

1. Kandinsky, Analyse-Zeichnung zu Komposition VII (GMS 406)

Felix Thürlemann

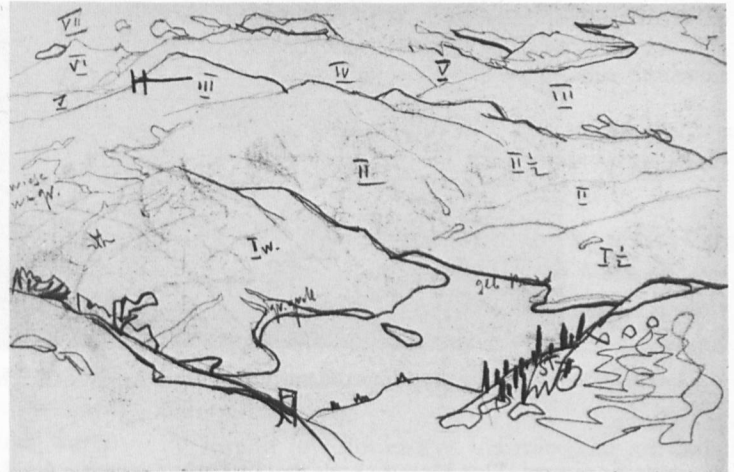
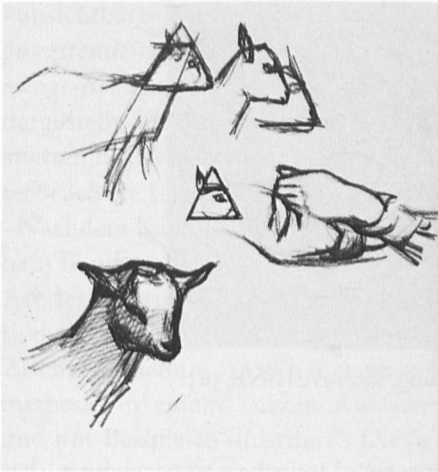
Kandinskys Analyse-Zeichnungen*

Verstreut im Bestand der Zeichnungen Wassily Kandinskys, wie er in der Gabriele Münter-Stiftung und im Nachlaß Nina Kandinskys erhalten ist, findet sich eine größere Anzahl von Blättern, die ihres schematischen Charakters wegen eine

Sonderstellung einnehmen¹. Sie scheinen mittels geometrischer Konfigurationen den kompositionellen Aufbau geplanter Gemälde festzulegen, und als »Kompositionsschemata«, bzw. »-skizzen« sind sie von Erika Hanfstaengl, der Herausgeberin

* Der vorliegende Text geht auf einen, 1984 am XIX. Deutschen Kunsthistorikertag in Stuttgart gehaltenen Vortrag zurück (Sektion »Formen und Funktionen der Handzeichnung im 19. und frühen 20. Jahrhundert«, geleitet von Prof. Dr. F. Büttner und Dr. M. Stuffmann).

¹ Der Bestand an Kandinsky-Zeichnungen der beiden Sammlungen ist fast vollständig abgebildet in folgenden Katalogwerken: Erika Hanfstaengl, *Wassily Kandinsky. Zeichnungen und Aquarelle* (= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 13), München 1974; Christian



2. Kandinsky, Hand- und Tierstudien, 1900/03 (GMS 338, S. 32)
 3. Kandinsky, Landschaftsstudie, 1902 (GMS 339, S. 12)

der Münchner Sammlung, auch betitelt worden². Wir ziehen es vor, ihnen den offeneren Begriff *Analyse-Zeichnungen* beizulegen.

Wir werden zuerst versuchen, die Gattung der Analyse-Zeichnung näher zu bestimmen, indem wir ihre wechselnden Erscheinungsformen bei Kandinsky beschreiben und ihre Funktionen innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses umreißen; anschließend soll eine zusammengehörende Gruppe von Blättern auf die Frage hin untersucht werden, welcher Stellenwert den Analyse-Zeichnungen bei der Aufgabe der Werkinterpretation zukommen kann.

Auf einem der schematischen Blätter (Abb. 1) hat Kandinsky eine ausführliche Beschriftung in russischer Sprache angebracht. In der Übersetzung von Jelena Hahl lautet sie: »größte Gliederung der ›Komposition 7‹ (Analyse der letzten Skizze) November 1913«. Entsprechend dieser Legende kommt der Zeichnung im Schaffensprozeß eine doppelte, eine *retrospektive* und eine *prospektive* Funktion zu: Einerseits bezieht sie sich zurück auf die »letzte Skizze« – damit ist wahrscheinlich der *Entwurf 3 zu Komposition VII* gemeint³ –, als deren »Analyse« sie bezeichnet wird; andererseits weist die Zeichnung voraus auf die geplante *Komposition VII*, deren Aufbau-Schema (»größte Gliederung«) sie festlegt. Diese *Mittelstellung* ist für die Analyse-Zeichnungen Kandinskys über-

haupt charakteristisch; sie sind Momente der Reflexion und gleichsam Wendepunkte innerhalb der Werkgenese.

In Bezug auf ein bereits realisiertes oder noch zu realisierendes Werk hat die Analyse-Zeichnung den Status eines *Metadiskurses* im Sinne der neueren Sprachtheorie. Mit dem Begriff »metadiskursiv« bezeichnen wir eine Aussage (es kann sich um ein Bild oder um einen sprachlichen Text, aber auch um eine Mischform von beiden handeln), die gegenüber einer anderen Aussage eine übergeordnete Stellung in der Art eines erklärenden Kom-

Derouet und Jessica Boissel, *Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866 – 1944). Collections du Musée national d'art moderne, Paris 1984*. Die beiden Kataloge werden im folgenden mit den Namen der Autoren zitiert. Mit der Abkürzung GMS verweisen wir auf die Inventar-Nr. der Gabriele Münter-Stiftung im Münchner Lenbachhaus (abgebildet bei Hanfstaengl), mit der Abkürzung LNK auf die Inventar-Nr. des Legs Nina Kandinsky im Pariser Musée national d'art moderne (abgebildet bei Derouet/Boissel).

² Siehe bei Hanfstaengl die Nummern 202, 212–216, 249–252, 273 (gehört zu *Entwurf 1 zu Komposition VII*), 289, 308 sowie GMS 639, Blatt 4. Derouet und Boissel gebrauchen die in zwei Fällen auch von Kandinsky verwendete Bezeichnung »schéma«. Siehe die Katalog-Nr. 85, 88, 95, 115, 129, 143, 636f; Kat.-Nr. 464 ist »dessin schématique« benannt.

³ Hans K. Roethel und Jean K. Benjamin, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 2 Bde, München 1982/84, Nr. 473. (Auf diesen Katalog wird im folgenden mit den Namen der Autoren verwiesen.)



4. Kandinsky, Entwurf und zugehörige Analyse-Zeichnung, um 1910 (LNK 365r)

mentars einnimmt. Der Metadiskurs macht Tatbestände faßbar, die im Diskurs der ersten Ordnung (im folgenden ›Werk‹ genannt) nicht direkt manifestiert sind.

Kandinsky hat die Methode der zeichnerischen Analyse sukzessive zu einem komplexen Arbeitsinstrument ausgebaut. Dieser Prozeß verläuft parallel zu seiner künstlerischen Entwicklung. So fällt auf, daß aus der Zeit, in welcher der Künstler zur abstrakten Malweise findet, den kunstgeschichtlich entscheidenden Jahren zwischen 1910 und 1913, eine besonders große Anzahl von Analyse-Zeichnungen erhalten ist.

