

Kathrin Heinz

Der Drachenkämpfer Wassily Kandinsky

Über Helden und ihre *Verbindungen*

Was haben der *Blaue Reiter* und Bismarck miteinander zu tun? Im Frühsommer 2000 stand Bremen im Zeichen des *Blauen Reiters*.¹ Auf die in der Kunsthalle stattfindende Ausstellung verwiesen im städtischen Raum verschiedene Aufmerksamkeitserreger.² So war das neben dem Bremer Dom beheimatete Bismarck-Denkmal in Blau gehüllt. Der reitende Bismarck trug blauen Kopfschmuck und Harnisch, sein Pferd einen blauen Rossharnisch aus Stoff. Die von Bismarck getragene Fahne zeigte das Emblem der Ausstellung: einen galoppierenden blauen Reiter und den Ausstellungstitel. Handelt es sich dabei lediglich um eine werbestrategisch mehr oder weniger geglückte Maßnahme? Oder welche Perspektive eröffnet diese scheinbar *zufällige* Maskerade? Der Blick auf den historischen Kontext offenbart die zeitliche Nähe beider Ereignisse: Das von Adolf von Hildebrand geschaffene einzige Reiterstandbild Bismarcks wird im Sommer 1910 enthüllt, die *Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* findet im Dezember/Januar 1911/12 in München statt. Gleichwohl erscheint mehr die Differenz zwischen beiden Figurationen augenfällig: Das Bismarck-Denkmal verweist auf die wilhelminische Zeit und dokumentiert die Geschichtsträchtigkeit dieser Epoche, die jedoch kurz vor ihrem Ende steht; der *Blaue Reiter* symbolisiert den künstlerischen Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Zugleich eint sie in sehr unterschiedlicher Weise der Bruch mit Darstellungs konventionen. Der *Blaue Reiter* steht für die Entwicklung der abstrakten Malerei und für ein neues ästhetisches Verständnis bezogen auf die Vergleichbarkeit *hoher* und *niederer* Kunst, wie es sich besonders im Almanach *Der Blaue Reiter*, den Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 herausgegeben haben, dokumentiert.³ Das Bismarck-Denkmal markiert eine veränderte Raumauffassung, bei der das Denkmal als Teil eines städtischen Gefüges gedacht wird, und es repräsentiert die Verschiebung von gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen um die Jahrhundertwende. Bislang war es Heiligen und adligen Herrschern vorbehalten, als Reiter gezeigt zu werden, nun bemächtigen sich dieses „mobilen Throns“⁴ *verdiente* Individuen der neuen bürgerlichen Souveränität. Auch wenn nun andere den Thron besteigen, vollzieht sich die Sicherung dieses neuen Status innerhalb tradierter Repräsentationsmuster. Das Reiterbild fungiert weiter als sichtbarer Ort der Aufwertung männlicher Identität. Der Ruf nach dem „großen Mann“⁵, wie er im 19. Jahrhundert verstärkt artikuliert wird, findet hier seine *natürliche* Fortsetzung. Die Flut von Denkmälern – bis 1914 entstehen allein über 700 Bismarck-Denkmalen – bezeugen die Einübung in nationale Pflichten, die gleichzeitig emotional ausgestattet als Sehnsucht nach Helden lesbar wird.⁶ Helden sind Ordnungstifter, sie haben in sozialer wie in räumlicher Perspektive Orientierungsfunktion. Stellvertretend haften an ihnen ein Wertekanon und ein Verhaltenskodex, die leitend in die Gesellschaft hineinwirken sollen. Ihre vermehrte Präsenz bezeugt die Legitimität dieser Auf-

gabe und des Machtanspruchs, der sich darin äußert. Zugleich artikuliert sich in dieser gesteigerten Sichtbarmachung ein um die Jahrhundertwende verstärkt sich modifizierendes Konzept von Männlichkeit, das eine solche Demonstration männlicher Herrschaft offenbar erforderlich macht. Vor dem Hintergrund weitreichender ökonomischer, wissenschaftlicher und kultureller Entwicklungen, mit denen zentral die Neuverhandlung der Geschlechterverhältnisse einhergeht, verbindet sich die Anforderung für das moderne Subjekt, sich neu positionieren zu müssen. Dieses Umarbeiten bezieht sich auch auf das Selbstverständnis des Künstlers und auf Repräsentationspolitiken insgesamt. Das Aufgreifen tradierter Inszenierungsstrategien dient dabei der Identitätssicherung. Das Ross-Reiter-Motiv scheint in besonderer Weise als Metapher dazu geeignet zu sein, dieses zu garantieren. Es dokumentiert nicht nur jene erhabene Position, sondern auch die Fähigkeit, das Tier beherrschen zu können. Die Symbiose von Ross und Reiter verspricht den körperlichen Mangel des Reiters, seine Begrenztheiten aufzuheben. Impliziert wird die Vorstellung, die Zügel in der Hand halten zu können.⁷ In dieser Perspektive verbünden sich Bismarck und der *Blaue Reiter*. Die Maskerade des Bismarck-Denkmal löst eine Bedeutungsverschiebung aus, die den *Blauen Reiter* an diesem Ort höchster Autorität manifestiert⁸ und ihn im Gewand traditioneller Bildkonventionen erscheinen lässt. Er wird fokussiert als Teil einer imaginären männlichen Gemeinschaft, die bei aller Gegensätzlichkeit auf bewährte Identifikationsmuster zurückgreift und sie zur Sicherung männlicher Identität weiter tradiert. Im Rahmen dieses Artikels soll es darum gehen, diese Rückgriffe bezogen auf einen der Protagonisten des *Blauen Reiters*, Wassily Kandinsky, zu beleuchten. Befragt werden Konstruktionen des *Heldischen* im Kontext künstlerischer Subjektivierungspraktiken, gelesen durch den reitenden Heiligen Georg als kulturelle Bezugsfigur für Kandinsky.

