

Heldische Konstruktionen

Von Wassily Kandinskys Reitern, Rittern und heiligem Georg

Bearbeitet von
Kathrin Heinz

1. Auflage 2015. Taschenbuch. 324 S. Paperback
ISBN 978 3 8376 1944 7
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm
Gewicht: 501 g

[Weitere Fachgebiete > Kunst, Architektur, Design > Kunstwissenschaft Allgemein > Einzelne Künstler: Biographien, Werkverzeichnisse, Veröffentlichungen](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Kathrin Heinz

HEL DISCHE KON KURTS TIONEN

Von Wassily Kandinskys Reitern,
Rittern und heiligem Georg

[transcript]

Aus:

Kathrin Heinz

Heldische Konstruktionen

Von Wassily Kandinskys Reitern,
Rittern und heiligem Georg

Dezember 2015, 324 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
39,99 €, ISBN 978-3-8376-1944-7

Reiter und Ritter zählen zu den Lieblingsmotiven von Wassily Kandinsky. Insbesondere der mit dem Drachen kämpfende heilige Georg wird von ihm wiederholt dargestellt. Kathrin Heinz zeigt die grundlegende Bedeutung dieses Motivs für das künstlerische Programm des so genannten »Vorreiters« der Abstraktion auf und klärt, wie sich anhand eines Bildzeichens im Kontext historischer Männlichkeitsvorstellungen und künstlerischer Identitätspolitik Lektüren über Kandinskys Selbstverständnis als Künstler generieren lassen. Ihre Studie leistet zudem eine kritische Reflexion kunstgeschichtlicher Erzählmuster und stellt damit einen wichtigen Beitrag zur aktuellen Künstler/innenforschung dar.

Kathrin Heinz (Dr. phil.) ist Leiterin und Geschäftsführerin des »Mariann Steegmann Instituts. Kunst & Gender« an der Universität Bremen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-1944-7

Inhalt

Prolog: Vom Reiten auf Stecken	9
KAN/DIN/SKY: Zur Einleitung	13
Rückblicken: Vom Steckenpferd zum Reiter	35
Aufsitzen und mitreiten	47
Vom Reiter zum heiligen Georg	55
Frühe Ritter	69
Der heilige Georg: Legende und mythische Erzählung	75
Was Kandinsky zeigt und was zu sehen sein könnte	81
Zurück zu den Ursprüngen: Hinterglasmalen und volkstümeln	95
Verinnern	105
Anleihen, universalisieren, reinigen	113
Urheben und signifizieren	125
Helden aufrichten	131
Erziehen, mustern, vorbildlichen: Bismarck in Eisen	143
Verbremten: Bismarck/Der Blaue Reiter	149
Anordnen oder was eine Ausstellung erzählt	153
Ritter spielen, kämpfen, sterben	163
In Serie gehen	169
Bismarck triumphans	177
Künstlerisches Aufrüsten	183
Zum Beispiel: Der siegreiche Corinth	203
(Selbst)inszenieren: Der ritterliche Kandinsky	217
Künstler kämpfen	229
Künstler leiden	239
Sehen und prophezeien	247
Heiliges koalieren: Wladimir/Wassily	253
Vermitteln und zeigen	257
Zeugen: Vom Tatendrang eines Helden	263
Verschieben und fixieren: Was Bildpositionen aussagen	273
Literaturverzeichnis	281
Abbildungsnachweis	307
Dank	319

Prolog: Vom Reiten auf Stecken

„Ich kann zwar nicht behaupten, daß ein Mann und sein STECKENPFERD gerade so aufeinander wirken wie Leib und Seele; aber es besteht zweifellos eine gewisse Verbindung zwischen ihnen; und zwar meiner Ansicht nach in der Art wie die Elektrizität auf die Körper wirkt – und zwar mittelst derjenigen erwärmten Teile des Reiters, welche in unmittelbare Berührung mit dem Rücken des STECKENPFERDES kommen. – Bei langen Ritten und großer Friktion wird der Körper des Reiters auf diese Art endlich so voll von STECKENPFERDSTOFF werden, als er überhaupt in sich aufnehmen kann; – so daß wenn man in der Lage ist, eine klare Beschreibung von der Natur des einen zu geben, man sich eine ziemlich genaue Vorstellung von dem Genius und Charakter des andern wird machen können.“¹

Diese Passage entstammt dem 24. Kapitel des 1. Buches *Leben und Meinungen von Tristram Shandy, Gentleman* von Laurence Sterne, das in den Jahren von 1759–1767 in neun Bänden erscheint. Sterne verwendet den Begriff des Steckenpferds (englisch „hobby horse“), der auch durch diese Romanübersetzung seitdem im Deutschen geläufig ist, synonym für Lieblingsbeschäftigung, für Liebhaberei oder die spezifische Passion eines Menschen, welche ihn in besonderer Weise auszeichnet. Die zitierten Zeilen schreibt Sterne mit Blick auf Onkel Tobys Steckenpferd. Dessen Passion besteht darin, Festungsanlagen in Miniaturformat im Garten von Shandy House zu bauen, wo er die britischen Feldzüge nachahmt. Mit der Skurrilität dieses Steckenpferdes ist eine Eigenschaft angezeigt, welche mit ihm traditionell verbunden ist. Gewissermaßen wird ihm fortan ein Freiraum (Freizeit) in der modernen Arbeitsgesellschaft zugewiesen, der sich einem rationalen Zugriff und einem funktionalen Interesse entziehen kann. Dieser so genannte Freiraum kann dem Erwachsenen die Möglichkeit eröffnen, sein Steckenpferd mit ‚kindlichem‘ Vergnügen zu betreiben. Etymologisch verweist das in seiner Bedeutung übertragene Steckenpferd auch auf das Ausüben einer kindlichen Neigung in Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung des Steckenpferds als Kinderspielzeug, das klassisch nur aus einem Stecken besteht, an dem ein Pferdekopf befestigt ist. Das Betreiben des Steckenpferds geschieht zumeist mit großer Leidenschaft, erinnert sei nur an die Tätigkeit des Sammelns. Der Akt der Wiederholung ist für jedes

Steckenpferd bezeichnend. Ein ‚wahres‘ Steckenpferd begleitet seinen Reiter nicht kurzweilig, sondern in der Regel über einen längeren Lebensabschnitt. Für die Betrachtung eines Menschen wird seinem Steckenpferd oder seinen Steckenpferden meist ein hoher identifikatorischer Wert beigemessen. So ist es üblich, dass beim Schreiben von Kurzbiografien oder Steckbriefen wie etwa in Poesiealben, Kontaktanzeigen, Bewerbungen etc. auch die Zeile Hobby, also: Steckenpferd ausgefüllt werden soll, verspricht die Angabe doch, womöglich ein genaueres Bild des Menschen vorzustellen. Zugleich kann sich ein Steckenpferd auch auf die Profession eines Menschen beziehen. Ernst Gombrich eröffnet seinen Band *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*² mit einem Vorwort, welches so der Untertitel *Zugleich ein[en] Lebensabriß des Steckenpferds*³ darstellt. Neben der kurzen Kommentierung seiner zu unterschiedlichen Zeiten geschriebenen Aufsätze und Vorträge, die er in diesem Band zusammenführt, skizziert er die Genese seiner kunsthistorischen Tätigkeit, insbesondere würdigt er seinen Lehrer Julius von Schlosser, aus dessen „Gestüt“⁴ sein Steckenpferd stamme. Er zitiert ihn mit einer Passage aus einem *Gespräch über die Bildniskunst* (1906), in der Schlosser den Prozess der „Steigerung der Ähnlichkeit“ beschreibt vom Stock, der dem Knaben als Reitpferd beziehungsweise dem Stück Holz, das dem Mädchen als Wickelkind diene, zu einem in der Gestalt zunehmend an ein natürliches Objekt angepassten detailreich ausgestatteten Spielzeug, das jedoch die Phantasietätigkeit und Spiellust vermindere. Weshalb für Schlosser nicht nur die Kinder „zum holzgeschnitzten Bauerntand“ zurückkehren würden, sondern auch die modernen Künstler.⁵ Gombrich greift diesen Gedanken seines Lehrers, der die Phantasietätigkeit des Kindes am Beispiel des einfachen Steckens als Pferd in Zusammenhang bringt mit der künstlerischen Schöpfung, insofern auf, als er in seinem für den Band insgesamt titelgebenden Aufsatz nun anhand des Steckenpferds über *Die Wurzeln der bildnerischen Phantasie*⁶ nachdenkt. In Anlehnung an Jonathan Swifts Besenstiel handelt es sich bei Gombrich um „ein gewöhnliches hölzernes Steckenpferd“⁷; jener Stock, der bei Swift im unsauberen Winkel liegt⁸,

2 Der Titel des englischen Originals lautet: *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art* [1963].

3 Gombrich 1973, S.11–15.

4 Ebd., S.12.

5 Julius von Schlosser: *Präludien*. Berlin 1927, S.233/4. Zit.n. Gombrich 1973, S.13.

6 *Meditationen über ein Steckenpferd oder Die Wurzeln der bildnerischen Phantasie*. In: ebd., S.17–30.

7 Ebd., S.17.

8 In den *Betrachtungen über einen Besenstiel* (engl. *Meditation upon a Broomstick*), 1703 geschrieben, entwirft Jonathan Swift eine Art Lebenslauf dieses Stockes, den Kreislauf seiner Verwertung und sein Verwandtsein mit seinem „Bruder“, dem Menschen, das Swift satirisch beleuchtet. „Aber ein Besenstiel, wird man vielleicht einwerfen, ist das Sinnbild eines auf den Kopf gestellten Baumes. Und bitte, was ist denn der Mensch anders als ein ganz und gar verkehrtes Wesen? Dessen animalische Eigenschaften ständig über seinen Verstand triumphieren, dessen Kopf dort ist, wo er die Füße haben sollte, und der wie ein Wurm im Staube kriecht!“ (Swift 1972, S.308)

lehnt nun im Winkel des Kinderzimmers und beinhaltet für das Kind das Vermögen, ein Pferd ersetzen zu können. „Aber wenn ein Kind einen Stecken ein Pferd nennt, meint es natürlich nichts dergleichen. Der Stecken ist weder ein Zeichen, das den Begriff des Pferdes symbolisiert, noch das Porträt eines bestimmten Pferdes. Dank seiner Fähigkeit, für ein Pferd eintreten zu können, wird er selbst zum Pferd.“⁹ Nach Gombrich beruht die Substitution nicht auf Nachahmung, auf einer im engeren Sinne Ähnlichkeitsbeziehung hinsichtlich der äußeren Form eines Objekts. Zwei Voraussetzungen müssten gegeben sein für das Funktionieren eines Steckens als Steckenpferd: „Erstens mußte er eine Form haben, auf der man gerade noch reiten konnte, und zweitens – und das ist vielleicht entscheidend – mußte Reiten etwas Wichtiges sein. Glücklicherweise bedarf es auch heute noch keiner großen Anstrengung unserer Phantasie, zu begreifen, wieso das Pferd für unsere Vorfahren das Ziel so vieler Wünsche und ehrgeiziger Träume werden konnte; denn unsere feudale Vergangenheit hat unsere Sprache prägen helfen: Ein Ritter ist ein Reiter, und ein Kavalier ist er natürlich auch.“¹⁰ Der Vorgang der Symbolisierung basiert damit auf der Funktion, die sich auf die Nachahmung essentieller Gesichtspunkte bezieht, im Falle des Steckens auf die Option, auf ihm reiten zu können. Gombrich schreibt: „Je größer der Wunsch zu reiten, desto weniger genau nimmt man es mit der Pferdeähnlichkeit.“¹¹

