



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Christopher B. Balme, Hans-Peter Bayerdörfer,
Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele

Band 58

Naoko Kobayashi-Bredenstein

Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen

Über Körperlichkeit und Bewegung

De Gruyter

ISBN 978-3-11-026332-9
e-ISBN 978-3-11-026336-7
ISSN 0934-6252

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Druck und Einband: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Dank

Mein besonderer Dank gilt zuallererst Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer, Universität München, der diese Arbeit stets mit kritischer Aufmerksamkeit und wertvollen Hinweisen begleitete. Ohne seine freundliche Aufnahme hätte es diese Forschungsstudie nicht gegeben. Bei Prof. Dr. Claudia Jeschke, Universität Salzburg, sowie Prof. Dr. Hubertus Kohle, Universität München, bedanke ich mich herzlich für ihre fachspezifischen Beratungen. Prof. Yasuko Kataoka, Waseda University (Tokyo), möchte ich für ihre trotz großer Entfernung unveränderte Unterstützung danken. Die Museen und Archive, die mir für Bildvorlagen sowie Nutzungsgenehmigungen geholfen haben, seien sehr gedankt. Bei allen Freunden, die sich mit meinen Korrekturen beschäftigt haben und mich mit positiven Anregungen ermunterten, möchte ich mich bedanken.

Die Rotary Foundation gestattete mir eine einjährige Förderung für meinen Studienaufenthalt in München. Die Friedrich-Naumann-Stiftung mit Mitteln des Auswärtigen Amtes ermöglichte mir einen weiteren Forschungsaufenthalt für das Promotionsvorhaben. Das International Institute for Education and Research in Theatre and Film Arts, Global COE Programme, Theatre Museum, Waseda University unterstützte eine weitere Forschungsphase. Dafür möchte ich mich ebenfalls bedanken.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei der Société Kandinsky bedanken, deren Zusage, mich bei der Drucklegung dieser Arbeit zu unterstützen, mir eine besondere Freude bedeutet.

Inhaltsverzeichnis

Dank	V
1. Einleitung	1
1.1. Zielsetzung	1
1.2. Stand der Forschung	9
1.3. Methode	17
2. Körperlichkeit in den frühen <i>Bühnenkompositionen</i>	19
2.1. Körperbilder als Realisation des Geistigen – Die Einflüsse der zeitgenössischen Künste und Ideen	20
2.1.1. »Trachten« als Volksseele: Eingang zu einer utopischen Welt	21
2.1.2. Einfluss von Maurice Maeterlincks Theater für Marionetten	25
2.1.3. Abkömmling einer göttlichen Figur: Edward Gordon Craigs Konzepte der Übermarionette	28
2.1.4. Das Geistige und der Körper: Einfluss der theosophischen Bilderwelt	32
2.1.5. Russische Identität: Körperbilder in den Ikonen	37
2.2. Körperlichkeit in den frühen <i>Bühnenkompositionen</i>	41
2.2.1. Das dramaturgische Schema der Figuren	41
2.2.2. Semiotische Erklärung des körperlichen Zeichens	51
2.2.3. Körperlichkeit zwischen dem Materiellen und dem Geistigen	54
3. Bewegung in den frühen <i>Bühnenkompositionen</i>	57
3.1. Die Suche nach der neuen Bewegungssprache auf der Bühne	58
3.1.1. Isadora Duncan und »Der Tanz der Zukunft«	61
3.1.2. Alexander Sacharoff – Komposition der bildhaften Gestik	65
3.1.3. Ikonenhafte Gestik und Meyerholds Stilbühne	71
3.2. Kandinskys Metapher der »Bewegung« und die Bühnensynthese	78
3.2.1. »Bewegung« als Metapher	78
3.2.2. Mit der »Bewegung« zur Bühnensynthese	80
3.2.3. Bewegungspartitur	84
3.3. Bewegungspraxis in den frühen <i>Bühnenkompositionen</i>	85
3.3.1. Kandinskys Hinweise zur Bewegungspraxis	85
3.3.2. Theorien zur Bewegung in der Malerei	87
3.3.3. Die kinetischen Zeichen in den <i>Bühnenkompositionen</i>	91
3.3.3.1. Mimisches Zeichen in den frühen <i>Bühnenkompositionen</i> ..	92

3.3.3.2. Gestisches Zeichen	94
3.3.3.3. Proxemisches Zeichen	96
3.3.3.4. Tanz	97
3.3.3.5. Sonstige räumliche und zeitliche Faktoren der Bewegung . . .	98
3.3.4. Das Zusammenwirken der Bewegung und der Körperlichkeit. . .	100
4. Analyse der frühen <i>Bühnenkompositionen I bis IV</i>	101
4.1. Hinweise zur Interpretationsmethode	101
4.1.1. Christliche Ikonographie und »Offenbarungen«	102
4.1.2. Farbsymbolik	103
4.1.3. Volkssage	105
4.1.4. Literatur.	106
4.2. <i>Bühnenkomposition I Riesen</i> und Vergleich zu <i>Der gelbe Klang</i> – <i>Eine Bühnenkomposition</i>	107
4.2.1. <i>Bild I</i> : Fünf Propheten und Cherubim	112
4.2.2. <i>Bild II</i> : Hinrichtung der Märtyrer und die gelbe Blume	116
4.2.3. <i>Bild III</i> : Davids Gründung Israels in Jerusalem und der rote Reigen	124
4.2.4. <i>Bild IV</i> : Der greise Simeon segnet das Jesuskind im Tempel	130
4.2.5. <i>Bild V</i> : Kreuzigung Christi – Erfüllung der Prophezeiung	134
4.2.6. Weiterentwicklung zu <i>Der gelbe Klang</i>	135
4.2.7. Schluss: Gelb als Verkündungston der Offenbarung	139
4.3. <i>Bühnenkomposition II Stimmen oder Grüner Klang</i>	139
4.3.1. <i>Das erste Bild</i> : Die Verklärung Jesu	140
4.3.2. <i>Das zweite Bild</i> : Ecclesia und Synagoge	144
4.3.3. Schluss: Verklärung von Ecclesia und Synagoge im grünen Klang . .	152
4.4. <i>Bühnenkomposition III Schwarz und Weiß</i>	153
4.4.1. <i>Das erste Bild – Weiß</i> : Verschwinden des Wunderbilds Mariä.	157
4.4.2. <i>Das zweite Bild – Schwarz</i> : Kreuzzug	159
4.4.3. <i>Das dritte Bild – Schwarz und weiß</i> : Entschlafen der Gottesmutter und Erlösung im Grau.	161
4.4.4. <i>Das vierte Bild</i> : Schwarzer Ritter und Mariä Lichtmeß, der blaue Vogel	164
4.4.5. Schluss: Zwischen Orient und Okzident	166
4.5. <i>Bühnenkomposition IV Schwarze Figur</i>	166
4.5.1. <i>Bild I</i> : Mondsichel und acht Menschen in Kostümen	168
4.5.2. <i>2tes Bild</i> : Liebespaar im verlorenen Paradies.	172
4.5.3. <i>3tes Bild</i> : Schifffahrt zum Himmelreich.	179
4.5.4. <i>4tes Bild</i> : Rosenkranz im Himmelreich und Einzug der klugen Frauen als Brautjungfern	181
4.5.5. <i>5tes Bild</i> : Erwählung des zukünftigen Reiters im Tannenwald	188
4.5.6. Schluss: Himmlische Hochzeit und ihr Erbe.	196
4.6. <i>Nachspiel (Ohne Musik)</i>	198
4.6.1. Analyse von <i>Nachspiel</i>	199
4.6.2. Schluss: Aufgabe des Künstlers.	204

5. Schluss	205
6. Anhang	211
6.1. Literaturverzeichnis	211
6.1.1. Abkürzungsverzeichnis	211
6.1.2. Quellen	211
6.1.3. Kataloge	214
6.1.4. Forschungsliteratur über Kandinsky	215
6.1.5. Sonstige Forschungsliteratur	220
6.1.6. Nachschlagswerke	224
6.2. Abbildungen	225
6.3. Abbildungsnachweis	251

1. Einleitung

1.1. Zielsetzung

Wassily Kandinskys (1866–1944)¹ synthetische Bühnenkunst *Bühnenkomposition* reflektiert seine tief innerliche Weltanschauung. Die frühen vier Stücke, die zu Lebzeiten des Künstlers unpubliziert in seiner Hand blieben, zeigen eine von ihm frei interpretierte Geschichte von Welt, Religion sowie Kunst. Darüber hinaus stellen sie ein kunst-religiöses Bekenntnis Kandinskys dar; er skizziert hier seine Aufgabe als »Reiter für das Geistige«. Der Reiter, der als Titelfigur des von ihm und seinem Künstlerkollegen Franz Marc herausgegebenen Almanachs *Der blaue Reiter* (1912) gewählt wurde, war eines von Kandinskys Lieblingsmotiven in seinem malerischen Œuvre. Kandinsky sah in der Figur das Abbild des Künstlers selbst als eines reitenden Kämpfers gegen den Materialismus. Die Tetralogie der frühen vier *Bühnenkompositionen* enthüllt den Werdegang sowie die Erwählung des blauen Reiters.