Auftakt: Vom Steckenpferd zum Reiter

Auch Wassily Kandinsky reitet: Von Beginn seiner künstlerischen Entwicklung an schreiten, traben oder galoppieren Reiter und Ritter durch seinen Bildraum. Zugleich verbindet er dieses figürliche Lieblingsmotiv mit biografischen Aussagen. In dem von ihm 1913 veröffentlichten Text *Rückblicke* schließt er das Thema Reiten an Kindheitserinnerungen an. Nach einem kurzen Auftakt, in dem Kandinsky den Zusammenhang zwischen dem ersten Farberleben und seiner Kindheit herstellt, eröffnet er seine *Rückblicke* mit einer Aussage über das kindliche Vergnügen, auf einem Steckenpferd zu reiten. Wenig später ist es ein scheckiger Schimmel in den Straßen von München, der bei ihm Gefühle des Heimischwerdens in dieser Stadt erzeugt, in der der Russe Kandinsky zwischen 1896 und 1914 lebt, da er ihn an einen Bleischimmel in einem Pferderennspiel, das er mit seiner Tante spielte, erinnert. Und ein unglückliches Erlebnis des Kindes wird ebenfalls am Beispiel des Malens eines Schimmels illustriert.⁹ Kandinsky entwirft einen autobiografischen Text, in dem er vor allem den Prozess seiner künstlerischen Ent-

wicklung, und zwar insbesondere auf der Basis von persönlichen Erlebnissen, die vorgestellt werden in ihrer Schlüsselfunktion für die Entwicklung seiner Kunst, beschreibt. Der Text kann in seiner strategischen Funktion als Teil eines Settings gelesen werden, mit dem Kandinsky die bereits von ihm publizierten theoretischen Schriften, hier besonders *Über das Geistige in der Kunst*¹⁰ und die im Almanach erschienenen Texte um jene persönlichen Reminiszenzen ergänzt. Er schließt gewissermaßen nachträglich eine Lücke, womit ermöglicht wird, die Entstehung seines Werkes im Kontext lebensgeschichtlicher Ereignisse zu verorten. Vor diesem Hintergrund ist die Auswahl, die Kandinsky vornimmt, bereits Teil eines Vermittlungsaktes. Dabei ist es nicht zufällig, dass Kandinsky Kindheit und Reiten in der dargestellten Form verbindet. Auf der Ebene des Textes kann dies gelesen werden als Vorbereitung auf einen Vergleich, der sich mit dem Thema Reiten verkoppelt, bei dem Kandinsky den künstlerischen Schaffensprozess mit dem Verhältnis des Reiters zu seinem Pferd analogisiert: „Ich habe mich trainiert, mich nicht einfach gehen lassen, sondern die in mir arbeitende Kraft zu zügeln, sie zu leiten. [...] Das Pferd trägt den Reiter mit Kraft und Schnelligkeit. Der Reiter führt aber das Pferd. Das Talent bringt den Künstler auf große Höhen mit Kraft und Schnelligkeit. Der Künstler lenkt aber sein Talent.“¹¹

Diese Analogisierung unterstreicht die Bedeutsamkeit der Reiterfigur. Die Geschichten der Kindheit begründen einen Ausgangspunkt und partizipieren in ihrer 'Unbeschwertheit' an der Sinnhaftigkeit dieses Motivs, die hier weniger davon intendiert sind, das frühe Talent des Künstlers als Verweis auf seine spätere Genialität zu lesen.¹² Gleichwohl verbindet sich bei den beiden Beispielen *Steckenpferd* und *Malen des Schimmels* das Thema Reiten/Pferd bereits mit Malerlebnissen bzw. mit einer besonderen Wahrnehmungsfähigkeit und Sensibilität für Farben, die damit als „Vorzeichen“¹³ für die spätere Entwicklung fungieren können. Auf dieser Basis erwecken die Erzählungen aus der Kindheit den Eindruck einer in sich schlüssigen Entwicklung, womit Effekte von Glaubwürdigkeit und Authentizität einhergehen. Die biografischen Anordnungen fundieren die Bedeutung des Ross-Reiter-Motivs, welches im Sinne einer identifikatorischen Funktion für die Positionierung Kandinskys als Künstler, seine künstlerische Entwicklung und sein ästhetisches Programm gelesen werden kann. Die Reiterfigur des Heiligen Georg bildet in diesem immer wiederkehrenden Motiv einen Kulminationspunkt.¹⁴

Der Heilige Georg

Mit dem Heiligen Georg ist von einem wahren Helden die Rede, der als Figur bis heute im weiten europäischen Raum verbreitet ist. Die älteste rekonstruierbare Fassung, eine griechische Handschrift, entsteht ausgehend von Bildwerken Ende des 4. Jahrhunderts im Ostraum des Mittelmeeres, von wo aus sich die Geschichte im 5. und 6. Jahrhundert über den gesamten Mittelmeerbereich ausdehnt. Verehrt wird der Heilige Georg in frühen Lebensbeschreibungen vor allem als Wunder-

heiler und Märtyrer, der kraft seines christlichen Glaubens Folterungen überlebt, mehrere Tode stirbt und wiederaufersteht. Als Schlachtenhelfer wird er zum Schutzpatron der Kreuzritter. Davon ausgehend ab dem 10. bis ins 13. Jahrhundert hinein erfährt seine Gestalt eine zunehmende Nobilitierung und Militarisierung. Er wird „nicht nur zu einem heiligen Ritter, sondern zum Idealbild des heiligen Ritters schlechthin“. ¹⁵ Mit der *Legenda aurea* von Jacobus de Voragine aus dem Jahre 1273, mit der die Legende ihre erste kanonische Form erhält, wird die Geschichte des Heiligen Georg um den Drachenkampf erweitert: Erzählt wird die Geschichte der heidnischen Stadt Silena, vor der in einem See ein Drache wütete und diese bedrohte. Um die Stadt vor dem tödlichen Gifthauch des Drachen zu schützen, besänftigten die Bewohner seinen Zorn, indem sie ihm zuerst Schafe und dann die Töchter und Söhne opferten. Als das Los die Königtochter traf und sie bereits am See ihrem Schicksal entgegen sah, tauchte der adlige Ritter Georgius auf und versprach, ihr im Namen Christi zu helfen. Georg ritt gegen den Drachen und verletzte ihn schwer mit seiner Lanze. Daraufhin forderte er die Prinzessin auf, den Drachen mit ihrem Gürtel als Halsband in die Stadt zu führen. In der Stadt angekommen, erklärte Georg dem heidnischen Volk, dass er den Drachen töten würde, wenn sie sich taufen ließen. Dieses geschah, Georg befreite die Stadt und ritt davon – bis heute als Verkünder christlichen Glaubens, als edler Ritter, als mutiger Retter, als tapferer Kämpfer.

