

Felix Thürlemann
FAMOSE GEGENKLÄNGE
Der Diskurs der Abbildungen im Almanach «Der Blaue Reiter»

Wir werden es uns [...] so schwer wie möglich machen, indem wir die Feuerprobe nicht scheuen, unsere Werke, die in die Zukunft zeigen und noch unerwiesen sind, neben Werke alter, längst erwiesener Kulturen zu stellen. Wir tun es mit dem Gedanken, durch nichts unsere Ideen deutlicher zu illustrieren als durch solche Vergleiche; Echtes bleibt stets neben Echtem bestehen, so verschieden auch sein Ausdruck sein mag.

Franz Marc, «Zwei Bilder», in: «Der Blaue Reiter»

Kunstgeschichte als Geschichte der Bildermanipulation

Zu den wichtigsten Phänomenen, welche die abendländische Ästhetik seit dem Beginn der Neuzeit charakterisieren, gehört die zunehmende *Individualisierung des gemalten Bildes*. So gilt heute als exemplarische Erscheinungsform des Bildes die bewegliche, einzeln gerahmte, von der Wand losgelöste Tafel oder Leinwand.

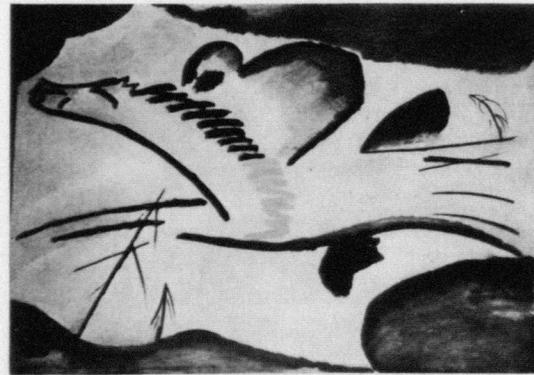
Die Beweglichkeit der Bilder erlaubt es, sie zu sammeln und in selbstgewählten Gruppierungen in Galerie- und Wohnräumen anzuordnen. Bei dieser Manipulation der Bildindividuen kommen wechselnde Ordnungsprinzipien zur Anwendung: Hierarchien der Qualität und der Gattungen



ZWEI BILDER
VON FRANZ MARC

Die Weisheit muss sich rechtfertigen lassen von ihren Kindern. Wenn wir so weise sein wollen, unsere Zeitgenossen zu belehren, müssen wir unsere Weisheit rechtfertigen durch unsere Werke und müssen sie zeigen wie eine selbstverständliche Sache.

Wir werden es uns hierbei so schwer wie möglich machen, indem wir die Feuerprobe nicht scheuen, unsere Werke, die in die Zukunft zeigen und noch unerwiesen sind, neben Werke alter, längst erwiesener Kulturen zu stellen. Wir tun es mit dem Gedanken, durch nichts unsere Ideen deutlicher zu illustrieren als durch solche Vergleiche; Echtes bleibt stets neben Echtem bestehen, so verschieden auch sein Ausdruck sein mag. Auch ist die Stunde zu solchen Betrachtungen günstig, da wir glauben, dass wir heute an der Wende zweier langer Epochen stehen; die Ahnung davon ist nicht neu; man hat den Ruf vor hundert Jahren schon lauter gehört. Damals wählte man sich dem neuen Zeitalter schon sehr nahe, viel näher als wir es heute glauben. Ein ganzes Jahrhundert lag noch dazwischen, in welchem sich eine lange Entwicklung in rasendem Tempo abspielte. Die Menschheit durchjagte förmlich das letzte Stadium einer tausendjährigen Zeit, die ihren Anfang nahm



KANDINSKY

nach dem Zusammenbruch der grossen, antiken Welt. Damals legten die „Primitiven“ den ersten Grund für eine lange, neue Kunstentwicklung, und die ersten Märtyrer starben für das neue christliche Ideal.

Heute ist in Kunst und Religion diese lange Entwicklung durchlaufen. Aber noch liegt das weite Land voll Trümmer, voll alter Vorstellungen und Formen, die nicht weichen wollen, obwohl sie schon der Vergangenheit gehören. Die alten Ideen und Schöpfungen leben ein Scheinleben fort, und man steht ratlos vor der Herkulesarbeit, wie man sie vertreiben und freie Bahn schaffen soll für das Neue, das schon wartet.

Die Wissenschaft arbeitet negativ, au détriment de la religion — welches schlimme Eingeständnis für die Geistesarbeit unserer Zeit.

Wohl fühlt man, dass eine neue Religion im Lande umgeht, die noch keinen Rufen hat, von niemand erkannt.

Religionen sterben langsam.

Der Kunststil aber, der unveräusserliche Besitz der alten Zeit, brach in der Mitte des 19. Jahrhunderts katastrophal zusammen. Es gibt seitdem keinen Stil mehr; er geht, wie von einer Epidemie erfasst, auf der ganzen Welt ein. Was es an erster Kunst seitdem

Abb.1 Franz Marc: «Zwei Bilder», Almanach 1912, S. 8 und 9

ermöglichen die Gliederung in Haupt- und Nebenwerke, geographische und zeitliche Verwandtschaften erlauben ihre Zusammenfassung nach «Schulen». Diese sekundären Ordnungsprinzipien sind zwar kurzlebiger als das allgemeine Prinzip der Bildindividualisierung, prägen aber den Prozess der Bildrezeption entscheidend mit. Dies rechtfertigt es, die Geschichte der neuzeitlichen europäischen Malerei als eine der wechselnden Ordnungen der Gesamtheit der jeweils zur Verfügung stehenden Bildindividuen zu betrachten.

Die Geschichte der Bildermanipulation tritt nach der Mitte des 19. Jahrhunderts in eine ganz neue Phase. Mit dem Triumph der mechanischen Reproduktionstechniken, die das Surrogat des fotografierten und lithographierten, bzw. klischierten Bildes als Ersatz für das Original akzeptieren lassen, vervielfacht sich das einzelne Werk in seiner Existenzweise. Die grundsätzlich unlimitierte Vervielfachung, die «Demokratisierung» des Bildes mittels der «originalgetreuen» Abbildung — sie erlaubt es jedem Bürger und Arbeiter, seine Stube mit einem Raffael oder Böcklin zu schmücken —, ist jedoch nur *eine* Folge der «technischen Reproduzierbarkeit» der Kunstwerke. Eine zweite, ebenso wichtige, ist die Tatsache, dass ein *neuer Betrachtungsraum* neben den der

öffentlichen und privaten Bildersammlungen tritt: *Das Druckerzeugnis* — Kunstbuch oder Kunstzeitschrift — als Abfolge von zwei sich gegenüberstehenden Doppelseiten¹.

Die Bildermanipulation des Gestalters eines solchen Druckerzeugnisses unterscheidet sich in zwei wesentlichen Punkten von derjenigen des Sammlers oder Museumleiters: zum einen ist der Raum des Kunstalbums kleinteiliger artikuliert als die Abfolge der gebauten Räume mit den üblichen vier Wänden; zum andern verfügt der Herausgeber bei seiner Arbeit prinzipiell über die Totalität der jeweils bekannten Bildwerke — entsprechend gewinnt der Prozess der *Bildauswahl* entscheidend an Bedeutung.

Diskurs der Texte — Diskurs der Bilder

Die Herausgeber des «Blauen Reiters», Wassily Kandinsky und Franz Marc, haben die neuen Möglichkeiten, welche die Manipulation von fotografischen Reproduktionen eröffnete, mit grösster Konsequenz zur Schaffung eines neuen Bilddiskurses ausgenützt. In der Geschichte der Bildermanipulation der jüngeren Zeit stellt der Almanach eine der wichtigsten Episoden dar. Seine Bedeutung für die Entwicklung