9 Gombrich 1973, S.19.

10 Ebd., S.25.

11 Ebd., S.27.

KAN/DIN/SKY: Zur Einleitung

Diese Untersuchung ist nicht mehr und nicht weniger als ‚eine‘ Erzählung. Sie geht von der Annahme aus, wie es Sigrid Schade in ihrer Kritik an den Diskurspolitiken der Disziplin Kunstgeschichte formuliert hat, dass „[d]ie methodologische Voraussetzung *aller* Kulturwissenschaften die Erzählung (ist).“¹² „[D]ie Kunstgeschichte kann – wie die Geschichte generell – gar nicht anders als erzählen. Wie sollte sie sonst zu ihren Konstruktionen kommen?“¹³ Das Problem der Kunstgeschichte ist also nicht, dass sie erzählt, sondern vielmehr, dass sie dieses traditionell leugnet, insofern sie die Erzählmuster und Erzählkonventionen, denen sie folgt, verschweigt. Die feministische Kunstgeschichtsschreibung hat in den vergangenen dreißig Jahren die narrativen Muster der Kunstgeschichte und ihre Disziplinierungspraktiken untersucht. Sie konnte nachhaltig die mythischen Konstruktionen von Künstlerschaft und Kreativität aufzeigen und, konstitutionell damit verknüpft, deren geschlechtsspezifische Strukturierungen. Im Zentrum des kunstgeschichtlichen Kanons steht dabei die Figur des männlichen, weißen und heterosexuellen Künstlers als genialem Schöpfer und innovativer Autorität.¹⁴ Einer von diesen als ein ‚Herausragender‘ verhandelter Künstler ist Wassily Kandinsky. Er wird von der Kunstgeschichte hofiert als „einer der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts“, so schreiben es – beispielhaft für unzählige Äußerungen über Kandinsky in der Vergangenheit und in der Gegenwart – die beiden Ausstellungsmacher der Kandinsky-Schau in London (2006) und Basel (2006/07) Bernhard Mendes Bürgi und Vicente Todolí in ihrem Katalogvorwort.¹⁵ Kandinskys Werk wird ausgezeichnet als „einzigartige[r] Beitrag [...] zur Kunst der Moderne“, wie es im Vorwort des Katalogs zur Retrospektive *Kandinsky – Ab-*

12 Schade 2004a, S. 14.

13 Ebd.

14 Vgl. Rogoff 1989, Schade/Wenk 1995 und 2005, wie insgesamt dazu die Bände zu den Kunsthistorikerinnen-Tagungen, an denen sich die Entwicklungen der feministischen kunstwissenschaftlichen Theoriebildung im deutschsprachigen Raum nachzeichnen lassen, siehe etwa Barta u. a. 1987, Lindner u. a. 1989, von Falkenhausen u. a. 2004, vor allem im Kontext dieser Arbeit Hoffmann-Curtius/Wenk 1997. Einen Überblick geben auch Spickernagel 1986, Frübis 2000, Paul 2003 und Zimmermann, A. 2006. Darüber hinaus zur kunst- und kulturwissenschaftlichen Geschlechterforschung siehe die Themenschwerpunkte in *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*.

15 Bürgi/Todolí 2006, S. 8.

solut. Abstrakt, die vom 25. Oktober 2008 bis 8. März 2009 im Lenbachhaus München stattfand, heißt.¹⁶ Als seine Ruhmestat gilt *Die Erfindung der Abstraktion*, wie Helmut Friedel seinen eröffnenden Beitrag in dem 2008 erschienenen Band über *Wassily Kandinsky* betitelt.¹⁷ Friedel konstatiert einleitend: „Wassily Kandinsky zählt zu den wesentlichen Wegbereitern der abstrakten Kunst. Neben Malern wie Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch hat er eine bedeutende, neue Dimension bildnerischer Darstellung eröffnet, die jenseits der Abbildung einer unmittelbar erscheinenden Realität der Dingwelt eine weitere Qualität des Bildes erkennt.“¹⁸ Es ist der malerisch wie theoretisch formulierte Bruch mit dem traditionellen Bildbegriff der europäischen Malerei, das Aufkündigen der mimetischen Funktion der Kunst sowie vor allem die geradezu euphorisch vorgetragene Propagierung einer künstlerischen Gestaltungskraft, der zugeschrieben wird, gesellschaftliche Neuerungen durch ästhetische Mittel und Verfahren herbeiführen zu können, die Kandinsky in den Olymp der heldischen Künstler haben aufsteigen lassen. Dass ihm eine solche Würdigung zugesprochen, dass sein Schaffen als eine meisterliche Tat beurteilt wird und dass er zu einer so genannten Schlüsselfigur der Kunst der Moderne aufsteigen konnte, ist untrennbar verknüpft mit einem von der Kunstgeschichte wirkmächtig manifestierten Bewertungssystem, welches die Entwicklung der abstrakten Kunst und der ungegenständlichen Malerei als eine Fortschrittsgeschichte liest. Ihre Entwicklung gilt – betrachtet man die Rezeption im 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart – als die entscheidende und kreativste Leistung der klassischen Moderne.¹⁹ Mehr noch wird Abstraktion als ein „Leitmotiv der Kunst des 20. Jahrhunderts“²⁰ benannt, so etwa exemplarisch in der monumentalen Berliner Ausstellung *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*. Federführend konzipiert von Peter-Klaus Schuster trat diese Ausstellung an, am Ende des 20. Jahrhunderts beziehungsweise an der Jahrtausendwende für die Kunst des zurückliegenden Jahrhunderts nachträglich die wesentlichen Entwicklungen aufzuzeigen, sie zu ordnen und zu verorten. Entlang dreier „Blickachsen“ wurde diese Rückschau organisiert, die sich nach Schuster darstellten „als die wirklich entscheidenden Konstanten für die Wertschätzung und den Umgang mit Kunst in Deutschland im 20. Jahrhundert: der Glaube an

16 Friedel/Pacquement/Krens 2008, S.7. Autoren des Vorworts sind die drei Direktoren der Museen: Helmut Friedel für die Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, Alfred Pacquement für das Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris und Thomas Krens für die Salomon R. Guggenheim Foundation, New York. Diese Museen sind im Besitz der drei größten Kandinsky-Sammlungen, auf deren Basis sie die Werkschau konzipierten und in ihren Häusern zeigten. Die Ausstellung in München wurde vom 22. Februar bis 8. März 2009 verlängert. In Paris war sie vom 8. April bis 10. August 2009 zu sehen in New York vom 18. September 2009 bis 13. Januar 2010.

17 Friedel 2008, S.21.

18 Ebd.

19 Vgl. Schade 2008b, S.39ff.

20 Schuster 1999, S.20f.

die Gewalt der Kunst, die Sehnsucht nach dem Geistigen und schließlich das Ende der geschlossenen Bildform im Wechselspiel von Collage und Montage.“²¹ In der Neuen Nationalgalerie wurde der Themenschwerpunkt *Geist und Materie* präsentiert, der den künstlerischen wie allgemein gesellschaftlichen Prozess als einen der zunehmenden „Vergeistigung“ vorstellte.²² Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, die 1911 mit der Datierung 1912 im Piper Verlag veröffentlicht wurde, gilt dabei als einer der programmatischen Texte, der für diese Entwicklung den theoretischen Begründungszusammenhang lieferte und dem weithin von der Kunstgeschichtsschreibung eine initiiierende Funktion zugesprochen wurde und wird. In der Berliner Überblicksschau stieg Kandinsky gar zum „großen Visionär“ auf, der bereits 1911 die Dominanz des Geistigen vorausgesagt habe.²³ Mit Schade lässt sich folglich in der Tat sagen, dass für die Kunstgeschichtsschreibung die Abstraktion als „Markenzeichen der Moderne“²⁴ firmiert. Überdies avanciert Kandinsky als einer ihrer Protagonisten, in dessen Werk sich paradigmatisch der als künstlerischer Fortschritt signifizierte, gemeinhin genannte ‚Durchbruch zur Abstraktion‘²⁵ zugleich als eine „individuelle Entwicklungsgeschichte“²⁶ ereignet, selbst zu einem solchen ‚Markenzeichen‘. In dieser Hinsicht lohnenswert erscheint ein Blick auf die Bewerbung der Kandinsky Werkschau in München 2008/09, die diesen Status von Kandinsky förmlich in Typografie und Gestaltung übersetzt hat. Ausschließlich Kandinskys Nachname wird als Wortmarke, dem jeweiligen Bildformat beziehungsweise Werbeträger angepasst, wie etwa auf dem

21 Ebd., S. 19.

22 Angela Schneider und Joachim Jäger, die diesen Schwerpunkt kuratierten, ziehen folgendes Fazit: „Am Ende des 20. Jahrhunderts scheint die Vergeistigung ganz zu dominieren. Zum Abschluss einer Epoche, die so sehr von Produktion, Verbrauch und Zerstörung, von maßlosen ‚Materialschlachten‘ geprägt war, ist die Erfahrung von Wirklichkeit paradoxerweise gerade nicht mehr an materielle, sondern vielfach an virtuelle Begebenheiten gekoppelt.“ (Schneider/Jäger 1999, S. 204) Beispielhaft wird auch in dieser Ausstellung eine Verbindungslinie gezogen zwischen den Konzepten des Geistigen, Abstrakten, Immateriellen und denen des Virtuellen, wie sie im Kontext der neuen Bildtechnologien und Cyberwelten thematisiert werden. Aus dieser Perspektive scheinen gerade auch die historischen Konzepte erneut auf ein gesteigertes Interesse zu stoßen, womit einhergeht, die Abstraktion, die bereits verschiedene Phasen durchlaufen hat, beginnend mit der Gründungsphase zu Beginn des 20. Jahrhunderts über die Rezeption in den 40er und 50er Jahren, nun mit der ihr zugesprochenen Bedeutung im Rahmen der Diskurse über die neuen Medien nachträglich aufs Neue als Leitmotiv der Moderne zu begründen.