Die vorliegende Arbeit erklärt zum ersten Mal das von Kandinsky konzipierte Schema der Körperlichkeit sowie der Bewegungssprache auf der Bühne und entschlüsselt damit die gesamten Motive der frühen vier *Bühnenkompositionen*. Sie stellen christlich ikonographische Figuren wie Simeon, Ecclesia, Synagoge, Maria, Kluge Jungfrauen und Christus dar und verkörpern die vom Künstler frei gewählten christlich-apokalyptischen Ideen aus den beiden Testamenten, der christlichen Ikonographie und der vom Christentum bestimmten Literatur bis zu den europäischen Volkssagen. Zum Schluss der vorliegenden Analyse wird gezeigt, dass die frühen vier *Bühnenkompositionen* und das anschließende Bühnenwerk *Nachspiel* als Epilog eine geschlossene Tetralogie bilden, die Kandinskys Gesamtbild der Welt- und Religionsgeschichte in der Vergangenheit bis zur Entstehung des geistigen Reiters in der Gegenwart darstellt.

Der künstlerische Wert der frühen vier *Bühnenkompositionen* ist seit ihrer Entstehung umstritten. Als Kandinsky die Theorie der von ihm *Bühnenkomposition* genannten synthetischen Bühnenkunst² in seiner ersten programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* (Dezember 1911, datiert 1912) veröffentlichte, war dies ein Höhepunkt seiner

¹ Die russischen Namen werden in dieser Studie in heutiger Transkription geschrieben, soweit sie nicht innerhalb von Zitaten vorkommen, die der älteren Transliteration folgen. Dies gilt auch im Literaturverzeichnis.

² ÜGK, S. 125. Die *Bühnenkomposition* genannte neue Kunstgattung besteht aus drei abstrakten Bewegungselementen, nämlich aus Tönen, Farben und Bewegungen. Die Entwürfe enthalten hauptsächlich Regieanweisungen über Szenerie, Körperbilder der Darsteller und ihre Bewegungen und Effekte der Musik und Farben. Weder Monolog noch Dialog führt die

gesamten Kunsttheorie.³ Darauf folgend hinterließ die Publikation des Stücks *Der gelbe Klang – Eine Bühnenkomposition* (1912)⁴ zwar einen Eindruck unter den zeitgenössischen Künstlern,⁵ jedoch erfuhr seine synthetische Bühnenkunst keine ausführliche Kritik, weil kurz vor der geplanten Aufführung des Stücks *Violett – Eine Bühnenkomposition* der Erste Weltkrieg ausbrach, so dass diese neue Kunstgattung tatsächlich nicht verwirklicht wurde.⁶ Dies symbolisiert das weitere Schicksal der synthetischen Kunst Kandinskys. Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs fand der Traum des vom Künstler »monumentale Kunst«⁷ genannten Bühnenwerks keine Verwirklichung mehr. Der Künstler plante zwar im Exil in Paris, ein Ballett auf die Bühne zu bringen, er starb aber 1944 noch vor Kriegsende.⁸ Schließlich wurde kein einziges Stück der *Bühnenkompositionen* zu seinen Lebzeiten aufgeführt und die »monumentale« Bühnenkunst blieb im Schatten seines malerischen *Ceuvres*.

Anders als die zwei bekannten Stücke sind die frühen vier *Bühnenkompositionen* nicht publiziert worden, jedoch wurden sie ins Reine geschrieben, mit römischen Ziffern nummeriert und sind im Nachlass des Künstlers unversehrt erhalten.⁹ Die frühen vier Bühnenkompositionen – *Bühnenkomposition I Riesen*, *Bühnenkomposition II Stimmen* (die später in *Bühnenkomposition II Grüner Klang* umbenannt wurde), *Bühnenkomposition III Schwarz und weiß* und *Bühnenkomposition IV Schwarze Figur* – entstan-

Handlung, nur ungerime Verse werden an wenigen Stellen vorgelesen. Ein Stück umfasst zwei bis sechs Bilder.

³ Zur Theorie der Bühnensynthese ließ sich Kandinsky von den zeitgenössischen Künsten inspirieren. Als deren Vorläufer nannte Kandinsky Schönbergs atonale Musik und das Theater des Symbolismus wie z.B. von Maeterlinck. Zu kritisieren waren jedoch neben Wagners Gesamtkunstwerk das klassische Ballett und der neue Tanz von Isadora Duncan. Auch Picasso und Matisse wurden als Pioniere in der Malerei angeführt. Die Kunstgattung *Bühnenkomposition* war für Kandinsky ein Monument für die avantgardistischen Künste, wie z.B. die Idee der Kollaboration der selbstständigen Töne und Bewegungen.

⁴ Publiziert wurde es im von Kandinsky und Franz Marc herausgegebenen Almanach *Der blaue Reiter*.

⁵ Schreyer 1956, S. 22. Lothar Schreyer schrieb: »Schon vor 1916 hatten führende STURM-Künstler ihre revolutionierende Kraft der Bühne zugewandt. [...] Die frühen Dramen des Malers Oskar Kokoschka, die Pantomime »Die Toten der Fiametta« von William Wauer mit der Musik Herwarth Waldens, Kandinskys abstraktes Spiel »Der gelbe Klang«, [...], zielten alle auf das Einheitswerk der Bühne.«

⁶ Die durch den Münchner Dadaisten Hugo Ball geplante Aufführung von Kandinskys fünftem Stück, *Violett – Eine Bühnenkomposition*, von 1914 kam wegen des Ersten Weltkriegs nicht zustande.

⁷ ÜGK, S. 125. Der Text in kursiv stammt von Kandinsky.

⁸ Im Sommer 1939 besuchte ihn der Choreograph Léonid Massine und bot an, mit Kandinsky ein Ballett zur *Neunten Symphonie* Beethovens zu entwerfen, was jedoch, bedingt durch den Zweiten Weltkrieg, nicht weiterverfolgt wurde. »Noch während der letzten Monate seines Lebens dachte Kandinsky daran, ein Ballett zu entwerfen, aber seine Lieblingsidee, eine wirklich umfassende »Bühnensynthese« auf dem Theater zu verwirklichen, kam nicht mehr zur Ausführung.« (Kandinsky, Nina 1999, S. 159f.)

⁹ Von den ersten drei *Bühnenkompositionen* blieben die Notizen in Gabriele Münters Nachlass bei der Münter-Eichner-Stiftung; die vier kompletten Texte befanden sich in Kandinskys Nachlass im Centre Pompidou und wurden 1998 von Jessica Boissel herausgegeben.

den in den Jahren 1908 und 1909.¹⁰ Sie waren bereits 1910 aus der Sicht des Künstlers »ziemlich veraltet«.¹¹ Jedoch wurde das erste Stück bis 1912 überarbeitet, und daraus entstand das oben genannte, einzig vollständig publizierte Stück *Der gelbe Klang*. Auch aus den restlichen drei Stücken wurden zahlreiche Motive entnommen und in das in der Bauhaus-Zeit zum Teil veröffentlichte Stück *Violett* integriert. So lässt sich erahnen, dass Kandinsky die nummerierten vier frühen Werke weiter behielt, weil sie für ihn einen Wert als Ideenquelle oder Vorstudie besaßen, auch wenn die gesamte Darstellung wegen seines rasch weiterentwickelten Stils »veraltet« und künstlerisch überholt war.

Die frühen vier *Bühnenkompositionen* waren ursprünglich Produkte der engen Zusammenarbeit von drei Künstlern. Das Regiebuch und die Szenarien wurden von Kandinsky entworfen. Die Musik übernahm der russische Komponist Thomas von Hartmann¹² und die Choreographie der russisch-jüdische Tänzer Alexander Sacharoff.¹³ Dies reflektiert das Gestaltungsprinzip der *Bühnenkomposition*, in denen die drei Bühnenelemente, die von Kandinsky »musikalische Bewegung«, »malerische Bewegung«, und »tanzkünstlerische Bewegung« genannt wurden, ein »selbständiges Leben führen« sollten.¹⁴ Anders als ein harmonisches *Gesamtkunstwerk* von Wagner wurde bei der modernen Kunstsynthese nicht nur eine »Mitwirkung« von Tönen, Farben und Bewegungen gesucht, sondern auch eine »Gegenwirkung«¹⁵ erwartet und auf ein zukünftiges Kollaborationsmodell hingewiesen, wie es später viele avantgardistische Künstler sowie Choreographen erprobten. So enthielt Kandinskys Regietext außer dem Hinweis auf die wesentlichen Ton-Effekte sowie den Bewegungsablauf weder Musiknoten noch Tanznotation, und die praktisch-technische Aufführungsfrage ist nicht zu beantworten. Jedoch kann der Regietext als primäres Forschungsobjekt der *Bühnenkomposition* gelten, weil gerade darin Kandinskys Vision am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Die Schwierigkeit der Interpretation liegt jedoch darin, dass der Regietext der *Bühnenkomposition* hauptsächlich aus Beschreibungen der sich bewegenden abstrahierten Darsteller sowie von Objekten, Farben und Tönen besteht und nur sehr wenige Sprachtexte beinhaltet. Eine literarische Methode konnte deshalb nur fragmentarische Motive klären, die aber untereinander keinen Zusammenhang aufwiesen. So verstanden die bisherigen Forschungsarbeiten, die meistens und vorrangig das bedeutendste und im Folgenden überarbeitete Werk *Der gelbe Klang* untersuchten, unter manchen Motiven nur abstrakte Bedeutungen, wobei die ursprünglichen Ideen der frühen *Bühnenkompo-*

¹⁰ Die Entstehungsjahre und die Aufführungsjahre liegen weit auseinander. Die Uraufführungen der frühen *Bühnenkompositionen I bis III* fanden 1987 durch ein Projekt der Hochschule für Künste Berlin und der Akademie der Künste Berlin statt. Die Videoaufnahme ist in der Bibliothek der Hochschule für Künste Berlin zu sehen.

