrubel'. Einzig die Wrubel'- Rezeption ab 1902 über Cesare Lombroso stellt eine Verbindung zu Kandinsky her, der sich wie erwähnt in seiner schon 1904 begonnen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* auch mit Lombroso beschäftigt hat.

Verschiedene Gelehrte, unter welchen sich reinste Materialisten befanden, widmen ihre Kräfte der wissenschaftlichen Untersuchung der rätselhaften Tatsachen, die nicht mehr zu leugnen, nicht mehr zu verschweigen sind.³¹¹

In der Fußnote zu dem oben zitierten Abschnitt in *Über das Geistige in der Kunst* führt Kandinsky dann die Forscher auf, die sich mit den „unerklärlichen Phänomenen“ beschäftigen.

„Zöllner, Wagner, Butleroff – Petersburg, Crookes – London usw. Später Ch. Richet, C. Flammarion (sogar der Pariser ›Matin‹ hat die Äußerungen des letzteren unter dem Titel »Je le constate, mais je ne l'explique pas« vor etwa zwei Jahren gebracht). Endlich C. Lombroso, der Schöpfer der anthropologischen Methode in der Frage des Verbrechens, geht mit Eusapia Palladino zu gründlichen spiritistischen Sitzungen über und anerkennt die Phänomene.“³¹²

Kandinsky zitiert hier Lombroso nur im Zusammenhang mit der anthropologischen Methode in der Frage des Verbrechens. Es ist jedoch anzunehmen, dass Kandinsky Lombroso gerade in Hinblick auf seine 1887 erstmals in deutscher Sprache erschienenen Schrift *Genie und Irrsinn* kannte.³¹³

³¹⁰ GORSEN 1997: 50.

³¹¹ KANDINSKY 1911 (ÜGK): 45.

³¹² EBENDA.

³¹³ Nadja Podzemskaja hat darauf hingewiesen, dass Kandinskys Beschäftigung mit spiritueller Literatur nicht erst mit Helena Blavackaja oder mit Rudolf Steiner beginnt, sondern schon bei seiner Abschlussarbeit im Bereich Ökonomie von 1893, wo er auf ein Werk von Flammarion über Astronomie hinweist. Interessant ist, dass er in dem bereits zitierten Abschnitt in *Über das Geistige in der Kunst* zunächst die „experimentelle Psychologie“, dann die „Theosophie“ und schließlich die „Anthroposophie“ behandelt. Es drängt sich die Vermutung auf, dass alle

Es finden sich in Berichten von Freunden und Verwandten Vrubel's einige Äußerungen, die darauf schließen lassen, dass Lombrosos Schriften über *Genie und Irrsinn* auch in Russland eine rege Rezeption fanden. Jekaterina Gay, die Schwägerin Vrubel's, äußerte sich befremdet darüber, dass Leute, die den Künstler zuvor abgelehnt hatten, den nun „wahnsinnig werdenden Vrubel“ für ein Genie hielten.³¹⁴

Im Jahre 1885 wurde in der russischen Hauptstadt die Moskauer Psychologische Gesellschaft gegründet.³¹⁵ Der Vorsitzende der Gesellschaft war ein Verwandter Kandinskys³¹⁶, auch kannte der Künstler einige Mitglieder dieser Vereinigung persönlich.³¹⁷ Im Weiteren zählten internationale Wissenschaftler wie Charles Richet und Wilhelm Wundt zu den Mitgliedern dieser Assoziation. Kandinsky befand sich also mitten im Brennpunkt der Diskussionen.

Abschließend kann festgestellt werden, dass dem Künstler die Debatte um „Vrubel“ nicht nur durch die eigene Teilnahme an der *Mir iskusstva*-Ausstellung von 1902 bekannt gewesen sein muss, sondern auch durch Grabar', der Vrubel' persönlich in seinem Atelier besucht hatte.³¹⁸

Das Thema des *Dämonischen* dürfte Kandinsky sehr interessiert haben, zumal für Vrubel' der Dämon „Seele und nicht Teufel bedeutete“³¹⁹ und für Kandinsky die „Seele“ die Urquelle des „Schöpferischen“ darstellte.³²⁰

4.3 Die Braut: Vrubel's Varianten der *Volchova* (Ende 1890) und Kandinskys Typus der *Braut* (1903)

drei Bereiche parallel nebeneinander für Kandinsky von eminenter Bedeutung waren und einander eher ergänzten als ausschlossen. Vgl. dazu: PODZEMSKAIA 1999:46.

³¹⁴ GORSEN 1997: 65.

³¹⁵ PODZEMSKAIA 1999: 44.

³¹⁶ Der Mann seiner Cousine Maria Abrikosova.

³¹⁷ Vgl. dazu ausführlich: PODZEMSKAIA 1999: 46-49. Podzemskaja erwähnt auch Viktor Kandinskij, einen Cousin des Künstlers, der als der Begründer der Psychiatrie in Russland gilt.

³¹⁸ GRABAR' 2001: 141-142. Grabar' beschreibt ausführlich seinen ersten Besuch bei Vrubel', der nach seiner Ankunft im Juni 1901 in Moskau stattfand.

³¹⁹ ALLENOW 1997: 14.

³²⁰ Übernommen aus: ZIMMERMANN, BAND II: 392. Kandinsky schrieb im Jahre 1908: „Das ganz innere Seelenleben, welches halb schlummernd im gegenwärtigen Menschen vorkommt, ist der Ursprung und das Ziel der folgenden Werke.“

Es existiert eine ganze Serie von Majolika-Halbfiguren aus der Hand Vrubel's³²¹, die mit dem Titel *Volchova* (Ende der 1890er Jahre Abb. 39) versehen sind. Volchova ist der Name der Meeresprinzessin aus der Oper *Sadko* von Rimskij-Korsakov.³²²

In der russischen Privatoper von Mamontov wurde am 26. Dezember 1897 *Sadko* uraufgeführt. In der Rolle der Meeresprinzessin Volchova trat Nadežda Sabela-Vrubel', die Ehefrau Vrubel's, in einem von Michail Vrubel' entworfenem Kostüm auf.

Der Sadko-Stoff bei Rimskij Korsakov:

Sadko, ein reicher Herrscher und Sänger aus Novgorod bittet die Ältesten in der Kaufmannsgilde der Stadt, ihn mit einer Flotte in ferne Länder zu senden, um den Ruhm der Heimat zu mehren. Seine Pläne finden jedoch kein Gehör. Er wandert enttäuscht an den Ilmensee und klagt Wasser und Wald sein Leid. Da erscheint eine Schar weißer Schwäne, die sich in Meeresjungfrauen verwandeln. Unter ihnen befindet sich auch Volchova, die Tochter des Meereszaren. Sadko singt ihr ein Lied und beide verlieben sich. Bald schon verschwindet die Meeresprinzessin und hinterlässt Sadko drei goldene Fische. Erst als Sadko zwölf Jahre seine Heimat verlassen hat und seine Flotte heimwärts eilt, zieht der Meereszar ihn zu Volchova in die Tiefe hinunter. Sadko spielt auf seiner Gusli - Kniegeige ein Loblied auf das leuchtend blaue Meer und erhält Volchova zu Ehefrau. Die Hochzeit wird gefeiert und ein alter Mann prophezeit ihnen, dass sich Volchova in einen Fluss verwandeln wird und Sadko nach Novgorod zurückkehrt. Die Hochzeitsfahrt geht in einer Muschelschale nach Novgorod. Volchova singt zum Abschied von ihrem Geliebten ein Lied am Ufer des Ilmensees und Sadko versinkt in einen Schlaf. Als er erwacht, eilt ihm seine Frau aus Novgorod bereits entgegen. Er kehrt nach Hause zurück und auf dem Fluss kommt ihm schon seine Flotte entgegen. In Novgorod wird Sadko als Held gefeiert.

³²¹ WRUBEL1997: 159 ff.

³²² Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) Russischer Komponist.

Der Sadko-Stoff entstammt den russischen Bylinen³²³, in denen älteste Geschichte, Mythen und Märchenelemente zu einem mündlich tradierten Helden - Epos verschmelzen. Gerade in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts begann jedoch eine erneute Diskussion darüber, ob ein Teil der russischen Volkskultur, insbesondere ihre Ornamentik und ihre Epen aus den asiatischen Steppenkulturen herzuleiten zu seien.³²⁴ Insbesondere der Kulturkritiker Stasov beschäftigte sich intensiv mit der Erforschung der Bylinen und beschrieb in seinem Buch *Die Herkunft der russischen Byline* (1868), dass ihre Wurzeln in hinduistischen, buddhistischen oder sanskritischen Mythen und Erzählungen zu finden seien. Im Lauf der Jahrhunderte waren diese kulturellen Eigenheiten durch Kaufleute, Krieger und Nomaden aus Persien, Indien und der Mongolei nach Russland gebracht worden.³²⁵ Die damalige kontroverse Diskussion über die christlichen oder heidnischen Ursprünge der Bylinen ist auch bei Vrubel's und Kandinskys Beschäftigung mit dem Thema zu berücksichtigen.

Es ist stark anzunehmen, dass Kandinsky die Volchova Majolika-Halbfiguren Vrubel's kannte, zumal sie in der Zeitschrift *Mir iskusstva*³²⁶ und auf zahlreichen Ausstellungen,³²⁷ auf denen auch Werke Kandinskys zu sehen waren, ausgestellt wurden. Das Besondere an Vrubel's Keramik lag in einer neuartigen Herstellung von „reduzierten Glasuren“³²⁸. Während des Brennens wurden Metalloxyde in der Glasur zu Metallen reduziert. Dadurch entstanden „fließende Formen“, die von einer „geheimnisvollen metallischen Patina eingehüllt“³²⁹ werden. Kandinsky hat in seiner *Braut* (1903) (Abb. 40) nicht nur die im Profil dargestellte Frau mit Schleier und verziertem Kopfschmuck aufgenommen, sondern auch auf eigentümliche Weise die Struktur der

³²³ Als Bylinen (von russ. Bylo: was „gewesen ist“) werden epische Lieder benannt, die im Norden Russlands zumeist von analphabetischen Sängern vorgetragen wurden. Die Themen der Bylinen reichen bis in die altrussische Geschichte vom 11. bis 13. Jahrhundert zurück. Die überlieferte Form dürfte im 15. Jahrhundert entstanden sein und wurde von da an mündlich tradiert. Vgl. dazu RUSSISCHE LYRIK 1983: 655-656. Unterschieden werden verschiedene Zyklen um Helden oder geographische Punkte, wie das altrussische Zentrum Kiew mit Volga und dem Recken Mikula oder das altrussische Novgorod mit dem Kaufmann Sadko.

³²⁴ FIGES2003:387.

³²⁵ EBENDA:413.

³²⁶ MIR ISKUSSTVA 1901, 1903 Heft-Nr: 10-11.

³²⁷ Zwischen Entstehungszeit der Majolika und Erscheinen von Kandinskys *Braut* 1903 fanden insgesamt zehn Vrubel'-Ausstellungen statt, auf denen Kandinsky teilweise ebenfalls vertreten war.

³²⁸ ARDASCHNIKOWA 1997:160.

³²⁹ EBENDA:160.

lebendigen und fließenden Formen aus der Majolika in die Tupf- und Strichtechnik der Temperamalerei übersetzt. Besonders deutlich werden die Übersetzungen von modellierter Oberflächenstruktur in der Majolika und ähnlicher Farbmodulation im Bereich der Kopfbedeckung und des Schleiers. Am Anfang stehen zwei Reihen mit perlenartigen Bändern, dann kommt ein unverziertes Band, gefolgt von zwei oder drei Perlenreihen. Dieser Aufbau lässt sich auch bei *Volchova* von Vrubel' (Abb. 39) beobachten. In der Plastik verschmelzen Haare und Schleier zu einer bewegten, in vertikalen Linien herunter fließenden Form. Der Eindruck bei Kandinskys *Braut* ist ähnlich rhythmisch, fließender Natur, obgleich hier im Wesentlichen der Schleier und nicht die Haare der *Braut* zu sehen sind.

Vrubel's Figur der *Volchova* ist eine Weiterentwicklung der „russischen Märchen- und Sagenbilder“ des Künstlers Viktor Vasnecovs³³⁰. Er schuf 1884 das Werk *Drei Prinzessinnen aus der Unterwelt* (Abb. 41), das technisch noch ganz der akademischen Tradition verpflichtet war und keinerlei Experimente mit der »Plein Air« - Malerei zuließ. Hier erscheinen die Prinzessinnen der Unterwelt mit einem ähnlichen reichverzierten perlenbesetzten Kopfschmuck, wie bei Vrubel' und später bei Kandinsky.³³¹ Mit dem Werk *Braut* in Temperatechnik nimmt Kandinsky malerisch die Fortsetzung der folkloristisch-mythischen Themen der russischen Malerei von Vasnecov über Vrubel' in einer neuartigen Tupftechnik auf.

³³⁰Viktor Vasnecov (1848-1919) Vgl. dazu ALLENOW 1997:18-19. Allenow hat darauf hingewiesen, dass „Vrubel die verbesserte, korrigierte und ergänzte Ausgabe Viktor Wasnezows, des Malers, der Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre den Bereich der Heldenlieder und Märchen für die russische Kunst erschlossen hat“, war. Weiter führt Allenow aus, dass Vrubel' die Möglichkeit einer symbolträchtigen Metaphorik nutzte, um damit die „Archetypen des kulturellen Gedächtnisses“ [im Sinne C.G. Jungs] vorzuführen, während Vasnecov innerhalb des Realismus Mitte des 19. Jahrhunderts einer „Illusion lebensechter Bildhaftigkeit“ verhaftet blieb. Kandinsky folgt Vrubel' in dem Bestreben nach einem „freien Spiel nicht nur mit thematischen, sondern auch stilistisch-formalen Reminiszenzen.“ Der Hinweis Allenows auf Vrubel's Begeisterung für Richard Wagner und seine ganz natürliche Tendenz zum „Gesamtkunstwerk“ korreliert mit den gleichen Bestrebungen Kandinskys in der Frühzeit.

³³¹Vasnecov bereitete jedoch mit seiner Malerei bereits den Boden für eine Neubelebung der „historischen Malerei“ (Sarab'janov 1990), die in seinem „Recken“ von 1898 einen Höhepunkt erlebte. In einem eigenen Abschnitt 4.7.1 soll auf die wichtige Entwicklungslinie von Vasnecovs *Recken* über Vrubel's *Recken* hin zu Kandinskys „Reiter auf dem Pferd“ in *Das Bunte Leben* eingegangen werden.

4.3.1 Vrubel's *Volchova* als »Allegorie Russlands«, »himmlische Königin« und »Sophia«

Zunächst ist es bemerkenswert, dass Vrubel' sein Motiv der *Volchova* in einen allegorischen Kontext überführt. So erscheint das Haupt der *Volchova* nicht nur als Majolika, sondern auch auf der Skizze *Rußland, Wolga und Oka* (Abb. 42) für ein nicht ausgeführtes Panneau für die Allrussische Industrie- und Kunstausstellung in Nižnyj Novgorod im Jahre 1896. Die allegorischen Frauengestalten, die in der Skizze die Flüsse Oka und Wolga darstellen, sowie die Verkörperung Russlands als Frauengestalt mit ornamentverziertem Kopfschmuck, erinnern sehr stark an die Majolika-Volchova, die Ende der 1890er Jahre entstand.

In der Tat liegt die Verbindung von Volchova und Fluss nahe, da sich die Volchova in den Bylinen in einen Fluss verwandelt und es auch tatsächlich in Russland einen Fluss mit dem Namen Volchov gibt.³³² Gleichzeitig verwendet Vrubel' das Antlitz der Volchova in der Mitte der Zeichnung auch als Allegorie Russlands, die wie eine Muttergottes beide Arme ausgebreitet hält und in der Bildmitte thront. Wolga und Oka liegen ihr links und rechts zu Füßen, während neben ihr auf der linken Seite der Skizze eine weibliche Figur mit Buch dargestellt, auf der rechten Seite zwei nicht näher identifizierbare weibliche Gestalten in langen Gewändern erscheinen. Die doppelte Symbolik der Frauengestalten Vrubel's – einmal als Sagengestalt aus den Bylinen – die Meeresprinzessin Volchova und gleichzeitig als thronende Madonna – die Verkörperung Russlands erinnert an die mehrschichtige Symbolik sowohl der symbolistischen russischen Dichtung um 1900, aber auch an Kandinskys verschlüsselte „russischen Themen“ zwischen 1903 und 1907.

In dem Kontext erscheint die *Braut* Kandinskys ähnlich dem Symbolismus Vrubel's mit einer mehrschichtigen Symbolik verbunden. Zum einen verkörpert sie den Typus der *Volchova* Vrubel's als Braut gleichzeitig auch als Verkörperung Russlands durch die Verbundenheit mit der Erde und der russisch-orthodoxen Kuppelkirche im Hintergrund. Gleichzeitig kommt man nicht umhin, auch an den symbolistischen mythopoetischen Dichter Aleksandr

³³² Der Fluss Volchov liegt in Nordwestrussland und wurde schon von den Wikingern mit ihren Drachenbooten befahren. Er stellte eine wichtige Handelsroute für die Kaufmannsleute aus Novgorod dar.

Blok zu denken, der 1904 seine mystisch-erotischen Verse „Stichi o prekrasnoj dame“ (Verse über die schöne Dame) herausgab. Dort erscheint die „Schöne Dame“ abwechselnd als Braut oder das „Ewig Weibliche“, die Muttergottes und die göttliche Weisheit Sophia.³³³ Diese drei Frauentypen: Braut, Weisheit, Gottesmutter kristallisieren sich im Vergleich zwischen Vrubel' und Kandinsky heraus, wobei sie nicht immer eindeutig zu trennen sind, wie es in dieser Studie beispielhaft vorgeführt wird. Im Frühwerk Kandinskys ist ein *Entwurf für Wandmalerei (Madonna)* (Abb. 43) von 1905 als Photographie überliefert, die uns eine ähnliche Tupftechnik vorführt wie sie in dem Werk *Braut* anzutreffen ist. Für das bessere Verständnis der spezifisch russischen Vorstellung von der „Weisheit Gottes“ soll jedoch zunächst geklärt werden, was die göttliche Weisheit der Sophia in der russischen Orthodoxie und im Kontext des russischen Symbolismus bedeutet.

4.3.2 Die Bedeutung der »Sophia« im russischen Symbolismus

Die Weisheit Gottes bedeutet im Russischen „sofija“ oder „premudrost'“. Der Westen kennt die Bedeutung der Weisheit Gottes aus dem Alten Testament in den Sprüchen Salomos. Sie wurde vor allem in Israel nach dem babylonischen Exil (6./5. Jh. v. Chr.) als eine von der Vernunft gelenkte Lebenseinstellung gesehen. Dabei galt die Weisheit Gottes nicht nur als abstraktes Ideenprogramm, sondern sie wurde als konkrete Person aufgefasst. Das byzantinische Bildthema stellt die Weisheit Gottes sowohl männlich als Christus als auch weiblich als Sophia dar. Auf einer russischen Ikone des 16. Jahrhunderts erscheint Sophia als Engel, mit den Füßen auf einer Weltkugel und hinter ihr Christus.³³⁴

Der Name der *Sophia* ist in der russischen, geistigen Tradition eng mit der Lehre von der Sophiologie des Symbolisten und Philosophen Vladimir S.

³³³ Die erotisch gefärbte Mystik der Dichtung von Aleksandr Blok manifestiert sich besonders in den frühen Gedichten *Stichi o Prekrasnoj Dame (Gedichte von der Schönen Dame)* von 1901/02, erschienen 1905. In dem Zusammenhang ist die Vermutung von Naomi Smolik, Kandinsky habe *Die Braut* (1903) in Anlehnung an Bloks *Gedichte von der Schönen Dame* gemalt, spekulativ, denn die Verse waren noch gar nicht veröffentlicht. Irrtümlich datiert Smolik *Die Braut* von Kandinsky ins Jahr 1905. Vgl. dazu SMOLIK 1992: 73-74. Dennoch überzeugt der Vergleich Smoliks inhaltlich und es wird deutlich, dass der Hintergrund des russischen mythopoetischen Symbolismus mit seinem Mystizismus und der Verehrung der *Sophia* in der Zeit nach 1900 auch bei Kandinsky virulent ist.

³³⁴ Vgl. dazu: ONASCH 1981: 375-377.

Solov'ev³³⁵ verbunden.³³⁶ Er bezeichnet auf der einen Seite die „ewige Allweisheit, durch die Gott die Welt erschaffen hat, die gesamte Welt, die irdische und die himmlische“.³³⁷ Auf der anderen Seite wird *Sophia* als die weibliche und „materielle Dimension Christi aufgefaßt, als der verklärte Leib Christi – in der Nähe zur Mutter Gottes und zur Kirche, die auch theologisch als der mystische Leib Christi gilt.“³³⁸ Dazu formulierte Solov'ev:

„Das einheitsstiftende Wirkprinzip im göttlichen Organismus Christi, das Prinzip, welches die Einheit des absolut Seienden zum Ausdruck bringt, ist offenbar das Wort oder der Logos. Die Einheit der zweiten Art, die hervorgebrachte Einheit, trägt in der christlichen Theosophie den Namen Sophia... Die Sophia ist der Leib Gottes, ist die vom Prinzip der göttlichen Einheit durchdrungene Materie der Gottheit...Christus ist sowohl Logos als auch Sophia (...).“³³⁹

Groys stellt in seinem Aufsatz *Weisheit als weibliches Weltprinzip: die Sophiologie von Wladimir Solowjow* (1995) deutlich die Schwachpunkte dieser Theorie heraus. Wenn die Sophia zum einen als göttliche Allweisheit gedacht wird, die noch vor der Welterschöpfung existent ist und zum anderen die materielle Seite von Jesus Christus – des zu Fleisch gewordenen Logos verkörpert - muss sie konsequenterweise als „eine neue weibliche göttliche Hypostase“³⁴⁰ betrachtet werden. Dies aber lehnte Solov'ev ab.³⁴¹

Zwei Religionsphilosophen, die sich zu Kandinskys Zeit intensiv mit der Lehre von der Sophiologie nach Solov'ev³⁴² auseinandergesetzt haben, waren

³³⁵ Vladimir S. Solov'ev (1853-1900) Russischer Dichter und Philosoph. Geboren in Moskau; Studium der Naturwissenschaften, der Philosophie und Theologie. Die erste wichtige philosophische Schrift *Die Krise der westlichen Philosophie* (1874) bereitet die sophiologische Lehre Solov'evs vor, die stark von den späten Schriften Schellings beeinflusst ist. Ausführlich dazu GROYS 1995:37-49.

³³⁶GROYS 1995: 30 und MAZUR-KEBLOWSKI 2000: 82-84. Mazur-Kebrowski stellt im Zusammenhang mit Solov'ev fest, dass er für die um 1900 aufkommende neoromantische Haltung in Russland eine zentrale Rolle einnahm, da er der erste russische Philosoph war, der nicht westliche Vorbilder kopierte, sondern „ein eigenständiges System“ schuf und dabei auf die „eigene, nun aufgewertete Tradition, die Tradition der griechisch – orthodoxen Kirche“ zurückgriff.

³³⁷FEDJUSCHIN 1988: 39.

³³⁸GROYS 1995: 39.

³³⁹SOLOWJOW 1978: 670.

³⁴⁰GROYS 1995: 39.

³⁴¹SOLOWJOW 1978: 671 „Von der Sophia als wesenhaftem Element der Gottheit zu sprechen, heißt von christlichem Standpunkt aus nicht, neue Götter einzuführen.“

³⁴² Vgl. dazu GROYS 1995: 37., „Der Begriff oder vielmehr der Name der »Sophia« ist in der russischen geistigen und kulturellen Tradition in erster Linie mit der sophiologischen Lehre von Wladimir Solowjow (1853-1900) verbunden...Solowjow folgt der alten neo-platonischen, gnostischen und mythischen Tradition, wenn er die Welt als »Materie« mit dem weiblichen Prinzip assoziiert. Aber den unmittelbaren Anstoß zu seiner Sophiologie hat er

Sergej Bulgakov (1871 - 1944)³⁴³ und Pavel Florenskij.³⁴⁴ Zu Bulgakov stand Kandinsky in engem persönlichem Kontakt. Bis heute ist es nicht gesichert, wo der Artikel von Bulgakov für den Almanach *Der Blaue Reiter* geblieben ist, der leider nicht mehr rechtzeitig zur Veröffentlichung in der Redaktion vorlag.³⁴⁵ Kandinsky kündigte Franz Marc in einem Brief vom 01. September 1911 in der viel zitierten Stelle an:

„Wir bringen etwas von der russischen religiösen Bewegung, wo alle Schichten beteiligt sind. Dafür habe ich meinen ehemaligen Kollegen Prof. Bulgakoff (Moskau, Nationalökonom und einer der tiefsten Kenner des religiösen Lebens.) Theosophen müssen kurz und stark (wenn möglich statistisch) erwähnt werden.“³⁴⁶

Eine scharfe Kritik an den Ideen von Bulgakov machte sich in der 40er Jahren im Pariser Exil unter den Theologen breit, da seine Ausformulierung der Sophiologie sich immer weiter von der Orthodoxie entfernte und sich in Richtung deutscher Mystik im Sinne von Jakob Böhme entwickelte.³⁴⁷ Auch der renommierte Historiker für russische Philosophie Zen'kovskij, so schreibt Groys, sprach im Rückblick 1950 ein harsches Urteil über die sophiologische Tradition der „All-Einheit“ aus, in dessen Tradition Kandinsky, historisch gesehen, groß geworden ist. Zen'kovskij beschreibt die Sophiologie als missglückten Versuch, einen dritten Weg zwischen christlicher Schöpfungslehre, Pantheismus und moderner Evolutionstheorie zu beschreiten. Es seien dadurch fantastische, mythische Systeme entstanden, voller Widersprüche, die weder für den orthodoxen Glauben, noch für die Wissenschaft annehmbar seien.³⁴⁸

Der orthodoxe Religionsforscher Osterrieder hat darauf hingewiesen, dass von der Geburtsstunde der Kiever Rus im Jahre 988, die göttliche Weisheit stets

höchstwahrscheinlich bei der Lektüre der späteren Philosophie Schellings bekommen, die er immer bewundert hat.“

³⁴³ MAZUR-KEBLOWSKI 2000: 85-88. Mazur-Kebrowski hat ausführlich auf die Einflüsse Bulgakovs hinsichtlich Kandinskys „Apokalypse-Vorstellungen“ hingewiesen.

³⁴⁴ Pavel Florenskij (1882-1937). Bedeutender russischer Religionsphilosoph im Umfeld von Solv'ev und Bulgakov, der eine Theorie der „unperspektivischen Darstellung“ entdeckt hat. Vgl. FLORENSKIJ 1989: Die umgekehrte Perspektive. Dazu auch: KRIEGER 1998: 33:

³⁴⁵ Vgl. dazu zuletzt: ZIMMERMANN 2002:165.

³⁴⁶ Übernommen aus. ZIMMERMANN 2002; BAND II: 410.

³⁴⁷ GROYS 1995:47.

³⁴⁸ GROYS 1995: 48.

unter ihrem „weiblichen Aspekt“ personifiziert wurde, zumeist in direkter Anlehnung an die salomonische Weisheit des Alten Testaments.

„Es ist ein eigentümliches Merkmal des frühen ostslavischen Christentums, daß wenige Jahre nach der offiziellen“ Taufe der Kiever Rus´988 eine Reihe von Kathedralenkirchen errichtet worden sind, die man der Weisheit Gottes (premudrost´bozija) weihte. (...) Auffallend ist, daß von Beginn an in der Rus´ die Göttliche Weisheit unter ihrem weiblichen Aspekt personifiziert wurde, zumeist in direkter Anknüpfung an die Gestalt der Weisheit, wie sie in den Salomonischen Büchern des Alten Testaments erscheint, wie überhaupt Jerusalem und Palästina thematisch alle Bereiche der frühen ostslavischen Kultur durchziehen.“³⁴⁹

Auch der Slawenapostel Konstantin, der Schöpfer des kyrillischen Alphabets hatte eine Sophia - göttliche Allweisheit Begegnung.³⁵⁰

„In jenen Jahren, als sich Phoitos um die spirituelle Anknüpfung an das Motiv des Salomonischen Tempelbaus bemühte, zählte ein junger Grieche aus Thessalonike zu seinen Schülern an der Akademie. Es war dies der spätere Slavenlehrer Konstantin, der den Mönchsamen Kyrill annehmen sollte. Er war 843 im 18. Lebensjahr nach Konstantinopel gekommen und lernte auf der Hohen Schule in nur drei Monaten Grammatik, unter Photios die Schriften des Homer sowie die übrigen *artes liberales*: Dialektik, Rhetorik und Arithmetik, Astronomie, Musik und Geometrie, nach der damaligen Auffassung also die sieben „Säulen der Sophia“, oder die sieben Säulen des Tempelbaus, in den der Göttliche Geist Einzug hält.“³⁵¹

So ist der göttliche Geist schließlich auch der einzige theoretische Bezugspunkt, den Kandinsky uns hinterlassen hat. Da er nie explizit von „Sophia“ spricht, manifestiert sich jedoch in seinen Ausführungen über den „Heiligen Geist“ sein großes Interesse an der Solovevschen Philosophie und deren Weiterentwicklung durch Bulgakov.

Kandinsky hat sich in einem Gespräch mit Schreyer zum Heiligen Geist als dritte Person der Gottheit bekannt. Gleichzeitig weist er auf die Doppelfunktion von Christus hin – als Mensch und als Gottheit. Dies wiederum ist die zentrale Botschaft der Sophiologie von Solov´ev, der sein

³⁴⁹ OSTERRIEDER 2002: 5.

³⁵⁰ FEDJUSCHIN 1988: 39. „Schon für Konstantin (erster Lehrer der Slawen, geistiger Vater des russischen Volkes und Schöpfer des kyrillischen Alphabets), als Mönch – Kyril, hatte Sophia – göttliche Allweisheit eine außerordentliche Bedeutung. (...) Als Konstantin sieben Jahre alt war, hatte er einen Traum: ein Krieger seiner Heimatstadt versammelt alle Jungfrauen und sagte zu Konstantin: »Wähle dir zur Hilfe und als Weggefährtin aus, wen du willst.« Konstantin wählte die Schönste von allen mit einem leuchtenden Gesicht, das mit Gold und Edelsteinen verziert war. Ihr Name war »Sophia«.“

³⁵¹ OSTERRIEDER 2002: 10.

Verständnis von der Sophia eng mit dem traditionellen Christentum verbunden sah. Wichtig war zudem das Anliegen, dass die Materie als dem Geist ebenbürtig akzeptiert wurde. Kandinsky formulierte im Gespräch mit Lothar Schreyer, einem ehemaligen Schüler, im Sommer 1922:

„Als Russe kann ich nie mein »Christus ist erstanden« vergessen. Aber ich weiß zugleich, dass Christus der Auferstandene im Heiligen Geiste lebt, mit seiner Gottheit und mit seiner Menschheit. Und Christus hat uns ausdrücklich den Heiligen Geist hinterlassen und gesandt, den Heiligen Geist als dritte Person der Gottheit. Bisher haben wir über die Lehre der Nachfolge Christi die Lehre vom Heiligen Geist vernachlässigt. Das rächt sich so deutlich, dass wir sozusagen von allen guten Geistern verlassen sind, im Leben wie in der Kunst. Kurz gesagt: die Kirche Christi muß und wird sich erneuern aus der Kraft des Heiligen Geistes. (...) Ich sehe das Reich des Geistes im Lichte heraufziehen und will es, soweit ich es mit meiner Kunst vermag, verkünden. Darum male ich keine Christusbilder, male nicht den Menschensohn, der menschlich darstellbar ist. Der Heilige Geist ist nicht gegenständlich zu erfassen, sondern nur ungegenständlich. Das ist mein Ziel: Licht vom Lichte, das fließende Licht der Gottheit, den Heiligen Geist zu verkünden. Vermögen die Menschen die Verkündigung aufzunehmen, das Licht zu schauen? Wann? (...) Ich will mit meinen Bildern die Lebenden mit einem Abglanz vom Licht des Heiligen Geistes umgeben.“³⁵²

Kandinsky betont, dass er keine Christusbilder malt, da der Menschensohn menschlich darstellbar wäre. Er sieht seine Aufgabe in der ungegenständlichen Erfassung des Heiligen Geistes und bezeichnet sich wie einen Künstlerpropheten, der den Heiligen Geist verkündet. Die Aussagen traf Kandinsky fast zwanzig Jahre nach dem hier in unserer Untersuchung betrachteten Zeitraum. Dennoch ist die religiöse Aktualität und Auseinandersetzung bei Kandinsky scheinbar ungebrochen.

Solov'ev umschwärmte *Sophia* in seiner Lyrik und entwickelt eine eigene „transzendente Liebesaffäre“³⁵³ zu ihr. Groys fasst das Ziel der Philosophie Solov'evs darin zusammen, dass der Philosoph versucht den Menschen dazu zu bewegen, „die Materie zu akzeptieren, zu rechtfertigen und - als Sophia - zu lieben.“³⁵⁴ Diese Liebe ist in seiner „Sophiologie“ auch erotisch zu verstehen, wodurch die rein theoretische Ausrichtung der Philosophie überwunden werden soll. Ist die Philosophie erst einmal praktisch ausgerichtet, so Groys, dann erkennt sie das wahre Gesicht der Welt, die

³⁵² Im Gespräch mit Lothar Schreyer. Übernommen aus: ZIMMERMANN 2002: BAND II: 415.

³⁵³ GROYS 1995: 43.

³⁵⁴ GROYS 1995: 40-41.

Sophia und vermag dadurch das ganze zerrissene kosmische Leben umzuwandeln. Das war die zentrale Botschaft Solov'evs, die im Folgenden auch hinsichtlich der Gültigkeit bei Kandinsky überprüft werden soll.

Die Verknüpfung von Bylinen-Stoff und „Sophiologie“, so wie ihn die russischen Symbolisten mühelos praktizierten, lässt sich auch bei Kandinsky beobachten. Unter anderem ist diese Verbindung dadurch historisch zu erklären, dass „die sophianische Deutung in der ostslavischen Christenheit“ ebenfalls auf die vorchristliche Zeit zurückreicht und eine weitverzweigte Verbindung sowohl zur hebräischen Tradition als auch zum „ägyptischen Isis-Kult“ aufweist. Dazu schreibt Osterrieder:

„Tatsächlich knüpft die sophianische Deutung in der ostslavischen Christenheit an spirituelle Motive und Strömungen an, die bereits in die vorchristliche Zeit zurückreichen und vor allem die hebräische Weisheitstradition weiterführen, die ihrerseits wieder eng mit der geistigen und religiösen Anschauung Ägyptens und der iranischen Hochkulturen verbunden ist. Sowohl der ägyptische Isis-Kult als auch die zoroastrische Lehre von dem Weisheits- und Erdenengel Spenta Armaiti oder Spandarmat beeinflusste die Entstehung der vermutlich in Alexandria im ersten vorchristlichen Jahrhundert abgefaßten, deuterokanonischen „salomonischen“ Weisheitsbücher des Alten Testaments (*Liber Sapientiae und Jesus Sirach*), welche ihrerseits die christlichen, aber auch gnostischen Vorstellungen von der Göttlichen Weisheit nachhaltig prägten.“³⁵⁵

Dieser Rückgriff auf vorchristliche Strömungen drückt sich auch in Kandinskys Werken mit dem Stoff aus russischen Bylinen aus: *Braut (1903)*, *Himmlische und irdische Trauer (1904)* *Lied (1906)*, *Leier (1906)* und *Das bunte Leben (1907)*. Auffallend in Kandinskys Werken dieser Zeit ist die Darstellung der weiblichen Gestalten, die nie als „femme fatale“ auftreten, sondern stets in der von Vrubel' übernommenen, versonnenen, mit Kopfschmuck und Schleier, in ornamentierten Gewändern, dargestellten Frauen. Manchmal erscheinen sie auch mit einer Rose in der Hand und mit einem Heiligenschein auf dem Kopf, wie in *Verfolgung* von 1907 (Abb. 44) bzw. *Die Raben* von 1907 (Abb. 60).

Kandinsky kannte die Lehren Solov'evs von der umgewandelten Materie oder der göttlichen Sophia, die der Philosoph mit Russland in Verbindung brachte und die gerade Russland, wie es auch schon Steiner³⁵⁶ vorausgesagt hatte, eine

³⁵⁵ OSTERRIEDER 2002: 6.

³⁵⁶ FEDJUSCHIN 1988: 94.

besondere Vorreiterrolle verlieh. In dieser Beziehung figuriert *Sophia* als Name für das Unbewußte, wie Groys meinte.

Dazu kommentiert der russische Philosoph Boris Groys:

„An einer anderen Stelle schreibt Solowjow, Dostojewski zitierend, daß die apokalyptische Vision des in die Sonne gekleideten Weibes, das einen Sohn gebären will, sich auf das Rußland bezieht, das der Welt ein neues Wort sagen soll. Die mystische Ehe zwischen dem aktiven, aber pervertierten und antichristlichen Geist des Westen und der passiven, aber treuen russischen Sophia verspricht also den neuen Logos zu gebären, das Dritte und endgültige Testament. Daraus entwickelt sich später z. B.»die Religion des Dritten Testaments«, die Dimitrij Merežkovskij (1865-1941) und seine Gruppe propagiert haben.“³⁵⁷

Augenscheinlich hat sich auch Kandinsky mit dieser Problematik beschäftigt.

In den abstrakten Werken Kandinsky wie in *Allerheiligen* (1913) tauchen später die Heiligen Boris und Gleb vermehrt auf, aber auch die Darstellung der Hl. Sophia³⁵⁸, wie jüngst vermutet wurde. Der Kult von Boris und Gleb hängt wiederum eng mit dem kyrill-methodianischen Erbe zusammen.³⁵⁹ So ist anzunehmen, dass die Allusionen der „Ewigen Weiblichkeit“, der „Sophia“ in den russischen Motiven zwischen 1903 und 1907 auch in der Abstraktion virulent bleiben. Hierin manifestiert sich wohl auch eines der gravierendsten Unterschiede zur Abstraktion Malevičs, so wie es der Slawist Hansen-Löve einmal formuliert hat:

„Bei Malevič gibt es freilich keinen Weg der Erleuchtung oder der Wandlungen vom Menschen zu Gott; für ihn geht es genau umgekehrt um das Evident-Werden des Menschen als Gott, um seine spontane „Theosis“ (also Gottwerdung) jenseits einer historischen oder individuellen Heilserwartung. (...) Es gibt weder Mitte noch Vermittlung und damit auch nicht das für

³⁵⁷ GROYS 2000: 43.

³⁵⁸ Smolik hat diese Vermutung ausgesprochen.

³⁵⁹ OSTERRIEDER 2002: 42-43: „Auch der Kult von Boris und Gleb verweist auf das kyrillo-methodianische Erbe. Ohne irgendwie Gegenwehr zu leisten, wurden Boris und Gleb, Söhne des Kiever Großfürsten Volodimer, von ihrem machtlüsteren Halbbruder Svjatopolk, von dem die Legende behauptet, er sei „in Wahrheit ein zweiter Kain“, im Jahre 1015 heimtückisch ermordet. Der Ioakimovskaja letopis' wie auch dem hagiographischen Skazanie i strast i pochvala zufolge waren beide Brüder Söhne einer Bulgarin (bolgarynja), worauf auch ihre bulgarischen Namensformen schließen lassen. Tatsächlich existiert in der Verehrung von Boris und Gleb eine starke Anlehnung an bulgarische Muster des Kultes der heiligen Herrscher. Die beiden Märtyrerfürsten und „Leiden-Erdulder“ (strastoterpy), Vorbilder an aufopfernder Bruderliebe, wurden 1020 unter der Leitung des Metropoliten Ioann I. (1004/08-um 1030), der nach Ansicht von Prisklov mit dem früheren bulgarischen Erzbischof von Ohrid identisch gewesen sein soll, in eine neue Holzkirche nach Vysgorod überführt und dort frühestens 1020 unter Jaroslav, spätestens jedoch 1072 als Schutzgeister des Rus'ischen Landes heilig gesprochen.“

religions-künstlerische Systeme (wie zuletzt den Symbolismus) so zentrale Wirken von Messiasgestalten bzw. von weiblichen „Medien“ (Sophiologie).³⁶⁰

4.3.3 Kandinskys Bild *Himmlische und irdische Trauer* (1904) - zwischen Sophiologie und »Tizianischem Weltbild«

Die ausführliche Besprechung des Werkes *Himmlische und irdische Trauer* (Abb. 45) scheint insbesondere hinsichtlich der Frauenfigur als Verkörperung des „Himmlischen“ gerechtfertigt, da es im Frühwerk die einzige Arbeit ist, die im Titel explizit den „himmlischen Bezug“ herstellt.

Mackert-Riedel hat in ihrer Dissertation von 2003 erstmals den bislang unveröffentlichten Text Kandinskys zu *Himmlische und irdische Trauer* vorgelegt, ausführlich analysiert und in ihrer weiteren Untersuchung das Verhältnis zwischen „Bildtext und Sprachtext“ beleuchtet.³⁶¹

So bezieht sich die folgende Analyse der Text-Bild-Korrelation, auf ihre Transkription des Kandinsky-Textes. Da leider nur eine alte Schwarz-Weiß Photographie des Werkes erhalten ist, können die Aussagen über die Farben nur dem Manuskript Kandinskys entnommen werden. Dargestellt sind zwei Figuren in der Seitenansicht, eine Frau mit Schleier und ornamental verzierter langem Gewand, sowie hinter ihr stehend ein Mann der ebenfalls in einen langen mit Ornamenten versehenen Mantel gekleidet ist. Während die Frau einen „erhabenen Gesichtsausdruck“ durch das aufrechte Stehen und bewusste Hochziehen der Kinnpartie ausdrückt, erscheint die männliche Figur mit gesenktem Kopf. Die beiden Personen verkörpern genau entgegengesetzte Bewegungsimpulse. Hinter der Frau mit Schleier ist entsprechend der Aufzeichnungen Kandinskys ein runder Mond zu sehen, der wie ein Heiligenschein auf dem Kopf liegt und somit auch rein äußerlich eine doppelte Verbindung zum Himmlischen verkörpert, während der Mann eine „goldiggelbe Kappe“³⁶² als Attribut des Irdischen trägt. Auch bei Vrubel's *Meeresprinzessin* (Abb. 47) ist die Figur übergroß im Vordergrund in Seitenansicht gewählt, mit dem untergehenden Mond im Hintergrund. Starke

³⁶⁰ HANSEN-LÖVE 2004: 317.