23 Ebd. Konkret ziehen Schneider/Jäger eine Linie (zurück) von der „Imagination der technischen Bilder“, die sie auch in Verbindung bringen mit dem „uralte[n] Wunsch nach Ewigkeit, die sich vom Material unabhängig macht“ zu Kandinsky, den sie mit folgender Äußerung zitieren: „Das erste ist das Folgen der Materie. Das zweite dem Geiste: Der Geist schafft eine Form und geht zu weiterem über.“ (Zit. n. ebd.)

24 Schade 2008b, S. 42.

25 Die Konstatierung von Durchbrüchen, die als entscheidende Wendepunkte markiert werden, von Traditionsbrüchen, Tabubrüchen und Regelverletzungen gehören zu den gängigen mythischen Erzählfiguren, die als künstlerisches Qualitätsmerkmal fungieren. Für den Avantgarde-Künstler ist dieses gewissermaßen konstitutiv. (Vgl. Schade/Wenk 1995, S. 355 und Schade 2001, S. 91)

26 Schade 2001, S. 91.



Abb.1 Umschlag des Katalogs
Kandinsky – Absolut. Abstrakt
2008



Abb.2 Plastiktüte zur Ausstellung
Kandinsky – Absolut. Abstrakt
2008/2009

Umschlag des Katalogs (Abb. 1), bei einer Anzeige²⁷ oder auf der Plastiktüte zur Ausstellung in großen schwarzen Blockbuchstaben auf weißem Grund angeordnet (Abb. 2). Besonders, geradezu im Gegensatz zu den farb- und formintensiven Werken Kandinskys, sticht die typografische Strenge und minimalistische Gestaltung ins Auge. Sie korreliert mit einem Begriff von *Absolut. Abstrakt*, der sich vor allem in der Reduktion der Formensprache ausdrückt. In diesem Sinne ruft dieses Typografiebild Kandinsky als einen Vertreter der Moderne auf, der eingefügt wird in eine Traditionslinie mit Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* (Abb. 3), das bekanntlich als eine der Ikonen der Moderne beschwört wird.²⁸ Die Wahl der – bis auf eine später zu besprechende Ausnahme – serifenlosen Schrift²⁹ beim Münchner Cover impliziert nicht nur eine gute Lesbarkeit des Namens trotz der Silbentrennungen – in drei Reihen übereinander stehen je drei Buchstaben: KAN/DIN/SKY –, sondern durch deren funktionale, sachliche und unverschnörkelte Beschaffenheit wird der Charakter des Zeitlosen und Allgemeingültigen offeriert. Adressiert und hervorgehoben werden soll somit, dass man es in München mit einer modernen Position zu tun hat, die bleibende Wertigkeit verspricht und die es darüber hinaus vermag, international lesbar und anschlussfähig zu sein.³⁰ Dies zielt darauf ab, nicht nur das internationale Profil der Ausstellung zu betonen mit

²⁷ Die Seite ausfüllend erschien beispielsweise eine derart gestaltete Anzeige im Vorfeld der Ausstellung in der europäischen Kulturzeitung *Lettre Internationale*, Nr. 81, Sommer 2008 auf S. 6.

²⁸ Vgl. Schade 2008b, S. 42.

²⁹ Bei der Schrift handelt es sich wohl um eine angepasste („handgeschnitzte“) „Bell Gothic“. Ich danke *Liquid Agentur für Gestaltung* für die Information.

³⁰ International wird gemeinhin als universell gültig signifiziert, bezieht sich hier aber auf die Kulturen, die das lateinische Schriftsystem verwenden.

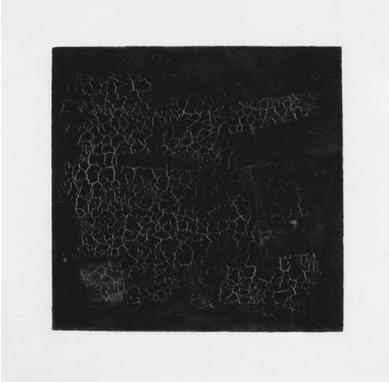


Abb. 3 Kasimir Malewitsch,
*Schwarzes suprematistisches
Quadrat*, 1915

ihren Stationen München, Paris und New York, sondern vor allem Kandinsky selbst als international agierenden und ausgewiesenen Künstler vorzustellen. In besonderer Weise wird Kandinsky als „Kosmopolit“³¹ ausgezeichnet, vornehmlich aufgrund seiner verschiedenen Lebensstationen.

Kandinsky wurde am 4. Dezember 1866 in Moskau geboren, wo er seine ersten Lebensjahre verbrachte, 1871 übersiedelte die Familie nach Odessa. Im Alter von 19 Jahren, im Jahr 1885, kehrte er nach Moskau zurück, wo er an der dortigen Universität ein Studium der Nationalökonomie und Rechtswissenschaften absolvierte. Nach einer kurzen Forschungs- und Berufstätigkeit in Moskau entschied er sich 1896 im Alter von 30 Jahren, Malerei in München zu studieren. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der ihn zwang, München zu verlassen, wurde die bayerische Stadt zu seinem Lebensmittelpunkt. Von 1915 bis 1921 lebte er wieder in Moskau, bis er 1922 seine Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar und später in Dessau und in Berlin aufnahm. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten und der Schließung des Bauhauses verließ er Deutschland und lebte bis zu seinem Tod am 13. Dezember 1944 in Paris.³²

Diese zentralen Lebensabschnitte begründen in der Regel auch die Gliederung seiner Werkphasen, wie sie beispielhaft in der Münchner Ausstellung präsentiert werden, zwischen München, Moskau, Bauhaus und Paris.

Zusammengefasst ergibt sich folgendes Künstlerimage: Kandinsky wird als abstrakt, modern und international vorgestellt. Diesem Kandinsky wird in München ein Denkmal gesetzt. Das Münchner Typografiebild kann mit Irene Nierhaus gelesen werden als Teil eines „Prozess[es] der Monumentalisierung“³³. Dabei bedeutet „Monumentalisierung eine Konvertierung von bestimmten Inhalten

31 Friedel/Pacquement/Krens 2008, S. 9.

32 Da in unzähligen Publikationen die Biografie Kandinskys im Detail nachzulesen ist, verzichte ich darauf, in dieser Untersuchung diese in einer allgemeinen Abfassung darzustellen.

33 Nierhaus 1999, S. 149.

und Werten in ein Unbedingtes und Erhabenes des allgemein Imaginären [...].“³⁴ Plakatiert auf Litfasssäulen und Plakatwänden beschriftet KAN/DIN/SKY den Stadtraum, durchquert diesen auf Plastiktüten, wandert in die Wohnungen und Häuser, steht im Bücherregal. Mit jenen sich ständig wiederholenden monumentalen neun Lettern wird das Versprechen zur Anschauung gebracht, es mit einem ‚Großen‘ zu tun zu haben, der es augenfällig wert zu sein scheint, so angekündigt zu werden. Dabei geht es jedoch immer um mehr als nur die effektivste Werbung, um möglichst viele Menschen für die Ausstellung zu gewinnen. Auch wenn dieses im Falle der Münchner Werkschau gelungen ist: Das Lenbachhaus feierte die Ausstellung mit über 400.000 Besucherinnen und Besuchern als bis dahin erfolgreichste in seiner Geschichte. Es geht vielmehr um Strategien der Visualisierung und der Verräumlichung von Geschichte und Kultur, es geht um das Formieren von Wissen im gesellschaftlichen Raum. Raum wird dabei gefasst, wie Nierhaus schreibt, „als kulturelle Konfiguration sozialer Beziehungen“, wobei „die räumliche Organisation der Gesellschaft als integrale[r] Bestandteil der Herstellung sozialer Verhältnisse und nicht bloß als ihr Ergebnis zu verstehen“ ist.³⁵ Eine solche Konzeption von Raum beinhaltet, dass Raum als sozial-kulturelles Gefüge gedacht wird, der permanent hergestellt wird, der stetig beschrieben und besprochen wird, womit immer wieder aufs Neue Bedeutungen konstruiert werden. Insofern stellen die typografischen Eingriffe räumliche Interventionen dar, die auch die städtische Erzählung neu anordnen.

Im Gewand einer klassischen und dennoch zeitgenössischen Gestaltung erfährt die ‚Marke‘ Kandinsky eine Aktualisierung und gleichsam unterstreicht diese, dass diese ‚Marke‘ von dauerhaftem Bestand ist. Damit lassen sich Strategien verbinden, München als moderne Kunststadt, anknüpfend an deren wichtige Stellung als internationale Kunstmetropole im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, (wieder) zu beleben. München wird somit nicht nur implizit als Stadt Kandinskys markiert, sondern auch mit und durch Kandinsky mit der Geschichte der Abstraktion verkoppelt und als ein Entstehungsort dieser Haupterzählung der Kunst des 20. Jahrhunderts reklamiert. Das bedeutet gleichsam auch, dass Kandinsky in eine nationale Narration eingebunden wird. Kandinsky wird einerseits aufgerufen als international ausgerichteter Künstler, als ‚global player‘, der sich in verschiedenen kulturellen Räumen bewegt hat, in ihnen wirkte und weiter wirkt, und andererseits durchaus als deutscher ‚Meister‘, demzufolge die so genannte Geburtsstätte seiner entscheidenden künstlerischen Entwicklung in München liegt. Insofern wird die Entwicklung der Abstraktion auch national signifiziert und, wenn man so will, die deutsche Beteiligung an der Moderne hervorgehoben. In meiner Untersuchung wird an einem weiteren Beispiel, der Bremer Ausstellung zum *Blauen Reiter* im Jahr 2000, dargelegt werden, welche

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 20. Vgl. auch Nierhaus/Konecny 2002.

Politiken mit einer Ausstellungspräsentation im Stadt- und Museumsraum bezogen auf die Aufrichtung der künstlerischen Stellung Kandinskys verbunden sind. Im Folgenden möchte ich nochmals auf eine andere Weise auf die Münchner Typografie eingehen. KAN/DIN/SKY – je drei Buchstaben stehen in einer Reihe übereinander. Gleichwohl diese Anordnung von formalen Gesichtspunkten bestimmt zu sein scheint, ergeben sich aus den Umbrüchen neue Wortassoziationen. Ich wandere von den äußeren Wortsilben KAN und SKY zu DIN, und zu dem I, um dann abschließend bei der Passage *Schreiben* anzukommen. Ich zeige auf, wie sich daran Denkachsen entwickeln lassen, die sich auf das thematische Gefüge dieser Untersuchung beziehen und das bereits Ausgeführte weiter ausdifferenzieren.

