



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Das kunsthistorische Überblickswerk als Zeugnis
der Durchsetzung der Abstrakten Kunst (1917-1977)

verfasst von / submitted by

Teresa Kamencek, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna, 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte UG2002

Betreut von / Supervisor

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Dr. Raphael Rosenberg, der mir das Thema im Rahmen eines Seminars überlassen hat. Nur wenig vom geduldigen Rat, mit dem er mich im Verlauf meines Studiums unterstützt hat, wird in der Arbeit sichtbar.

Inhaltsverzeichnis

Einführung	1
I. Die Abstraktion und das Überblickswerk	1
II. Zu Forschungsstand, Zielsetzung und Vorgehensweise	3
Zur Qualifizierung: Eingrenzungsparameter	5
III. Zum kunsthistorischen Standardwerk und seinem Wert für die Abstraktionsforschung	7
Die Lesbarkeit der Disziplin	8
Von Subjektivismus und Strategie: Das kunsthistorische Hybridmodell	9
Die Handschrift der Verfassenden	11
Abstraktionsdiskurse in kunsthistorischer Standardliteratur	13
1 Vom Ursprung: Kunsthistorische Erklärungsmodelle und ihre Urheber*innen	13
1.1 Der Auftakt: Die vielen Modelle der Abstraktionslegitimierung	14
1.2 Neuorientierung als Nachspiel des Zweiten Weltkrieges	25
1.3 Die stabilisierende Assimilierung	29
2 Künstler*innenkanons und Faktoren ihrer Genese	32
2.1 Kandinsky und die deutsche Antipode	33
2.2 Reduktion und Dichotomie	37
2.3 Internationalisierung und Abgrenzung	39
Exkurs: Der Künstler greift ein	40
3 Dekoration oder Zukunftskunst: Ausblick und Wertung	45
3.1 Zwischen Ära und Willkür: Wertung als Leitmotiv	47
3.2 Von Dekoration, Dämonen und dem Neugewinn der Mitte	51
4 Die Terminologie im Überblick	54
4.1 Vom <i>Geistigen</i> und <i>Absoluten</i> : Künstlertheorien entlehntes Vokabular	55
4.2 Vom pragmatischen Kompositum und seinem <i>dekorativen</i> Konterpart	56
4.3 Von Begriffsreflexion und Involution: <i>Abstrakt? Expressionismus?</i>	58
4.4 Resultat: Die <i>Konkretisierung</i> des Vokabulars	59
5 Zwischen Strategie und Metainformation: Die Bebilderung	61
5.1 Typologie der Bebilderung: Loslösung von Kandinsky	62

5.2 Positions- und Auswahlstrategien	64
5.3 Zur Herkunft des Bildes im Überblickswerk	67
5.3.1 Limitationen, Sammlungen und der <i>Sturm</i> der Bilder	68
5.3.2 Vom Archiv zum Museum	71
Conclusio	73
I. Erklärungspluralismus und Reduktion	73
II. Neuorientierung und Wertungsdualismus	75
III. Die Durchsetzung <i>der</i> Abstrakten Kunst	77
Literaturverzeichnis	80
Abbildungen	88
Abbildungsverzeichnis	93
Visualisierungen	94
I. Schemata kunsthistorischer Legitimierungsmodelle	94
II. Diagramme	101
III. Tabellen	107
Abstract	124
I. Englisch	124
II. Deutsch	125