Bereits bei seinen frühen, in der Landschaft entstandenen Bleistiftskizzen macht es sich Kandinsky zur Gewohnheit, die Farbeindrücke mittels einer beschränkten Anzahl abgekürzter Farbbegriffe oder entsprechender Ziffern zu notieren (Abb. 3)^{3a}. Diese Notationsweise, welche die sinnliche Erscheinung der Lautschrift vergleichbar in eine beschränkte Zahl diskreter Einheiten (Zonen unterschiedlicher Farbigkeit) aufgliedert, zeugt von einer ausgeprägt analytisch-abstrahierenden Haltung. Später kann Kandinsky das gleiche Vorgehen einsetzen, um seine eigenen, vom Naturgegenstand unabhängigen Bild-Erfindungen steno-graphartig festzuhalten (Abb. 4, rechte Seite).

Eine wichtige Rolle spielt früh auch die zeichnerische Analyse der Formdimension. Zuerst ist sie als Reduktion auf geometrische Elementarformen faßbar. So zeigt ein Blatt in einem um 1900/03 benutzten Skizzenbuch Köpfe von Schafen, denen der angehende Maler in Weiterführung einer ural-

ten Atelierpraxis Dreiecke eingezeichnet hat (Abb. 2)⁴. Neben dieser auch später noch gelegentlich angewandten Methode der geometrisierenden Formvereinfachung⁵ taucht um 1909 ein neuer Transkriptionsmodus der Form auf (Abb. 4, linke Seite): Die wichtigsten Bildelemente werden in Linien umgesetzt, welche deren *Ausrichtung* und *Ausdehnung in der Längsachse* anzeigen; durch die Veränderung der Strichbreite werden manchmal die einzelnen Elemente zusätzlich in ihrem jeweiligen *kompositionellen »Gewicht«* unterschieden. Diese Art der Formanalyse spielt im ganzen späteren Schaffen eine große Rolle und kann als Kandinskys kanonischer Transkriptionsmodus betrachtet werden.

In der Periode zwischen 1910 und 1913, den »heroischen« Jahren der Abstraktion, entwickelt der Maler eine Vielzahl neuer Transkriptionssysteme, deren Kodes meistens nur im Vergleich mit dem entsprechenden Werk entschlüsselt werden können. Zu den bereits beschriebenen Modi der Formumsetzung werden jetzt immer häufiger auch

^{3a} Gabriele Münter hat dieses Verfahren von ihrem Lehrer Kandinsky übernommen. Für eine genaue Beschreibung s. Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, München o.J. [1957], 43f; vgl. auch das Interview mit Münter in Edouard Roditi, *Dialogues on Art*, London 1960.

⁴ Das Vorgehen ist bereits im Bauhüttenbuch von Villard de Honnecourt greifbar. Auf mögliche Vorbilder aus dem 19. Jhd. verweist Clark V. Poling, *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus*, Weingarten 1982, 128.

⁵ Vgl. die Analyse-Zeichnung zu *Sintflut I* von 1912 (Rothel/Benjamin 433) im Skizzenbuch GMS 639, Blatt 4, bei Hanfstaengl S. 169.

»unsichtbare« *kompositionelle Ordnungen, Bewegungstendenzen* einzelner Elemente und *Spannungs-Bezüge* zwischen den Bildkonfigurationen dargestellt. Im Gegensatz zu den materiell manifestierten Bildgrößen werden diese häufig durch unterbrochene Linien transkribiert (Abb. 5, 6).

Nachdem Kandinsky 1922 als Lehrer an das Bauhaus berufen worden war, führte er dort eine neue Art des Kunstunterrichts ein, die er zuerst »analytisches Naturzeichnen«, dann kurz »analytisches Zeichnen« nannte. 1928 hat er seine Unterrichtsmethode in einem kurzen Aufsatz beschrieben und mit Beispielen illustriert⁶. Die Schüler waren aufgefordert, selber aus prosaischen Gegenständen wie Schraubzwingen, Hockern und Tüchern »Stilleben« zu arrangieren; diese wurden darauf in ihren wesentlichen »Formcharakteristika« festgehalten und in mehreren Stufen auf die zugrunde liegenden »Spannungsbezüge« hin zeichnerisch untersucht⁷.

In seiner ausführlichen Studie zu Kandinskys Lehrtätigkeit am Bauhaus hat Clark V. Poling die Vermutung geäußert, Kandinsky sei bei der Konzeption des analytischen Zeichnens von Ittens, 1921 veröffentlichten »Analysen alter Meister« beeinflusst gewesen⁸. Kandinsky hat die Analysen von Johannes Itten zweifellos gekannt, doch sollte ihre Vorbildrolle nicht überbewertet werden. Eine genaue Untersuchung könnte zeigen, daß die Unterrichtsform des analytischen Zeichnens fast vollständig auf den Modi der zeichnerischen Analyse beruht, die Kandinsky bereits während der Münchner Zeit als Mittel der Reflexion und Kontrolle im künstlerischen Schaffensprozeß zum Eigengebrauch entwickelt hatte.

Trotz aller Bemühungen Kandinskys um Explizierung und Normierung des Vorgehens stellte sich in der Unterrichtspraxis heraus, daß die zeichnerische Analyse im wesentlichen der Intuition des Einzelnen unterworfen blieb. So konnte das gleiche Stilleben von mehreren Schülern mit völlig unterschiedlichen Schemata analysiert werden⁹. Genau dieser Punkt wurde im Juli 1930 von kommunistischen Studierenden des Bauhauses in einem Pamphlet am Kurs »Analytisches Zeichnen« kritisiert:

Dieser Unterricht muß zur individuellen abstrakten Gestaltung führen, was ja auch die verschiedenartige, rein individuelle Darstellung des gleichen Stillebens beweist.

Diese Art des Zeichnens ist für die Arbeiten in den Werkstätten völlig ungeeignet, weil sie keine objektive Betrachtung zuläßt¹⁰.

Das analytische Zeichnen Kandinskys erwies sich paradoxerweise gerade *nach* dem Versuch der theoretischen Fundierung weniger als ein Instrument der objektiven Analyse visueller Gegebenheiten denn als ein Stimulus zu freier schöpferischer Gestaltung.

Während in Kandinskys Lehrtätigkeit am Bauhaus die zeichnerische Analyse eine immer wichtigere, wenn auch in ihrem pädagogischen Nutzen nicht unbestrittene Rolle einnahm, büßte sie gleichzeitig ihren ursprünglichen Stellenwert innerhalb des künstlerischen Schaffens des Malers ein. In Kandinskys Werken der geometrischen Abstraktion war der konstruktive Aufbau im allgemeinen bereits mit dem ersten Entwurf klar festgelegt. So sind die wenigen erhaltenen Analyse-Zeichnungen aus der Zeit nach 1922 wohl alle erst nach der Vollendung des entsprechenden Gemäldes entstanden und besitzen nicht mehr eine heuristische, sondern nur noch eine didaktisch-demonstrative Funktion¹¹.

⁶ »unterricht kandinsky. analytisches zeichnen«, *bauhaus* 2/3 (1928), 9–11. (Vgl. auch die im gleichen Jahr in Prag publizierte Kurzfassung, abgedruckt in: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus*, Bramsche und Köln³ 1975, 151).