¹¹ Brief von Kandinsky an Gabriele Münter (1877–1962) am 27. Nov. 1910, ÜT op.cit., S. 53.

¹² Thomas von Hartmann (Thomas de Hartmann, 1885–1956) war zuerst als Komponist tätig für das Bolschoi Theater und lernte später bei George Gurdjief.

¹³ Sacharoff (1886–1963) lernte in Paris Malerei und in München Tanz unter dem Einfluss von Isadora Duncan (1877–1927) und Sarah Bernhardt (1844–1923).

¹⁴ ÜGK, S. 125.

¹⁵ ÜGK, S. 126. »[...] geradeso wird die Komposition auf der Bühne unter Mit- (=Gegen-)wirkung der obengenannten drei Bewegungen möglich werden.«

sitionen nicht berücksichtigt wurden und der Wert der »monumentalen Kunst« nicht erkannt wurde. Stattdessen wurden die frühen Werke oft als »therapeutisch«¹⁶ bezeichnet, womit die künstlerische Abgeschlossenheit sowie Konsequenz der Konzeption der Werke in Frage gestellt wurde.

Welche Bezeichnung – »therapeutisch« oder »monumental« – den frühen *Bühnenkompositionen* angemessen ist, hängt von dem Verständnis der Werke ab. Die beiden Bezeichnungen beruhen schließlich auf subjektiver Einschätzung. Zum einen, weil der Künstler selbst, wie oben erwähnt, seine frühen Werke schon bald als »veraltet« bezeichnete und die Schaffensperiode zwischen der Erholung von seiner körperlich-psychischen Depression¹⁷ und dem Beginn der abstrakten Malerei lag. Auch bis zur Publikation seiner theoretisch-programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* vergingen noch etwa drei Jahre, wobei die erste Fassung des theoretischen Manuskripts 1909 bereits fertiggestellt war.¹⁸ So wurde angenommen, die früh entstandenen Bühnenwerke gehörten noch teilweise zum Heilungsprozess des Künstlers, obwohl »die Plötzlichkeit und der durchdringende Charakter des Wandels von 1908 sowie die Direktheit und Intensität [...] einen entscheidenden Wendepunkt in seiner Kunst« belegten.¹⁹ Auch sind in den frühen Werken einige vermeintliche Inkonsistenzen in Theorie und Praxis zu vermuten, was in der vorliegenden Arbeit ausführlich zu diskutieren sein wird. Somit wäre die Bezeichnung »therapeutisch« den frühen experimentellen Werken in gewisser Weise angemessen, wobei aber nicht vergessen werden darf, dass ein »therapeutisches« Werk den inneren Konflikt des Patienten sogar deutlicher darstellen kann als ein ausgearbeitetes Kunstwerk und somit für das Verstehen des Künstlers auf jeden Fall aufschlussreich ist. Zu diesen »therapeutischen« Aspekten könnte jedoch die zweite, von Kandinsky selbst verwendete Bezeichnung »monumental« Widersprüche hervorrufen. Zwar trafen die frühen vier *Bühnenkompositionen* nach einem Jahr die aktuelle Position des Künstlers nicht mehr, aber die behandelten Themen waren so umfassend und universell für ihn, dass sie noch bis 1912 sowie wiederum 1927 als zentrale Themen in *Der gelbe Klang* bzw. *Violett* überarbeitet wurden. Auch die schematische Darstellung der Körperbilder mit Farben in den frühen *Bühnenkompositionen* zeigt viele Elemente der späteren Farbtheorie Kandinskys, so dass behauptet werden kann, dass sich Kandinsky auf der dreidimensionalen Bühne mit den grundlegenden Fragen nach dem neuen Darstellungsstil der Körperbilder sowie der Bewegung auseinandergesetzt hat. Außerdem stellt diese Tetralogie zum Schluss dar, wie der zu-

¹⁶ Nach dem Aufenthalt in Paris von 1906 bis 1907 litt Kandinsky unter einem körperlichen und psychischen Tiefstand. Um sich zu erholen, besuchte er im Winter 1907 bis 1908 Konzerte und Theateraufführungen in Berlin.

¹⁷ Kandinsky litt von 1906 bis 1907 unter Depressionen sowohl wegen des Privatlebens als auch wegen seines Ringens um die eigene künstlerische Richtung. Er malte von Juni bis September 1907 gar nicht, erst nach dem Aufenthalt in Berlin vom September bis Mai 1908 begann Kandinsky wieder leidenschaftlich zu malen. Siehe Barnett 2008, S. 228f.

¹⁸ Kleine 1994, S. 330. Demnach wurde das Manuskript für *Über das Geistige in der Kunst* am 15. Oktober 1909 vom Verleger Georg Müller abgelehnt. Von Reinhard Piper bekam der Künstler jedoch am 20. Juli 1910 eine Zusage, dennoch benötigte er bis zur Publikation im Dezember 1911 (datiert 1912) eine stilistische Überarbeitung.

¹⁹ Barnett 2008, S. 229.

künftige Reiter für die Religion oder die Kunst erwählt wurde, der in der Gegenwart den Kampf für das Geistige übernimmt. So ist sein persönliches Bekenntnis zur Aufgabe der Kunst bereits zum Ende der Tetralogie sichtbar, und dieses Motiv war bis zum letzten malerischen Werk des Künstlers von großer Bedeutung. Angesichts des Inhalts der frühen vier *Bühnenkompositionen*, in denen sich die Vorgeschichte bzw. der Werdegang des Reiters erkennen lässt, können sie als diejenigen Werke gelten, die den Neubeginn des Künstlers einläuten. So müssen sie für ihn inhaltlich tatsächlich eine *monumentale Kunst* gewesen sein. Zum Schluss der vorliegenden Studie soll diese Bedeutung der frühen Bühnenwerke Kandinskys verständlich gemacht werden.

Für das Grundverständnis von Kandinskys Bühnensynthese muss ein Überblick über das Phänomen der synthetischen Bühnenkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben werden, denn Kandinskys Theorie der Bühnensynthese gehört ohne Zweifel zur kunsthistorischen Genealogie des Gesamtkunstwerks. Motiviert ist dies durch das unvermeidliche Bedürfnis moderner Künstler, aus der unerwünschten Realität des neuen Jahrhunderts zu fliehen und eine utopische Welt zu schaffen, in der sie sich mittels ihrer Kreativität grenzenlos entfalten können. Unter der nachhaltigen Wirkung der Idee des Gesamtkunstwerks von Richard Wagner (1813–1883)²⁰ standen zu dieser Zeit alle modernen Künstler. Gleichzeitig jedoch waren sie mit der radikalen Modernisierung und Industrialisierung konfrontiert. Seit dem 19. Jahrhundert entstanden in Westeuropa Großstädte und Transportmöglichkeiten für Menschen und Waren. Dies ermöglichte eine scheinbar unbegrenzte Kooperation über Städte und Nationen hinweg, erforderte jedoch unter Umständen die Loslösung von der vertrauten Heimat sowie von der regionalen Gemeinde. Einerseits war die Erwartung an die offene neue Welt groß, andererseits drohte Heimatlosigkeit. Die neue Umwelt in Großstädten war in manchen Fällen von dem geträumten Paradies weit entfernt, so dass Bewegungen wie ›Gartenstadt‹, ›Wandervogel‹ sowie ›Freikörperkultur‹ entstanden, deren Motivation auf Versöhnung mit dem Ursprung und der Natur beruhte. Auf jeden Fall herrschte inmitten der Zersplitterung der Gesellschaft im 20. Jahrhundert sowohl gesellschaftlich als auch politisch der Traum, eine neue utopische Welt zu erschaffen. Nietzsches Wort, dass »G o t t t o t ist«,²¹ kennzeichnet die Weltanschauung der Künstler im 20. Jahrhundert. Schließlich wollten Künstler selber »Schöpfer der schönen Dinge«²² sein und suchten eine neue bzw. alternative Ordnung, wie z.B. in Mythen der antiken Griechen (vgl. Isadora Duncan), im Primitiven, im Orientalischen oder im Religiösen und Geistigen. Die Theaterkunst wurde als ein Medium verstanden, das allen Kunstmitteln dreidimensionalen Raum und eindimensionale Zeit zur Verfügung stellt. Zur Jahrhundertwende lieferte die Wissenschaft die Hypothese der

²⁰ Wagner 1907 [1850].