KAN/N, können, kanonisieren

Offenkundig, wie die eingangs zitierten Äußerungen nahe legen, haben wir es bei Kandinsky mit einem Künstler zu tun, der es kan/n, der es gekonnt haben soll und dem längst seitens der Kunstgeschichtsschreibung ein fester Platz im Kanon der ‚Meister‘ zugestanden wurde. Gerade die Münchner Typografie zeigt Kandinsky als eine kulturelle Autorität an, die von gewichtigem Interesse zu sein scheint. Dazu fügen sich auch die Veröffentlichungen zu Kandinsky im Prestel Verlag, die im Übrigen im Frühjahrskatalog 2009 überschrieben waren mit „Ein Mann – ein Werk. Klassiker und Erneuerer der Kunst“³⁶. Der Verlag, in dem bereits 2007 die von Helmut Friedel herausgegebenen *Gesammelten Schriften 1889–1916* erschienen waren, verlegte 2008 nicht nur den Ausstellungskatalog, sondern auch eine hochpreisige Faksimile-Ausgabe des Almanachs *Der Blaue Reiter*,³⁷ den Kandinsky und Franz Marc erstmals im Piper Verlag 1912 herausgegeben hatten,³⁸ sowie ebenfalls im Schmuckschuber den bereits erwähnten Band *Wassily Kandinsky*³⁹, „ein opulentes Buch im XXL-Format“⁴⁰. Rund 5 kg schwer, 29,2 cm breit und 42 cm hoch, versehen mit übergroßen Reproduktionen, die „die Meisterwerke bis ins kleinste Detail“⁴¹ zeigen sollen, und überdimensionierten

36 Prestel 2009, http://www.randomhouse.de/content/download/vertrieb/vorschauen/prestel_fj2009.pdf, S. 106. (Zugriff: 23.10.2009)

37 Der Preis betrug bei Erscheinen 490 Euro.

38 Der Almanach erschien ursprünglich in unterschiedlichen Ausgaben, einer Allgemeinen Ausgabe in gehefteter und gebundener Form in einer Auflage von 1200 und einer Luxus-Ausgabe, gebunden in blauem Leder mit Goldprägung in einer Auflage von 50 Stück. Diese Ausgabe enthielt auch je einen Farbholzschnitt von Kandinskys und Marc. Ebenfalls wurde eine Museums-Ausgabe mit gleicher Ausstattung und der Beigabe von einer Zeichnung oder einem Aquarell der Herausgeber aufgelegt. Davon erschien jedoch nur eine Nummer, nicht wie geplant 10 Exemplare. (Vgl. *Der Blaue Reiter* 2000, S. 188f.)

39 Friedel/Hoberg 2008.

40 Wie Anm. 36.

41 Ebd.



Abb. 4 Doppelseite in Friedel/Hoberg 2008, S. 20/21

Überschriften erzeugt besonders diese Publikation den Eindruck, mittels Format und Layout der vermeintlichen Größe und dem Schwergewicht des Künstlers Ausdruck verleihen zu wollen (Abb. 4).

Derartige Verlagspolitiken können als Teil umfassender Marketingstrategien angesehen werden, wie sie solche so genannten „Blockbuster“-Ausstellungen begleiten. Einerseits zeugen sie bereits von dem Vermarktungspotenzial eines Künstlers, andererseits beschwören sie es immerzu aufs Neue und tragen maßgeblich dazu bei, Künstler als Kultfiguren und Superstars aufzubauen, zu monumentalisieren. Dabei folgen die Rhetoriken des ‚Betriebssystems Kunst‘⁴², das sich als ein Netz von verschiedenen Agent/innen, bestehend aus Kunstkritiker/innen, Kurator/innen, Galerist/innen, Sammler/innen, Mäzen/innen, Kulturmanager/innen, Publikum und nicht zuletzt den Künstler/innen darstellt, allzu oft den mythischen Konstruktionen von Künstlerschaft, die nach wie vor das Feld der Kunst strukturieren. Die Figur des Künstlers wird als „paradigmatisches Subjekt“⁴³ ausgezeichnet, mit der sich Vorstellungen von Genialität, Originalität und Meisterschaft verbinden. Sigrid Schade und Silke Wenk schreiben: „Das ‚mythische‘ Image des Künstlers strahlt bis heute eine spezifische Faszination aus. Seine gesellschaftliche Ausnahmestellung, die potentiell hohe ideelle und materielle Wertung künstlerischer Tätigkeit und die Ausnahmelizenzen für exzentrisches Verhalten müssen als Fortsetzung eines gesellschaftlichen Aufstiegs gesehen werden, der in der Frühen Neuzeit einsetzt.“⁴⁴ Entscheidend für die Herausbildung dieses Künstlerbildes waren Giorgio Vasaris Künstler-Viten, die erstmals 1550 und in erweiterter Auflage 1568 veröffentlicht wurden.⁴⁵ In den Viten, die als „Ursprungstext“⁴⁶ der Kunstgeschichtsschreibung bezeichnet werden, wird als Idealkonstruktion der

⁴² Vgl. Schade 2001.

⁴³ Schade/Wenk 2005, S. 155.

⁴⁴ Ebd., S. 154.

⁴⁵ Vgl. Vasari 1983.

⁴⁶ Salomon 1993, S. 27.

Künstler als Schöpfer, als „divino artista“⁴⁷ entworfen, dessen Vermögen darin besteht, mit seinen Werken ‚Neues‘ zu sehen zu geben, und zwar mittels seiner schöpferischen Kraft, die als eine in ihm bereits vorhandene, vorgängige Potenz imaginiert wird.⁴⁸ Insbesondere die Vorstellung des aus sich selbst heraus schaffenden Künstlers beeinflusst bis heute nachhaltig Konzeptionen von Kunstlerschaft.⁴⁹ Damit ist unmittelbar verknüpft, dass der Künstler als individueller und autonomer Werkschöpfer idealisiert wird⁵⁰ und mithin als erster und bester, gleichsam unhintergebar Kenner seiner Arbeit firmiert. Das heißt, die Mystifikation des Künstlers impliziert zugleich ein Anerkennen seiner Deutungshoheit gegenüber seinem Werk.⁵¹ Dieser Eindruck verfestigt sich, zumindest wenn man den Umgang der Kunstgeschichtsschreibung mit den Selbstzeugnissen der Künstler betrachtet, die in der Regel deren Deutungsangeboten unkritisch folgt, um sodann den Künstler, quasi unterstützt von ihm, als jenes Ausnahmesubjekt zu positionieren und zu kanonisieren.

SKY, Himmel stürmen und reiten

Thomas Carlyle, der 1840 *Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte* in London vortrug, bezeichnete das Licht, das vom Helden ausgeht, als „Leuchstern, der durch des Himmels Gabe scheint; ein fließender Lichtquell [...], von natürlicher ursprünglicher Einsicht, von Mannheit und edlem Helden-

47 Vgl. dazu insgesamt grundlegend *Die Legende vom Künstler* von Ernst Kris und Otto Kurz (1981), insbesondere an dieser Stelle das Kapitel *Deus Artifex – Divino Artista* (S. 64–86).

48 Die in den Viten angelegten narrativen Muster, bestehend aus individuellen Biografien von Künstlern und nur wenigen Künstlerinnen, chronologisch nach Generationen aufgebaut, entwerfen eine genealogische Fortschrittsgeschichte, mit der zugleich ein Ordnungssystem geschrieben ist über die Bewertung künstlerischen Schaffens. Michelangelo wird in den Viten zum Künstler mit göttlicher Eingebung gekürt, da er nach Vasari wie kein anderer zuvor nicht mehr mittels der Kunst die Natur nachahmt, sondern sie zu überwinden und zu beherrschen vermag. Spätestens mit Michelangelo ist das Bild des Künstlers untrennbar verbunden mit dem Bild des Künstlers als Schöpfer. Konstitutiv für diese Auffassung ist, dass diese als göttlich eingestufte, nicht reproduktive Kreativität mit der Vorstellung von männlicher Schöpferkraft und Genialität in eins geht. Die kunstwissenschaftliche Geschlechterforschung hat sich eingehend mit diesem ‚Manifest‘ der Künstlerbiografik befasst. Davon ausgehend konnte sie aufzeigen, wie zentral der Kanon der Kunstgeschichte als Meisterdiskurs strukturiert und wie grundlegend dieser mit Geschlechterkonstruktionen verschaltet ist. Vgl. Salomon 1993, Schade/Wenk 1995 und 2005, Wenk 1997a, Christadler 2000 und 2006.

49 Wie diese Vorstellung auch in Kandinskys Denken (ein)greift, werde ich im Kapitel *Verinnern* (S. 105–111) erläutern sowie im Kapitel *Anleihen, universalisieren, reinigen* (S. 113–124) in Bezug setzen mit seinem Zugriff auf die so genannten ‚primitiven‘ Bildquellen im Rahmen seiner künstlerischen Produktion.

50 Zur Geschichte moderner künstlerischer Individualität siehe Ruppert 1998, insbesondere Kapitel *Die Individualität als Repräsentation der Moderne*, S. 253–280.

51 Vgl. von Bismarck 2001, S. 59f.

mut, in dessen Abglanz alle Seelen fühlen, daß ihnen wohl ist.“⁵² Wenngleich Carlyle seinerzeit nicht die bildenden Künstler zuvorderst unter die „großen Menschen“, die die Weltgeschichte prägten, subsumierte. Er schreibt „daß der Held an sich Dichter, Prophet, König, Priester, oder was sie wollen, sein kann, je nach Beschaffenheit der Welt, in die er sich geboren findet.“⁵³

So macht es hingegen den Eindruck – blickt man auf die Rhetoriken, die so manchen bildenden Künstler gegenwärtig begleiten – es durchaus mit Himmelsgeschenken zu tun zu haben, mit Lichtgestalten, mit Helden, die als kulturelle Leitfiguren aufgerichtet werden, um wie im Falle von Kandinsky von Taten erzählen zu können, denen zugeschrieben wird, für eine Entwicklung und für eine Gesellschaft von Relevanz (gewesen) zu sein. Dabei ist die Auszeichnung solcher Leistungen – mit denen unmittelbar verknüpft ist, dass sie als individuell erbrachte vorgestellt werden, um als einzigartige und richtungsweisende historische Begebenheiten gewürdigt zu werden – immer abhängig vom jeweiligen Kontext, in dem von ihnen beziehungsweise den Helden, die sie geschaffen haben, berichtet wird. Das heißt Konstruktionen des Heldischen unterliegen permanent Akten der Neuverhandlung und Neubewertung. Sie sind insofern Ausdruck von vergangenen als auch gegenwärtigen Identitätspolitiken und Machtkonstellationen. Das macht sie als Gegenstand der Befragung so reizvoll, verbürgt doch das Heldische, von Idealfiguren zu berichten, mit denen sich Sehnsüchte und Begehrensstrukturen einer Gesellschaft verbinden.⁵⁴

52 Carlyle 1927, S. 6. Der schottische Historiker Carlyle legte mit seinen sechs Vorträgen über den Helden „als Gottheit“, „Prophet“, „Dichter“, „Priester“, „Schriftsteller“ und „König“ seine Geschichtsauffassung dar, die sich auf den heldenhaften Taten „großer Menschen“, gemeint sind Männer, begründete. „Sie waren die Führer der Menschen, diese Großen; die Bildner, Muster, und in einem weiten Sinne die Schöpfer von allem, was die Gesamtheit der Menschen überhaupt zustande gebracht hat. Alles, was wir in der Welt fertig da stehen sehen, ist eigentlich das äußere leibliche Ergebnis, die tatsächliche Verwirklichung und Verkörperung von Gedanken, welche den in die Welt gesandten großen Menschen innewohnen: die Seele der ganzen Weltgeschichte, so dürfte man füglich annehmen, wäre die Geschichte dieser.“ (Ebd., S. 5) Vgl. dazu auch Bättschmann 2005 und dessen Ausführungen zum *Held und Star*, bezogen auf Images vom Künstler, insbesondere S. 78f. Vgl. auch zu Carlyles Helden Frevert 1998, S. 323f. und Müller-Funk 2005, S. 9f.