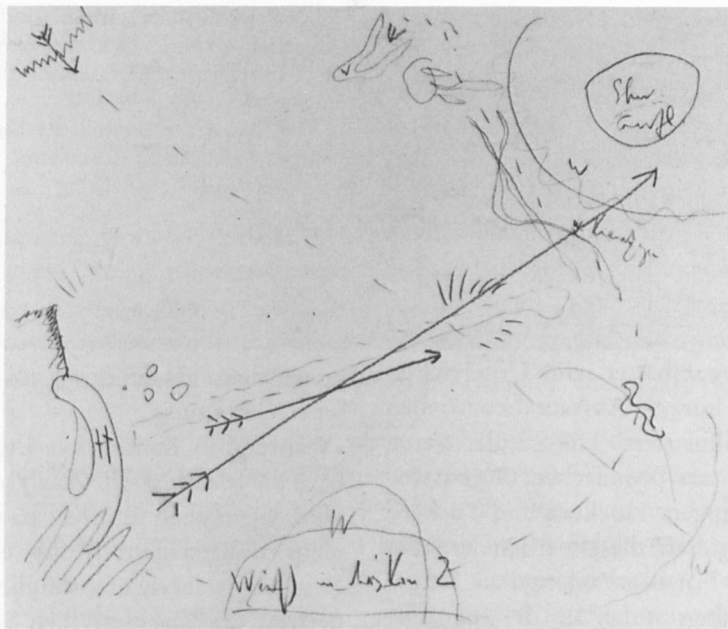
⁷ Auf die Unterrichtsmethode des analytischen Zeichnens soll im folgenden nicht näher eingegangen werden. Sie ist behandelt in zwei neueren Studien: Rainer Wick, *Bauhaus-Pädagogik* Köln 1982, 207ff und Clark V. Poling, *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus*, Weingarten 1982, 107ff (mit zahlreichen Abbildungen von Schülerarbeiten).

⁸ So Poling (wie Anm. 7), 129. (Vgl. Johannes Itten, »Analysen alter Meister«, *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, hrsg. von Bruno Adler, Weimar 1921, 29–77; Reprint München 1980). Zu Ittens »Analysen« siehe neuerdings Oskar Bätschmann, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984, 52–54, 123f.

⁹ Vgl. bei Poling (wie Anm. 7), Abb. 162 (K. Klode), Abb. 170 (H. Tiemann) und bei Wick (wie Anm. 7), Abb. 137 (K. Kranz).

¹⁰ Nach Wingler (wie Anm. 6), 177.

¹¹ Dies ist ohne Zweifel der Fall für das zeichnerische



5. Kandinsky, Analyse-Zeichnung zu Bild mit weißem Rand, 1913
(GMS 451)

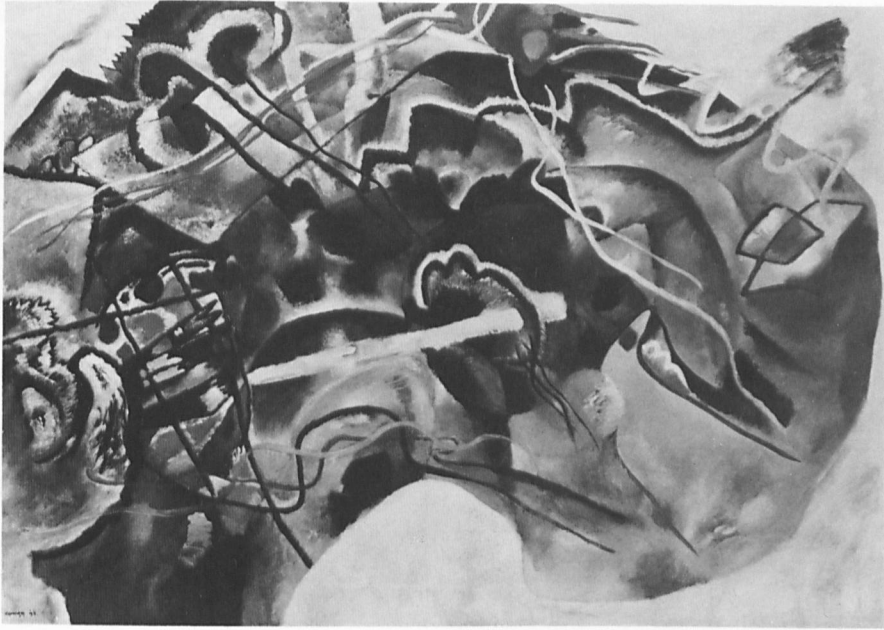
Kehren wir zurück in die Zeit des sogenannten »Durchbruchs zur Abstraktion«. Unter den in der Gabriele Münter-Stiftung aufbewahrten Zeichnungen Kandinskys befindet sich eine Gruppe kleiner Blätter, die Hanfstaengl als »Fünf schematische Kompositionsskizzen, 1912/13« in ihr Verzeichnis eingetragen hat (Abb. 12a–e). Die fünf Blätter repräsentieren den gemischten, mit sprachlichen Elementen durchsetzten Typus von Analyse-Zeichnungen: Zu einfachen Netzen von Linien, die meist als Pfeile markiert oder von Pfeilen begleitet sind, gesellen sich Abkürzungen für Farbbegriffe und abstrakte Ausdrücke; eines der Blätter (Abb. 12e) ist primär sprachlich, als Begriffstabelle gestaltet.

Der ausgesprochen schematische Charakter der Skizzen hat es bisher nicht erlaubt, sie einem der erhaltenen Gemälde Kandinskys aus der Münchner Schaffensperiode zuzuordnen. Aufgrund der Ziffer »VI«, mit der sie links oben bezeichnet sind, hat Hanfstaengl einen Zusammenhang mit *Komposition VI* in Erwägung gezogen und die Blätter in ihrem Katalog entsprechend eingeordnet. Wir weisen die fünf Blätter hier als Analyse-Zeichnungen dem Ölgemälde *Schwarzer Fleck I* von 1912

(Abb. 15) zu¹². Zumindest für eines der Blätter (Abb. 12a) ist die Zugehörigkeit zu *Schwarzer Fleck I* unbezweifelbar. Die Entstehungszeit des Ölgemäldes schließt nicht aus, daß die römische Ziffer »VI« als Datumsangabe »Juni [1912]« zu verstehen ist. (Kandinsky hat römische Zahlen regelmäßig für Monatsbezeichnungen verwendet,

Schema, das zusammen mit der 1938 redigierten »nachträglichen kurzen Analyse« des Gemäldes *Stabilité animée* von 1937 (Roethel/Benjamin 1084) hätte abgedruckt werden sollen. (Text und Schema sind von Max Bill posthum publiziert worden im Sammelband Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Stuttgart 1955, Bern 1973, 229–231). Die Pariser Nachlaßsammlung enthält überdies in Tusche ausgeführte Analyse-Zeichnungen zu *Weiß auf Schwarz* von 1930 (Roethel/Benjamin 976; Derouet/Boissel 456) und zu *Flatterhaft* von 1931 (Roethel/Benjamin 1010; Derouet/Boissel 464). Beide sind merkwürdigerweise mit Monogrammen versehen, womit Kandinsky ihnen einen künstlerischen Eigenwert zuspricht: Der Metadiskurs ist selber wieder zum Werk geworden.