²¹ Nietzsche, Friedrich: Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. [1883–85] Stuttgart 1953, S. 8. Die Hervorhebung stammt von Nietzsche.

²² Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. [1891] Berlin [Schreibersche Verlagsbuchhandlung], o.J., S. 5. »Der Künstler ist der Schöpfer schöner Dinge./Kunst zu offenbaren und den Künstler zu verbergen, ist die Aufgabe der Kunst.« Kandinsky zitierte Wildes *De Profundis* in seiner Publikation *Über das Geistige in der Kunst*. Dabei zählt er Wilde zu Literaten wie Goethe, der das Prinzip ausdrücke, »dass die Kunst über der Natur steht.« ÜGK, S. 128.

Vierdimensionalität, deren Eindruck attraktiv genug war, um die Künstler zu inspirieren und sie zu Experimenten mit dem Medium Theater zu bewegen.²³ Die Bühne zog daher avantgardistische Künstler wie magisch an. So waren zahlreiche Dichter, Maler, Komponisten und Choreographen gemeinsam an experimentellen Bühnenwerken beteiligt wie z.B. an *Diaghilevs Ballets Russes*, an den Bühnenwerken des Futurismus, des Züricher Dada, des Bauhaus von Gropius und an Rolf de Marés *Ballets Suédois*. Die Kunstsynthese entsprach dem Zeitgeist und war zugleich ein Sanctuarium für Asylanten aus der Realität, wie einst die Romantiker in Literatur oder Malerei ihre Sehnsucht nach dem Romantischen äußerten. Doch das hergestellte neue Paradies stellte keine harmonische Einheit dar, sondern eine Disharmonie, die die modernen zerrissenen Individuen reflektierte. Kandinsky betont, dass die »heutige Disharmonie« die »Consonanz« von »morgen« sei,²⁴ wobei er in der modernen atonalen Musik das Vorbild sah. So schlug er vor, bei der Zusammenstellung der Bühnenelemente keinen »äußeren Vorgang (=Handlung)«, keinen »äußeren Zusammenhang« und keine »äußere Einheitlichkeit«²⁵ zu erlauben, sondern »äußerlich selbständig« spielen zu lassen, so dass das einzelne Element seine individuelle Wirkung ohne Unterordnung entfalten und dennoch neue Zusammenklänge schaffen könne.²⁶ So schien ihm, »Disharmonie« könne die moderne Welt am besten verkörpern. Auf diese Weise wurde die Tradition der Bühnensynthese gemäß der modernen Weltanschauung reaktiviert. Jedoch musste es dabei einen Katalysator geben, der die zerteilten Elemente auf der Bühne bzw. in der Welt verband. Kandinsky drückte sein Konzept der Synthese bereits im Titel seiner programmatischen Schrift aus, d.h. das »Geistige« in der Kunst sollte als höchste Ordnung hervorgehoben werden. So treten in seinen frühen *Bühnenkompositionen* sämtliche Überlegungen über die Welt, Menschen, Kultur, Religion, Leben, Tod und Kunst unverschleiert auf. Sie können als das Gesamtbild der Weltanschauung des Künstlers gelten, wie er es auch in seinen vogelperspektivischen Gemälden auszudrücken versuchte.

Nun stellt sich die Frage, wie Kandinsky seine Weltanschauung auf der Bühne zu realisieren gedachte. Die Töne, Farben und Bewegungen sollten die Hauptelemente der Synthese sein.²⁷ Daher wurde die Farb- und Formtheorie Kandinskys in den bisherigen Forschungsstudien über seine Malerei und die *Bühnenkompositionen* als wichtigste Methode betrachtet, jedoch konnte mit der abstrakten Symbolik der Farben sowie der Formen keine umfassende Interpretation eines Bühnengeschehens erreicht werden. Da die *Bühnenkompositionen* hauptsächlich aus Beschreibungen der Körperbilder der Darsteller und ihrer Bewegungsabläufe bestehen, kann behauptet werden, dass sie ursprünglich, zumin-

²³ Die Kunstdiskussion über die vierte Dimension war Kandinsky durch Apollinaire bekannt. Siehe Kleine 1994, S. 436.

²⁴ »Ich finde eben, daß unsere heutige Harmonie nicht auf dem »geometrischen« Wege zu finden ist, sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der »Dissonanzen in der Kunst[?], also auch in der Malerei ebenso, wie in der Musik. Und die »heutige« malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Consonanz von »morgen.« (Brief von Kandinsky an Schönberg, 18. Jan. 1911, Zimmermann 2002 op.cit., S. 173).

²⁵ DBR, S. 206.

²⁶ DBR, S. 208.

²⁷ ÜGK, S. 125.

dest in den frühen *Bühnenkompositionen*, die eigentlichen Zielobjekte des Experiments gewesen waren.

Die Darsteller der *Bühnenkompositionen*, die puppenhaft farbig und zum Teil sehr konkret mit Berufsangaben versehen sind, zum Teil aber auch sehr abstrakt undeutlich aussehen, sind schließlich die Bewohner in Kandinskys Weltbild des Geistigen und müssen gemäß dem Weltgesetz dargestellt worden sein. Abgesehen davon, dass sie (als Mensch, Figur und Gestalt) höchst unterschiedlich benannt werden, lässt sich erahnen, dass Kandinskys Experiment genau darin bestand, durch die äußerliche Körperlichkeit den geistigen Charakter der Figuren dazustellen. Um Kandinskys Auffassung des Körpers zu verstehen, wirft die vorliegende Arbeit zunächst einen Blick auf die zeitgenössischen Künste und Ideen, die Kandinsky beeinflusst haben könnten (Kap. 2.1.). Zu untersuchen ist Kandinskys Interesse an Folklore, Symbolismus, Theaterreform, theosophischer Bilderwelt sowie Ikonen. Danach werden die Körperbilder in den Bühnenwerken vollständig klassifiziert, und anschließend wird daraus Kandinskys Darstellungsprinzip der Körperlichkeit in den *Bühnenkompositionen* abgeleitet (Kap. 2.2.). Durch diese beiden Schritte können die Charaktere der frühen *Bühnenkompositionen* gemäß der durch sie verkörperten Geistesstufen geordnet werden. Die Körperfarben, die gewiss wichtige Informationen zum Charakter vermitteln, werden erst mit dem Verständnis der Körperlichkeit die richtige Deutung finden, wobei zu beachten ist, dass es Indizien gibt, die auf einen Wechsel der Farbsymbolik zwischen der *Bühnenkomposition I Riesen* und der daraus entstandenen Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* hinweisen. So soll die Anlehnung an die Farbtheorie dem Kontext gemäß flexibel gehandhabt werden.

Die Bewegungen fungieren als Hauptsprache der Bewohner in Kandinskys utopischer Welt. Im ganzen Ablauf des Stücks werden Worte nur spärlich und in Gedichtform verwendet. Angesichts der Tatsache, dass Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* zur Erneuerung der konventionellen Bewegungssprache auf der Bühne – besonders im Ballett und in der Oper – aufrief, soll die Bewegungssprache auch als Ergebnis seiner experimentellen Gedanken betrachtet werden. Zu ihrem Verständnis soll Kandinskys Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Bewegungssprache geklärt werden, wobei auf den neuen Tanz von Isadora Duncan und Alexander Sacharoff und auf die russische Theaterreform von Meyerhold hingewiesen wird (Kap. 3.1.). Dadurch wird gezeigt, dass die Bewohner der Bilderwelt tatsächlich ihre Sprache zur stilisierten Gestik abstrahiert haben. So hängt die Bewegungssprache in den *Bühnenkompositionen*, ebenso wie die Körperfarben, mit der Körperlichkeit der Darsteller zusammen. In der vorliegenden Arbeit werden alle Bewegungen der Darsteller semiotisch klassifiziert und können gemäß ihren Geistesstufen interpretiert werden (Kap. 3.2.).