53 Carlyle 1927, S. 88.

54 In der Tat scheinen Helden und die Reflexion ihrer Funktionen, die ihnen in gesellschaftlichen Kontexten zugeschrieben werden, von besonderem Interesse und aufschlussreich zu sein. So haben Irene Nierhaus und ich infolge des 600-jährigen Jubiläums des *Bremer Roland* im Dezember 2004 das Symposium *Roland zum Anlass: Helden, Supermänner, Soldaten ... Kommentare zu mythischen Kämpferfiguren im 20. Jahrhundert* veranstaltet. (Veröffentlicht in *Frauen Kunst Wissenschaft*, Heft 41, 2006 unter dem Titel *Helden. Mythische Kämpferfiguren im 20. Jahrhundert und in der Gegenwart*) Weiter thematisierte die Landesausstellung des Bundeslandes Niederösterreich 2005 *Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden*. Das neu gegründete Kunstmuseum MARTa Herford eröffnete 2005 mit der Ausstellung (*my private*) *Heroes*. (Siehe dazu die Rezension von Härtel 2006) Das CentrePasquArt in Biel zeigte 2005 *HELDEN HEUTE. Das Heldenbild in der zeitgenössischen Kunst*. Oder am schauspielFrankfurt wählte man für die Spielzeit 2005/06 den Schwerpunkt *Marke Mensch – wie lange halten Helden?* Die Zeitschrift

So lässt sich auch die Frage anschließen, was die ‚himmliche‘ Attraktivität von Kandinskys Position ausmacht, die ihr offenkundig zugesprochen wird. Dieser Frage möchte ich im Folgenden nachgehen. Es ist sicher mehr als das Wissen, dass er sich gut vermarkten lässt, was sich auch darin zeigt, dass sein Werk bereits stark popularisiert ist. Gewiss begründet sich die auffällige Dichte von Ausstellungen zu den Werken der Protagonisten der klassischen Moderne zu Beginn des 21. Jahrhunderts auch mit der Möglichkeit, Jubiläen zu feiern, blickt man doch 100 Jahre zurück auf deren Gründerjahre. Beispielhaft kann hier etwa das Interesse an der Künstlergruppe *Brücke* angeführt werden, die sich 1905 in Dresden formierte und an die 2005 mit verschiedenen Werkschauen und Events erinnert wurde.⁵⁵ Dabei geht es einerseits um das Vermitteln und das Verstehen vergangener Kunstentwicklungen, von Künstlern und deren Werken. Andererseits referiert ihr Ausstellen und Thematisieren immer auf die sozialen, kulturellen und politischen Räume, in denen aktuell davon erzählt wird. Es geht also immer auch darum, wann was, wie, wo und von wem zur Sprache gebracht wird und welche Strategien und Effekte sich damit verbinden lassen. Wenn von Kandinsky die Rede ist, dann geht es in erster Linie wie angeführt traditionell um das Hervorheben seines Beitrags zur Entwicklung der abstrakten Kunst und unmittelbar damit verknüpft um das Geistige⁵⁶, wie er es in seinen Texten propagiert. Im Vorwort zum Almanach schreiben die Redakteure Kandinsky und Marc etwa emphatisch: „Es beginnt und hat schon begonnen eine große Zeit: das geistige ‚Erwachen‘, die entstehende Neigung zum Neugewinnen des ‚verlorenen Gleichgewichtes‘, die unvermeidliche Notwendigkeit der geistigen Pflanzungen, das Entfalten der ersten Blüten. Wir stehen in der Thür einer der größten Epochen, die die Menschheit bis jetzt erlebt hat, der Epoche des Grossen Geistigen. Zu Zeiten des scheinbar intensivsten Erblühens, des ‚grossen Sieges‘ des Materiellen, im eben abgeschlossenen XIX Jahrhundert bildeten sich beinah unmerklich die ersten ‚neuen‘ Elemente der geistigen Atmosphäre, welche dem Erblühen des Geistigen die nötige Nahrung geben wird und schon gibt.“⁵⁷ Und Kandinsky be-

Stadtansichten erschien im April 2008 zum Thema *Helden*, auch beschäftigte sich *Du. Das Kulturmagazin* im Oktober 2008 mit *Helden und Antihelden*. Die Zeitschrift *MERKUR* erschien im September/Oktober 2009 mit einem Doppelheft zu *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma*. Und im LWL-Industriemuseum Heinrichshütte Hattingen fand vom März bis Oktober 2010 die Ausstellung *HELDEN. Von der Sehnsucht nach dem Besonderen* statt.

55 Solche Jubiläen werden als Aufhänger für Retrospektiven genutzt und veranlassen Museen, ihre Bestände neu zu arrangieren und zu zeigen. So zum Beispiel 2005 die Ausstellungen *Brücke und Berlin. 100 Jahre Expressionismus* in der Neuen Nationalgalerie Berlin, *100 Jahre Brücke. Druckgraphiken und Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen oder 100 Jahre Künstlergruppe ‚Brücke‘. Werke aus der eigenen Sammlung* im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Ein weiteres zu erwartendes Ausstellungsereignis wird das 100-jährige Bestehen des Bauhauses im Jahr 2019 darstellen.

56 Wenn im Folgenden meiner Untersuchung vom Geistigen gesprochen wird, dann geht es mir immer um die von Kandinsky formulierte Vorstellung einer solchen idealen Dimension.

57 Kandinsky/Franz Marc: *Almanach*: „*Der Blaue Reiter*“, Maschinenschriftliches Vorwort der *Redaktion* aus dem Nachlass August Mackes, Oktober 1911. In: Kandinsky/Marc 2000, S. 315.

endet *Über das Geistige in der Kunst* mit folgendem Ausblick: „Zum Schluß möchte ich bemerken, [...] daß wir schon jetzt die Zeit des zweckmäßigen Schaffens vor uns haben, und endlich, daß dieser Geist in der Malerei im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches steht, da dieser Geist die Seele ist der *Epoche des großen Geistigen*.“⁵⁸ Unter dem Eindruck einer – bedingt durch weitreichende ökonomische, wissenschaftliche und kulturelle Entwicklungen am Ende des 19. Jahrhunderts – sich stark im Umbruch befindenden bürgerlichen Gesellschaft, plädiert Kandinsky für jene Hinwendung zum Geistigen als einer Art metaphysischem Gegenentwurf und als Zukunftsvision. Sein künstlerisches Vorhaben zielt vor allem darauf, dem von ihm diagnostizierten „Alpdruck der materialistischen Anschauungen“⁵⁹ entgegenzuwirken. In der Tradition idealistischer Denkweisen entwirft Kandinsky quasi einen neuen Raum, eine neue platonische Schattenwelt, die den ‚Seelen‘ Sinnstiftendes zu bieten vermag. „Unsere Seele, die nach der langen materialistischen Periode erst im Anfang des Erwachens ist, birgt in sich Keime der Verzweiflung des Nichtglaubens, des Ziel- und Zwecklosen.“⁶⁰ Von diesem Zustand beabsichtigt Kandinsky die europäische Welt, in der er sich bewegt – obschon er selbst vorzugsweise in Universalien spricht – zu erretten. Die künstlerische Konzeption Kandinskys bedeutet auch den Versuch, eine leitende und lenkende Funktion des Künstlers in der und für die Gesellschaft zu behaupten. Es scheint darum zu gehen, angesichts der tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen, mit denen auch zentral eine Neuverhandlung der Geschlechterverhältnisse einhergeht,⁶¹ den Status des Künstlers gerade im Rückgriff auf die mythischen Erzählfiguren aufzuwerten und (wieder) zu stabilisieren.⁶² In einem unbedingten Glauben an

58 Kandinsky 1952, S. 142f.

59 Ebd., S. 22.

60 Ebd.

61 Im Feld der Kunst stellt beispielsweise die Öffnung der Kunstakademien für Frauen und damit das Eindringen von Frauen in die Zirkel ‚hoher‘ Kunstproduktion eine Herausforderung für die Positionierung des männlichen Künstlers dar und zugleich für die Bewertung weiblicher Kunstproduktion.