Einführung

I. Die Abstrakte Kunst und das Überblickswerk

Abstraktion zählt heute zu den geläufigsten aller Bildmittel. Als sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts als systematisches Gestaltungsinstrument der Avantgarde auf den Plan trat, arbeiteten ihre Vertreter*innen angestrengt daran, sie mittels Ausstellungsprojekten, Publikationen und Vereinigungen öffentlich zu etablieren. Die abstrakten Werke wurden vielfach gezeigt und gesammelt; kraftvoll schnitten sie in ihre Gegenwart ein. Doch die Zeitlosigkeit der Gegenwart konnte keine universale Durchsetzung der Bildinventionen garantieren. Wie also sollte man ihren Gehalt auch in Vergangenheit und Zukunft manifestieren? Die Berührung beider Zeitebenen gestaltete sich für Künstler*innen selbst diffizil. Vielmehr war es die von Kunsthistoriker*innen geformte akademische Wissensbildung, die das Fortleben von Werk und Person garantierte. Denn wenn die avantgardistische Malerei mehr und mehr in Abhängigkeit zur persönlichen Erfahrung stand, setzte ihre Durchsetzung einen überblicksstiftenden Allgemeindiskurs voraus, der alle ihre Positionen bündelte. Insbesondere das kunsthistorische Überblickswerk, das Opus magnum der Disziplin, konnte diese Aufgabe erfüllen: Als literarisches Gedächtnis aller erinnerungswürdigen Erscheinungen der Kunst machte es ein Vergessen unmöglich.

Doch die zeitgenössischen Kunsthistoriograph*innen standen ihrerseits vor einem Dilemma: Nie zuvor hatte man es mit derart radikal subjektiven Ausformungen der Kunst zu tun gehabt. Der sorgfältig zurechtgelegte Organismus der Kunstgeschichte geriet in Bedrängnis. Denn die avantgardistische und insbesondere die Abstrakte Kunst¹ innerhalb der linearen Schaffenschronologie zu positionieren, stellte Kunsthistoriker*innen vor substantielle Herausforderungen: Musste man auf die neuartigen Kunstformen reagieren? Ihre Gegner hätten die Abstraktion gerne aus ihren Überblicksbänden exkludiert, doch eine Aussonderung hätte dank der Publikumswirksamkeit an der Autorität der Kunstgeschichten gekratzt; was ausstellungs- und sammlungswürdig war, musste auch erzählt werden. Wie sollte man vorgehen? Die bildmediale Resignation von traditioneller Ikonographie und eindeutiger Zuordnung gegenstandsloser Kunst drängte fachgelehrte Rezipient*innen in eine obligate

¹ Die vorliegende Arbeit unterscheidet zwischen der abstrakten Kunst als jede Form von Bildproduktion, die sich der Mimesis verweigert, wohingegen der Eigenname *Abstrakte Kunst* die etablierte Strömung meint. Zudem handelt es sich ausschließlich um die Errungenschaften der historischen Abstraktion, die sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts hervortaten. Jede Form der Abstraktion, die sich außerhalb des Mediums der Malerei bewegt, muss aus Platzgründen außen vor gelassen werden.

Position mitbestimmender Instanz. Gleichzeitig partizipierten Kunstschaaffende an der Konstitution von Theoriekomplexen, die es zu berücksichtigen galt. Eine Beteiligungsdemokratisierung stellte sich ein und eliminierte die traditionelle Distanz von Kunst und Kunstgeschichte, die es beiden erlaubte, die eigene Entfaltung in konstruktiver Symbiose zu verfolgen.² Kunsthistorische Konfrontation schien die logische Konsequenz.

Kunsthistoriograph*innen delegierten die Strömung infolgedessen seit ihrem Aufkommen durch das ganze Spektrum der Aggregatzustände: War sie die Zukunft aller Kunstpraxis? Oder doch rettungslose Sackgasse einer missglückten Entwicklung? Persönliches Urteil und Eigeninteresse bestimmten die kunsthistorische Behandlung der Abstraktion. Diese disziplinäre Regellosigkeit kulminierte im kulturpolitischen Tiefpunkt des Nationalsozialismus: Als *Entartete Kunst* musste die wissenschaftliche Darstellung der Abstraktion vor der Ideologie kapitulieren. Doch mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges kam es zu einem unsichtbaren Wendepunkt: Mithilfe von Werner Haftmann und der *documenta* emanzipierte sich die gegenstandslose Kunst vom Tabu zur universalen Weltsprache. Bedeutete dies eine Etablierung? Kunsthistoriker*innen wie Hans Sedlmayr drängten die Abstraktion weiterhin in die entgegengesetzte Richtung; das kunsthistorische Überblickswerk wurde zum Schauplatz dieser Zerreißprobe. Dieselben Argumente wurden auf beiden Seiten verwendet, um polare Sichtweisen zu vertreten, das Image der Abstraktion war zur Mitte des 20. Jahrhunderts nach wie vor instabil. Wohl keine andere Bewegung der Kunstgeschichte musste solch langlebige und prägnante Gemütsschwankungen von Politik und Wissenschaft durchleiden. Wann gelang es der Abstraktion trotz alledem, eine Kehrtwende hin zu ihrer Stabilisierung zu meistern?