Zur Erläuterung der Handlung der *Bühnenkompositionen* verhielt sich die bisherige Forschung distanziert, weil Kandinsky bei der Veröffentlichung von *Der gelbe Klang* die Existenz eines »äußeren Vorgang[s]« leugnete.²⁸ Somit stützte man sich bei den unerklärlichen Dingen auf die Kontextlosigkeit. Jedoch lässt sich erkennen, dass die Szenen von

²⁸ Im Artikel *Über Bühnenkomposition*, der neben *Der gelbe Klang* im Almanach *Der blaue*

Der gelbe Klang im Vergleich zum ursprünglichen Stück *Riesen* von der dort verwendeten Reihenfolge befreit und in einen anderen Zusammenhang gestellt worden waren. Auch die spätere *Bühnenkomposition Violett* nahm die Motive aus den drei frühen *Bühnenkompositionen* auf und stellte nur abstrahierte Reste in anderem Ablauf dar. Daher ist zu vermuten, dass Kandinsky in den späteren Werken tatsächlich beabsichtigte, die Spur der Handlung sowie Motive zu streichen. Die frühen *Bühnenkompositionen* konservierten die Handlung sowie Motive noch in den für Kandinsky »veralteten« Formen, entsprechend sind seine damaligen Überlegungen deutlich spürbar. In der vorliegenden Analyse kommen viele bisher in Kandinskys Œuvre unbekannte Motive ans Licht, womit fast behauptet werden kann, dass die frühen *Bühnenkompositionen* dem Künstler persönlich so am Herzen lagen, dass er sie als ein Geheimnis mit ins Grab nahm. Sie enthüllen Kandinskys Kenntnisse von bzw. Auseinandersetzung mit den christlich-religiösen Ideen, der christlichen Ikonographie sowohl in orthodoxen als auch in westlichen Künsten,²⁹ mit dem ethnographischen Wissen wie etwa aus Volkssagen, den literarischen Werken Goethes sowie der von der Religion bestimmten Literatur. Mit all diesen sich konfrontierend, legt Kandinsky sein Bekenntnis ab, als Reiter für das Geistige in der Kunst zu kämpfen. So behandelt die Tetralogie der frühen *Bühnenkompositionen* die Berufung des Reiters des kommenden geistigen Reichs, der dem Bildnis des Künstlers gleicht. Nach der Beschäftigung mit den Bühnenwerken begann Kandinsky christliche Themen zu malen, die anschließend zur Abstraktion führten. Als Hilfe für die Bildinterpretation werden in dieser Studie diejenigen Motive aus den *Bühnenkompositionen* zusammengestellt, die in Kandinskys Malerei weiterlebten.

Inzwischen sind bereits über 100 Jahre vergangen, seitdem Kandinsky mit den frühen vier *Bühnenkompositionen* seine Aufgabe als Künstler darlegte. Zumindest müssen sie für den Künstler damals Ereignisse der Suche nach einer neuen Kunstsprache und ein »monumentales Kunstwerk« gewesen sein, das die innerliche Weltanschauung des Künstlers in einer Synthese darstellte. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, den vier frühen *Bühnenkompositionen* hinsichtlich der Körperlichkeit und der Bewegung neue Perspektiven zu verschaffen und dadurch eine synthetische Interpretation zu erreichen. Die anthropologische Entdeckungsreise zu Kandinskys geheimem *Rosettastone* bzw. *missing link* zwischen Abstraktion und Vorabstraktion macht seine innere Welt anschaulich.

Reiter publiziert wurde, äußerte Kandinsky seine Absicht, »den äußeren Vorgang (=Handlung) zu streichen«. DBR, S. 206.

²⁹ Zum Einfluss der russischen Ikone auf Kandinskys Malerei siehe Noemi Smolik 1992 sowie Eva Mazur-Kebrowski 2000. Die beiden Studien legen die übernommenen Ikonentypen dar. Die vorliegende Studie jedoch beschränkt die Bezugswerke sowie Ikonographie nicht auf Ikonen, sondern bezieht die christliche Ikonographie im Westen sowie Osten umfassend ein. Zu den ethnographischen Motiven in Kandinskys märchenhaften Gemälden bis 1907 siehe Natasha Kurchanova 1994. Zum Einfluss der naturwissenschaftlichen Schriften von Goethe auf Kandinskys Theorie siehe Barbara Hentschel 2000.

1.2. Stand der Forschung

Eine erste Datierung der frühen Bühnenwerke Kandinskys beruht auf Johannes Eichners Doppelmonographie zu Kandinsky und Gabriele Münter, die im Jahr 1957 publiziert wurde. Eichner, Philosoph und zugleich Lebensgefährte Münters, datierte das Entstehungsjahr des ersten Versuchs der *Bühnenkomposition Riesen* auf 1908.³⁰ Ein Jahr später wies Will Grohman, der mit Kandinsky in persönlichem Kontakt stand, in seiner Kandinsky-Monographie auf die Existenz der frühen drei *Bühnenkompositionen, Riesen, Grüner Klang* sowie *Schwarz und Weiß*, hin. Da die Manuskripte der frühen vier *Bühnenkompositionen* jedoch bis in die 1980er Jahre nicht bekannt waren, wurde *Der gelbe Klang* (1912) bis dahin als einziges Forschungsobjekt betrachtet.

In der ersten Forschungsphase bis in die 1960er Jahre bemühten sich die Forscher sowie die Beteiligten rückblickend darum, die *Bühnenkompositionen* innerhalb der Kunst- und Theatergeschichte zu würdigen. Walther Hermann Romstöck betrachtete 1954 Kandinskys Bühnenkonzepte im Zusammenhang mit der antinaturalistischen Szenengestaltung in Europa zwischen 1890 und 1930.³¹ In Verbindung mit derjenigen von Adolphe Appia (1862–1928), Edward Gordon Craig (1872–1966) und Max Reinhardt (1873–1943) schaffte er einen theaterhistorischen Überblick der Theorie Kandinskys, jedoch überprüfte er die Anwendung der Theorie nicht. Lothar Schreyer (1886–1966), Theatermacher und einst Kandinskys Mitarbeiter am Bauhaus, schätzte *Der gelbe Klang* und äußerte seine freie Deutung über die Kreuzigung des grellgelben Riesen.³² Dabei stützte er sich nicht auf Kandinskys Farbsymbolik, sodass seine Ausführungen subjektiver Eindruck bleiben müssen. Jedoch scheinen sich Schreyer und Kandinsky im Bauhaus über ihre mystischen Visionen ausgetauscht zu haben, so dass Schreyers freie Interpretation eine zutreffende Perspektive beinhalten kann. Der Kunsthistoriker Will Grohman verglich 1958 in der obenerwähnten Monographie die Entwicklung zur Abstraktion in Kandinskys Malerei und den *Bühnenkompositionen*. Demnach ähnelten die Bühnenbilder der frühen *Bühnenkompositionen* Kandinskys Landschaftsmalerei, die in Murnau zur selben Zeit entstand und in der die Gegenstände allmählich ihre Gestalt verloren. So wurde die Position der frühen Bühnenwerke innerhalb der Malerei als Übergang zur Abstraktion bestimmt. Jedoch wurde die inhaltliche Wechselbeziehung der Motive zwischen Kandinskys Malerei und den *Bühnenkompositionen* nicht angesprochen. Aus der Sicht des expressionistischen Theaters nahm Horst Denkler 1967 eine Annäherung vor. Er wies auf die Szenenstruktur hin, die durchaus unter Einbeziehung des Mimischen gestaltet werde, und bezeichnete sie als »zweifelloso von Motiven der seit 1900 um sich greifenden Vorliebe für den Mimus« beeinflusst.³³ Obwohl Denkler die *Bühnenkompositionen* der Gattung Mimodrama zuordnete, hielt er für die Deutung nur die Farbtheorie für gültig; die Bewegungsab-

³⁰ Eichner 1957, S. 91.

³¹ Romstöck 1954, S. 144ff.

³² Schreyer 1948, S. 81. »Es ist die Kreuzigung der Lichtwelt in der Schöpfung. [...] Nur durch die Kreuzigung des Lichtes wird das Leben offenbar.«

³³ Denkler [1. Aufl. 1967] 1979, S. 32.

läufe wurden nicht gedeutet. Die oben genannten Untersuchungen gaben zwar nach den verschiedenen Gebieten eine historische Perspektive, wagen aber keine Deutung.