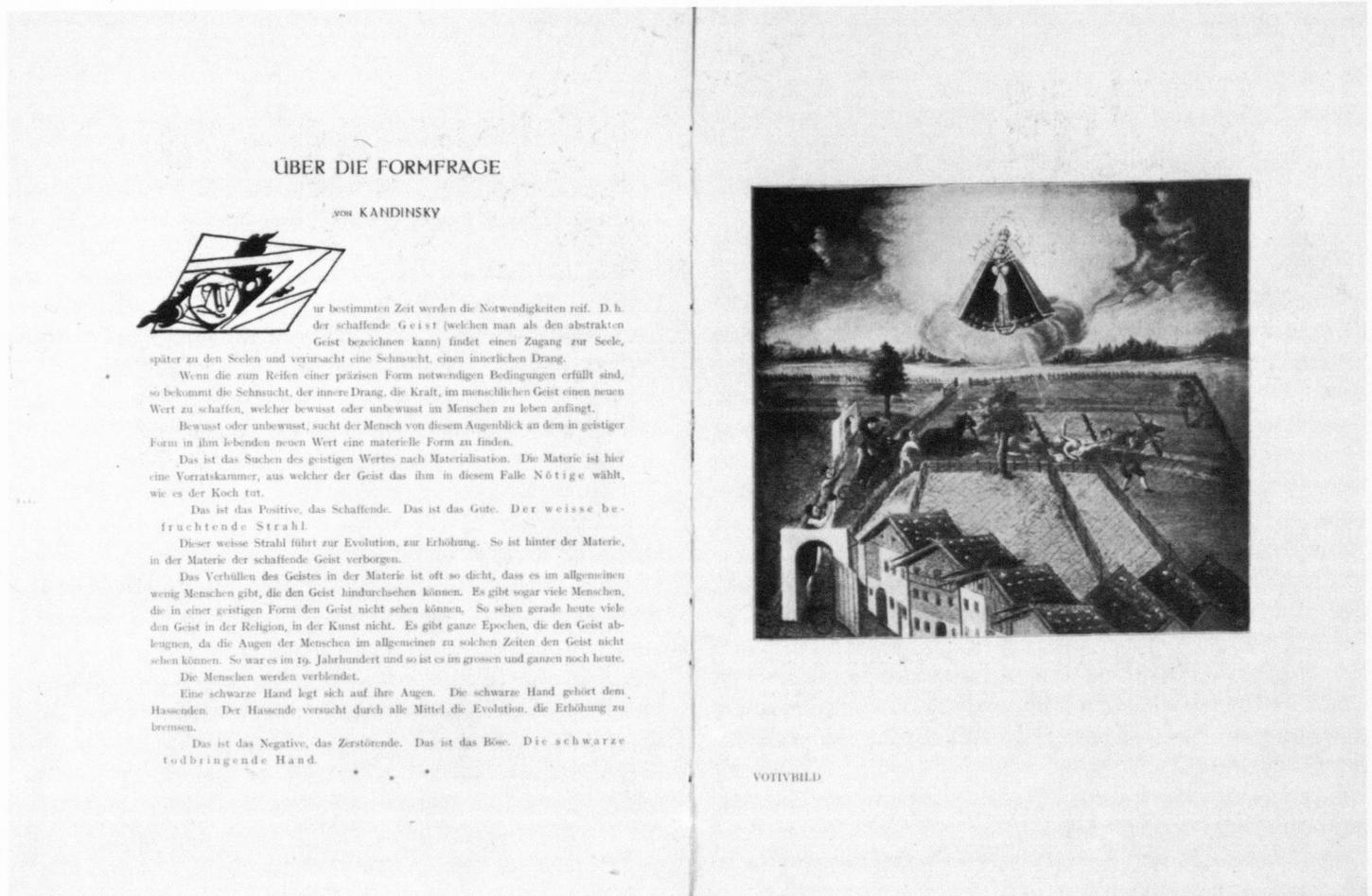


Abb. 2 Wassily Kandinsky: «Über die Formfrage», Almanach 1912, S. 74 und Abbildungsseite

der modernen Ästhetik ist bisher noch nicht voll erkannt worden. Zwei Prinzipien sind es, die den Bilddiskurs des «Blauen Reiters» prägen: das Prinzip der «Egalisierung der Bildschöpfungen aller Kulturen, aller Zeiten und Klassen» sowie das Prinzip des «synthetischen Vergleichs»².

Bisher sind die Abbildungen im «Blauen Reiter» vor allem in ihrem Verhältnis zu den in den theoretischen Texten entwickelten Gedankengängen untersucht worden³. Neben den Texten, die das Bildmaterial direkt kommentieren — die Beiträge von Marc und Macke, auf die im folgenden genauer eingegangen werden soll —, enthält vor allem der Aufsatz «Über die Formfrage» zahlreiche Bezüge zu den Abbildungen. Sie weisen darauf hin, dass Kandinsky diesen Text mit Blick auf das schon bereitstehende Bildmaterial redigiert hat⁴. So erscheinen alle Reproduktionen von Gemälden Rousseaus und Schönbergs in diesem Aufsatz als Beispiele der «grossen Realistik». Auch die Votivbilder aus der Murnauer Pfarrkirche sind alle hier wiedergegeben (Abb. 2). Der metaphorische Ausdruck «der weisse befruchtende Strahl», mit dem Kandinsky auf der ersten Seite den «Geist», das «Positive, das Schaffende [...] das Gute» bezeichnet, kann mit dem Lichtstrahl in Beziehung gebracht werden, mit dem in diesen Gemälden die von Maria ausgesandte rettende Himmelskraft verbildlicht wird.

Eine Vielzahl verdeckter textlicher Bezüge besteht zu der in der Originalausgabe nach Seite 78 [141]⁵ eingefügten Pfingstdarstellung (Abb. 3). Das Pfingstereignis wird von Kandinsky in den beiden vorangehenden Textseiten deutlich als Metapher dazu benutzt, um den künstlerischen Inspirationsprozess und die Sendung des Künstlers zu charakterisieren: in den Worten Kandinskys «bemächtigt sich der abstrakte Geist erst eines einzelnen menschlichen Geistes, später beherrscht er eine immer grösser werdende Anzahl der Menschen». Für die einzelnen Künstler wie auch für jede Gruppe sei ihre Form die beste, da sie am besten das verkörpern, «was sie [die Gruppe] zu verkünden verpflichtet» sei⁶. Die Vielsprachigkeit, derer sich die Verkünder der christlichen Botschaft bedienen, ihr Reden in Zungen, wird somit in Analogie gesetzt zur Vielzahl der Formen, welche die modernen Künstler anwenden, um den vom «abstrakten Geist» diktierten «inneren Inhalt» auszudrücken.

Die Schlusspassage des Textes betrifft den Rezipienten der künstlerischen Botschaft und ist wiederum in religiösen Termini formuliert: «Nur durch Freiheit kann *das Kommende* empfangen werden. / Und man bleibt nicht abseits stehen wie der dürre Baum, unter dem Christus das schon bereitliegende Schwert sah.»⁷ Diese Aussage wird durch die gegenüberstehende Darstellung (nach S. 100 [183]) einer für den Empfang des Herrn unvorbereiteten *Törichten Jungfrau* vom Magdeburger Dom verdoppelt (Abb. 4). Zusätzlich wird hier die Verbindung von Text- und Bildseite durch die am Textende angefügte Kopie einer japanischen Federzeichnung unterstrichen, die das Faltenspiel der Statue als Echo wiederholt⁸.

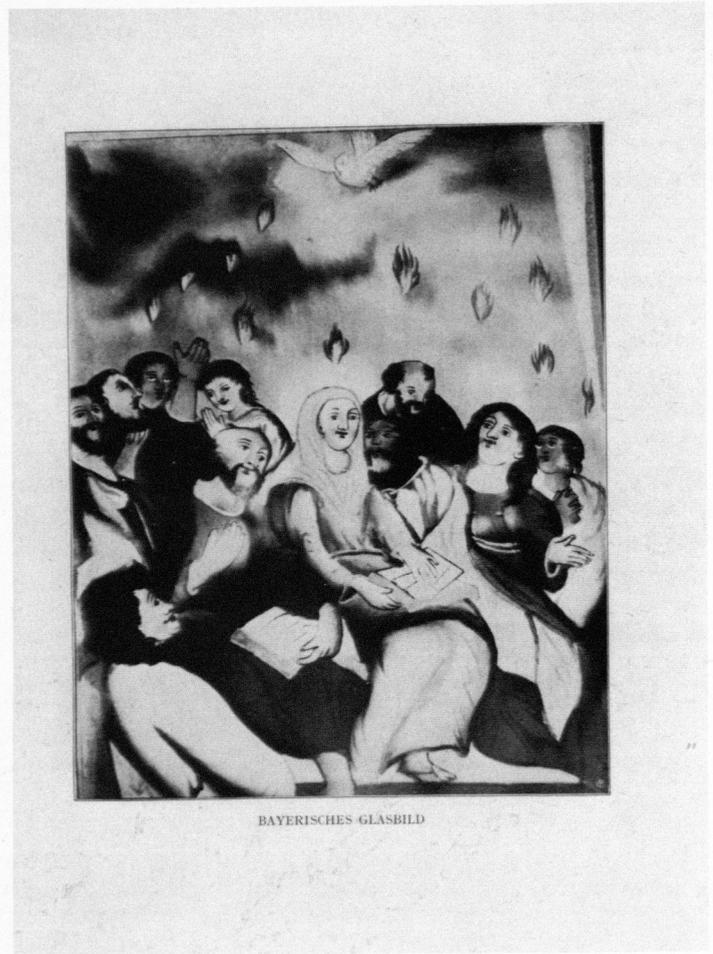


Abb. 3 Pfingstwunder, Bayerisches Glasbild, Almanach 1912, nach S. 78

Aus der Existenz dieser offenen und verdeckten Bezüge zwischen Text und Bild folgt jedoch nicht, dass die Abbildungen im «Blauen Reiter» als blosse «Illustrationen» der angeblich primären Textaussagen aufzufassen wären. Gerade die angeführten Beispiele zeigen, dass die Abbildungen zuerst für sich betrachtet werden müssen; nur so können sie in einen Dialog zu den Aussagen der Texte treten.

Für unsere Untersuchung ist die These von der *diskursiven Unabhängigkeit* der Bilder von entscheidender Bedeutung. Mehrere Stellen in Texten von Marc und Kandinsky sprechen für ihre Gültigkeit. Im Vorwort zur zweiten Auflage des «Blauen Reiters» nennt Kandinsky den Bilddiskurs und den Textdiskurs — in dieser Reihenfolge — als zwei getrennte Inhaltsdimensionen der Publikation: «Es [das Hauptziel] war, durch Beispiele, durch praktische Zusammenstellungen, durch theoretische Beweise zu zeigen, dass die Formfrage in der Kunst eine sekundäre ist, dass die Kunstfrage vorzüglich eine Inhaltsfrage ist.»⁹ Hinzu kommt eine Passage in einem Brief Marcs an Kandinsky, die bezeugt, dass nicht in jedem Fall direkte Bezüge zum Text postuliert werden dürfen. Zu der in der Originalausgabe S. 120 [214] reproduzierten Lithographie (Abb. 5) bemerkt Marc: «Unklar ist mir, wo wir den Mann unter

100

Es ist besser, den Tod für das Leben zu halten, als das Leben für den Tod. Wenn auch nur ein einziges Mal. Und nur auf einer freigewordenen Stelle kann wieder etwas wachsen. Der Freie sucht sich durch alles zu bereichern und von jedem Wesen das Leben auf sich wirken zu lassen — wenn es auch nur ein abgebrauntes Zündholz ist.

Nur durch Freiheit kann das Kommando empfangen werden.