³⁶¹ MACKERT-RIEDEL: 32.

³⁶² Manuskript: »Das Bild »Die himmlische und irdische Trauer«, übernommen von MACKERT-RIEDEL: 40-41.

Ähnlichkeit weisen die Frauenfigur und auch das Bildformat ebenfalls zu Kandinskys verschollenem Werk *Grüner Vogel* (Abb. 48) von 1903 auf.

Im Werk *Himmlische und irdische Trauer* erscheint die Landschaft, in der sich das Paar befindet menschenleer und in Tupftechnik ausgeführt, nicht näher bestimmbar.

In seinem Manuskript beschreibt Kandinsky die Landschaft wie folgt:

„»Das Bild ›Die himmlische und irdische Trauer«
Zwei Gestalten, die durch eine beinahe nächtliche Landschaft (ruhige, einfache Linien, Ferne und große blühende Kastanienbäumen mit Rosablüten, viel Himmel) wandern.“³⁶³

Da der Kastanienbaum nur im Frühling mit großen rosafarbenen Blüten erscheint, bezieht sich zumindest das Manuskript auf eine Frühlingslandschaft. Kandinsky charakterisiert die Symbolkraft des Kastanienbaumes folgendermaßen:

„Kastanienbaum ist Üppigkeit, irdischer Reichtum, die Kraft der Erde. Die Rosablüten des Baumes bringen etwas Leidenschaft hinein, aber feierliche L., die nichts Sinnliches hat.“³⁶⁴

Die Negierung der sinnlichen Leidenschaft, die doch eng mit dem „Frühlingserwachen“ verbunden ist, stellt ein auffallendes Merkmal in Kandinskys Manuskript dar, auf das im Folgenden besonders eingegangen werden soll. Kandinskys gesamter Entwurf beruht auf farblichen und semantischen Oppositionen, aufgebaut auf Weiß/Schwarz und Rot/ Blau, wie dies Mackert-Riedel im Detail nachgewiesen hat. Darüber hinaus durchkreuzen sich die Oppositionen farblich jedoch auch wechselseitig – so dass das „Irdische“ am „Himmlischen“ partizipiert, jedoch umgekehrt das „Himmlische“ nicht am „Irdischen“ teilhat. Diesen wichtigen Unterschied hat Mackert-Riedel nicht explizit herausgearbeitet, auch scheint sie die Opposition von Sinnlichem und Nicht-Sinnlichem im Dickicht der Kandinskyschen Farbsemantik übersehen zu haben. Mackert-Riedel bemerkt:

„Die Figuren der himmlischen und irdischen Trauer und das Gegensatzpaar Himmel/Erde lassen sich als Farbkonfigurationen jedoch nicht so klar in das

³⁶³ MACKERT-RIEDEL 2003: 40.

³⁶⁴ MACKERT-RIEDEL 2003: 41.

System des Komplementären einordnen. Das Gewand der irdischen Trauer ist von violetter Farbe, in der sich das Farb- Gegensatzpaar Blau und Rot miteinander verbindet. Himmel (>Himmelblau<, Transparenz) und Erde sind zwei sich klassisch gegenüberstehende Prinzipien. Bei Kandinsky vereint die irdische Trauer beide Prinzipien in sich, d.h. „sie hat etwas Himmlisches“ in sich.“³⁶⁵

Kandinsky beschreibt explizit diesen Gegensatz, „den die irdische Trauer immer hat“ und er fühlt sich auch hier genötigt, auf das Negieren des Sinnlichen hinzuweisen. Wenn die irdische Trauer rein ist, dann kann sie nicht auch sinnlich sein.

„Die irdische Trauer neben u. hinter dieser etwas vorausgehend, gesunkener Kopf u braunes Haar (od. ganz schwarz, aber warm). Tracht-dunkelviolet (d.h. rot + blau= Erde und Himmel= Schweres und Entferntes, Gegensatz, den die irdische Trauer immer hat, die reine irdische Trauer ohne jeden sinnlichen Beiklang); (...)“³⁶⁶

Der Titel von Kandinskys Werk stellt offensichtlich eine Allusion an Tizians Werk *Himmlische und Irdische Liebe* (1515) dar, wie bereits von Mackert-Riedel hervorgehoben.

In der Forschung wurde von Barnett³⁶⁷ darauf hingewiesen, dass Kandinsky das Werk Tizians *Himmlische und Irdische Liebe* sicherlich gekannt haben muss, sowie eine Kopie von Franz von Lenbach aus dem Jahr 1864 (Abb. 46) ebenfalls als bekannt vorausgesetzt werden kann.³⁶⁸

Rein ikonographisch lässt sich zunächst nur feststellen, dass beide Werke auf einer Opposition von „Himmlisch und Irdisch“ aufbauen, wobei im Titel beider Gemälde zunächst das „Himmlische“ genannt wird. In der Anordnung der beiden Personifikationen im Werke wählt Kandinsky wie Tizian, die rechte Seite für die „Himmlische Figur“ und die linke Seite für die „Irdische Figur“. Ähnlich wie bei Tizian sind die Figuren in den Bildvordergrund gerückt und ganzformatig bis an den oberen Bildrand wiedergegeben. Nun stellt sich im Folgenden die Frage, ob nicht die Unterschiede zwischen Kandinsky und Tizian so gravierend sind, dass ein Bildvergleich kaum ergiebige, nachvollziehbare Ergebnisse bringt. Erstens sind es bei Tizian zwei

³⁶⁵ EBENDA: 48.

³⁶⁶ EBENDA: 41:

³⁶⁷ BARNETT 1992: 122.

³⁶⁸ In der Schack-Galerie befand sich die Kopie von Tizians *Himmlischer und Irdischer Liebe* von Franz von Lenbach.

weibliche Figuren, die das Himmlische und das Irdische verkörpern. Zweitens stellt sich die Frage ob die unterschiedlichen Begriffe Liebe und Trauer in einen gemeinsamen Kontext gebracht werden können. In dem Zusammenhang ist Panofskys Deutung³⁶⁹ von Tizians *Himmlischer und Irdischer Liebe* als bildliche Darstellung des Neoplatonismus³⁷⁰ für unsere Untersuchung von Interesse. Während es bei Tizian um die *Venus coelestis* und die *Venus vulgaris* geht, als Ausdruck der *Beltà disornata* und *Beltà ornata*, die schmucklose Gestalt verkörpert die „himmlische Liebe“ und die geschmückte Gestalt die „niedrige, irdische Liebe“, zeigen sich bei Kandinsky eine männliche und eine weibliche Figur.

Zunächst zum Begriff der Trauer bei Kandinsky. In der Vorstellungswelt des Malers existieren Liebe/Freude und Trauer nebeneinander oder sie durchdringen sich wechselseitig.

Über die ambivalente Beziehung von Freude und Trauer in seinem Werk schreibt Kandinsky in einem Brief an Gabriele Münter, fast ein Jahr zuvor, am 07.Mai1903:

„Es ist aber so auch im meisten meiner Arbeiten: da tief in der Freude versteckt zeigt die Trauer ihr Gesicht. Das ist auch richtig für mich: die *Welt*, die ganze, grosse, ewige Welt ist eine ewige Freude für mich. Es wird sich noch alles mal erklären. Die Andeutungen, die mir die Natur mitteilt, bilden sich mal in eine klare grosse Antwort aus. Die Trauer, die in dieser Freude steckt, ist Abspiegelung meiner kleinen Seele.“³⁷¹

Kandinsky definiert hier die Trauer, die ja Thema seines Bildes und Manuskriptes ist, als die Abspiegelung seiner kleinen Seele, also als subjektive Empfindung in bezug auf seine Kunstwerke. So gesehen könnte *Himmlische und irdische Trauer* ebenfalls ein Ausdruck seines

³⁶⁹ Mackert-Riedel hat sich eingehend mit Kandinskys Rezeption von Tizians Gemälde auseinandergesetzt und dabei Zeitgenossen Kandinskys im Urteil über Tizians *Himmlische und Irdische Liebe* als Parameter für Kandinskys damalige Tizian-Rezeption genommen. Sie kommt zu dem Schluss, dass Kandinsky den klaren Blau-Rot-Kontrast von Tizian übernimmt. „Der Kontrast kommt aber in seinem Bild nicht in so deutlich strukturierter Form wie bei Tizian zum Ausdruck. Kandinsky geht es, anders als Tizian, offensichtlich vielmehr um eine semantische Komplementarität »Paar« (Mann-Frau), aber er möchte den Blau-Rot-Kontrast zumindest, wie sein Bildkonzept zeigt, in zentraler Funktion bei seinem geplanten Gemälde sehen.“ (MACKERT-RIEDEL 2003: 70 -71.)

³⁷⁰ Vgl. dazu PANOFSKY 1939: 150-153. Panofsky interpretiert das genannte Werk Tizians vor dem Hintergrund der neoplatonischen Weltanschauung Ficinos und kommt zu dem Schluss, dass die „Liebe“ – als Prinzip kosmischer Verschmelzung- hier die Funktion der Mittlerin zwischen dem „Himmlischen“ und „Irdischen“ übernimmt.

³⁷¹ Übernommen aus: ZIMMERMANN 2002, BAND II: 256.

Subjektivismus sein, der eine Verbindung zum „Irdischen“, verkörpert durch die männliche Figur sowie zum „Himmlischen“ (weibliche Figur) in sich vereinigt. Die Verbindung zu Tizians Darstellung liegt in der weitestgehend neutralen Bewertung des „Himmlischen“ und „Irdischen“. Kandinsky gibt keinem Prinzip den offensichtlichen Vorrang, sondern im Gegenteil – er verbindet das Gegensätzliche. Der Mann und die Frau, die Hand in Hand durch eine üppige Flusslandschaft gehen verbindet das Motiv der Liebe, aber nicht im sinnlich-erotischen Sinne, wie Kandinsky es immer wieder in seinem Manuskript betont hat, sondern als „platonische Liebe“.³⁷²

Auch Tizians Werk preist die „himmlische Liebe“, ohne jedoch dabei die irdische Liebe zu diskreditieren. Dazu schreibt Panofsky:

„Titian's picture, however, is not a document of neo-mediaeval moralism but of Neoplatonic humanism. His figures do not express a contrast between good and evil, but symbolize one principle in two modes of existence and two grades of perfection.“³⁷³

So könnten Kandinskys Figuren hinsichtlich ihrer Einheit in der Verschiedenheit ähnlich gedeutet werden. Die weibliche Figur - das Himmlische Prinzip – erscheint leicht dominant – ähnlich wie die Himmlische Liebe bei Tizian positiv hervorgehoben wird.

Unsere Deutung führt zu Kandinskys Subjektivismus in bezug auf sein künstlerisches Schaffen zurück, der sich für ihn eben im „weiblichen“ und im „männlichen“ Prinzip gemeinsam ausdrückt. Aage A. Hansen-Löve hat darauf hingewiesen, dass dieser Gedanke eine gängige Vorstellung der symbolistischen Dichter Blok und Belyj ausdrückt. Hansen-Löve betont, dass „die der Sophiologie innewohnende Apokalyptik“ auf eine Wiederherstellung „des ursprünglichen Einheits- und Gleichgewichtszustandes von Maskulin und Feminin“ abzielt. Hierin liegt seiner Meinung nach aus der Sicht der russischen Moderne, die eigentliche Botschaft der Apokalypse, „in dieser Restitution der Einheit von Materialität und Pneumatik, Eros und Religion (...) wogegen die patriarchalischen Hochreligionen, allen voran das Christentum, das Kreative (tvorčestvo) des Weiblichen Prinzips verdrängt, deformiert und total abgewertet hatten.“

³⁷² HANSEN-LÖVE 1993: 231-326.

³⁷³ PANOFSKY 1939: 151/152.

In diesem frühen Stadium am 25. April 1904 formulierte Kandinsky nicht ohne Pathos in einem Brief an Gabriele Münter seinen „neuen Weg in der Malerei“, den er erst vor kurzem entdeckt hatte:

„In der Sache bin ich ziemlich weit gekommen und der Weg liegt ziemlich klar vor mir. Ohne zu übertreiben kann ich behaupten, dass ich, falls ich die Aufgabe löse, [einen] neuen, schönen zur unendlichen Entwicklung geeigneten Weg der Malerei zeige. Ich habe eine neue Bahn, die manche Meister nur hier u. da ahnten und die früher oder später anerkannt wird. [...] Ich habe schon längst die ganze Geschichte vorgefühl und erst vor kurzem kam ich auf das Bewusste in der Sache.“³⁷⁴

Vor dem Hintergrund des Subjektivismus, der „Abspiegelung seiner kleinen Seele“ könnte die neue Aufgabe zu dem Zeitpunkt darin bestanden haben, auch in der Malerei den „ursprünglichen Einheits- und Gleichgewichtszustand von Maskulin und Feminin, von Materialität und Pneumatik“ darzustellen. Der neue formale Weg in der Kunst bedeutete nun die langsame Auflösung der Gegenstände und die Befreiung der Farbe von der Form.

4.3.4 Volchova und Sadko: Die russische Variante von Orpheus und Eurydike bei Kandinsky und Vrubel' in Anlehnung an Rimskij-Korsakov

Das Werk *Leier* aus dem Jahr 1907 existiert in zwei Versionen. Einmal als Farblinolschnitt (Abb. 49) und einmal als Gouache mit weißer Kreide auf schwarzem Papier. Ikonographisch formuliert die Frauenfigur eine Anlehnung an den „Volchova- Frauentypus“ von Vrubel' mit stark stilisiertem Kopfschmuck in langem ornamentverzierten Gewand.³⁷⁵

Die Oper *Sadko* von Rimskij-Korsakov ist in sieben Bilder aufgeteilt. Die Darstellung der „Meeresprinzessin“ (Abb. 47) bei Vrubel' entspricht dem letzten Bild, als Volchova am Ufer des Ilmensees ein Lied singt, das Sadko in den Schlaf versenken soll. Volchovas Gesang ist ihr Abschied von ihrem Geliebten, da sie fortan nur noch als Fluss um ihn sein wird.

³⁷⁴ Übernommen aus: ZIMMERMANN 2002, BAND II: 94.

³⁷⁵ KRUGLOW 1997: 150. Kruglov schreibt darüber, wie eng die Arbeiten „Meeresprinzessin“, „Schwanenprinzessin“ u.ä. mit der Musik von Rimskij-Korsakov verbunden waren. „ Sie sind eng mit den Operaufführungen verbunden, an denen Vrubels Frau mitwirkte. Wie viele andere Symbolisten arbeitete Vrubel in dieser Zeit gern unter dem Eindruck der Musik – während seine Frau sang oder Klavier spielte.“

Im Zusammenhang mit dem Streben nach einer russischen Nationaloper, die durch Wagners Idee des Musikdramas (Lohengrin) ausgelöst wurde, tauchen zwei Bylinen auf, die dabei besonders wichtig für die russische Oper sind. Zum einen das Igor'-Lied (12. Jh.), das älteste erhaltene Epos über die nationale Geschichte, zum anderen die Byline über den Kaufmann Sadko.³⁷⁶ Seit den 1860er Jahren fanden diese beiden Stoffe in einer „Phase nationaler Selbstbesinnung und nationaler Emanzipationsbestrebungen“³⁷⁷ ein verstärktes Interesse unter anderem auch bei Literaten. Im Jahre 1890, als Rimskij-Korsakov an der Oper arbeitete, war die Idee der „Nationaloper bereits überholt. Stasov, der führende Musikkritiker ermunterte Rimskij-Korsakov dennoch und formulierte: „Unser Sadko ist die russische Wiederholung des griechischen Odysseus.“³⁷⁸ Dorothea Redepenning weist auf die doppelte Funktion der Figur des Sadko hin – einmal als Sängerkünstler wie Orpheus und als „erfindungsreicher Seefahrer wie Odysseus“. Sie führt weiterhin aus, dass sich die Sadko-Figur besonders gut eignete, um „die aktuelle (nationale) Kunst in den Kanon klassischer Kunstwerke einzugliedern, ja einen Anspruch auf der Ebene der Meisterwerke der griechischen Antike geltend zu machen.“³⁷⁹

In dem vorliegenden Werk Leier (Abb. 49) ist die Allusion an das Orpheus und Eurydike-Motiv evident. Die Figuren erscheinen jedoch in russischer Tracht, so dass hier auf der Bildebene durchaus auch der Sadko-Stoff zu lesen ist. Die Kniegeige Sadkos ist der Leier sehr ähnlich und der Titel Kandinskys verschleiert auf symbolistische Art und Weise zunächst die ebenfalls mögliche russische Quelle. Sadko spielt in sich versunken für seine zukünftige Braut Volchova, die den Blick von ihm abgewandt, in erhabener Pose vor ihm steht. Zwischen dem Paar erscheint ein pardiesvogelähnliches Wesen – der Phönix, der in der Diagonale direkt mit geöffnetem Schnabel auf die männliche Figur zufliegt.

Der bunte Vogel, sowie die Oberkörper der beiden Figuren, werden von einem rötlichen wolkenähnlichen Gebilde umschlossen und bilden innerhalb dieses Bereichs ein Dreiecksschema. Auch hier ist es das Thema der Liebe, das beide

³⁷⁶ REDEPENNING 2003: 1273-1276.

³⁷⁷ EBENDA: 1276-77.

³⁷⁸ REDEPENNING 2003: 1278.

³⁷⁹ EBENDA.

Figuren zusammenhält. Der Phönix als christliches Symbol wird von den Kirchenvätern als „Hinweis auf Unsterblichkeit und das ewige Leben“ gedeutet, was in diesem konkreten Fall auf die Unsterblichkeit der Liebe übertragen werden kann.³⁸⁰ Auch die Tatsache, dass der Phönix mit der männlichen Figur in Verbindung gebracht wird, steht in der gängigen Darstellungstradition des Phönix mit Christus als Symbol der Auferstehung.³⁸¹ So mischt Kandinsky christliche Symbolik mit der russischen, vorchristlichen Byline vom Kaufmann Sadko, die gleichzeitig auch als der antike Orpheus und Eurydike-Stoff gelesen werden kann. Somit erhebt auch Kandinsky sein Kunstwerk mit „nationalem Stoff“ in den „Kanon klassischer Kunstwerke“, wie dies Redepenning für die Musik Rimskij-Korsakovs konstatiert hat.

4.4 Die Weisheit: Vrubel's *Die Philosophie* (1899) und Kandinskys *Der Spiegel* (1907)

Über das Werk *Der Spiegel* (Abb. 50) von Kandinsky ist in der Forschung viel gerätselt worden. Auch von Vrubel' existiert eine Darstellung aus dem Jahre 1899 mit dem Titel *Die Philosophie*, in der eine weibliche Figur mit Spiegel erscheint. Abgedruckt wurde dieses Werk erstmalig 1905 in der Zeitschrift *Iskusstvo (Kunst) Nr. 1*.³⁸², so dass auch eine Rezeption Kandinskys über die Zeitschrift in Betracht gezogen werden kann.

Roethel hat sich eingehend mit der Ikonographie von Kandinskys weiblicher Figur mit Spiegel beschäftigt. Interessanterweise verwirft er die nahe liegende Interpretation der Gestalt als Allegorie der Prudentia. Die klassische Personifikation der Weisheit, die hier in ihrer linken Hand dem Betrachter den Spiegel der Wahrheit entgegenhält wird von Roethel mit den Worten „für Prudentia aber erscheint sie zu leidenschaftlich, um weise zu sein“ abgelehnt.³⁸³ Zunächst zur Darstellung: die weibliche Gestalt in rotem Gewand ist überlebensgroß in Dreiviertelansicht in den Vordergrund des Bildes gerückt. Beinahe ebenfalls dreiviertel ihrer Gestalt verschmilzt mit dem weiten Himmel, wo der Horizont extrem niedrig gesetzt ist und aus einem

³⁸⁰ CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE 1998: 292.

³⁸¹ EBENDA.

³⁸² Vgl. dazu GERMAN 1986: 246.

³⁸³ ROETHEL 1982: 64.

nächtlich wirkenden schwarzen Himmel rosa Wolkenformationen auftauchen. In der Ferne sind einige Bergspitzen zu erkennen, während im Bildvordergrund die Dame in einer Blumenwiese steht, die mit ihrem ebenfalls mit den gleichen weißen Blümchen übersäten langen Rock verschmilzt. Farblich ist der Gegensatz von blauer Kopfbedeckung und dunkelrotem Gewand sowie ein fließender weißer Schleier im Gegensatz zum schwarzen Rock mit zarten weißen Blumen zu konstatieren. Übermächtig scheint diese Gestalt die ganze irdische Landschaft von oben herab zu beherrschen. Dadurch dass der untere Bereich von Wiese und Unterkörper in einer ornamental angelegten Fläche verschmilzt, erscheint die Dame wie schwebend über der Landschaft. Ihr Blick ist in unbestimmte Ferne gerichtet, während der Spiegel in ihrer rechten Hand frontal dem Betrachter zugewandt ist. Die Chiffren im Spiegel sind schwer bestimmbar. Smolik hat in ihrer Arbeit einen schlüssigen Hinweis darauf gegeben, dass es sich bei den Chiffren vermutlich um die Insignien von Christus handelt. Sie verweist auf die altrussische Ikonenmalerei, in der man die Darstellung des heiligen Michael mit einem Lichtglobus³⁸⁴ in der linken Hand kennt. (Abb. 51)³⁸⁵

Vrubel' schuf im Jahre 1899 *Die Philosophie* (Abb. 52), eine Skizze für das sich heute in der Tret'jakov Galerie befindliche Panneau für das Moskauer Haus von Aleksej Morosov.³⁸⁶ Der Vergleich beider Werke zeigt hinsichtlich der Darstellung der weiblichen Figur auffallende Ähnlichkeiten. In beiden Fällen ist sie als Vollfigur in Dreiviertelansicht in einer nächtlichen Landschaft wiedergegeben. Das Gesicht beider Frauen ist nach rechts gewandt und ihr Blick ist in eine unbestimmte Ferne gerichtet. Die *Philosophie* Vrubel's ist mit einem Mantel bedeckt, der ihre Schultern und Brustpartie freilässt, der aber in der linken Hand ähnlich gefaltet erscheint, wie der fließende rote Stoff der Bluse von Kandinskys weiblicher Figur. Vor dem rechten Fuß der *Philosophie* liegt ein sechseckiger Spiegel auf dem Boden, der auf seiner bläulichen Oberfläche nur den Himmel wiederzugeben scheint. Der Begriff *Philosophia* erscheint bei Vrubel' nicht auf kyrillisch, sondern in lateinischen

³⁸⁴ In dem Zusammenhang ist es ethymologisch von Interesse, dass im Russischen der Lichtglobus als *zercalo* bezeichnet wird, was gleichzeitig auch Spiegel bedeutet. Dazu ausführlich: BENTCHEV 1999: 54.

³⁸⁵ SMOLIK 1992: 104-105.

³⁸⁶ Aleksej Morosov (1857-1934) Moskauer Unternehmer und Kunstsammler. Vrubel' schuf für ihn Wandgemälde zu Goethes *Faust*.

Buchstaben geschrieben. Möglicherweise verkörpert sich darin eine Anlehnung an den aus der Antike stammenden Begriff von Platon. Aus dem Griechischen stammend bedeutete *Philosophia* ursprünglich wörtlich „Streben nach Weisheit“. In dieser Idee der Personifikation der Weisheit liegt die Verbindung zwischen Kandinskys *Spiegel* und Vrubel's Philosophie. Die Weisheit stellt in den Apokryphen (Weisheit Salomos) den Spiegel der Göttlichen Majestät dar.³⁸⁷ Somit schwingt in Kandinskys Werk eine kaum von der Hand zu weisende, gängige symbolistische Vorstellung der russischen *Sophia* in verschlüsselter Form mit. Es entspricht dabei durchaus Kandinskys Hang zum Verschleiern, wenn er den Titel *Der Spiegel* als pars pro toto wählt, statt es direkt *Sophia*³⁸⁸ zu nennen. Auch Konstantin Somov schuf im Jahre 1903 das Werk *Magisches* (Abb. 53), das eine Frau mit einem großformatigen Spiegel über ihrem Kopf in beiden Händen haltend zum Thema hat. Somov zeigt im Spiegel deutlich ein sich umarmendes Liebespaar, das von züngelnden Flammen umgeben ist. Rein formal gibt es zwischen Kandinskys *Spiegel* und Somov keine Ähnlichkeiten, doch das Sujet – der Triumph der Liebe – im Sinne Solov'evs - durch die Entdeckung der *Sophia* - schwingt auch in Somovs Werk mit. Durch die Zeitschrift *Mir iskusstva*, in der Somov die Arbeit im Jahr 1903 veröffentlichte, sowie auch durch die Zeitschrift *Vecy* ab 1904, muss er mit dem Gedankengut der Symbolisten bestens vertraut gewesen sein. Im Zusammenhang mit dieser Interpretation liefert die formale Ähnlichkeit zwischen der Dame im Werk *Der Spiegel* und Kandinskys Arbeit *Die Nacht* (Abb. 54) von 1903 einen weiteren Untersuchungsgegenstand.

4.4.1 Kandinskys Versionen von *Die Nacht* (1903) im Vergleich zu *Der Spiegel* (1907)

Am 25. Oktober 1904 schreibt Kandinsky an Gabriele Münter:

In Paris habe ich Holzschnitt 'Die Dame'(m. Liebe zu dir darstellend) verkauft.³⁸⁹

³⁸⁷ IKONOGRAPHIE 1998: 326. Vgl. dazu ausführlich: HARTLAUB 1951; SELIGMANN 1958.

³⁸⁸ Nikolaj Rerich hat 1932 ein Werk mit dem Titel *Die heilige Sophia – die Weisheit des Allmächtigen* geschaffen. Rerich hat das Thema der „Mutter der Welt“ eines weiblichen spirituellen Matriarchates stark beschäftigt. Vgl. dazu Rerich 1946: 286-287.

³⁸⁹ Übernommen aus: ZIMMERMANN 2002, BAND II: 257.

Gemeint ist eine Version des Farbholzschnittes auf Japanpapier, die 1903 (Abb. 54) entstanden ist. Johannes Eichner hat überliefert, dass es sich bei einer nahe stehenden großformatigen Gouache *Die Nacht (Spazierende Dame)*, laut Gabriele Münter, um das erste Geschenk handelte, dass sie von Kandinsky erhalten hatte. Bei einer Gegenüberstellung des Farbholzschnittes mit der Jahre später entstandenen Arbeit *Der Spiegel* (Abb. 51) von 1907 ist die Ähnlichkeit der beiden Frauenfiguren frappierend. Lediglich in seitenverkehrter Position präsentieren sich beide Frauen nicht nur in ähnlicher Pose, den gesamten Vordergrund einnehmend, sondern sie schauen auch sehr ähnlich aus. Zur Pose: In Dreiviertelansicht gezeigt, geben beide Frauen eine ähnliche Gesichtsmimik wieder, versonnen schweifen die Augen in die Ferne. Beide Frauenfiguren halten in einer Hand ihren weißen Schleier. Die Fußstellung ist identisch. Zur Kleidung: Sie unterscheidet sich deutlich von den Somovschen Reifrockdamen und gibt eher die Kleidung Gabriele Münters zu jener Zeit wieder, wie dies Fotografien belegen (Abb. 55). Der bodenlange Rock, der in der Taille von einem Gürtel gehalten wird, sowie die weitschwingenden Ärmel des blusenähnlichen Oberteils sind Elemente, die beide Frauendarstellungen kennzeichnen. Lediglich die Schleierform in *Die Nacht* erinnert an deutsche mittelalterliche Hauben, wie sie Kandinsky in *Das junge Paar*, Anfang 1904 (Abb. 56) wiedergibt, während die blaue turbanartige Kopfbedeckung der Dame mit dem Spiegel ohne Vorbild scheint. Wenn nun diese beiden Frauendarstellungen identisch sind und die Dame mit dem Spiegel die *Sophia* verkörpert, so ließe es sich nachvollziehen, dass Kandinsky ganz im Sinne einer persönlichen Verkörperung der *Sophia*, wie es die russische Orthodoxie explizit vorsieht, „Die Dame‘(m. Liebe zu dir darstellend)“ Gabriele Münter, als *Sophia*, Verkörperung seiner persönlichen Liebe, ganz im Sinne von Aleksandr Bloks „Schönen Dame“³⁹⁰ erscheint. Wie lässt sich nun der Titel *Die Nacht*³⁹¹ erklären - in einen Zusammenhang mit

³⁹⁰ Die erotisch gefärbte Mystik der Dichtung von Aleksandr Blok manifestiert sich besonders in den frühen Gedichten *Stichi o Prekrasnoj Dame (Gedichte von der Schönen Dame)* von 1901/02, erschienen 1905.

³⁹¹ Es existiert ein weiteres Frühwerk mit dem Titel *Die NACHT* 1907, das in der Forschung viel Anlass zu Spekulationen über den konkreten Märchenbezug gegeben hat. Brucher hat zuletzt das Bild kommentiert: „Indes sollte unter den angebotenen Quellen die ›Geschichte von Telichek und seiner Schwester‹ vorrangig eingestuft werden. Offensichtlich bezieht sich die Darstellung auf die Schlussphase dieses Märchens, in der von der Flucht des

der Ikonographie des russischen, aber auch deutschen Symbolismus bringen? Dazu bietet sich ein Exkurs zu Arnold Böcklins gleichnamigen Gemälde *Die Nacht* aus dem Jahre 1895 an.

4.4.2 Böcklins *Die Nacht* (1895) und Kandinskys *Die Nacht* (1903)

Kandinsky hat im Jahre 1902 das erste Mal im Zusammenhang mit Böcklin in seinem *Mir iskusstva*-Beitrag den Begriff der Improvisation gebraucht und zwar nicht im musikalischen Kontext, sondern in Hinblick auf die andere Bedeutung des Begriffes als Ersatz oder Unvollkommenheit.³⁹² Es ist insofern eine bemerkenswerte Verwendung des Begriffes, als es in der genannten Passage um die „Schnelligkeit der Ausführung oder Erstellung von Kunstwerken“ geht. So berichtet Kandinsky zunächst nicht ohne Kritik die Anekdote, dass der „Scholle“-Künstler Fritz Erler³⁹³ seine Werke auf einer Ausstellung gerade erst einmal eine Woche zuvor gemalt habe. Kandinsky schreibt:

Ich hörte, dass die erwähnten Arbeiten von Erler in der Woche vor seiner Ausstellung geschaffen wurden. Das wurde einmal mit Hochachtung und einmal mit begeistertem Erstaunen aufgenommen. Aber ich weiß nicht, wen das freut... Böcklin sagte, dass das wahre Bild »sich wie eine gewaltige Improvisation präsentieren sollte«. Ich gestatte mir hinzuzufügen, dass es in diesem Fall völlig unwesentlich ist, ob dieses wahre Bild nun in acht Tagen oder in acht Jahren geschaffen wurde. Ich fühle mich genötigt auf diesen Umstand hinzuweisen, da in der letzten Zeit in München immer mehr die »Schnelligkeit der Ausführung« zählt.³⁹⁴

Kandinsky hat sich augenscheinlich in dem Jahr bevor sein Werk *Die Nacht* (1903) entstand, intensiv mit der Kunst Böcklins auseinandergesetzt und stellt nun Böcklins Auffassung von einem wahren Kunstwerk als wichtiges Parameter für die Beurteilung von Malerei dar. Es lässt sich aus Kandinskys

Geschwisterpaares vor der Hexe Baba Jaga die Rede ist. Mit Hilfe eines entwendeten Zauberbuchs und Zauberkamms gelingt es dem Paar, sich vor dem drohenden Zugriff der Hexe Morana in Sicherheit zu bringen, deren Trachten darauf hinzielt, alles, was jung, schön und gut ist, zu töten. In der russischen Volksüberlieferung wird Morana auch als Göttin der Dunkelheit bezeichnet.“ In den Vergleich mit den Märchenillustrationen von Bilibin passt die Darstellung nicht, da sich keine ikonographischen Anhaltspunkte zu Bilibins Darstellungsweisen ergeben. Eindeutig lässt sich nur die Baba Jaga im rechten Bildgrund ausmachen.

³⁹²KANDINSKY 1902: 98. John Bowlit hat schon einmal auf diesen Umstand aufmerksam gemacht (BOWLIT 1989: 64).

³⁹³Fritz Erler (1868-1940) Gründungsmitglied der Künstlergruppe »Scholle«.

³⁹⁴KANDINSKY 1902: 98.

Schriften nicht ermitteln, ob er die Möglichkeit besaß, *Die Nacht* (Abb. 57) von 1870 von Böcklin im Original zu sehen, auf jeden Fall war die spätere Fassung von 1895 (Abb. 58) in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* vom ersten Januar 1903 abgebildet.³⁹⁵

Die Personifikation der „Nyx“ erscheint als verschleierte Frau, wie sie sich in einer Art Schwebezustand über die Landschaft erhebt.³⁹⁶ Katharina Schmidt führt aus, dass Böcklin in seiner veränderten Version *Die Nacht* von 1895 „dieser Lieblingszeit der Romantik den Schrecken, den Alb, den Spuk“ nimmt. „Sie verströmt tröstliche Ruhe und die mütterliche Kraft der Natur.“ Auch *Die Nacht* (Abb. 54) von Kandinsky strahlt nicht Schreck und Panik aus, sondern eine übermächtige Ruhe. Obgleich sich beide Frauen vehement unterscheiden, gibt es dennoch Ähnlichkeiten. Beide Frauen tragen einen Schleier um ihren Kopf und schauen aus einer erhöhten Position auf den Betrachter hinab. Beide Figuren dominieren mächtig die gesamte Landschaft, die bei Böcklin winzig klein im Bildvordergrund unter der personifizierten Nacht erscheint und bei Kandinsky ebenso miniaturhaft im Bildmittelgrund. Kandinsky muss die weibliche Frauengestalt Böcklins vor dem Hintergrund des russischen Symbolismus und der weiten Verbreitung der „Sophiologie“ wie eine göttliche Erscheinung vorgekommen sein, angesichts der wunderbaren Lichtquelle, die sich hinter ihrem Schleier auftut. Unwillkürlich ist dabei an die „Mutter der Welt“³⁹⁷, wie Nikolaj Rerich die „weibliche Spiritualität“ einmal bezeichnet hat, zu denken.

Hier nun liegt die archetypische Verbindung zwischen Kandinsky und Böcklin: in einer „gewaltigen Improvisation“ die Nacht darzustellen, die eigentlich gar nicht darstellbar ist. Das Kunstwerk wird immer nur ein Ersatz, „etwas Unvollkommenes“ sein. Katharina Schmidt hat diesen Übergang vom Materiellen zum Geistigen in Böcklins *Die Nacht* treffend beschrieben:

So kommt sie nach vorn, fast physisch präsent und doch unreal in den seltsam irisierenden Farben: reine Imagination.³⁹⁸

³⁹⁵ DIE KUNST FÜR ALLE XVIII: 155.

³⁹⁶ Vgl. dazu: BÖCKLIN 2001: 316. Katharina Schmidt formuliert dazu, dass Böcklin auf die ikonographische Tradition, die Nyx mit den Kindern Morpheus und Thanatos zeigt, verzichtete, zugunsten einer stärkeren Betonung der schwebenden Gestalt der Nyx. Sie vermutet, Böcklin habe den berühmten klassizistischen Karton von Carstens gekannt.

³⁹⁷ Werk von Nikolaj Rerich um 1930. Heute im Besitz des Nikolaj Rerich Museum in New York.

³⁹⁸ BÖCKLIN 2001: 316.

Ein Vergleich zwischen Vrubel's *Philosophie* (Abb. 52) und Böcklins *Die Nacht* (Abb. 58) weist nicht nur eine frappierende Ähnlichkeit der jungen Frauen auf, beide mit teilweise entblößtem Oberkörper und weitaufgerissenen Augen, die nicht von dieser Welt zu sein scheinen, sondern auch hier tritt die Frauengestalt als scheinbar physisches Wesen auf und verwandelt sich in eine „reine Imagination“. Sarab'janov hat schon früh auf die Verbindung zwischen Vrubel' und den deutschen Symbolisten – Arnold Böcklin und Franz von Stuck hingewiesen, ohne es näher auszuführen. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass einige Bilderfindungen wie das apokalyptische Werk Böcklins *Der Krieg* (1896) und das im gleichen Jahr von Vrubel' entstandene Werk *Flug des Doktor Faust und Mephistopheles* (1896) sowie Kandinskys *Apokalyptische Reiter I* (1911) einen vielschichtigen Bezug zwischen Vrubel', Kandinsky und Böcklin demonstrieren, doch sprengt ein solcher Vergleich den zeitlichen Rahmen des hier untersuchten Frühwerks Kandinskys.³⁹⁹

So wenden wir uns einem weiteren Motiv des Symbolismus zu: der Rose⁴⁰⁰, die nicht nur im späteren, abstrakten Werk Kandinskys vermehrt auftritt, sondern auch schon in unserem untersuchten Zeitraum - der Frühzeit.

4.5 Die Gottesmutter: Das Motiv der Rose und die Erlösungsidee des christlichen Glaubens bei Vrubel' und Kandinsky

In der Poesie des russischen Symbolismus wie auch im Werk Vrubel's spielt die Rose eine zentrale Rolle.⁴⁰¹ Sie verkörpert traditionell als Symbol die Gottesmutter, spirituelle Reinheit und Heiligkeit.⁴⁰² Im Frühwerk Kandinskys

³⁹⁹Christian Klemm hat einen Aufsatz über *Unfertiges bei Böcklin. Zum ästhetischen Charakter seiner Bildoberflächen* (2001) verfasst, der deutlich macht, dass auch auf der Ebene der Behandlung der Bildoberfläche – also der Technik – Böcklins „unvollkommene“ oder „unfertige Werke“ eine Beziehung zu Kandinsky und Vrubel' hergestellt werden kann. Er schreibt: „(...) Vielmehr weist das nicht nur Unvollendete des Gemäldes auf eine Aporie Böcklins, auf eine Grenze des mit seinen Ausdrucksmitteln Möglichen. Vielleicht auf eine Grenze der abenländischen Bildnismalerei überhaupt, indem hier ein objektives Äußeres mit einem lebendigen Innern kaum mehr zur Deckung gebracht werden kann.“ BÖCKLIN 2001: 65.

⁴⁰⁰Vgl. ausführlich zur Bedeutung der Rose im mythopoetischen Symbolismus, den bislang nur in russischer Sprache erschienen Band: HANSEN- LÖVE 2003: 607-617.

⁴⁰¹ Vgl. dazu: HANSEN-LÖVE 2003: 607-616.

⁴⁰² ILING 1997: 175.

taucht sie in folgenden Arbeiten auf⁴⁰³: *Rosen 1903* (Abb. 18/19), *Begräbnis 1907* (Abb. 59), *Die Raben 1907* (Abb. 60), *Fuga 1907* (Abb. 61), *Verfolgung 1907* (Abb. 44). Gemein ist allen unterschiedlichen Darstellungen, dass das Symbol der Rose immer im Zusammenhang mit einer weiblichen Figur erscheint. In den Werken *Begräbnis* (Abb. 59) und *Verfolgung* (Abb. 44) sind zudem im Hintergrund orthodoxe Kuppelkirchen zu entdecken. Bei einer näheren Betrachtung der Temperaarbeit *Begräbnis* (Abb. 59) auf schwarzem Papier und Pappe wird die christliche Erlösungsidee in subtiler Weise durch die Gruppe mit dem Mädchen, das eine weiße Rose in der Hand hält, verkörpert. Im Hintergrund links findet ein Leichenzug statt, der von einem orthodoxen Popen mit einer Fackel in der Hand zum linken Bildrand hin angeführt wird. Die Gegenbewegung dazu formuliert ähnlich wie in *Verfolgung* das kleine Mädchen mit weißer Rose und der ebenfalls in Seitenansicht parallel zu ihr in den Hintergrund versetzte Mann in rotem Gewand und roter Mütze, der wie in vielen Werken Kandinskys die Tuba bläst. Die Rose ist die Blume Christi und der Maria gleichzeitig⁴⁰⁴ und hier weckt sie sogar die Assoziation an die Jungfrau Maria, die als Zeichen ihrer Reinheit die weiße Rose trägt. Während also das Mädchen das ewige Leben symbolisiert wird es von den Fanfaren der Auferstehung begleitet. Schon hier formuliert Kandinsky die Dichotomie von Untergang und Auferstehung von Leben und Tod (*Begräbnis*). Und genau hier unterscheidet sich Kandinsky von Vrubel', der die Blume zum „Symbol und Maß alles Schönen“⁴⁰⁵ erwählt, der sie aber in seiner Kunst nicht als christliches Symbol der Erlösung darstellt. In

⁴⁰³Christiane Schmidt kommt in ihrer Arbeit nach einer interessanten Interpretation eines Blümchenmotives in bezug auf Puškins Gedicht *Die Blume* zu dem überraschenden Schluss, dass „ das Blümchenmotiv, wie es in Kandinskys Arbeit *Dämmerung* vorkommt, rein sporadisch von ihm eingesetzt wird, zum Beispiel als Ornament für einen Kleidentwurf. Doch im Gesamtwerk Kandinskys wird dem Blumenmotiv als solchem kein wichtiger Platz eingeräumt.“ Im gleichen Atemzug fährt die Autorin fort „Trotzdem sei auf die Rose in der Hand der *Dame in Moskau* (...) hingewiesen. Könnte diese Rose nicht als Querverweis auf die Künstlerformation der *Blauen Rose*-Bewegung verstanden werden?“ In der Tat verweist die Rose auf den russischen Symbolismus und sie zieht sich vor allen Dingen, wie ein Leitfaden vom Frühwerk in die „abstrakten Werke“ wie *Klang der Posaunen (Große Auferstehung) 1910/1911*, *Phantasievogel und schwarzer Panther, Juni 1911*, *Große Auferstehung, Frühsommer 1911*, *Große Auferstehung (Große Fassung), Ende Juni-Juli 1911*, und weitere Werke. Es erscheint in dem aufgezeigten eschatologischen Kontext, in dem Kandinskys Rose auftaucht, ein wenig zu kurz gegriffen, dieses Motiv einzig auf die Gruppierung der *Blauen Rose* zu reduzieren, zumal sie als Gruppe nur noch wenige Monate nach ihrer einzigen Ausstellung im März/ April 1907 existierte und somit zeitlich zu Schmidts gewählter Assoziation *Dame in Moskau* von 1912 gar nicht passt. Vgl. dazu SCHMIDT 2002: 112-113. Vgl. zur Problematik der *Blauen Rose*: BOWLT 1989: 65.