Mitte der 1970er bis Anfang der 1980er Jahre begann die zweite Forschungsphase über die *Bühnenkomposition*, wobei auch Kandinskys Gedichtband *Klänge* (1912) einbezogen wurde. Richard W. Sheppard versuchte 1975 in seinem Artikel ein konkretes Thema in *Der gelbe Klang* zu entdecken. Dabei verwendete er Kandinskys Farbtheorie als fundamentale Methode und behauptete, die zentrale Farbe Gelb sei »irdisch« und die Kreuzigung des gelben Riesen suggeriere keine Auferstehung, sondern vor allem die Vernichtung des Irdischen.³⁴ So reflektiere das ganze Stück Kandinskys Pessimismus.³⁵ Peg Weiss widmete 1977 Kandinskys Beschäftigung mit Theaterstücken und Gedichten einen Artikel, in dem Kandinskys enge Beziehung zu symbolistischen Dichtern und Malern, vor allem zum Münchner George-Kreis einschließlich Karl Wolfskehl und Georg Fuchs, thematisiert wurde. Weiss nahm jedoch keine inhaltliche Analyse der *Bühnenkomposition* vor. 1980 wurde von Robert Richard Pevitts eine Doktorarbeit über *Der gelbe Klang* veröffentlicht. In dieser Arbeit versuchte der Autor eine weitreichende Methode anzuwenden. Zunächst teilte er alles Geschehen im Stück nach Kandinskys These in drei Bewegungen (musikalische Bewegung, malerische Bewegung und tanzkünstlerische Bewegung) ein, endete aber bei der visuellen Verteilung der einzelnen Geschehen in einer Tabelle und verfolgte die Analyse nicht weiter. Sein anderer Versuch, die Figuren aus *Der gelbe Klang* auch in Kandinskys früher Malerei aufzufinden, enthielt zwar die Möglichkeit von Anknüpfungspunkten zwischen den *Bühnenkompositionen* und der Malerei, aber es fehlte ihm an einer grundlegenden Analyse der Körperbilder in *Der gelbe Klang*, so dass diese keine Identifikation ermöglichten. Er benutzte schließlich hauptsächlich die Farbtheorie für die Analyse und schloss mit einer Deutung: Die Erlösung des Geistes sei der innere Klang von *Der gelbe Klang*.³⁶ Ebenso gegensätzlich sind die zwei Deutungen der Endszene bei Sheppard und Pevitts. Dies zeigt das Problem, dass die Methode der Farbtheorie für die synthetische Bühne Kandinskys nicht ausreicht. Auch in einer Doktorarbeit von Heribert Brinkmann aus dem Jahr 1980 wurde die Schwierigkeit der Interpretation von Kandinskys Gedichten sowie Bühnenwerken dargelegt. Brinkmann analysierte Kandinskys synästhetische Ausdrücke und den symbolistischen Stil in seinem Gedichtband *Klänge* (1912) und widmete auch Kandinskys Beschäftigung mit der Theaterarbeit ein kleines Kapitel. Obwohl Brinkmann in der synästhetischen Wahrnehmung des Künstlers die Basis des Drangs nach dem Gesamtkunstwerk sah,³⁷ schränkte er dies zugleich dahingehend ein, dass die synästhetischen Ideen oft nur auf persönlicher Sinn-

³⁴ Sheppard 1975a, S. 174.

³⁵ Ebd., S. 170.

³⁶ Pevitts 1980, S. 74.

³⁷ Kandinsky erwähnte in *Über das Geistige in der Kunst* einen Aufsatz *Spaltung der Persönlichkeit* von Dr.med. Franz Freudenberg in der Zeitschrift *Die übersinnliche Welt*, 1908. Der Aufsatz behandelt das Phänomen der synästhetischen Wahrnehmung, wie Farbenhören. Kandinskys Anmerkung dazu lässt erahnen, dass er seine eigene Wahrnehmung mit diesem Phänomen identifizierte und sich bestätigt fühlte, »dass gerade bei hoch entwickelten Menschen die Wege zur Seele so direkt und die Eindrücke derselben so schnell zu erreichen sind, dass eine Wirkung, die durch den Geschmack geht, sofort zur Seele gelangt und die entspre-

Ebene Bedeutung finden und nicht auf einem Kodex beruhen könnten. Daher distanzierte er sich von einer Interpretation der *Bühnenkomposition*. In dieser Forschungsphase war zu erkennen, dass die Forscher nach der historischen Einschätzung der Bühnenwerke Kandinskys auf der Suche nach wirksamen Methoden für eine inhaltliche Analyse waren. Zunächst verließ man sich auf Kandinskys Farbsymbolik, wobei diese für sie so fundamental und beliebig war, dass die daraus entstandenen Ergebnisse nicht miteinander zu vereinbaren waren.

In den 1980er Jahren erhielt die Forschung über die *Bühnenkompositionen* zwei Impulse durch die Aufführungen der Bühnenwerke und durch die Entdeckung des Manuskripts zu den frühen *Bühnenkompositionen*. Nach einer Uraufführung (1975) von *Der gelbe Klang* in Abbaye de la Sainte Baume in der Provence wurde das Stück 1982 im Marymount Manhattan Theater in New York und 1987 im National Theater Bern aufgeführt, so dass die inhaltliche Analyse des Werks in der Forschung notwendig wurde. Anlässlich der Aufführung in New York erschien 1982 ein Bericht von Rob Baker und ein Artikel von Felix Thürlemann. Thürlemann wies auf die Bedeutung der Theaterarbeit in Kandinskys Entwicklung zur Abstraktion in der Malerei hin, legte jedoch keine inhaltliche Deutung vor. Die zwei Tanzwissenschaftler David Vaughan³⁸ und Deborah Jowitt³⁹ legten Rezensionen zur selben Aufführung vor und zeigten Interesse an der Rekonstruktion des Tanzes in *Der gelbe Klang*. Angesichts der erhöhten Aufmerksamkeit für die *Bühnenkomposition* wurden die Manuskripte zu den Bühnenwerken Kandinskys erforscht, und die Existenz der frühen *Bühnenkompositionen* wurde allgemein bekannt. Im *Art Journal* (Spring 1983) erschien ein Artikel von Susan Alyson Stein, der sich zum ersten Mal direkt auf die frühen *Bühnenkompositionen* bezog. Die Autorin untersuchte die Hefte in der Städtischen Galerie Lenbachhaus, München, einschließlich der damals nicht veröffentlichten *Bühnenkompositionen Riesen*, *Grüner Klang* und *Schwarz und weiß*. Stein schlug vor, den gelben Riesen in *Riesen* bzw. *Der gelbe Klang*, die grüne Frau in *Grüner Klang* und den blauen Vogel in *Schwarz und weiß* in einem trilogischen Farb-Zusammenhang zu betrachten,⁴⁰ wobei die Einsicht in die Pariser Materialien, die als endgültige Texte gelten, der Autorin damals nicht möglich war, weshalb sie die Reihenfolge anders zuordnete.⁴¹ Auch von der vierten *Bühnenkomposition Schwarze Figur* hatte sie keine Kenntnis. Rein farbsymbolisch betrachtet, könnte ihre Hypothese der Trilogie der Farben Gelb, Blau und Grün zwar möglich sein, aber es fehlte an dem Verständnis der verwendeten Körperbilder, die in der vorliegenden Studie durch die Identifikation der drei genannten Figuren widerlegt werden. Jedoch datierte Steins Arbeit die ursprünglichen Entstehungsjahre der *Bühnen-*

chenden Wege aus der Seele zu anderen materiellen Organen mitklingen lässt (in unserem Falle – Auge).« ÜGK, S. 62.

³⁸ Vaughan, David: *Judson Dance Theatre 1962–1966 (exhibit): Judson Dance Theater Reconstructions; The yellow Sound*. In: *Dance Magazine* September 1982. New York 1982, S. 46–49, 97–98.

³⁹ Jowitt, Deborah: *Let Yellow Ring; The Village Voice*, February 23, 1982. In: *The Dance in Mind*. Boston 1985, S. 151–154.

⁴⁰ Stein 1983, S. 65.

⁴¹ Die Nummerierung von *Riesen* und *Stimmen oder Grüner Klang* war in den früheren Manuskripten umgedreht.

komposition Der gelbe Klang von 1912 auf 1908/09 deutlich vor, so dass ihr Akzent auf den christlich-religiösen sowie apokalyptischen Motiven lag, die in Kandinskys malerischen Werken um 1909 bis 1911 häufig auftauchten. In den 1980er Jahren beschäftigte sich die Forschung über Kandinskys Malerei mit seiner Auseinandersetzung mit esoterischem Gedankengut⁴² sowie apokalyptischen Ideen.⁴³ So beurteilte Klaus Kropfingier Kandinskys Kunstsynthese als eine »kosmisch-mystische Spiritualisierung«.⁴⁴ In seinem Artikel anlässlich des Symposiums »Richard Wagner 1883–1983: Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert« überprüfte Kropfingier Kandinskys theoretische Schrift zur *Bühnenkomposition*⁴⁵ und fand darin eine »fehlgehende Wagner-Rezeption«,⁴⁶ stimmte allerdings zu, dass Kandinskys Idee der Bühnensynthese trotzdem »die Möglichkeit einer Kunst der Künste gesteigert«⁴⁷ hätte, wobei er dieses Ergebnis als im Bereich »des Esoterischen«⁴⁸ bezeichnete. Dies zeigt einerseits, dass Kandinskys Theorie zur Bühnensynthese, wie er selbst in seiner Farblehre bekräftigt, auf »empirisch-seelischer Empfindung«⁴⁹ basiert und damit theoretische Brüche enthalten kann. Andererseits wird sie deswegen als mystisch betrachtet und nicht weitgehend genug analysiert. Die weiteren Forschungsstudien in den späten 1980er Jahren verstärkten diese Tendenz. Sie wiesen »Kausalität« sowie »logische Handlung«⁵⁰ in den *Bühnenkompositionen* zurück und verstanden unter ihnen abstraktes Farbspiel sowie Farbkomposition.