Und man bleibt nicht abseits stehen, wie der dürre Baum, unter dem Christus das schon bereitliegende Schwert sah.



TÖRICHTE JUNGFAU (13. Jahrhundert)

Abb. 4 Wassily Kandinsky: «Über die Formfrage», Almanach 1912, S.100 und Abbildungsseite

der Thüre [französisches Bilderbuch] bringen. Er müsste *stark* klingen, nicht gegenständlich und in Beziehung zu Texten, was sehr leicht passiert.»¹⁰ Die Autonomie des Bilddiskurses ist schliesslich durch die Art und Weise belegt, mit der Marc in seinem Brief an Macke, in dem er das Projekt des «Blauen Reiters» schildert, auf die Abbildungen eingeht. Programmatisch heisst es da: «Es soll vor allem durch vergleichendes Material viel erklärt werden.»¹¹

Wem gehört der Primat der Erfindung:
Kandinsky oder Marc?

Am Schluss eines Briefes an Franz Marc vom 19. Juni 1911, nachdem von einer Reihe von Alltagsproblemen die Rede gewesen ist, entwickelt Kandinsky seinem Briefpartner und späteren Mitherausgeber gegenüber zum erstenmal den Plan für einen Künstleralmanach¹². Die entscheidenden Züge der zukünftigen Publikation sind in diesem Brief bereits mit solcher Klarheit festgelegt, dass Klaus Lankheit ihn als «Geburtsurkunde des «Blauen Reiters»»¹³ bezeichnet hat. Zum Aspekt der Abbildungen schreibt Kandinsky: «Da bringen wir einen

Ägypter neben einem kleinen Zeh [Kinderzeichnung], einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso und dergleichen noch viel mehr!» Gestützt auf diese Briefstelle schliesst Lankheit: «Auf Kandinsky, der Marc an Lebensalter und Erfahrung weit voraus war, muss die erste Idee zurückgeführt werden», und speziell in Bezug auf die geplante Bilderarbeit bemerkt er: «Besonders hervorzuheben ist dabei das Prinzip der vergleichenden Gegenüberstellung von Werken der verschiedenen Bereiche und Epochen.»¹⁴ Gerade was dieses entscheidende Prinzip der «vergleichenden Gegenüberstellung» betrifft, gehört — wie wir zeigen wollen — nicht Kandinsky, sondern Marc der Primat der Erfindung.

Neben dem Brief Kandinskys an Marc vom Juni 1911 ist nämlich ein zweites schriftliches Dokument, eines aus der Vorgeschichte des «Blauen Reiters», zu beachten: die ausführliche Besprechung der «2. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (N.K.V.M.)» vom Oktober 1910, die der damals noch unbekannte Franz Marc aus eigener Initiative heraus verfasste¹⁵. Dieser Text war der Ausgangspunkt für die Künstlerfreundschaft mit Kandinsky, die ihre äusserlich sichtbaren Höhepunkte in der Organisation der beiden Ausstellungen und der Publikation des «Blauen Reiters» haben sollte.

Marc erwähnt in seiner Besprechung — nachdem er die allgemein ablehnende Reaktion des Publikums damit erklärt hat, dass dieses «kaum ein reines Staffeleibild von gewohntem Stil in dieser Ausstellung findet» — als ersten von den ausstellenden Künstlern Kandinsky mit der «grossen Komposition» (gemeint ist die im Zweiten Weltkrieg zerstörte *Komposition II*). Dieser Abschnitt muss in extenso zitiert werden, weil hier Marc das Prinzip des *Vergleichs von Werken aus unterschiedlichen Kulturbereichen* zum erstenmal — wenn auch nur im Modus der Imagination — durchführt und gleichzeitig die Absichten darlegt, die seinem Vorgehen zugrunde liegen:

«Es ist schade, dass man Kandinskys grosse Komposition und manches andere nicht neben die muhamedanischen Teppiche im Ausstellungspark hängen kann. Ein Vergleich wäre unvermeidlich und wie lehrreich für uns Alle! Worin besteht unsere staunende Bewunderung vor dieser orientalischen Kunst? Zeigt sie uns nicht spottend die einseitige Begrenztheit unserer europäischen Begriffe von Malerei? Ihre tausendfach tiefere Farben- und Kompositionskunst macht unsere konventionellen Theorien zu Schanden. Wir haben in Deutschland kaum ein dekoratives Werk, geschweige einen Teppich, den wir daneben hängen dürfen. Versuchen wir es mit Kandinskys Kompositionen — sie werden diese gefährliche Probe aushalten, und nicht als Teppiche, sondern als «Bilder». Welche künstlerische Einsicht birgt dieser seltene Maler! Die grosse Konsequenz seiner Farben hält seiner zeichnerischen Freiheit die Waage — ist dies nicht zugleich eine Definition der Malerei? —»¹⁶

Kandinsky muss von dieser einzigen positiven Reaktion auf die Ausstellung¹⁷ zutiefst beeindruckt gewesen sein, und zwar nicht nur von dem darin enthaltenen Lob seiner Werke, sondern auch, ja besonders, von Marcs *Vorgehen*: Marc versucht Kandinskys neuartige Malerei in ihrer Eigenart dadurch zu verstehen, dass er sie aus dem engen Kontext der traditionellen europäischen Staffeleimalerei herauslöst und im Geiste neben die Produkte eines gänzlich fremden Kulturbereichs, die «muhamedanischen Teppiche», stellt. Es ist genau dieses von Marc *imaginierte* transkulturelle vergleichende Vorgehen, das Kandinsky neun Monate später in seinem Brief als entscheidendes Prinzip für den Bilddiskurs im geplanten Almanach vorschlägt und dann — zusammen mit Marc selber und später mit Hilfe von August Macke¹⁸ — mittels der Manipulation von fotografischen Abbildungen *realisiert*.

Das Prinzip des synthetischen Vergleichs

Vergleichen heisst — im Geiste oder realiter — zwei Gegenstände zusammenstellen, die aufgrund einer Anzahl gemeinsamer Eigenschaften, der Vergleichsbasis, als zusammengehörig empfunden werden; auf dieser gemeinsamen Basis erscheinen für den Vergleichenden die differentiellen Züge als Spezifika der verglichenen Objekte. Dieses allge-

meine Prinzip kann in der Anwendung auf künstlerische Gegenstände im Dienste sehr unterschiedlicher heuristischer Strategien eingesetzt werden.

Innerhalb der Kunstwissenschaft kommt die vergleichende Methode seit dem Beginn dieses Jahrhunderts verbreitet zur Anwendung, und zwar in zwei Erscheinungsformen: als *differentieller stilistischer Vergleich* und als *genetischer Vergleich*. Diese beiden Strategien werden bereits in der ersten deutschsprachigen Publikation, die ganz auf dem Vergleichsprinzip aufbaut, eingesetzt: Karl Volls «Vergleichende Gemäldestudien», die 1907 und 1910 in zwei Bänden herauskamen. Das Vorgehen des differentiellen stilistischen Vergleichs wird von Voll wie folgt umschrieben: Es gehe darum, «an dem Vergleich von je zwei unterschiedlichen Bildern, die aus irgendeinem Grund und in irgendeiner Beziehung grosse Ähnlichkeit, ja wohl scheinbare Gleichheit besitzen, die trotz alledem bestehenden Unterschiede darzutun». Zweck dieses Vorgehens sei die «Schärfung des Auges»¹⁹. Bei Voll kommt auch die zweite Vergleichsstrategie, der *genetische Vergleich*, zur Anwendung. Er bemerkt, dass er die Beispiele derart gewählt habe, «dass an ihnen nicht nur gewisse künstlerische Unterschiede, sondern auch rein kunsthistorische Entwicklungsfaktoren gezeigt werden»²⁰.

Von diesen beiden Vergleichsstrategien, die bis heute die kunstwissenschaftliche Forschung und die pädagogische Praxis dominieren, unterscheidet sich das von Marc imaginierte und im «Blauen Reiter» praktizierte Verfahren grundsätzlich. Das Vorgehen der Herausgeber des Almanachs kann als ein *synthetisches* bezeichnet werden. Es richtet sich auf das Erkennen des Gemeinsamen, der «inneren Verwandtschaft» von künstlerischen Phänomenen, die «äusserlich» nichts miteinander zu tun haben, da sie den unterschiedlichsten Kulturbereichen angehören. Dieses Prinzip wird im Entwurf zu einem von Kandinsky und Marc unterzeichneten, aber unpubliziert gebliebenen Vorwort zum «Blauen Reiter» deutlich ausgesprochen:

«So findet der Leser in unseren Heften Werke, die durch den erwähnten Zusammenhang in einer *inneren* Verwandtschaft miteinander stehen, wenn auch diese Werke äusserlich fremd zu einander erscheinen. Nicht das Werk wird von uns beachtet und notiert, welches eine gewisse anerkannte, orthodoxe äussere Form besitzt (und gewöhnlich nur als solche existiert), sondern das Werk, welches ein *inneres* Leben hat, im Zusammenhang mit der Grossen Wendung stehend.»²¹

Im Bilddiskurs des «Blauen Reiters» wird das traditionelle Konzept des Stils («eine gewisse anerkannte, orthodoxe äussere Form»), das in den Vergleichsstrategien der Kunstwissenschaft eine entscheidende Rolle spielt, ausser Wirkung gesetzt, genauer gesagt: Marc und Kandinskys Vorgehen steht dem traditionellen Stilbegriff *feindlich* gegenüber.