¹² Roethel/Benjamin 435. Das Werk wird von Kandinsky im Hauskatalog III mit »Der Schwarze Fleck« betitelt; wir folgen Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1961, und nennen es *Schwarzer Fleck I*, um es von dem gleichnamigen Werk von 1921 (Roethel/Benjamin 681) zu unterscheiden.



6. Kandinsky, Bild mit weißem Rand, 1913. Öl auf Leinwand. New York, Salomon R. Guggenheim-Museum

die Kompositionen hingegen selber mit arabischen Ziffern bezeichnet)¹³.

Der Wert der Münchner Skizzen liegt unseres Erachtens nicht allein darin, daß sie einen vertieften Einblick in die Genese des Gemäldes *Schwarzer Fleck I* ermöglichen; wie alle Analyse-Zeichnungen können sie als *selbstinterpretative Aussagen* des Künstlers über sein eigenes Werk betrachtet werden. Dies ist die These, von der die folgenden Überlegungen ausgehen.

Wenn wir den Begriff der Selbstinterpretation verwenden, so tun wir es nicht in der Meinung, der Interpretation des Künstlers komme eine Sonderstellung gegenüber Fremdinterpretationen zu. Über den relativen Erklärungswert der verschiedenen Interpretationen – Fremd- oder Selbstinterpretationen – entscheidet allein der von einer übergeordneten Position aus inszenierte *kritische Diskursvergleich*.

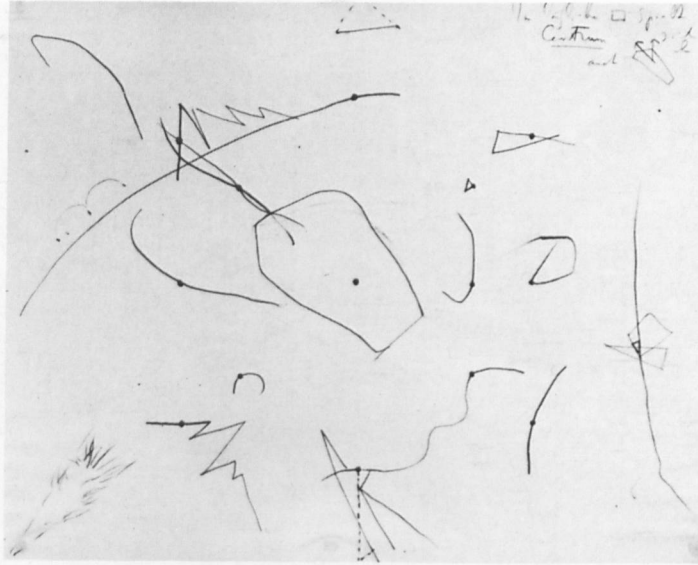
Im Falle des Bildes *Schwarzer Fleck I* ist ein solcher Diskursvergleich möglich. Neben Kandinskys Analyse-Zeichnungen liegen zwei neuere Interpretationen des Bildes vor, eine von Sixten Ringbom und eine von Rose-Carol Washton

Long. Obwohl unabhängig voneinander entstanden, sind sie, sowohl was das Vorgehen als auch die Resultate betrifft, eng verwandt¹⁴.

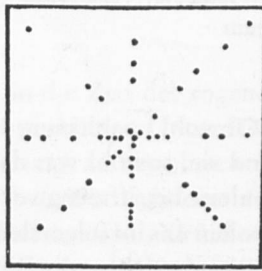
Wir wollen uns im folgenden vor allem auf die Interpretation beziehen, die Ringbom 1970 in seiner wichtigen Studie zu den okkulten Quellen der abstrakten Kunst, *The Sounding Cosmos*, veröffent-

¹³ Roethel und Benjamin weisen darauf hin, daß das Datum »Herbst 1912« in den Hauskatalogen II und III (im letzteren für das halb ausradierte »Winter« nicht richtig sein kann, weil das Ölbild bereits im Juli 1912 an der Ausstellung »Der Moderne Bund« in Zürich gezeigt wurde. (Siehe dazu Hans von Tavel in: *Jahrbuch 1968/69, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich*, 69–116). Eine Datierung der Skizzen auf Juni 1912 erscheint als durchaus plausibel.

¹⁴ Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo 1970, bes. 100ff; Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky. The Development of an Abstract Style*, Oxford 1980, bes. 132f (korr. Fassung der Diss. *Kandinsky 1909–1913. Painting and Theory*, Yale 1968). Farbproduktionen von *Schwarzer Fleck I* finden sich bei Washton Long 1980 (von ungenügender Qualität) und im Ausstellungskatalog *Kandinsky. Trente peintures des musées soviétiques*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1979.



7. Kandinsky, Analyse-Zeichnung, 1911/12 (GMS 431)



8. »Horizontal-vertikal-diagonales Punktschema zu einem freien Linienaufbau«, Tab. 4 aus Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, 1926

licht hat. Ringboms Deutungspraxis kann – wie diejenige von Washton Long – als *hermetisch-ikonographisch* bezeichnet werden. Sie baut auf dem Nachweis »verborgener« gegenständlicher Motive auf, die meist nur über den Vergleich mit verwandten, figurativ leichter lesbaren Werken gefaßt werden können¹⁵.

Ringbom versucht zuerst, den *Geneseprozess* des Bildes *Schwarzer Fleck I* zu rekonstruieren¹⁶. Dabei stützt er sich auf zwei Zeichnungen aus der Gabriele Münter-Stiftung, die bereits von Hanfstaengl – die eine als »Kompositionsschema« (Abb. 7), die andere als »Entwurf« (Abb. 13) – dem Gemälde zugeordnet worden sind. Ringbom bezeichnet sie als »first« und »second sketch«¹⁷.

Nach Ringbom scheint der »first sketch« (Abb. 7) anzuzeigen, daß das Gemälde zuerst in

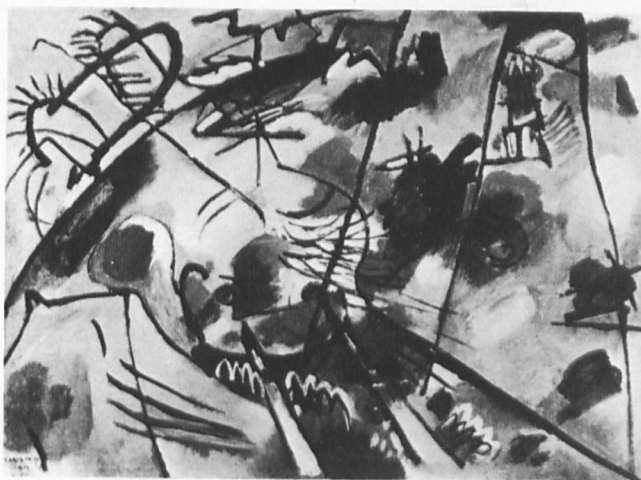
¹⁵ Eine wichtige Rolle spielen dabei auch die zu Lebzeiten des Künstlers nicht ausgestellten Entwürfe und Skizzen. In dieser Tatsache, welche die Interpreten selber anerkennen, liegt die entscheidende Schwäche des hermetisch-ikonographischen Ansatzes. Siehe etwa Washton Long (wie Anm. 14), 113 (zu den Figuren in *Komposition IV*): »Without the aid of the sketches it would be impossible to establish their identity«. Ähnlich auch 74 und 123.

¹⁶ Ringbom (wie Anm. 14), 100–102.