Im Jahr 1986 wurde ein Teil der Manuskripte zu den frühen vier *Bühnenkompositionen*, eine Schenkung von Nina Kandinsky an das Centre Pompidou, in Jessica Boissels Artikel im Ausstellungskatalog *Der Blaue Reiter* (Bern 1986) veröffentlicht.⁵¹ Ihr Ansatz, Kandinskys Ziel der Bühnensynthese als eine »Verklärung der Kunst als Offenbarung des Wesens der Schöpfung« zu lesen sowie als »Möglichkeit, die Welt als Einheit zu verstehen,«⁵² stimmt mit der Ansicht der vorliegenden Studie überein. Ebenso aufschlussreich waren in ihrem Artikel die historische Übersicht sowie die Eingliederung der Bühnenwerke in Kandinskys malerisches Œuvre,⁵³ jedoch bezeichnete Boissel die Farben als »Akteure«⁵⁴ der Stücke und schlug zur Analyse die Isolation der einzelnen von Kandinsky verwendeten Mittel vor.⁵⁵ Damit distanzierte sie sich von der Identifikation der Charaktere sowie der Motive. So konnten die »abstrakten« *Bühnen-*

⁴² Siehe Ringbom 1970, 1982a, 1982b.

⁴³ Siehe Washton Long 1975 sowie 1980.

⁴⁴ Kropfingier 1984, S. 191.

⁴⁵ ÜGK sowie ÜB.

⁴⁶ Kropfingier 1984, S. 195. Ein Missverständnis, dass sich in Kandinskys Artikel *Über Bühnenkomposition* auflöst, in dem er Wagners Verwendung der Gebärdensprache sowie die Beziehung zwischen den Worten und der Musik kritisiert.

⁴⁷ Ebd., S. 198.

⁴⁸ Ebd., S. 198.

⁴⁹ ÜGK, S. 88.

⁵⁰ Simhandl 1987, S. 25.

⁵¹ Die Klärung des Sachverhalts der vier frühen Werke sowie die Veröffentlichung erfolgten 1998 durch Boissel als Herausgeberin.

⁵² Boissel 1986, S. 249.

⁵³ Siehe Boissel 1986, S. 247f.

⁵⁴ Ebd., S. 247.

⁵⁵ Ebd.

kompositionen für alle Interpretationen offen und willkürlich bleiben. 1987 fand eine Projektaufführung der ersten drei *Bühnenkompositionen* in einer Zusammenarbeit der Akademie der Künste und der Hochschule für Künste Berlin statt. Der Regisseur Peter Weitzner deutete das Thema von *Riesen* als Befreiung des Körpers.⁵⁶ Im Beiheft zur selben Aufführung wies Peter Simhandl auf die mysterienspielhaften Züge in den *Bühnenkompositionen* hin, jedoch verstand er die Farbdeutung als die einzige Analysemethode⁵⁷ und legte keine weitere Interpretation vor. Jutta Göricks Versuch war eine erweiterte Studie in dieser Richtung. Sie nahm eine strukturelle Analyse von *Der gelbe Klang* vor und verstand unter den Substanzen auf der Bühne nur die Hülle der Farben. Sie negierte die Existenz der dramatischen Charaktere und bezeichnete das Thema als Fuge der melodischen Farben,⁵⁸ wobei sie, auf Sheppards Interpretation des Pessimismus bezugnehmend, das Hauptthema als »Hoffnung auf Erlösung« und deren »Tod«⁵⁹ bezeichnete. Als weitere Forschungsstudien sind aus demselben Jahr eine Publikation vom bereits erwähnten Peter Simhandl über Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts sowie eine Dissertation von Verena Zimmermann⁶⁰ zu erwähnen. Beide befassten sich mit Kandinskys *Bühnensynthese*, wobei allerdings keine wesentliche Interpretation erreicht wurde.

In den 1990er Jahren gab es neue Aspekte in der Forschung zu Kandinskys malerischem Œuvre. Erneut betont wurde die russische Identität des Künstlers⁶¹ wie z.B. Kandinskys Interesse für Ikonen sowie die russische Volkskunst, und so wurden die russisch-religiösen Einflüsse auf seine Malerei allmählich enthüllt. Dies erweiterte die Interpretationsmöglichkeiten der *Bühnenkompositionen*, allerdings waren die Quellen der Handlung nicht nachweisbar und die Deutungen kreisten daher immer um die abstrakte Ebene. Ulrika-Maria Eller-Rüter publizierte 1990 ihre Dissertation über Kandinskys *Bühnenkompositionen – Der gelbe Klang, Grüner Klang, Schwarz und weiß* sowie *Violett* – und Gedichte. Ihrer Auffassung nach sind »Kampf, Überwindung, Entstehen, Vergehen, Untergang und Schöpfung« die »einzig tatsächlich deduzierbaren Themen, die in der *Bühnenkomposition*, transportiert durch synästhetische Konsonanzen und Dissonanzen, durchgespielt werden.«⁶² So verstand sie die Menschenfiguren nur als Prototypen, die »dem Spiel der Medien untergeordnet und in den synästhetischen Kontext einkomponiert«⁶³ werden, und führte daher keine Identifikation durch. Jelena Hahl-Koch schrieb in ihrer umfassenden Publikation *Kandinsky* (1993) ein Kapitel über Kandinskys nichtmalerische Aktivitäten von 1908 bis 1912 und beschrieb seine Beziehung zum russischen Theater sowie die Einflüsse, die vom Symbolismus und Futurismus auf ihn ausgingen. Hahl-Koch wies auf die besondere

⁵⁶ Weitzner 1987, S. 20.

⁵⁷ Simhandl 1987, S. 25.

⁵⁸ Göricke 1987, S. 129.

⁵⁹ Göricke 1987, S. 129 sowie 124.

⁶⁰ In ihrer Studie wurden Kandinskys Bühnenkonzepte mit Schreyer und Schönberg verglichen. Mit dieser Sicht analysierte sie *Der gelbe Klang*.

⁶¹ Siehe Bowlt 1988 sowie 1989, Smolik 1992, Hahl-Koch 1993, Mazur-Kebrowski 1993 sowie 2000, Kurchanova 1994 und Weiss 1995.

⁶² Eller-Rüter 1990, S. 81.

⁶³ Ebd., S. 83.

Aufmerksamkeit hin, die Maurice Maeterlinck (1862–1949)⁶⁴ in Russland zuteil wurde, und führte Rezensionen über Meyerhold an, die Kandinsky wohl gelesen haben könnte. Insgesamt stellte sie in Kandinskys *Bühnenkompositionen* eine besondere experimentelle Abstraktion im Vergleich zu den Theaterwerken von Symbolisten und Futuristen fest. Diese Erörterung war hilfreich für die Auseinandersetzung mit der Interessensphäre Kandinskys, wobei ihre Einschätzung der *Bühnenkompositionen* auf der Abstraktion zu basieren scheint und die Erläuterung der vorabstrakten Figuren nicht unternommen wurde. Thomas Schober legte 1994 seine Dissertation über das Theater der Maler vor und verfasste Analysen über Kandinskys Werke *Der gelbe Klang*, *Violett* und *Bilder einer Ausstellung*. Schober entwickelte Susan Alyson Steins These der Dreifarben-Beziehung der *Bühnenkompositionen I bis III* weiter und verstand darunter ein übergeordnetes Thema der Farbsymbolik Kandinskys. Demnach behandle dies den Weg des Grüns, das durch das Irdische (Gelb) das Geistige (Blau) erlange.⁶⁵ Obwohl diese These noch auf der Missdeutung der Körperbilder beruht und daher zu metaphysisch wirkt, ist Schobers Auffassung der Endszene von *Der gelbe Klang* – die Kreuzigung stelle einen Übergang zur Erlösung und damit kein tragisches Ende dar – zutreffender als die von Sheppard sowie von Göricke. Jedoch hielt Schober eine von kausal-logischer Beziehung geleitete Interpretation für riskant. Er ließ die Deutung »offen«. 1995 wurde eine Analyse von *Der gelbe Klang* aus einer unpublizierten Dissertation (1983) von Victoria Martino in einem Ausstellungskatalog veröffentlicht. Die Autorin benutzte die Farbtheorie als »wesentliche«⁶⁶ Methode und endete in einer subjektiven Entschlüsselung. Dass sie einen Bezug auf die Illustrationen im Almanach *Der blaue Reiter* nahm,⁶⁷ war zwar zukunftsweisend für die ikonographische Methode, blieb jedoch erfolglos, weil es an einer grundlegenden Analyse der ikonographischen Szenen- sowie Figurengestaltung mangelte.