62 Zur Entwicklung des modernen Künstlerbildes vgl. Wittkower 1965, Kris/Kurz 1980, Warnke 1985, Neumann 1986, Bättschmann 1993 und 1997 und Wetzel 2000. Diese Untersuchungen eint, dass sie die Frage nach der Geschlechterdifferenz nicht berücksichtigen. Weiter ebenfalls Ruppert 1998, der die Frage nach der Subjektconstitution und ihren Umschreibungen in der bürgerlichen Gesellschaft am Beginn des 20. Jahrhunderts fokussiert. Dabei widmet er *Wassily Kandinsky als Repräsentant der künstlerischen Moderne* ein ausführliches Kapitel, S. 396–469. Ruppert referiert zwar kurz auf die Situation von Künstlerinnen, ihre Ausbildungssituation und „die Wirkungsmacht geschlechtsspezifischer Einschreibungen“ (S. 154–168), eine geschlechterdifferente Perspektivierung des Themas findet jedoch darüber hinaus nicht statt. Des Weiteren geben folgende Publikationen einen Überblick zur Frage *Was ist ein Künstler?*, so der Titel von Hellmold u. a. 2003 und Krieger 2007. Eine Bearbeitung des Themas stellt auch das Buch zur Ausstellung *Sexy Mythos. Selbst- und Fremdbilder von Künstler/innen* dar, die u. a. in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin 2006 stattfand. Ebenfalls stellt der Tagungsband *Die Wiederkehr des Künstlers*, hg. von Fastert/Joachimides/Krieger 2011, *Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung* vor.

das, was er tut, und mithin an die Wirkmächtigkeit der Kunst schreibt er ihr die Bestimmung zu, jenes von ihm verkündigte Heilsversprechen einlösen zu können. Und dieses scheint in gewisser Weise auch ‚gelungen‘ zu sein. Dieser Ansicht kann man sich zumindest nicht ganz erwehren, wenn man dem Mainstream der Kunstgeschichte folgt, der affirmativ die Selbstäußerungen Kandinskys wiederholend dessen Werke kommentiert und damit suggeriert, dass die von Kandinsky indizierten geistigen Dimensionen vermittelt durch die Werke sich unmittelbar ausdrücken könnten.⁶³ Wenn also von Kandinsky die Rede ist, dann wird dabei die Potenzialität aufgerufen, die er der Kunst zuschreibt, und das von Kandinsky einstmals Intendierte und Beschworene als scheinbar fortwährend Erlebbares für die/den Betrachter/in besprochen, womit im Grunde seine Vision, mittels der Kunst ewig gültige Werte schaffen zu können, beständig beglaubigt wird.⁶⁴ Die Werke werden in diesem Sinn als geglückte Akte eines Künstlers präsentiert. Der Künstler selbst wird dabei als einer vorgestellt, der das Vermögen besessen habe, in spezifischer Weise auf eine gesellschaftliche Situation, die von den Menschen dieser Zeit als Herausforderung begriffen wurde, zu reagieren und in Kritik an einer etablierten, als erstarrt und sinnentleert von ihm empfundenen Kultur, eine Idee von gesellschaftlichem, vermeintlich ‚sinnvollem‘ Fortschritt zu formulieren. Insofern wird Kandinsky mit seiner Konzeption einer veränderten Bildsprache retrospektiv zugeordnet, für eine Gemeinschaft Sinnhaftes und Identitätsstiftendes geschaffen zu haben, das bis heute ausstrahlt. Betrachtet man also die Inszenierungen der Künstlerhelden der klassischen Moderne und deren Popularität, dann stellt sich weiter die Frage, ob deren verheißungsvolle Botschaften beziehungsweise jene, die ihnen zugeschrieben werden, nicht auch gegenwärtige Sehnsüchte beantworten sollen, ob sie nicht auch als ‚romantische‘ Interventionen gelesen werden können bezogen auf die globalen und komplexen Herausforderungen dieser Zeit. Man könnte dies beinahe als Kommentar gerade im Rahmen anhaltender politisch-ökonomischer und ökologischer Krisenszenarien lesen: Im Sprengel Museum Hannover wurde beispielsweise von April bis August 2009 von der *Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910–1914)* erzählt und unter diesem Titelzusatz vor allem Positionen von Kandinskys Malerkollegen *Marc, Macke und Delaunay* gezeigt.⁶⁵ Auch diese Ausstellung entwickelte sich zu einem massenwirksamen Ereignis. Mit über 270.000 Besucher/innen wurde sie als bestbesuchte in der Geschichte des Museums gefeiert⁶⁶ und für die Region, wenn nicht sogar für ganz Niedersachsen als international ausstrahlender, gleichsam in den Him-

⁶³ Zur Kritik an dieser Praxis der Mainstream-Kunstgeschichte bei Kandinsky siehe auch Schade 2008b, S. 43f.

⁶⁴ Vgl. Kandinsky 1952, S. 80f.

⁶⁵ Die Ausstellung fand vom 29. März bis 19. Juli, verlängert bis 9. August statt. Vgl. den Katalog zur Ausstellung: *Marc, Macke und Delaunay* 2009.

⁶⁶ Vgl. die Presseerklärung, Sprengel Museum Hannover 2009, <http://www.marc-macke-de-launay.de/de/presse.html> (Zugriff: 29.09.2009)

mel ragender „kultureller Leuchtturm“ und Imagegewinn bewertet.⁶⁷ Es sind die kulturellen Aufbrüche, die in den Ausstellungen gewürdigt werden. Konjunktur scheinen vor allem jene Künstler zu haben, denen zugestanden wird, ihrer Zeit voraus gewesen zu sein, die als so genannte Vorreiter einer Zeit, einer Epoche emporgehoben werden. Dabei ist die Kunstgeschichtsschreibung in gewissem Maße durchaus flexibel, wer aus dem Kanon der ‚großen‘ Künstler je nach Ausstellungssetting oder Forschungsinteresse gerade zum wesentlichen Begründer einer Entwicklung gekürt wird. In Hannover ist es Robert Delaunay, der „zum Vorreiter der Abstraktion in Frankreich und Deutschland“⁶⁸ aufsteigt. In München kommt vor allem Kandinsky diese Ehre zu, als „Begründer der abstrakten Malerei“⁶⁹ benannt zu werden. Mit diesen Bewertungen zeigt sich auch, dass Kunstproduktion weiterhin als subjektiv erbrachte außergewöhnliche Tat vorgestellt und fortwährend „Künstlergeschichte als Heroengeschichte“⁷⁰ angeordnet wird, für die die Evidenz des Männlichen konstitutiv ist. Oder anders formuliert: Der Platz im Heldenhimmel ist und bleibt männlich besetzt. In dieser Untersuchung wird es darum gehen, das Begehren an diesem privilegierten Platz und die Strategien, diesen ersehnten Ort vermeintlich einnehmen zu können, näher zu betrachten. Es geht um die künstlerischen Himmelfahrten von Kandinsky, seine geistigen Höhenflüge, die er allerdings zu Pferde zu meistern scheint.

DIN, disziplinieren, konstruieren

DIN bezeichnet eine Normierung, die vom DIN, dem Deutschen Institut für Normung (ursprünglich auch bezeichnet als Deutsche Industrie-Norm) als solche anerkannt wird. Im Konsens legt es „für allgemeine und wiederkehrende Anwendungen Regeln, Leitlinien oder Merkmale für Tätigkeiten oder Ergebnisse fest[...], wobei ein optimaler Ordnungsgrad angestrebt wird.“⁷¹

Die Kunstgeschichte ist gewissermaßen auch eine Normierungs- und Ordnungsagentur – mit Michel Foucault vergleichsweise jene „diskursive[] ‚Polizei‘“ – die die Produktion des vermeintlich Wahren reguliert und überwacht.⁷² Sie bringt

67 Ebd. Der damalige Ministerpräsident des Landes Niedersachsen, Christian Wulff, fährt in vertrautem kulturpolitischen Jargon fort: „Die Ausstellung hat das Sprengel Museum Hannover und die Stadt Hannover als Kulturmetropole und Niedersachsen als Kulturland nachhaltig positioniert.“

68 So Ulrich Krempel und Susanne Meyer-Büser in der Einleitung des Ausstellungskatalogs (2009, S. 8).

69 Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Ankündigung zur Ausstellung, Archiv: <http://www.lenbachhaus.de/ausstellungen/2008/kandinsky-absolut-abstrakt/> (Zugriff: 24.10.2014)

70 Schade 2004a, S. 17.

71 <http://de.wikipedia.org/wiki/DIN-Norm> (Zugriff: 29.9.2009)

72 Foucault 1997, S. 25.

sich als disziplinäre und disziplinierende Autorität aufgrund von unablässig stattfindenden und ritualisierten⁷³ Aushandlungsprozessen bezogen auf das Wissen über Kunst hervor. Schade schreibt mit Bezug auf Foucault⁷⁴: „Kunstgeschichte als Disziplin ist eine Diskursformation, die auf der Basis tradierter Regeln neue Aussagen generiert und kontrolliert.“⁷⁵ Welches Wissen über Kandinsky die Kunstgeschichte als gewichtig auszeichnet und inwiefern sie seine künstlerische Position qualifiziert, davon zeugt skizzenhaft das bereits Dargestellte.

Um nun zu meinem Gegenstand zu kommen: Das Motiv des Reiters bildet innerhalb der Kandinsky-Forschung eine wichtige Diskursfigur, die ich in ihren bisherigen Zuschnitten aufgreifen und gleichsam in Bewegung bringen möchte. Hinsichtlich dieses Motivs herrscht Einigkeit über dessen häufiges Vorkommen und dessen Relevanz in Kandinskys Werk.⁷⁶ So wird der Reiter als ein „Leitmotiv“⁷⁷, als „konsequenteste seiner Metaphern“⁷⁸, als „zentrale[s] Bildmotiv“⁷⁹ oder als „immer wiederkehrendes Motiv“⁸⁰ beschrieben. Pferde und Reiter hätten ihn „immer wieder begeistert“⁸¹ und stellten das „beherrschende Motiv der Münchner Jahre“⁸² dar, das schon „seit seinen frühen Jahren eine wichtige Rolle“⁸³ spiele. Auch ich gehe von diesem Befund aus, dass dem Ross-Reiter-Motiv im Rahmen von Kandinskys künstlerischem Entwurf eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden kann. In der Tat stürmen, galoppieren, traben, jagen und springen eine Vielzahl von Reitern in und durch Kandinskys Bildräume. Die augenfällige Präsenz der vielen Berittenen bildete gar den Ausgangspunkt für die Formulierung des Themas dieser Untersuchung. Dies betrifft insbesondere Kandinskys bildnerisches Aufgreifen der Figur des reitenden heiligen Georg, den er vor allem

73 Mit Foucault kann das Ritual als eine der Macht stabilisierenden Diskurspraktiken angesehen werden. „Das Ritual definiert die Qualifikation, welche die sprechenden Individuen besitzen müssen (wobei diese Individuen im Dialog, in der Frage, im Vortrag bestimmte Positionen einnehmen und bestimmte Aussagen formulieren müssen); es definiert die Gesten, die Verhaltensweisen, die Umstände und alle Zeichen, welche den Diskurs begleiten müssen; es fixiert schließlich die vorausgesetzte oder erzwungene Wirksamkeit der Worte, ihre Wirkung auf ihre Adressaten und die Grenzen ihrer zwingenden Kräfte. Die religiösen, gerichtlichen, therapeutischen Diskurse, und zum Teil auch die politischen, sind von dem Einsatz eines Rituals kaum zu trennen, welches für die sprechenden Subjekte sowohl die besonderen Eigenschaften wie die allgemein anerkannten Rollen bestimmt.“ (Ebd., S. 27)

74 Vgl. Foucault 1981.

75 Schade 2001, S. 90.

76 So stellte bereits Will Grohmann, der 1958 die erste umfassende Monografie über Kandinsky vorlegte, fest, dass insbesondere Pferde und Reiter in den Jahren bis 1912 in allen Werkgruppen vorkämen. Vgl. Grohmann 1958, zum Reiter-Thema besonders S. 112–116.