⁴⁰⁴ CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE 1998: 71.

⁴⁰⁵ ILING 1997: 175.

Kandinskys Werk *Verfolgung* (Abb. 44) suggeriert die rote Blume in der Hand, der mit einem roten Heiligenschein versehenen weiblichen Figur wiederum die christliche Symbolik. Angesichts der Bedrohung durch die im rasenden Galopp vorbei ziehenden Reiter im Bildmittelgrund und der drei rätselhaften Figuren mit Schwert, drängt sich die Assoziation der Verfolgung Christi auf – die schließlich in seinem Martyrium endete. Die rote Rose ist zugleich das Symbol für das Martyrium.⁴⁰⁶ Auch mit der Rose in Kandinskys *Fuga* (Abb. 61) lässt sich hinter der mystischen Frau mit Kopfschmuck und Schleier – die den Volchova-Brauttypus verkörpert – die Gottesmutter assoziieren.

Bereits in dieser frühen Phase ist zu konstatieren, dass das Thema Apokalypse und Erlösung bei Kandinsky virulent ist und nicht wie in der Forschung von Schmidt behauptet, erst 1909/10 einsetzt.⁴⁰⁷ Plausibel erscheint es, die Datierung der „apokalyptischen Themen“ auf 1907 anzusetzen, zumal Schmidt selbst auf das erste Kapitel ihrer Arbeit verweist, das eine „Fülle von apokalyptisch inspirierter Literatur“⁴⁰⁸ für die Jahre 1904 bis 1906 in Russland nachweist. Für den „bildhaften Durchbruch“ dieses Themas scheint sich jedoch im Jahr 1907 in Sèvres vieles gekreuzt zu haben. Merežkovskijs wichtiger „apokalyptischer Aufsatz“ über die Theorie der drei Testamente, der in der Revue *Mercure de France* erschien⁴⁰⁹ und die Russische Ausstellung im Salon d’Automne einige Monate zuvor.

Während Vrubel’ von „allen guten Geistern verlassen“ seinen Dämon schuf, der „religiös unerlöst“ blieb und von niemandem, außer von sich selbst »Antworten auf seine Zweifel erhielt⁴¹⁰, zeichnet sich im Frühwerk Kandinskys bereits eine an Merežkovskij und die mythopoetischen Symbolisten angelehnte Heilserwartung ab. Der Dichter Belyj formulierte diese apokalyptische Stimmung mit folgenden Worten:

⁴⁰⁶ CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE 1998: 71.

⁴⁰⁷ SCHMIDT 2002: 126: „Besonders die Jahre 1909 und 1910 – in Anbetracht von Kandinskys Zuwendung zu religiös, auch apokalyptisch geprägten Kompositionen des Jahres 1911 – waren für das Thema erneut anfällig, nachdem die damaligen Wissenschaftler für diesen Zeitraum das Nahen des Halleyischen Kometen vorhersagten.“ Schmidt hebt in ihrer Untersuchung hervor, dass die Auseinandersetzung mit dem Weltende ein Thema ist, das um 1900 insbesondere in Russland durch die Schriften von Dmitrij Merežkovskij verbreitet wurde.

⁴⁰⁸ SCHMIDT 2002: 126

⁴⁰⁹ SCHMIDT 2002: 126.

⁴¹⁰ GORSEN 1997:66.

„Wir erleben jetzt in der Kunst alle Epochen und alle Nationen wieder; das vergangene Leben saust vor unseren Augen. Das ist so, weil wir an der Schwelle einer großen Zukunft stehen.“⁴¹¹

Auch Kandinsky spricht in *Rückblicke* 1913 von einer „Schwelle“ in seiner Zeit, er bezeichnet damit den Übergang vom Reich des „Neuen Testaments“ zum Reich des „Heiligen Geistes“ oder zur „dritten Offenbarung“.

„Wäre unsere Zeit der Schwelle der «dritten» Offenbarung ohne die zweite denkbar?“⁴¹²

Merežkovskij benutzte den Begriff des „dritten Testaments“ schon in seinem Aufsatz *La question religieuse, enquête internationale* in der Zeitschrift *Mercure de France* von 1907. Er schreibt:

„Le troisième Testament est la révélation de Dieu dans l’Humanité, de Dieu-Humanité. Le Père s’incarne dans le Cosmos. Le Fils dans le Logos. L’Esprit dans l’union suprême du Logos et du Cosmos, dans l’Être Un, personnel et universel, Dieu-Humanité.“⁴¹³

Kandinskys Aussagen über die „dritte Offenbarung“ stammen zwar aus dem Jahre 1913, doch aufgrund der intensiven russischen Kontakte im Salon der Werefkin ist es gut vorstellbar, dass er schon 1907 mit dem apokalyptischen Gedankengut Merežkovskijs vertraut war und diese Inhalte auch in seine Kunst transponierte.

Die aktuelle Auseinandersetzung des Künstlers mit religiösen Fragen – insbesondere mit der russischen Orthodoxie - spiegelt auch das folgende Werk *Lied (Wolga-Lied)* aus dem Jahre 1906 in verborgener Weise wider. In ikonographischer Hinsicht lassen sich jedoch auch Anleihen bei Michail Vrubel’ finden.

⁴¹¹ BELYJ 1994, BAND I: 143:

⁴¹² KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 46.

⁴¹³ MEREŽKOVSKIJ 1907: 69.

4.6 Kandinskys *Lied (Wolga-Lied)* 1906⁴¹⁴ und Vrubel's *Die Traumprinzessin* (1896)

Die Traumprinzessin gehört zu den Werken, die 1896 auf der Allrussischen Industrieausstellung in Nižnyj Novgorod als Provokation von weiten Teilen des Publikums abgelehnt wurde. Zuvor hatte Vrubel' angekündigt, dass seine *Traumprinzessin* das Symbol für den Traum aller Künstler vom „Schönen“ verkörpern würde.⁴¹⁵

Vrubel', der auch die französische und lateinische Sprache beherrschte, bezog sich auf das französische Ritterdrama „La princesse lointaine“ von Edmond Rostand. Der Künstler Vrubel', der häufig nur noch mit seiner „Geisteskrankheit“ und dem „Dämonentum“ identifiziert wird, bediente sich hier eines zeitgenössischen Stückes, das Edmond Rostand ebenfalls im Jahre 1896 für Sarah Bernhardt, die Grande-Dame des Schauspiels, extra geschrieben hatte. Zu jener Zeit war Edmond Rostand einer der jüngsten und gefragtesten Theaterautoren. Das Stück spielt im 12. Jahrhundert und erzählt von der erhabenen Leidenschaft des sterbenden Ritters Geoffroy de Rudel. Er triumphiert über die vergänglichen irdischen Leidenschaften und selbst über den Tod. Auch in diesem Stück verband sich, ähnlich wie in den Bylinen Märchenhaftes und Realistisches, Traumhaftes und Phantastisches. Die Prinzessin taucht bei Vrubel' wie eine Phantasiegestalt in Weiß auf der linken Seite auf, während Prinz Geoffroy vom „lieben, unklaren Traum“ singt und sich auf der Harfe begleitet.⁴¹⁶

Bei einem Vergleich zwischen der Tempera-Arbeit *Lied* von 1906 (Abb. 62) von Kandinsky und Vrubel's *Die Traumprinzessin* von 1896 (Abb. 63) scheint es auf den ersten Blick keine zwingenden Parallelen zu geben. Kandinskys bunte Wikingerschiffe mit Ruderern⁴¹⁷ und vermutlich Kaufmannsleuten beladen, rudern scheinbar auf einem breiten Fluss, da sie sich so nahe am Ufer befinden. Im Hintergrund zeigt sich eine altrussische Kremlstadt, die nicht näher bestimmbar ist. Bei Vrubel' hingegen ist nur ein

⁴¹⁴ Ausführlich wurden die unterschiedlichen Titel diskutiert bei: DEROUET/BOISSEL 1984/85: 58. Unter dem Titel „Wolga-Lied“ erscheint es in dem „Sturm-Album“ (Kandinsky 1901-1913)

⁴¹⁵ GERMAN 1986: 35.

⁴¹⁶ EBENDA.

⁴¹⁷ Ähnlichkeiten mit dem Bootsmotiv bei dem Künstler Nikolaj Rerich werden im 6. Kapitel dieser Arbeit besprochen.

einziges Segelschiff zu erkennen, das nicht die typischen Tierköpfe der Wikinger am Bug aufweist. Der spätere Vergleich mit Nikolaj Rerichs *Besuch aus Übersee* von 1902 (Abb. 102) zeigt hingegen motivisch deutliche Adaptionen gerade hinsichtlich des Wikingerbootes und der „altrussischen Thematik“. Dennoch ist es der Titel des Werkes *Lied (Wolga-Lied)*, der auf eine weitere Bedeutungsschicht des Bildes hinweist und es erlaubt, Vrubel's Werk als eine neue und ergänzende Quelle für die Bildfindung Kandinskys in dem vorliegenden Werk zu untersuchen.

Werden die Elemente der Bildkomposition eingehend studiert, so fällt eine frappierende Ähnlichkeit in der Dominanz der Vertikalen auf, ausgedrückt durch den Segelmasten bei Vrubel', an den der Ritter Geoffroy de Rudel mit seinem Schwert in der linken Hand lehnt. Auch bei Kandinsky erscheint an der gleichen Stelle, etwas nach rechts aus der Bildmitte heraus geschoben der große Segelmast mit einer rätselhaften Figur in Kettenhemd und einem braunen schwertähnlichem Teil in der rechten Hand ausgestattet. Das Gesicht der Figur ist nicht erkennbar, es ist aus gelben roten und lilafarbenen lockeren Strichen zusammengesetzt. Wie bei Vrubel' laufen zwei Segeltaue diagonal zum Masten hoch. Auch die beiden Segel links und rechts hinter dem Boot blähen sich im Winde wie in Vrubel's Werk. Das Werk Kandinskys wurde hinsichtlich dreier Kategorien interpretiert:

„*Lied* besitzt also drei verschiedene Komponenten: die erkennbare, sichtbar dargestellte Szene; die verschlüsselte inhaltliche Mitteilung; den ganz auf stilistischen Mitteln basierenden seelischen Klang, der den Betrachter in seinem Innersten berühren soll.“⁴¹⁸

Tatsächlich sind die Figuren in den Booten, zumeist bärtige Männer, mit geöffneten Mündern dargestellt - singend. So wird der Klang des Bildes nicht nur durch das Zusammenklingen der Farben evoziert, sondern auch konkret bildnerisch.

Zweifelhaft ist jedoch, ob Kandinsky mit malerischen Mitteln das *Lied* hörbar macht. Es bedarf schon einer gewissen Anstrengung, die geöffneten Münder der Sänger zu identifizieren, geschweige denn durch die farbliche Gestaltung des Wassers oder der bunten Schiffe, Klänge zu evozieren.

⁴¹⁸ Vgl. dazu: MOELLER 1994: TAFEL73.

Im Bereich der sinnlichen Assoziation ist es aus durchaus vorstellbar mit der Buntheit der Farben und dem Hinweis auf das Thema *Lied (Wolga-Lied)* ein folkloristisches Lied zu assoziieren.

Die „geöffneten Münder“ erinnern entfernt an das Werk *Im Meere* (Abb. 64) von Arnold Böcklin aus dem Jahr 1883, wo in einem ganz anderen Kontext weibliche und männliche Figuren im Wasser ebenfalls singend erscheinen. Durch die intensive Auseinandersetzung Kandinskys mit Werken Böcklins⁴¹⁹ und die starke Rezeption Böcklins in der Zeitschrift *Mir iskusstva* in Russland⁴²⁰ lässt sich vorstellen, dass Kandinsky hier durchaus auch von Böcklins Bilderfindung beeinflusst war.

Das Element des Singens von Ritter Geoffroy wird auf die Stimmung des gesamten Bildes übertragen. Der Gesang und die Malerei werden zwar als zwei getrennte Medien vorgeführt, sie verschmelzen jedoch in dem Bildwerk Kandinskys zu einer klingenden Einheit und generieren eine neue, ganz eigene Welt. Dieses Nebeneinander von zwei künstlerischen Medien ist auch für Vrubel' in seiner Theater- und Dekorationskunst von größter Bedeutung.

„Als Theater- und Musikliebhaber und als ein Freund von Schauspielen, vor allem von Märchenaufführungen, gab sich Vrubel mit Freuden der Schaffung einer neuen Realität, eines selbsterdachten Mediums hin, in dem das Schauspiel zum Leben erwacht. (...) Vrubel brachte etwas Neues in die russische Bühnenbildkunst, nämlich seine einzigartige Fähigkeit, neue Welten zu schaffen. Sein feines Gefühl für die Musik, die er auf ganz individuelle Art wahrnahm, verlieh seinen Entwürfen eine ganz besondere Nuance.“⁴²¹

Für Vrubel' verkörperte die dargestellte Traumprinzessin den „Traum aller Künstler vom Schönen“⁴²² – Kandinskys Botschaft stellt sich dem Betrachter

⁴¹⁹ Igor' Grabar' verfasste 1901 in der *Mir iskusstva* eine Hommage auf Böcklin und sein gesamtes Werk und verglich ihn in seiner Größe und Bedeutung mit Dostoevskij, Tolstoj und Puvis de Chavannes. Vgl dazu: MIR ISKUSSTVA 1901, Chronika: 96. Auch Kandinsky betont in *Über das Geistige in der Kunst* die Wichtigkeit Böcklins auf der Suche nach dem „Innern im Äußeren“. Vgl. KANDINSKY 1911 (ÜGK): 54: „Gerade diese drei Namen wurden gewählt als Charakteristik des Suchens auf nicht materiellen Gebieten. Rosetti wandte sich zu den Präraffaeliten und suchte ihre abstrakte Formen wieder zum Leben zu bringen. Böcklin ging auf das Gebiet des Mythologischen und des Märchenhaften, wobei er im Gegensatz zu Rosetti in stark entwickelte materielle körperliche Formen seine abstrakten Gestalten kleidete. (...) Das sind die Sucher des Innern im Äußeren.“ In einem Brief vom 02. Februar 1915 an Gabriele Münter schreibt Kandinsky: „Ja, die 'Pest' von Böcklin ist wirklich gut: sehr viel eigenes Gefühl, sehr durchdacht und auch technisch interessant.“ Übernommen von ZIMMERMANN 2000, BAND II: 643.

⁴²⁰ Das Werk wurde als *V mare* (Im Meere) in der *Mir iskusstva* von 1901 abgebildet.

⁴²¹ GERMAN 1986: 43.

⁴²² GERMAN 1986: 35.

wiederum in verschlüsselter Weise dar. Die Traumprinzessin taucht nicht wie bei Vrubel' als weiße Gestalt am Horizont auf. Stattdessen erscheint ein anderes Bild, das die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt.

Eine Ikone, darauf eine Engelsfigur in Blau mit goldenem Heiligenschein vor dunklem Hintergrund lässt sich oberhalb der Figur mit Kettenhemd belegen. Es ist das erste Mal überhaupt, dass die Ikone in einem Bildwerk Kandinskys auftaucht. Dieses kleine versteckte Detail, die Ikone, ist kompositorisch ein wenig nach rechts aus der Bildmitte herausgehoben. Es lässt sich somit ein deutlicher Bezug zur orthodoxen Tradition Russlands herstellen und belegt Kandinskys bildnerische Auseinandersetzung mit diesem Thema.⁴²³ Es scheint sich hierbei um eine Engelsikone zu handeln, wie die beiden blauen Flügel, links und rechts andeuten. Auch das Gewand ist in einem tiefen Blau dargestellt. Der Erzengel Michael ist auf einer Ikone von 1497 mit blauen Flügeln und blauem Kleidungsstück wiedergegeben, über dem er das byzantinische Kaisergewand trägt. Über „Engeliken“ schreibt der Ikonenforscher Bentshev:

„Eine der schönsten russischen Monumentalikonen (236 cm hoch) ist die Michael-Vita-Ikone in der Erzengelkathedrale des Moskauer Kreml. Die um 1399 im Umkreis Theophanes' des Griechen entstandene Patrozinium-Ikone stellt im Mittelfeld den Erzengel mit dem blanken Schwert dar.“⁴²⁴

Es ist anzunehmen, dass Kandinsky die oben beschriebene Michaels-Ikone in der Erzengelkirche im Kreml bekannt war. Eine aktuelle Auseinandersetzung mit der Ikonenmalerei brachte hingegen womöglich die Russische Sonderausstellung im Salon d'Automne, die ebenfalls eine Abteilung russischer Ikonen präsentierte.

La peinture russe, avant Pierre le Grand, c'est –à - dire jusqu'à la fin du XVII siècle, n'était, en quelque sorte, qu'une des manifestations du rite religieux de l'église grecque et, à ce titre, elle fut dominée d'une façon presque exclusive par les traditions byzantines.⁴²⁵

⁴²³ Vgl. dazu die Arbeit von KRIEGER 1998: 115. Verena Krieger hält nicht die stilistischen und ikonographischen Analogien in seinen frühen Werken als ausschlaggebend für Kandinskys Bezug zur altrussische Bildtradition, sondern „die frappierende Nähe seines Selbstverständnisses als Vermittler des 'Großen Geistigen' zum neoplatonischen Bildkonzept der Ikone.“

⁴²⁴ BENTCHEV 1999: 91.

⁴²⁵ EXPOSITION DE L'ART RUSSE 1906: 7.

Der Erzengel Michael erscheint in der Apokalypse des Johannes (12, 7f.) und im Brief des Judas (9). Desweiteren besiegte Michael, als Fürst des Vierten Himmels und als Anführer der Himmlischen Heerscharen den aufständischen Erzengel Luzifer und sein Heer und warf sie in die Hölle. Der Evangelist Johannes beschreibt die Himmelsschlacht, in der Michael und die anderen Engel gegen den Satan kämpfen und „dem Weib der Offenbarung ihren Schutz gewähren“.⁴²⁶ In Verbindung mit der Farbe Blau des Engels hat sich Kandinsky in seinen schon vermutlich 1903/04 entstandenen Aufzeichnungen geäußert.

„Das sehr dunkle Blau im Übergang zum Schwarzen bekommt den Beiklang einer nicht-menschlichen Trauer. Unendliche Vertiefung in die ernsten Gedanken der Trauer, wo es kein Ende gibt und geben kann. So ein Gewand hat der Engel. Der das Unvermeidliche – den Tod – bringt.“⁴²⁷

Das dreieckige Gebilde aus weißen und roten, breiten gebogenen Pinselstrichen kann nicht eindeutig identifiziert werden. Der Kontext und die Form des Gebildes lassen an die Harfe des Ritters Geoffroy denken.

Abschließend lässt sich sagen, dass Kandinsky in diesem Werk unterschiedliche Einflüsse und auch unterschiedliche Themen verarbeitet hat. Vrubel's Einfluss lässt sich am Beispiel des Ritters und des dahinter vertikal aufsteigenden Ritters nachweisen. Die dreieckige Harfe erscheint in beiden Werken als Musikinstrument. Das Thema des Singens verweist auf Böcklin wie auf Vrubel' und die erstmalige Darstellung der Ikone zeigt die bildhafte Auseinandersetzung mit den Bildwerken der russischen Orthodoxie, versteckt in einem historisch wirkenden Kontext. Neben den hier dargestellten ikonographischen Anleihen bei Vrubel' lässt sich auch hinsichtlich der Maltechnik eine Beziehung zwischen den beiden Künstlern herstellen.

4.7 Die Maltechnik von Vrubel' und Kandinsky um 1900

Was die Beschäftigung mit der Maltechnik anbelangt, so ist München um 1900 ein Zentrum für „maltechnische Diskurse“.⁴²⁸ In diesem Kontext müssen auch Kandinskys beständige „Bindemittelexperimente“ mit Grabar',

⁴²⁶ BENCHEV 1999: 86/87.

⁴²⁷ Übernommen aus: ZIMMERMANN 2002, BANDII: 496.

⁴²⁸ REINKOWSKI-HÄFNER 1994: 303.

Kardovskij und Jawlensky gesehen werden. Interessant ist der Hinweis Wackernagels, dass Kandinsky mit seinen „ersten, reizvollen Mischtechniken – auf dunkelgrundigen (wässrigen) Temperas, mit Münchner Bronze-Fabrikaten-, in seinen auch der »farbigen Zeichnung« gewidmeten ›graphischen Künsten« wohl dem „maltechnisch experimentierenden Trend der aus konservativer Sicht damals modernsten Kunst des Jugendstils und Symbolismus“⁴²⁹ folgte. Diese Vermutung wird auch im Vergleich mit „Malmitteln“ bei dem russischen Symbolisten Vrubel’ deutlich. Insbesondere der Gebrauch von Bronze- Fabrikaten und Gouache, taucht vermehrt in Kandinskys Skizzen auf. Grundsätzlich scheint nach Wackernagel die These überzeugend, dass Kandinsky kein systematisches Studium der Maltechnik betrieb. Als Beweis dafür liefert er einige unsystematisch notierte Rezepturen in einem Notizbuch von 1897/98 (GMS) und zahlreiche Bücher in der Pariser Bibliothek, die immer wieder Markierungen oder Einlegezettel beinhalten.⁴³⁰

Wackernagel weist zu Recht darauf hin, dass Kandinsky seit der so genannten wichtigsten Schaffensperiode von 1908 bis 1914 nur spärlich Informationen über seine Maltechnik überliefert hat. Zumeist malte er in dieser Zeit in Öl oder zumindest ölsichtig, denn häufig mischte er auch später noch Tempera hinein. Über seine Anfangszeit in München bis 1907 sind wir nur hinsichtlich der Malmittel und der Bildträger sehr gut unterrichtet. Hauptinformationsquelle sind dabei die Hauskataloge Kandinskys, die eine Besonderheit aufweisen. Sie wurden nicht nach Malmitteln, sondern nach Bildträgern geordnet.⁴³¹ Der Bildträger schon in dieser frühen Zeit für Kandinsky eine wesentliche konstituierende Funktion. In seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* definiert er den Bildträger als die „rein materielle Fläche“ vor der „das Bild auf eine ideelle Fläche zu bringen“ sei.⁴³²

Einige Werke Kandinskys aus den Jahren 1902/03 weisen ähnliche Malmittel auf, wie sie Vrubel’ in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts für seine Skizzen verwendete. Diese Skizzen fungierten zunächst als Vorarbeiten, die dann bei Vrubel’ häufig in Öl auf Leinwand oder Holz umgesetzt wurden. Bei Kandinsky vollzieht sich der werkimmanente Wechsel von der Skizze zum

⁴²⁹ WACKERNAGEL 1995: 555.

⁴³⁰ EBENDA: 555.

⁴³¹ BARNETT 1994: 47.

⁴³² Vgl. dazu WACKERNAGEL 1995: 565-566.

Hauptwerk in reine Ölmalerei bzw. ölansichtige Malerei⁴³³ erst nach 1907. Zuvor erhält jedoch schon die Skizze einen autonomen künstlerischen Wert und wird von Kandinsky auf zahlreiche Ausstellungen geschickt.⁴³⁴

Zur Frage nach der Übernahme des pointillistischen Stils in den Pariser Jahren 1906/07 soll anhand von Vrubel's Aquarell *Orientalisches Märchen* aus dem Jahr 1886 (Abb. 65) auch die Möglichkeit erörtert werden, dass sich Kandinsky ebenfalls auf seinen Landsmann Vrubel' in der neuartigen Technik berufen konnte und nicht nur auf Georges Seurat, der 1886 sein Werk *La Grande Jatte* (Abb. 66) schuf. Dazu schreibt Michail German:

„Winzige, mit peinlich genauer Exaktheit aufgetragene Pinselstriche, ja eher sogar präzise umrissene Farbfleckchen schwappen gleichsam aus den Formen der einzelnen Figuren und Akzessorien heraus und verbinden alle dargestellten Dinge zu einem einheitlichen prunkvollen Bild, schaffen eine einzigartige dekorative Einheit und Geschlossenheit bei gegenständlicher Konkretheit jedes Details.“⁴³⁵

Während Seurats pointillistisches System auf rationalen und wissenschaftlichen Prinzipien der Farbzerlegung beruhte, scheint es bei Vrubel' ähnlich wie bei Kandinsky ein vom Gefühl gelenkter Pinselgestus zu sein, der die Farbstruktur beherrscht. Der mosaikfarbene Boden in Vrubel's Aquarell verschmilzt auf wundersame Weise mit den Gewändern der orientalischen Frauenfiguren. Obgleich eine Tiefenwirkung durch den niedrigen Tisch im Mittelgrund und den Ausblick aus dem Zelt oder aus der Höhle im linken Hintergrund erzeugt wird, scheint die Szenerie wie ein großer flächiger ornamentaler Teppich. Bereits hier ist Vrubel's Auflösung der zeichnerisch-dinglichen Struktur hin zu einer rein farbigen Malstruktur angedacht.

In einem Brief an seine Schwester äußert sich Vrubel' abfällig über die „Abstraktionen des wohl geordneten, differenzierten und blassen Westen“:

„Jetzt bin ich wieder in Abramzewo, und wieder umgibt mich, nein, wieder höre ich jene intime nationale Note, die ich so gern auf der Leinwand und im Ornament einfangen möchte. Das ist die Musik eines ganzen Menschen, der nicht durch die Abstraktionen des wohl geordneten, differenzierten und blassen

⁴³³ WACKERNAGEL 1995: 548.

⁴³⁴ Vgl. dazu den Anhang dieser Arbeit mit den Ausstellungen Kandinskys in Russland, in denen er in der Frühzeit diese Skizzen ausstellte.

⁴³⁵ GERMAN 1986: 22.

Westen gespalten ist.“⁴³⁶

Kandinsky, der weit davon entfernt war, Zeitgenossen zu kopieren oder gar zu imitieren, erforschte die Ausdrucksmöglichkeiten, die in der neuen Tupftechnik lagen. Für die Anregung durch Vrubel' spricht die Dominanz des „Irrealen“ oder „Zufälligen“, die stark von der Stimmung und dem Gefühl geprägt scheint. Es kristallisiert sich im Verlassen der genauen Ausarbeitung des Sujets – eine Art „Ungenauigkeit“ als Konstruktionsprinzip heraus. Dies soll anhand des „Reiter und Pferd“-Motivs bei Kandinsky und Vrubel genauer untersucht werden.

4.7.1 Das Motiv »Reiter und Pferd« in Kandinskys *Das bunte Leben* (1907) und in Vrubel's Bild *Der Recke* (1898) - Ungenauigkeit als Konstruktionsprinzip

Im Jahr 1899 wurden dem Publikum in Moskau auf zwei verschiedenen Ausstellungen zwei Gemälde mit beinahe identischen Themen vorgestellt. Sie stammten jedoch aus zwei unterschiedlichen künstlerischen Epochen. Zum einen Die *Recken* von Viktor Vasnecov (Personalausstellung in der Akademie der Künste) (Abb. 67) und Vrubel's Gemälde *Der Recke* von 1898 (Abb. 68) auf der Sechsten Ausstellung der Künstlergenossenschaft.⁴³⁷ Vrubel' übernimmt das Thema des Recken aus den russischen Bylinen und setzt sich deutlich von dem realistischen Stil Vasnecovs ab, zugunsten einer neuen „Malstruktur“.

Die Auseinandersetzung Kandinskys mit dem *Recken* Vrubel's soll uns vor allen Dingen hinsichtlich dieser Malstruktur interessieren. Vrubel's *Recke* und das „Pferd und Reiter-Motiv“ in Kandinskys *Das bunte Leben* (Abb. 69) von 1907 müssen im Vergleich betrachtet werden, da sich hier die Auflösung der zeichnerisch-dinglichen Struktur als rein malerisch-farbige Struktur bei Kandinsky in gleicher Weise anbahnt. Die Figur des Recken, der

⁴³⁶ VRUBEL': 57.

⁴³⁷ GERMAN 1986: 45/46. German beschreibt: "Vrubel fand großen Gefallen an Wasnezow, und Wasnezow war die erste Nummer der Zeitschrift *Mir iskusstva* gewidmet. Dzagilew nahm aber Vrubels *Recken* nicht für die von ihm veranstaltete internationale Gedächtnisausstellung. Das Neuerertum Vrubels wurde mitunter sogar von namhaften Künstlern nicht akzeptiert. So geriet der Künstler, ohne das zu ahnen, in den Mittelpunkt der Diskussion."

schwerfällige Reiter wird ganz aus der Malstruktur von kleinen, kurzen Pinselstrichen entwickelt, die mal als züngelnde Bewegung das Kettenhemd des Recken bilden oder aber sich in einen flächigen ornamentalen Teppich als Mantel des Reiters verwandeln. Kandinsky konnte den Recken auch 1906 in Paris in der großen Russischen Ausstellung von Djagilev bewundern, auch wenn er selbst auf dieser Werkschau nicht vertreten war. Die Ausmaße von Vrubel's Recken betragen 321,5 cm x 222 cm. Die Monumentalität dieses Werkes korrespondiert mit der archaischen Ruhe, die der Recke von Vrubel' ausstrahlt. Es scheint, als würde in diesem Werk die gesamte russische Frühgeschichte in dieser einen Reiterfigur kulminieren. Kandinskys Reiter auf dem Pferde verschmilzt farblich ähnlich mit dem Hintergrund wie der Recke von Vrubel'. Einzig die Dynamik in der Bewegung des Reiters ist bei Kandinsky anders und für ihn, wie vielfach besprochen,⁴³⁸ programmatisch für die „Eroberung einer neuen Kunst“.

In dem Zusammenhang ist die Behauptung von Boris Sokolov zu diskutieren, der die These vertritt, dass der Reiter auf dem Pferde die Gesichtszüge Kandinskys tragen würde.⁴³⁹ Dies ist schwer zu beurteilen, da nur Mund und Kinnpartie des Reiters im Profil erkennbar sind. Die Augen und die Nase werden durch ein Visier verdeckt. (Abb. 69) Die Kinnpartie könnte durchaus Ähnlichkeit mit Kandinsky aufweisen und würde zu dem von Grohmann festgestellten Charakterzug Kandinskys passen „das Geheimnis seiner Existenz ebenso zu wahren wie das des Werkes“.⁴⁴⁰

Die gesamte zeichnerisch-dingliche Struktur entwickelt sich bei Vrubel' wie auch bei Kandinsky, obgleich er sich anders als Vrubel' einer Tupf-Strichtechnik bedient, aus der Malstruktur und nicht umgekehrt. German bemerkt bei Vrubel'dazu treffend, dass es scheine „als setze diese malerische Substanz ihre „Selbsterschaffung“ fort, als könne sich alles augenblicklich ändern, wie in einem Kaleidoskop.“⁴⁴¹

⁴³⁸ Vgl. dazu zuletzt das Reiter-Pferd-Motiv bei SCHMIDT 2002: 118-119. Schmidt betont, dass der Reiter mit der Lanze oder mit dem Schwert „im Befreiungskampf gegen ein Unheil, Heiliger Martin, Heiliger Georg, auch Sankt Michael oder schließlich Russland“ allesamt Ausdruck eines „programmatischen Weltverbesserungsgedankens“ sind.

⁴³⁹ SOKOLOV 1996: 229/230. Versehentlich datiert Sokolov die bei Ažbe entstandene Photographie Kandinskys, die er zum Vergleich hernimmt auf das Jahr 1907 statt um 1897. Vgl. dazu SOKOLOV 1996: 226.

⁴⁴⁰ GROHMANN 1958: 10.

⁴⁴¹ GERMAN:46.

Wie bereits der Sadko-Stoff und die Adaption der *Volchova* zeigte, bediente sich Kandinsky in ähnlicher Weise wie Vrubel' der Volksdichtung der Bylinen. Für Kandinsky wie auch für Vrubel' bedeuteten die Rückgriffe keine Wiedergabe historischer Ereignisse, sondern sie waren Ausdruck eines schöpferischen Prozesses, in dem aus den „Urquellen der eigenen Kultur“ geschöpft wurde, wo sich Phantastisches und Reales, Episches und Märchenhaftes vermischen konnte.

So wie die Bylinen mündlich überliefert aus Rhythmen und Kehrreimen einen Zustand der Improvisation verkörpern, so lassen die rhythmischen Pinselstriche von Vrubel' beim Recken wie auch von Kandinsky bei seinem Reiter auf dem Pferd im *Bunten Leben* jederzeit die Grenzen zur Veränderung der Form allein aus der Farbe heraus zu.⁴⁴²

Kandinsky verlässt die Formen und Inhalte seiner an Somov, Heine und Diez angelehnten Jugendstil- Sprache“ der ersten Jahre zu Gunsten einer starken Hinwendung zur „russischen Folklore“ und zur „malerischen Struktur“. Vrubel' vollzieht diesen Schritt bereits 1886 und 1898 in seinem *Recken*, während Kandinsky erst um 1903 mit seiner *Braut* langsam zu einer neuen Form findet. Es ist als würde Kandinsky den *Recken* als Grundmotiv für seine Arbeit erkannt haben und ihn nun in allen Variationen „der russischen Folklore“ entfalten, bis er die Befreiung der Farbe von der Form gefunden hat, die freilich in der Auflösung der zeichnerisch-dinglichen Struktur - hin zu einer reinen Malstruktur - von Vrubel' bereits angedacht ist.

Das Reiter-Pferd-Motiv ist in der Kandinsky-Forschungsliteratur Gegenstand unzähliger Arbeiten. Der 29jährige Kandinsky, der in der Druckerei Kušnerev Vrubel's Illustrationen zu dem *Dämon*⁴⁴³ von Michail L. Lermontov gesehen haben muss, hat möglicherweise schon in diesem frühen Stadium, noch bevor er nach München zum Studium ging, dieses Reiter-Pferd-Motiv Vrubel's verinnerlicht (Abb. 70) und seine eigenen Schöpfungen im Sinne einer Archetypik – ganz gleich, ob es der Hl. Georg, der Hl. Martin, der Recke oder der Dämon auf dem Pferd ist - entwickelt. Ihnen allen gemein ist die Zugehörigkeit zu einem kosmischen Ganzen, dessen Erscheinungsformen sich

⁴⁴² EBENDA.

⁴⁴³ Das Poem *Der Dämon* zählt zu den Hauptwerken des russischen romantischen Dichters Michail J. Lermontov (1814-41).

archetypisch in dieser Grundform Pferd-Reiter auf ganz unterschiedliche und doch ähnliche Weise realisieren.⁴⁴⁴

4.7.2 Vrubel's Ölstudien vom Mittelmeer (1894) und Kandinskys Ölskizzen 1905/06

Kandinsky hielt sich zu Beginn des Jahres 1906 in Rapallo an der italienischen Riviera auf. Hier entstanden zahlreiche Ölskizzen in Spachteltechnik (Abb. 71-74). Ein Vergleich mit den Ölstudien von Vrubel' von 1894 (Abb. 75-78), die auf seiner Italienreise entstanden, zeigt eine Ähnlichkeit in Motiv und Technik auf. In Anlehnung an den Impressionismus sind horizontal und vertikal geschichtete Farbflecken aneinander gereiht. Das Motiv ist die Landschaft am Meer. Beide Künstler wählten den Riviera - Ort Portofino mit seinen Felsformationen im Hintergrund für ihre Freilichtmalerei, wemgleich auch von unterschiedlichen Standorten (Abb. 73/Abb. 78). Über Vrubel's italienische Landschaftsbilder, die sich durch ein besonders kleines Format auszeichnen, schreibt Alla Iling:

(...) Klein, fast winzig, zeigen sie Landschaften (ein Genre, das Vrubel sonst nie interessierte), in denen nichts weiter „passiert“. Das Meer und der Himmel, das flirrende Licht und die feinen Farbnuancen strahlen ein Gefühl der Ruhe und harmonischen Ausgewogenheit aus.⁴⁴⁵

Die Landschaftsskizze in Öl taucht bei Vrubel' nur sehr vereinzelt auf. Sie ist vielmehr charakteristisch für Kandinskys und Vrubel's Zeitgenossen Konstantin Korovin, der über die Landschaftsölskizze zum Impressionismus in Russland gefunden hatte. In dem Zusammenhang ist es interessant zu beobachten, dass Kandinsky zu Beginn seiner Malkarriere ähnlich wie Korovin eine starke Neigung für die Landschafts-Skizze entwickelte. Korovin gilt als der wichtigste Vertreter des Impressionismus der Moskauer Schule, der sich diesen Stil in einer Zeit, als er noch keines der französischen Vorbilder sehen konnte, angeeignet hatte. Sarab'janov weist auf die Wichtigkeit der Skizze für die Entwicklung der modernen russischen Malerei hin. Er formuliert: „Der Skizzismus wurde für die russische Malerei dadurch wichtig, daß er half, ein

⁴⁴⁴ Vgl. dazu auch Böcklins Experimente mit der heroischen Gattung des Reiterbildes. BÖCKLIN 2001: 242.

⁴⁴⁵ ILLING 1997: 175.

am Sujet orientiertes literarisches Prinzip, das die Landschaftsmalerei auf ihrem Weg zum Impressionismus lange aufgehalten hatte, endgültig zu überwinden.“ Sarab´janov unterstellt der nachfolgenden Generation, und dazu zählt gewiss auch Kandinsky, dass „die Neigung zur Skizze unter dem Einfluß von Korovin zu einem Grundzug der nationalen Malerei wurde.“⁴⁴⁶

Vor diesem Hintergrund befindet sich Kandinsky mit seinen unterschiedlichen Ausdrucksformen in den formativen Jahren ganz aktuell „im Experimentierfeld“ der russischen Kunst um die Jahrhundertwende. Der westliche Betrachter mag die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus bei Kandinsky zuweilen als etwas rückständig empfinden. In dem Kontext stellt auch Brucher lakonisch fest:

„Der Künstler gelangt jedoch nicht wesentlich über die dem Impressionismus verpflichtete Freilichtmalerei hinaus. Trotzdem ist anzunehmen, daß sich seine anfängliche Unzufriedenheit mit den Ölskizzen mittlerweile gemildert hatte.“⁴⁴⁷

Die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus spiegelt jedoch eine der aktuellen Strömungen in der russischen Kunst um 1900 wider, der ein Künstler wie Grabar´ bis an sein Lebensende verhaftet blieb.

Im Zusammenhang mit den Ölskizzen aus den Jahren 1906/07 wurde in der Forschung die Diskussion⁴⁴⁸ geführt, inwieweit sie als direkte Vorläufer der 1909/10 entstandenen abstrakten Bilder zu sehen sind. Da hier nur ein kleiner Ausschnitt der Ölskizzen im Vergleich zu Vrubel´ berücksichtigt werden kann, ist eine umfassende Einschätzung nicht gegeben. Dennoch lässt sich für Kandinskys Ölskizzen am Mittelmeer feststellen, dass sie sehr konventionell im Aufbau und in der Farbtechnik gestaltet sind, so dass der Sprung in die Abstraktion von dieser Basis ausgehend, kaum nachvollziehbar ist.

⁴⁴⁶ Vgl. dazu SARBAB´JANOV 1976: 10. Erhellend für die Einschätzung der Entwicklung der Skizze in der russischen Malerei im 19. Jahrhundert wäre gewiss ein Vergleich mit der Entwicklung der Ölskizze in Deutschland, die dort bereits über eine lange Tradition verfügt. Vgl. dazu den grundlegenden Aufsatz von Bruno Bushart über *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*.

⁴⁴⁷ BRUCHER 1999: 49.

⁴⁴⁸ Vgl. BRUCHER 1999: 50/51. Brucher analysiert in überzeugender Weise die Ölskizze *Park von Saint-Claud, schattige Allee* (1906) von Kandinsky, die keinesfalls auf die abstrakten Werke in Öl ab 1909 hinweisen, so wie es M. Möller beschrieben hat: „Die letzten Ölstudien sind somit direkte Vorläufer der 1909/10 einsetzenden abstrakten Bilder.“(vgl. MÖLLER 1994: Text zu Tafel 20.)