Gegen das Konzept des «Stils» setzt Kandinsky im Aufsatz

Erst tiefe Stimmen:
 „Steinharte Träume . . . Und sprechende Felsen . . .
 Schollen mit Rätseln erfüllender Fragen . . .
 Des Himmels Bewegung . . . Und Schmelzen . . . der Steine . . .
 Nach oben hochwachsend unsichtbarer . . . Wall . . .“
 Hohe Stimmen:
 „Tränen und Lachen . . . Bei Fluchen Gebete . . .
 Der Einigung Freude und schwärzeste Schlachten.“
 Alle:
 „Finsteres Licht bei dem . . . sonnigsten . . . Tag
 (schnell und plötzlich abhauend).
 Grell leuchtender Schatten bei dunkelster Nacht!!“

Das Licht verschwindet. Es wird plötzlich dunkel. Längere Pause. Dann Introdution im Orchester.



FRANZÖSISCH (19. Jahrh.)

Abb. 5 *Französisch* (19. Jhd.), Almanach 1912, S.120

«Über die Formfrage», seinem zentralen theoretischen Beitrag zum «Blauen Reiter», die Instanz der «inneren Notwendigkeit», der gegenüber jeder einzelne Künstler in seinem Schaffen allein verantwortlich ist. Für Kandinsky ist die Form, und damit der Stil, sekundär: «[...] das wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht»²². Was üblicherweise «Stil» genannt wird, sind für Kandinsky sekundäre Bestimmungen der «inneren Notwendigkeit» nach der «Persönlichkeit», der «Zeit (Epoche)» und dem «Raum (Volk)»²³.

Mit dem Verweis auf die «innere Notwendigkeit» als einzigen relevanten Bezugspunkt des künstlerischen Schaffens gab Kandinsky nachträglich die theoretische Rechtfertigung für Marcs Vorgehen in der Besprechung der 2. Ausstellung der NKVM, als dieser Kandinskys Werke dem Zugriff der traditionellen Stilkritik entthob, indem er sie neben die Werke eines fremden Kulturbereichs stellte.

Die gleiche kunsttheoretische Tat hatte zuvor im kunstwissenschaftlichen Bereich Alois Riegl mit der Entwicklung des Begriffs des «Kunstwollens» vollzogen, mit dem Kandinskys Begriff der «inneren Notwendigkeit» eng verwandt ist²⁴. Für eine Verwandtschaft der beiden Konzepte spricht die Tatsa-

che, dass bereits Riegl das «Kunstwollen» mit den von Kandinsky angewandten Parametern spezifiziert, wenn er etwa vom «Rembrandtschen», «barocken» oder «holländischen» Kunstwollen spricht. Auch erfüllt Riegls Begriff die gleiche theoretische Leistung, dadurch dass er eine «Ablehnung der Theorien des «Nichtkönnens»» enthält, die mit dem normativen Stilbegriff der traditionellen Kunstgeschichte notwendigerweise verbunden sind²⁵.

Mit der Propagierung des Begriffs der «inneren Notwendigkeit», den er im Aufsatz «Über die Formfrage» reaktualisierte, hat Kandinsky Riegls kunsttheoretischen Ansatz in die allgemeine kritische Diskussion um die neue Kunst hineingetragen. Wichtiger aber scheint uns die Tatsache, dass Kandinsky und Marc dieses von Riegl vorbereitete Ausbrechen aus den engen Normen der traditionellen Kunstbetrachtung über den Diskurs der Abbildungen im «Blauen Reiter» praktisch mit der grösstmöglichen Konsequenz und für alle sichtbar realisiert haben. Mit dem von Marc konzipierten *synthetischen Vergleich* stand den Herausgebern dazu ein überaus wirksames Demonstrationsmittel zur Verfügung.

Zwei interne Kommentare zum Bilddiskurs im Almanach

Neben Kandinskys Aufsatz «Über die Formfrage», der die Methode des synthetischen Vergleichs mit allgemeinen theoretischen Überlegungen abstützt, enthält «Der Blaue Reiter» zwei Texte, die diese Methode mit Bezug auf einzelne Beispiele kommentieren. Sie stammen von Franz Marc («Zwei Bilder») und August Macke («Die Masken»), den beiden Künstlern, die neben Kandinsky entscheidenden Anteil an der Auswahl und Zusammenstellung der Abbildungen hatten. Die zwei Texte erläutern die Absichten, welche die Herausgeber bei ihrer Arbeit verfolgt haben, und geben dem Leser zwei in einzelnen Aspekten voneinander abweichende Anleitungen, wie er die Bildzusammenstellungen interpretieren soll.

* In seinem Beitrag «Zwei Bilder» stellt Franz Marc auf zwei gegenüberliegenden Seiten (S. 8f. [34f.], hier Abb.1) zwei stilistisch völlig unterschiedliche Werke zusammen: eine 1832 datierte biedermeierliche *Märchenillustration* und Kandinskys Ölgemälde *Lyrisches* von 1911²⁶.

Marc formuliert eingangs in allgemeinen Worten die Prinzipien, die den Bildzusammenstellungen in der Publikation zugrunde liegen — es ist die Passage, die wir als einleitendes Motto abgedruckt haben. Mit Bezug auf chiliastische Vorstellungen entwickelt er darauf die These, dass «die Stunde zu solchen Betrachtungen (die Konfrontation von alten und neuen Werken) günstig» sei, da man an einer Zeitenwende stehe. Dies habe man zwar bereits hundert Jahre früher geglaubt. Doch dazwischen habe sich eine zusätzliche Entwicklung abgespielt, die Marc mit metaphorischen Anklängen auf die in Kandinskys Werk dargestellte Reiterszene wie folgt schildert: «Ein ganzes Jahrhundert lag noch dazwischen, in welchem sich eine lange Entwicklung *in rasendem Tempo*

so führt uns eben diese Tatsache zu dem Gedanken, dass wir heute an der Wende zweier langer Epochen stehen, ähnlich wie die Welt vor anderthalb Jahrtausenden, als es auch eine kunst-religionslose Übergangszeit gab, wo Grosses, Altes starb und Neues, Ungeahntes an seine Stelle trat. Die Natur wird den Völkern nicht ohne grosse Absichten Religion und Kunst mutwillig gemordet haben. Und wir leben auch der Ueberzeugung, die ersten Zeichen der Zeit schon verkünden zu können.

Die ersten Werke einer neuen Zeit sind unendlich schwer zu definieren — wer kann klar sehen, auf was sie abzielen und was kommen wird? Aber die Tatsache allein, dass sie existieren und heute an vielen, oftmals voneinander ganz unabhängigen Punkten entstehen und von innerlichster Wahrheit sind, lässt es uns zur Gewissheit werden, dass sie die ersten Anzeichen der kommenden neuen Epoche sind, Feuerzeichen von Wegsuchenden.

Die Stunde ist selten — ist es zu kühn, auf die kleinen, seltenen Zeichen der Zeit aufmerksam zu machen?



BAYERISCHES GLASBILD

Abb. 6 Franz Marc: «Zwei Bilder», Schluss des Aufsatzes mit bayerischem Glasbild, Almanach 1912, S. 12

abspielte. Die Menschheit *durchjagte* förmlich das letzte Stadium einer tausendjährigen Zeit, die ihren Anfang nahm nach dem Zusammenbruch der grossen, antiken Welt.»²⁷ In der Zwischenzeit, in der Mitte des 19. Jahrhunderts, habe ein entscheidendes Ereignis stattgefunden, der Zusammenbruch des «Kunststils»: «Es gibt seitdem keinen Stil mehr [...]. Was es an ernster Kunst seitdem gegeben hat, sind Werke einzelner [...].»

In Abwandlung von Kandinskys Begriff «innere Notwendigkeit» nennt Marc darauf das «innere Leben» das einzige Kriterium, das es in einer stilllosen Zeit erlaube, die echten Werke zu erkennen. Jeder, der das «Innerliche und Künstlerische des alten Märchenbildes» empfinde, fühle vor Kandinskys Bild, «dass es von ganz gleicher tiefer Innerlichkeit des künstlerischen Ausdruckes ist — selbst wenn er es nicht mit der Selbstverständlichkeit geniessen kann wie der Biedermeier sein Märchenbild; zu einem solchen Verhältnis bedürfte man der Vor- und Grundbedingung, dass heute noch das «Land» Stil besässe». Da dies nicht der Fall sei, *müsse* eine Kluft zwischen echter Kunstproduktion und Publikum gähnen.

Abschliessend entwickelt Marc aus der Konstatierung des

DIE MASKEN

VON AUGUST MACKE

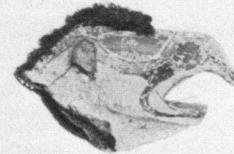
Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weibgefäss, ein Heidenidol und ein Immortellenkranz, eine gotische Kirche und eine chinesische Dachlunte, der Bug eines Piratenschiffes, das Wort Pirat und das Wort heilig, Dunkelheit, Nacht, Frühling, die Zimbeln und ihr Klang und das Schiessen der Panzerschiffe, die ägyptische Splinx und das Schönheitspflaster auf dem Bäckchen der Pariser Kokotte.

Das Lampenlicht bei Ibsen und Maeterlink, die Dorfstrassen- und Ruinenmalerei, die Mysterienspiele im Mittelalter und das Bangemachen bei Kindern, eine Landschaft von van Gogh und ein Stilleben von Cézanne, das Surren der Propeller und das Wiehern der Pferde, das Hurrageschrei eines Reiterangriffs und der Kriegsschmuck der Indianer, das Cello und die Glocke, die schrille Pfeife der Lokomotive und das Domartige des Buchenwaldes, Masken und Bühnen bei Japanern und Hellenen und das geheimnisvolle, dumpfe Trommeln des indischen Fakirs.

Gilt nicht das Leben mehr, denn die Speise, und der Leib mehr, denn die Kleidung. Unfassbare Ideen äussern sich in fassbaren Formen. Fassbar durch unsere Sinne als Stern, Donner, Blume, als Form.

Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. Nur durch sie ahnen wir die geheimen Kräfte, den „unsichtbaren Gott“.

Die Sinne sind uns die Brücke vom Unfassbaren zum Fassbaren.



BRASILLEN

Abb. 7 August Macke: «Die Masken», Almanach 1912, S. 21

«Verlust[s] des künstlerischen Stilgefühls im 19. Jahrhundert» eine historische Analogie und behauptet, seine Gegenwart stehe wieder, wie vor anderthalb Jahrtausenden, an einer «kunst-religionslosen Übergangszeit». Die jüngsten Produkte der echten Künstler sind für Marc die «ersten Werke einer neuen Zeit». Diese nennt er zuletzt «Feuerzeichen von Wegsuchenden». Damit verwendet Marc eine Metapher, die deutlich Bezug nimmt auf das den Text auf S. 12 [39] abschliessende Glasbild, das drei vor kahlen Bäumen an einem Feuer sich wärmende Gestalten zeigt (Abb. 6)²⁸.

Anders als Marc geht August Macke im Aufsatz «Die Masken» vor (Abb. 7). Die beiden ersten Abschnitte seines Textes sind syntaktisch unverbundene, rhythmisch skandierende Anreihungen von Begriffen, die auf abstrakte und auf figürliche Vorstellungen, visuelle wie auditive, verweisen. Dabei werden jeweils für die moderne europäische Welt typische Elemente mit solchen aus vergangenen Entwicklungsstufen und fremden Kulturbereichen konfrontiert. Macke versucht in dieser Einleitung offensichtlich, mit den Mitteln der poetischen Formgebung einen Eindruck hervorzurufen, der dem der Bilderfolge im Buch analog ist. Der erste Abschnitt lautet:

«Ein sonniger Tag, ein trüber Tag, ein Perserspeer, ein Weihgefäß, ein Heidenidol und ein Immortellenkranz, eine gotische Kirche und eine chinesische Dschunke, der Bug eines Piratenschiffes, das Wort Pirat und das Wort heilig, Dunkelheit, Nacht, Frühling, die Zimbeln und ihr Klang und das Schiessen der Panzerschiffe, die ägyptische Sphinx und das Schönheitspflaster auf dem Bäckchen der Pariser Kokotte.»²⁹

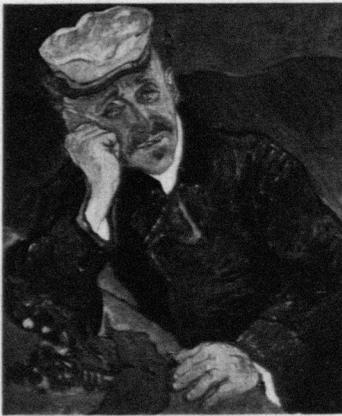
Darauf wird, mit Hilfe einer doppelten Metapher und als rhetorische Frage formuliert, Kandinskys These vom Primat des Inhalts vor der Form ausgedrückt: «Gilt nicht das Leben mehr denn die Speise, und der Leib mehr denn die Kleidung[?]» Das Verhältnis zwischen äusserer Form und innerem Leben wird im nachfolgenden Text immer wieder, auch über Kandinskys These hinaus, in vielfacher Weise artikuliert.

Macke ist unter den Autoren des «Blauen Reiters» derjenige, der dem bildnerischen Schaffen der «Wilden» am deutlichsten den Charakter von Kunstwerken zuerkennt, gleichzeitig aber auch bestrebt ist, die ethnographischen Objekte in ihrer ursprünglichen zeremoniellen Funktion zu begreifen.

In seinem Aufsatz kommentiert Macke auch einzelne der im Almanach wiedergegebenen Werke, wobei er bisweilen

über die Paarungen, die durch die Verteilung auf gegenüberliegende Seiten nahegelegt sind, hinausgeht. Zuerst bemerkt er zu dem im Originalband nach S. 122 [204 f.] (Abb. 8) wiedergegebenen Abbildungspaar: «Stammt das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben wie die im Holzdruck geformte, erstaunte Fratze des japanischen Gauklers[?]» Dann werden die Blumen auf van Goghs Portrait aber auch mit den Menschenleibern in der weiter hinten (nach S. 122 [217]) abgebildeten Maske des ceylonesischen Krankheitsdämons (Abb. 9) verglichen: «Was für das Portrait des europäischen Arztes die welken Blumen sind, das sind für die Maske des Krankheitsbeschwörers die welken Leichen.»

Die im «Blauen Reiter» reproduzierten Werke sind für Macke *ein* grosser universeller Diskurs mit vielfachen Echos, in dem die einzelnen Elemente nicht als mögliche formale Anregungen für den modernen Künstler, sondern als eigenständige «starke Äusserungen starken Lebens» Beachtung finden. Auch für Macke ist Kunst nicht eine Frage des Stils, sondern eine Frage des «inneren Lebens». So heisst es abschliessend:



VAN GOGH

BILDNIS DES DR. GACHET



JAPANISCHER HOLZSCHNITT (Fragment)

Abb. 8 Zusammenstellung Vincent van Gogh, *Bildnis des Dr. Gachet*, und *Japanischer Holzschnitt (Fragment)*, Almanach 1912, nach S.112

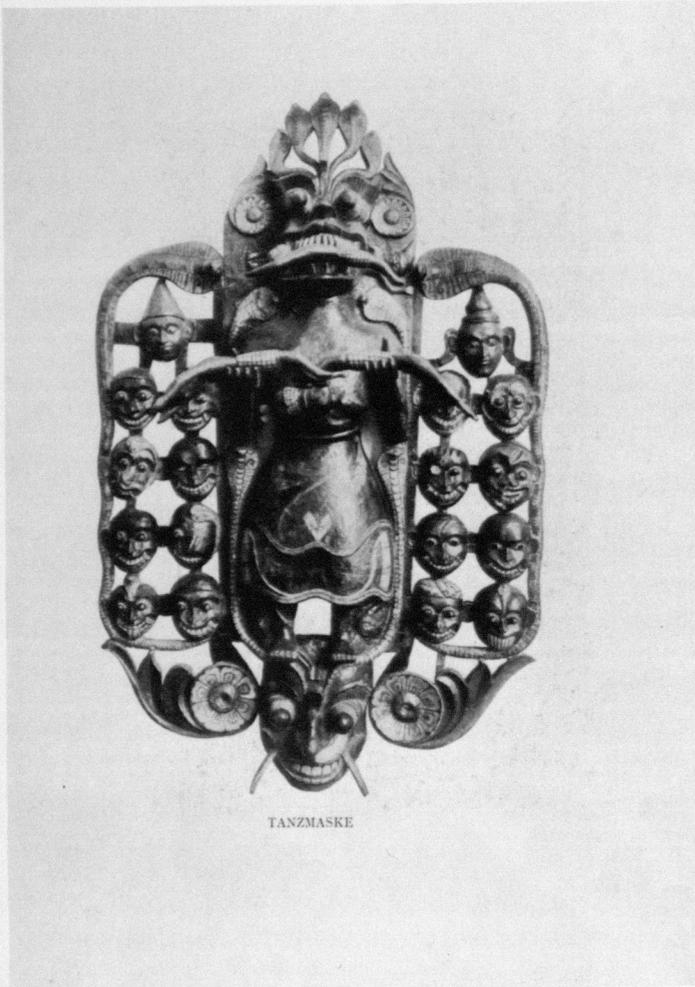


Abb.9 Ceylonische Tanzmaske, Almanach 1912, nach S.122

«Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.»³⁰

«Bergère ô tour Eiffel...»

Der synthetische Vergleich fordert vom Betrachter eine BlickEinstellung, die darauf abzielt, trotz der «Verschiedenheit im Äussern», die den verglichenen Objekten eigen ist, die «Gleichheit im Innern» zu erfassen. Das den beiden Objekten Gemeinsame kann sich auf eine sehr allgemeine Charakteristik beschränken. Im Fall der zwei von Franz Marc zu Pendants zusammengestellten Bilder (Abb. 1) etwa ist es die «gleich tiefe [...] Innerlichkeit des künstlerischen Ausdruckes»³¹.

In ihrem Briefwechsel verwenden Marc und Kandinsky dreimal den traditionellen Begriff «Pendant» zur Bezeichnung der im Almanach vorgesehenen Bildzusammenstellungen³².

Mit ihrem Vorgehen knüpfen die Herausgeber des «Blauen Reiters» tatsächlich am Prinzip der Pendant-Hängung an, wie es für die Präsentation von Gemälden in Galerieräumen bis in unser Jahrhundert hinein die Norm war: ein einzelnes Gemälde musste möglichst in spiegelsymmetrischer Anordnung als Ausgleich zu einem gleichformatigen Werk derselben Gattung (Stilleben, Landschaft, Portrait oder Historien-gemälde) gehängt werden; nur Hauptwerke konnten isoliert, auf der Symmetrieachse — eingefasst von den Pendant-Begleitern — dargeboten werden. Bei ihrer Aufgabe, der Platzierung der Bilder auf den Buchseiten, waren die Herausgeber jedoch beweglicher als die Museumsleute: dank der Manipulation des Formats beim Reproduktionsprozess konnte grundsätzlich jedes Werk mit jedem anderen als Pendant zusammengestellt und damit dem Betrachter zum Erfassen der inneren Verwandtschaft vorgelegt werden.

Nun gibt es unter den Bildkombinationen im Almanach aber auch Beispiele, bei denen das Erfassen des gemeinsamen «Innern» durch formale oder gegenständliche Analogien unterstützt wird. Dies ist der Fall beim Vergleichspaar von Gogh: *Bildnis des Dr. Gachet* / *Japanischer Holzschnitt (Fragment)* (Abb. 8) und noch deutlicher bei der Gegenüberstellung einer gotischen Grabplatte aus dem Frankfurter Dom mit einem Bronzerelief aus Benin auf den Seiten 58/59 [108f.]³³. Auf die «famosen Gegenklänge», welche diese sich überraschend ähnelnden Objekte aus weit entfernten Kulturbereichen beim Leser hervorrufen mussten, waren die Herausgeber sichtlich stolz³⁴.