¹⁷ Die Vorzeichnung zum Holzschnitt *Schwarzer Fleck* (Hanfstaengl Nr. 204) ist zweifellos nach dem Gemälde entstanden und spielt in Ringboms genetischer Darstellung mit Recht keine Rolle.



9. Kandinsky, Improvisation 23, 1911. Öl auf Leinwand. Utica, Munson-Williams-Proctor Institute
 10. Kandinsky, Dame in Moskau, 1912. Öl auf Leinwand (GMS 73)

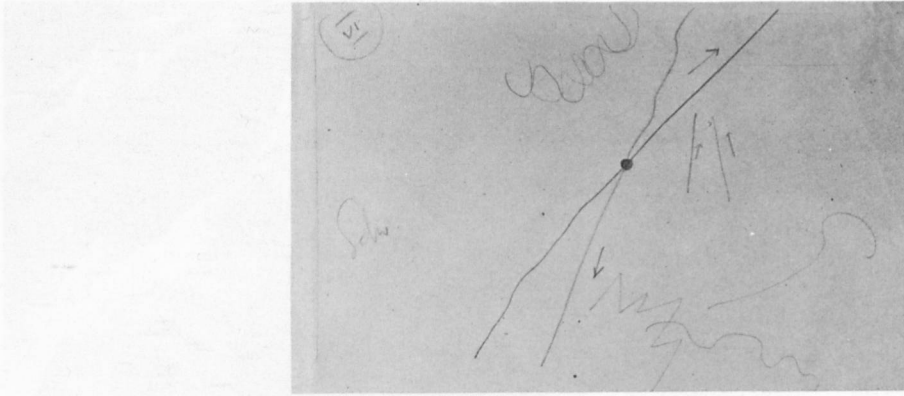


11. Kandinsky, Studie für Improvisation 24, 1912. Öl auf Karton, Kunsthandel U.S.A.

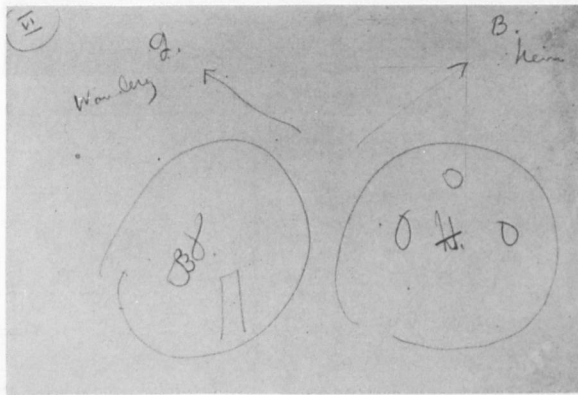
»reinen Formen« (»pure« forms) konzipiert worden ist. Das zentrale »Thema« des schwarzen Flecks habe Kandinsky von der Ölversion des Bildes *Dame in Moskau* (Abb. 10) übernommen. Im »second sketch« (Abb. 13) habe der Maler dann die linearen Formen in »gegenständliche Zeichen« umgedeutet, wobei er gleichzeitig den schwarzen Fleck nach rechts gerichtet habe. Der »first sketch« (Abb. 7) ist für Ringbom innerhalb seiner

Studie zum Stellenwert okkulten Gedankengutes in Kandinskys Werk besonders wichtig, weil er es ihm erlaubt, eine Verbindung zwischen *Schwarzer Fleck I* (Abb. 15) und *Dame in Moskau* (Abb. 10) zu postulieren, »the work which most openly reveals Kandinsky's interest in the »thought-forms« [Blavatskys Gedankenformen]«¹⁸.

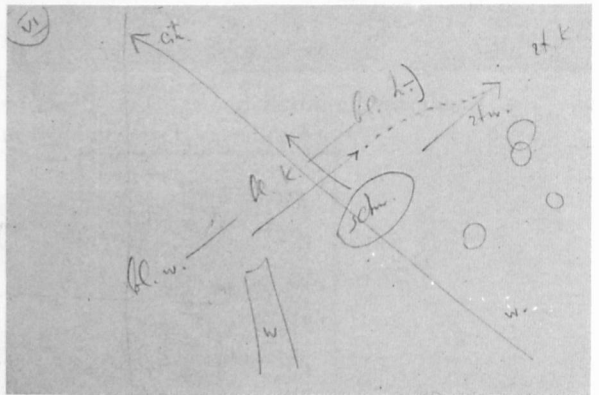
¹⁸ Ringbom (wie Anm. 14), 102.



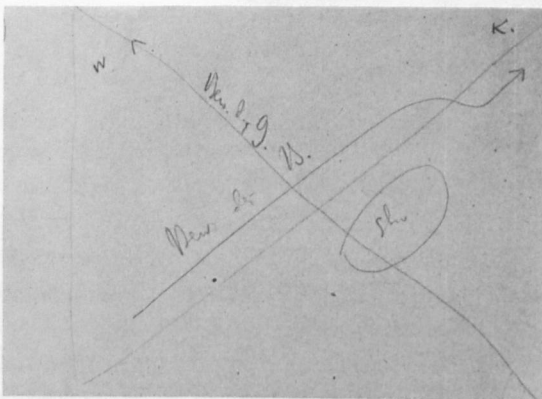
12a



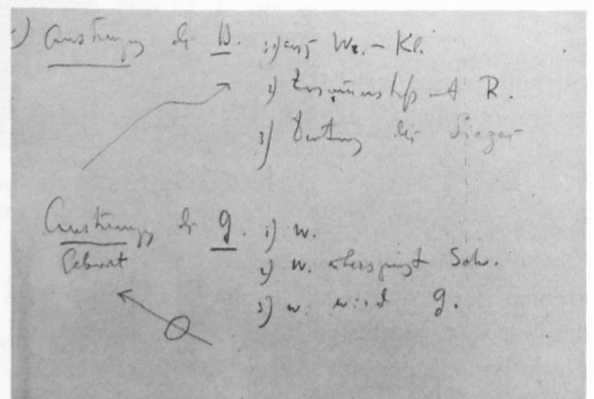
12b



12c

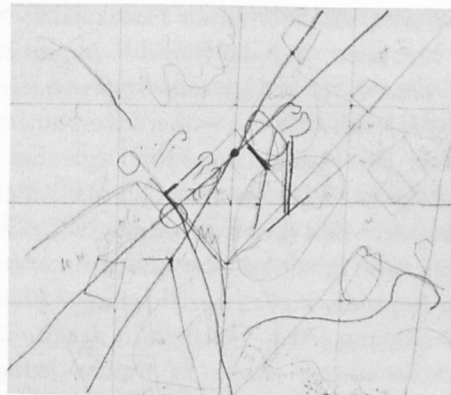
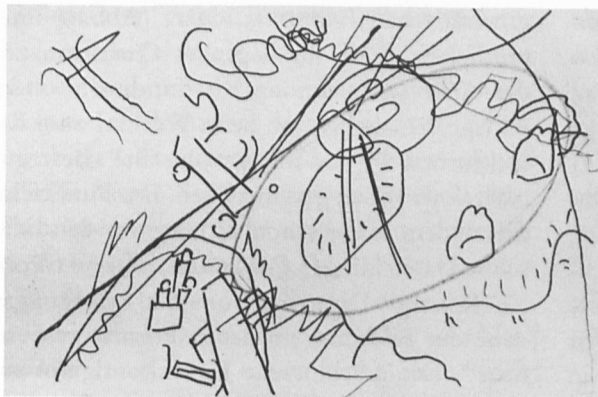


12d



12e

12. Kandinsky, Fünf Analyse-Zeichnungen zu Schwarzer Fleck I, 1912 (GMS 539.1-5)



13. Kandinsky, Entwurf zu Schwarzer Fleck I, 1912 (GMS 430)
 14. Kandinsky, Entwurf zu Schwarzer Fleck I, 1912 (LNK 594.15)



15. Kandinsky, Schwarzer Fleck I, 1912. Öl auf Leinwand. Leningrad, Russisches Museum

Ringboms Rekonstruktion des Geneseprozesses von *Schwarzer Fleck I* ist jedoch – zusammen mit den theosophischen Implikationen, um die es dem Forscher in erster Linie geht – als Ganze in Frage zu stellen, dies nicht allein wegen der Existenz der weiteren fünf von uns dem Bild zugeordneten Analyse-Zeichnungen, sondern vor allem deshalb, weil die von Ringbom als »first sketch« (Abb. 7) betrachtete Zeichnung *nicht* zu diesem Gemälde gehört.