5. Ivan Bilibin und Kandinsky – zwischen Märchen und Mythos

Ivan Bilibin wurde 1876 in St. Petersburg geboren. Zunächst studierte er ähnlich wie Kandinsky Rechtswissenschaft⁴⁴⁹ und wandte sich aber schon 1898 unter seinem Lehrer Repin dem Kunststudium zu. Zuvor jedoch besuchte Bilibin auf seiner Reise in die Schweiz und nach Italien im Jahr 1898 von Mai bis Juli die Malschule von Anton Ažbe.⁴⁵⁰

„Schon einen Monat lebe ich in der Stadt München, wo ich mich mit äußerster Kraft mit Malerei im Atelier eines bekannten Münchner Professors, Lehrers für Malerei und Zeichnung, beschäftige – Ažbè.
(...) Ich arbeite wie ein Ochse, ernst und gründlich. Hier hat man vollkommene Handlungsfreiheit, willst du malen, dann male, willst du zeichnen – zeichne!“⁴⁵¹

In dieser Zeit befand sich Kandinsky bereits nicht mehr in der Malschule von Ažbe, sondern besuchte die Akademie bei Franz von Stuck. Es ist bislang nicht nachgewiesen, ob Kandinsky über seine ehemaligen Mitschüler einen Kontakt zu Bilibin herstellen konnte und auch wollte. Von 1900 an war Bilibin ständiger Mitarbeiter der *Mir iskusstva*, so dass Kandinsky über dieses Medium 1899 eine erste Illustration Bilibins sehen konnte.⁴⁵² Bilibin selbst beschäftigte sich intensiv mit russischer Volkskunst und hatte in einem kleinen Dorf im Gouvernement Tver seine ersten Aquarelle zu russischen Märchen geschaffen. An diesen Arbeiten zeigte sich schon bald die „Staatsdruckerei für Wertpapiere“ interessiert. Dieses Institut gab in der Folge sechs großformatige Hefte zu russischen Märchen heraus, die von Bilibin illustriert und mit Rahmen reich verziert waren.⁴⁵³ Der Erfolg dieser Serie sicherte dem noch völlig unbekanntem fünfundzwanzigjährigen Künstler eine enorme Popularität und Anerkennung, die er in seinem späteren Werk nie

⁴⁴⁹ Kandinsky studierte Recht und Volkswirtschaft an der Universität Moskau von 1886 bis 1892.

⁴⁵⁰ BODE 1997: 13-14.

⁴⁵¹ EBENDA:

⁴⁵² MIR ISKUSSTVA 1900: Nr. 3: 25,48,55, Chronik: 113, 114. MIR ISKUSSTVA 1901: Nr.5: 187, Chronik : 194. Vgl. dazu auch: LONG 1980: 80: “Kandinsky also adopted other folk motifs from art nouveau artists. Similar to the walled city, the source for Kandinsky’s frequent depictions of Viking ships can also be attributed to Russian art nouveau illustrators, especially to those whose work appeared in the *Mir iskusstva* magazine.”

⁴⁵³ GOLUNEC 1981: 6. Auch die Internationale Jugendbibliothek in München auf Schloss Blutenburg besitzt Originalausgaben.

wieder erreichte.⁴⁵⁴ Auch Kandinsky besaß eine Original-Märchenausgabe von 1902, die sich heute in seiner ehemaligen Bibliothek in Paris befindet.⁴⁵⁵

5.1 Russische Buchkunst um 1900

Die moderne russische Buchkunst war in ähnlicher Weise in die allgemeine Kunstbewegung des Jugendstils eingebunden, wie dies im westlichen Europa um 1900 der Fall war.⁴⁵⁶ Bislang in der westlichen Forschung kaum rezipiert, bildete Russland zu diesem Zeitpunkt wie Andreas Bode ausführt „politisch wie kulturell schon lange einen Teil Europas“.⁴⁵⁷ Der Abstand zwischen der ersten Publikation Bilibins 1901 und der ersten Meisterwerke der Buchillustration im Westen betrug nur noch wenige Jahre.⁴⁵⁸ Bilibin äußerte in seiner Frühzeit die Meinung, dass er seinen Weg sicherlich schneller gefunden hätte, wenn er nicht in St. Petersburg, sondern in Moskau auf die Welt gekommen wäre. Die Begeisterung in jener Zeit für die Vergangenheit Russlands konnte in Moskau ausgeprägter und stärker empfunden werden. Denn hier inspirierten sich die Künstler an der alten Moskauer Baukunst, der Ikonenmalerei und den Altertumsammlungen, die den Geist der alten russischen Hauptstadt bewahrten.

5.1.1 Kandinskys erstes Plakat für die Phalanx-Ausstellung 1901 und Bilibins erste Illustration in der *Mir iskusstva* (1899)

Im Jahr 1900 - ein Jahr bevor Kandinsky das erste Plakat für die ›Phalanx‹-Ausstellung konzipierte - fand in Moskau eine große gesamtdeutsche Ausstellung statt, in der die Werke von Franz von Stuck im Mittelpunkt standen.⁴⁵⁹ Im gleichen Jahr gelang es Kandinsky, endlich in die Klasse von

⁴⁵⁴ BODE 1997: 17.

⁴⁵⁵ Leider war die Bibliothek nicht bereit, Kopien der Original-Märchenausgabe für diese Arbeit zur Verfügung zu stellen.

⁴⁵⁶ BODE 1997: 6.

⁴⁵⁷ EBENDA.

⁴⁵⁸ EBENDA. So schreibt Bode (6): „Charakteristisch für die internationale Kunstbewegung des Jugendstils ist, daß mit ihr zugleich nationale Traditionen neu belebt wurden. In England illustrierte Aubrey Beardsley Malorys Arthursage (1893-94), druckte William Morris seine berühmte Chaucerausgabe (1896). In Frankreich erschien 1896 Jeanne d’Arc von Maurice Boutet de Monvel, ein Buch das großen Einfluß auf viele Illustratoren hatte, unter anderen auf Bilibin.“

⁴⁵⁹ Vgl. dazu ausführlich: BERLIN-MOSKAU KAT. 1995.

Franz von Stuck aufgenommen zu werden, nachdem er im Jahr zuvor eine Absage durch Stuck und die Akademie erhalten hatte.⁴⁶⁰

Bemerkenswert sind die wechselseitigen Bezüge zur aktuellen Münchner Jugendstilkunst und zur russischen symbolistischen Kunst, die sich in diesem ersten Plakat (Abb. 79) programmatisch vereinen. Peg Weiss⁴⁶¹ interpretiert das Plakat sehr stark unter dem einseitigen Einfluss von Franz von Stucks Plakat für die Internationale Kunstausstellung der Secession 1893 (Abb. 80). In der Tat gibt es hier formale Ähnlichkeiten, doch wesentlich anschaulicher im Vergleich sind zwei weitere Werke Stucks: Zum einen das Plakat der VII. Internationalen Kunstausstellung 1897 (Abb. 81). Die Dreiteilung des Plakates, wie sie von Stuck vorgegeben wurde, übernimmt auch Kandinsky. Der stilisierte Kopf in Stucks Plakat, der im Profil auf der rechten Seite wiedergegeben ist, taucht in veränderter Form in den ebenfalls in der Seitenansicht dargestellten „Kriegern“ Kandinskys im Mittelteil wieder auf. Zum anderen sind noch stärkere Anklänge in dem Ölgemälde, der in Nahansicht dargestellten „Kämpfenden Amazone“ (Abb. 82) von Stuck, ebenfalls aus dem Jahr 1897 stammend, erkennbar. Die Betonung der horizontalen Achse der Lanze vor dem den Körper schützenden Schild, wird von Kandinsky übernommen und beinahe wörtlich in eine stilisierte, flächige Formensprache übersetzt. Bislang wurde die Landschaftsdarstellung auf der linken Seite des Plakates kaum zur Kenntnis genommen. Dazu schreibt Magdalena Möller:

„Auf der symbolischen Komposition stürmt eine Phalanx behelmter Krieger, die neue Kunst verkörpernd, gegen eine mittelalterliche Festung an, die als beherrschende Tradition der akademischen Kunst aufgefaßt werden kann.“⁴⁶²

Bei genauer Betrachtung dieser mittelalterlichen Festung mit zeltartigen Gebilden unterhalb der Festungsmauer fällt jedoch die deutliche Nähe zu Bilibins Volksmärchen auf, von denen Kandinsky die Darstellung der „Kremlfestung“ vermutlich häufig adaptierte. Zudem erscheint in dem Märchen *Mar'ja Morevna*, aus dem Kandinsky offensichtlich auch Illustrationen für *Reitendes Paar* 1907 adaptierte, eine Abbildung mit einer

⁴⁶⁰ KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE): 36.

⁴⁶¹ WEISS 1985: 57/58.

⁴⁶² MOELLER (ED.) 1994: 151.

Zeltstadt (Abb. 83) vor einer Kremlburg, ähnlich wie dieses thematisch bei Kandinsky auftaucht. Die minutiös dargestellte Illustration Bilibins übersetzt Kandinsky in eine flächige ornamentale Formsprache, die besonders gut in den amorphen, fließenden Bewegungen unterhalb des figürlichen Bereichs der Burg und der Zelte deutlich hervortritt. (Abb. 79) Washton Long⁴⁶³ hat in dem Zusammenhang auf ein ähnliches Werk von Natalija Davidova⁴⁶⁴ hingewiesen, das 1899 in der *Mir iskusstva* (Abb. 84) abgedruckt worden war. Von Kandinsky existiert eine Tempera-Arbeit von 1901/02 *Ummauerte Stadt in Herbstlandschaft* (Abb. 85), deren linker Bildteil kompositorisch und inhaltlich sehr verwandt scheint mit der Darstellung von Türmen und Zwiebeltürmen auf einer Anhöhe. Von dort fließen die ornamentalen Formen des Waldes von oben flächig in die Ebene. Die Abbildung auf der rechten Seite - zwischen den zwei äußeren Säulen tauchen zwei Figuren aus dem ornamentalen Hintergrund auf, die mit einem Schild ausgestattet sind - müssen an anderer Stelle, im Rahmen des Holzschnitt-Zyklus *Stichi bez slov* (Gedichte ohne Worte) von 1903 eingehend untersucht werden, da sie dort wiederum im „russischen Kontext“ zitiert werden.

5.1.2 Kandinskys »russisches Plakat« von 1903

Das Plakat (Abb. 86), das Kandinsky als Farblithographie auf Papier für die siebte Ausstellung der ›Phalanx‹ entwarf, enthält eine Vignette mit Wikingerschiffen, die auf einem stark stilisierten Fluss hintereinander herfahren. In der *Mir iskusstva*⁴⁶⁵ wurde 1899 die erste Illustration von Bilibin mit volkstümlicher Motivik abgedruckt, die einen eben solchen Fluss darstellt, auf dem sich in der Ferne ein nicht näher bestimmbares Boot befindet. In der Illustration von 1902 zu dem Märchen „Das weiße Entchen“ erscheint genau

⁴⁶³ LONG 1980: 80: „(...) the flat patterning and the shape of the domes also recall a design which appeared in the 1899 edition of *Mir iskusstva* by the Russian artist Natalija Davydova, who exhibited with Kandinsky's Phalanx group.”

⁴⁶⁴ Natalija Davidova aus Moskau stellte bei der zweiten ›Phalanx‹ - Ausstellung in München Werke von Januar bis März 1902 aus. Kandinsky kannte also ihre Arbeiten und stand in direktem Kontakt mit der Künstlerin.

⁴⁶⁵ MIR ISKUSSTVA 1899: Nr. 1.

die Kette von Wikingerbooten (Abb. 87)⁴⁶⁶, die sich s-förmig in einer Linie fortbewegen, wie in Kandinskys Plakat.

„1899 war das Jahr seiner [Bilibins] Entdeckung durch die Gruppe der Miriskusniki und das Jahr seines Debüts in der damals einzigen modernen Kunstzeitschrift russischer Sprache. Es war das Jahr, in dem er sein bedeutendstes Werk begann: die Illustrationen zu russischen Volksmärchen.“⁴⁶⁷

Genau auf diese wichtige Wende in der russischen Kunst nimmt Kandinsky Bezug. Der graphische Stil Bilibins (Abb. 87), der von der Technik her dem westeuropäischen Jugendstil – vor allem der „Münchener Sezession“ und dem Simplicissimus - nahe steht, wird mit russischer volkstümlicher Motivik kombiniert. Die Quintessenz lautete: russische volkstümliche Thematik wird mit modernen Ausdrucksformen verbunden.⁴⁶⁸

Auch Kandinsky übernahm diese Formel und übertrug sie auf seine Malerei. Bilibins „Bedeutung für die russische Kunst der Jahrhundertwende liegt darin, daß ihm die Vereinigung beider Elemente auf dem Gebiet der Buchgraphik“⁴⁶⁹ gelungen ist. Das Signet mit den Wikinger-Schiffen und der angekündigte Inhalt der Ausstellung – 16 Werke von Monet, die laut Peg Weiss zuvor sowohl im Kunstsalon Cassirer in Berlin als auch in der Wiener Sezession gezeigt worden waren⁴⁷⁰, stehen sich zunächst einmal diametral gegenüber. Was hat Monet mit diesen Wikingerschiffen zu tun?

Vielleicht erklärt ein Blick auf die Teilnehmer der Ausstellung das Rätsel. Es wurden nicht nur Werke von Monet gezeigt. Kandinsky selbst präsentierte sechs Arbeiten. Weitere Künstler waren Philip Klein⁴⁷¹, Hermann Schlittgen⁴⁷², John Jack Vrieslander⁴⁷³ und zwei Gründungsmitglieder der ›Phalanx‹, Waldemar Hecker⁴⁷⁴ und Wilhelm Hüsgen.⁴⁷⁵ So deutet diese Ausstellung, die mit dem Plakat auf Kandinskys eigene Kunstentwicklung weist, auf das Selbstverständnis des Künstlers Kandinskys hin. Der selbst

⁴⁶⁶ Die frühzeitlichen Slawen hatten von den Warägern den Schiffsbau erlernt. So erscheint wie bei den Warägern auch bei den Slawen am Bug ein aus Holz geschnitzter Tierkopf.

⁴⁶⁷ BODE 1997:15.

⁴⁶⁸ BODE 1997:14.

⁴⁶⁹ EBENDA.

⁴⁷⁰ WEISS 1982: 47.

⁴⁷¹ Philip Klein (1871 – 1907): Maler.

⁴⁷² Hermann Schlittgen (1859 – 1930) Radierer, Illustrator, Mitarbeiter von den *Fliegenden Blättern*.

⁴⁷³ John Jack Vrieslander (1879-1957) Maler.

⁴⁷⁴ Waldemar Hecker (1873 – 1958): Bildhauer.

⁴⁷⁵ Wilhelm Hüsgen (1877 – 1962): Bildhauer.

erhobene Anspruch, gemeinsam mit den großen, in der von der *Mir iskusstva* und von Igor Grabar' favorisierten Künstlern⁴⁷⁶ auszustellen, manifestiert sich auch in der von Julius Maier-Graefe herausgegebenen Mappe mit Lithografien und Holzschnitten, u.a. von van Gogh, Degas, Bonnard, Liebermann und anderen Künstlern,⁴⁷⁷ die in der Ausstellung ausgelegt wurde. Über den Misserfolg der Monet-Werkschau von der ›Phalanx‹ wissen wir nur aus den Erinnerungen des Phalanx-Mitgliedes Hermann Schlittgen Genaueres:

Die Ausstellung wurde wenig beachtet. [...] Eines abends kam Kandinsky zu mir und sagte: ›Der Mohr [um Aufsehen zu erregen, war ein Farbiger am Eingang postiert worden] ist krank geworden. Es geht zu Ende. Heute waren es drei Besucher. Wir müssen schließen.‹⁴⁷⁸

Das Motiv des Ausstellungsplakates der ›Phalanx‹ von 1903 ist wie das 1. Plakat geradezu programmatisch für die Anlehnung an den russischen Symbolismus in den formativen Jahren Kandinskys. Was macht nun das „Russische“ an diesem Plakat aus? Armin Zweite hat versucht, diesen Widerspruch als Metapher aufzulösen. Er weist auf die große Bedeutung von „Monets Heuhaufen“ für Kandinskys Weg in die Abstraktion hin, wie es Kandinsky in *Rückblicke* beschrieben hat. Dazu Armin Zweite:

„In der Erinnerung wurde Kandinsky diese Episode zu einem Schlüsselerlebnis. Monet galt ihm von da an als Wegbereiter einer völlig neuen Kunst, als jemand der richtungsweisende, zukunftssträchtige Darstellungsmodi erschlossen und die Pforten zu einem Reich jenseits der realitätsfixierten Malerei aufgestoßen hatte. Vielleicht stehen die Schiffe auf dem Monet-Plakat auch als Metapher für diesen Weg ins Unbekannte.“⁴⁷⁹

Es ist durchaus nachvollziehbar, die Darstellung Kandinskys als Metapher auf die Kunst Monets zu werten. Für die Kollegen in St. Petersburg, insbesondere für den „mächtigen Kunstkritiker“ Igor Grabar' konnte dies nur ein eindeutiges Signal sein – ein Bekenntnis zur modernen französischen Kunst. Grabar', der ebenfalls ein Verfechter dieser französischen Richtung innerhalb

⁴⁷⁶ Dazu gehörten vor allen Dingen die Franzosen: Monet und Degas.

⁴⁷⁷ Ausführlich dazu in: WEISS 1982: 27: “Kandinsky hat dazu die von Julius Meier-Graefe herausgegebene Mappe ›Germinal‹ ausgelegt mit Lithographien und Holzschnitten von Bonnard, Degas, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Liebermann, Renoir, Signac, Gauguin, Zuloaga, Behrens, Minne und Vallotton.

⁴⁷⁸ SCHLITTGEN 1926: 203.

⁴⁷⁹ ZWEITE 1982: 153.

der *Mir iskusstva* war⁴⁸⁰, vertrat eine ganz ähnliche Haltung. Im Kontext von Kandinskys Ausstellungspolitik, die er systematisch zwischen Ost und West betrieb, war die Ausstellung trotz des ausgebliebenen Erfolges in München, für die Reputation im Osten ein wichtiger Schritt, um im Gespräch zu bleiben. Denn auf der ersten Bilderausstellung des ›Bundes Russischer Künstler‹ in Moskau Ende 1903⁴⁸¹, auf der die bedeutendsten Maler aus Moskau und St. Petersburg gezeigt wurden, waren die Arbeiten von Grabar', Somov, Vrubel', Rerich und weiteren Künstlern zu sehen, Arbeiten von Kandinsky jedoch fehlten. Dafür stellte er zur gleichen Zeit in der Moskauer Künstlergemeinschaft aus. Kandinsky äußert sich in einer Fußnote im Almanach „Der Blaue Reiter“ 1912 über die Wertigkeit des ›Bundes Russischer Künstler‹:

„Als die Zeitschrift [Mir Iskusstva] endete, entstand der »Bund russischer Künstler«, welcher dem ›Deutschen Künstler-Bund‹ im allgemeinen sehr ähnlich ist.“⁴⁸²

Kandinsky selbst wurde auf Vorschlag Max Liebermanns 1904 zum Mitglied des ›Deutschen Künstlerbundes‹ gewählt. In Russland hatte er diese Reputation noch nicht erlangt. Der Vergleich, den Kandinsky hier wählt, deutet an, dass in dem Fall die Bilderausstellung des „Bundes Russischer Künstler“ ein höheres Ansehen genoss als die Ausstellung der Moskauer Künstlergemeinschaft, die den jungen, noch nicht etablierten Künstlern vorbehalten blieb.

Es kann abschließend festgehalten werden, dass Kandinsky zunächst die stilistischen Neuerungen Bilibins in der Plakatkunst erprobte.

⁴⁸⁰ Vgl. dazu: COX 1970: 260: “Grabar ‘implies in his memoirs that he was more open to French art than other Russians, even those who studied in Paris at that time.”

⁴⁸¹ Vgl. dazu: SARAB'JANOV 1977: 30: „1903: In Petersburg wurde die auf Initiative von I. Grabar' die organisierte ›Ausstellung für zeitgenössische Kunst‹ eröffnet. (...) In Petersburg fand die 5. und letzte Ausstellung der Zeitschrift ›Welt der Kunst‹ statt. Damit endeten die Initiativen der Zeitschrift zu Veranstaltung von Kunstaussstellungen. Moskauer und Petersburger Künstler.“

⁴⁸² DER BLAUE REITER: 44.

5.2 Bilibins Märchenillustrationen und das Motiv der »Liebe« bei Kandinsky

Bei der Betrachtung der Auswahl von Bilibins Märchenvorlagen fällt auf, dass der Künstler ausschließlich Zaubermärchen⁴⁸³ als Textvorlagen ausgewählt hat.⁴⁸⁴ Er hätte auch die Möglichkeit gehabt traditionsreiche russische Tier- oder Scherzmärchen zu illustrieren, doch die Zaubermärchen entsprachen „seinem Empfinden“ mehr, so Andreas Bode.⁴⁸⁵ Bilibin sei besonders empfänglich für das „Unheimliche“ im Märchen gewesen. Auch seien ihm die Personendarstellungen besonders wichtig gewesen. Dies lässt sich auch von Kandinsky im folgenden Vergleich behaupten.

Ein zentrales, geradezu auffallendes konstitutives Merkmal bei den für diese Untersuchung ausgewählten Arbeiten von Kandinsky und Bilibin ist das Thema der »Liebe«, das sich in zentralen Hauptwerken von Kandinsky *Reitendes Paar* von 1906/07 und *Das bunte Leben* (1907) manifestiert.

5.2.1 *Reitendes Paar* (1906/07) und Bilibins Illustration zu Mar'ja Morevna

Auf das Bild *Reitendes Paar* (Abb. 88) trifft wie kaum auf ein anderes Werk die Bezeichnung Märchenbild zu. In der Forschung ist stets auf das mosaikhafte Glitzern wie von Edelsteinen hingewiesen worden.⁴⁸⁶ Kandinsky schuf 1906/07 in Sèvres bei Paris das *Reitende Paar* und beschreibt es in einem Brief an Gabriele Münter vom 4. Dezember 1906:

„Ich arbeite an dem Entwurf für das stille Paar auf dem Roß und habe Freude an der Sache. Vieles von meinen Träumen habe ich da verkörpert: es ist wirklich einer Orgel ähnlich, Musik steckt drin... und schon zweimal habe ich das eigentümliche Herzzucken gehabt, was ich so oft früher hatte, als ich viel mehr Maler-Dichter war.“

⁴⁸³ Vgl. ausführlich zur Problematik der Klassifizierung von Märchen: PROPP 1975: 11-24.

⁴⁸⁴ BODE : 20.

⁴⁸⁵ EBENDA.

⁴⁸⁶ Vgl. dazu ROETHEL 1982: 62. „Kostbar wie ein Geschmeide und unwirklich wie ein fernes Märchen: das ist der erste Eindruck des ›Reitenden Paares‹. Gleich geheimnisvoll leuchtenden Edelsteinen taucht am blauenden Dunkel hier und dort ein glühendes Rot auf... drüben über dem Wasser leuchtet den sich liebenden Königskindern das Ziel, das sie vielleicht nie erreichen werden. Ein Hauch träumerischer Melancholie waltet in dem Gemälde. Es herrscht die schwebende Stimmung einer blauen Stunde.“

Kandinsky hat Freude an der Arbeit und sie bereitet ihm sogar ein „eigentümliches Herzzucken“. Von synästhetischen Begabungen Kandinskys kann hier nicht die Rede sein, wenn er für die Beschreibung des Entwurfs als Metapher die Orgel wählt und allgemein davon spricht, dass Musik in dem Bild drinstecke.⁴⁸⁷ Vielmehr scheint es das Thema der „Liebe“ zu sein, das ihm das „eigentümliche Herzzucken“ verursacht. Roethel sieht in dem Werk eine Verbindung zu einem russischen Bilderbogen, den Kandinsky 1912 im Almanach *Der Blaue Reiter* abgedruckt hatte.⁴⁸⁸

„Obwohl das Märchen keine unmittelbare Illustration ist, ist sein Thema doch eng mit dem Märchen von Iwan Zarewitsch verknüpft, der mit der schönen Jelena heimreitet, nachdem er den Feuervogel erbeutet hat.“⁴⁸⁹

Näher liegt jedoch die Vermutung, dass Kandinsky die Illustration des Märchens *Mar'ja Morevna*⁴⁹⁰ (Abb. 89) von Bilibin in der *Mir iskusstva* gesehen hat und nicht auf das Märchen *Iwan-Zarewitsch und der Graue Wolf*⁴⁹¹ Bezug nimmt. Dort reitet das Paar in einer bekannten Darstellung von Vasnecov (Abb. 90) auf einem Wolf und nicht auf einem Pferd. Die Frau sitzt im Damensitz auf dem Wolf, während sie den Mann umarmt. Eine genaue motivische Untersuchung zeigt die Parallelen zwischen Bilibin und Kandinsky. Vor dem Hintergrund einer Kremlburg reitet ein Paar im fliegenden Galopp eng umschlungen durch einen Wald mit Birken und Tannen. Das Pferd ist reich geschmückt mit einer edelsteinverzierten Trense und einer bunten Satteldecke. Kandinsky wählt für sein Motiv eine andere Gangart des Pferdes, das gemächliche Schritttempo, und zeigt es zudem seitenverkehrt. Die Stimmung, die durch das majestätisch ruhige Schritttempo ausgelöst wird, steht der panikartigen Flucht im Jagdgalopp in der Märchendarstellung Bilibins diametral gegenüber. Dennoch ist eine

⁴⁸⁷ Vgl. GOTTDANG 2004: 371-390. Gott dang hinterfragt in ihrer Studie über Musik und Malerei Kandinskys angebliche synästhetische Veranlagung und ist im Ergebnis eher skeptisch. Vielmehr sieht sie in seinen Äußerungen über Malerei und Musik gängige Metaphern aus dem Bereich der Musikinstrumente, wie sie in der Zeit um 1900 in Schriften über Malerei äußerst populär waren.

⁴⁸⁸ Vgl. dazu: KANDINSKY 1912 (DER BLAUE REITER): 95:DIE SCHÖNE JELENA; Russische Volkskunst, 19. Jh.. Dieser Holzschnitt befand sich in Kandinskys Sammlung und wurde im Almanach *Der Blaue Reiter* reproduziert.

⁴⁸⁹ Vgl. dazu: ROETHEL 1982: 62. Zuletzt hat Mazur-Keblowski (MAZUR-KEBLOWSKI 2000: 34.) diese These unterstützt, während Smolik (SMOLIK 1992:50) erstmalig das Märchen „Mar'ja Morevna“ erwähnt, ohne es näher zu begründen.

⁴⁹⁰ In deutscher Übersetzung: RUSSISCHE MÄRCHEN 1980: 43-60.

⁴⁹¹ Vasnecov hat dieses Märchen 1889 in einem Gemälde festgehalten.

frappierende Ähnlichkeit in der umarmenden Haltung des Paares zu beobachten. Die weibliche Figur sitzt, wie bei Bilibin mit dem Rücken zum Pferdekopf auf dem Pferde und lehnt den Kopf schützend an die rechte Schulter des Mannes, während sie mit dem linken Arm sichtbar seine Schulter umschließt. Die ihr gegenüber sitzende Person mit roter Mütze⁴⁹², die ihn als Mann identifiziert, hat anders als bei Bilibin seinen linken Arm um den Rücken der weiblichen Person gelegt.

Erzählt wird in dem Märchen *Mar'ja Morevna* die Geschichte von Ivan-Zarensohn, der sich in Mar'ja Morevna verliebt und sie heiratet. Der Held übertritt das Verbot, in die Kammer des Košcej (Unsterblichen) zu gehen. Daraufhin erfolgt der Raub der Gemahlin durch Košcej. Der Held Ivan-Zarensohn sucht und findet Mar'ja Morevna wieder, doch der Košcej verfolgt das Paar mit einem schnellen Pferd und erschlägt den Helden. Erst als Ivan-Zarensohn zur Baba-Jaga (Hexe) kommt, entwendet er ihr einen Hengst mit übernatürlichen Kräften und rettet die Mar'ja Morevna.

Bislang ist in der Forschung nicht auf das „Hühnerbeinchenhaus der Baba Jaga“ hingewiesen worden. Kaum erkennbar, erscheint es am Ufer des Flusses (Abb. 88), wo es beinahe mit dem Kopfschmuck des Pferdes verschmilzt. Es ist ein auf dunkelviolettfarbenen Hühnerbeinchen stehendes, blaues Haus der Baba Jaga mit orangefarbenem Dach und dahinter ein weiteres Häuschen mit rotem Dach. Also nicht nur die Haltung des Paares auf dem Pferd wird von Kandinsky motivisch zitiert, auch die Kremlburg und das kleine Häuschen der Baba Jaga, das auf das Märchen *Mar'ja Morevna*⁴⁹³ verweist. In dem Märchen *Iwan-Zarewitsch und der graue Wolf* taucht die Baba Jaga nicht als handelnde Person auf, so dass nicht nur die motivische, sondern auch die inhaltlichen Differenzen zwischen der Darstellung Kandinskys und dem russischen Bilderbogen aus dem Almanach, wie auch von der Darstellung Vasnecovs so groß sind, dass die nahe liegende motivische und inhaltliche

⁴⁹²Diese Kopfbekleidung taucht auch in *Das bunte Leben* auf.

⁴⁹³Vgl. ausführlich zu dem Thema: PROPP 1975. Der russische Märchenforscher Propp hat in seiner *Morphologie des Märchens* auf die Strukturformel von Mar'ja Morevna hingewiesen. Eine Übersichtstabelle enthält die „Strukturformeln von 45 der insgesamt 100 angeführten Märchen aus Afanas'evs Sammlung.“ Propp beschreibt das Märchen als kompliziertes Märchen, das aus vier ineinander verschachtelten Sequenzen besteht. Kandinsky beschreibt nur ein Motiv aus der letzten Sequenz: Das Paar rettet sich.

Ähnlichkeit zwischen Bilibin und Kandinsky sich überzeugender darstellt.⁴⁹⁴ Dennoch manifestiert sich wiederum bei diesem Sujet – ähnlich wie bei dem *Recken* oder der *Meeresprinzessin* von Vrubel', die Traditionslinie innerhalb der russischen Malerei, die Kandinsky von Vasnecov über Bilibin oder Vrubel' weiterführt.

Die Technik des Temperabildes erinnert aufgrund des schwarzen Malgrundes an die frühen Holzschnitte. Das grundierte Schwarz bringt die einzelnen Farbpartikel zu einer besonderen Leuchtkraft. Brucher teilt die Meinung Finebergs, dass Kandinsky wohl seine spezifische Farbtupfentechnik in Anlehnung an den Neoimpressionismus entwickelt hat.⁴⁹⁵

Hier zeigt sich deutlich der bei Ažbe erlernte Umgang mit der reinen Farbe, der sich an den Neoimpressionismus und Signac anlehnt, ihn aber nicht naturwissenschaftlich anwendet, sondern wie bei Vrubel' vom Gefühl her mit einer lyrischen Stimmung erfüllt.⁴⁹⁶

„Der Sieg der Liebe“ ist das Thema des Märchens und auch Kandinskys *Reitendes Paar* verkörpert diese triumphale Stimmung.

5.2.2 Das bunte Leben (1907) –Adaptionen aus Bilibins Illustrationen zum Märchen *Das Federchen von Finist, dem Klaren Falken*

Bilibin schuf im Jahre 1899 zwei Illustrationen zu dem russischen Märchen *Peryško Finista Jasna-Sokola (Das Federchen von Finist, dem Klaren*

⁴⁹⁴ Nataša Kurchanova hat bereits 1994 auf Bezüge zu dem Märchen und Mythenforscher Aleksandr N. Afanas'ev aufmerksam gemacht, der vor allen Dingen durch die erste umfassende Ausgabe von russischen Volksmärchen und Legenden nach dem Vorbild der Gebrüder Grimm bekannt geworden ist. So formuliert Kurchanova: „Die Anziehungskraft von Afanasievs Theorie für Kandinsky lag just in ihre Betonung der intuitiven psychologischen Reaktionen als Grundlage des menschlichen Bewusstseins. Afanasievs Versuch, den grundlegenden frühesten Teil des linguistischen Symbolismus aufzudecken und seine visuelle Grundlage zu zeigen, muß Kandinskys Schlussfolgerung bestätigt haben, daß der direkteste Weg zur Seele des Volkes über die Anschauung und eine visuelle Ausdrucksform führt.“ (Vgl. dazu KURCHANOVA 1994: 69.) Diese Vorstellung, dass sich das Visuelle in der Sprache manifestiert, belegt Afanas'ev mit Beispielen aus russischen Chroniken vom 9. bis 14. Jahrhundert, wo die gedankliche Assoziation eines Blitzes mit einer Schlange evident wird. Vgl. dazu auch die Arbeiten zum Schlangenritual von Aby Warburg auf seiner Amerikareise, der zu den gleichen Ergebnissen kommt. GOMBRICH 1995:61-62.

⁴⁹⁵ BRUCHER 1999: 60.

⁴⁹⁶ EBENDA: 59. Dazu kommentiert Brucher: „Wohl kein anderer Künstler der klassischen Moderne hat mit der Ineinsetzung von Malerei und Poesie so unmittelbar an den berühmten Satz von Horaz: ›ut pictura poesis ut poesis pictura‹ erinnert.“

Falken)⁴⁹⁷ aus dem möglicherweise zwei Motivvorlagen in Kandinskys *Das bunte Leben* adaptiert wurden. Das Haus der Baba Jaga⁴⁹⁸ (Abb. 91) auf den Hühnerbeinen, das sich im Wald versteckt, rechts unterhalb der Kremlburg befindet (Abb. 69) und die Ansicht des sich auf einem Hügel anhebenden Kremlareals mit den zahlreichen Kuppelturmkirchen, wie bei Bilibin (Abb. 92) aus der Untersicht dargestellt. Im Reisetagebuch (1889) von Kandinskys ethnografischer Expedition nach Vologda gibt es eine Zeichnung, die das Holzhaus der Syrjänen darstellt und ebenfalls eine große Ähnlichkeit zum Haus der „Baba Jaga“ aufweist. Peg Weiss hat in ihren Studien über den „ethnographischen Hintergrund“ im Werk Kandinskys ausdrücklich hingewiesen.⁴⁹⁹ Bilibin unternahm im Jahr 1902 ebenfalls eine Expedition ins Gouvernement von Vologda im Auftrag der ethnographischen Abteilung des Russischen Alexander-III.- Museums.⁵⁰⁰ Es wäre hier durchaus berechtigt, im Einzelfall zu untersuchen, inwieweit es im Bereich des „Zaubermärchens“ und des „Schamanentums“ der Syrjänen zu Überschneidungen in der architektonischen Darstellung ihres Hauses gibt. So fließen auf einer höheren Ebene die Elemente der Ethnografie Kandinskys mit denen des „Zaubermärchens“ zusammen und verbinden den Künstler mit der „archetypischen Ebene“⁵⁰¹ des kulturellen Gedächtnisses. Vor diesem Hintergrund ist es verständlicherweise für die Forschung nicht von erheblichem Mehrwert, ob Kandinsky die Darstellung Bilibins oder seine eigene Skizze mit dem Syrjänen-Haus zitiert, da sie austauschbar sind. Für den Kontext der Bildanalyse bedeutet es, dass es Kandinsky auf keinen Fall darauf ankam, ein bestimmtes „Zaubermärchen“ – einen Text genau wiederzugeben oder gar zu illustrieren, wie Bilibin. Kandinsky selbst hat in seinen autobiographischen Schriften⁵⁰² den viel zitierten Kommentar gegeben:

„Im Bunten Leben, wo die lockende Hauptaufgabe war, ein Durcheinander der Massen, Flecken und Linien zu bringen, habe ich die ›Vogelperspektive‹

⁴⁹⁷ Diese Illustrationen wurden von der Staatsdruckerei für Wertpapiere angekauft und zusammen mit dem Märchen *Vasilisa Prekrasnaja* (Wasilisa die Wunderschöne) im Jahre 1902 mit dem Text von Aleksandr N. Afanas'ev herausgebracht.

⁴⁹⁸ Auch in dem Werk *Die Nacht, 1907* wurde die Baba Jaga von Roethel und Benjamin (1979) identifiziert.

⁴⁹⁹ WEISS 1995 a.

⁵⁰⁰ Bis 1904 folgten noch drei weitere Expeditionen.

⁵⁰¹ JUNG 1999.

⁵⁰² KANDINSKY 1914 (MEIN WERDEGANG):54.

angewendet, damit ich die Figuren übereinanderstellen konnte. Um die Fleckenverteilung und die Anwendung der Striche nach meinem Wunsch zu ordnen, mußte ich jedesmal einen perspektivischen Vorwand bzw. eine Entschuldigung finden.“

Dieser Hinweis lenkte die Forschung lange Zeit auf die „formalen Aspekte“⁵⁰³ dieser Komposition. Die Tatsache, dass Kandinsky aus der Erinnerung heraus Elemente der „Buchillustration“ von Bilibin mit in die Komposition hinein gewoben hat, sollte jedoch nicht überbewertet werden. Da die Textfassung des Märchens⁵⁰⁴ auf den ersten Blick nicht auf die bildliche Komposition Kandinskys anwendbar ist, sollte Bilibins Einfluss eher als Stichwortgeber gewertet werden, für eine ganz eigene und eigenwillige Auseinandersetzung Kandinskys mit russischen Märchen und Mythen. Daher soll der Fokus im folgenden Abschnitt zunächst auf eine weitere Quelle Kandinskys gerichtet werden.

5.2.3 Ein Vergleich der Bühnencomposition II, Stimmen (1908/1909) von Kandinsky mit *Das bunte Leben vor dem Hintergrund des „Sieges der Liebe“* in Bilibins illustriertem Märchen *Das Federchen von Finist dem Klaren Falken*

Eine wichtige Komponente zur Erhellung der komplexen Struktur des Gemäldes *Das bunte Leben* liefert ein von Kandinsky nicht erwähntes Manuskript zu *Bühnencomposition II, Stimmen*⁵⁰⁵, das vermutlich ein Jahr später zwischen 1908 und 1909 entstand. Die Personen aus dem *Bunten Leben* erscheinen nun als Bühnenfiguren und Kandinsky weist ausdrücklich auf die in Sèvres entstandene Vorlage hin.⁵⁰⁶ Es werden hierbei nicht nur die

⁵⁰³ HOBERG 1991: Tafel 19 Annegret Hoberg schreibt dazu: „*Das bunte Leben* war für Kandinsky offensichtlich ein Schritt hin zu neuen formalen Ausdrucksmitteln.“ Roethel (1982, Tafel 6) hingegen betont eher die ikonographische Seite: „In ikonographischer Hinsicht ist dieses Gemälde eines der wichtigsten Werke Kandinskys. Der Titel, die bunten Farben, die Überfülle der Figuren, Handlungen und Ereignisse, alles deutet darauf hin, daß Kandinsky nichts weniger im Sinn hatte als eine Darstellung des gesamten Lebens oder – genauer gesagt – eine Verbildlichung aller weltlichen und geistlichen Aspekte des russischen Lebens in Vergangenheit und Gegenwart.“ Fineberg (1980) hingegen sieht eher in der Technik Parallelen zum Neoimpressionismus und zu den Fauves.

⁵⁰⁴ RUSSISCHE MÄRCHEN 1987: 67-85.

⁵⁰⁵ BOISSEL (ED.)1998: 89 ff.

⁵⁰⁶ EBENDA. „Was die malerische Vision anbetrifft, die im zweiten Bild beschrieben ist und unverändert ebenfalls in Violett, der letzten Bühnenkomposition Kandinskys auftaucht, so

einzelnen Figuren beschrieben, die bislang einzig malerisch vorhanden waren, sondern der inhaltliche Schwerpunkt verlagert sich in dieser Bühnenfassung. Sie verlagert sich nach rechts, wo das Liebespaar steht (Abb. 69), von woher auch der Liebesmonolog gesprochen wird und bewirkt somit eine semantische Verschiebung. Die Wichtigkeit des Liebesmonologes manifestiert sich ebenfalls darin, dass Kandinsky ihn unverändert in der letzten Bühnenkomposition *Violett* (1914/26) erneut aufnimmt. Folgendermaßen beschreibt Kandinsky in *Bühnenkomposition II, Stimmen* die Szenerie in seinem Manuskript:

6

*Durch allmähliche Gruppierungen * entsteht hinten eine unheimlich wogende Massenbewegung. Die Menschen wollen in die Mitte der Bewegung dringen. Man sieht gehobene Arme, manchmal <mit> geballter Faust. Der Haufen wird wie ein Schiff im Meer von Seite zu Seite der Bühne geworfen. Vorne {bilden sich} verschiedene Gruppen und Figuren, die mit einander u. mit dem Haufen hinten in keinem Zusammenhang sind. Vorne ein sehr alter Mann mit Stock.(N [r.] 1). Neben ihm eine sitzende Frau mit Kind (2); hinter ihr 2 Mädchen und ein Jüngling. Weiter ein musizierender junger Mann (4).*

Die Menschen gehen ziellos in verschiedenem Tempo u. verschiedenen Richtungen. Hier u. da eine Art von Unterhaltung od. Erzählen.

7

Er spielt einem jungen Mädchen (5) welches träumerisch da steht u. vielleicht nichts hört; vor ihr eine Knabe (6), welcher interessiert dem Spielen zuschaut. Weiter nach r. eine <sehr> dicke buntgekleidete Frau sitzend. Etwas hinter ihr ein Liebespaar in Umarmung. Auf der anderen Seite vom Alten 2 Jünglinge (9), sich an den Händen haltend (einer rot gekleidet mit rotem grobem Gesicht u. schief sitzender spitzen Mütze; der andere <mit> sehr blassem <schmalem Gesicht> im weißen Gewand mit großen blauen Tupfen. (Etwas) Hinter ihnen 1. ein sitzender Bettler, etwas buckelig, krumm – in linker Hand Krücken in <grell> gelben Gewändern mit großem roten

8

Quadratornament. Weiter vorn 2 Buben (10) einer mit dem Rücken zum Zuschauer, den anderen anschauend, der blaß ist, große <aufgerissene> Augen hat und geradeaus schaut, die Hände an die Brust gepresst. Hinter ihnen ein hoher schwarzer Mann mit schmalem langen weißen Bart. Neben ihm ein dicker runder kleiner Mann mit Händen in die Hüften gestützt. In der Ecke 1. eine alte sitzende Frau. Hinter ihr eine junge Frau hell grünlich angezogen mit langem Schleier u. in die Höhe gerichtetem Gesicht. (Fortwährend Musik).

verweist der Autor ausdrücklich (Dok. 7a) auf ihren Ursprung: das 1907 in Sèvres gemalte Bild *Das bunte Leben* .“

*Nachdem sich die Gruppen gebildet haben bleiben eine längere Zeit die
sämtlichen [?] Figuren vorne unbeweglich .*

Die Menge hinten

9

*drängt sich allmählig von der Bühne nach r. weg. Zur selben Zeit hört
man von r. wo das Liebespaar steht einen Liebesmonolog, welchen eine
tiefe Frauenstimme singt:*

„Ewig bleibt das, was vergangen

„Und zum Heilen wird gelangen

„Was zerrißen. Und darauf

„Blüht das Welke wieder auf.