Die vorliegende Arbeit will argumentieren, dass sich der Verlauf und Zeitpunkt ihrer Durchsetzung an der Gattung der Standardliteratur festmachen lässt. Sie ist nicht nur mediale Heimat der Weltsprachen-Trope, – bis heute eine der persistentesten Theorien zur modernen Kunst – sondern langlebiges Zeugnis aller Etablierungsmomente. Bisher als Medium für die Untersuchung der Abstraktionsrezeption und ihrer Diskurse vernachlässigt, halten die Leistungen der Standardliteratur viele Einsichten der Etablierungsgeschichte der Abstrakten Kunst bereit. Und während bisherige Untersuchungen ein kongruentes Bild der Summe aller künstlerischen Einzelphänomene der Abstraktion zu geben vermochten, ist es der Gesamtprozess ihrer Durchsetzung als die großgeschriebene Abstrakte Kunst, den es noch darzulegen gilt.

² Schmitz 1993, S. 50.

II. Forschungsstand, Zielsetzung und Vorgehensweise

Abstraktion und Diskurs als Kollektivsingulare sind als multiple Dinge benennbar. Die kunsthistorische Forschung zu ebendieser Vielfalt war bislang auf künstlerische Selbstzeugnisse, Texte der Kunstkritik und einzelne Fachaufsätze ausgerichtet, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervortaten. Eine der materialreichsten Universalzusammenstellungen von Positionierungen der Kunstgeschichte zur gegenstandslosen Malerei vor dem Zweiten Weltkrieg stammt von Norbert Schmitz. Seine Dissertation *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne* (1993) ist erster Gemeinplatz der Wechselwirkung von Theorie und Praxis. In Bezug auf die avantgardistischen Künstler*innentheorien hat Walter Hess mit seinem Werk *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei* (1956) eine der ersten deutschsprachigen Sammlungen veröffentlicht, Christoph Metzger mit *Theorien der Abstraktion* (2020) die rezenteste und am ausführlichsten kommentierte. Das kohärenteste Gesamtbild stammt von Klaus Beyme in seinem bahnbrechenden Band *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955* (2005). Er berührt als erster den Zusammenhang der Ereignisse bis nach dem Zweiten Weltkrieg. Dem Abstraktionsdiskurs nach 1945 wurde weitaus weniger disziplinäre Beachtung gewidmet. Neben Beyme waren es einzelne Abhandlungen, die kunsthistorische Diskurse zur Bildproduktion der historischen Avantgarden zum Gegenstand hatten. Den rezentesten legten Martin Schieder und Isabelle Ewig mit *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945* (2006) vor. Martin Schieders *Im Blick des anderen* (2005) leistete dafür konstruktive Vorarbeit.

Auch die facettenreichen Konditionen der Vorgeschichte und Historisierung gegenstandsloser Malerei wurden bereits erzählt. Einer der wertvollsten Beiträge in dieser Hinsicht geht auf Raphael Rosenberg zurück. In seiner Habilitationsschrift *Turner - Hugo - Moreau: Entdeckung der Abstraktion* (2007) gibt er nicht nur ein konzises Fundament der Rezeptionsgeschichte der abstrakten Kunst, sondern widmet sich ihrer Vorzeit und Erfindung bei gleichzeitiger Darlegung der Sonderstellung Wassily Kandinskys. Mit Theorie und Lehrbüchern focht der Maler für Durchsetzung und Verständnis seiner Bildpraktiken. Dass Kandinskys Auffassung des Abstraktionsbegriffes vornehmlich mit seiner eigenen bildmedialen Tendenz verknüpft ist und zur Rechtfertigung derselben diente, diagnostizierte Matthias Haldemann in *Kandinskys Abstraktion* (2001). Die intendierte Analyse ist insbesondere an die Rezeption des Schaffens Kandinskys gebunden und soll ihre Relativierungen anhand seiner exemplifizieren.