Ringbom und Hanfstaengl stützen sich bei ihrer Zuweisung der Zeichnung auf die eigenhändige Beschriftung Kandinskys auf dem Untersatzblatt: »Zu Schwarzer Fleck«. Doch auf der Rückseite besitzt das Blatt eine damit nicht zu vereinbarende Notiz von Gabriele Münter: »Kat. 145/146 zur Trojka Ende Dez. 1911«. Wir möchten zeigen, daß im vorliegenden Falle die Angabe von Kandinskys Lebensgefährtin größeres Vertrauen verdient als diejenige des Künstlers.

Die Werke, auf die Münters Hauskatalog-Nummern verweisen, sind die Gemälde *Improvisation 23 (Troika I)* (Abb. 9) und *Improvisation 24 (Troika II)* (vgl. Abb. 11), wobei das erste nach den Angaben der Hauskataloge im Dezember 1911 entstanden ist. Wir vermuten, daß sich Ringboms sogenannter »first sketch« als Analyse-Zeichnung auf eine nicht erhaltene oder unbekannte Vorstudie zu *Improvisation 24* bezieht. Einige Elemente der Zeichnung (Abb. 7) haben in der *Studie für Improvisation 24* (Abb. 11), nicht jedoch in *Schwarzer Fleck I*, ziemlich genaue Entsprechungen: die gebogene Linie links oben, welche den Bereich des »Troika«-Motivs von der restlichen Bildfläche abtrennt, die geometrischen Konfigurationen auf der Linie entlang dem rechten Bildrand, das Linienpaar in der unteren Bildmitte. Vollständig sind die Übereinstimmungen jedoch nicht.

Es handelt sich beim vorliegenden Blatt (Abb. 7) um ein höchst interessantes Beispiel einer Analyse-Zeichnung, die Ringboms Scharfblick mit der Doppelabbildung in Kandinskys Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* von 1926 mit dem Titel »Horizontal-vertikal-diagonales Punktschema zu einem freien Linienaufbau« (Abb. 8) in Verbindung gebracht hat. Wie im Schema des Buches sind auf der Zeichnung die Punkte, welche den einzelnen Linien eingeschrieben sind, alle auf den vier Hauptachsen des Blattes plazierte. Es fällt jedoch auf, daß auf der Analyse-Zeichnung die zentrale geschlossene Form keine Punkte trägt: Sie wiederholt mit einer zweimal angesetzten Umrisslinie die Disposition der sie umgebenden Punktgruppe in verkleinertem Maßstab; die Konfiguration der Blattmitte wurde in einer zweiten Stufe eingetragen und gibt kein Element des analysierten Werkes wieder.

Um das Bildzentrum geht es tatsächlich in der Analyse-Zeichnung, wie aus dem Kommentar in der rechten oberen Ecke hervorgeht, wo die zentrale Linienkonfiguration mit zwei Pfeilen (nach oben und links oben gerichtet) wiederholt wird. Ringbom transkribiert den Text wie folgt: »Im länglichen [Format] spielt Centrum doch auch [inks]«. (Das letzte Wort ist möglicherweise als »ob[en]« zu lesen.) Bekanntlich unterscheidet sich *Improvisation 24* (vgl. Abb. 11) von der früheren,

quadratischen *Improvisation 23* (Abb. 9) im wesentlichen durch ihr liegendes Querformat. Mit der Analyse-Zeichnung hat Kandinsky offenbar nachprüfen wollen, ob beim Wechsel zum Rechteckformat die von ihm gewünschte »Bewegung« nach (links) oben gewahrt blieb. Das Punktschema diente dem Maler schon 15 Jahre vor der didaktischen Darstellung in *Punkt und Linie zu Fläche* als ein Kontroll-Dispositiv, um die Bewegungstendenz der Bildmitte im neuen Format zu bestimmen¹⁹. Die geschlossene Linienkonfiguration im Zentrum der Analyse-Zeichnung stellt so etwas wie ein »Kräftefeld« und kein materialisiertes Bildelement dar. Wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Umriss des zentralen Bildelements von *Schwarzer Fleck I* mag Kandinsky sie bei der nachträglichen Beschriftung als Darstellung einer Fläche mißverstanden und das Blatt mit dem falschen Gemälde in Verbindung gebracht haben.

Zu dem zurückgebliebenen »second sketch« von Ringbom gesellen sich die fünf kleinen Analyse-Zeichnungen (Abb. 12a–e) und eine erst kürzlich zugänglich gewordene Zeichnung aus dem Nachlaß Nina Kandinskys (Abb. 14). Die Untersuchung dieses Materials zeigt, daß der »schwarze Fleck«, der dem Bild den Namen gegeben hat, relativ spät im Geneseprozess an die Stelle einer komplexer gestalteten zentralen Bildzone getreten ist: Diese war ursprünglich – ähnlich wie in einem von Grohmann mit 1911 datierten Aquarell (Abb. 16) – zusammengesetzt aus einem Paar schwarzer Linien (»Ruder«-Motiv) und einem großen farbigen Fleck²⁰. Während die Pariser und die Münchner Entwurfszeichnungen (Abb. 13, 14) auf dieses erste Bildkonzept verweisen, ist in der Serie der fünf Analyse-Zeichnungen (Abb. 12a–e) der *Übergang* zum realisierten Bildkonzept belegt. Mit Be-

¹⁹ Ringbom (wie Anm. 14), 100f hat die analytische Funktion des »horizontal-vertikal-diagonalen Punktschemas« nicht erkannt. Seiner Ansicht nach sind die Linien in Abb. 7 sekundär dazu gekommen und hätten die Aufgabe gehabt, die »ursprünglich exakte Konstruktion« (d. h. die Punktekonfiguration) zu »verschleiern«.

²⁰ Das Aquarell, ehemals im Besitz von Karl Ströher, Darmstadt, ist abgebildet bei Grohmann (wie Anm. 12), 348.

stimmtheit zum ersten Konzept gehört die mit »Schw[arz]« bezeichnete Skizze (Abb. 12a), die in der Art eines chromatischen Filters ausschließlich die *schwarzen* Elemente des geplanten Bildes transkribiert²¹. Es zeigt die beiden »Ruder«, denen mittels Pfeilen ein Bewegungspotential nach oben zugeschrieben wird, nicht jedoch den zentralen Fleck. In den Zeichnungen (c) und (d) ist die zentrale Ovalform bereits als schwarz vorgesehen.