„Ohne Zwang und ohne Namen

„Ist der Einheit wahrer Samen

„Und in Eins {geheim} verklärter Guß...

„Wo ist Anfang? Wo ist Schluß?“⁵⁰⁷

Das vorangegangene Bühnenstück besteht im Wesentlichen aus zwei Bildern, wobei das erste Bild drei zusammengekauerte Figuren auf der linken Seite zeigt und rechts kerzengrade stehend eine Figur vor steilen Bergen. Das zweite Bild, das hier im Original wiedergegeben ist, wirkt wie eine relativ genaue Beschreibung der Personen aus *Das Bunte Leben*. Claudia Emmert hat sich eingehend und sehr überzeugend mit Kandinskys Gedichten und Bühnenkompositionen auseinandergesetzt. Bereits in der zweiten Zeile des Liebesmonologs erkennt sie ein Heilversprechen, das in enger Verbindung zur Offenbarung des Johannes gedeutet werden kann.⁵⁰⁸

*„„Und zum Heilen wird gelangen
Was zerrißen. (...)“⁵⁰⁹*

Weiterhin interpretiert Emmert in ihrer Arbeit den gesamten Liebesmonolog in Hinblick auf ein „neues Jerusalem“⁵¹⁰ in der Metapher: „Und blühet das

⁵⁰⁷ BOISSEL (ED.)1998: 92-94.

⁵⁰⁸ EMMERT 1998: 130-131.

⁵⁰⁹ BOISSEL 1998:

⁵¹⁰ Die stilisierte „Kremlstadt“ als Symbol für das „Himmlische Jerusalem“ ist auch das Thema der Arbeiten von Marit Werenskiöld. Vgl. dazu: WERENSKOLD 1989: 98. „Essentially the idea is apocalyptic, identifying the city of Moscow with the ›Heavenly Jerusalem‹ of the Apocalypse, and the Muscovite empire with the millennium (...)“ Werenskiöld gibt zahlreiche bildhafte Beispiele Kandinskys dafür, wie der Künstler auch in der Abstraktion, die stilisierte

Welke wieder auf.“ Wichtig erscheint hier jedoch vor allem der Schlüsselbegriff der Sophiologie⁵¹¹ - der „All-Einheitsbegriff“, so wie ihn Solov’ev für die Lehre der Sophiologie formuliert hat:

„Ohne Zwang und ohne Namen
„Ist der Einheit wahrer Samen
„Und in Eins {geheim} verklärter Guß...
„Wo ist Anfang? Wo ist Schluß?“⁵¹²

Der Begriff „Einheit“ und „eins“ wird von Kandinsky explizit benutzt, wobei sein in Klammern hinzugefügtes (geheim) auf sein „Sprechen vom Geheimen durch Geheimes“ verweist, das sich nur in der göttlichen Sophia – in der All-Einheit auflöst.

Die Verbindung von Liebesmonolog und Alleinheitsgedanken mündet wiederum in das Ziel der Solov’evschen Sophiologie, so wie es Groys einmal formuliert hat:

„(...) den Menschen dazu zu bringen, die Materie zu akzeptieren, zu rechtfertigen und – als Sophia – zu lieben. Durch die Liebe, die hier durchaus erotisch verstanden wird, soll die einseitige theoretische Ausrichtung der Philosophie überwunden werden. Die Philosophie wird praktisch: Sie erkennt das wahre verborgene Gesicht der materiellen Welt, der Sophia und transformiert entsprechend das ganze kosmische Leben.“⁵¹³

In einem Brief an Gabriele Münter von 1907 äußerte sich Kandinsky in ähnlicher Weise, wie im Liebesmonolog „Wo ist Anfang? Wo ist Schluß?“

„Du meinst nach Tode leben im Sinne menschlicher ‘Unsterblichkeit’? Nein, ich meine *persönlich* weiter leben nach dem Tode im ‘Jenseits’, d.h. dort weiter kommen sich entwickeln.“⁵¹⁴

Für ihn bedeutet der Tod nicht der Schluss, sondern er gehört zum Bestandteil einer Entwicklung seines „persönlichen Ichs“. Bei der Betrachtung des

“Kremlstadt” im Kontext eschatologischer Themen zeigt, so beispielsweise *Das Jüngste Gericht* aus dem Jahre 1910.

⁵¹¹ In seinen Vorlesungen über das Gottesmenschentum formulierte Solov’ev: „Das einheitsstiftende Wirkprinzip im göttlichen Organismus Christi, das Prinzip, welches die Einheit des absolut Seienden zum Ausdruck bringt, ist offenbar das Wort oder der Logos. Die Einheit der zweiten Art, die hervorgebrachte Einheit, trägt in der christlichen Theosophie den Namen Sophia (...).“ Vgl. dazu: Solowjow 1978: 670.

⁵¹² BOISSEL (ED.) 1998: 94.

⁵¹³ GROYS 1995: 40-41.

⁵¹⁴ Übernommen von ZIMMERMANN 2002, BAND II: 409.

Liebespaares in *Das bunte Leben*, das am äußeren rechten Bildrand zu entdecken ist, fällt nicht nur der ernste, existentielle Blick der Liebenden auf, sondern auch der Synchronismus ihrer Bewegungen. Beide Blicke treffen sich, Nase und Mund liegen einander gegenüber, wie auf einer Spiegelachse. Die Frau hat ihren rechten Arm auf die Schulter des Mannes gelegt, hier bilden die beiden Körper eine Einheit. Unter dem Ellenbogen der weiblichen Figur ist jedoch zu erkennen, dass beide Dargestellten noch nicht zu einer farblichen Einheit geschmolzen sind, denn es sind deutlich die bunten Tupfen des Hintergrundes zu erkennen. Anders hingegen präsentiert sich das Liebesmotiv in dem Werk *Reitendes Paar* (Abb. 89): es verkörpert in seiner farblichen Verschmelzung beider Körper am ehesten die zentrale Botschaft aus Kandinskys Liebesmonolog „der Einheit wahrer Samen“. Das Liebesmotiv hat Kandinsky intensiv beschäftigt, so dass er in einem sehr engen Zeitraum im Dezember 1906 mit einem Entwurf zu *Reitendes Paar* begann, es 1907 auf schwarzem Grund ausführte und bereits Ende Februar/ Anfang März an seinem Werk *Das bunte Leben* arbeitete.⁵¹⁵ Augenscheinlich liegt die große Bedeutung von *Das bunte Leben* weniger in der formalen, als in der inhaltlichen Wende, die Kandinsky 1907 vorbereitet. Hierbei ist auf dem Weg zur Abstraktion gerade die große Bedeutung des künstlerischen Inhalts von nicht zu unterschätzendem Wert. Auch wenn sich der Künstler formal stärker vom Gegenstand entfernen wird, so scheint doch der „Inhalt“ deswegen nicht weniger bedeutsam für Kandinsky zu werden. Diese künstlerische Einstellung manifestiert sich auch in den Gedichten und Bühnenkompositionen, die Claudia Emmert 1998 untersucht hat, so dass ihr Fazit ähnlich lautete:

„Im Kontext religiös-philosophischer Gedanken seiner Zeit betrachtet, kommt dem Werk Kandinskys neue Aussagekraft zu. Es mußte daher der Begriff des künstlerischen „Inhalts“ überprüft werden. Dabei stellte sich heraus, daß Kandinsky die Lösung von der gegenständlichen Maltradition keinesfalls als Verzicht auf jegliche inhaltliche Aussagekraft seiner Werke verstand. Vielmehr hatte er sein Schaffen, zumindest bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, ganz der Verkündigung eschatologischer Hoffnungen verschrieben.“⁵¹⁶

⁵¹⁵ BARNETT 1995: 160-161. Barnett berichtet von ein „depressiven, aufgewühlten Zustand“, in dem er sich um den 20./21. Februar im Jahre 1907 befand, laut der Briefe, die er Gabriele Munter von Sèvres nach Paris schrieb.

⁵¹⁶ EMMERT 1998: 212.

5.3 Das symbolistische Motiv der Panik »užas« oder die ersten apokalyptischen Bilder im Frühwerk Kandinskys

Das Motiv der Panik taucht im untersuchten Zeitraum des Frühwerks nur zwei Mal explizit im Titel eines Werkes auf. In dem großformatigen Temperagemälde *Panik* (Abb. 93) von 1907, das nur durch eine Photographie überliefert ist, und in der Studie für *Panik 1907*. Dargestellt sind im Hintergrund des Bildes Reiter mit gezückten Schwertern, die im Jagdgalopp durch eine Landschaft sausen. Hinter ihnen im rechten Bildrand offenbart sich die Personifikation dieser Panik oder auch des Schreckens in den aufgerissenen, angstvoll geweiteten Augen des ansonsten schweigenden Gesichtes. Die Verzweiflung in dieser Situation wird zudem durch die Geste der gen Himmel hochgeworfenen Arme, unmittelbar hinter der Figur mit dem panischen Gesichtsausdruck zusätzlich unterstrichen. Im Vordergrund sind von links nach rechts ein Mann in braunem Gewand mit Wanderstab und schwarzem langen Bart, einem orthodoxen Geistlichen ähnlich, zu sehen. Direkt neben dem Geistlichen läuft ein alter Mann mit langem Bart, während der Jüngling mit der Monstranz in den Händen, zwei Schritte vor ihnen, in deutlichem Abstand vorangeht. In der Studie für *Panik*, die nur einen Ausschnitt aus dem rechten Bildgeschehen liefert, werden die stark herausgearbeiteten bildlichen Oppositionen zwischen dem Vorder- und dem Hintergrund sehr deutlich. Sie korrespondieren mit den inhaltlichen Oppositionen. Während im Hintergrund Bewegung, Chaos und eine panische Stimmung herrschten, verkörpern die drei Figuren im Vordergrund Ruhe und Einkehr. Die Bewegung der Panik läuft vom rechten Bildrand zur linken Seite, dargestellt durch die Reitertruppe, wohingegen die drei Männer im Vordergrund in direkter Gegenbewegung von links nach rechts schreiten. Der Jüngling mit der Monstranz hält diese fest umschlossen und schaut mit ernstem Blick in die Ferne. Er hat große Ähnlichkeit mit dem jungen Mann auf dem Titelblatt von *Gedichte ohne Worte* (1903) (Abb. 94) im Holzschnitt *Bewegtes Leben* (1903) (Abb. 95) sowie der zentralen Figur im Vordergrund von der 1905 entstandenen *Ankunft der Kaufleute* (Abb. 96). Es drängt sich hier eine Zweiteilung des Bildes auf - die apokalyptische Untergangsstimmung im Hintergrund und der Erlösungsgedanke durch das

Symbol der Monstranz, die auf die Eucharistie und den Leib Christi hinweist im Vordergrund. Es sind drei Figuren, die hier das Christentum verkörpern – möglicherweise steckt darin auch eine Anspielung auf die Drei-Zeiten Lehre von Joachim von Fiore: Das Reich von Gottvater, das Reich des Sohnes und das Reich des Heiligen Geistes.⁵¹⁷

Aage Hansen-Löve hat in seinen Schriften immer wieder auf das Motiv der „Panik“, „des „Grauens“ oder „Entsetzens“ hingewiesen, das sowohl in der russischen Literatur als auch in der Philosophie eine „ungewöhnlich große und vielschichtige Rolle“⁵¹⁸ spielt. Als gemeinsamen Nenner zwischen dem Motiv der „Panik“ bei Gogol', Dostoevskij, Tolstoj und auch den Symbolisten wie Belyj und Ivanov sieht Hansen-Löve die „Tendenz zur Sprachlosigkeit im destruktiven wie im konstruktive Sinn“. Das Thema der Apokalypse, das ein zutiefst russisches Thema ist, wird hier in der Temperaarbeit *Panik* (1907) von Kandinsky zum ersten Mal eingeführt und bleibt wie von Eva Mazur-Keblowski⁵¹⁹ und Boris Sokolov⁵²⁰ überzeugend nachgewiesen, in der Abstraktion das große Thema des Künstlers.⁵²¹ Der zeitliche Zusammenfall

⁵¹⁷ Als einer der ersten Forscher hat Alfons Rosenberg in den 50er Jahren auf die Verbindung von Kandinsky und Joachim de Fiore hingewiesen. ROSENBERG 1955: 62/63: „Auch im 20. Jahrhundert wirkt der von Joachim in die Welt entsandte Impuls weiter. So übernimmt Rudolf Steiner die joachitische Formulierung Schellings von einer geistigen Petrus-, Paulus- und Johanneszeit für seine Anthroposophie und Geisteswissenschaft. Und nicht minder ist die durch den „Blauen Reiter“ um die Jahrhundertwende unter Führung von Wassily Kandinsky hervorgebrachte abstrakte Kunst mitbewirkt durch die joachitische Typologie des Geistes und der Geschichte. Da die Kunstrevolution des 20. Jahrhunderts nicht das Sinnliche, sondern das „Geistige in der Kunst“ zur Anschauung zu bringen suchte, verzichtete Kandinsky um der Reinheit des „Geistigen“ willen in seiner Kunst auf jede Wiedergabe der sinnlichen Erscheinung. Er begründet diese seine Konsequenz in seiner Selbstbiographie „Rückblicke“ mit offensichtlich joachitischen Argumenten: „Heute ist der große Tag einer Offenbarung dieses Reiches (...).“

⁵¹⁸ HANSEN-LÖVE 2005: 680.

⁵¹⁹ Vgl. dazu ausführlich MAZUR-KEBLOWSKI 2000.

⁵²⁰ SOKOLOV 1996b: 97-108:

⁵²¹ Vgl. HANSEN-LÖVE 2004: 284. Zur gleichen Zeit als Kandinsky die Temperaarbeit *Panik* schafft, erscheint von A. Belyj die Schrift „*Zukünftige Kunst*“, in der er das erste Mal den Begriff der „Ungegenständlichkeit“ mit „Apokalyptischem Gedankengut“ in Verbindung bringt. Es ist davon auszugehen, dass Kandinsky die Schriften Belys durch seine russischen Kontakte zugänglich waren. Hansen-Löve macht die Verankerung Kandinskys sowohl im malerischen als auch im literarischen russischen Symbolismus deutlich und zeigt in der Begriffsverwendung von „Gegenstandslosigkeit“ und „Ungegenständlichkeit“ den eklatanten Unterschied zwischen Malevics und Kandinskys Kunst: „Der Begriff »Ungegenständlichkeit« taucht ja schon im russischen Symbolismus, etwa 1907 in Andrej Belys Schrift »Zukünftige Kunst« auf, wo sich die Welt, unter dem Zeichen der Apokalypse betrachtet, als ungegenständliches und damit energetisches wie imaginatives Energiefeld zeigt. Es ist nur konsequent, den russischen Begriff »bes-predmetnost'« präzise mit »Un-Gegenständlichkeit« wiederzugeben – und nicht, wie dies zumeist geschieht, als »Gegenstandslosigkeit«. Dadurch ist es möglich, Malevičs Konzeption der radikalen Aufhebung der Gegenständlichkeit von einem Abstraktionismus (im Geiste Kandinskij) abzugrenzen, der bei aller Reduktion von

zwischen dem apokalyptischen Thema Kandinskys und dem Postulat der „bespredmetnost“ (Ungegenständlichkeit) von Andrej Belyj (1907) in seiner Schrift *Zukünftige Kunst*⁵²², die ebenfalls von düsterer apokalyptischer Stimmung durchtränkt ist, scheint kein Zufall zu sein. Hier verschmelzen die Ideen des malerischen russischen Symbolismus mit dem des literarischen Symbolismus, die in ständigem wechselseitigen Austausch standen. So verwundert es nicht, dass Léon Bakst⁵²³ zwei Jahre später ebenfalls das Motiv der „Panik“ in seinem Werk *Terror antiquus*⁵²⁴ antizipiert. Letztlich wird deutlich, dass das „apokalyptische Thema“ sich nicht ausschließlich aus der russischen Ikonenmalerei und der Ästhetik der Orthodoxie rekrutieren lässt, wie Mazur-Kebrowski dies in ihrer wichtigen Studie vertritt, sondern dass hier die Rezeption des russischen Symbolismus, die freilich von Kandinsky systematisch verschleiert wurde, deutliche Spuren hinterlassen hat. Da die russischen Symbolisten wie Belyj, Blok, Ivanov und ihre Zeitgenossen über ein hervorragendes, beinahe professorales „Symbol- und Mythen-Wissen“⁵²⁵ verfügten, das sich auf das Gebiet der Religionsgeschichte, Ethnologie, Häresiologie sowie Symbol- und Mythenforschung erstreckte, erscheint es plausibel, dass auch Kandinsky aus diesem Fundus schöpfte und über die Auseinandersetzung mit den Erscheinungen des russischen Symbolismus an ihren Themen partizipierte. Gerade in der Gegenüberstellung mit Kazimir Malevič zeigt sich, in wieweit Kandinsky sich tatsächlich von dem Gedankengut des „Geistigen“ aus dem 19. Jahrhundert lösen konnte oder umgekehrt wie sehr er trotz seiner „Abstraktion“ noch an der Spur des „Gegenständlichen“, an den Resten einer „Mimesis“ hing.⁵²⁶

Komplexität mit gegenständlichen Vorgaben arbeitet, die er als Reste, Spuren, Fragmente einer Mimesis ins Bild setzt und zugleich in der Tradition der Ausdrucks- und Darstellungskunst verharrt.“

⁵²²CHAGALL, KANDINSKY, MALEWITSCH UND DIE RUSSISCHE AVANTGARDE 1998: 250-253.

⁵²³Bakst, Léon (1866-1924); Buchzeichner und Illustrator; Mitbegründer der *Mir iskusstva*; Bühnenbilder für Djagilev ab 1909. Vgl. dazu ausführlich: TIMM 1991: 170-171.

⁵²⁴Hansen-Löve beschreibt den „Terror antiquus“ als „stummes Medium der ekstatischen Überschreitung des Sprachlichen, Symbolischen, Repräsentativen selbst“.

⁵²⁵HANSEN-LÖVE 1989: 12.

⁵²⁶HANSEN-LÖVE 2004: 285. Hansen-Löve hat in seinem reichen Kompendium der kommentierten Schriften Malevičs auf den diametralen Unterschied zwischen Malevič und Kandinsky mehrfach hingewiesen, obgleich die beiden Maler lange Zeit in „einem Atemzug genannt“ genannt wurden. Um den Abstraktionismus Kandinskys von der radikalen Aufhebung der Gegenständlichkeit eines Malevičs zu unterscheiden, schlägt er den Begriff der „Gegenstandslosigkeit“ für Kandinsky vor, da dieser „bei aller Reduktion von Komplexität mit gegenständlichen Vorgaben arbeitet, die er als Reste, Spuren, Fragmente einer Mimesis ins

6. Nikolaj Rerich und Kandinsky - die »Tradition Altrusslands«

Nikolaj Rerich war acht Jahre jünger als Kandinsky – er wurde 1874 in St. Petersburg geboren und zählte ebenfalls zu den ausgebildeten Juristen⁵²⁷, die nach der Ausbildung ein Kunststudium an der lokalen Akademie absolvierten.⁵²⁸ Als Vorsitzender des „Kunstvereins“ der *Mir iskusstva* könnte Rerich spätestens im Jahr 1902 mit Kandinsky in Kontakt getreten sein, da der Künstler Kandinsky in dem Jahr nicht nur als Korrespondent aus München in der gleichnamigen Zeitschrift erschien, sondern auch in St. Petersburg auf der vierten Ausstellung der *Mir iskusstva* mit eigenen Werken vertreten war. Nikolaj Rerich wählte anders als Igor' Grabar' seine Ausbildung im Atelier von Cormon in Paris, um dort die Historienmalerei zu studieren. Der folgende Vergleich beschränkt sich ausschließlich auf die Frühwerke Rerichs bis 1907. Im Jahre 1920 emigrierte Nikolaj Rerich mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten auf Einladung des Chicago Art Institute. Es folgten Reisen nach Indien sowie Expeditionen durch Zentralasien. 1947 starb Nikolaj Rerich im britischen Teil des Himalaja.⁵²⁹ Für den Vergleich zwischen Kandinsky und Rerich ist Kandinskys Begeisterung für Ethnographie und ethnographische Expeditionen und Rerichs Engagement in der Russischen Archäologischen Gesellschaft interessant.⁵³⁰ Im Laufe dieser Untersuchung wird auch deutlich, dass dies keine Ausnahmeerscheinung darstellt. Auch Bilibin hatte an Expeditionen der Ethnographischen Gesellschaft teilgenommen und Boris Sokolov hat in seinem Beitrag *Kandinskij i russkaja skazka (Kandinsky und das russische Märchen)* von 1996 in Einzelstudien vorgeführt, wie weit verbreitet das Interesse an ethnographischen und archeologischen Studien unter den symbolistischen Dichtern war.⁵³¹

Bild setzt und zugleich in der Tradition der Ausdrucks- und Darstellungskunst verharret.“ Den Begriff der „Ungegenständlichkeit“ – als „Negation der Gegenstandswelt“, die vernichtend wirkt, ordnet er Malevičs Kunst zu, wo das „Sein des Nichts“ postuliert wird.

⁵²⁷ Auch Kardovskij, Bilibin und Kandinsky studierten zunächst Jura, bevor sie sich dem Kunststudium zuwandten.

⁵²⁸ Rerich studierte bei Kuindži an der Kunstakademie in Petersburg, bevor er ins Atelier des Historienmalers Fernand Cormon (1845-1924) nach Paris ging.

⁵²⁹ Ausführlich über das Leben Rerichs und seine Kunst: DECTER 1989.

⁵³⁰ DECTER 1989: 41-42.

⁵³¹ SOKOLOV 1996a: 7.

6.1 Das Motiv des Bootes und die »Tradition Altrusslands« bei Rerich und Kandinsky

Auf der siebten Ausstellung der ›Berliner Secession‹ wurde Rerich in der Rezension in „Die Kunst für Alle“ vom 15. Juni 1903⁵³² mit dem Finnen Gallén verglichen. Interessant ist dieser Vergleich besonders deswegen, weil von Seiten der Kandinsky-Forschung immer wieder auf Bezüge zwischen Werken des Finnen und denen Kandinskys hingewiesen wurde.⁵³³ So schrieb der Rezensent:

„In ST. RÖHRICH lernt man einen russischen Gallén kennen, der einen altrussischen Kultusplatz mit indianerhaft rohen, hölzernen „Götzen“ malt und unter der Bezeichnung „Altrussland“ ein Ufer zeigt, wo Drachenschiffe zur Kriegsfahrt gerüstet werden.“⁵³⁴

Das Bootsmotiv⁵³⁵ taucht in Kandinskys wie auch in Rerichs Frühwerk in unterschiedlichen Variationen auf. Als Warägerschiff, als Segelboot oder als Ruderboot. Gerade das Motiv des Ruderbootes zeigt sich, wie eine Fülle von Sekundärliteratur bezeugt,⁵³⁶ als Spur einer Gegenständlichkeit auch noch in der Abstraktion. Christiane Schmidt hat den Versuch unternommen, das Bootsmotiv bei Kandinsky ganz konkret als „Aufbereitung der anstehenden Reise“ und als „Symbol für den beruflichen Neuanfang“⁵³⁷ zu deuten. Für unsere Untersuchung steht zunächst die Nähe zu Rerichs Vorlagen im Mittelpunkt der Betrachtung.

6.1.1 Rerichs *Der Bote: Ein Stamm hat sich gegen einen anderen Stamm erhoben* (1897) und Kandinskys Holzschnitt: *Der Rhein* (1903)

Das vorliegende Werk Rerichs bildete die Abschlussarbeit an der St. Petersburger Akademie. Es wurde gleichermaßen von dem Kunst- und

⁵³² DIE KUNST FÜR ALLE, XVIII. Jahrgang: 418.

⁵³³ Vgl. dazu ausführlich WEISS: 47-49.

⁵³⁴ DIE KUNST FÜR ALLE, XVIII. Jahrgang: 418.

⁵³⁵ Zur Ikonografie des Ruderbootes bei Kandinsky siehe zuletzt SCHMIDT 2002: 119-123.

⁵³⁶ Vgl. dazu SMOLIK 1992 : 16-17. BRUCHER 1999: 57-58.

⁵³⁷ SCHMIDT 2002: 106 ff.

Musikkritiker Stasov, wie auch von Djagilev überschwänglich gelobt.⁵³⁸ Rerich hatte in jener Zeit in der Staatsbibliothek in Petersburg intensiv die altrussischen Chroniken studiert, zu denen er einen Zyklus plante. Tatsächlich wurde jedoch nur ein einziges Werk ausgeführt – die vorliegende Arbeit: *Der Bote: Ein Stamm hat sich gegen einen anderen Stamm erhoben* (1897). Insbesondere die Zeit der Waräger⁵³⁹ (8.-11.Jh.) und die Gründungszeit der Kiever Rus (9. Jh.)⁵⁴⁰ interessierte Nikolaj Rerich. Bei der Gegenüberstellung von Kandinskys Holzschnitt: *Rhein* (1903) (Abb. 97) und Rerichs *Der Bote* (1897) (Abb. 98) fallen frappierende Ähnlichkeiten in der Bilderfindung auf. Bei Nikolaj Rerich ist ein alter Mann mit weißem Bart und einer Monomach-Mütze⁵⁴¹, sitzend im Holzboot dargestellt. Er ist der Bote, der zusammengekauert und nachdenklich seine Hände ausgestreckt auf ein weißes Paket gelegt hat, in dem sich vermutlich die Nachricht befindet, dass „ein Stamm sich gegen einen anderen erhoben hat“. Während der Bote bei Rerich von einem stehenden Fährmann über den Fluss gerudert wird, erscheint der Ruderer bei Kandinsky sitzend. Eine zweite Person ist im Profil dargestellt mit einem hoch aufragenden Kopfschmuck, in einem weiten Gewand und mit verschränkten Armen vor der Brust. Ähnlich wie bei Rerich drücken beide Personen entgegengesetzte Temperamente aus. Während der Ruder die „Vita activa“ verkörpert, erscheinen die begleitenden Personen in sich versunken, meditativ, in einer Art „Vita contemplativa“. Im nächtlichen Hintergrund erscheint auf der linken Seite ein Hügel, an dessen Rand sich kleine Hütten säumen. Bote und Fährmann tragen die gleiche Tracht mit langen weißen Leinenhemden und Felljacke und auf dem Kopf eine Monomach- Mütze. Es

⁵³⁸ Vgl. dazu: DECTER 1989: 32

⁵³⁹ Das heutige Russland ist ein Nachfolgestaat der Kiever Rus- so wird das frühmittelalterliche Großreich mit mehrheitlich slawischer Bevölkerung bezeichnet. Das Wort „Rus“ leitet sich vermutlich vom finnischen Begriff „Ruotsi“ ab, was „Ruderer“ bedeutet. Angespielt wird damit auf die Einwanderung von Warägern (Wikingern), die aus Schweden kommend, auf den großen Flüssen Dnjepr, Volga, Volchov entlang ruderten. Vor diesem ethymologischen und geschichtlichen Hintergrund erscheint das Motiv des Ruders bei Kandinsky, das gerade in den abstrakten Werken sowohl im Titel als auch im Bild erscheint, als eine Verbindung zu seinen „russischen Motiven“ im Frühwerk. Vgl. dazu: OSTERRIEDER 2002: 28-29. Osterrieder sieht noch eine weitere Herleitung des Begriffes „Rus“ aus dem Kirchenslavischen. Dort heißt es übersetzt rot, rötlich. Damit könnten historisch auch die Waräger als „Rotbehaarte“ gemeint sein. Entscheidend ist für Osterrieder jedoch auch die Möglichkeit, ethymologisch einen Bezug zum „roten Menschen“ in Form des Sophia-Motiv herzustellen, denn sie wird in der Ikonenmalerei stets ganz in Rot dargestellt.

⁵⁴⁰ Die Kiever Rus gilt als der mittelalterliche Vorläuferstaat vom heutigen Russland, der Ukraine und Weißrussland.

⁵⁴¹ Monomach-Mütze: eine mit Edelsteinen geschmückte Mütze, mit der sich die russischen Zaren krönen ließen.

scheint, als habe Kandinsky bewusst ein deutsches Gegenstück zu Rerichs Rückgriff auf die russische Kultur geschaffen, in dem er in ähnlicher Komposition den Rhein im Vordergrund darstellt, als der „Urfluss“ Deutschlands mit all seinen Mythen und Sagen. Wie bei Rerich herrscht eine nächtliche Atmosphäre und das einsame Boot wird bei Kandinsky ebenfalls am Bildrand angeschnitten.⁵⁴² Anstelle der slawischen Hütten am Fuße des Hügels erscheint bei Kandinsky eine der typischen Burgen am Rhein als Wahrzeichen dieser traditionsreichen Kulturregion. So unterschiedlich die beiden Werke in Material und Technik sind - Rerich schuf das Werk im Querformat in Öl auf Leinwand und Kandinsky nahm das Hochformat in der Technik des Holzschnittes - so nah sind sich die Werke jedoch in der Bilderfindung und vor allen Dingen in der „Stimmung“ von Stille und Erhabenheit. Abschließend sei noch auf das Werk *Schweigen* (Abb. 99) von Michail Nesterov aus dem Jahre 1903 hingewiesen. Es berührt vom Sujet her die Ruderbootthematik, auch wenn hier zwei Angler, die offensichtlich zu einem Kloster gehören, dargestellt sind. Wieder ist es die „Stimmung“, die auch hier möglicherweise durch Rerich angeregt, zum Tragen kommt.⁵⁴³

6.1.2 Rerichs *Der Bau der Schiffe* (1903) und Kandinskys Holzschnitt *Schiffe* (1903)

Ähnlich wie der vorherige Holzschnitt *Rhein* gehört auch die 1903 entstandene Arbeit *Schiffe* (Abb. 100) zu einer Serie schwarzweißer Holzschnitte, die Kandinsky sehr wahrscheinlich im Spätsommer und Herbst 1903 schuf und die in dem Album *Gedichte ohne Worte* Ende 1903 oder Anfang 1904 von der Strogonovschen Lehranstalt in Moskau herausgegeben wurden.⁵⁴⁴ Es wird vermutet, dass Kandinsky bei seinem Aufenthalt in Moskau vom 18. bis 29. Oktober, die Arbeiten an dem Zyklus abschloss.⁵⁴⁵

⁵⁴²Nur mit dem Unterschied, dass Rerich das Boot im linken Bildrand vorne anschneidet und Kandinsky am rechten Bildrand.

⁵⁴³Schmidt vergleicht das Werk *Schweigen* von Nesterov mit Kandinskys Aquarell *Komposition mit Heiligen 1911*. Es verwundert ein wenig, dass sie zuvor den Holzschnitt *Rhein* bespricht, aber den nahe liegenden Vergleich mit Nesterov nicht sieht. Vgl. SCHMIDT 2001: 108-109.

⁵⁴⁴ BARNETT 1995: 80.

⁵⁴⁵ EBENDA.

Die Vignette über dem Inhaltsverzeichnis, die den Titel *Schiffe*⁵⁴⁶ trägt, erinnert vom Motiv und der Komposition her, stark an das Werk *Der Bau der Schiffe* (Abb. 101), das im selben Jahr von Nikolaj Rerich geschaffen wurde. Wie bei Rerich blähen sich im linken Hintergrund drei Segel auf und im rechten Vordergrund erscheint der Bug eines Warägerschiffes, der vom rechten Bildrand angeschnitten wird. Der Fluss und die Schiffe der Waräger als Sinnbild der ersten Staatenbildung der Slawen schmückt das Inhaltsverzeichnis von Kandinskys Album *Gedichte ohne Worte*. Kandinskys hat die Wichtigkeit dieser frühen Holzschnitte immer wieder betont⁵⁴⁷ und auch einige Arbeiten daraus in der französischen Zeitschrift *Les Tendances Nouvelles* (1906 - 1908) veröffentlicht.

6.1.3 Der Zyklus *Stichi bez slov (Gedichte ohne Worte)* von 1903 als „ost-westliches“ Werk

Das Inhaltsverzeichnis des Zyklus *Gedichte ohne Worte* (1903) weist insgesamt 12 Arbeiten auf. Folgende Werke zeigen eindeutig russische Bezüge in der bildlichen Wiedergabe: das Titelblatt, das Inhaltsverzeichnis, Nr. 2 *Gegen Abend* (VEČER), Nr. 3 *Rosen* (ROZY), Nr. 7 *Der Drache* (ZMGY), Nr. 8 *Bewegtes Leben*, Nr. 12 *Die Jagd* (OCHOTA). Sieben bildnerische Darstellungen also beinhalten russische Motive. Deutsche Motive erscheinen genauso oft. Nr. 1 *Der Rhein* (REIN), Nr. 4 *Der Gebirgssee* ('GORNOE OZERO), Nr. 5 *Zuschauer* (ZRITELI), Nr. 6 *Altes Städtchen* (STARYJ GORODOK), Nr. 9 *Abschied* (PROŠČANIE), Nr. 10 *Die Nacht* (NOČ'), Nr. 11 *Der Zweikampf* (POEDINOK').

Die Forschung hat bislang auf die enge Verbindung von Wort, Bild und Klang zu einem Gesamtkunstwerk hingewiesen,⁵⁴⁸ die Kandinsky in diesem Werk zu vereinigen suchte. Der Hinweis auf den symbolistischen Dichter Stefan George, unter dessen Einfluss die mystisch-märchenhafte Stimmung entstanden sei, wird hierbei häufig schnell zitiert. Jelena Hahl-Koch hat sich zu Recht vehement gegen diesen „Topos“ in der Kandinsky- Rezeption

⁵⁴⁶ Anders als bei den folgenden Holzschnitten des Albums ist hier kein Titel in kyrillischen Buchstaben angegeben.

⁵⁴⁷ GROHMANN 1958: 46.

⁵⁴⁸ Vgl. dazu :MOELLER 1994: TAFEL 37.

gewandt.⁵⁴⁹ Viel näher liegend erscheint nach der eingehenden Analyse der russischen Motive ein starker Einfluss der symbolistischen Dichter Aleksandr Blok und Andrej Belyj auf das kulturelle russische Leben gerade in der Zeit zwischen 1900 und 1907 und eben auch auf Kandinsky. Im Kreis der Lukasbruderschaft bei Marianne von Werefkin ab 1897 wurden diese neuen Strömungen intensiv rezipiert. Es liegt daher nahe, dass auch Kandinsky aus der geistigen russisch-symbolistischen Tradition heraus, den Gedanken eines Gesamtkunstwerkes realisierte. Schon im Titelblatt (Abb. 94) kündigt sich paradigmatisch das russische Thema an, mit Zwiebelturmkirchen, russischer Landschaft und posaunenblasendem Reiter auf geschmücktem Pferd. Es ist, als würde der Maler selbst als Alter Ego vor dem Spiegel mit gefalteten Händen stehen und neben ihm sein Kater Waske.⁵⁵⁰ Der Blick in den Spiegel zeigt einen Hintergrund, der sich in Wolkentürmen verzerrt, die auf der rechten Seite wie züngelnde Flammen wirken und die orthodoxe Kirche umschlingen. Mit aufgerissenen Augen schaut der Kater verwundert auf sich selbst, während die Figur mit den gefalteten Händen in sich versunken weder der Gegenwart, noch der Vergangenheit angehört, sondern in einem dritten Stadium höchster Geistigkeit verharrt. So wie es Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* als Voraussetzung für das „wahre Kunstwerk“ formuliert hat:

„Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk «aus dem Künstler»“.⁵⁵¹

Dass die Kirche im Hintergrund symbolischen Charakter hat, darauf hat Kandinsky kurz zuvor in einem Brief vom 05. Juni 1903 an Gabriele Münter hingewiesen:

⁵⁴⁹ HAHN-KOCH 1993: 60-61.

⁵⁵⁰ Kandinsky schrieb vermutlich zwischen 1906 und 1908 in Sèvres bei Paris eine „Katzenkomödie“ in deutscher Sprache. Dazu kommentiert Jessica Boissel: „Der in dem folgenden Sketch angeschlagene leichte und humoristische Ton, die offenkundige Zweideutigkeit mancher Anspielungen (das Wort „Minette“, Anleihe aus dem Französischen, gehört in Rußland zum allgemeinen erotischen Wortschatz) lassen schließen, daß ihn Kandinsky in einer euphorischen Phase schrieb, vielleicht während der letzten Monate des Zusammenlebens in Sèvres.“ BOISSEL 1998: 21.

⁵⁵¹ KANDINSKY 1911 (ÜGK): 136.

„Kirche! Ja, Kirche! Ist eine schwere Frage für mich, von der ich nicht gerne rede. Nicht die Kirche, wo die Pfaffen das Volk betrügt. Diese ist Symbol für mich.“⁵⁵²

6.1.4 Rerichs *Besuch aus Übersee* (1902) und Kandinskys *Lied (Wolga-Lied)* (1906) sowie *Das goldene Segel* (1903)

Der Maler Nikolaj Rerich schuf einige Varianten des Werkes *Besuch aus Übersee*. Die erste Arbeit aus dem Jahr 1901 befindet sich in der Tret'jakov Galerie in Moskau.⁵⁵³ Auch im Kunstmuseum Odessa lässt sich im Katalog von 1976⁵⁵⁴ das Werk *Besuch aus Übersee* von Rerich nachweisen. Möglicherweise gelangte dieses Werk nach der Eröffnung des Museums im Jahre 1899 im Zuge der Übergabe von 70 Gemälden aus der Petersburger Kunstakademie in das Museum. Eine Gegenüberstellung von *Besuch aus Übersee* von 1902 (Abb. 102) und *Lied* (Abb. 62) zeigt in beiden Fällen eine Flotte von Wikingerschiffen, die an ihrem Bug die typischen geschnitzten bunten Tierköpfe aufweisen. Menschen, die sich nur aus kleinteiligen Farbflächen zusammensetzen, füllen bei Rerich wie auch bei Kandinsky die Boote. Während bei Nikolaj Rerich nur das Wikingerboot mit seinen Holzverzierungen in einem intensiven Rot, Gelb und Blau dargestellt ist und dementsprechend auch nur das Schatten im Meer diese Farben widerspiegelt, entwickelt Kandinsky ein regelrechtes Feuerwerk an Buntfarbigkeit in den kleinteiligen Formelementen, die über das ganze Bild verteilt sind. Das Wasser bei Rerich wird abgesehen vom Schatten in differenzierten Blautönen wiedergegeben, während Kandinsky die gesamte Oberfläche in ein buntes Spiegelbild der Boote taucht. Dabei orientiert er sich lediglich an den Farben der Boote und kaum an ihrer Form. In der Behandlung der Farbe und Form als Loslösung der Farbe vom Gegenstand besteht auch der wesentliche Unterschied zu Rerich. Kandinsky geht schon einen Schritt weiter und fühlt sich der Lokalfarbe im Bereich des Wassers oder der Ausarbeitung der

⁵⁵² Übernommen aus: ZIMMERMANN BAND II 2002: 409.

⁵⁵³ RUSSISCHE MALEREI 1976: 84.

⁵⁵⁴ ODESSKIJ CHUDOŽESTVENNYJ MUZEJ 1976:22 ff. Das Museum der Schönen Künste in Odessa wurde am 6. November 1899 eröffnet. Zunächst besaß das Museum lediglich eine kleine Sammlung

Gesichter nicht verpflichtet. Anders dagegen Rerich, der eher traditionell seine starke Farbigkeit nur auf das Wikingerschiff beschränkt.

Auch ein Vergleich von *Besuch aus Übersee* von 1902 (Abb. 102) und Kandinskys *Das goldene Segel* von 1903 (Abb. 103) zeigt in beiden Fällen ein Wikingerschiff in einer Bucht, auf das von einem erhöhten Standpunkt aus hinuntergeschaut wird. Kandinsky mag durch Rerichs Variationen inspiriert worden sein, eigenwillig setzt er das Ölgemälde Rerichs in eine stark stilisierte Temperaarbeit auf schwarzem Grund um.

6.1.5 Rerichs *Sklaven auf dem Dnjepr* (1905) und Kandinskys *Ankunft der Kaufleute* (1905)

Kandinskys Werk *Ankunft der Kaufleute* (Abb. 96) ist kurz nach Kandinskys Rückkehr (im April 1905) von der Tunisreise entstanden. In der Zeitschrift „L'Italia Industriale Artistica“ vom Juli/August des Jahres 1905 wurde die Temperaarbeit auf Leinwand das erste Mal abgedruckt.⁵⁵⁵ Im gleichen Jahr entstand auch Rerichs Temperaarbeit auf Karton: *Sklaven auf dem Dnjepr* (Abb. 104). Zuvor hatte Rerich frühere Werke mit dem altrussischen Thema geschaffen. *Idole* (1901) *Ankunft der Gäste* (1901). Mit Recht weist Brucher auf den Umstand hin, dass in der neueren Forschung die „russisch anmutenden“ Frühwerke Kandinskys, mit Ausnahme der Öl-Skizzen undifferenziert unter dem Begriff „Märchenbilder“ subsumiert werden.⁵⁵⁶ Grohmann verzichtete auf den Begriff des „Märchens“ und formulierte stattdessen den Begriff der „motifs russes“ von 1906. Im Vergleich mit dem im selben Jahr entstandenen Werk Nikolaj Rerichs zeigen sich sowohl inhaltliche wie auch kompositorische Parallelen. Auf einer Anhöhe befindet sich im rechten oberen Bildfeld eine Kremlanlage mit zahlreichen zwiebelturbekrönten Kirchen bei Kandinsky, während bei Rerich ein altrussisches Dorf mit mystischen Holzidolen sich auf einer Anhöhe vom linken zum rechten Bildrand erstreckt. Der Blick aus einer starken Untersicht ist in beiden Bildern frappierend ähnlich. Während sich bei Kandinsky eine dicht gedrängte Menschenmenge aus einem Tor der Stadtanlage über einen Berghang hinab zum Hafen bewegt, erscheint bei Rerich ein in Serpentina

⁵⁵⁵ MOELLER 1994: Kommentar zu Bildtafel 72.