Wenn vom Heiligen Georg die Rede ist, dann versammeln sich zumeist mit ihm im Bunde weitere vermeintliche irdische Helden. Der Ritterheilige wird zur Identifikationsfigur für Herrscher und Kriegshelden, Führer, Regenten und Befehlshaber ausgehend von seiner Funktion als Krieger- und Heerespatron, die ihm verstärkt im Zuge der Militarisierung seit dem Hohen Mittelalter zuwächst. Mit der Verehrung Georgs lassen sie sich nicht nur seinen Schutz angedeihen, sondern mit dem Versprechen, in Bezug auf ihn und mit ihm im Bunde zu handeln, sowie mit der symbolischen Einnahme seiner Pose dokumentieren und legitimieren sie ihre Autorität und ihren Machtanspruch. Ab dem 16. Jahrhundert wird der Heilige Georg auch als Schutzpatron der Soldaten angerufen. Noch im Ersten Weltkrieg ist seine Verehrung äußerst populär. Ritter wie der Heilige Georg werden zur „Verbildlichungsform für männliche Wehrhaftigkeit [schlechthin]“. ¹⁶

Die Idealisierung der Ritterfigur erreicht, basierend auf einem im 19. Jahrhundert virulenten romantisierten Mittelalterbezug, zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen neuen Höhepunkt. Ritterliche Tugenden wie Ehre, Treue, Tapferkeit, Selbstbeherrschung und Gottesglaube werden als grundlegend für die bürgerliche (männliche) Gesellschaft formuliert. ¹⁷ Die Faszination dieses Entwurfs basiert dabei nach Kathrin Hoffmann-Curtius gerade darin, dass dieser „jegliche Form von kriegerischer Gewalt zulässt, aber zugleich Tugendhaftigkeit signalisiert und damit eine immer von Neuem taugliche Rolle für die Verbreitung hegemonialer, unbesiegbarer, maskuliner Macht zur Verfügung stellt“. ¹⁸ Kehren wir noch einmal zum Ausgangsbeispiel zurück, dann wird eine weitere Bedeutung offenkundig: Bismarck und der *Blaue Reiter* werden als Ritter signifiziert. Die Maskerade legt nachträglich die männerbündische Struktur frei. Wenn Kunstproduktion

selbst als diskursives Feld gedacht wird, dann partizipiert Kandinsky mit an jener Narration über ideale Männlichkeiten, er ist Teil dieser kulturellen „Erzählgemeinschaft“¹⁹, wenn er, wie es im Folgenden beispielhaft thematisiert werden soll, sich auf den Heiligen Georg bezieht. Die Legende des Ritterheiligen zeigt dabei nicht eine in sich konsistente Beschreibung auf. Wie mythischen Figurationen eigen stellen sie ein Geflecht von Bedeutungen bereit und bieten eine Oberfläche, die stetig neu beschrieben werden kann, was wiederum mystifizierende Wirkungen erzeugt. Der assoziative Raum, der hier eröffnet wird, stellt *eine* Lesart vor, wie vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Umbruchsituation Prozesse künstlerischer Subjektbildung analysiert werden können.

Kandinsky/Der Heilige Georg

1911 setzt sich Kandinsky am intensivsten mit dem Heiligen Georg in Form von drei Ölbildern, mehreren Hinterglasbildern und Aquarellen sowie einem Holzschnitt, der Umschlagentwurf für den Almanach *Der Blaue Reiter* (Abb. 2), auseinander. Die Gestaltung des Einbands und die prominente Setzung des Heiligen Georg als Titelfigur ist dabei aus Kandinskys Perspektive alles andere als zufällig. Er verbindet damit den Almanach mit seiner Person und mit der Genese seines Werkes. Die viel zitierte, von Kandinsky jedoch erst 1930 nachträglich formulierte Anekdote: „Den Namen ‘Der Blaue Reiter’ erfanden wir am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf; beide liebten wir Blau, Marc – Pferde, ich – Reiter. So kam der Name von selbst [...]“²⁰, täuscht in gewisser Weise darüber hinweg, wie deutlich Kandinsky seinen Anspruch auf Urheberschaft bezogen auf die erste Publikation des *Blauen Reiters* markiert. Am 20. März 1912 schreibt Kandinsky an Franz Marc: „Ich würde mich natürlich freuen, wenn D.B.R. auch in seiner Prachtgestalt von mir ein Gewand bekommen würde. Nicht aus Eitelkeit [...], aber aus einem einfachen Grunde, daß D. B. R. als Embrio [sic!] lange Jahre in mir saß und gewissermaßen unter Leiden geschah die Entbindung, so daß ich unbedingt innerlich besonders den ersten Band als eine Frucht meines geistigen Leibes empfinde. Nun kleiden die liebevollen Eltern ihre Kinder auch gerne selbst an, was man ihnen auch nicht verübeln kann. Und trotz alledem würde ich ihnen diese Ehre wirklich gern abtreten, da sie mindestens den Titel einer approbierten Hebamme verdienen, oder einen treuen Nounou.“²¹ Kandinsky setzt sich als alleinigen Urheber dieses Projektes ein. Dabei ist augenfällig, dass er für sich die Position der Elternschaft beansprucht, für Marc bleibt nur die Zuweisung einer temporären Figur, einer unterstützenden Hand, die jedoch mit dem ursächlichen Zeugungsvorgang und Reifungsprozess nichts gemein hat. Nun ist eine Hebamme, zudem eine approbierte, durchaus von enormer Wichtigkeit für den Erfolg der Geburt, aber in der nachgestellten Alternative der Rolle Marcs als Kindermädchen wird seine Stellung relativiert und in der Verkopplung mit tradiert weiblichen Rollenzuschreibungen offenbar abgewertet. Durch diesen Akt der Aneignung und der Selbst-Autorisierung dokumentiert Kandinsky seine herausgehoh-



1 Wassily Kandinsky, St. Georg II, 1911, Tempera auf grünlichem gemugeltem Glas, 33,7 × 18,4 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



2 Wassily Kandinsky, Holzschnitt für den Almanach Der Blaue Reiter, 1911, Farbholzschnitt auf Karton, 27,9 × 21,1 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

bene Stellung innerhalb des *Blauen Reiters*. Der Almanach trägt seine Signatur. Neben einem „K“ in einem Dreieck am rechten unteren Rand des Holzschnitts kann der *Blaue Reiter* selbst zugleich als eine Art figurliche Signatur gelesen werden, die umso mehr durch die Bezugnahme auf den Heiligen Georg als „Operation Ich“²² bezeichnet werden kann. Der Heilige Georg verbindet sich mehrfach mit Kandinskys Biografie. In der Verwendung des Motivs werden die Kindheits-erinnerungen bewahrt, d.h. die Begeisterung Kandinskys für Reiter und Ritter jenseits der Kindheit erhält damit einen Bezugspunkt, der Teil eines Geflechts von Bedeutungsproduktionen ist, die sich unmittelbar mit lebensgeschichtlich relevanten Orten und Traditionen verknüpfen. Mit dem Heiligen Georg wählt Kandinsky eine Figur, die in der russischen Kultur weit verbreitet ist. Georg zählt zu den prominentesten Heiligen der Ostkirche. Moskau steht unter seinem Schutzpatronat. Für Kandinskys Bilderkanon und die Entwicklung der Abstraktion