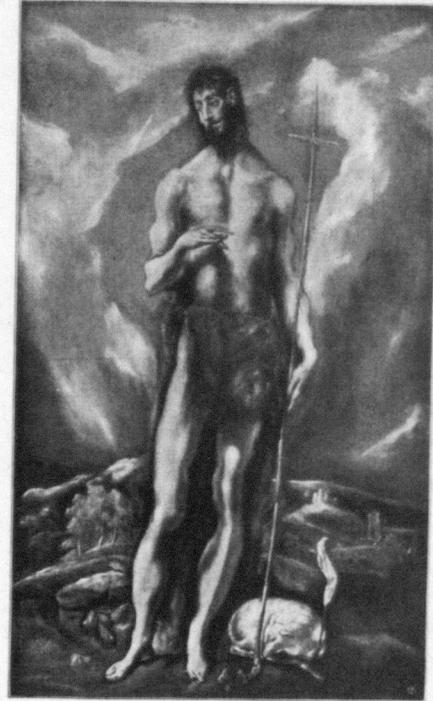
Eine der suggestivsten Pendant-Paarungen des «Blauen Reiters» ist die Zusammenstellung von Robert Delaunays *Tour Eiffel* und El Grecos *St. Johannes* nach Seite 32 [68f.] (Abb. 10). Die primäre Ähnlichkeit, welche die beiden durch drei Jahrhunderte getrennten Werke verbindet, ist zweifellos die verwandte expressive Malweise. Sie bringt die gebaute Ordnung der jeweils dargestellten Objekte in flatternde Bewegung und zielt darauf ab, die Differenz zwischen den festen Gebilden und dem atmosphärischen Raum aufzuheben. Hinzu kommen eigentliche *visuelle Reime* zwischen den beiden Abbildungen: der hochragenden, langgezogenen Figur des Tüfers mit dem ruhenden Schäfchen zu seinen Füßen entspricht der Eiffelturm mit den im Vordergrund an ihn angrenzenden Häuserblöcken; die konkav eingebogenen Konturen der den Turm rahmenden Gebäude haben ihr formales Analogon in den bewegten Linien der Wolkengebilde, die den Oberkörper des Tüfers umspielen.

Dièse visuellen Reime laden den Betrachter ein, einen semantischen Bezug zwischen den jeweils korrelierten Gegenständen — bzw. den inhaltlichen Bereichen, die sie repräsentieren — herzustellen, und bringen so einen Prozess der Bedeutungskonstitution in Gang. Die moderne technische Welt und die ertümliche biblische Welt sind die hier zusammengebrachten Bereiche: dem Eiffelturm als Symbol des technischen Fortschritts und des Zukunftsglaubens steht



R. DELAUNAY

TOUR EIFFEL



EL GRECO

ST. JOHANNES

Abb.10 Zusammenstellung Robert Delaunay, *Tour Eiffel*, und El Greco, *St. Johannes*, Almanach 1912, nach S. 32

der Asket Johannes der Täufer als Verkünder einer neuen geistigen Ordnung gegenüber.

Es ist wahrscheinlich, dass Marc und Kandinsky, beide Anhänger des chiliastischen Denkens, welche die Moderne als eine Zeit der grossen geistigen Wende begriffen, mit ihrer Bildzusammenstellung auch eine inhaltliche In-Analogie-Setzung intendierten: die visuelle Gegenüberstellung des Eiffelturms und des Propheten Christi wäre nicht als inhaltlicher *Gegensatz* («alte» gegen «moderne Welt»), sondern als *Ähnlichkeit* zu interpretieren, entsprechend dem von Franz Marc in «Zwei Bilder» ausgesprochenen Gedanken, wonach «wir heute an der Wende zweier langer Epochen stehen, ähnlich wie die Welt vor anderthalb Jahrtausenden, als es auch eine kunst-religionslose Übergangszeit gab, wo Grosses, Altes starb und Neues, Ungeahntes an seine Stelle trat»³⁵.

Der bei einem solchen synthetischen Vergleich sich abspielende Prozess der Bildung eines «Über-Textes» aus zwei autonomen Bildeinheiten ist mit dem Syntagmatisierungseffekt vergleichbar, der bei der filmischen Montage durch die Aneinanderreihung inhaltlich unverbundener Einstellungen hervorgerufen werden kann. So spricht bereits der

russische Regisseur und Kunsttheoretiker Sergej Eisenstein vom «Montageeffekt», der sich für ihn aus der Gegenüberstellung von zwei Radierungen Piranesis ergeben habe:

«Die Grundlage [des Montageeffekts] ist [...] eine Gesetzmässigkeit, die mehreren (hier zwei), wirklich in keinerlei Beziehung zueinander stehenden Erscheinungen «abgelauscht» wurde. (Vielleicht ist es hier sogar angebracht, nicht nur vom Ablauschen einer Gesetzmässigkeit zu sprechen, sondern davon, dass sie «geschaffen» wurde, denn hier mischt sich natürlich passives «Auskultieren» mit aktivem «Herstellen» einer Gesetzmässigkeit [...].)»³⁶

Der Prozess der Bedeutungskonstitution, ausgehend von zwei unabhängigen bildnerischen Elementen, ist in den Grundzügen ebenfalls verwandt mit der *kreativen Metaphernbildung* in der Literatur. Als Beleg dafür soll der Beginn des 1912 entstandenen Gedichts «Zone» von Guillaume Apollinaire angeführt werden, der gleichzeitig mit dem Abbildungspaar Robert Delaunay: *Eiffelturm / El Greco Johannes mit Lamm* im «Blauen Reiter» merkwürdige inhaltliche Ähnlichkeiten aufweist:

ZONE

A la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes

La religion seule est restée toute neuve la religion

Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

[...]

ZONE

Zuletzt bist du müde dieser veralteten Welt

O Eiffelturm Hirte die Herde der Brücken blökt heute morgen

Du hast es satt zu leben im griechischen und römischen
Altertum

Sogar die Automobile sehnen hier veraltet aus

Die Religion nur ist neu geblieben die Religion

Ist einfach geblieben wie die Flughafen-Hangars

[...] ³⁷

Im Zentrum dieser Passage steht der Vers «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin» mit seiner *métaphore filée*, bei der fast die gleichen Elemente ins Spiel kommen wie bei der Bildzusammenstellung im «Blauen Reiter»: Der Eiffelturm, «la tour Eiffel», wird personifiziert und der menschlichen Figur einer «bergère» gleichgesetzt («Schäferin» statt «Schäfer» in Angleichung an das grammatikalische Geschlecht des französischen «tour»). Als Schafe fungieren nicht mehr die Häuserblöcke, sondern die Brücken der Stadt.

Die Frage, ob Apollinaire zu dieser aussergewöhnlichen Metapher durch das Bildpaar im «Blauen Reiter» angeregt worden sei, ist nicht sicher zu entscheiden, ist aber auch nicht entscheidend³⁸. Wichtiger scheint uns die Tatsache, dass Apollinaire in seinem Gedicht, etwa zur selben Zeit wie Marc und Kandinsky, mit einer kreativen Metapher die moderne technische und die alte christliche Welt zueinander in Beziehung setzt und dieses Verhältnis auf ähnliche Weise inhaltlich artikuliert.

Auch für Apollinaire ist die Moderne eine Epoche der geistigen Erneuerung, eines Neuanfangs. Ebenso ist das Interesse, das der französische Dichter — gleich wie die Herausgeber des «Blauen Reiters» — für die uralten «primitiven» und die naiven Ausdrucksformen bekundet, nicht primär ein formalästhetisches. Es beruht auf dem Empfinden einer geistigen Verwandtschaft mit den Schöpfungen dieser von den hochkultivierten Formen der europäischen «Endzeit»-Kultur unberührten Werken³⁹. Von einem solchen inhaltlichen Verhältnis zu den Schöpfungen der «Primitiven» zeugt auch der Schluss des gleichen Gedichtes, «Zone», von Apollinaire:

[...]

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied

Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée

Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance

Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé

[...]

Du machst dich auf den Weg nach Auteuil du willst zu Fuss
nach Hause

Willst schlafen zwischen deinen Fetischen von der Südsee
und aus Guinea

Christusse sind es von anderer Gestalt und eines anderen
Glaubens

Es sind niedere Christusse dunkeler Hoffnungen

Ade Ade

Sonne Hals durchhackt

Das Ende der europäischen Kunstgeschichte als geschlossene Stilgeschichte

Die Publikation des Almanachs «Der Blaue Reiter» stellt einen wichtigen Moment in der Auseinandersetzung der europäischen Moderne mit den bildnerischen Erzeugnissen der «Primitiven» und künstlerisch Ungebildeten dar. Von der bisherigen Kunstwissenschaft ist «Der Blaue Reiter» im wesentlichen als ein Künstler-Manifest, als eine Sammlung theoretischer Texte, untersucht worden. Kaum Beachtung hat hingegen der Bilddiskurs des Almanachs gefunden, dem das äusserst originelle Prinzip des *synthetischen Vergleichs* zugrunde liegt⁴⁰.