⁵⁵⁶ Vgl. dazu den Ausstellungskatalog von MOELLER 1994.

angelegter Marsch vereinzelter in weiß-roter Tracht gekleideter Figuren, die einen schweren Sack auf den Schultern tragen und sich ebenfalls in Richtung Hafen begeben. Das Motiv des „Altrussischen“ nimmt Kandinsky in seinem Frühwerk explizit in zwei Titeln seiner Werke auf – im Temperagemälde *Altrussisches* von 1904 und im Ölbild *Sonntag (Altrussisches)* (Abb. 108) aus demselben Jahr. Beide Werke knüpfen vom Malstil her, an Rerichs frühe Landschaftsskizzen an, wie *Altes Russland, Isborsk, Kreuz für die Stadt Truvor* 1903 (Abb. 107) sowie Kremlansichten aus der Frühzeit. Mit breitem Pinselstrich werden in wenigen Zügen skizzenhaft das Kreuz oder die Kirche von Jaroslavl (Abb. 105) wiedergegeben. Kraftvoll farbig wirkt der intensive Gebrauch des Rottones bei der Kirche von Jaroslavl sowie die Verwendung von Grün- und Blautönen bei den Kuppeln der Kirche von Rostov, (Abb. 106). Auch in Kandinskys Kremlanlage im Werk *Sonntag (Altrussisches)* (Abb. 108) finden sich grüne, blaue und rote Zwiebelkuppeln wieder, wenn auch seine Kremlanlage anders als bei Rerich durch kurze horizontal geschichtete Pinselstriche konstruiert ist. Wiederum ist es die Buntfarbigkeit bei den kleinteiligen flächigen Einheiten, aus denen Menschen und Häuser gebildet sind, die Kandinskys Werken eine ganz eigene Stimmung verleihen.

Abschließend kann formuliert werden, dass sich der Einfluss von Nikolaj Rerich deutlich auf der Ebene der altrussischen Motive – am stärksten im Motiv der „Wikingerschiffe“ und der „Kremlanlagen“ manifestiert. Jedoch sind auch im Bereich des Malstils von Rerichs frühen Landschaftsskizzen Parallelen zu erkennen.

7. Die russische Ausstellung in Paris 1906 – Salon d'Automne. Exposition de l'art russe

Grohmann stellte schon 1958 lakonisch zu Kandinskys Zeit in Sèvres fest:

„Kandinsky muß in Paris im Geist oder realiter der Heimat begegnet sein; die Russen und ihre Kunst waren damals in der französischen Hauptstadt sehr beliebt, die russische Oper, das russische Ballett und das Theater von Stanislawsky.“⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ GROHMANN 1958: 10.

Tatsächlich begegnete Kandinsky in dieser Zeit einer der größten Ausstellungen russischer Kunst im Salon d'Automne von 1906, wo dreizehn Säle der russischen Kunst, von der altrussischen Ikone bis zur zeitgenössischen Malerei gewidmet waren. Kandinsky selbst war auf der russischen Sonderschau, die von Djagiliev organisiert worden war, nicht vertreten. Es kann an dieser Stelle nur vermerkt werden, dass selbst weniger bekannte Künstler, wie der Freund und Azbè Schüler Nikolaj Zeddler ebenfalls hier ausstellte. Die Frage, warum Kandinsky in Paris nicht in der Sonderausstellung der russischen Kunst vertreten war, ist schwierig. Er stellte im selben Jahr ebenfalls im Salon d'Automne einundzwanzig Arbeiten, darunter Holzschnitte, Gemälde und Temperaarbeiten, aus.⁵⁵⁸ Wurde Kandinsky nicht gefragt oder wollte er nicht in unmittelbarer Nähe seiner künstlerischen Wurzeln auftreten? Bislang gibt es in der Forschung darauf keine Antwort.

Es ist belegt, dass Kandinsky die Ausstellung mehrfach mit Gabriele Münter und Verwandten der Familie Abrikosov besuchte.⁵⁵⁹ In seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog betont Djagiliev, dass es ihm nicht um eine Gesamtdarstellung der russischen Kunst im Wandel der Epochen geht, sondern um die Entwicklung der russischen Kunst aus moderner Sicht:

„La présente Exposition est un aperçu du développement de notre art vu par l'œil moderne. Tous les éléments, qui ont exercé une action immédiate sur l'esprit contemporain de notre pays, y sont représentés. C'est une fidèle image de la Russie artistique de nos jours avec son entraînement sincère, sa respectueuse admiration pour le passé et sa foi ardente dans l'avenir.“⁵⁶⁰

7.1 Die russischen Teilnehmer der Ausstellung Bilibin, Rerich, Somov, Vrubel' und andere Künstler

Das lebendige Bild von der russischen zeitgenössischen Kunst wurde in dieser Ausstellung unter anderem von Konstantin Somov, Ivan Bilibin, Nikolaj Rerich und Michail Vrubel' verkörpert. In dem Vorwort, das von Aleksandr Benua verfasst wurde, wird Rerich als Schüler Viktor Vaznecovs dem Bereich

⁵⁵⁸ SCHMITT 1994: 34.

⁵⁵⁹ EBENDA.

⁵⁶⁰ EXPOSITION DE L'ART RUSSE 1906: 7.

der Wiederbelebung der Traditionen des „Alten Russlands“ zugeordnet und seine Arbeiten als sehr wichtig beurteilt. Über die „nationale Kunst“ Vasnetovs und Rerichs entsteht auch im dekorativen Bereich ab 1890, insbesondere in Moskau, ein „russischer Stil“.

„Victor Vasnetsov et ses principaux émules, Nesterov et Röhrich, reflètent la tendance d'un retour aux traditions de l'ancienne Russie. (...) et par une série importante d'œuvres de Röhrich. Notons ici que les essais des Vasnetsov et d'autres artistes de trouver un art plus national se traduisirent aussi dans les arts décoratifs et que les années 1890 virent, surtout à Moscou, un engouement très vif de ce qu'on a cru alors un style vraiment russe.“⁵⁶¹

Unter den sechzehn ausgestellten Werken Rerichs befanden sich auch die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Werke *Idole*, *Bote*, *Die Sklaven am Dnjepr*. Vrubel' war mit neunundzwanzig Werken auf der Ausstellung vertreten und die Monumentalität einiger seiner Bilder muss auf die Besucher überwältigend gewirkt haben. So berichtet ein zeitgenössischer, damals in Paris ansässiger Künstler, Sudejkin, dass Picasso stundenlang vor Vrubel's Werken gestanden habe.⁵⁶² Benua selbst kündigt ihn in seinem Vorwort als „un des plus grands artistes que la Russie ait produits“⁵⁶³ an und beschreibt seine Kunst als eine Suche nach der „idealen Kunst“. Aber auch die neuartige kristalline Farbtechnik Vrubel's spricht er an und bezeichnet sie etwas allgemein gehalten als Problem des „Zusammenstoßens der Farben“.

„(...) le malheureux Wroubel (maintenant aveugle et interné dans un asile d'aliénés) se mirent à la recherche d'un art idéaliste, réalisant les rêves dont ils étaient hantés, les réminiscences étranges qui les rattachent aux époques passées, travaillant aux grands problèmes du choc de couleurs.“⁵⁶⁴

Unter den achtundzwanzig Werken waren auch Bilder zu sehen, aus denen Kandinsky Motive adaptierte, um sie kurze Zeit später in eigenen Arbeiten umzusetzen. Die *Traumprinzessin*, die kompositorische Ähnlichkeiten zu *Lied* aufweist, ist ein solches Beispiel, aber auch *Der Recke*, der in *Das bunte Leben* paradigmatisch fortgesetzt wird. Bilibin war mit Märchenillustrationen vertreten, die jedoch im Katalog nicht näher beschrieben werden. Quantitativ ähnlich stark wie Vrubel' war der Auftritt von Konstantin Somov: Er

⁵⁶¹ EXPOSITION DE L'ART RUSSE 1906: 16.

⁵⁶² GERMAN 1986: 7.

⁵⁶³ EXPOSITION DE L'ART RUSSE 1906: 16.

⁵⁶⁴ EBENDA: 17.

präsentierte dreißig Werke und wurde von Benua überschwänglich als der Meister der St. Petersburger modernen Richtung bezeichnet.

„L’art de Pétersbourg qui a pour représentant : Constantin Somof, un de maitres les plus délicieux de l’art moderne.“⁵⁶⁵

7.2 Russland und der Westen – Kandinskys Oszillieren zwischen Ost und West

„›Rußland und der Westen‹ - das ist seit Beginn des 19. Jahrhunderts bis in unsere Zeit das zentrale Problem für die russische philosophische Tradition, die russische Literatur und die russische Kultur insgesamt.“⁵⁶⁶

Boris Groys hat in seinem Buch *Die Erfindung Rußlands*⁵⁶⁷ eine ganz entscheidende Perspektive gewählt, die für die Beschäftigung mit dem Werke Kandinskys von eminenter Bedeutung ist: Nicht der Blick vom Westen nach Russland ist entscheidend, sondern die umgekehrte Perspektive „Russland und der Westen“. Darin manifestiert sich die bis heute gebliebene Blickrichtung oder auch Interessenslage, die sich ebenfalls in der westlichen Forschungssituation des russischen malerischen Symbolismus manifestiert: Russland schaut interessiert und neugierig in Richtung Westen, adaptiert und verwirft, umgekehrt ist das Interesse des Westens an Russland, wie schon in früheren Jahrhunderten, gering ausgebildet. Dabei mag es dem „westlichen Leser“ kurios erscheinen, dass die Begriffe „Westen“ und „Russland“ nach Groys im Kontext der russischen intellektuellen Tradition, und nur sie ist im Folgenden stets gemeint, nicht etwa in erster Linie die geographische oder soziologische Bedeutungsebene ansprechen, sondern wohl weitaus mehr als Chiffren fungieren. Chiffren wofür?

„Sie sind eher Chiffren für die Bezeichnung der fundamentalen philosophischen Fragen nach der Universalität des Denkens und der Kultur. Der Terminus „Westen“ bezeichnet hier die Ausrichtung auf eine universale, allgemeinverbindliche, rationale Wahrheit jenseits aller Unterschiede in der Lebens- und Kulturpraxis. Der Terminus „Rußland“ verweist auf die Unmöglichkeit einer solchen Wahrheit und die Notwendigkeit, Lösungen nicht auf der Ebene des Denkens zu suchen, sondern auf der des Lebens selbst.“⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ EXPOSITION DE L’ART RUSSE 1906: 17.

⁵⁶⁶ GROYS 1995: 19.

⁵⁶⁷ Vgl. dazu GROYS 1995.

⁵⁶⁸ EBENDA:20.

Diese grundlegende Gespaltenheit zwischen dem Westen und Russland wird auf mehreren Ebenen widergespiegelt: 1. Die russische Kultur selbst, die noch im 19. Jahrhundert von einer westlich orientierten Oberschicht und einer in die russische Kultur verhafteten Bauernschicht gespalten ist und 2. Der russische Intelligenzler: seine Bildung und sein Bewußtsein sind „rational-westlich“ geprägt, während seine Lebensweise russisch ist. Kandinsky selbst hat immer wieder in seinen Briefen an Gabriele Münter dieser gespaltenen Identität Ausdruck verliehen:⁵⁶⁹

„Also ganz famos weiter gefahren: allein im Coupé von Warschau bis Moskau u. fein geschlafen. Wie diese ganze Atmosphäre auf mich wirkt! Davon erzähle ich später ausführlicher. Aber wie russisch und doch auch unrusisch ich mich fühle! Wie Manches mich beinahe zum Weinen stimmt und Manches mein Herz stärker zu pochen zwingt. Wie anders ist das Volk. Warm ist hier das Leben ... intensiver und packender?“⁵⁷⁰

In einem Brief vom 16. November 1904 schreibt Kandinsky an Gabriele Münter:

„Ich bin kein Patriot, Ella. Auch nur ein ½ Russe. Die Russen halten mich für fremd und brauchen mich nicht. Die Deutschen sind gut zu mir (wenigstens besser wie die Russen), ½ deutsch bin ich gewachsen, meine erste Sprache, meine ersten Bücher waren deutsch (...)“⁵⁷¹

Ganz deutlich wird hier die unbewusste typisierende Zuweisung des russischen Intelligenzlers, der gleich den Bereich der Bildung und des Verstandes mit dem Westen äquivalent setzt, während Russland sofort die Rolle des „Anderen“ übernimmt - das, was von Boris Groys mit dem Unbewussten gleichgesetzt wird. Aus dieser spezifisch russischen Situation

⁵⁶⁹ Mazur-Kebrowski widmet in ihrer Arbeit dem Thema „Vasilij Kandinskij als Vertreter seiner Generation in Russland“ einen eigenen Abschnitt. Unverständlich ist, warum das Zitat von Igor Grabar über Kandinsky „Seine Erscheinung ist typisch russisch, ja mit einem Anflug des Moskauer Universitätsmilieus und einem Hauch von Magistertum...“ bestätigt, dass „Kandinsky ganz eindeutig dieselbe geistige Prägung besaß, die für russische Intellektuelle seiner Generation (nicht nur Künstler und Dichter) typisch war.“ Charakteristisch ist doch wohl die Gespaltenheit und nicht die äußerliche russische Erscheinung.

⁵⁷⁰ HOBERG (ED) 1996: 66.

⁵⁷¹ ZIMMERMANN 2002 BAND II: 658/659.

der Spaltung des Intelligenzlers erscheint eine Vereinigung des „Westens“ mit „Russland“ notwendig.⁵⁷²

In der Frühzeit seines Schaffens hat Kandinsky diese Vereinigung des „Westens“ mit „Russland“ versucht auf bildnerischer Ebene umzusetzen, wie es diese Studie belegt. Im Jahre 1903 entstand der Zyklus *Stichi bez slov* (Gedichte ohne Worte), der geradezu paradigmatisch für das Bestreben der „Vereinigung von westlichen und russischen Motiven“ gelten kann. Es erscheinen nun nicht mehr nur einzelne Arbeiten, die ein Oszillieren zwischen Ost und West belegen, sondern es findet eine Zusammenführung in einer Mappe statt, die unter dem Titel „Gedichte ohne Worte“ vereinigt wird.

8. Zusammenfassung

Die Analyse des Frühwerkes von Kandinsky zwischen 1896 und 1907 im Vergleich mit ausgewählten Werken der Malerei des russischen Symbolismus hat deutliche Parallelen in der Motivik und Maltechnik ergeben. Wie sich zeigte, war Kandinsky in seinen frühen Jahren bildnerisch, nicht nur, wie bislang von Peg Weiss vehement vertreten, dem Münchner Jugendstil verhaftet, sondern in augenscheinlicher Weise auch den russischen Symbolisten. Kandinsky beobachtete nicht nur von außen die Kunstszene in Moskau, St. Petersburg und Odessa, sondern er war sehr bemüht, selbst als Künstler, Organisator von Ausstellungen und Kunstkritiker im Osten wie im Westen präsent zu sein.

Zunächst ist generell festzuhalten, dass Kandinsky von den Künstlern Vrubel', Rerich und Bilibin spezifisch russische Motive, zumeist aus den Bylinen oder russischen Märchen übernommen hat. Dieses gilt nicht für den Künstler Somov, der sich in seinem Historismus auf den westlich geprägten Rokoko und auch Biedermeier berief und in seiner russischen Kunst ebenfalls sehr gut das Oszillieren zwischen Ost und West verdeutlicht. Für Kandinsky selbst bedeutete die zuweilen direkte Adaption von Motiven Somovs eine Anknüpfung an die Entwicklung der russischen Malerei, die zu Beginn der

⁵⁷² GROYS1995: 25. Groys formuliert überspitzt: „Rußland erscheint hier als das Andere, als das Unbewusste des russischen Menschen, der mit einem europäischen Bewußtsein ausgestattet ist. Der Westen und Rußland müssen sich auch deshalb vereinigen, damit der russische Mensch die soziale und innerpsychische Repression überwinden und endgültige Ganzheit erlangen kann.“

Moderne eine Vielzahl von historischen Stilen hervorbrachte. Bei der Übernahme der „Reifrockdame“ von Somov erforschte Kandinsky nebenher die Ausdrucksmöglichkeiten der Linie, die er fast bis zu ihrer Loslösung vom Gegenstand betrieb. Die Berührungspunkte zum westeuropäischen Jugendstil waren somit ebenfalls gegeben und Kandinskys Oszillieren zwischen Ost und West lässt sich daran besonders gut ablesen.

Die Rückbesinnung auf nationale Epen, die Sehnsucht nach Ursprünglichkeit oder die intensive Suche nach den kulturellen Wurzeln lässt sich um 1900 in ganz Europa verfolgen, auch in der russischen Malerei. Die Künstler Rerich, Bilibin und Vrubel' verkörpern diesen Aspekt der Malerei konkret-malerisch auf unterschiedliche Weise in ihrem Werk. Nikolaj Rerich wie auch Ivan Bilibin haben deutlich die „altrussischen Motive“ Kandinskys beeinflusst, in der die „Kremlanlage“ und die „Wikingerboote“ dominieren. Im Bereich des Malstils von Rerichs frühen Landschaftsskizzen und Kirchenansichten mit pastosem Farbauftrag und breitem Strich sind ebenfalls Parallelen zu Kandinskys „altrussischen Bildern“ zu erkennen.

In zweierlei Hinsicht kommt auch dem symbolistischen Maler Vrubel' eine neue Rolle in der Beeinflussung von Kandinsky in den formativen Jahren zu. Zum einen in der Motivik und zum anderen in seiner innovativen Maltechnik. In der spezifischen Motivik seiner symbolischen Frauenfiguren wie *Volchova* oder *Philosophia* erscheint Vrubel' als Mittler zwischen den Ideen des literarischen Symbolismus und Kandinsky. Vrubel' schafft malerische Vorlagen für die Ideen der symbolistischen Dichter von der *Sophia*, die in keiner Beziehung zum byzantinischen Bildthema der „Göttlichen Weisheit Sophia“ stehen. Kandinsky wählte in seinen symbolischen Frauenfiguren niemals die „femme fatale“ oder die „Hure Babylons“ als Motiv, wie es bezeichnend ist, für den von Hansen-Löve benannten „diabolischen Symbolismus“ der ersten Symbolistengeneration. Kandinsky vertritt eher die zweite Generation der russischen Symbolisten, in der die Frau in ihrer Weiblichkeit positiv erscheint als „Sophia, Königin des Himmels oder als Meeresprinzessin Volchova“. In Hinblick auf maltechnische Experimentierfreudigkeit stellt sich auch Michail Vrubel' als interessante Quelle für Kandinsky dar.

Bereits 1886 lässt sich eine Auflösung der zeichnerisch-dinglichen Struktur im *Orientalischen Märchen* von Vrubel' zugunsten einer rein farbig-malerischen Auffassung nachweisen, in einer Stricheltechnik, die stark an Seurats pointillistische Technik der *La Grande Jatte* erinnert, ohne dass Vrubel' sie freilich in der gleichen Weise wissenschaftlich angewendet hat. Aus dieser Tradition heraus lässt sich die schrittweise Entwicklung Kandinskys über *Das bunte Leben* (1907), *Verfolgung* (1907), in denen ebenfalls die zeichnerisch-dingliche Struktur zugunsten einer reinen farblich - malerischen Auffassung verlassen wird, Schritt für Schritt bis in die Abstraktion nachvollziehen.

Die zeitliche Koinzidenz von Merežkovskijs Aufsatz über die drei Testamente 1907, die erste Erwähnung der „bezpredmetnost“ (Ungegenständlichkeit)⁵⁷³ von Andrej Belyj 1907, die russische Ausstellung im Salon d'Automne Ende 1906, wo alle hier zum Vergleich herangezogenen russischen Symbolisten vertreten waren, stürzte Kandinsky nicht nur kurzfristig in eine große Krise, sondern gab ihm vielleicht auch den Impuls, um zum großen Durchbruch – zur Abstraktion zu gelangen.

⁵⁷³In dem Zusammenhang sei auf einen besonnenen Hinweis von Johannes Eichner aufmerksam gemacht. Er hat überzeugend dargestellt, dass Gabriele Münter leider nicht die „optimale Chronistin“ für die Entwicklungsgeschichte von Kandinskys Malerei gewesen sei: „Sie stand im Strom der Geschichte, selbst schaffend, ohne das Leben schon historisch zu nehmen und nachdenkend zu verarbeiten“, aber zuweilen erinnerte sie sich nach langen Jahren an Bemerkungen oder Erlebnisse, die er gerade aufgrund ihrer „Zufälligkeit“ für besonders vertrauenswürdig hält. So erzählt Eichner von einem Spaziergang in Tunis, zu Beginn des Jahres 1905, wo Kandinsky Gabriele Münter berichtet „daß er bei seiner Liebhabermalerei in den Studentenjahren, auch wenn er es recht gemacht zu haben schien, schließlich doch unbefriedigt blieb. Ihn „störten die Gegenstände“. Und er wünschte – damals als Student-, einmal zu einer Malerei zu kommen, in der es keine Gegenstände gäbe. Aber das sollte nicht Ornamentik sein.“ Tatsächlich scheint Kandinsky bereits vor seiner Münchner Zeit eine wage Ahnung von der „Gegenstandslosigkeit“ gehabt zu haben, die aber keine „Ornamentik“ sein sollte.

9. Anhang: Ausstellungsbeteiligungen von Kandinsky zwischen 1898 und 1907 in Russland

Odessa

15. Oktober bis 17. November 1898

Kandinsky stellt zum ersten Mal auf der IX. Ausstellung bei der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹ in Odessa aus. Sein Ölbild *Odessaer Hafen I* erscheint als Nr. 41 im Katalog, Nr. 42 und Nr. 43 Studien.

Odessa

10. Oktober bis 8. November 1899

Teilnahme an der X. Ausstellung bei der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹ in Odessa. Kandinskys Werke werden im Katalog nicht aufgeführt.

Moskau

Februar 1900 (Ausstellungseröffnung am 16. Februar)

In Moskau findet die VII. Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹ statt. Einer der bedeutendsten Aussteller ist Viktor Borisov-Musatov. Als Nr. 34 ist das Werk *Der Abend* für diese Ausstellung von Kandinsky belegt.⁵⁷⁴

Odessa

3. Oktober bis 5. November 1900

XI. Ausstellung bei der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹ in Odessa. Kandinsky wird im Katalog nicht erwähnt. Ein Zeitungsartikel spricht explizit von 13 neuen Werken, hauptsächlich Landschaften, ein anderer erwähnt für die gleiche Ausstellung sieben Arbeiten, die Kandinsky „im Geiste der Secession“ (gemeint ist die Münchener Secession) gemalt habe.⁵⁷⁵

Moskau

Februar/ März 1901

VIII. Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹. Unter dem Oberbegriff: *Dekorative Skizzen* stellte Kandinsky als Nr. 45 und Nr. 46 ein *Aquarell* aus, Nr. 47-51 Leimfarbe, Nr. 52-53 *Drucke* (aus dem Besitz der Firma Abrikossov und Söhne) Nr. 54 *Landschaft bei Augsburg*; Nr. 55-60 *Skizzen Hafen von Odessa*.

⁵⁷⁴ Vgl. dazu LEBEDEVA/ ABRAMOV 2000: 273.

⁵⁷⁵ Vgl. dazu LEBEDEVA/ ABRAMOV 2000:274. Die in Ausschnitten dargelegten Rezensionen der russischen Ausstellungen stellen einen wichtigen Dokumentationswert zur Rekonstruktion der Ausstellungen dar, an denen Kandinsky offensichtlich teilgenommen hat, ohne jedoch im Katalog erwähnt worden zu sein. So präsentierte sich die Chronologie lange unvollständig, vgl. dazu Sarab'janov (1977) oder Schmitt (1994), da diejenigen Ausstellungen nicht erwähnt wurden, in denen Kandinsky im Katalog keine Erwähnung fand.

Odessa

29. September bis 28. Oktober 1901

XII. Ausstellung bei der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹ in Odessa. Nr. 44 *Am Waldbach*, Nr. 45 *Sonnenfleck*, Nr. 46-57 *Studien*.

St. Petersburg

Ausstellungseröffnung am 7. Januar 1902

Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹ in St. Petersburg. Nr. 20 *Landschaft bei Augsburg*; Nr. 21 *Vorort von München*; Nr. 22 u. Nr. 23 *Landschaft bei München*.

Moskau

17. Februar bis 7. April 1902

IX. Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹. Nr. 36 *Am Waldbach* und Nr. 37 *Sonnenfleck*. Unter Nr. 38-45 zeigt er *Studien*, vier Arbeiten weniger als in Odessa.

Odessa

26. September bis 28. Oktober 1902

XIII. Ausstellung der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹.

Nr. 50 *Abschied (Leimfarbe)*, Nr. 51 *Winter in München (Leimfarbe)*, Nr. 52 *Herbsttag (Öl)*, Nr. 53-62 *Studien*.

St. Petersburg

Dezember 1902 bis Januar 1903

Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹ in St. Petersburg. Nr. 41 *Abschied*, Nr. 42 *Winter in München*, Nr. 43 *Herbsttage*, Nr. 44-52 *Studien*.

Moskau

Ausstellungseröffnung am 12. Februar 1903

X. Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹. Nr. 53 *Abschied*, Nr. 54 *Winter in München*, Nr. 55 *Herbsttage*, Nr. 56-60 *Studien*

Saratov

Ausstellungseröffnung 8. April 1903

Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹ in Saratov.

Nr. 13 *Landschaft bei München*, Nr. 14 *München*, Nr. 15 *Landschaft bei Augsburg*, Nr. 16 *Schliersee*

Odessa

Ausstellungseröffnung 10. Mai 1903

I. Ausstellung der ›Vereinigung südrussischer Musik- und Schauspielkunst‹. Nr. 57 *Promenade (Skizze, Leimfarbe)*, Nr. 58 *Das englische Jahr in München*, Nr. 59 *Binz auf*

Rügen (Öl), Nr. 60 *Binz auf Rügen (Öl)*, Nr.61 *Kochel am See(Öl)*, Nr. 62 *Kochel am See (Öl)*, Nr. 63 *Binz auf Rügen (Öl)*, Nr. 64 *Kochel am See (Öl)*, Nr. 65 *Kochel (Öl)*

Odessa

4. Oktober bis 4. November 1903

XIV. Ausstellung der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹

Nr. 81 *Alte Stadt*, Nr. 82 *Im Park (Leimfarbe)*, Nr. 83 *Abenddämmerung (Leimfarbe)*, Nr. 84 *Promenade zu Pferde (Leimfarbe)*, Nr. 85 *Promenade*; Dekorative Zeichnungen: Nr. 86 *Dame mit kleinem Hund*, Nr. 87 *Promenade zu Pferde*, Nr. 88 *Alte Zeiten*, Nr. 89 *Tapferer junger Mensch*, Nr. 90 *Café*, Nr. 91 *Bayerische Alpen*.

St. Petersburg

3. bis 24. Januar 1904

Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹ in St. Petersburg in der Akademie der Schönen Künste.

Nr. 38 *Promenade auf dem Pferd (Leimfarbe)*, Nr. 39 *Abenddämmerung*, Nr. 40 *Alte Stadt*, Nr. 41 *Promenade*, Dekorative Zeichnungen: Nr. 42 *Dame mit kleinem Hund*, Nr. 43 *Promenade zu Pferde*, Nr. 44 *Alte Zeiten*, Nr. 45 *Café*, Nr. 46 *Tapferer junger Mensch*, Nr. 47-54 *acht Studien zur Landschaft bei München*.

Moskau

Ausstellungseröffnung am 7. Februar 1904

XI. Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹.

Nr. 71 *Promenade zu Pferde (Leimfarbe)*, Nr. 72 *Abenddämmerung*, Nr. 73 *Alte Stadt* Dekorative Zeichnungen: Nr. 74 *Promenade*, Nr. 75 *Dame mit kleinem Hund*, Nr. 76 *Alte Zeiten*, Nr. 77 *Café*, Nr. 78 *Tapferer junger Mensch*, Nr. 79-86 *Promenade zu Pferde, acht Studien von München*

St. Petersburg

Ausstellungseröffnung am 7. Februar 1904

I. Ausstellung der ›Neuen Künstlervereinigung‹ in St. Petersburg. Nr. 54 *Am Ufer* Nr. 60 *Sängerin* (Holzschnitt), Nr. 63 *Promenade* (Holzschnitt), Nr. 64 *Dame mit Muff* (Holzschnitt), Nr. 65 *Dichter*, Nr. 66 *Reiter*. Im Katalog erschienen die Werke nicht in der gleichen Reihenfolge.⁵⁷⁶

Odessa

1. bis 31. Oktober 1904

⁵⁷⁶ LEBEDEVA/ ABRAMOV 2000: 279.

XV. Ausstellung der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹. Nr. 60 *Am Ufer*, Nr. 61 *Sommertag*, Nr. 62 *Winterdämmerung*, Nr. 63 *Studie zu einem sonnigen Tag*, Nr. 64 *Studie zu einem grauen Tag*. Zeichnungen: Nr. 65 *Die Braut*, Nr. 66 *Im Herbst*, Nr. 67 *Dame mit Buch*, Nr. 68 *Konversation nach dem Essen*, Nr. 69 *Erzählung*, Nr. 70 *Junges Paar*, Nr. 71 *Stilleben*. Xylographien, von Hand gedruckt. Nr. 72 *Promenade*, Nr. 73 *Abend*, Nr. 74 *Im Winter*, Nr. 75 *Sängerin*, Nr. 76 *Am Strande*, Nr. 77 *Dame*, Nr. 78 *Abschied*, Nr. 79 *Mondaufgang*, Nr. 80 *Tierbändigerin*, Nr. 81 *Im Sommer*, Nr. 82 *Wintertag*, Nr. 83 *Landschaft*.

St. Petersburg

Ausstellungseröffnung am 6. Januar 1905

Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹ in der Akademie der Schönen Künste. Nr. 59 *Sommertag*, Nr. 60 *Sonniger Tag*, Nr. 61 *Grauer Tag*, Nr. 62 *Winterdämmerung*. Zeichnungen. Nr. 63 *Die Braut*, Nr. 64 *Im Herbst*, Nr. 65 *Dame mit Buch*, Nr. 66 *Konversation nach dem Essen*, Nr. 67 *Erzählung*, Nr. 68 *Junges Paar*, Nr. 69 *Stilleben*. Xylographien: Nr. 70 *Abend*, Nr. 71 *Im Winter*, Nr. 72 *Sängerin*, Nr. 73 *Am Strande*, Nr. 74 *Dame*, Nr. 75 *Abschied*, Nr. 76 *Mondaufgang*, Nr. 77 *Tierbändigerin*, Nr. 78 *Im Sommer*, Nr. 79 *Wintertag*, Nr. 80 *Landschaft*.

Moskau

Februar bis April 1905

XII. Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹. Nr. 61 *Sommertag*, Nr. 62 *Sonniger Tag*, Nr. 63 *Grauer Tag*, Nr. 64 *Winterdämmerung*. Zeichnungen: Nr. 65 *Die Braut*, Nr. 66 *Im Herbst*, Nr. 67 *Dame mit Buch*, Nr. 68 *Konversation nach dem Essen*, Nr. 69 *Erzählung*, Nr. 70 *Junges Paar*, Nr. 71 *Stilleben*, Nr. 72 *Abend*. Xylographien: Nr. 73 *Im Winter*, Nr. 74 *Sängerin*, Nr. 75 *Am Strande*, Nr. 76 *Dame*, Nr. 77 *Abschied*, Nr. 78 *Mondaufgang*, Nr. 79 *Tierbändigerin*, Nr. 80 *Im Sommer*, Nr. 81 *Wintertag*, Nr. 82 *Landschaft*.

Odessa

1. Oktober bis 6. November 1905

XVI. Ausstellung der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹. Nr. 106 *Auf dem Lande*, Nr. 107 *Sonntag*, Nr. 108 *Frühling* (Leimfarbe).

St. Petersburg

Ausstellungseröffnung Anfang Februar 1906

III. Ausstellung der ›Neuen Künstlervereinigung‹ in St. Petersburg in der Akademie der Schönen Künste. Nr. 26 *Morgensonne*, Nr. 27 *Im Schlosshof*.

Odessa

1. Oktober bis 5. November 1906

XVII. Ausstellung der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹. Nr. 96 *Ufer (Leimfarbe)*, Nr. 97 *Stilles Wasser (Leimfarbe)*, Nr. 98 *Fantastischer Vogel (Zeichnung, Leimfarbe)*, Nr. 99 *Mars (Zeichnung, Leimfarbe)*, Nr. 100 *Morgen (Zeichnung, Leimfarbe)* Nr. 101 *Dorf (Zeichnung, Leimfarbe)*, Nr. 102 *Arabische Reiterei (Zeichnung, Leimfarbe)*, Nr. 103 *Die Amme*.

Moskau

Herbst 1906

Ausstellung von „Affiches und Plakaten“ in der Leonardo-da-Vinci-Gesellschaft in Moskau. Arbeiten russischer Künstler (Léon Bakst, Ivan Bilibin, Michail Vrubel', Wassily Kandinsky, Konstantin Somov, und andere Künstler) waren neben den Stücken englischer, deutscher, französischer, österreichischer, amerikanischer, skandinavischer und japanischer Künstler (Carrière, Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec, Bonnard) zu sehen. Nr. 28 *Plakat für die Schokoladen der Abrikosov-Gesellschaft*, Nr. 29 *Schokolade Extra für die gleiche Gesellschaft*, Nr. 30 *Für die erste Ausstellung mit Werken von Malerei, Skulptur, Architektur*, Nr. 30 *Für die Ausstellung der Bilder Claude Monets*.

Moskau

25. März bis 6. Mai 1907

XIV. Ausstellung der ›Moskauer Künstlervereinigung‹. Nr. 80-83 (ohne Erwähnung der Werke).

Odessa

30. September bis 4. November 1907

XVIII. Ausstellung der ›Vereinigung südrussischer Künstler‹. Nr. 92 *Dorf*, Nr. 93 *Panik*, Nr. 94 *Holland. Die Boote*, Nr. 95 *Holland. Mühle*, Nr. 96 *Holland. Samstag*, Nr. 97 *Provinz*, Nr. 98 *Venedig*.

10. Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

QUELLEN

ZEITSCHRIFTEN:

MIR ISKUSSTVA (WELT DER KUNST): Ed. S. Djagilev. St. Petersburg 1899-1904.

VESY (WAAGE): Ed. S.A. Poljakov. Moskau 1904-1909.

ZOLOTOE RUNO (DAS GOLDENE VLIES): Ed. N. Rjabušinskij. Moskau 1906-1909/10.

DIE KUNST FÜR ALLE: Ed. F. Schwartz. 14. Jahrgang, München 1898.

DIE KUNST FÜR ALLE: Ed. F. Schwartz. 18. Jahrgang, München 1903.

SCHRIFTEN VON WASSILY KANDINSKY:

KANDINSKY 1902

Korrespondencija iz Mjunchena. In: Mir iskusstva, St. Petersburg, Nr.7, Chronik (1902): 96-98.

KANDINSKY 1908/1909

Stimmen. In: Boissel, Jessica: Über das Theater. Du théâtre. O teatre. Köln 1998: 89-99.

KANDINSKY 1911 (ÜGK)

Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei.[1.Aufl. München 1911]. Mit einer Einführung von Max Bill, revidierte Neuauflage, Bern-Bümpliz 2004.

KANDINSKY 1912 (DER BLAUE REITER)

Kandinsky, Wassily und Marc, Franz (Ed.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München, 8. Auflage 2000.

KANDINSKY 1913 (RÜCKBLICKE)

Rückblicke. In: Kandinsky 1901-1913, Verlag Der Sturm, Berlin 1913: III-IXX. Zit. nach dem Wiederabdruck in: Roethel, Hans K., Hahl-Koch, J. (Ed.): Kandinsky. Die gesammelten Schriften, Bd.1, Bern 1980: 27-50.

KANDINSKY 1914 (MEIN WERDEGANG)

Mein Werdegang. Manuskript aus der Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung (München). Zit. nach dem Wiederabdruck in: Roethel, Hans K., Hahl-Koch, J. (Ed.): Kandinsky. Die gesammelten Schriften, Bd.1, Bern 1980: 51-59.

KANDINSKY 1914/1926

Violett. In: Boissel, Jessica: Über das Theater. Du théâtre. O teatre. Köln 1998: 89-99.

KANDINSKY 1919 (SELBSTCHARAKTERISTIK)

Selbstcharakteristik. In: Das Kunstblatt, 3/6 (Juni 1919). Zit. nach dem Wiederabdruck in: Roethel, Hans K., Hahl-Koch, J. (Ed.): Kandinsky. Die gesammelten Schriften, Bd.1, Bern 1980: 60-62.

KANDINSKY 1929 (DENKEN – NICHTDENKEN?)

Denken – Nichtdenken? (Obertitel „Zwei Ratschläge“ nicht von Kandinsky). In: Berliner Tageblatt 412 (1. September 1929, 5. Beiblatt. Zit. nach dem Wiederabdruck in: Roethel, Hans K., Hahl-Koch, J. (Ed.): Kandinsky. Die gesammelten Schriften, Bd.1, Bern 1980: 66.

KANDINSKY 1927 (AUTOBIOGRAPHISCHE NOTIZ)

Autobiographische Notiz. In: 1. Kunstheft der Juryfreien. Berlin 1927:40. Zit. nach dem Wiederabdruck in: Roethel, Hans K., Hahl-Koch, J. (Ed.): Kandinsky. Die gesammelten Schriften, Bd.1, Bern 1980: 65.

KATALOGE

EXPOSITION DE L'ART RUSSE 1906

Exposition de l'Art russe. Salon d'Automne Paris. [Austt. Kat.] 1906.

MÜNCHENER SECESSION 1898

Katalog der Münchener Secession 1898. München 1898.

WERKVERZEICHNISSE:

BARNETT 1992/94

Barnett, Vivian Endicott: Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle. 2 Bde. München 1992/94.

ROETHEL 1970

Roethel, Hans Konrad: Kandinsky. Das graphische Werk. Köln 1970.

ROETHEL/ Benjamin 1982/84

Roethel, Hans Konrad/ Benjamin, Jean K.: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1: 1900-1915; Bd. 2:1916-1944. München 1982-1984.

Verzeichnis der Sekundärliteratur

ABRAMOV/ LEBEDEVA 2000

Abramov, V. /Lebedeva, I. : Chronologie des exposition en Russie (1898-1921). In: Kandinsky et la Russie [Ausst.Kat. Fondation Pierre Gianadda]. Martigny 2000: 273-282.

ADASKINA 2000

Adaskina, Natalia : Les idée de Kandinsky en Russie. In : Kandinsky et la Russie [Ausst.Kat. Fondation Pierre Gianadda]. Martigny 2000 :33-48.

ALLENOW 1997

Allenow, Michail : Michail Wrubel und seine künstlerische Mission. In: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997: 13-26.

AMBROZIĆ 1988

Ambrozić, Katarina: Wege zur Moderne und die Ažbe-Schule in München [Ausst. Kat. Wiesbaden/Ljubljana 1988/89]. Recklinghausen 1988.

ARCHER 1990

Archer, Kenneth: [Rezension zu:] Jacqueline Decter: Nicholas Roerich. The Life and Art of a Russian Master. London 1989. In: Art History, Nr. 13 (1990): 419-423.

ARCHER 1999

Archer, Kenneth: Nicholas Roerich, Ost & West. Bournemouth 1999.

ARDASCHNIKOWA 1997

Ardaschnikowa, Natalja: In Abramzewo: neue Formen der Keramik. In: Michail Wrubel und seine künstlerische Mission. In: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997: 159-171.

AVTONOMOVA 1989

Avtonomova, Natalja: Die Briefe Wassily Kandinskys an Dmitrij Kardovskij. In: Ebert-Schifferer, Sibylle (Ed.) : Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Frankfurt]. Frankfurt 1989:47-54.

BARNETT 1983

Barnett, Vivian Endicott: Kandinsky at the Guggenheim. New York 1983.

BARNETT 1989

Barnett, Vivian Endicott: Kandinsky and Sweden [Ausst. Kat. Malmö/Stockholm 1989/90]. Malmö/Stockholm 1989.

BARNETT 1992/94

Barnett, Vivian Endicott: Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle. 2 Bde. München 1992/94.

BARNETT 1994

Barnett, Vivian Endicott: Kandinskys Hauskataloge: Kategorien, Formate, Stilmittel. In: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/Tübingen 1994/95]. München 1994:47-55.

BARNETT 1995

Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995.

BARANOVSKIJ 2001

Baranovskij, V. I./ Chlebnikova I. B.: Anton Ažbe i chudozniki Rossii. Moskva 2001.

BELYJ 1999

Belyj, Andrej: Die zukünftige Kunst 1907. In: Schneede, Uwe M. (Ed.): Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde [Ausst. Kat. Hamburg/ Zürich]. Ostfildern-Ruit 1999: 250-253.

BENTCHEV 1999

Bentchev, Ivan: Engelikonen. Machtvolle Bilder himmlischer Boten. Luzern 1999.

BERLIN 1995

Berlin, Isajah: Russische Denker. Frankfurt a.M. 1995.

BIE 1907

Bie, Oskar C.: Somoff, Berlin 1907.

BLEI 1908

Blei, Franz/Somoff, Constantin: Das Lesebuch der Marquise. Ein Rokokobuch. München 1908.

BODE 1997

Bode, Andreas: Ivan Jakovlevic Bilibin: Der russische Märchenillustrator. Wielenbach 1997.

BOISSEL 1998

Boissel, Jessica: Über das Theater. Du théâtre. O teatre. Köln 1998

BOWLT/LONG (Ed.) 1984

Bowl, John E. /Long, Rose-Carol Washton (Ed.): The life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of „On the Spiritual in Art“. 2. Aufl., Newtonville, Mass., 1984 [1. Aufl. 1980].