nimmt die russische Ikonenmalerei einen zentralen Stellenwert ein.²³ Im bayrischen Raum ist der Ritterheilige nicht weniger beliebt. Auch Murnau, der Ort, in dem Kandinsky und Gabriele Münter von 1909–1914 die Sommermonate verbringen, führt den Heiligen Georg als Patron. Die Georg-Verehrung hat in Süddeutschland eine lange Tradition, was sich in einer Vielzahl von Kirchen, die dem Heiligen Georg geweiht sind, sowie volkstümlichen und religiösen Kunstwerken, die ihn abbilden, zeigt, von denen Kandinsky inspiriert wurde. In München erfährt der Heilige um 1900 eine auffällige Popularität, dies dokumentiert sich in der vermehrten Bearbeitung des Themas auch durch andere Künstler bereits seit dem 19. Jahrhundert. So hängen in der Königlich Bayrischen Galerie Hans von Marées Triptychon von 1885/87 *Die drei Reiter*, auf dessen rechter Tafel ein Georg in heroischer Geste zu sehen ist, oder das von Walter Crane 1896/97 in München gezeigte Werk *St. Georgs Kampf mit dem Drachen oder Englands Emblem* (um 1894), um nur zwei Beispiele zu nennen.²⁴

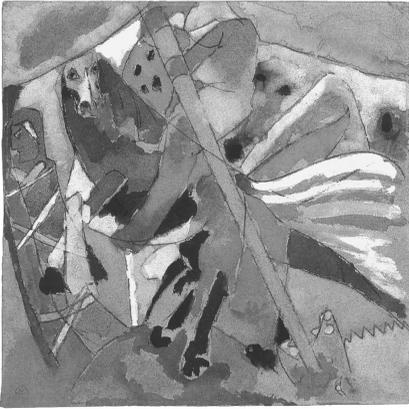
Der heilige Kandinsky

Kandinsky findet mit dem Heiligen Georg eine Figur, die eine Möglichkeit bietet, seine Idee der gesellschaftlichen Erneuerung zu personifizieren. Damit gelingt ihm zweierlei: Mit der bildlichen Repräsentation fügt er seiner theoretischen und künstlerischen Arbeit ein Deutungsmuster bei, welches die Komplexität seines Entwurfs reduziert auf die vertraute Dualität von Gut und Böse, Licht und Finsternis, Ordnung und Chaos, Leben und Tod. Der Heilige Georg symbolisiert das Gute, er bringt Licht in die heidnische Dunkelheit, stellt die göttliche Ordnung wieder her und rettet so vor dem Tod. In dieser Funktion als Heilsbringer wird er zum Schutzpatron für Kandinskys Projekt, vielmehr noch führt die Analogisierung von Georg und *Blauem Reiter* zu einer Verschiebung, die den *Blauen Reiter* als Lichtgestalt zeigt, der nunmehr die Welt von dem von Kandinsky diagnostizierten „Alpdruck der materialistischen Anschauungen“²⁵ befreit. Der *Blau Reiter* als Heiliger Georg vertritt die künstlerische Aufgabe, zugleich entwirft Kandinsky in der Figur des Heiligen seinen Stellvertreter. Die Überblendung zwischen der Repräsentation eines Heiligen und der Repräsentation des Heiligen als Künstler bzw. des Künstlers als Heiligen, mit der Kandinsky sich selbst quasi einen heiligen Status zuweist, bezeichnet einen Vorgang künstlerischer Selbstbeschreibung, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts Konjunktur hat. In auffälliger Weise positionieren sich Künstler als Heilige, Priester, Propheten und Erlöser.²⁶ Diese Selbstbehauptungsstrategien sind Teil einer Verfasstheit der Moderne, die auf die zunehmende Rationalisierung und Technisierung der Gesellschaft mit einer gewissermaßen künstlerischen Säkularisierung reagiert, d. h. einer Rückbesinnung auf religiöse Sinnstiftung und Lebensformen im künstlerischen Kontext. „Im Gegensatz zur landläufigen Auffassung, die Verweltlichung als Auflösung der Religion ansieht und begrüßt, bedeutet Säkularisierung der Religion im Kontext der Manifestkultur der Avantgarde Aneignung religiöser Haltungen und Po-

sen, Innenerfahrungen und mythologischen Interpretamenten.“²⁷ Der Rückgriff auf solche mythischen Figurationen bietet die Möglichkeit, den Ort und den Anspruch des Künstlersubjektes neu zu verhandeln. Mit der Bezugnahme Kandinskys auf Heilige lassen sich dabei zweierlei Anliegen aufzeigen: Einerseits sprechen diese Identifizierungen von einer Strategie, worin sich in den Versuchen an religiöse Lebens- und Ausdrucksformen anzuknüpfen, „die Rückbesinnung der isolierten Künstlerexistenz an die Gemeinschaft“²⁸ vollzieht. Knüpft man noch einmal daran an, dass der Heilige Georg im kulturellen Gedächtnis zur Zeit Kandinskys tief verwurzelt war, und zwar wie gezeigt über nationale Grenzen hinweg, dann wird die einheits- und gemeinschaftsstiftende Funktion solcher Helden evident, da sie die Unterschiede zwischen denen, die sie verehren, auf den ersten Blick auflösen oder zumindest eine scheinbare Nähe zwischen ihnen erzeugen. Insofern kann das Aufgreifen des Georg-Themas auch als ein Zeichen der Versöhnung und ein Akt der Vermittlung, mit dem sich zumeist Verfahren der Vereindeutigung und Popularisierung verbinden, bezeichnet werden. Dies wird aber andererseits gleichauf konterkariert: Mit dem Adaptieren der Heiligenfigur wird die künstlerische Existenz aufgewertet und Künstlerschaft als exponierte gesellschaftliche Stellung weiter und neu begründet. Aus dieser Perspektive ließe sich fortfahren, dass Kandinsky die mythische Erzählung nutzt, um an dieser zu partizipieren: Das Zitieren eines Heiligen, eines Helden oder Meisters verfolgt zumeist eine doppelte Strategie, es dient neben der Verehrung der eigenen Positionierung und Erhöhung. In diesem Sinne unterstreicht Kandinsky sein Begehren nach Führerschaft und erweist seinem Projekt eine Nobilitierung und sich selbst den Rang eines Künstlerhelden.