Dem kunsthistorischen Überblickswerk hat sich die Forschung dagegen wenig geöffnet. Seine Entstehungsgeschichte wurde am konsequentesten von Gabriele Bickendorf in *Klassiker der Kunstgeschichte* (2007) vorgelegt, ohne auf Überlegungen zur Funktionalität der Gattung zu sprechen zu kommen. Hubert Locher dagegen hat sich dem Charakter und Nutzen des Handbuchs am systematischsten gewidmet. In *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950* (2010) veröffentlichte er Überlegungen zu Entstehungsgeschichte, Aufgabe und Entwicklung des Faches sowie ihrer grundlegendsten Gattung, die in ihrem Umfang bis heute nicht übertroffen wurden.

In beiden Fällen wurde versäumt, nach der quellenhistorischen Virtualität der Gattung zu fragen. Die vorliegende Untersuchung will die Erschließung dieser Forschungslücke einleiten. Denn das Potenzial, soziokulturelle Momente und ihre Entwicklungen unmittelbar wiederzugeben, gibt dem Handbuch eine neuartige Relevanz sui generis: Anders als die ephemere Ausstellung und die fachliche Spezifik alternativer Gattungen ist das kunsthistorische Standardwerk ein permanentes Zeugnis öffentlich-wissenschaftlichen Kunstinteresses. Die folgende Untersuchung will sich sowohl über die medialen als auch die temporalen Grenzen bestehender Forschung hinauswagen und das kunsthistorische Überblickswerk als Medium des Abstraktionsdiskurses heranziehen. Anders als die erforschten Gattungen der Künstler*innentheorie und kunsthistorischer Einzelbeiträge vermag die Berücksichtigung der geschriebenen Kunstgeschichten die Auslösung des Abstraktionsdiskurses aus dem Individuellen und seine Transferierung hin zum Allgemeinen. Sollte eine Kunstform etabliert sein, müsste sich dies also vorzugsweise an der diskursiven Chronologie im Überblickswerk festmachen lassen:

Wann konnte sich die gegenstandslose Malerei trotz fundamentaler Erschütterungen im Strömungspluralismus der historischen Avantgarde durchsetzen? Wann avancierte die Abstrakte Kunst zum obligatorischen Teil des kunsthistoriographischen Narrativs? Wie wurde ihre Eingliederung begründet, wie wurde sie lokalisiert und bewertet? Wie sind die dafür genutzten Vokabularien und Illustrationen geartet? Anhand welcher Parameter lässt sich eine solche Universaletablierung mittels Standardliteratur festmachen? Das Ziel der Untersuchung ist die Bündelung all jener Fragestellungen, um prozessuale Schritte der Konstruktion *der* Abstrakten Kunst als disziplinär anerkannte Strömung dazulegen. Ein anhand definierter Kenngrößen zusammengestellter Korpus an Überblicken soll vor diesem Hintergrund systematisch untersucht und aufgegliedert werden. Die in ihm enthaltenen, teils bis zur Unsichtbarkeit verstreuten und verschachtelten Segmente der historischen Durchsetzung gegenstandsloser Kunst, sollen mittels Diskursanalyse nebeneinandergestellt und abschließend

in ein semiotisches Kompendium rückgeführt werden.

Zur Qualifizierung: Eingrenzungsparameter

Das kunsthistorische Standardwerk als Medium der Vermittlung von Kunsthistoriographie erfreute sich im 20. Jahrhundert besonderer Beliebtheit in Europa. Weil die absolute Menge all dieser Bände in ihrer Summe nicht sinnvoll verwertbar wäre, musste sie eingegrenzt und in sich relativiert werden, um die wissenschaftliche Vergleichbarkeit und Gleichförmigkeit einzelner Überblickswerke für die ausstehende Analyse zu sichern. Dafür wurden folgende Parameter herangezogen:

1. Deutsche Originalsprache

Sowohl die Wurzeln des kunsthistorischen Standardwerkes als auch die Anfänge der Abstrakten Kunst entsprangen dem deutschsprachigen Raum. Somit ist es naheliegend, das Fundament der vorliegenden Untersuchung im selben anzusiedeln. Um einen geradlinigen Vergleichskorpus zu gewährleisten, muss das jeweilige Werk folglich in seiner ersten Auflage auf Deutsch publiziert worden sein. Das ist vor allem deswegen unabdingbar, weil nur so einzelne graduelle Änderungen innerhalb des Diskurses, ohne den Umweg von Übersetzungen, aufgedeckt werden können. Auch eine Analyse der englischen und französischen Standardliteratur und ihrer Abstraktionsdiskurse wäre äußerst lohnend, muss aber aufgrund der bis dato inexistenten Forschungslage vorerst ausgeklammert werden.³

³ Die vorliegende Analyse will nicht nur ihr Erkenntnispotenzial, sondern auch ihre Limitationen deutlich machen. So sollen epochemachende Überblickswerke, die den Parametern der Untersuchung nicht entsprechen, zumindest durch Konzessivanmerkungen Erwähnung finden: Ernst Gombrichs *History of Art* (1950), unabdingbare Standardliteratur auch für den deutschsprachigen Raum, erschien in ihrer Erstauflage in englischer Sprache und kann so keinen Eingang finden. Gombrichs Grenzposition an deutschsprachiger und englischer Kunstgeschichte wäre für eine weiterführende Analyse in andere Sprachgebiete lohnend und könnte eine wechselseitige Transferierung von Theorien, Ideen und Vokabular bedeuten. Auch die Bände der *Pelican History of Art* (seit 1945), die etwa als englisches Pendant zur Propyläen-Kunstgeschichte herangezogen werden könnten, dürften in einer solchen Analyse nicht fehlen.

Sowohl der englischen als auch der französischen Kunstgeschichtsschreibung ist das Spezifikum zu eigen, im 20. Jahrhundert zwar eine entwickelte Systematik des Überblicks zu bedienen, aber sich kollektiv erst nach 1950 mit der Darstellung der *Abstrakten Kunst* zu befassen. Insbesondere die französische Kunstgeschichte wandte sich der deutschen Kunstentwicklung und ihrer Theorie nach dem Zweiten Weltkrieg nur zögernd zu (Gaehtgens 2006, S. XV). Dieser Umstand ist augenscheinliche Konsequenz des französischen Nationalverständnisses der Kunst, wenn etwa Maurice Gieure in *La peinture moderne* von 1960 expliziert, dass die Abstraktion in der Malerei niemals französisch war (Gieure 1960, S. 99). Die frühe Abneigung der englischen Kunstlandschaft gegenüber Kandinsky gestaltete sich ähnlich (Selwood 1980, S. 199). All diese Faktoren erschweren die Bereitstellung eines intereuropäischen Querschnitts und bedürfen eines erweiterten Rahmens.

2. Publikationsjahre 1917–1977

Das erste deutschsprachige Überblickswerk, das die Abstrakte Kunst diskutiert, konnte für 1917 festgemacht werden, wohingegen die Untersuchung sechzig Jahre später mit angenommener Stabilisierung der Strömung enden wird. Zusätzlich unterlag das Überblickswerk in den jüngsten Jahrzehnten dem Versuch der Popularisierung, der zur Ausdifferenzierung in Form, Inhalt und Umfang führte. Das Standardwerk verlor so nach 1970 seine Gattungsgrenzen und -charakteristika und damit zunehmend seine Relevanz für die vorliegende Analyse.

3. Zeitspanne und Gleichzeitigkeit

Das Werk muss die Kunstentwicklung aller Gattungen mindestens eines Jahrhunderts abstecken wollen. Wenn es selbst diesen Anspruch nicht erfüllt, muss es als Teil einer mehrbändigen Publikationsreihe bestehen, die eine übergeordnete Kunstentwicklung nachzuzeichnen sucht. Jede relevante Publikation muss demnach wenigstens Ausschnitt einer mehrere Jahrhunderte umfassenden geschriebenen Geschichte der Kunst sein.⁴ Der jeweilige Band muss ferner das Ziel deutlich machen, die Kunstgeschichte bis zu seiner Gegenwart aufzuzeigen. Mit diesem Anspruch auf Gleichzeitigkeit korreliert selbsttätig auch jener, die gegenstandslose Malerei in ein etabliertes, kunsthistorisches Narrativ einzuspeisen.