Andererseits wird die Untersuchung der Primitivismus-Frage in der Kunstwissenschaft — der Katalog der 1984 vom Museum of Modern Art organisierten Ausstellung ««Primitivism» in 20th Century Art» zeugt davon — methodisch noch immer mit dem engen Konzept des künstlerischen *Einflusses* ausgegangen: die «primitiven» Schöpfungen werden in Hinblick auf die *stilistischen Anregungen* hin untersucht, welche sie für die Künstler der Moderne dargestellt haben⁴¹. Die sich hier manifestierende eurozentrische, quasi «kolonialistische» Haltung den fremden Kulturen gegenüber entspricht jedoch in den meisten Fällen nicht der Haltung, welche die Künstler der frühen Moderne selber eingenommen haben. Gerade die Beispiele von Kandinsky, Marc und Macke zeigen dies deutlich.

Zwar kann auch ihr Interesse für naive und «primitive» Gestaltungsformen noch in die romantische Tradition eingeordnet werden und erscheint als Mittel im utopischen Versuch, zum Elementaren, Ursprünglichen, Reinen zurückzukehren. Doch im «Blauen Reiter» wird den fremden Schöpfungen ein neuer, egalitärer Stellenwert eingeräumt. Die «Primitiven» und Naiven erscheinen gleichsam als Verbündete, mit denen sich die Herausgeber auf die gleiche Ebene setzen. Ebenso sehr wie der theoretische Diskurs im «Blauen Reiter» ist es der Bilddiskurs, der für diese Gleichsetzung zeugt: eine im Almanach abgebildete Kinderzeichnung, eine abgebildete brasilianische Maske und ein abgebildetes Gemälde von Marc oder Kandinsky besitzen für den Leser alle den gleichen mate-

riellen und somit grundsätzlich auch den gleichen ästhetischen Status. Die von Marc konzipierte Methode des synthetischen Vergleichs soll die Werke der modernen Künstler wie jene der Naiven und «Primitiven» als Schöpfungen darstellen, die — frei von den Zwängen der überlieferten ästhetischen Normen — aus der gleichen «inneren Notwendigkeit» heraus entstanden sind. Die Gleichsetzung der modernen Werke mit jenen der «Primitiven» und Naiven beschleunigte das bereits von vielen Zeichen angekündigte Ende der europäischen Kunstgeschichte als geschlossene Stilgeschichte.

Mit dieser Auflösung des traditionellen Stilkanons wurden der künstlerischen Tätigkeit zwar ganz neue Freiräume eröffnet, der alte Begriff des «Kunstwerks» als ein Objekt der reinen ästhetischen Anschauung wurde damit jedoch nicht in Frage gestellt: Er wurde von den etablierten Strukturen des Kunstbetriebs, den Mechanismen des Markts und der Ver-

mittlung, weiterhin am Leben erhalten und konnte vom einzelnen Künstler der Avantgarde höchstens im Modus der Verweigerung und des Widerspruchs angekämpft werden.

Der egalitäre Dialog aller Bildschöpfungen aller Kulturstufen und Kulturbereiche, wie er im idealen Raum der «Blauen Reiter»-Publikation zum erstenmal in grösstmöglicher Konsequenz durchgespielt wurde, konnte in der Praxis nicht realisiert werden. Die Schöpfungen der «Primitiven» und Naiven, von den Künstlern der Avantgarde entdeckt, wurden vom Kunstmarkt entsprechend dem alten Kunstbegriff aus ihrem angestammten Kontext herausgelöst und als «Kunstwerke» in den Kunstbetrieb integriert. Das Ende der geschlossenen europäischen Stilgeschichte, wie es mit dem Erscheinen des «Blauen Reiters» vor aller Augen stand, bedeutete deshalb nicht gleichzeitig auch das Ende des Eurozentrismus in unserem Umgang mit den bildnerischen Werken fremder Kulturen.

Anmerkungen

¹ Im Gegensatz zu Walter Benjamin («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», 1936) hat André Malraux diese zweite Konsequenz des Triumphs der Reproduktionstechniken erkannt und unter dem Begriff «Le musée imaginaire» (1947) thematisiert. Die Möglichkeit, dass dieser Triumph — wie im Falle des «Blauen Reiters» — auch zur Infragestellung des traditionellen Stilbegriffs beitragen kann, wird von Malraux jedoch nicht gesehen.

² Die Untersuchung der Bilderarbeit muss sich auf die originalen Ausgaben des Almanachs «Der Blaue Reiter» (Piper, München 1912, ²1914) abstützen. In der ausgezeichnet kommentierten «dokumentarischen Neuausgabe» von Klaus Lankheit (Piper, München 1965, ⁴1985) sind der ursprüngliche Layout, die Grösse der Abbildungen, ihr Verhältnis untereinander und zum Text stark verändert. Zudem sind im Original alle plastischen Objekte freigestellt abgebildet. Die von Lankheit wieder ergänzten Beschriftungen der Hinterglas- und Votivbilder sind von Kandinsky und Marc bewusst weggelassen worden. (Die Beschwerde Kandinskys darüber, dass in der Publikation ein «Spiegelbild abgeschnitten» sei [Kandinsky — Marc. Briefwechsel 1983, S. 171] kann sich nicht auf die Beschriftung beziehen).

³ Siehe vor allem die Ausführungen von Peg Weiss in: Ausst. Kat. «Kandinsky und München». München 1982, S. 72–75. Weiss' Kommentar betrifft ausschliesslich die ikonographische Dimension der Bildwerke im Verhältnis zum Text, der als «Medizinbuch» aufzufassen sei. Viele der von der Autorin zur Bekräftigung dieser These vorgeschlagenen Deutungen sind überinterpretierend, wie die durch nichts gestützte Identifikation des Reiters im Holzschnitt *Bogenschütze* mit dem griechischen Gott Apoll, «der den Menschen die Kunst des Heilens lehrte» (S. 73).

⁴ Kandinsky hat diesen wichtigen theoretischen Aufsatz offenbar erst ziemlich spät in seiner definitiven Fassung redigiert. In den beiden Entwürfen für das Inhaltsverzeichnis von Ende September und Oktober 1911 (vgl. Der Blaue Reiter. Hrsg. Lankheit 1986, S. 309 u. 314) war noch ein Beitrag Kandinskys mit dem Titel «Konstruktion», bzw. «Konstruktion in der Malerei» vorgesehen.

⁵ Im folgenden beziehen sich die Seitenzahlen auf die Erstausgabe des Almanachs «Der Blaue Reiter» (1912), in eckigen Klammern sind die Seitenzahlen der dokumentarischen Neuausgabe Lankheits (1965, ⁴1985) angegeben.

In der Originalausgabe ist das hier besprochene Hinterglasbild ohne die Beschriftung «Jungfrau den Heiligen Geist empfangend» abgebildet.

⁶ Der Blaue Reiter (wie Anm. 5), S. 78 [140].

⁷ Ebd. S. 100 [182].

⁸ In einem Fall hat die In-Bezug-Setzung von Abbildung und Textseite Manifest-Charakter. Die Platzierung von Kandinskys *Entwurf zu Komposition Nr. 4* (nach S. 64 [121]) zwischen mit Musiknoten versehenen Seiten (Sabanejew's Aufsatz zum «Prometheus von Skrjabin») ist mit einer von Kandinsky bereits in der Schrift «Über das Geistige in der Kunst». (Bern ¹⁰1973, S. 66) ausgesprochenen These in Verbindung zu setzen. Danach befindet sich die

Malerei am «Ausgangspunkt des Weges», auf welchem sie zu einer der Musik ähnlichen «Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen wird und wo sie schliesslich die rein malerische Komposition erreichen wird».

⁹ Der Blaue Reiter. Hrsg. Lankheit 1985, S. [323].

¹⁰ Kandinsky — Marc. Briefwechsel 1983, S. 75f. In seiner Antwort (S. 76) schlägt Kandinsky die Einfügung der Abbildung in seiner Bühnenkomposition «Der gelbe Klang» vor, wo sie in der Ausgabe auch erscheint.

¹¹ Macke — Marc. Briefwechsel 1964, S. 72.

¹² Kandinsky — Marc. Briefwechsel 1983, S. 40.

¹³ Der Blaue Reiter. Hrsg. Lankheit 1985, S. [259].

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Lankheit 1976, S. 56. Marcs Besprechung, die von der NKVM zusammen mit einem «Verriss» der gleichen Ausstellung aus der Feder von M. K. Rohe in einer Broschüre herausgegeben wurde, ist abgedruckt in: Marc. Schriften 1978, S. 126 ff.

¹⁶ Ebd. S. 126 f.

¹⁷ Zur kritischen Rezeption der «2. Ausstellung der NKVM» vgl. Thürlemann 1986, S. 45 f.

¹⁸ Zum Anteil von August Macke, der erst spät als Mitarbeiter von den beiden Hauptherausgebern herangezogen wurde, Lankheit in: Der Blaue Reiter Hrsg. Lankheit 1985, S. [263 f.].

¹⁹ Karl Voll: Vergleichende Gemäldestudien: neue Folge. München und Leipzig 1910, Vorwort, S. 7.

²⁰ Ebd. Der *genetische Vergleich* spielt besonders bei Kunstwissenschaftlern eine wichtige Rolle, die das Konzept des «Einflusses» in das Zentrum ihrer Arbeiten stellen und von der Annahme ausgehen, der Nachweis einer visuellen «Quelle» stelle bereits eine interpretative Leistung dar. Für eine Kritik des Konzepts des «Einflusses» vgl. Oskar Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Darmstadt 1984, S. 101 f.

Karl Voll's Bücher haben einen Vorläufer im Werk von Charles H. Caffin: *How to study pictures: by means of a series of comparisons of paintings and painters from Cimabue to Monet* [...]. New York 1905. Als einer der ersten hat Hermann Obrist in einem 1899 verfassten Aufsatz (H. O.: Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Leipzig 1903, S. 10 ff.) für die Verwendung des «gleichzeitigen Vergleichs» von Projektionsbildern in der Kunstpädagogik plädiert. Ziel seines Vorgehens war aber die Schulung des qualitativen Urteilsvermögens.