77 Zweite 1982, S. 148.

78 Weiss 1982, S. 68.

79 Hahl-Koch 1993, S. 197.

80 Brucher 1999, S. 373.

81 Zweite 2001, S. 97.

82 Illetschko 1997, S. 155.

83 Hoberg 2008, S. 101.

1911 wiederholt zur Darstellung brachte. Ich konzentriere mich von daher auf Kandinskys künstlerische Produktion um 1911. Ein solcher Zuschnitt beinhaltet zugleich, dass ich mich vor allem mit den Jahren befasste, in denen er vorzugsweise in München und in den Sommermonaten in Murnau lebend, sein ästhetisches Programm und sein Selbstverständnis als Künstler entwickelte. Ich frage danach, wie in Korrespondenz damit Figurierungen wie die mythische Figur des Ritterheiligen und Drachenkämpfers Georg betrachtet werden können. Es geht mir um die Bedeutungsproduktionen, die sich an die Figur knüpfen und um die an ihnen „sichtbar werdenden diskursiven Zonen der Gesellschaft.“⁸⁴ Es geht um jenes Foucault'sche „mehr“, das „man ans Licht bringen und beschreiben (muß)“⁸⁵, in dem Sinne wie Foucault Diskurse begreift: „als Praktiken [...], die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen.“⁸⁶ Dem folgend handelt meine Untersuchung von der Produktivität des Diskursiven, mithin der Produktivität diskursiver Überschneidungen, insofern verschiedene Bild- und Texträume, Orte und Inszenierungen aufgesucht, betreten, betrachtet und beschrieben werden, die sich mit und an der Figur des Ritterheiligen anschließen lassen. Es geht mir um Traditionen, um die Bräuche um den heiligen Georg, vor allem um seine Darstellungen und deren Korrespondenzen miteinander. Meine Lektüre der Bilder ist dabei aus einer semiologischen Perspektive motiviert, wie sie im Rahmen der kunstwissenschaftlichen Geschlechterforschung als Methode produktiv gemacht wurde und wird.⁸⁷ Mit Roland Barthes geht es dabei auch um die Aufhebung der Opposition zwischen Bild und Text als zwei unterschiedlich zu untersuchenden Phänomenen, „es geht darum, die Distanz (die Zensur) aufzuheben, die institutionell das Bild vom Text trennt.“⁸⁸ Bilder können wie Texte gelesen werden, sie sind Zeichensysteme, gleichsam „ein Geflecht aus bedeutungsstiftenden Elementen“⁸⁹. „Das Bild, wer auch immer es verschriftlicht, existiert nur in der *Erzählung*, die ich von ihm wiedergebe; oder: in der Summe und der Organisation der Lektüren, zu denen es mich veranlaßt: Eine Gemälde ist immer nur seine eigene vielfältige Beschreibung. [...] Das Bild ist nicht Ausdruck eines Codes, es ist die Variation einer Kodifizierungsarbeit [...].“⁹⁰ Um folglich die Bilder beschreiben zu können, um die narrativen Spu-

⁸⁴ Nierhaus 2002, S. 12.

⁸⁵ Foucault 1981, S. 74. Vgl. dazu auch Schade/Wenk 1995, S. 344.

⁸⁶ Foucault 1981, S. 74.

⁸⁷ Vgl. Schade/Wenk 1995, 2005, Wenk 1996, insbesondere S. 61–71 und Schade 2004b sowie Schade/Wenk 2011, insbesondere die Kapitel II *Warum und wozu* ‚Studien zur visuellen Kultur‘?, S. 35–63 und III *Sehen, Lesen, Deuten. Konzepte zur Analyse visueller Kulturen zwischen Ikonologie und Semiologie*, S. 65–141.

⁸⁸ Barthes 1990, S. 159.

⁸⁹ Schade 2004b, S. 42.

⁹⁰ Barthes 1990, S. 158.

ren, die in den Kandinsky'schen Georg-Varianten virulent sind, bezeichnen zu können, werden verschiedene diskursive Fäden aufgegriffen, parallelisiert und zusammengewoben. Ich frage nach den Verwandtschaftsverhältnissen, Zusammenkünften und Verbindungen und arrangiere sie zugleich, indem ich von ihnen erzähle. Anders gesagt: um das Bedeutungsgeflecht, das Kandinsky mit seiner Affinität für Reiter und Ritter sowie dem heiligen Georg aufruft, freilegen zu können, bedarf es gleichsam des Konstruierens eines Wissensfeldes, das immer das „eigene[] Involviertsein“⁹¹, an dem, was zu sehen gegeben werden soll, einschließt. Was der Sichtbarkeit überführt werden soll, was zugleich alle Georg-Figuren miteinander teilen, ist ihre „eingebaute[] männliche[] Identität“⁹² – die jedoch im kunstgeschichtlichen Sprechen über Kandinsky und sein Werk keine Erwähnung findet – und deren Bauweise ich mit meiner Untersuchung gerade herausarbeiten möchte. Mit Irit Rogoff lässt sich vielmehr nach wie vor konstatieren, dass Konstruktionen von Männlichkeit als „*Das große Unausgesprochene*“⁹³ offenkundig unausgesprochen bleiben sollen. Die Ausklammerung einer geschlechterdifferenten Perspektive und mithin das systematische Übergehen der Ergebnisse der kunst- und kulturwissenschaftlichen Geschlechterforschung zählt weiterhin zu den wirkmächtigsten Diskursstrategien und Disziplinierungspraktiken, gleichsam zur DIN der Mainstream-Kunstgeschichte, um den Mythos vom Künstler aufrechtzuerhalten und fortzuschreiben.⁹⁴ Das eigentlich so Naheliegende, dass Kandinsky sich mit der Bezugnahme auf den heiligen Georg auf eine, wie sich zeigen wird, allseits bewährte männliche Heldenfigur bezieht, davon ist fast ausnahmslos nicht die Rede.⁹⁵ Dem möchte ich eine Betrachtungsweise entgegensetzen, die zum einen erfordert, die Kandinsky'schen Erzählungen am Beispiel dieser figurativen Verbildlichung in einen breiteren ikonografischen Rahmen

91 Vgl. Rogoff 2003, S. 273. Rogoff formuliert in Anbetracht der komplexen Prozesse der Wissensproduktion, die gleichsam die Grenzen zwischen Kunstproduktion und Kritik aufhoben, dass „wir inzwischen nicht nur unser eigenes Involviertsein mit dem Objekt und den jeweiligen historischen und kulturellen Bedingungen (erkennen), sondern auch den performativen Charakter einer jeden Handlung oder Haltung, die wir ihnen gegenüber einnehmen.“

92 Rogoff 1989, S. 22.

93 Ebd., S. 21.

94 Ein solches Ausblenden gilt gleichsam auch für die im Kontext von kunst- und kulturwissenschaftlicher Geschlechterforschung vermehrt entstandenen Forschungsarbeiten zu Fragen nach den Konstruktionen von Männlichkeiten in der visuellen Kultur. Vgl. dazu etwa Solomon-Godeau 1997, Fend/Koos 2004, Kessel 2005.

95 Dies gilt etwa auch für die Kabinettausstellung im Schlossmuseum Murnau (2011/12), bei der unter dem Titel *1911 – Kandinskys Reiter für den Almanach* ausgehend von dem Umschlagbild des Almanachs Kandinskys Vorliebe für das Reitermotiv und seine Auseinandersetzung mit dem heiligen Georg in den Blick genommen wird. (Vgl. dazu insbesondere den Katalogtext von Sandra Uhrig, S. 9–41) Auch im Rahmen der Ausführungen zur Bedeutung des Georgs-Motivs in Kandinskys *Bild mit weißem Rand* anlässlich der Ausstellung *Kandinsky and the Harmony of Silence: Painting with White Border* ebenfalls im Winter 2011/2012 findet eine solche geschlechterdifferente Perspektivierung nicht statt. (Vgl. den Katalogtext von Elsa Smithgall 2011, hier S. 24–30)

zu stellen sowie in einem sozialgeschichtlichen Kontext zu verorten und zu lesen. Zum anderen ermöglicht diese Betrachtungsweise in besonderer Weise, Kandinskys Konzeption von Künstlerschaft auf ihre geschlechtlichen Einschreibungen und heldischen Konstruktionen hin befragen und deuten zu können. Eine solche Perspektive eröffnet sodann auch einen womöglich im Rahmen einer Untersuchung über Kandinsky überraschend wirkenden Blick auf ein verkleidetes Bismarck-Denkmal und männliche Repräsentationspolitiken im deutschen Kaiserreich.

I, Ich, zentrieren

Betrachten wir erneut ein vorletztes Mal kurz die Münchner Typografie: In der Mitte angeordnet ist das I, zwangsläufig, besteht doch das Wort Kandinsky aus vier Buchstaben vor und nach dem I. Aber dieses I ist in besonderer Weise hervorgehoben. Es fällt aus der Ordnung der Schrift heraus: Das I ist als einziger Buchstabe mit Serifen ausgestattet. In der Sprache der Bleisetzer handelt es sich um einen „Zwiebelfisch“, ein einzelner Buchstabe aus einer anderen Schrift als der Rest des Textes. Was dort jedoch ein peinlicher handwerklicher Fehler war, ist hier mit Bedacht gewähltes Gestaltungsmittel: Mit rahmenden Balken zuoberst und zuunterst steht das I – englisch „I“ für „ich“ – zentriert da. In Anbetracht des bereits Geschriebenen könnte dieses als Fingerzeig auf jenes außergewöhnliche Künstlerindividuum gelesen werden, das die Kunstgeschichtsschreibung permanent hervorzubringen beabsichtigt. Ich möchte es aber auch als Anspielung auf die Praktiken des Künstlers selbst und seine Strategien, sich als schöpferisches Individuum aufzurichten und zu stabilisieren, verwenden. Mich interessiert, wie Kandinskys Reiter, Ritter und eben speziell der heilige Georg als kulturelle Bezugsfigur für ihn mit seiner Konzeptionierung seines Selbstbildes als (männlichem) Künstler verschaltet sind. Dabei werden Kandinskys ritterliche Vorlieben mit denen anderer Künstler konfrontiert, wie denen von Lovis Corinth, um Prozeduren männlicher und künstlerischer Identitätssicherungen verdeutlichen zu können. Ich frage nach den Funktionen der mythischen Figurationen, die die Künstler aufgreifen, und nach ihrem Funktionieren als Narrative, die die Bildräume rahmen, gestalten und besprechen. Es geht vor allem um die visuellen Politiken, darum, wie Heldisches, gleichsam Männliches im Bildraum ‚auf-gezeichnet‘ wird. Unter der Voraussetzung, dass nichts der symbolischen Ordnung vorausgeht und dass, wie Irene Nierhaus schreibt „Medien Schaltstellen dieser Ordnung sind, kann das Heldische und seine Figuren als Auf-Zeichnung verstanden werden. Auf-Zeichnungen sind Notationen in Figuren, Zeichen, die im Auf-Zeichnungsakt fixieren, aufschreiben, überliefern und damit auch im Sinn von Dar- und Vorstellungen repräsentieren. Wobei der Auf-Zeichnungsakt selbst

sozial und symbolisch angeordnet ist und das Auf-Zeichnende sowie seine Übertragung bestimmt, auch vor allem, ob und wie die Auf-Zeichnung übertragen wird. In der Auf-Zeichnung hat die Zeichnung (entwerfen, bilden, formen...) ihren Teil, d.h. sie haust in medial ästhetischen Strategien und bildet solche mit [...].“⁹⁶ Einer solchen Perspektive folgend werden die Korrelationen zwischen narrativen und ästhetischen Strukturen erkundet, beziehungsweise wie narrative in ästhetische Strukturen eingreifen und sich einschreiben und wie diese wiederum als Bedeutung produzierende Bildelemente gelesen werden können bezogen auf die künstlerischen Praktiken und Selbstkonzeptionierungen.