4. Narrativer Universalanspruch

Das Handbuch muss nicht nur die Entwicklungsgeschichte einer Gattung, sondern *der* bildenden Kunst in ihrer Universalität darlegen.⁵ Dasselbe gilt für die Stringenz des kunsthistorischen Erzählstrangs: Der Band muss, um für die Analyse bedeutsam zu sein, eine Kunstgeschichte vorlegen wollen, die in Form eines Fließtextes den Zusammenhang der Entwicklung der Kunst in ihrer Gänze zu projizieren sucht.⁶ Ist ein solch kohärentes Narrativ nicht gegeben, fehlt dem Werk meist irgendeine Art von Verortungsstrategie der gegenstandslosen Malerei und damit die Relevanz für die intendierte Analyse.

⁴ Untersuchungen der modernen oder dezidiert abstrakten Kunst, wie etwa jene von Leopold Zahn (1958), kommen erst nach dem Zweiten Weltkrieg und damit mit großem zeitlichem Abstand zur historischen Avantgarde auf.

⁵ Auf eine fortführende Analyse der Malereihandbücher wie etwa jene von Paul Ferdinand Schmidt (1952) und Werner Haftmann (1954) muss vorerst verzichtet werden. Die Geschichten der Malerei könnten aber vertiefende Ergebnisse bringen und eine Brücke vom Allgemeinen ins Spezifische errichten.

⁶ So muss die von Kurt M. Jung herausgegebene *Weltgeschichte der Künste* (1966) aus ebendiesem Grund außen vor gelassen werden: Sie handelt die Entwicklungen in den verschiedenen Künsten zwar chronologisch, jedoch nur stichpunktartig in Listen ab. Auch die Kunstgeschichten Leonie von Wilckens (die fünf Bände der *Epochen* von 1949 und der *Grundriss* von 1967) finden keinen Eingang in die vorliegende Analyse, stehen sie doch formal mehr in der Tradition der Künstler*innenlexika.

5. Geographischer Raum

Der Band muss die Behandlung einer Kunstentwicklungsgeschichte von zumindest Europa, andere Kontinente nicht zwingend exkludierend, zum Anspruch haben. Dieser Parameter soll die inhaltliche Internationalität des Standardbandes gewährleisten und gleichzeitig spezifischen, auf den deutschsprachigen Raum fokussierten, Lokalanalysen entgegenwirken.⁷

Anhand dieser Voraussetzungen ergibt sich ein Korpus von 16 kunsthistorischen Überblickswerken. Die Handbücher sollen im Folgenden kritisch aufgenommen und in Hinblick auf die in ihnen enthaltenen Beiträge zum Abstraktionsdiskurs systematisch aufeinander bezogen werden. Sofern ausmachbar, werden reduzierte Hinweise zu Biografien und Dogmen einzelner Autoren einfließen, um Kontextualisierungen deutbar zu machen. An geeigneten Stellen soll die Untersuchung über die selbstauferlegten Grenzen hinausgreifen, Querverweise zu anderen Gattungen und Parallelerscheinungen machen, um das kunsthistorische Überblickswerk in seiner Stellung als Kumulation diverser Einflussfaktoren seines Umfeldes zu veranschaulichen. Hauptziel der Arbeit ist dabei, mittels umfassender qualitativer Analyse die Etablierung der Abstrakten Kunst in der deutschsprachigen Kunstgeschichte als Summe ihrer Entwicklungsetappen zu ergründen. Punktuelle Empirie durch Quantifizierung und Visualisierung soll Verlaufsstrukturen zusätzlich mess- und sichtbar machen. Um eine Basis dafür zu schaffen, sollen zunächst die Gattungsspezifika des kunsthistorischen Handbuchs und damit sein Wert für die Abstraktionsforschung dargelegt werden.