²¹ Der Blaue Reiter (wie Anm. 5) S. [315].

Es muss darauf hingewiesen werden, dass auch den von Kandinsky und Marc organisierten «Blauen Reiter»-Ausstellungen das gleiche «synthetische» Vorgehen wie der Publikation zugrunde lag. Dies ergibt sich aus der kurzen Erklärung, die auf dem Titelblatt des Katalogs der 1. Ausstellung abgedruckt ist. (Vgl. Gollek 1982, S. 404): «Wir suchen in dieser kleinen Ausstellung nicht eine präzise und spezielle Form zu propagieren, sondern wir bezwecken in der *Verschiedenheit* der vertretenen Formen zu zeigen, wie jeder *innere Wunsch* der Künstler sich mannigfaltig gestaltet.»

²² Der Blaue Reiter (wie Anm. 5) S. 78 [142].

²³ Ebd. S. 77 [139]. Der Begriff der «inneren Notwendigkeit», für den in der Kandinsky-Literatur eine Vielzahl von Quellen aus dem ästhetischen Schrifttum angeführt worden sind, war zu Beginn des Jahrhunderts bereits ein Gemeinplatz, selbst in Handbüchern für Maler. Kandinsky hat diesen Begriff aber neu interpretiert und mit neuem Gewicht versehen. Vgl. Thürlmann 1986. S. 158 ff.

²⁴ Es ist uns nicht möglich nachzuweisen, ob Kandinsky — und falls ja, auf welchen Wegen oder Umwegen — mit Riegls kunsttheoretischem Ansatz bekannt geworden ist. Dass eine Verwandtschaft zwischen der Theorie des Künstlers und derjenigen des Kunstwissenschaftlers besteht, ist unbestreitbar. Für eine Darstellung des Konzepts des «Kunstwollens» vgl. vor allem Erwin Panofsky: Der Begriff des Kunstwollens. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 14. 1929. S. 321—339. — Hans Sedlmayr: Die Quintessenz der Lehren Riegls (1929). Neu abgedruckt in: H. S.: Kunst und Wahrheit. Mittenwald²1978. S. 32—48. — Otto Pächt: Alois Riegl (1963). Neu abgedruckt in: O. P.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München 1977. S. 141—152. — Hans-Berthold Busse: Kunst und Wissenschaft: Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstwissenschaft. Mittenwald 1981. S. 49 ff. (mit Verweisen auf die neuere Literatur).

²⁵ Sedlmayr 1978 (wie Anm. 24). S. 235. Anm. 38.

²⁶ Die Idee, als «Pendant» zur Märchenillustration ein Werk Kandinskys abzubilden, geht auf Maria Marc zurück (vgl. Kandinsky — Marc. Briefwechsel 1983. S. 76). Ursprünglich war dazu die in Marcs Besitz befindliche *Improvisation 12 (Der Reiter)* vorgesehen. In seinem Antwortbrief äussert sich Kandinsky zu dieser Idee kritisch zurückhaltend (S. 77): «Das wegen den Pendant — es ist gut und nicht gut zur selben Zeit. Jedenfalls sollte man erst ein Photo davon sehen. Gut ist es, weil es nett aussehen würde. Nicht gut, da es ein Märchenparfum *auf meine Bilder überhaupt spritzen würde.*» Es mag Kandinsky selber gewesen sein, der später das Gemälde *Lyrisches* als Ersatz vorschlug, weil es seines ausgesprochen dynamischen Charakters wegen für eine Übertragung des «Märchenparfums» weniger anfällig war.

²⁷ Der Blaue Reiter (wie Anm. 5) S. 8f. [33]. Unsere Hervorhebungen.

²⁸ In der Originalausgabe ist das Glasbild wiederum ohne die Beschriftung «Winter» abgebildet. Nur auf diese Weise sind die allusiven Bezüge möglich, die Marc zu abgebildeten Szene herstellt.

²⁹ Der Blaue Reiter. (wie Anm. 5) S. [53].

³⁰ Ebd. S. [59].

³¹ Ebd. S. 11 [37].

³² Kandinsky — Marc. Briefwechsel 1983. S. 71: «den Ritter und sein Pendant von Benin» (betrifft die Abbildungen auf den Seiten 58/59 [108 f.], S. 76 und 77 (vgl. Anm. 26)).

³³ Diese sind in der Originalausgabe in ziemlich kleinem Format auf gleicher Höhe abgebildet. Die Analogien gehen hier sehr weit: In beiden Fällen handelt es sich um einen gepanzerten Mann mit Schwert und Schild. Diese gegenständlichen Analogien werden durch formale Gemeinsamkeiten unterstützt. Beides sind Reliefs mit frontaler Darstellung: den Ringen des Halspanzers des deutschen Ritters entsprechen die Halsringe des afrikanischen Kriegers. Auf eine subtile Analogie zwischen zwei Abbildungen hat Gordon 1984. S. 389, hingewiesen: zwischen der Lithographie *Tänzerinnen* von Kirchner und der auf der gegenüberliegenden Seite abgebildeten Skulptur aus Südborneo (S. 6/7 [30/31] sucht er einen Bezug darin, dass bei der Tänzerin rechts das Gesicht sehr ähnlich gestaltet ist wie bei der Skulptur).

³⁴ Der Ausdruck «famoser Gegenklang» wird von Franz Marc (Kandinsky — Marc. Briefwechsel 1983. S. 75) im Bezug auf ein nicht identifizierbares Abbildungspaar gebraucht.

³⁵ Der Blaue Reiter (Anm. 5) S. 12 [38].

³⁶ Sergej Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur. Berlin 1980. S. 148.

³⁷ Guillaume Apollinaire: Œuvres poétiques. Paris 1956. S. 39 ff. Die Übersetzung ist der von Gerd Henniger besorgten Ausgabe, (G. Apollinaire: Poetische Werke. Neuwied und Berlin 1969) entnommen.

³⁸ Zeitlich und faktisch wäre eine solche Anregung durchaus möglich. Das Gedicht «Zone», das als programmatisches Eingangsgedicht die 1913 publizierte Gedichtsammlung «Alcools» anführt, wurde im September oder Oktober 1912 vollendet (vgl. Michel Décaudin: Le dossier d'Alcools. Genf und Paris 1960. S. 83.) Der «Blaue Reiter» erschien im Mai 1912. In seinem Brief an Marc vom 14. Mai 1912 (Kandinsky — Marc. Briefwechsel 1983. S. 172) nennt Kandinsky unter den vorgesehenen Empfängern eines Belegexemplars des Bandes auch Apollinaire. In der Bibliothek Apollinaires ist «Der Blaue Reiter» jedoch nicht erhalten, im Gegensatz zur Schrift «Über das Geistige in der Kunst» (mit Widmung Kandinskys, datiert 13. März 1912) sowie je einem Exemplar von «Klänge» und dem «Sturm-Album» (vgl. Katia Samaltanos: Apollinaire: Catalyst for Primitivism. Picabia and Duchamp. Ann Arbor 1981. Anm. 31. S. 187 f.).

In seinen Kritiken erwähnt Apollinaire Kandinsky zum erstenmal anlässlich seiner Besprechung des «Salon des Indépendants» vom 25. März 1912 (vgl. G. Apollinaire: Chroniques d'art 1902—1918. Paris 1960. S. 291) und unterschreibt im folgenden Jahr auch den Sturm-Protest zur Verteidigung Kandinskys (in: Der Sturm. März/April 1913).

³⁹ Dies wird von Kandinsky im Vorwort zu seinem im Dezember 1911 publizierten Buch «Über das Geistige in der Kunst». 1973. S. 21f.) deutlich ausgedrückt: «[...] die Ähnlichkeit der inneren Stimmung einer ganzen Periode kann logisch zur Anwendung der Formen führen, die erfolgreich in einer vergangenen Periode denselben Bestrebungen dienten. So entstand teilweise unsere Sympathie, unser Verständnis, unsere innere Verwandtschaft mit den Primitiven. Ebenso wie wir, suchten diese reinen Künstler nur das Innerlich-Wesentliche in ihren Werken zu bringen, wobei der Verzicht auf äusserliche Zufälligkeit von selbst entstand.»

⁴⁰ Als Ausnahme ist vor allem Klaus Lankheit zu nennen, der die Originalität des Bilddiskurses im «Blauen Reiter» klar erkannt hat (vgl. den Kommentar in seiner Neuauflage 1985, [S. 259, 289 f., 298]). Die Darstellung der Wirkungsgeschichte des Prinzips des synthetischen Bildervergleichs wäre eine lohnende Aufgabe, vor allem in den avantgardistischen Kunstzeitschriften und Traktaten ist es häufig übernommen worden. So stellt zum Beispiel Georges Vantongerloo in: L'art et son avenir (Antwerpen 1924, Abb. 26 f.) Kandinskys *Komposition VI* Breughels *Engelsturz* gegenüber und Le Corbusier in: Vers une architecture (Paris 1923/24, S. 103 und 106 f.) bildet auf zwei Seiten jeweils einen dorischen Tempel und einen modernen Sportwagen zusammen ab, um die These zu illustrieren: «Il faut tendre à l'établissement de standards pour affronter le problème de la perfection.»

⁴¹ Auf breiterer Basis untersucht Robert Goldwater: Primitivism in Modern Art. (New York 1938, ²1967. S. 125 f.) den Beitrag der Künstler um den «Blauen Reiter». Auch fasst er den Begriff des «Primitiven» weiter als die Autoren des Katalogs der New Yorker Ausstellung, welche die zur Entdeckung der Eingeborenenkunst zeitlich parallele Entdeckung des bildnerischen Schaffens der Naiven, Kinder und Verrückten (die letzte Gruppe fehlt als einzige im «Blauen Reiter») nicht behandelte.