Tatendrang

Gleichwohl wird ein Held nur ein Held durch eine außergewöhnliche, unvergleichbare, großartige Tat, die angelegt an den ritterlichen Tugendkanon niemals dem Selbstzweck dient. Der Heilige Georg rettet eine Stadt. Der Drachenkampf bezeichnet einen Gründungsmythos: ursprünglich einer christlichen Gemeinschaft – einer Stadt, die sich auf Basis der Tötung des Drachens zivilisiert oder die am Ort des getöteten Drachens neu entsteht.²⁹ Innerhalb dieses schöpferischen Plans fungiert der Drache in seiner oppositionellen Zuweisung als das böse, unzivilisierte, die Ordnung bedrohende Element, das es zu vernichten gilt. Die Tötung begründet sich aus der christlich motivierten ritterlichen Tugend, den Schwachen, hier der Prinzessin und der bedrohten Stadt, den ritterlichen Schutz ange-deihen zu lassen und damit untrennbar verbunden die Ungläubigen zu bekehren. Die Legitimation hierfür besteht aus der Vollstreckung der christlichen Botschaft, die bei Kandinsky in jenen höheren Zweck einer universellen geistigen Erneuerung der Welt transformiert wird.³⁰ Wider alle materialistischen Bestrebungen der Zeit setzt Kandinsky die Unbeugsamkeit und Beharrlichkeit der geistigen Kräfte, die Georg verkörpert. Denn die wahre Kraft des Helden, die erst die



3 Wassily Kandinsky, St. George II, 1911, Gouache, Aquarell und schwarze Kreide auf braunem Löschpapier, auf Karton aufgezogen, 28 × 28,2 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



4 Wassily Kandinsky, St. George II, 1911, Öl auf Leinwand, 107 × 95 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Schöpfung des Neuen vollbringen kann, ist geistiger Natur. „Die Materie ist hier eine Vorratskammer, aus welcher der Geist das ihm in diesem Fall *Nötige* wählt, wie es der Koch tut. Das ist das Positive, das Schaffende. Das ist das Gute. *Der weiße befruchtende Strahl*. Dieser weiße Strahl führt zur Evolution, zur Erhöhung. So ist hinter der Materie, in der Materie der schaffende Geist verborgen.“³¹

Günter Brucher verwendet in seiner Untersuchung Kandinskys Formulierung zum weißen Strahl bei der Beschreibung des Ölbildes *St. Georgs II* von 1911 (Abb. 4). Er bringt diese u. a. in Zusammenhang mit der weißen stabförmigen Linie unterhalb der Georg-Figur, die Brucher als Vorderbeinersatz des Pferdes markiert.³² Vermag dieses auf den ersten Blick einleuchten, so lässt sich aber über das kleinformatige Aquarell mit gleichnamigen Titel (Abb. 3) erschließen, dass sich die Vorderbeine etwas höher über dem Körper der Prinzessin befinden. Augenfälliger erscheint vielmehr, dass die weiße stabförmige Linie den Fuß des Reiters mit dem gefleckten Unterleib des Drachen verbindet. Mit der Eröffnung dieses Assoziationsfeldes überlagert sich die weiße Linie mit dem weißen befruchtenden Strahl, der wiederum einen Zeugungsvorgang implizieren lässt. Interessant ist, dass der Kommentator gewissermaßen in aller *Unschuld* die Szene, in der Georg den Drachen überwältigt, mit einem Vorgang der Befruchtung verknüpft, ohne dies selbst weiter zu thematisieren. Diese Verkopplung erinnert an das, was Sigrid Weigel in Anlehnung an Michel Foucault die „Verdopplung des männlichen Blicks im ‘Kommentar’“ genannt hat³³, indem der *Kommentar* den „Überhang des Primärtextes“³⁴ zur Sprache bringt. Foucault schreibt: „Aber andererseits hat der Kommentar [...] nur die Aufgabe, das *schließlich* zu sagen, was *dort* schon ver-

schwiegen artikuliert war. Er muß [...] zum ersten Mal das sagen, was doch schon gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist. [...] Der Kommentar bannt den Zufall des Diskurses, indem er ihm gewisse Zugeständnisse macht: er erlaubt zwar, etwas anderes als den Text selbst zu sagen, aber unter der Voraussetzung, daß der Text selbst gesagt und in gewisser Weise vollendet werde.“³⁵

Künstlerische Artikulationen von Schöpfungsphantasien korrespondieren mit Zeugungsmetaphoriken. David E. Wellbery spricht vom Topos „Kunst–Zeugung–Geburt“ als einer anthropologischen Grundfigur.³⁶ „Es hat eine ‘genuine’ Affinität zum Problem der Autorschaft, weil in ihm *die* anthropologische Urszene von ‘Urheberschaft’ schlechthin zum Inbild jeder Art von künstlerischer und intellektueller Produktion gemacht wird: Zeugung und Geburt. Die Vorstellung, daß die Entstehung kultureller Leistungen in Analogie zur natürlichen Prokreation erfolge, gehört zu den Kernbeständen der europäischen Kulturgeschichte.“³⁷ Symptomatisch ist dabei die Aufwertung des *Geistigen*.³⁸ Fixiert wird erneut jene Dichotomie zwischen Geist/Kultur und Materie/Natur, die auf der Basis von Geschlechterzuschreibungen naturalisiert ist, welche seit der Antike bis in die Moderne wirken: Geist wird männlich, Materie weiblich gedacht.³⁹ Schöpfung, die höchste Form künstlerischer Kreativität entspringt dem (männlichen) Geist, der in der Lage ist, gleich Pygmalion Materie zu formen. Dieser komplementären Setzung folgend kann der Drache als weiblich konnotiert angesehen werden, der, was die Bildanordnung betrifft, traditionell ‘unten’ liegt, am Ort des Besiegten, des Feindes, des Schattens. Zudem verbindet sich im *St. Georg II* (Abb. 4) der Körper des Drachen, wie es ebenfalls deutlicher in dem Aquarell (Abb. 3) zu erkennen ist, mit dem zweiten Ort der Weiblichkeit: der Prinzessin. Ihre Körper gehen ineinander über, was die Zuschreibung des Drachen als weiblich unterstreicht. Wendet man die Argumentation, dann bildet der Körper der Königstochter mit dem Drachen formal eine Einheit, da sie mit dem Drachenschwanz verschnürt erscheint, was darauf schließen lässt, dass der weibliche Körper mit Natur/Materie assoziiert wird. Nachvollziehbar wird, dass die Positionierung und Etablierung des männlichen Schöpfers nur in der binären Logik zu weiblich gesichert ist.⁴⁰