Unter den farbsymbolisch-abstrakt orientierten Forschungsstudien der 1990er Jahre bis heute ist Claudia Emmerts 1998 vorgelegte Dissertation eine Ausnahme. Die Autorin versuchte, die Hauptmotive in Kandinskys literarischen Werken wie den *Bühnenkompositionen* und Gedichten mit religiös-philosophischen Ideen zu verbinden und im Kontext eschatologischer Themen zu interpretieren. Ihre Studie ist besonders hilfreich insofern, als sie den Ursprung der von Kandinsky in seinen theoretischen wie autobiographischen Schriften benutzten Ideen, etwa die »dritte Offenbarung«, nach russischen sowie westlichen apokalyptisch-eschatologischen Lehren wie der von Wladimir Solowjow ausführlich erläutert. So kann Emmerts Studie für die Vertiefung der Einzelmotive nach religionsphilosophischen Aspekten nützlich sein. Jedoch brachte Emmerts Interpretation der *Bühnenkompositionen* keine Vertiefung in Wesentliches wie die Körperbilder und Bewegungsabläufe, weil sie sich zu sehr auf die zeitgenössischen

⁶⁴ Kandinsky erwähnt Maeterlincks *La princesse Malaine* in *Über das Geistige in der Kunst*.

⁶⁵ Schober 1993, S. 145.

⁶⁶ Martino 1995, S. 566.

⁶⁷ Auch Sheppard 1975a, Pevitts 1980 und Eller-Rüter 1990 versuchten, aus den Illustrationen Hinweise zur Deutung zu ziehen.

religionsphilosophischen Ideen stützte und schließlich Kandinskys Botschaft missdeutete. Ihre Deutungen werden in der vorliegenden Arbeit sorgfältig analysiert.⁶⁸

Die weiteren Forschungsstudien haben wenig neue Aspekte zur Interpretation gebracht. Im Jahr 2000 legte Marcel Bongni eine Dissertation über Kandinskys abstraktes Bühnenwerk *Bilder einer Ausstellung* (nach der Musik von Mussorgsky) mit dem Schwerpunkt der Bühnendarstellung und der Musik vor. Da es um Abstraktion geht, berühren sich Bongnis Methode und das Interesse der vorliegenden Studie nur wenig. Die jüngsten Arbeiten über die *Bühnenkompositionen* wurden 2001 von Donata Kaman und 2004 von Bettina Wilts veröffentlicht. Die erste Autorin widmete den »drei Vertretern des Theaters der Maler in Deutschland,« Oskar Kokoschka, Kandinsky und Oskar Schlemmer, einen Teil.⁶⁹ Die zweite Autorin behandelte das Bauhaustheater und versuchte dabei auch eine Analyse von *Der gelbe Klang* und *Bilder einer Ausstellung*. Die beiden legten jeweils nur auf die abstrakte Bühnengestaltung Wert und schlugen keine neue Methode vor, so dass sich aus ihren Arbeiten keine neuen Interpretationen entwickelten.

Kandinskys ästhetische Neigung zum »Verstecken«⁷⁰ hinderte die Forscher, die Themen sowie die Motive komplett zu entziffern. Kandinskys Ansatz zufolge, der die Handlung ablehnte, wagten sie es nicht, eine kausal-logische Beziehung zwischen den einzelnen Geschehnissen und den Szenen zu suchen, als ob eine weitere Entschlüsselung der *Bühnenkompositionen* unmöglich wäre. Während *Der gelbe Klang* die meisten Interpretationsversuche nach sich zog, wurden die zweite *Bühnenkomposition Grüner Klang* und die dritte *Schwarz und weiß* beispielsweise nur von Eller-Rüter (1990) und Emmert (1998) interpretiert. Anstelle der vierten *Bühnenkomposition Schwarze Figur* wurde die noch abstraktere *Violett* untersucht, und *Schwarze Figur* blieb von der Forschung fast unbeachtet.⁷¹ Ein Grund für die geringe Aufmerksamkeit lag darin, dass in der Abstraktion Kandinskys avantgardistisches Endziel gesehen wurde, so dass die gemischten Abstraktionsstufen der Figuren in den frühen *Bühnenkompositionen* als unfertig verstanden wurden. Zwar ergab sich durch die Herausgabe der kompletten Manuskripte der frühen vier *Bühnenkompositionen* durch Jessica Boissel (1998) erneut die Möglichkeit, das Gesamtbild der vier frühen Werke zu überprüfen und die tetralogisch verbindbaren Themen zu entschlüsseln, aber dies wurde wegen der oben genannten Einschätzung in keiner Studie weiter verfolgt.

Das erste Problem der bisherigen Forschungsstudien lag in der Wahl der Methode. Für die einzig wirksame Methode hielt man Kandinskys Farbsymbolik, wobei Gegenstände wie Menschen nur als abstrakte Farbträger reduziert verstanden wurden und ihnen keine ikonographische Bedeutung beigemessen wurde. So ergaben sich zu einem Geschehen völlig gegensätzliche Deutungen, weil die Farbsymbolik allein nur fundamentale Informationen zu vermitteln schien. Die unerklärbaren Dinge wurden den

⁶⁸ Siehe Kap. 4.2.

⁶⁹ Kaman 2001, S. 112ff.

⁷⁰ ÜGK, S. 107.

⁷¹ Boissel 1986 wies auf die Ähnlichkeit einer Szene aus *Schwarze Figur* mit Kandinskys Bildern hin, die während des Aufenthalts in Berlin von 1907 bis 1908 gemalt wurden. Boissel 1986, S. 247.

synästhetischen Eindrücken des Künstlers zugeschrieben. So blieben manche Charaktere unbegreiflich. Hier liegt die methodische Grenze der abstrakten Farbsymbolik. Diese Grenze kann durch eine dramaturgisch-thematische Analyse der Körperbilder sowie eine ikonographische Untersuchung überwunden werden.

Das zweite Problem beruht auf der Vernachlässigung der von Kandinsky beschriebenen Bewegungsabläufe. Obwohl der größte Teil der Manuskripte aus Kandinskys Beschreibung zur Bewegung durch Menschen und Gegenstände besteht, wurden sie nicht als Forschungsobjekte betrachtet. Die Ursache dafür ist auf Aussagen Kandinskys zurückzuführen. Der Künstler schrieb in *Über das Geistige in der Kunst*, dass er solche Bewegung in die *Bühnenkomposition* einführen wolle, die »sehr einfach« sei und »von welcher das Ziel unbekannt ist.«⁷² So hielten die Fachleute es gar nicht für notwendig, in den praktischen Bewegungen auf der Bühne einen Sinn zu sehen. Ohne Überprüfung der Bewegungssprache Kandinskys wurden die Bewegungsabläufe nur als abstrakte Raumkomposition verstanden und nicht als inhaltliche Motive in die Analyse aufgenommen. So blieb der gesamte Vorgang weder logisch noch kausal entzifferbar. Es ist daher die Aufgabe der vorliegenden Arbeit, Kandinskys Bewegungssprache in den frühen *Bühnenkompositionen* zu analysieren und das Ergebnis in die Gesamtinterpretation einzubinden.

Kandinsky schrieb von einer »inneren Einheitlichkeit«⁷³ in den *Bühnenkompositionen*, die durch »äußere Uneinheitlichkeit unterstützt und sogar gebildet wird.«⁷⁴ Dies klingt wie eine Herausforderung für die Zuschauer, als hätte er die äußerliche Logik und Kausalität im Bühnenstück absichtlich zerstört, damit die »innere Notwendigkeit« zur »einzigsten Quelle«⁷⁵ des Werks werde und das »Drama aus dem Komplex der inneren Erlebnisse (Seelenvibrationen) des Zuschauers«⁷⁶ bestehe. Mit der »inneren Notwendigkeit« meinte Kandinsky den Gegensatz zu von der Natur vorgegebenen Notwendigkeiten.⁷⁷ Die äußerliche Uneinheitlichkeit der Körperbilder und die fehlende Koordination der Bewegungen könnten deshalb Bausteine der *Bühnenkomposition* sein, die schließlich zur »inneren Einheitlichkeit« führen. Und die äußeren Darstellungen müssen trotzdem gemäß der »inneren Notwendigkeit«, d.h. dem inneren Darstellungsprinzip des Künstlers, aufgebaut worden sein. Die Farbsymbolik war die einzige Methode, die durch Kandinskys eigene theoretische Schrift gerechtfertigt war. Angesichts der oben genannten Probleme ist es notwendig, für die Körperbilder und die Bewegungen Kandinskys Darstellungsrichtlinien zu suchen. Die frühen vier *Bühnenkompositionen*, die unpubliziert und in der Hand des Künstlers blieben, besitzen

⁷² ÜGK, S. 123.

⁷³ ÜB, S. 206. »Es kommt von selbst das Gefühl der Notwendigkeit der inneren Einheitlichkeit, die durch äußere Uneinheitlichkeit unterstützt und sogar gebildet wird.« Der Text in kursiv stammt von Kandinsky.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd. »Hier wird also zur einzigen Quelle die innere Notwendigkeit.« Der Text in kursiv stammt von Kandinsky.

⁷⁶ ÜB, S. 207.

⁷⁷ ÜGK, S. 133ff. Zu der Definition der »inneren Notwendigkeit« in Kandinskys Anwendung sowie dem Nachschlagen der angewendeten Textstellen kann Reinhold Zimmermanns Studie als Nachweis dienen. Siehe Zimmermann 2002b, S. 292ff.