BOWLT 1988

Bowl, John E.: Esoterische Kultur und Russische Gesellschaft. In: Tuchman, Maurice/Freeman, Judi (Ed.): Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985. Stuttgart 1988:165-183.

BOWLT (Ed.) 1988

Bowl, John E. (Ed.): Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934. Revised and enlarged edition, New York 1988 [1. Aufl. 1976].

BOWLT 1989

Bowl, John E.: Wassily Kandinsky: Verbindungen zu Rußland. In: Ebert-Schifferer, Sibylle (Ed.): Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt]. Frankfurt am Main 1989: 59-78. – Deutsche Übersetzung des Beitrags „Vasilij Kandinskij: The Russian Connection“ in BOWLT/LONG (Ed.) 1984: 1-41.

BOWLT 1993a

Bowl, John E.: Il dono segreto della visione. Wassili Kandinsky e la Russia fin-de-siècle. In: Misler, Nicoletta (Ed.): Wassily Kandinsky tra Oriente e Occidente. Capolavori dai musei russi [Ausst. Kat. Firenze]. Firenze 1993: 19-37.

BOWLT 1993b

Bowl, John E./ Hernad, Béatrice.: Aus vollem Halse: Russische Buchillustration und Typographie 1900-1930 [Ausst. Kat. Bayerische Staatsbibliothek München]. München 1993.

BÜTTNER 1980

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Band 1. Wiesbaden 1980.

CALOV 1998

Calov, Gudrun: München und die russischen Künstler.[Sonderabdruck aus: Bayern, Franken, Schwaben und Osteuropa. Wiesbaden: Harrassowitz]. Wiesbaden 1998.

CARLETON 1974

Carleton, David L.: A Comparison of the Artistic Theories of Leonardo da Vinci and of Wassily Kandinsky. In: Leonardo 7(1974): 33-35.

CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE 1998

Christliche Ikonographie in Stichworten. Hannelore Sachs; Ernst Badstübner; Helga Neumann (Ed.). 7. überarb. Aufl. München 1998.

COX 1970

Cox, William Arthur: The art world and Mir Iskusstva [Dissertation]. Michigan 1970.

DECTER 1989

Decter, Jacqueline: Nicholas Roerich. The Life and Art of a Russian Master. London 1989.

DEROUET/BOISSEL 1984

Derouet, Christian/ Boissel, Jessica: Kandinsky. Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944). Collections du Musée national d'art moderne. Paris 1984.

DUBAEV 2003

Dubaev, Maksim L.: Rerich. Moskva 2003.

EICHNER 1957

Eichner, Johannes: Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst. München o. J.

EMMERT 1998

Emmert, Claudia: Bühnenkompositionen und Gedichte von Wassily Kandinsky. Im Kontext eschatologischer Lehren seiner Zeit 1896-1914. Frankfurt am Main/Berlin/[u.a.] 1998 [Europäische Hochschulschriften, Reihe 28: Kunstgeschichte, 333].

FÄTHKE 1998

Fäthke, Bernd: Marianne Werefkin und Wassily Kandinsky. In: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der Blaue Reiter und seine Künstler. München 1998 [Ausst. Kat. Berlin/Tübingen 1998/99]: 93-104

FINEBERG 1984

Fineberg, Jonathan David: Kandinsky in Paris 1906-1907. Ann Arbor, Mich., 1984.

FORSTNER 1977

Forstner, Dorothea: Die Welt der Christlichen Symbole. Innsbruck 1977.

FRIEDEL (ED.) 1995

Friedel, Helmut (Ed.)/ Barnett Vivian Endicott: Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995.

GABNER 1999

Gaßner, Hubertus: Das Geistige in der Kunst und die Suprematie kosmischer Erregung. Autonomiewünsche und Mythen der Selbstbegründung bei Kandinsky und Malewitsch. In: Schneede, Uwe M. (Ed.): Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde [Ausst. Kat. Hamburg/Zürich]. Ostfildern-Ruit 1999: 41-54.

GABNER 1997

Gaßner, Hubertus: Die demiurgische Kraft begehrender Blicke. In: Michail Wrubel und seine künstlerische Mission. In: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997: 35-62.

GERMAN 1986

German, Michail, J.: Michail Wrubel. Leningrad 1986.

GOLLEK 1982

Gollek, Rosel: Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie. 2., erweiterte und korrigierte Aufl., München 1982 [1. Aufl. 1974].

GOTTDANG 2001

Gott dang, Andrea: „Man muß sie singen hören“. Bemerkungen zur Musikalität und Hörbarkeit von Böcklins Bildern. In: Böcklin, Arnold – Eine Retrospektive [Ausst. Kat. Basel, Paris, München]. Heidelberg 2001:131-137.

GOTTDANG 2004

Gott dang, Andrea: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780-1915. München 2004.

GROHMANN 1958

Grohmann, Will: Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Köln 1958 [2. Aufl. 1961].

GRABAR´ 1974

Grabar´ Igor´E.: Pis´ma (Briefe) 1891-1917 [Ed. Andreeva, L.V./Kazdan, T.P.]. Moskau 1974.

GRABAR' 2001

Grabar'Igor'E.: Moja žizn': avtomonografija; Etjudy o chudožnikach [Vstup. stat'ja i kommentarii V. M. Volodarskogo]. Kommentierte und korrigierte Aufl., Moskau 2001 [1. Aufl. 1937].

GRAY 1974

Gray, Camilla: Das große Experiment. Die russische Kunst 1863-1922. Köln 1974.

GROYS 1995

Groys, Boris: Die Erfindung Rußlands. München Wien 1995.

HAHL-KOCH 1967

Hahl-Koch, Jelena: Marianne Werefkin und der russische Symbolismus. Studien zur Ästhetik und Kunsttheorie. München 1967 [Slawistische Beiträge, 24].

HAHL-KOCH 1974

Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky und Kardovskij. In: Pantheon: Internationale Jahreszeitschrift für Kunst XXXII (1974): 384-389.

HAHL-KOCH 1983

Hahl-Koch, Jelena: Der frühe Jawlensky. In: Zweite, Armin (Ed.): Alexej Jawlensky, 1864-1941. München 1983: 41-44.

HAHL-KOCH 1993

Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky. Stuttgart 1993.

HANFSTAENGEL 1974

Hanfstaengel, Erika: Wassily Kandinsky Zeichnungen und Aquarelle. Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München. München 1974 [2., ergänzte Aufl.: 1981].

HANSEN-LÖVE 1989

Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Band: Diabolischer Symbolismus. Wien 1989.

HANSEN-LÖVE 1993

Hansen-Löve, Aage A.: Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende. In: Grübel, R. (Ed.): Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Amsterdam/ Atlanta 1993: 231-326.

HANSEN-LÖVE 2003

Hansen-Löve, Aage A.: Russkij Simvolizm. Sistema poetičeskich motivov. Mifopoetičeskij simvolizm načala veka. Kosmičeskaja simvolika. [Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Mythopoetischer Symbolismus. Kosmische Symbolik.] Sankt-Peterburg 2003.

HANSEN-LÖVE 2004

Hansen-Löve, Aage A. (Ed.): Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik. München/Wien 2004.

HENDERSON 1988

Henderson, Linda Dalrymple: Mystik, Romantik und die vierte Dimension. In: Tuchman, Maurice/ Freeman, Judi (Ed.): Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985. Stuttgart 1988:219-237.

HERNAD 1993

Hernad, Béatrice/ John Bowlit : Aus vollem Halse: Russische Buchillustration und Typographie 1900-1930 [Ausst. Kat. Bayerische Staatsbibliothek München]. München 1993.

HOBERG 1991

Hoberg, Annegret: Tafeln. In: Zweite, Armin (Ed.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München. München 1991: 59-285.

HOFMANN 1966

Hofmann, Werner: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1966.

HÜNEKE (ED.) 1989

Hüneke, Andreas (Ed.): Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung. Leipzig 1989.

HÜNEKE 1994

Hüneke, Andreas: Kein Stillstand. Kandinskys Wirken in der Öffentlichkeit. In: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994: 85-89.

HÜNEKE 2000

Hüneke, Andreas: Hinter einem schwarzen Vorhang tanzende Gedanken. Pläne des „Blauen Reiters“. In: Hopfengart, Christiane (Ed.): Der Blaue Reiter. Köln 2000 [Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen]:27-33.

ILLETCHKO 1996

Illetschko, Georgia: Kandinsky und Paris. Die Geschichte einer Beziehung. München 1996.

ILING 1997

Iling, Alla: Orientalische Ornamentik und mediterrane Inspiration. In: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997: 127.

IOWLEWA 1997

Iowlewa, Lidija: Wrubel und seine Mäzene. In: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997: 27-34.

JAKOVLEVA 1996

Jakovleva, Elena: Tetral'no – dekoracionnoe iskusstva N. K. Rericha. Samara 1996.

JAWLENSKY 1970

Jawlensky, Alexej: Lebenserinnerungen. In: Weiler, C.: Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichter, Meditationen. Hanau 1970.

JOACHIM VON FIORE 1955

Joachim von Fiore: Das Reich des Heiligen Geistes. Ed. Alfons Rosenberg [Übersetzung: R. Birchler]. München – Planegg 1955.

JUNG 1999

C.G. Jung: Archetypen. 8. Auflage, München 1999.

KANDINSKY KAT. 1972

Kandinsky. Aquarelle und Zeichnungen [Ausst. Kat.]. Basel 1972.

KANDINSKY KAT. 1989

Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt]. Frankfurt 1989.

KANDINSKY 2007

Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte. Friedel, Helmut (ED.), Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung. München 2007.

KANDINSKY, NINA 1976

Kandinsky, Nina: Kandinsky und ich. München 1976:

KANDINSKY/MARC (Ed.) 1912

Kandinsky, Wassily/ Marc, Franz (Ed.): Der Blaue Reiter. 1. Aufl., München 1912 [2. Aufl., mit zusätzlichem Vorwort: 1914. – Faksimile-Ausgabe der Luxusausgabe von 1912: München 1976 (2. Aufl.: 1979). – Dokumentarische Neuausgabe, Ed. Klaus Lankheit: München 1965 (8.Aufl.: 2000)].

KANDINSKY/MARC 1983

Kandinsky, Wassily/ Marc, Franz: Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc. Ed. Klaus Lankheit. München/Zürich 1983.

KARDOVSKIJ 1960

Kardovskij, Dimirij N.: Ob iskusstve.Vospominanija, stat'i, pis'ma. Leningrad 1960.

KIBLITSKY (ED.)2002

Kiblitsky, Joseph/ Reifenscheid, Beate: Sehnsucht und Aufbruch. Der Russische Symbolismus (Ausst. Kat. Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg/ Ludwigmuseum im Deutschherrenhaus, Koblenz 2002] 2002.

KOHLE 2000

Kohle, Hubertus: Malerei des Symbolismus. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Nr. 7/8 (2000): 35-42.

KOROTKINA 1985

Korotkina, L. V.: Rerich v Peterburge - Petrograd. Leningrad 1985.

KOROTKINA 2004

Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.

KOYRÉ 1976

Koyré, Alexandre: La philosophie et le problème national en Russie au début du XIXe siècle. Paris 1976.

KRIEGER 1998

Krieger, Verena: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde. Köln 1998.

KRIEGER 1999

Krieger, Verena: „Wir suchen andere Werte, eine andere Inspiration, eine andere Kunst...“. Das Interesse der Avantgarde am Bildkonzept der Ikone. In: Schneede, Uwe M. (Ed.): Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde [Ausst. Kat. Hamburg/Zürich]. Ostfildern-Ruit 1999:31-40.

KURCHANOVA 1994

Kurchanova, Natasha: Die Volksmythologie: eine visuelle Sprache? In: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994: 57-69.

LABECKIJ 2002

Labeckij, P.P./Molodin, V.I./ Lazarevic, O.V.: N.K. Rerich – archeolog. Novosibirsk 2002.

LANGNER 1994

Langner, Johannes: „Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimes“ Kandinsky und der Symbolismus. In: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994: 71-83.

LANKHEIT 1951

Lankheit, Klaus: Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei. In: Neue Heidelberger Jahrbücher, Neue Folge 1951: 55-90.

LANKHEIT 1965

Lankheit, Klaus [Vorwort und Kommentar]. In: Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Ed.): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. München 1965.

LAZAREVIC 2002

Lazarevic, O.V./ Molodin, V. I./ Labeckij, P.P.: N.K. Rerich – archeolog. Novosibirsk 2002.

LEBEDEVA/ ABRAMOV 2000

Lebedeva, I./ Abramov, V. : Chronologie des exposition en Russie (1898-1921). In : Kandinsky et la Russie [Ausst.Kat. Fondation Pierre Gianadda]. Martigny 2000 :273-282.

LENJASCHIN 2002

Lenjaschin, Wladimir: „Zwischenwelten“ des russischen Symbolismus. In: Kiblitky, Joseph/ Reifenscheid, Beate: Sehnsucht und Aufbruch. Der Russische Symbolismus (Ausst. Kat. Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg/ Ludwigmuseum im Deutschherrenhaus, Koblenz 2002] 2002:7-16.

LENZ (ED.) 1994

Lenz, Christian (Ed.): Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender. München 1994.

LONG 1975

Long, Rose-Carol Washton: Kandinsky's Abstract Style. The Veiling of Apocalyptic Folk Imagery. In Art Journal 34/3 (Spring 1975): 217-228.

LONG 1980

Long, Rose-Carol Washton: Kandinsky. The Development of an Abstract Style. Oxford 1980.

LONG 1994

Long, Rose-Carol Washton: Vom Märchen zur Abstraktion. Kandinsky 1910 – Avantgarde oder regressiver Modernismus? In: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994: 99-109.

LOMBROSO 1894

Lombroso, Cesare: Entartung und Genie. Neue Studien [Übers. von Hans Hans Kurella]. Leipzig 1894.

MACKERT 1999

Mackert, Barbara: Erzählende Farbsprache. Rekonstruktion der Bildsyntax anhand einer frühen Selbstinterpretation von Wassily Kandinsky. In: Sachs-Hombach, Klaus (Ed.): Bildgrammatik [Reihe Bildwissenschaft, 1]. Magdeburg 1999: 239-254.

MACKERT-RIEDEL 2003

Mackert-Riedel, Barbara: Wassily Kandinsky über eigene Bilder. Zum Problem der Interpretation moderner Malerei. Weimar 2003.

MAI 1985

Mai, Ekkehard: Akademie, Sezession und Avantgarde – München um 1900. In: Zacharias, Thomas (Ed.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München. München 1985: 145-178.

MAZUR-KEBLOWSKI 1993

Mazur-Kebrowski, Eva: Die russischen Determinanten der abstrakten Kunst bei Kandinsky. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 54 (1993): 265-280.

MAZUR-KEBLOWSKI 2000

Mazur-Kebrowski, Eva: Apokalypse als Hoffnung. Die russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilij Kandinskij's vor 1914. Berlin 2000.

METKEN 1997

Metken, Günter: Zwischen Slawophilie und Avantgarde. In: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.

MOELLER (ED.) 1994

Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/Tübingen 1994/95]. München 1994.

MOELLER (ED.) 1998

Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der Blaue Reiter und seine Künstler [Ausst. Kat. Berlin/Tübingen 1998/99]. München 1998.

MOLODIN 2002

Molodin, V.I./ Lazarevic, O.V./ Labeckij, P.P.: N.K. Rerich – archeolog. Novosibirsk 2002.

OBRIST 1903

Obrist, Hermann: Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Essays. Leipzig 1903.

ODESSKIJ CHUDOZESTVENNYJ MUZEJ 1976

Odesskij chudozestvennyj muzej.[Kunstmuseum Odessa]. The Odessa Art Museum. [Engl./Russ]. Kyiv 1976.

ONASCH 1981

Onasch, Konrad: Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten. Leipzig 1981.

OSTERRIEDER 2002

Osterrieder, Markus: Das Land der Heiligen Sophia: Das Auftauchen des Sophia-Motivs in der Kultur der Ostslaven. In: Wiener Slawistischer Almanach, 50 (2002): 5-62.

PANOFSKY 1939

Panofsky, Erwin: Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance. Oxford University Press. New York 1939: 129-160.

PAULI 1936

Pauli, Gustav: Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten. Tübingen 1936.

PODZEMSKAIA 1993

Podzemskaia, Nadia: Auf der Such nach der universalen Kunst. Kandinsky und Der Blaue Reiter (aus russischer Sicht). In: Gaehtgens, Thomas W. (Ed.): Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992. Bd. 1. Berlin 1993: 105-120.

PODZEMSKAIA 1997 a

Podzemskaia, Nadia: Note sur la genèse et l'histoire de l'édition de 'Du Spirituel dans l'art de V. Kandinsky. In : Histoire de l'Art 39 :107-116.

PODZEMSKAIA 1997 b

Podzemskaia, Nadežda: Doklad V. Kandinskogo 'Osnovnye elementy živopisi' v kontekste razvitija ego teorii živopisi [Kandinskys Referat 'Die Grundelemente der Malerei ' im Kontext der Entwicklung seiner Theorie der Malerei]. In: Voprosy iskusstvoznanija 11 (1997), Nr. 2 : 75-86.

PODZEMSKAJA 1998

Podzemskaja, Nadja : Ponjatie 'Bild' v formiravanii chudozestvennoj teorii Kandinskogo [Das Konzept des 'Bildes' in der Herausbildung der Kunsttheorie Kandinskys]. In: Avtonomova, Natalja [u. a.] (Ed.): Mnogogrannyj mir Kandinskogo [Akten des Internationalen Kongresses, Moskau, Tret'jakov-Galerie 1994]. Moskau 1998: 82-90.

PODZEMSKAIA 1999

Podzemskaja, Nadia: Kandinsky entre les sciences humaines et l'art. In: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne 68 (Sommer 1999) : 25-51.

PODZEMSKAIA 2000 a

Podzemskaja, Nadia : Colore, simbolo, immagine. Origine della teoria di Kandinsky. Firenze 2000 [Studia Slavica, 3]

PODZEMSKAIA 2000 b

Podzemskaja, Nadia : "Du Spirituel dans l'art ». Le projet d'édition russe de 1914 et l'écriture théorique de Kandinsky. In : Genesis 15 (2000) : 43-65.

PROPP

Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Frankfurt 1975.

REDEPENNING 2003

Redepenning, Dorothea: Russischer Stoff, europäische Form. Der Dialog der Kulturen in der Musik. In: Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen 53, Heft 9-10. September-Oktober 2003:1262-1280.

REIFENSCHIED (ED.) 2002

Reifenscheid, Beate/Kiblicky, Joseph (Ed.): Sehnsucht und Aufbruch. Der Russische Symbolismus als historische und aktuelle Dimension [Ausst. Kat. Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg/ Ludwigmuseum im Deutschherrenhaus, Koblenz 2002] 2002.

REINKOWSKI-HÄFNER 1994

Reinkowski-Häfner, Eva: Tempera. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Jg. 8 1994: 303ff.

RICE 1975

Rice, M. P.: Valery Brjusov and the Rise of Russian Symbolism. Ann Arbor 1975.

RIEDL 1978

Riedl, Peter Anselm: Kandinsky und die Tradition. In: Heidelberger Jahrbücher 22 (1978): 3-17.

RIEDL 1983

Riedl, Peter Anselm: Wassily Kandinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1983.

RIEGL 1966

Riegl, Alois: Historische Grammatik der bildenden Künste. Ed. Karl M. Swoboda/ Otto Pächt. Graz/ Köln 1966.

RINGBOM 1966

Ringbom, Sixten: Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29 (1966): 386-418.

RINGBOM 1970

Ringbom, Sixten: Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting. In : Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29 (1966):386-418.

RINGBOM 1982

Ringbom, Sixten: Kandinsky und das Okkulte. In: Zweite, Armin (Ed.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914 [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus]. München 1982: 85-101.

RINGBOM 1988

Ringbom, Sixten: Überwindung des Sichtbaren. Die Generation der abstrakten Pioniere. In: Tuchman, Maurice/ Freeman, Judi (Ed.): Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890-1985. Stuttgart 1988: 131-153.

ROETHEL 1970

Roethel, Hans Konrad: Kandinsky. Das graphische Werk. Köln 1970.

ROETHEL 1982

Roethel, Hans Konrad: Kandinsky. München/Zürich 1982.

ROETHEL/ Benjamin 1982/84

Roethel, Hans Konrad/ Benjamin, Jean K.: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1: 1900-1915; Bd. 2:1916-1944. München 1982-1984.

RUSSIA AND THE WEST 1992

Russia and the West. The Quest for Russian National Identity. In: Studies in Soviet Thought. No.43. Den Haag 1992: 185-198.

RUSSISCHE LYRIK 1983

Russische Lyrik. K.Borovsky, L. Müller (Ed.). Stuttgart 1983.

RUSSISCHE MÄRCHEN 1980

Das Märchen vom herrlichen Falken und andere russische Märchen mit Illustrationen von Ivan Bilibin. Nacherzählt von Elisabeth Borchers. Frankfurt 1980 (1.Auflage).

RUSSISCHE MÄRCHEN 1987

Wassilissa die Wunderschöne und andere russische Märchen mit Illustrationen von Ivan Bilibin. Nacherzählt von Elisabeth Borchers. Frankfurt 1987 (1.Auflage).

RUSSISCHE MALEREI 1976

Russische Malerei 1890-1917 [Ausst. Kat. Hamburg/Frankfurt]. Frankfurt/M. 1976.

RUSSISCHE MALEREI 1981/1982

Russische Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts [Ausst. Kat.Baden-Baden/Hannover] Stuttgart 1981.

SARAB'JANOV 1976

Sarab'janov, D. V.: Die wichtigsten Ereignisse des russischen Kunstlebens 1890-1917. In: Russische Malerei 1890-1917 [Ausst. Kat. Hamburg/Frankfurt]. Frankfurt/M. 1976: 27-41.

SARABJANOW 1981

Sarabjanow, D. V.: Die russische Malerei und Graphik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Russische Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts [Ausst. Kat. Baden-Baden/ Hannover] Stuttgart 1981: 3-25.

SARAB'JANOV 1989

Sarab'janov, D. V.: Wassily Kandinsky – Künstler und Bürger Europas. In: Ebert-Schifferer, S[ibylle] (Ed.): Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Frankfurt]. Frankfurt 1989: 25-31.

SARABIANOV 1990

Sarabianov, Dmitri V.: Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. London 1990.

SEHNSUCHT UND AUFBRUCH KAT. 2002

Reifenscheid, Beate/ Kiblitsky, Joseph (Ed.): Sehnsucht und Aufbruch. Der Russische Symbolismus als historische und aktuelle Dimension [Ausst. Kat. Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg/ Ludwigmuseum im Deutscherherrenhaus, Koblenz 2002] 2002.

SCHLITTGEN 1926

Schlittgen, Hermann: Erinnerungen. München 1926.

SCHMIDT 2002

Schmidt, Christiane: Kandinskys physikalische Kreise. Kunst als Medium naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Untersuchung der Schriften des Künstlers und seiner abstrakten Bildwelt von Gesichtspunkten moderner Physik. Weimar 2002.

SCHMITT 1994

Schmitt, Evmarie: Lebensdaten 1866-1944. In: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994: 15-45.

SMOLIK 1992

Smolik, Noemi: Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild. Der Maler Vasilij Kandinskij [Diss. Köln 1987]. München 1992 [Edition Slavica].

SMOLIK 1999

Smolik, Noemi: „Die Kunst meines Landes ist ungleich tiefer und vor allem bedeutender als alles, was ich im Westen kenne“. Die russische Avantgarde im Spannungsverhältnis von Ost und West. In: Schneede, Uwe M. (Ed.): Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde [Ausst. Kat. Hamburg/Zürich]. Ostfildern-Ruit 1999: 19-29.

SOKOLOV 1996

Sokolov, Boris M.: Kartina V. Kandinskogo „Pestrajazhizn“ i messianizm v ruskom iskusstve načala XX veka [Das Bild von W. Kandinsky „Das bunte Leben“ und der Messianismus in der russischen Kunst zu Beginn des XX. Jahrhunderts]. In: Biblija v kul'ture i iskusstve: materialy naucnoj koferencii "Vipperovskie Čtenija – 1995". Moskau 1996: 217-250.

SOKOLOV 1996a

Sokolov, Boris M.: Kandinskij i rusckaja skazka [Kandinsky und das russische Märchen]. In: Živaja starina, Nr. 2 (1996): 7-11.

SOKOLOV 1996b

Sokolov, Boris M.: Russkij Apokalipsis Vasilija Kandinskogo [Die Russische Apokalypse des Wassily Kandinsky]. In: Naše nasledie, Nr. 37 (1996): 97-108.

SOLOWJOW 1978

Solowjow, Wladimir: Deutsche Gesamtausgabe der Werke. München 1978.

SOMOFF 1908

Somoff, Konstantin / Blei, Franz: Das Lesebuch der Marquise. Ein Rokokobuch. München 1908.

SOMOV KAT. 1971

Somov, Konstantin: Katalog vystavki. Leningrad 1971.

SYMBOLISMUS IN RUSSLAND 1996

Kiblitsky, Joseph (Ed.): Symbolismus in Rußland [Kat. Staatliches Russisches Museum] Palace Edition 1996.

STELE 1962

Stele, France: Anton Ažbe – ucitelj. In: Anton Ažbe in njegova sola. Ljubljana 1962. (Resumé in französischer Sprache): 133-135.

THÜRLEMANN 1986

Thürlemann, Felix: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke. Bern 1986.

THÜRLEMANN 1988

Thürlemann, Felix: Grün – die verstoßene Vierte. Zur Genealogie des modernen Farbpurismus. In: Bürgi, Bernhard (Ed.): Rot Gelb Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart/ Teufen 1988: 11-27.

TIMM 1991

Timm, Susanne: Künstlerbiographien. In: Spielmann, Heinz (Ed.): Die russische Avantgarde und die Bühne 1890-1930. Schleswig 1991: 170-184.

VERGO 1980

Vergo, Peter: [Rezension zu:] Peg Weiss, Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years. Princeton [...] 1979. In: Kunstchronik 33 (1980): 481- 484.

VIKTURINA 1989

Viktorina, M.P.: Zur Frage von Kandinskys Maltechnik. In : Ebert-Schifferer, S[ibylle] (Ed.) : Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Frankfurt]. Frankfurt 1989: 35-46.

WACKERNAGEL 1995

Wackernagel, Rudolf H.: „Bei ›Öl‹ auch Aquarell ..., bei ›Aquarell‹ auch Öl usw.“ Zu Kandinskys Ateliers und seinen Maltechniken. In: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995.

WACKERNAGEL 1992

Wackernagel, Rudolf H.: Kandinsky – ein Vertreter der modernen Temperamalerei. In: Barnett, Vivian Endicott: Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle. 2 Bde. München 1992/94.

WEISS 1979

Weiss, Peg: Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years. Princeton, New Jersey, 1979.

WEISS 1982

Weiss, Peg: Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen. In: Zweite, Armin (Ed.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914 [Ausst. Kat. Städt. Galerie im Lenbachhaus]. München 1982: 29-83.

WEISS 1995 a

Weiss, Peg: Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven/ London 1995.

WEISS 1995 b

Weiss, Peg: Interpreting Kandinsky's Iconography. Sources in Ethnography and Shamanism. In: Scott, Susan S. (Ed.): The Art of Interpreting [Papers in Art History from the Pennsylvania State University, 9]. University Park, Pennsylvania, 1995: 322-369.

WEREFKIN 1960

Werefkin, Marianne: Briefe an einen Unbekannten 1901-1905. Ed. Clemens Weiler. Köln 1960.

WERENSKIOLD 1989

Werenskiold, Marit: Kandinsky's Moscow. In: Art in America (März 1989): 97-111.

WERENSKIOLD 1992

Werenskiold, Marit: Kandinsky and the vision of 'Moscow, the third Rome'. In: L'Art et les revolutions. XXVII congrès international d'histoire de l'Art. Strasbourg 1-7 septembre 1989. Actes. Section 2 : Changements et continuité dans la création artistique des révolutions politiques, ed. Klaus Herding. Strasbourg 1992: 61-73.

WICHMANN 1980

Wichmann, Siegfried: Japonismus: Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Herrsching 1980.

WRUBEL KAT. 1997

Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.

ZIMMERMANN 2002

Zimmermann, Reinhard: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. Band I: Darstellung. Band II: Dokumentation. Berlin 2002.

ZWEITE 1982

Zweite, Armin: Kandinsky zwischen Tradition und Innovation. Bemerkungen zur Rezeption seines Werkes in München und zu einem Bildmotiv. In: Zweite, Armin (Ed.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914 [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus]. München 1982: 134-177.

11. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Wassily Kandinsky, *Die Segnung des Brotes*, um 1889 aus: Weiss, Peg: Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven/ London 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 2 Wassily Kandinsky, *Kochel – Stehende Dame am Waldrand*, 1902, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © Foto (Sigrid Bühring/ Simone Gänzheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopmann), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 3 Wassily Kandinsky, *Sitzende Dame am Seeufer*, 1902, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © Foto (Sigrid Bühring/ Simone Gänzheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopmann), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 4 Wassily Kandinsky, *Junge Frau in russischer Tracht*, 1902/1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänzheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 5 Dmitrij Kardovskij, *Nevskij Prospekt*, 1905, aus: Hernad, Béatrice/ John Bowl: Aus vollem Halse: Russische Buchillustration und Typographie 1900-1930 [Ausst. Kat. Bayerische Staatsbibliothek München]. München 1993.

- Abb. 6 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 7 Dmitrij Kardovskij, *Portrait der Marija Kruščov*, 1900, aus: Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky und Kardovskij. In: Pantheon: Internationale Jahreszeitschrift für Kunst XXXII (1974): 384-389.
- Abb. 8 Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, 1905, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 9 Wassily Kandinsky, *Dame mit Muff*, 1903, Privatbesitz Schweiz, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 10 Konstantin Somov, *Winterlicher Spaziergang*, 1897, Privatbesitz London, aus: Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.
- Abb. 11 Wassily Kandinsky, *Winter (Eislauf)*, 1906, aus: Roethel, Hans Konrad/ Benjamin, Jean K.: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1: 1900-1915; Bd. 2:1916-1944. München 1982-1984. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 12 Wassily Kandinsky, *Spazierende Gesellschaft*, 1904, aus: Roethel, Hans Konrad/ Benjamin, Jean K.: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1: 1900-1915; Bd. 2:1916-1944. München 1982-1984. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 13 Konstantin Somov, *Regenbogen*, 1897, Ateneum Helsinki, aus: Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.
- Abb. 14 Wassily Kandinsky, *Damen auf einem Parkweg*, um 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 15 Konstantin Somov, *Spaziergang nach dem Regen*, 1896, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg, aus: Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.

- Abb. 16 Wassily Kandinsky, *Dame mit Fächer*, 1903, Solomon R. Guggenheim Museum New York, © Foto David Heald, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 17 Konstantin Somov, *Abend*, 1900-1902, Tret'jakov Galerie Moskau, aus: Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.
- Abb. 18 Wassily Kandinsky, *Rosen*, 1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänzheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 19 Wassily Kandinsky, *Die Rosen*, 1905, aus: Roethel, Hans Konrad/ Benjamin, Jean K.: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1: 1900-1915; Bd. 2:1916-1944. München 1982-1984. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 20 Konstantin Somov, *Vertrauen*, 1897, Tret'jakov Galerie Moskau, aus: Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.
- Abb. 21 Wassily Kandinsky, *Helle Luft*, 1901, Musée National d'Art Moderne, Paris, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 22 Wassily Kandinsky, *Reifröcke*, 1909, Tret'jakov Galerie Moskau, aus: Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt]. Frankfurt 1989. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 23 Wassily Kandinsky, *Hafen*, 1916, Tret'jakov Galerie Moskau, aus: Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt]. Frankfurt 1989. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 24 Wassily Kandinsky, *Dame mit Blume*, 1917, Privatsammlung, Moskau, aus: Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt]. Frankfurt 1989. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 25 Wassily Kandinsky, *Imatra*, 1917, Puškin Museum Moskau, aus: Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen und westlichen Museen [Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt]. Frankfurt 1989. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

- Abb. 26 Wassily Kandinsky, *Am Strande*, 1903, Musée National d'Art Moderne, Paris, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 27 Konstantin Somov, *Dame und Teich*, 1896, Tret'jakov Galerie, Moskau, aus: Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.
- Abb. 28 Wassily Kandinsky, *Tanz unter Lampions*, um 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 29 Wassily Kandinsky, *Wintertag*, vermutl. Juli 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 30 Wassily Kandinsky, *Zwei Damen in einem Schlossgarten*, 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 31 Konstantin Somov, *Zwei Damen auf der Terrasse*, 1896, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, aus: Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.
- Abb. 32 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 33 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 34 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg

Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Abb. 35 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Abb. 36 Wassily Kandinsky, *Zwiegespräch*, 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Abb. 37 Wassily Kandinsky, *Mondaufgang*, 1904, Musée National d'Art Moderne, Paris, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Abb. 38 Wassily Kandinsky, Studie für ›*Hoher Besuch*‹, 1905, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Abb. 39 Michail Wrubel', *Volchova*, Ende der 1890er Jahre, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.

Abb. 40 Wassily Kandinsky, *Die Braut (Russische Schöne in Landschaft)*, 1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

Abb. 41 Viktor Vasnecov, *Drei Prinzessinnen aus der Unterwelt*, 1884, Museum für russische Kunst, Kiev, aus: Sarabianov, Dmitri V.: Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. London 1990.

Abb. 42 Michail Wrubel', *Russland, Wolga und Oka (Allegorie)*, 1896, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.

- Abb. 43 Wassily Kandinsky, *Entwurf für Wandmalerei (Madonna)*, 1905, aus: Roethel, Hans Konrad/ Benjamin, Jean K.: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1: 1900-1915; Bd. 2:1916-1944. München 1982-1984. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 44 Wassily Kandinsky, *Verfolgung*, 1907, Musée National d'Art Moderne, Paris, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 45 Wassily Kandinsky, *Himmlische und irdische Trauer*, 1904, aus: Roethel, Hans Konrad/ Benjamin, Jean K.: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1: 1900-1915; Bd. 2:1916-1944. München 1982-1984. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 46 Franz von Lenbach, *Himmlische und Irdische Liebe* (nach Tizian) 1864, Schack Galerie München, aus: Lenz, Christian (Ed.): Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender. München 1994.
- Abb. 47 Michail Wrubel', *Die Meeresprinzessin*, 1898, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 48 Wassily Kandinsky, *Grüner Vogel*, 1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Foto), aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 49 Wassily Kandinsky, *Leier*, 1907, Musée National d'Art Moderne Paris, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 50 Wassily Kandinsky, *Der Spiegel*, 1907, Musée National d'Art Moderne Paris, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 51 *Erzengel Michael*, Kirillo-Belozerskij-Kloster, 1497, aus: Bentchev, Ivan: Engelikonen. Machtvolle Bilder himmlischer Boten. Luzern 1999.
- Abb. 52 Michail Wrubel', *Die Philosophie*, 1899, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 53 Konstantin Somov, *Magisches*, 1903, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, aus: Korotkina, L.V.: Konstantin Andreevič Somov. Sankt-Peterburg 2004.

- Abb. 54 Wassily Kandinsky, *Die Nacht (Große Fassung)*, 1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänzheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus* [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 55 Wassily Kandinsky, *Gabriele Münter in Rapallo (Photographie)*, 1905/06, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus* [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 56 Wassily Kandinsky, *Das junge Paar*, 1904, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänzheimer/Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): *Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus* [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 57 Arnold Böcklin, *Die Nacht*, 1870, Privatbesitz, aus: Böcklin, Arnold – Eine Retrospektive [Ausst. Kat. Basel, Paris, München], Heidelberg 2001.
- Abb. 58 Arnold Böcklin, *Die Nacht*, 1895, Privatbesitz, aus: Böcklin, Arnold – Eine Retrospektive [Ausst. Kat. Basel, Paris, München], Heidelberg 2001.
- Abb. 59 Wassily Kandinsky, *Begräbnis*, 1907, Privatbesitz, © Foto (Atelier Flad, Eckental), aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): *Der frühe Kandinsky 1900-1910* [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 60 Wassily Kandinsky, *Die Raben*, 1907, Musée National d'Art Moderne, Paris, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): *Der frühe Kandinsky 1900-1910* [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 61 Wassily Kandinsky, *Fuga*, 1907, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): *Der frühe Kandinsky 1900-1910* [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 62 Wassily Kandinsky, *Lied (Wolga-Lied)*, 1906, Musée National d'Art Moderne, Paris, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): *Der frühe Kandinsky 1900-1910* [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

- Abb. 63 Michail Wrubel', *Die Traumprinzessin*, 1896, Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 64 Arnold Böcklin, *Im Meere*, 1883, The Art Institute of Chicago, Chicago, aus: Böcklin, Arnold – Eine Retrospektive [Ausst. Kat. Basel, Paris, München], Heidelberg 2001.
- Abb. 65 Michail Wrubel', *Orientalisches Märchen*, 1886, Museum der Russischen Kunst, Kiev, aus: German, Michail, J.: Michail Wrubel. Leningrad 1986.
- Abb. 66 Georges Seurat, *Sonntagnachmittag auf der Ile de la Grande Jatte, 1884-86*, The Art Institute of Chicago, Chicago, aus: Leinz, Gottlieb. Die Malerei des 20. Jahrhunderts. Freiburg 1988.
- Abb. 67 Viktor Vasnecov, *Die Recken*, 1898, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Sarabianov, Dmitri V.: Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. London 1990.
- Abb. 68 Michail Wrubel', *Der Recke*, 1898/99, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 69 Wassily Kandinsky, *Das bunte Leben*, 1907, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänzheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 70 Michail Wrubel', *Galoppierender Reiter, Illustration aus dem Dämon*, 1890/91, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 71 Wassily Kandinsky, *Rapallo Bucht*, 1906 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänzheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 72 Wassily Kandinsky, *Rapallo – Boot im Meer*, 1906, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

- Abb. 73 Wassily Kandinsky, *Rapallo – Blick auf Portofino*, 1906, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 74 Wassily Kandinsky, *Santa Margherita*, 1906, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 75 Michail Wrubel', *Die Insel Elba*, 1894, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 76 Michail Wrubel', *Catania (Sizilien)*, 1894, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 77 Michail Wrubel', *Die Propyläen in Athen*, 1894, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 78 Michail Wrubel', *Portofino*, 1894, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Michail Wrubel. Der russische Symbolist. Ed. Jürgen Harten und Christoph Vitali [Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Haus der Kunst München]. Köln 1997.
- Abb. 79 Wassily Kandinsky, *Ausstellungsplakat Phalanx*, 1901, Deutsches Historisches Museum, Berlin, aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 80 Franz von Stuck, *Plakat der Internationalen Kunstausstellung, Secession*, 1893, Münchner Stadtmuseum © Foto (Wolfgang Pulver), München, aus: Zweite, Armin (Ed.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914 [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus]. München 1982.
- Abb. 81 Franz von Stuck, *Plakat der VII. Internationalen Kunstausstellung, Secession*, 1897, Münchner Stadtmuseum, München, aus: Zweite, Armin (Ed.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914 [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus]. München 1982.
- Abb. 82 Franz von Stuck, *Kämpfende Amazone*, 1897, aus: Zweite, Armin (Ed.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914 [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus]. München 1982.

- Abb. 83 Ivan Bilibin, *Illustration aus „Mar'ja Morevna“*, 1903, Internationale Jugendbibliothek, München, aus: Wassilissa die Wunderschöne und andere russische Märchen mit Illustrationen von Ivan Bilibin. Nacherzählt von Elisabeth Borchers. Frankfurt 1987 (1.Auflage).
- Abb. 84 Natalija Davidova, *Randleiste in der Zeitschrift „Mir iskusstva“*, 1899, aus: Zweite, Armin (Ed.): Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914 [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus]. München 1982.
- Abb. 85 Wassily Kandinsky, *Ummauerte Stadt in Herbstlandschaft*, 1901/02, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München © Foto (Sigrid Bühring/ Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopmann), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 86 Wassily Kandinsky, *VII. Ausstellung der Phalanx*, 1903, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 87 Ivan Bilibin, *Illustration aus „Das weiße Entlein“*, 1902, Internationale Jugendbibliothek, München, aus: Wassilissa die Wunderschöne und andere russische Märchen mit Illustrationen von Ivan Bilibin. Nacherzählt von Elisabeth Borchers. Frankfurt 1987 (1.Auflage).
- Abb. 88 Wassily Kandinsky, *Reitendes Paar*, 1906/07, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © Foto (Simone Gänsheimer/ Ernst Jank/ Jörg Koopman), aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 89 Ivan Bilibin, *Illustration aus „Mar'ja Morevna“*, 1903, Internationale Jugendbibliothek, München, aus: Wassilissa die Wunderschöne und andere russische Märchen mit Illustrationen von Ivan Bilibin. Nacherzählt von Elisabeth Borchers. Frankfurt 1987 (1.Auflage).
- Abb. 90 Viktor Vasnecov, *Ivan Carevič auf grauem Wolf*, 1889, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Sarabianov, Dmitri V.: Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. London 1990.
- Abb. 91 Ivan Bilibin, *Illustration aus „Das Federchen von Finist dem Klaren Falken“*, 1899, Internationale Jugendbibliothek, München, aus: Das Märchen vom herrlichen Falken und andere russische Märchen mit

Illustrationen von Ivan Bilibin. Nacherzählt von Elisabeth Borchers. Frankfurt 1980 (1.Auflage).