Fixierungen

Auf dem Einband des Almanachs (Abb. 2) ereignet sich nun im Hinblick auf die *weiblich* konnotierten Bildpositionen eine auffällige Verschiebung. Der Drache verschwindet aus dem Bild. Im Vergleich mit einem weiteren *St. Georg II* auf Glas (Abb. 1), der vermutlich im Sommer 1911 entstanden ist und dem Almanach-Holzschnitt vorausgeht, wird dies anschaulich.⁴¹ Wobei der Unterschied nicht nur aus der in Teilen gelöschten Drachenfigur besteht, sondern auch Lanze und Schild sind nicht mehr zu erkennen. Bedeutet der Verzicht auf die Darstellung des Kampfgeschehens an solch prominenter Stelle, dass es Kandinsky um einen Kampf mit „geistigen Waffen“⁴² geht? Oder unterstreicht dieses, dass der Kampf

schon vorüber ist, der Held seine Tat vollbracht hat – und die Anwesenheit des Drachen obsolet geworden ist? Zumal der Drache offenbar an Bedrohlichkeit verloren hat. Die grüne Echse des Glasbildes scheint bereits domestiziert. Werden hier etwa Georgs Kräfte angezweifelt, denn seine Potenz kann nur im Spiegel des gefährlichen Drachens als Widersacher erwachsen? Keineswegs, denn die Bearbeitung des Georg-Themas insgesamt bezeugt, dass es Kandinsky weniger um die Darstellung heroischer Männlichkeit im Sinne physischer Stärke geht. Sein Künstlerheld gewinnt seine Ausnahmestellung durch eine besondere Sensibilität und Empfänglichkeit sowie seine seherischen Fähigkeiten, die ihn zum Protagonisten einer *evolutionären* Entwicklung hin zu einer neuen „großen geistigen Epoche“⁴³ werden lassen. Der Weg vom Materiellen zum Geistigen vollzieht sich nach Kandinsky über Prozesse der „Dematerialisation“.⁴⁴ Dieses wird jedoch von einem permanenten Antagonismus begleitet, der im Angewiesensein auf Materialisation besteht, um die künstlerischen Botschaften überhaupt kommunizieren zu können. Insofern sind auch die Georg-Darstellungen insgesamt grundlegend von einem Changieren zwischen Gegenständlichkeit und ihrer Auflösung gekennzeichnet. Kandinsky lehnt diese zwar an die Georg-Ikonografie an, die traditionell den hoch zu Ross sitzenden Georg zeigt, die Lanze führend, meist noch im Kampf mit dem unterhalb des Pferdes sich windenden oder bereits schon besiegten Drachen. Jedoch ist im scheinbaren Gewand des Vertrauten dem Georg-Thema der Bruch mit dem traditionellen Bildbegriff eingeschrieben. Der Drache des Almanach-Einbands bzw. sein nicht mehr erkennbares Vorhandensein dient dabei in doppelter Weise als Zeichen für diesen Transformationsprozess. Formal und inhaltlich bringt das Löschen der Figur die Loslösung vom Gegenständlichen und die Umformung des Materiellen zum Ausdruck. Zudem eröffnet sich eine weitere Perspektive: Das Fehlen der Lanze könnte davon sprechen, dass der Vollzug der Tat sich symbolisch übertragen in der Hand des Künstlers ereignet. Mit seinem Pinsel, mit seinen Schnitten versucht er „das langsame Verschwinden der Materie“⁴⁵ sichtbar zu machen. Insofern bezieht sich das Georg-Thema als Ursprungserzählung auf den künstlerischen Vorgang selbst. Die Auseinandersetzung um die Übersetzung von Prozessen der *Dematerialisation* stellt einen Kampf des Künstlers mit der ihm zur Verfügung stehenden Materialität dar. Kandinsky schreibt in den *Rückblicken*: „So habe ich gelernt, mit der Leinwand zu kämpfen, sie als ein meinem Wunsch (= Traum) widerspenstiges Wesen kennen zu lernen und sie gewalttätig diesem Wunsch zu beugen. Erst steht sie wie eine reine, keusche Jungfrau mit klarem Blick und mit himmlischer Freude da [...] Und dann kommt der wünschende Pinsel, der sie bald hier, bald da allmählich, mit der ganzen, ihm eigenen Energie erobert, wie ein europäischer Kolonist, der in die wilde Jungfer Natur, die noch keiner berührte, mit Axt, Spaten, Hammer, Säge eindringt, um sie seinem Wunsch entsprechend zu biegen. [...] Das Malen ist ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt. [...] Werkerschöpfung ist Welterschöpfung.“⁴⁶ Die künstlerische Umsetzung wird vorgestellt als ein Vorgang der Eroberung, die nur über diese *männliche* Inbesitznahme ge-

lingt. Wie für den missionarischen Erfolg des Heiligen Georg, so ist für das Versprechen auf Erneuerung, das Kandinsky prognostiziert und mit dem Einband in seine Bildsprache übersetzt, der symbolische Akt der Tötung des Drachen konstitutiv. Mit seiner Tilgung artikuliert sich auch der Wunsch nach Entgrenzung, nach der Aufhebung von räumlichem und zeitlichem Gebundensein. Die Spur, die der Drache hinterlässt, erzählt dennoch etwas von der Uneinholbarkeit dieses Begehrens und zeugt von diesem fortwährenden Scheitern, worin sich das imaginäre Verhaftetsein des Subjekts spiegelt. Die bildliche Fixierung in der Pose des *Davon-Reiten-* und *Sich-Erheben-Könnens* sowie die damit korrespondierende Konstruktion einer universellen Dimension verweist selbst auf die diesem Phantasma innewohnende Kränkung, die nur scheinbar gebannt wird. Die vermeintliche Souveränität des Künstlersubjekts funktioniert nur in der Differenz, die geschlechtlich codiert ist. Das Aufstreben zu *großen Höhen*, wie es Kandinsky mit der Figur des Reiters versinnbildlicht, die Symbolisierung des Aufbruchs gelingt nur im Bild eines Aktes der Unterwerfung, durch den der männliche Held sich weiter seiner Potenz versichern muss. Auf dem Almanach-Einband verbleibt am rechten unteren Bildrand angelehnt die Prinzessin. Sie scheint noch wie im *Georg II* eingeschnürt und blickt zum Helden auf. Die Herrscherpose gilt nun ihr, die in dieser polaren Bildanordnung den Helden in seinem Triumph spiegelt und stabilisiert.

Einmal mehr zeigt sich in solchen Vorgängen, dass Prozesse der Ent-Gegenständlichung und De-Figurierung, die zwar eine wieder erkennbare, ganze Figur löschen, nicht zugleich die Auflösung des Figürlichen als Sinnzeichen beinhalten. Die narrative Struktur ist in die formal-ästhetische Gestaltung eingeschrieben, die sich hier in einer tradierten Bilderzählung begründet und die darüber hinaus auch mit neuen bildnerischen Verfahren ihre Fortsetzung findet. Inhärent ist diesem Übersetzungsvorgang das Wiederherstellen einer hierarchisch geschlechterstrukturierten (Bild)Ordnung, die weiterhin nichts anderes vorsieht, als den Ursprung schöpferischer Kraft in die Hand männlicher Protagonisten zu legen. Die *Beziehungen* und *Verbindungen* von Heiligem Georg/Künstler/Kandinsky lassen eine imaginäre Gemeinschaft aufscheinen, die mit ihren Verflechtungen, Überlagerungen und Beglaubigungsritualen das Dispositiv von Künstlerschaft und Männlichkeit von neuem hervorbringen und gleichsam im Akt der Malerei naturalisieren.