Die Entwurfsskizze (Abb. 13), auf ein sehr kleines Format (10,5 × 16,4 cm) mit spontanem Strich gezeichnet, stellt wahrscheinlich die erste Konzeption des Bildes dar; die Pariser Zeichnung (Abb. 14) hingegen legt die einzelnen Bildelemente bereits bis ins Detail fest und besitzt darüber hinaus einen gewissen analytischen Charakter. Kandinsky hat sich wiederum besonders für das Bildzentrum interessiert, in das er ein spitz-gestelltes Quadrat einzeichnete. Die Kontur des Quadrates ist dort hervorgehoben, wo einzelne Bildelemente daran angrenzen.

Im Unterschied zu den soeben besprochenen Zeichnungen handelt es sich bei der Gruppe der fünf kleinen Blätter (Abb. 12a–e) nicht um Entwurfszeichnungen, die das geplante Bild in seinen wichtigsten Elementen festhalten, sondern um eigentliche *Analyse-Instrumente*, die zum Bildkonzept in einem *metadiskursiven* Verhältnis stehen. Bevor wir diese Analyse-Zeichnungen auf ihren möglichen interpretativen Wert hin untersuchen, wollen wir die Kommentare zu *Schwarzer Fleck I*, die sich in der bisherigen Kandinsky-Literatur finden, in Bezug auf ihren methodischen Ansatz kurz charakterisieren.

Ringbom bietet über seine (fragwürdige) Rekonstruktion der Werkgenese hinaus vor allem eine Identifikation der in der gemalten Fassung ohne die Kenntnis eines großen Vergleichsmaterials nicht mehr erkennbaren gegenständlichen Elemente, wie einen Hügel, Gebäude, Wogen, Boote, Paare, ein Pferdegespann. Darunter hebt er vor allem jene hervor, die den beiden Werken der ersten Hälfte des Jahres 1912, *Dame in Moskau* (Abb. 10) und *Schwarzer Fleck I* (Abb. 15), angeblich gemeinsam sind.

Die Identifikation einzelner Gegenstände kann

aber nicht zu einer umfassenden Interpretation des Bildes führen. Zu diesem Zweck rekurriert Ringbom auf eine symbolische Deutung des schwarzen Flecks und einer kontrastierenden Lichtquelle (wobei außer Acht gelassen wird, daß der schwarze Fleck in dem nach ihm benannten Werk – im Unterschied zu demjenigen im Ölbild *Dame in Moskau* – mit ausstrahlenden weißen Strichen umsäumt ist):

The black spot is in both cases contrasted with a source of light toward which it seems to advance in a menacing manner [...]. Despite differences in style the two paintings stand out fundamentally related in their common preoccupation with the themes of struggling light and darkness and the position of man in between²².

Auch Washton Long setzt sich mit ihrer Beschreibung primär die Entschlüsselung der figurativen Motive zum Ziel. Zu den von Ringbom identifizierten kommen die »Särge« hinzu, welche die Autorin in der linken unteren Bildecke zu erkennen glaubt. Ihre abschließende interpretative Aussage bringt wiederum Elemente einer symbolischen Farbdeutung ins Spiel:

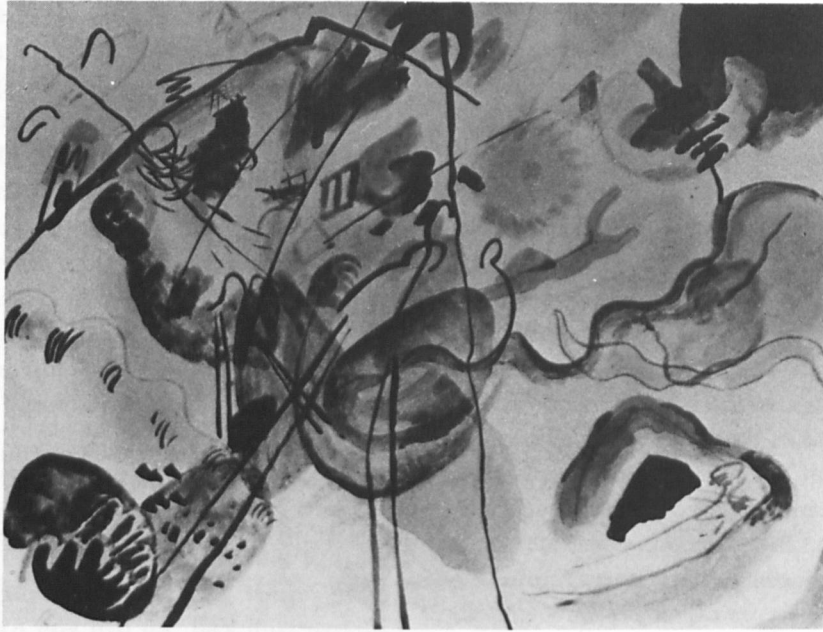
Although pastel colours clearly separate the couples from the dark destructive forces, non of them have fully escaped the threat of destruction²³.

Von dem methodischen Ansatz dieser beiden Interpretationen des Bildes *Schwarzer Fleck I* – eine Mischung von hermetisch-ikonographischen und farbsymbolischen Elementen – ist derjenige, der sich in den fünf Analyse-Skizzen Kandinskys fassen läßt, grundverschieden. Fundamental für Kandinsky ist die von Ringbom und Washton Long kaum beachtete kompositionelle Ordnung. Mit

²¹ Das gleiche Vorgehen wird in einer Analyse-Zeichnung zum *Bild mit weißem Rand* (hier Abb. 5) für die weißen Bildelemente angewandt.

²² Ringbom (wie Anm. 14), 102.

²³ Washton Long (wie Anm. 14), 133. Die Autorin verweist zusätzlich – wie auch Ringbom – auf eine Stelle in der Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (Ausgabe Bern 1973, 30), wo Kandinsky die »Schattenseite des geistigen Lebens« als einen »großen toten schwarzen Fleck« bezeichnet. Im Gemälde *Schwarzer Fleck I* habe Kandinsky diese sprachliche Metapher bildlich realisiert.



16. Kandinsky, Aquarell, 1911



17. Russische Ikone, Himmelfahrt des Elias, 19. Jhd.
Ehem. Sammlung Kandinsky (LNK 690)

Ausnahme der wahrscheinlich zuerst entstandenen, bereits beschriebenen Zeichnung (Abb. 12a) zeigen alle ein *chiastisches* Schema: Meist gerade, durch einen Pfeil in aufsteigender Richtung orientierte Diagonallinien kreuzen sich in der Blattmitte. Im zweiten Blatt innerhalb der von uns vorgeschlagenen Sequenz (Abb. 12b) sind zudem mittels Kreisen zwei Bildzonen ausgegliedert, die durch gegensätzliche Elemente charakterisiert sind: die linke durch ein längliches Rechteck, die rechte durch kleine Kreise²⁴.