- Abb. 92 Ivan Bilibin, *Illustration aus „Das Federchen von Finist dem Klaren Falken*, 1899, Internationale Jugendbibliothek, München, aus: Das Märchen vom herrlichen Falken und andere russische Märchen mit Illustrationen von Ivan Bilibin. Nacherzählt von Elisabeth Borchers. Frankfurt 1980 (1.Auflage).
- Abb. 93 Wassily Kandinsky, *Panik*, 1907, aus: Roethel, Hans Konrad/ Benjamin, Jean K.: Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. 1: 1900-1915; Bd. 2:1916-1944. München 1982-1984. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 94 Wassily Kandinsky, *Titelseite für den Band Gedichte ohne Worte*, 1903, Sammlung E. W. K. , Bern, © Foto (Birger Nordin, Södertälje), aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 95 Wassily Kandinsky, *Bewegtes Leben*, 1903, Sammlung E. W. K., Bern, © Foto (Birger Nordin, Södertälje), aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 96 Wassily Kandinsky, *Ankunft der Kaufleute*, 1905, Sammlung E. W. K., Bern, © Foto (Birger Nordin, Södertälje), aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 97 Wassily Kandinsky, *Der Rhein*, 1903, Sammlung E. W. K., Bern, © Foto (Birger Nordin, Södertälje), aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 98 Nikolaj Rerich, *Der Bote: Ein Stamm hat sich gegen einen anderen Stamm erhoben*, 1897, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Archer, Kenneth: Nicholas Roerich, Ost & West. Bournemouth 1999.
- Abb. 99 Michail Nesterov, *Schweigen*, 1903, Tret'jakov-Galerie, Moskau, aus: Sarabianov, Dmitri V.: Russian Art. From Neoclassicism to the Avant-Garde. London 1990.
- Abb. 100 Wassily Kandinsky, *Schiffe (Inhaltsverzeichnis für den Band Gedichte ohne Worte)*, 1903, Sammlung E. W. K., Bern, © Foto (Birger Nordin, Södertälje), aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 101 Nikolaj Rerich, *Skizze zu „Der Bau der Schiffe“*, 1903, Museum für Orientalische Kunst, Moskau, aus: Archer, Kenneth: Nicholas Roerich, Ost & West. Bournemouth 1999.

- Abb. 102 Nikolaj Rerich, *Besuch aus Übersee*, 1902, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, aus: Archer, Kenneth: Nicholas Roerich, Ost & West. Bournemouth 1999.
- Abb. 103 Wassily Kandinsky, *Das goldene Segel*, 1903, Solomon R. Guggenheim Museum New York, © Foto (David Heald), aus: Moeller, Magdalena M. (Ed.): Der frühe Kandinsky 1900-1910 [Ausst. Kat. Berlin/ Tübingen 1994/95]. München 1994. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.
- Abb. 104 Nikolaj Rerich, *Sklaven auf dem Dnjepr*, 1905, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, aus: Archer, Kenneth: Nicholas Roerich, Ost & West. Bournemouth 1999.
- Abb. 105 Nikolaj Rerich, *Altes Russland, Jaroslavl, Kirche der Geburt unserer Jungfrau*, 1903, Museum für Orientalische Kunst, Moskau, aus: Archer, Kenneth: Nicholas Roerich, Ost & West. Bournemouth 1999.
- Abb. 106 Nikolaj Rerich, *Altes Russland, Rostov die Große, Eingang zum Kreml*, 1903, Museum für Orientalische Kunst, Moskau, aus: Archer, Kenneth: Nicholas Roerich, Ost & West. Bournemouth 1999.
- Abb. 107 Nikolaj Rerich, *Altes Russland, Izborsk, Kreuz für die Stadt Truvor*, 1903, Museum für Orientalische Kunst, Moskau, aus: Archer, Kenneth: Nicholas Roerich, Ost & West. Bournemouth 1999.
- Abb. 108 Wassily Kandinsky, *Sonntag (Altrussisch)*, 1904. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, aus: Barnett, Vivian Endicott/ Friedel, Helmut (Ed.): Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus [Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1995/96] München 1995. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007.

12. Bildteil



Abb. 1 Wassily Kandinsky, *Die Segnung des Brotes*, um 1889



Abb. 2 Wassily Kandinsky,
Kochel - Stehende Dame am Waldrand,
1902



Abb. 3 Wassily Kandinsky,
Kochel - Sitzende Dame am Seeufer, 1902



Abb. 4 Wassily Kandinsky,
Junge Frau in russischer Tracht,
1902/1903



Abb. 5 Dimitrij Kardovskij,
Nevskij Prospekt, 1905



Abb. 6 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904



Abb. 7 Dmitrij Kardovskij,
Portrait der Marija Kruščov, 1900



Abb. 8 Wassily Kandinsky, *Gabriele Münter*, 1905 (?)



Abb. 9 Wassily Kandinsky, *Dame mit Muff*,
1903



Abb. 10 Konstantin Somov, *Winterlicher Spaziergang*, 1897



Abb. 11 Wassily Kandinsky, *Winter (Eislauf)*, 1906



Abb. 12 Wassily Kandinsky, *Spazierende Gesellschaft*, 1904



Abb. 13 Konstantin Somov, *Regenbogen*, 1897

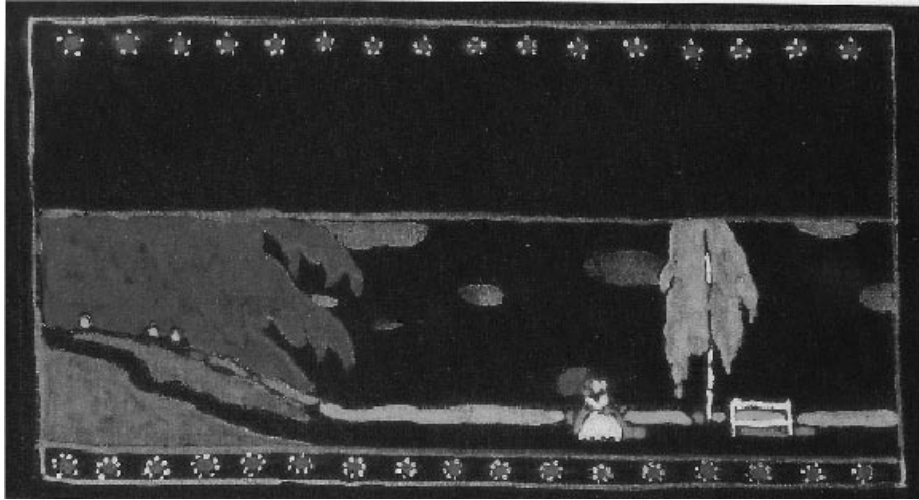


Abb. 14 Wassily Kandinsky, *Damen auf einem Parkweg*, um 1904

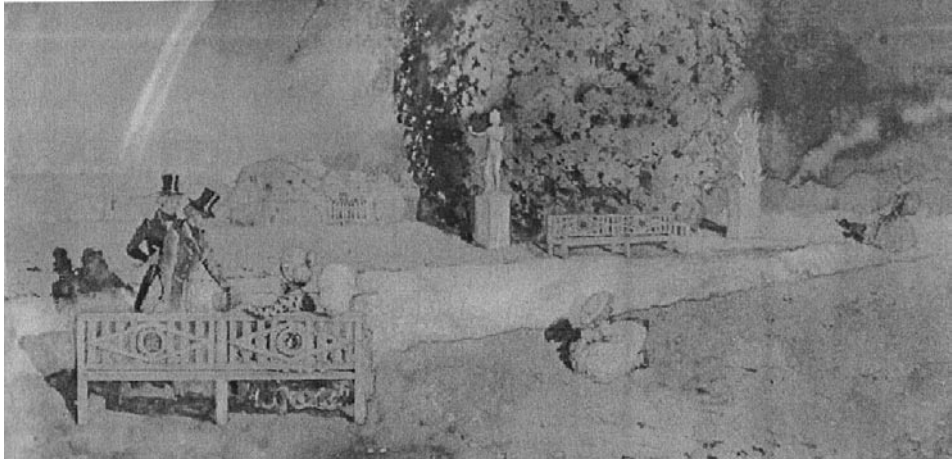


Abb. 15 Konstantin Somov, *Spaziergang nach dem Regen*, 1896



Abb. 16 Wassily Kandinsky,
Dame mit Fächer, 1903



Abb. 17 Konstantin Somov, *Abend*, 1900-1902



Abb. 18 Wassily Kandinsky, *Rosen*, 1903

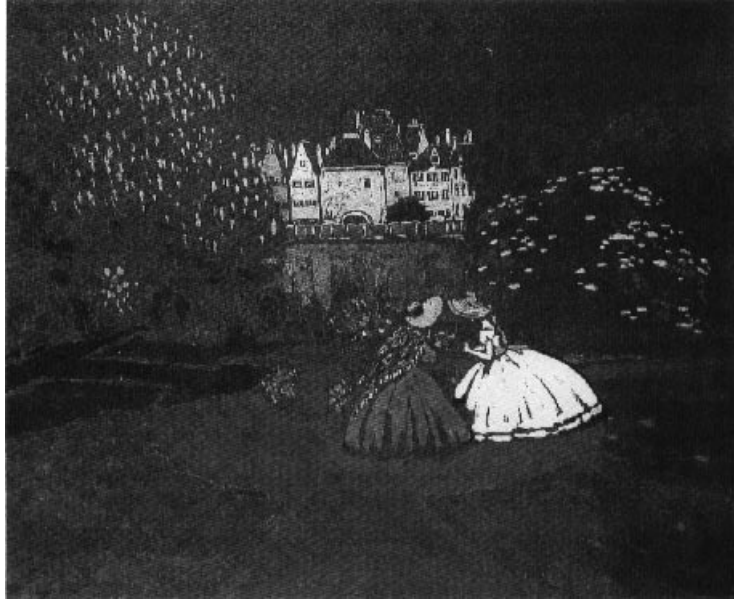


Abb. 19 Wassily Kandinsky, *Die Rosen*, 1905



Abb. 20 Konstantin Somov, *Vertrauen*, 1897



Abb. 21 Wassily Kandinsky, *Helle Luft*, 1901



Abb. 22 Wassily Kandinsky, *Reifröcke*, 1909

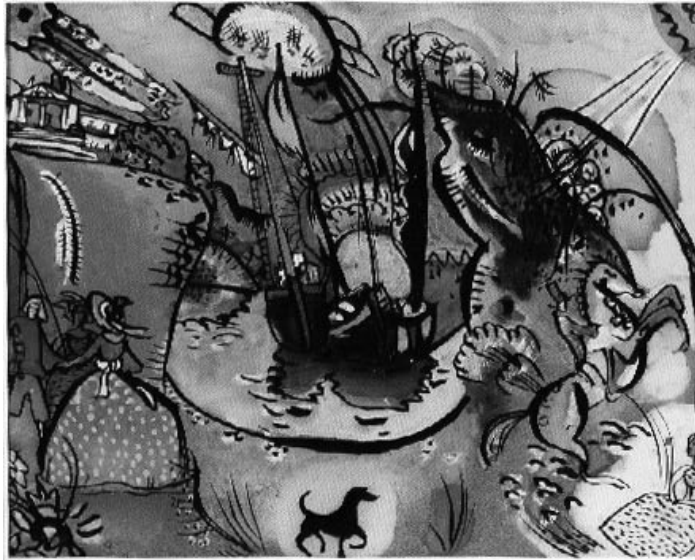


Abb. 23 Wassily Kandinsky, *Hafen*, 1916



Abb. 24 Wassily Kandinsky, *Dame mit Blume*, 1917



Abb. 25 Wassily Kandinsky, *Imatra*, 1917



Abb. 26 Wassily Kandinsky, *Am Strande*, 1903

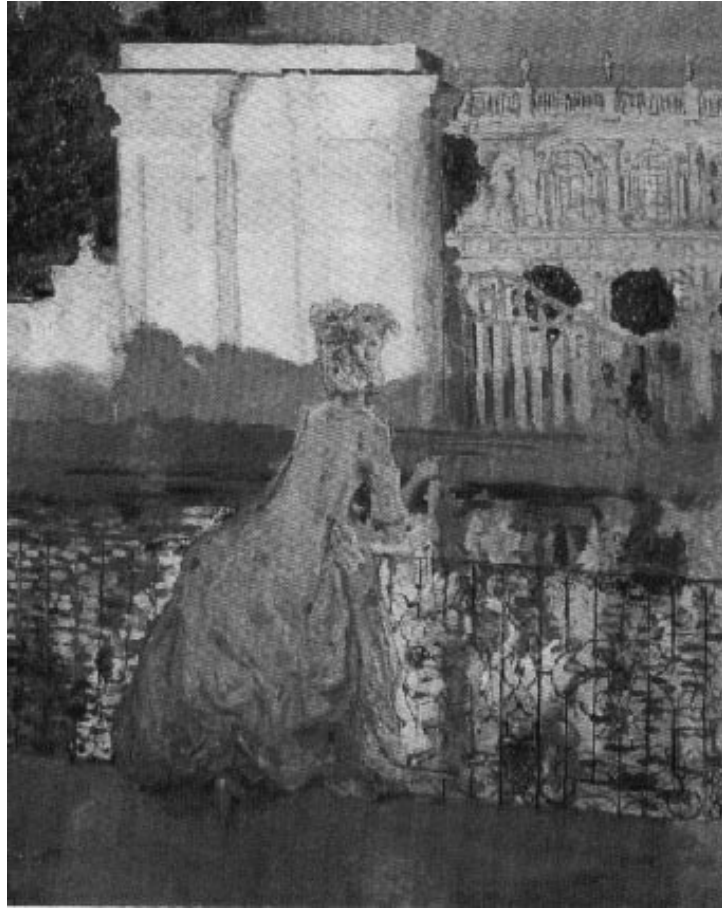


Abb. 27 Konstantin Somov, *Dame und Teich*, 1896

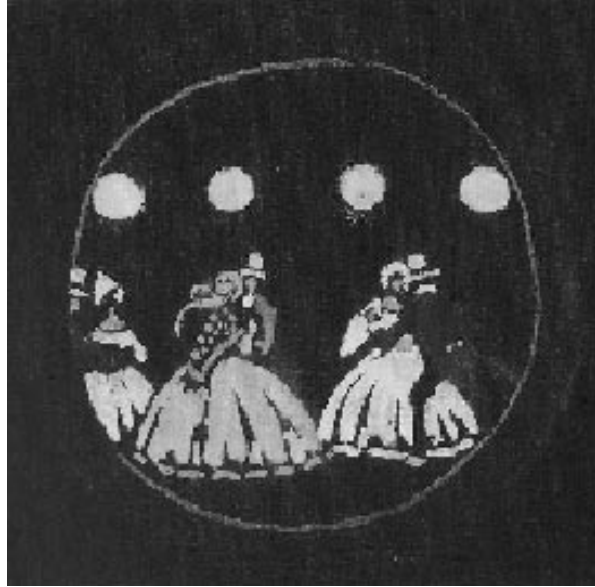


Abb. 28 Wassily Kandinsky, *Tanz unter Lampions*,
um 1904



Abb. 29 Wassily Kandinsky, *Wintertag*, vermutl. Juli 1904

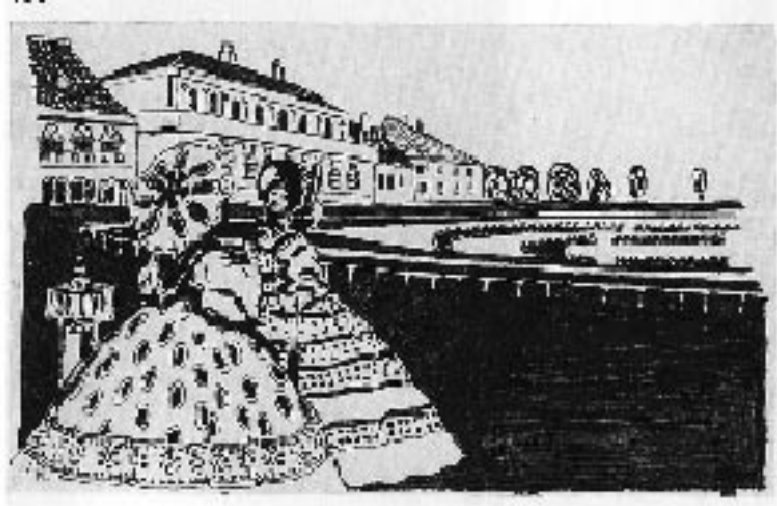


Abb. 30 Wassily Kandinsky, *Zwei Damen in einem Schlossgarten*, 1904



Abb. 31 Konstantin Somov, *Zwei Damen auf der Terrasse*, 1896

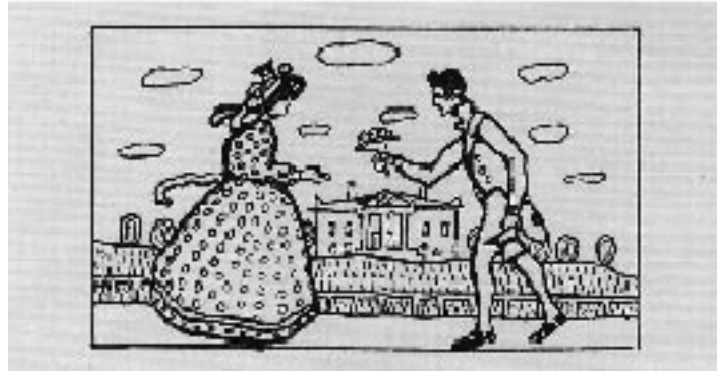


Abb. 32 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904

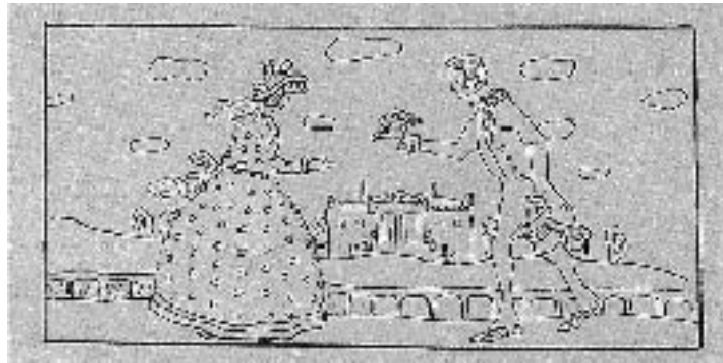


Abb. 33 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904

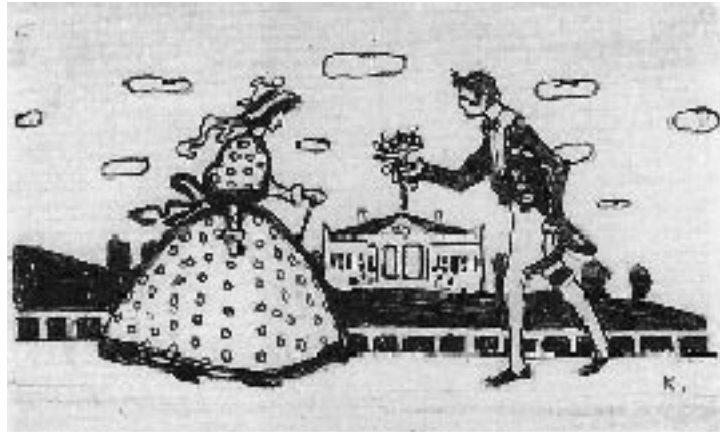


Abb. 34 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, 1904



Abb. 35 Wassily Kandinsky, *Der Strauß*, Juli/August 1904



Abb. 36 Wassily Kandinsky, *Zwiegespräch*,
1904



Abb. 37 Wassily Kandinsky,
Mondaufgang, 1904



Abb. 38 Wassily Kandinsky, *Studie für ‚Hoher Besuch‘*, 1905



Abb. 39 Michail Vrubel', *Volchova*, Ende der 1890er Jahre



Abb. 40 Wassily Kandinsky,
Die Braut (Russische Schöne in Landschaft),
1903



Abb. 41 Viktor Vasnetsov, *Drei Prinzessinnen aus der Unterwelt*, 1884



Abb. 42 Michail Vrubel', *Russland, Wolga und Oka (Allegorie)*, 1896

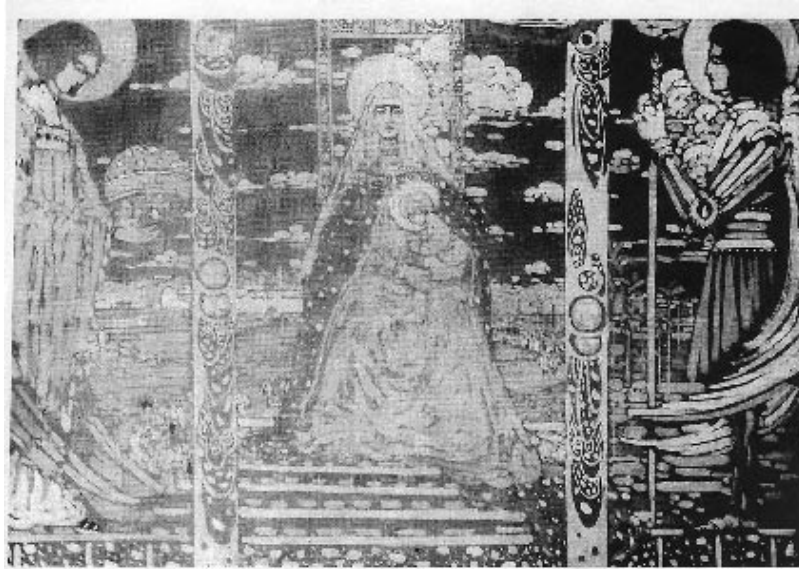


Abb. 43 Wassily Kandinsky, *Entwurf für Wandmalerei (Madonna)*, 1905



Abb. 44 Wassily Kandinsky, *Verfolgung*, 1907



Abb. 45 Wassily Kandinsky,
Himmlische und irdische Trauer, 1904



Abb. 46 Franz von Lenbach, *Himmlische und Irdische Liebe* (nach Tizian), 1864



Abb. 47 Michail Vrubel',
Die Meeresprinzessin, 1898



Abb. 48 Wassily Kandinsky,
Grüner Vogel, 1903



Abb. 49 Wassily Kandinsky, *Leier*, 1907



Abb. 50 Wassily Kandinsky,
Der Spiegel, 1907



Abb. 51 *Erzengel Michael*,
Kirillo-Belozerskij-Kloster 1497



Abb. 52 Michail Vrubel',
Die Philosophie, 1899



Abb. 53 Konstantin Somov, *Magisches*, 1902

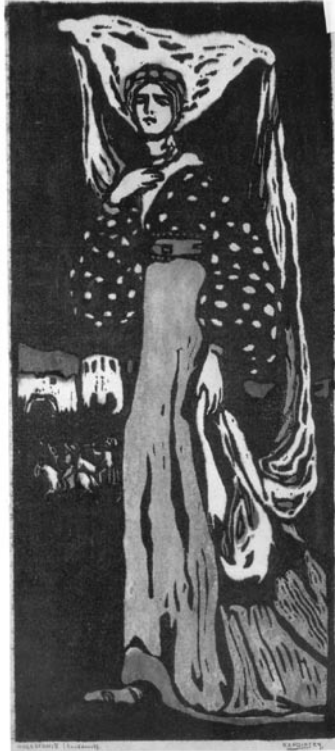


Abb. 54 Wassily Kandinsky,
Die Nacht (Große Fassung),
1903



Abb. 55 Wassily Kandinsky,
Gabriele Münter in Rapallo (Photographie),
1905/06



Abb. 56 Wassily Kandinsky, *Das junge Paar*, 1904



Abb. 57 Arnold Böcklin,
Die Nacht, 1870



Abb. 58 Arnold Böcklin, *Die Nacht*, 1895



Abb. 59 Wassily Kandinsky, *Begräbnis*, 1907



Abb. 60 Wassily Kandinsky, *Die Raben*,
1907



Abb. 61 Wassily Kandinsky, *Fuga*, 1907



Abb. 62 Wassily Kandinsky, *Lied (Volga-Lied)*, 1906

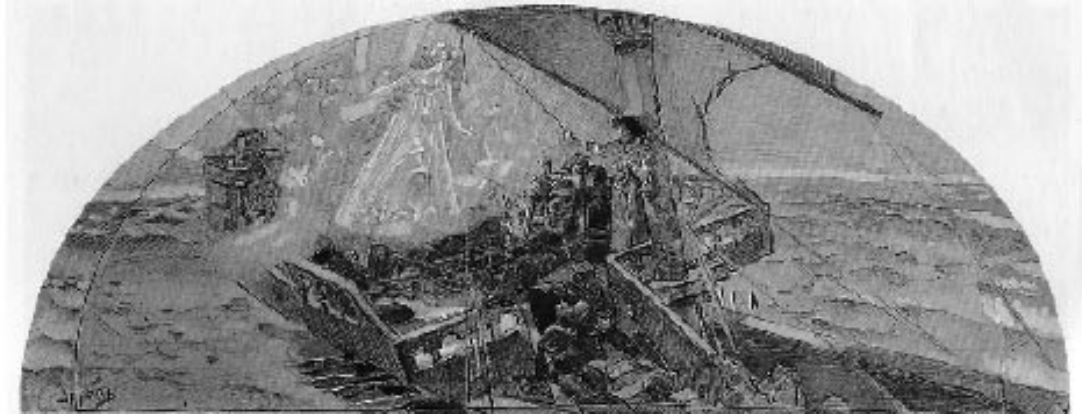


Abb. 63 Michail Vrubel, *Die Traumprinzessin*, 1896



Abb. 64 Arnold Böcklin, *Im Meere*, 1883

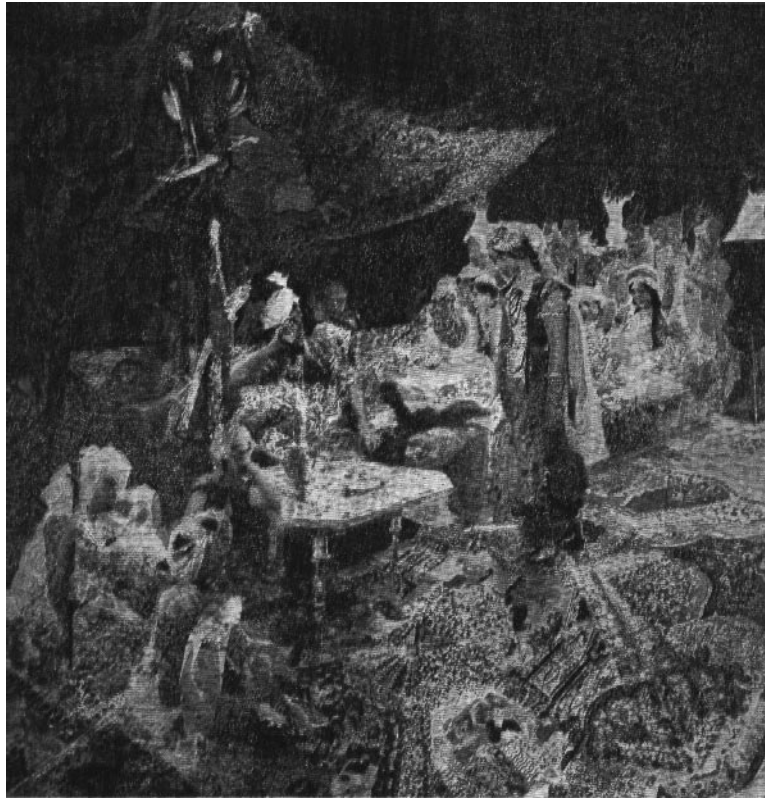


Abb. 65 Michail Vrubel', *Orientalisches Märchen*, 1886



Abb. 66 Georges Seurat, *Sonntagnachmittag auf der Ile de la Grande Jatte*, 1884-86



Abb. 67 Viktor Vasnetsov, *Die Recken*, 1898

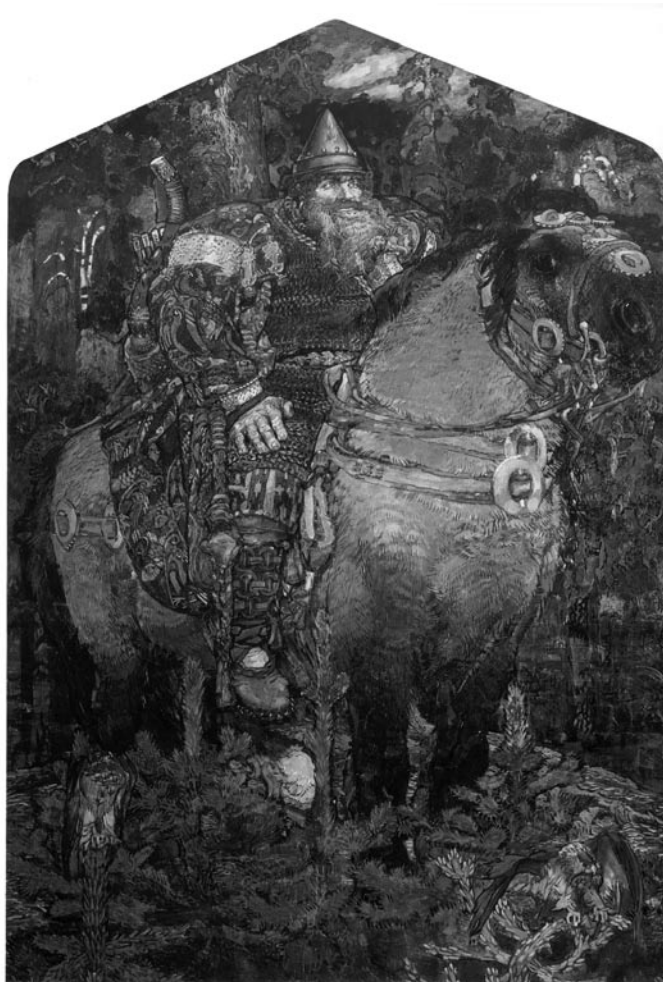


Abb. 68 Michail Vrubel', *Der Recke*, 1898/99



Abb. 69 Wassily Kandinsky, *Das bunte Leben*, 1907



Abb. 70 Michail Vrubel', *Galoppierender Reiter*, Illustration aus dem ‚Dämon‘, 1890/91



Abb. 71 Wassily Kandinsky, *Rapallo Bucht*, 1906



Abb. 72 Wassily Kandinsky, *Rapallo - Boot im Meer*, 1906

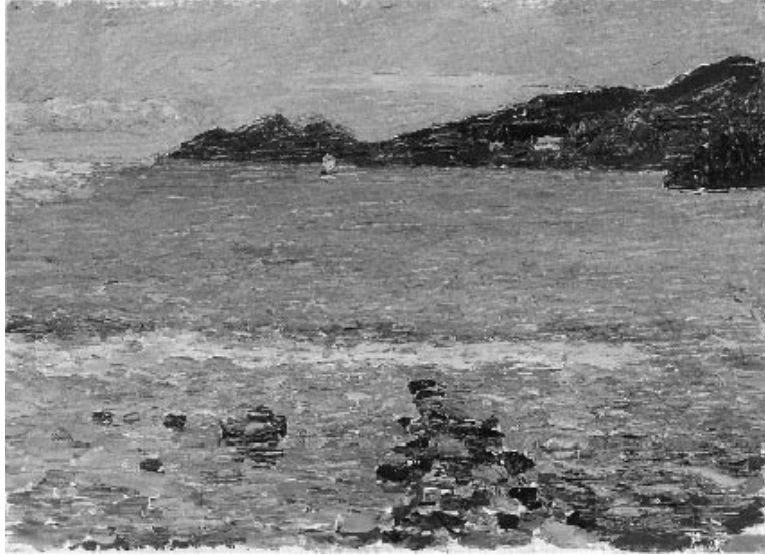


Abb. 73 Wassily Kandinsky, *Rapallo - Blick auf Portofino*, 1906



Abb. 74 Wassily Kandinsky, *Santa Margherita*, 1906



Abb.75 Michail Vrubel', *Die Insel Elba*, 1894



Abb. 76 Michail Vrubel', *Catania (Sizilien)*, 1894



Abb. 77 Michail Vrubel, *Die Propyläen in Athen*, 1894



Abb. 78 Michail Vrubel, *Porto Fino*, 1894



Abb. 79 Wassily Kandinsky, *Ausstellungsplakat Phalanx*, 1901



Abb. 80 Franz von Stuck,
*Plakat der Internationalen Kunstausstellung,
Secession, 1893*



Abb. 81 Franz von Stuck,
Plakat der VII. Internationalen Kunstausstellung, Secession, 1897



Abb. 82 Franz von Stuck, *Kämpfende Amazone*, 1897



Abb. 83 Ivan Bilbin,
Illustrationen aus „Mar'ja Morevna“, 1903

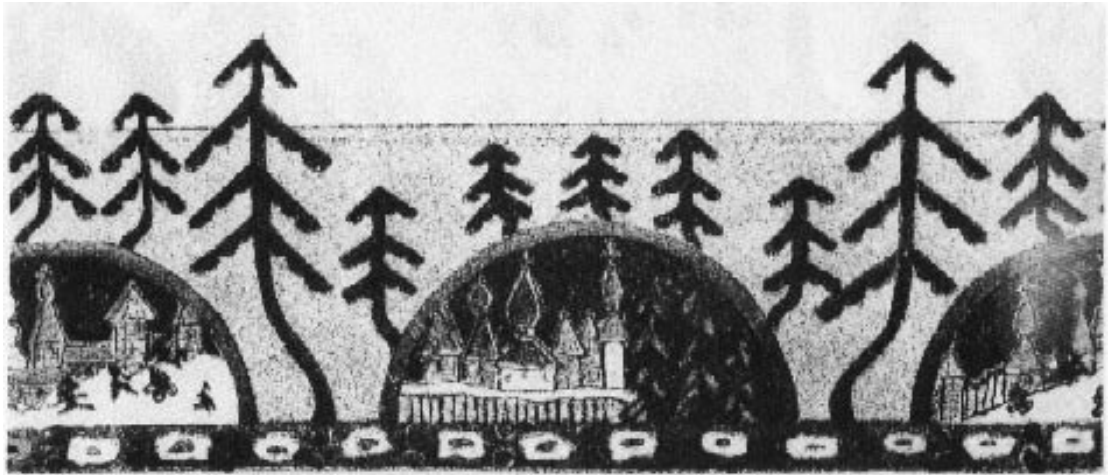


Abb. 84 Davidova, *Randleiste in der Zeitschrift ‚Mir iskusstva‘*, 1899



Abb. 85 Wassily Kandinsky, *Ummauerte Stadt in Herbstlandschaft*, 1901/02



Abb. 86 Wassily Kandinsky,
VII Ausstellung der Phalanx, 1903



Abb. 87 Ivan Bilibin,
Illustration aus „Das weiße Entlein“, 1902



Abb. 88 Wassily Kandinsky, *Reitendes Paar*, 1906/07



Abb. 89 Ivan Bilbin,
Illustration aus „Mar'ja Morevna“, 1903



Abb. 90 Viktor Vasnetsov, *Ivan Carevič auf grauem Wolf*, 1889



Abb. 91 Ivan Bilibin, Illustration aus
„Das Federchen von Finist dem Klaren Falken“,
1899



Abb. 92 Ivan Bilibin, Illustration aus
„Das Federchen von Finist dem Klaren Falken“,
1899

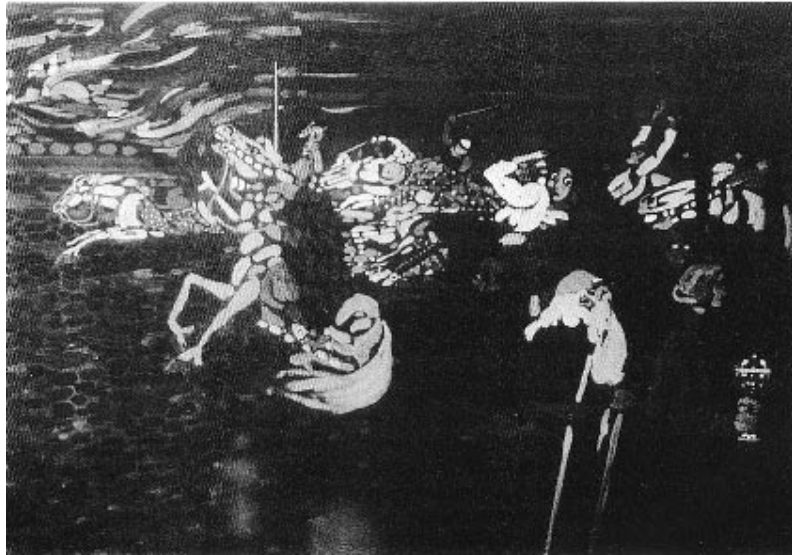


Abb. 93 Wassily Kandinsky, *Panik*, 1907



Abb. 94 Wassily Kandinsky,
Titelseite für den Band 'Gedichte ohne Worte',
1903



Abb. 95 Wassily Kandinsky, *Bewegtes Leben*, 1903



Abb. 96 Wassily Kandinsky, *Ankunft der Kaufleute*, 1905



Abb. 97 Wassily Kandinsky,
Der Rhein, 1903



Abb.98 Nikolaj Rerich,
Der Bote: Ein Stamm hat sich gegen einen anderen Stamm erhoben, 1897



Abb. 99 Michail Nesterov, *Schweigen*, 1903



Abb.100 Wassily Kandinsky, *Schiffe*
(Inhaltsverzeichnis für den Band „Gedichte ohne Worte“),
1903



Abb.101 Nicholas Nerich, *Skizze zu ,Der Bau der Schiffe', 1903*



Abb.102 Nikolaj Rerich, *Besuch aus Übersee*, 1902

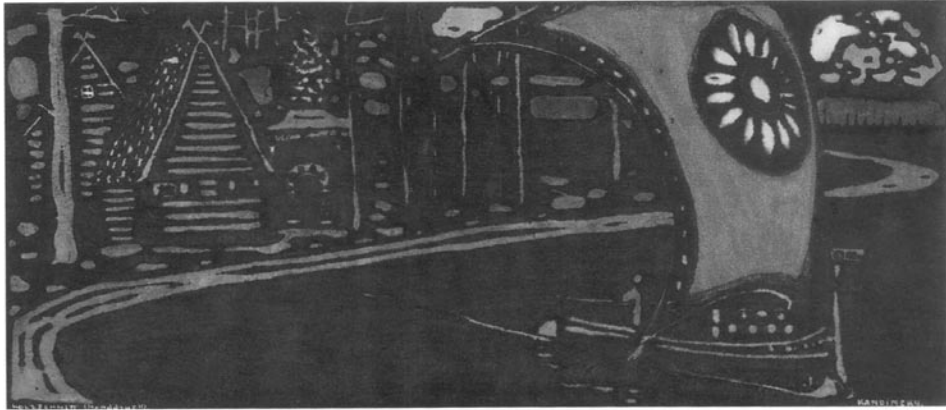


Abb. 103 Wassily Kandinsky, *Das goldene Segel*, 1903



Abb.104 Nikolaj Rerich, *Slaven auf dem Dnjepr*, 1905



Abb. 105 Nikolaj Rerich,
Altes Russland, Jaroslavl. Kirche der Geburt unserer Jungfrau, 1903

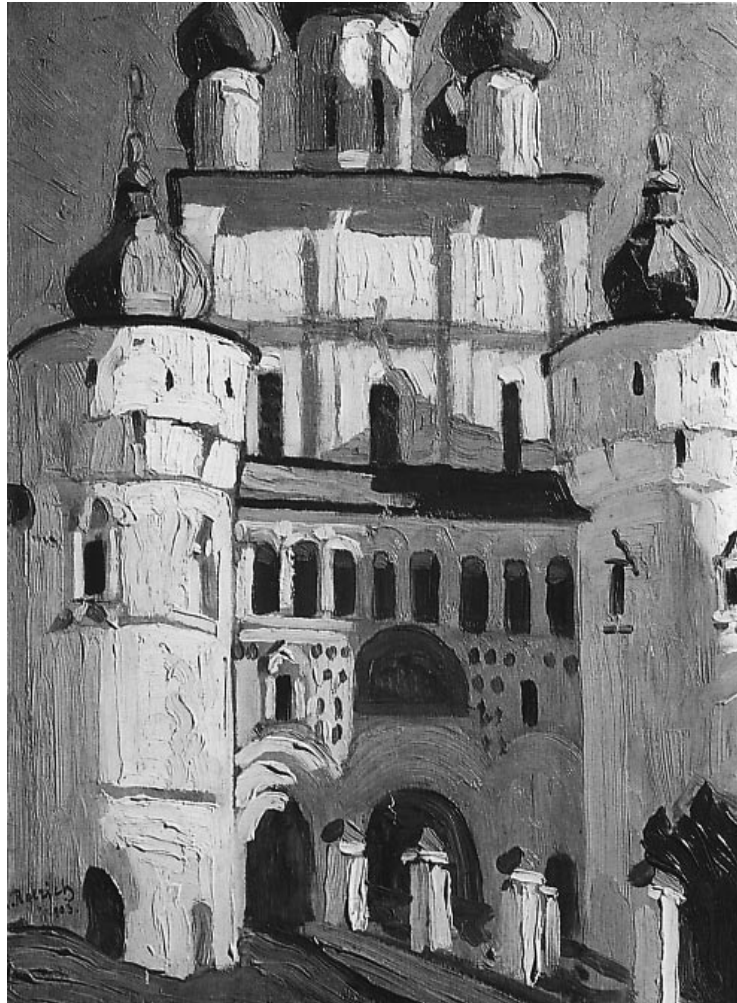


Abb.106 Nikolaj Rerich,
Altes Russland, Rostov die Große, Eingang zum Kreml, 1903



Abb. 107 Nikolaj Rerich, *Altes Russland, Izborsk. Kreuz für die Stadt Truvor*, 1903



Abb. 108 Wassily Kandinsky, *Sonntag (Altrussisch)*, 1904

Lebenslauf

Natascha Niemeyer-Wasserer	Taschenlandweg 3 85604 Zorneding
Geburtstag	14.10.1966
Geburtsort	Bielefeld
Familienstand	verheiratet, 2 Töchter
Schulbildung	1985: Abitur am Heinrich Heine - Gymnasium in Kaiserslautern
Studium	1985- 1991 Slawistik, Kunstgeschichte und Neuere Deutsche Literatur an der Universität in Hamburg und München
Abschluss	Magister im Hauptfach Slawistik und den Nebenfächern Kunstgeschichte und Neuere Deutsche Literatur (Gesamturteil: sehr gut) Promotion in Mittlerer und Neuerer Kunstgeschichte an der LMU München 2007
Berufserfahrung	Seit 1992 in der HypoVereinsbank München