- 1 *Der Blaue Reiter*. Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, 25. März bis 12. Juni 2000.
- 2 Wie u. a. lebensgroße blaue Pferde oder die schwimmenden Nachnamen der Künstlerinnen und Künstler des *Blauen Reiters* in den bremischen Wallanlagen.
- 3 *Der Blaue Reiter*. Hg. von Wassily Kan-

- dinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit. 8. Aufl. München/Zürich (1912) 2000.
- 4 Albrecht Seuffert: *Parforceritt durch die Kunstgeschichte des Reitermonuments*. In: Roß und Reiter in der Skulptur des XX. Jahrhunderts (Ausst.-Kat.), Gerhard Marcks-Haus, Bremen 1991,

- S. 8–20, hier: S. 8. Vgl. dazu insgesamt im gleichnamigen Katalog die Texte von Martina Rudloff, S. 21–61, zum Bismarck-Denkmal in Bremen, S. 25f.
- 5 Jakob Burckhardt: Über das Studium der Geschichte. Hg. von Peter Ganz. München 1982, insbes.: Die Individuen und das Allgemeine, S. 377–405. Nach Burckhardt zählt auch Bismarck zu den *historischen Größen*. Vgl. dazu auch Ute Frevert: *Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Richard von Dülmen: *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*. Wien/Köln/Weimar 1998, S. 323–344, hier: S. 330.
- 6 Vgl. Frevert (wie Anm. 5), S. 332.
- 7 Vgl. Marlene Baum: Das Pferd als Symbol. Frankfurt am Main 1991, S. 120.
- 8 Vgl. Irene Nierhaus: Arch⁶. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien 1999, insbes. Kap. Nationale Narrationen. Stadt, Staat und Männlichkeit, S. 143–179.
- 9 Vgl. Wassily Kandinsky: *Rückblicke*. In: Die Gesammelten Schriften. Bd. I. Hg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch. Bern 1980, S. 27–50, hier: S. 27, 28, 34.
- 10 Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 10. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill. Bern (1912)1952.
- 11 *Rückblicke* (wie Anm. 9), S. 39.
- 12 Vgl. Ernst Kris, Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt am Main 1980. Insgesamt zur mythischen Konstruktion von Künstlerschaft aus einer geschlechterdifferenten Perspektive siehe die Publikationen zu den Kunsthistorikerinnen-Tagungen, insbes.: Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (Hg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg 1997.
- 13 Ebd., S. 37: *Vorzeichen* nennen Kris/Kurz die Anschauung, die „schon den Erlebnissen des Kindes den Hinweis auf seine künftigen Leistungen zu entnehmen [sucht] und bereit [ist], sie als Zeu-
- gen seiner früh vollendeten Eigenart zu betrachten.“ Vgl. dazu auch Gundel Mattenklott: *Kindheit als Entwurf*. In: Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien (Hg.): *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*. Berlin 2003, S. 27–41, hier: S. 30. Kandinsky eröffnet mit seinem autobiografischen Text selbst dieses Deutungsangebot. Gleichwohl wird die Evidenz solcher Geschichten von einem Rezeptionsverhalten in Permanenz unterfüttert, bei dem diese von Kandinsky als entscheidend eingestuften Situationen, die dadurch gewichtig werden, dass sie ge- und beschrieben sind, stetig zitiert bzw. neu inszeniert werden. Die *Vorzeichen* sind Teil einer Rede über Künstler, mit der die mythische Konstruktion des Künstlerbildes sich mitbegründet.
- 14 Zugleich ist der Heilige Georg Teil eines Spektrums von Heiligen und eines Figurenreigens, der besonders von der frühchristlichen russischen Tradition geprägt ist, auf die aber im Rahmen dieses Artikels nicht weiter eingegangen werden kann. Dennoch rechtfertigt sich die Konzentration auf den Georg aufgrund seiner paradigmatischen Funktion für Kandinsky, die in dieser Ausprägung für andere Figuren nicht zutrifft.
- 15 Peter B. Steiner: *Märtyrer, Ritter und Drachentöter. Politische und soziale Aspekte des Georgkultes*. In: St. Georg. Der Ritter mit dem Drachen (Ausst.-Kat.), Diözesanmuseum Freising 2001, S. 109–115, hier: S. 111.
- 16 Nierhaus (wie Anm. 8), S. 163.
- 17 Vgl. Frevert (wie Anm. 5), S. 325.
- 18 *Der irrende Ritter. Künstler-, Kampf- und Kriegerromantik zum Ersten Weltkrieg*. In diesem Heft, S. 54f.
- 19 Wolfgang Müller-Funk: *Anatomie des Helden*. In: *Zeitreise Heldenberg. Lauter Helden*. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung 2005. Hg. von Wolfgang Müller-Funk, Georg