Der nach links oben weisenden Diagonalen ist die Farbe *Gelb* (mit »G.« bezeichnet) zugeordnet, der nach rechts oben weisenden Diagonalen die Farbe *Blau* (mit »B.« bezeichnet). Im dritten Blatt (Abb. 12c) wird die Gelblinie als Transformation von »w[eiss]« nach »citr[onengelb]« definiert. Die Blaulinie ist in sich mittels thermischer Begriffe gegliedert (»bl[au]-w[arm] – bl[au]-k[alt] – bl[au]-h[eiß]«), und wird in ihrem Verlauf mit einer Klammer gestoppt; ein zur Blaulinie paralleler Pfeil wird von einer gestrichelten Linie abgelöst und zu einem Pfeil geführt, der eine Rot-Sequenz (»r[ot]-w[arm] – r[ot]-k[alt]«) anzeigt²⁵. Mit Hilfe der Pariser Entwurfszeichnung, wo ein Großteil der Farbangaben ebenfalls erscheint (Abb. 14), ist eine relativ präzise Projektion der Farbbegriffe auf das Bild *Schwarzer Fleck I* (Abb. 15) möglich. Es erweist sich dabei, daß die Angaben mit dem realisierten Werk ziemlich genau übereinstimmen.

Das letzte der fünf Blätter (Abb. 12e) faßt die Angaben der drei vorangehenden in tabellarischer Form zusammen. Beide diagonalen Farblinien sind jeweils in drei Schritte unterteilt. Der Text lautet:

(zur Diagonalen links unten → rechts oben)

Anstrengung d[e]s B[*lau*];

1. aus wr.-kl. [warm-kalt?]
2. Zusammenschluß mit R[ot]
3. Deutung des Sieges

(zur Diagonalen rechts unten → links oben)

Anstrengung d[e]s G[*elb*]

Geburt

1. w[eiß]
2. w[eiß] überspringt Schw[arz]
3. w[eiß] wird G[elb]

Kandinskys sprachlich-zeichnerische Analyse betrifft vor allem die *syntagmatische* Bilddimension. Gegenständliche Benennungen fehlen gänzlich; auch wird keine symbolische Farbdeutung vorgenommen. Entscheidend für die Analyse ist das kompositionelle Grundschemata in der Form des Chiasmus. Die ins Spiel gebrachten Einheiten sind *Farbtöne*, die aber mit Ausnahme des »schwarzen Flecks« nicht einzelnen, präzise definierbaren Bildelementen zugeordnet werden können. Die syntagmatische Struktur kann als *sequentielle Modulation von Farbtönen* verstanden werden, die vor allem auf der synästhetischen Kategorie kalt vs warm (bzw. heiß) beruht. Die beiden Farbsequenzen sind in ihrem Verlauf jeweils durch ein »Ereignis« gegliedert: die »*Bewegung des Blau*« durch den »Zusammenschluß« mit der Rotsequenz, die »*Bewegung des Gelb*« durch das »Überspringen« des schwarzen Flecks.

Beide Sequenzen sind – wie es der Begriff »*Bewegung*« anzeigt – *dynamisiert*, und zwar in aufsteigender Richtung. Die Benennung der beiden »*Bewegungen*« als »*Anstrengung*« deutet auf eine animistische Bildkonzeption, die jedoch nicht etwaige dargestellte Gegenstände und Figuren, sondern die Farben selbst betrifft. Das „Gelb“, respektive »Blau« werden als sich bewegende *Akteure* aufgefaßt; ihre »Taten und Leiden«, um eine goethesche Formel zu verwenden, machen das Bildgeschehen aus.

Die Analyse-Zeichnungen enthalten Ausdrücke, welche die beiden Farbsequenzen mit abstrakten Begriffen *thematischer* Art interpretieren. Die *Bewegung des Gelb* wird als »Wanderung« und »Geburt« charakterisiert, der Endpunkt der Linie des *Blau* ist mit »heim«, bzw. »Deutung des Sieges« bezeichnet. (Dies erlaubt es, die vorangehende *Bewegung* als »kampfartige Auseinandersetzung« zu verstehen).

²⁴ Eine Auflösung der in die beiden Kreise eingeschriebenen Abkürzungen (Abb. 12b) scheint uns nicht möglich.

²⁵ Mit »k[alt]« ist zudem im vierten Blatt (Abb. 12d) der Endpunkt der Blaulinie bezeichnet, mit »w[arm]« der Endpunkt der Gelblinie. Es handelt sich beim Buchstaben »k.« nicht, wie Hanfstaengl angenommen hat, um eine Signatur.

Die thematische Interpretation »Wanderung« steht nicht im Widerspruch zum Motiv der »Himmelfahrt des Elias«, das auf der nach links oben gerichteten Diagonale ausgemacht werden kann (Abb. 15, 17). Doch auch der Begriff »Geburt« ist für das Ereignis »Himmelfahrt« adäquat, wenn diese als Übergang zu einem neuen Leben verstanden wird. Die Tatsache, daß Kandinsky die thematischen Bedeutungselemente »Wanderung« und »Geburt« den Farbphänomenen selber zuschreibt, bedeutet aber, daß für ihn mit *Schwarzer Fleck I* das Stadium einer »rein abstrakten« Bildkonzeption bereits erreicht ist. Etwaige erkennbare figurative Reste würden bloß das zusätzlich illustrieren, was die Farbphänomene als solche schon ausdrücken. Hier liegt der entscheidende Unterschied zum hermetisch-ikonographischen Ansatz seiner späteren Interpreten.

Kandinskys Analyse-Zeichnungen sind nicht Interpretationen, die sich auf ein explizit formuliertes Regelspiel abstützen. Es muß Aufgabe weiterer Untersuchungen sein, die den Analyse-Zeichnungen Kandinskys zugrunde liegenden methodischen Elemente möglichst vollständig zu fassen und in ein System zu bringen²⁶. Es ging uns vorerst darum, in allgemeinen Zügen darzulegen, worin sich die Vorgehensweise des Selbstinterpreten Kandinsky von der seiner späteren Interpreten unterscheidet. Es hat sich dabei ergeben, daß Kandinskys eigener Ansatz dem ikonographisch-hermetischen Ansatz, wie er in letzter Zeit von der zünftigen Kunstwissenschaft fast ausschließlich

praktiziert wird, zumindest insofern überlegen ist, als er nicht an den »kunsthistorischen Blick« appelliert, das heißt grundsätzlich mit der Lesbarkeit des einzelnen Bildes rechnet.

Es muß betont werden, daß das Studium der Analyse-Zeichnungen einen Erkenntniswert besitzt, der über das jeweilige Werk, auf das sie sich beziehen, hinausgeht. Wenn es dabei gelingt, allgemeine methodische Prinzipien zu fassen, so können diese – wenigstens im Sinne von Hypothesen – als Analyseinstrumente für weitere Werke dienen.

Kandinsky hat parallel zur künstlerischen Tätigkeit versucht, einen neuen, seinem revolutionären Werk adäquaten analytischen Diskurs zu entwickeln. Dieser ist uns nicht allein in seinen theoretischen Traktaten und Zeitschriften-Aufsätzen zugänglich. Bei den Forschern zu wenig Beachtung gefunden haben bisher die selbstinterpretativen Texte und die Analyse-Zeichnungen. Mit ihrer Hilfe kann die Reflexion gefaßt werden, die den *konkreten Gestaltungsprozeß* begleitet. Gerade diese Art der Reflexion des Künstlers aber ist von besonderem Wert. Ihr Studium könnte zur Entwicklung des notwendigen analytischen Instrumentariums beitragen, das dem Interpreten auch heute noch weitgehend fehlt, wenn er mit Werken der abstrakten Kunst konfrontiert ist.

²⁶ In unserer Studie *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, die demnächst im Verlag Benteli, Bern, erscheinen wird, werden wir erste Beiträge mit dieser Aufgabenstellung vorlegen.