Schreiben

Geschrieben steht KAN/DIN/SKY auf dem Plakat, kein Bild ist von ihm zu sehen. Sein Name verbürgt das Werk. Geschrieben hat Kandinsky in der Tat viel. Die Entwicklungen der neuen Bildsprachen werden von einer auffälligen Fülle verschiedener Texte begleitet und hervorgebracht, mit denen die Künstler ihre Kunstproduktionen und ihr Selbstverständnis erklären. Den affirmativen Umgang der Kunstgeschichtsschreibung mit den Künstlerselbstzeugnissen, die als quasi unhintergehbare ‚essentielle‘ Legitimationstexte herangezogen werden, um die eigenen Interpretationen zu begründen, habe ich bereits erwähnt. Dabei bedeutet mein Einwand nicht eine generelle Kritik an der Anwendung dieser Textsorte für die Analyse. Auch ich beziehe mich maßgeblich auf die Künstlertexte und nutze sie als Quellen. Wie sollte eine Untersuchung funktionieren, die den Selbstkonzeptionierungen eines Künstlers nachgeht, ohne seine Texte als Material zu lesen? Insofern beabsichtige ich „mit‘ dem Werk eines Künstlers zu schreiben und nicht darüber“⁹⁷, was gleichwohl bedeutet, die Konstruktionen der Aussagen und ideologischen Praktiken, die sich darin fortschreiben, aufzuzeigen. Es geht folglich um den wissenschaftlichen Umgang mit den Selbstbegründungen, es geht methodisch um deren Reflexion als historische Positionierungen, um die in den Texten virulenten narrativen Muster und die Erzählstrategien des Autors. Dabei werden die Künstlertexte nicht als eine von der künstlerischen Produktion getrennte Textsorte betrachtet. Mit Schade folge ich den Ausführungen von Mark A. Cheetham, der konstatiert, dass sich die theoretischen Texte und die Bilder durch ihr wechselseitiges Kommentieren auszeichnen und beide Praxen des Produzierens als „ästhetische Ideologie“

⁹⁶ Nierhaus 2006, S. 5.

⁹⁷ Rogoff 2003, S. 278. Nach Rogoff bedeutet dieses: „Es ist eine Dehierarchisierung der Frage, ob der Künstler, der Kritiker oder der Historiker, der Werbetexter oder der kommerzielle Sponsor, das Studio oder der Regisseur das letzte Wort bei der Bedeutungsbestimmung eines Werkes der Visuellen Kultur haben.“ (Ebd.)

begriffen werden können.⁹⁸ Die Bild- und Textproduktionen des Künstlers sind immer schon Teil eines bedeutungsstiftenden Beziehungsgefüges, das von verschiedenen Sprecher/innen und Kommentator/innen hervorgebracht wird. Das Bild, das der Künstler von sich entwirft und das wir vom Künstler haben, ist in diesem Sinne stets ein konstruiertes und vermitteltes, das durch verschiedene materiale und mediale Anordnungen hergestellt wird. Insofern geht es auch darum, diese verschiedenen Anordnungen zueinander zu denken und produktiv zu machen, um sodann ein bestimmtes Bild der Künstlerfigur Kandinsky und von den heldischen Konstruktionen zu zeichnen, welches zugleich unabschließbar ist. Was unter heldischen Konstruktionen zu verstehen ist, soll dabei gerade nicht vorab definiert werden, sondern an den unterschiedlichen Materialien und durch ihr Kombinieren mit- und zueinander herausgearbeitet und zur Anschauung gebracht werden. Die Organisation des Textes folgt einer solchen Perspektivierung, sie folgt mithin dem Anliegen, ein kunstwissenschaftliches Schreiben zu entwerfen, welches versucht Ordnungen des Schreibens und des Textes als Teil von Bedeutungsproduktion ernst zu nehmen und diese in Korrelation zu den theoretisch-methodischen Prämissen und dem projektierten Untersuchungsgegenstand zu denken. Die Kapitel des Buches sind nicht streng chronologisch geordnet und nicht hierarchisch strukturiert, sie operieren vielmehr als Felder, die sich hervorbringen, ineinandergreifen und überlappen. Einerseits in Reihe geschaltet, kreisen sie andererseits umeinander, insbesondere um die Einsätze von Reitern, Rittern und des heiligen Georg. Sie bilden gewissermaßen die motivischen Knotenpunkte, an denen sich Argumentationswege eröffnen und überkreuzen. Von ihnen ausgehend und sie wiederholt in unterschiedlichen Bezügen und Kontexten aufgreifend, kalkuliert der Text mit Ähnlichkeitsbeziehungen, Analogiebildungen und Verwandtschaftsverhältnissen, die gerade auch durch die Produktivität assoziativer Verknüpfungen hervorgerufen werden. Mein Schreiben setze ich – um nun zum Aufbau der Untersuchung zu kommen – zunächst mit der Auseinandersetzung mit einem autobiografischen Text von Kandinsky fort. Dabei gilt mein Interesse den biografischen Anordnungen hinsichtlich der Situierung des Ross-Reiter-Motivs. Als Zwischenstück folgt eine kritische Betrachtung der Kunstgeschichtsschreibung bezogen auf ihren Umgang mit dem Autobiografischen. Im Anschluss wird der Blick gerichtet auf Kandinskys Reiter und Ritter in der Frühphase seines Werks, um dann mein besonderes Augenmerk dem heiligen Georg zu widmen. Ich beginne mit einer kurzen Reflexion der Ver-

98 Vgl. Schade 2008b, S. 39 und Cheetham 1991, S. XIV und S. 102ff. Cheethams Perspektive richtet sich auf *The Rhetoric of Purity* als grundlegendem ‚Mechanismus‘, als ‚Ideologie‘ der abstrakten Malerei, vor allem mit Bezug auf Mondrian und Kandinsky. „Purity is for these artists nothing less than *the* quality that abstract painting must possess, and they go to great material and conceptual ends to achieve it.“ (Ebd., S. XI) Vgl. dazu auch Schade 1992a sowie weiterführend zu den Prozeduren des Reinigens das Kapitel *Anleihen, universalisieren, reinigen* in diesem Buch, S. 113–124.

fasstheit mythischer Erzählungen, um mich danach mit der Lektüre der Bilder zu befassen. Beispielhaft an drei Georg-Darstellungen des Jahres 1911 wird zu zeigen sein, was zu sehen ist und was zu sehen sein könnte. Von dort aus wandere ich mit und an dem Georg-Motiv in unterschiedliche Kontexte. Zuerst zu den vermeintlichen ‚Ursprüngen‘ seiner Werke und dann gewissermaßen in das ‚Innere‘ von Kandinskys konzeptionellen Voraussetzungen und Annahmen, um näher bezeichnen zu können, wie und von wo aus Kandinsky sein Werk begründet und wie er sein Verständnis von Künstler-Sein konfiguriert und vorstellt. Diese Produktionsanleitung wird kontrastiert mit einer Sichtung der sozialgeschichtlichen Begebenheiten und Räume, in denen Kandinsky wirkt. Es geht darum, nachzufragen, wo und wie der Ritterheilige vorkommt, was er aufruft, wie andere ihn denken beziehungsweise darstellen und wie insgesamt Ritterliches von den Künstlern inszeniert wird. In einem vorletzten Schritt wird dann der Kandinsky’sche Entwurf von Künstlerschaft auf seine mythischen Einschreibungen hin untersucht, und zwar in Korrelation mit der Figur des Ritterheiligen und bezogen darauf, welche Funktionen ihr dabei zugeordnet werden können. Abschließend führt der Weg meines Erzählens erneut zu den Kandinsky’schen Georg-Darstellungen, um mit dem Wissen um die Präsenz und die Brisanz des Ritterheiligen die Aufzeichnungsakte in den Bildern erneut zu betrachten und auf ihre geschlechtlichen Strukturierungen hin zu lesen.

Bevor ich jedoch fortfahre, möchte ich noch ein ‚Wunschbild‘ Nina Kandinskys⁹⁹ den weiteren Erörterungen voranstellen. Sie eröffnet ihr Buch über ihr Leben mit Kandinsky¹⁰⁰ mit einer kleinen Anekdote: Sie berichtet von einem russischen Brauch, bei dem die heiratsfähigen Mädchen zur Jahreswende auf die Straße liefen und den ersten Mann, dem sie begegneten, nach seinem Namen fragten. Dieser Name würde dann, so das Heiratsorakel, der Name des zukünftigen Ehemannes werden. Der Mann, der Nina antwortete, hieß Wassily, was sie damals wenig erfreute. Sie schreibt: „Der Name Wassily gefiel mir ganz und gar nicht. Denn damals gab es für mich keinen schöneren Namen als Georg, und ich wünschte nichts sehnlicher, als einen Mann mit dem alten russischen Vornamen Georg zu heiraten. Aber das Schicksal wollte es anders: Ich lernte bald darauf Wassily Kandinsky kennen, heiratete ihn und wurde an seiner Seite sehr glücklich.“¹⁰¹ Nun, vielleicht ist ihr Wunsch doch auch ein wenig in Erfüllung gegangen?

99 Nina Kandinsky war die zweite Frau Kandinskys. Sie hatten sich 1916 in Moskau kennengelernt, heirateten fünf Monate später und lebten bis zu Kandinskys Tod 1944 zusammen.

100 *Kandinsky und ich. Mein Leben mit einem großen Künstler*, 1999.

101 Ebd., S. 9.