- Kugler. Horn-Wien 2005, S. 3–13, hier: S. 5. Nach Wolfgang Müller-Funk „[sind] Kulturen Erzählgemeinschaften: sie prägen Befindlichkeit, Selbstverständnis, Identität. Die Heldenwesen sind deren positive Repräsentanten. Kulturen lassen sich unterscheiden, welchen Typen von Helden sie den Vorzug geben.“
- 20 Wassily Kandinsky: *Der Blaue Reiter (Rückblick)*. In: Ders.: Essays über Kunst und Künstler. Hg. von Max Bill. 3. Aufl. Bern 1973, S. 137, Anm. 1.
- 21 Wassily Kandinsky, Franz Marc: Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc. Hg. von Klaus Lankheit. München/Zürich 1983, S. 147. Kandinsky äußerte diese Position in Entgegnung auf Reinhard Piper. Der Verleger hatte, im Grunde der Intention Kandinskys beipflichtend, den Wunsch gegenüber Marc geäußert, dieser solle den Umschlag gestalten, u. a. um zu verhindern, dass der Almanach „so sehr auf Kandinsky festgelegt wird“ (zitiert nach Rosel Gollek: Brennpunkt der Moderne. Der Blaue Reiter in München. München/Zürich 1989, S. 39). Marc setzte Kandinsky davon in Kenntnis und unterstützte aber dessen Anspruch gegenüber dem Verleger, was u. a. darin begründet war, dass Kandinsky die Idee für den Almanach entwickelte (vgl. Kandinsky, Marc: Briefwechsel, S. 40f.) und maßgeblich die inhaltliche Profilierung bestimmt hatte.
- 22 Astrid Schmidt-Burkhardt: *Metaphysik der Eigennamen. Zum künstlerischen Identitätstransfer mittels Pseudonymen*. In: Martin Hellmold u. a. (Hg.): Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. München 2003, S. 89–116, hier: S. 92. Vgl. dazu auch Johannes Eichner: Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst. München [o. J.] 1957, S. 148: „Der Reiter, der auf durchgehendem Pferd besinnungslos dahinjagt, war ein Selbstbekenntnis, das über alle Wandlungen des künstlerischen Ausdrucks hinweg im Schaffen Kandinskys seine Bedeutung erhielt. Er war es selbst, und wenn er seinem Sammelband den Namen ‘Der Blaue Reiter’ gab, war es nichts anderes, als wenn er darauf geschrieben hätte ‘Ich’.“
- 23 Noemi Smolik erwähnt in diesem Zusammenhang das in Russland weit verbreitete und auf der Georg-Legende basierende Märchen vom Drachenkämpfer und der Befreiung der Carevna, was auf vielen Ikonen abgebildet ist. (Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild: der Maler Vasilij Kandinskij. München 1992, S. 10). Vgl. insgesamt zur Bedeutung der Ikonenmalerei und des russischen Kontextes für Kandinskys künstlerische Entwicklung neben Smolik auch u. a. Verena Krieger: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde. Köln/Weimar/Wien 1998 und Eva Mazur-Kebrowski: Apokalypse als Hoffnung. Die russischen Aspekte der Kunst und Kunsttheorie Vasilij Kandinskis vor 1914. Tübingen/Berlin 2000.
- 24 Vgl. dazu Peg Weiss: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen*. In: Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen. 1896–1914 (Ausst.-Kat.), Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1982, S. 29–83, hier: S. 29f. und Armin Zweite: *Der Blaue Reiter – ein Heiliger Georg?* In: St. Georg. Der Ritter mit dem Drachen (Ausst.-Kat.), Diözesanmuseum Freising 2001, S. 97–108, hier: S. 98.
- 25 *Über das Geistige in der Kunst* (wie Anm. 10), S. 22.
- 26 Diese Positionierungen greifen zugleich zurück auf die im 19. Jahrhundert virulente Genieauffassung und die romantische Künstlerfiguration, vgl. dazu u. a. Eckhard Neumann: *Künstler-Mythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. Frankfurt am Main/New York 1986. Kandinsky knüpft mit seiner Konzeption von Künstlerschaft an diese

- Tradition an und entwirft einen prophetischen Künstler. Dieser wird generiert als Instanz mit metaphysischem Weitblick, die die Aussicht auf Heilung verspricht, gepaart mit der Überzeugung, kraft schöpferischer Potenz die Welt retten zu können.
- 27 Wolfgang Müller-Funk: *Prophetie und Ekstase. Avantgarde als säkulare Erweckungsbewegung*. In: Cornelia Klinger, Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*. München 2004, S. 27–52, hier: S. 30. Diese als vermeintliche Gegenbewegungen verlaufenden Bewältigungsstrategien sind zugleich Teil des Modernisierungsprozesses. Cornelia Klinger konstatiert: „daß den Vorgängen zunehmender Rationalisierung, Objektivierung, Technisierung, kurzum der „Entzauberung der Welt“, gegenläufige Tendenzen gegenüberstehen, die dennoch nicht zufällig gleichfalls in die Epoche der Moderne fallen und den Gang ihrer Entwicklung begleiten, ja sogar zu diesem in einem so engen Entsprechungsverhältnis stehen, daß es nicht übertrieben ist zu behaupten, daß jedem Schritt auf dem Wege der Rationalisierung ein Schritt in die andere Richtung korrespondiert“ (Flucht. Trost. Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten. München/Wien 1995, S. 7).
- 28 Friedhelm Marx: *Heilige Autorschaft? Self-Fashioning-Strategien in der Literatur der Moderne*. In: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart u. a. 2002, S. 107–120, hier: S. 119.
- 29 Vgl. Sigrid Weigel: „*Die Städte sind weiblich und den Siegern hold*“ *Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen*. In: Sigrun Anselm/Barbara Beck (Hg.): *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Berlin 1987, S. 207–227, hier: S. 213.
- 30 Für Kandinskys Denken bildet seine religiöse Bindung einen zentralen Ausgangspunkt. Dieses bezieht sich jedoch weniger auf einen institutionell kirchlichen Rahmen als vielmehr auf ein christliches Fundament, das sich mit zeitgleichen mystischen, theosophischen und spirituellen Entwicklungen verknüpft.
- 31 Wassily Kandinsky: *Über die Formfrage*. In: *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 3), S. 132.
- 32 Vgl. Günter Brucher. *Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion*. München/London/New York 1999, S. 386.
- 33 Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1990, S. 155 und 245f.
- 34 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main 1997, S. 19.
- 35 Ebd., S. 19f.
- 36 David E. Wellbery: *Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur*. In: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg im Breisgau 2002, S. 9–36.
- 37 Christian Begemann: *Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt in diskursiven Feld der Genieästhetik*. In: Detering 2002 (wie Anm. 28), S. 44–61, hier: S. 44f.
- 38 Das hier beschriebene grundlegende Strukturprinzip bezogen auf Vorstellungen von Zeugung lässt sich bis auf die von Aristoteles entworfene hylemorphismische Zeugungslehre zurückverfolgen. In dieser Konzeption braucht es zur Zeugung den passiven Stoff und entscheidend eine aktiv formende Kraft, die als geistige Kraft gedacht wird, welche mit dem männlichen Samen verbunden ist. Er wirkt als geistige Substanz, der „den Lebensquell in sich“ trägt. (Über die Zeugung der Geschöpfe. Paderborn 1959, S. 178). Vgl. dazu auch Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Ge-*

- schlechter von der Antike bis Freud. München 1996, S. 56f.
- 39 Vgl. Christina von Braun: *Der Buchstabe des Vaters*. In: Dein Wille geschehe...Das Bild des Vaters in zeitgenössischer Kunst und Wissenschaft (Ausst.-Kat), Haus im Waldsee, Berlin 2000, S. 89–93, hier S. 89.
- 40 Vgl. dazu u.a. Sigrid Schade, Silke Wenk: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*. In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 340–407, hier: S. 35.
- 41 Dieser Bildvergleich mit dem zeitnah entstandenen Hinterglasbild ermöglicht es tatsächlich, den Einband des Almanach als Georg-Darstellung zu identifizieren.
- 42 Gisela Kleine: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares. Frankfurt am Main 1994, S. 398.
- 43 *Über die Formfrage* (wie Anm. 3), S. 143.
- 44 Vgl. dazu Reinhard Zimmermann: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky. Berlin 2002. Bd. I, S. 251–371, hier: S. 251.
- 45 Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen 1989.
- 46 *Rückblicke* (wie Anm. 9), S. 41.