III. Zum kunsthistorischen Standardwerk und seinem Wert für die Abstraktionsforschung

Das Überblickswerk ist heutigen Kunsthistoriker*innen derart vertraut, der Disziplin so basal angewachsen, dass selten über seine Individualität reflektiert wird. Ob als Studierhilfe oder Vademecum – kunsthistorische Standardliteratur gibt sich unauffällig und in aller Bescheidenheit, obgleich ihr eine monumentale Aufgabe zugrunde liegt: Sie fungiert als kollektives Gedächtnis der Disziplin und somit als Referenzebene aller Wissensakzeptanz.

⁷ Auch Franz Rohs *Geschichte der deutschen Kunst* (1958) entspricht wegen Ausklammerung aller außerhalb Deutschlands auftretenden Kunsterscheinungen nicht den Konditionen der Analyse. Obgleich sich die gegenstandslose Malerei und ihr Scheitelpunkt um Kandinsky im deutschsprachigen Raum lokalisieren lässt, bedeutet eine solche geographische Konzentration die Absenz anderer avantgardistischer Strömungen wie Kubismus und Futurismus, die für die intendierte Analyse der kunsthistorischen Bewegungsdistinktionen unabdingbar sind.

Mittels Reduktion zugunsten der Handlichkeit⁸ wird der Umfang eines Faches zu einem lesbaren Wissenskern komprimiert, der naturgemäß Ausscheidungen ablegen muss. Detailwissen nimmt so zugunsten der *Communis Opinio* ab und kann allein durch weiterführende Lektüre im Selbststudium internalisiert werden. Im Großen und Ganzen ist das kunsthistorische Überblickswerk also *das* kunstliterarische Medium, das Kanons entwirft und wiedergibt. In einem Zeitalter, in dem die expandierende *Digital Art History* das Hinterfragen von Grundsatz und Kanon nicht nur ermöglicht, sondern pressiert und digitale Enzyklopädien das Druckwerk in Mobilität und Disponibilität übertreffen, wird das kunsthistorische Standardwerk progressiv als antiquiert wahrgenommen. Ist das Verfallsdatum der Gattung erreicht? Die vorliegende Untersuchung will diese Prämisse auf zwei Ebenen verneinen:

Zuallererst bleibt das kunstgeschichtliche Standardwerk ein von Expert*innen vorgelegtes Wissenskompendium, das die Partizipation am Fach, seinen Kommunikations- und Argumentationsabläufen zulässt. Damit ist es ein immerwährendes Tor zwischen der Disziplin und ihrem Umfeld, dessen Organismus über Jahrhunderte wuchs und wächst, ohne seine qualitativ-fachliche Einheit zu verlieren. Schon vor diesem Hintergrund sind die geschriebenen Kunstgeschichten immun gegen Vorwürfe der funktionalen Obsoleszenz.

Doch auch für die Disziplin in sich bleiben die Bände relevant. Denn das Standardwerk ist ähnlich einem Kippbild dazu fähig, zwischen Sekundärliteratur und Quelle zu changieren, seine Funktion zu verschieben und seine Wichtigkeit für die zeitgenössische Kunstgeschichte reaktiv zu stärken. Die aus Handbüchern gewonnene Metainformation ist für die heutige Diskurs- und Kanonisierungsforschung vielleicht wertvoller als jene anderer Gattungen: Als integrierender und integrierter Bestandteil der Disziplin ist jeglicher Ein- und Ausfluss der Kunstgeschichte im Überblickswerk in Form und Inhalt immanent. Das Standardwerk ist somit sowohl Protagonist einer Publikationsgattung, deren Form eine disziplinär anerkannte Funktion hat, als auch Rahmen einer Argumentation, die inhaltlich auf außersprachliche Intention und Wirkung verweist.

Die Lesbarkeit der Disziplin

Was Hans Blumenberg über die *Lesbarkeit der Welt* geschrieben hat, lässt sich auch auf das Fach der Kunstgeschichte applizieren: Das Verhältnis von Disziplin und Buch gibt sich als

⁸ Siehe dazu etwa Springer/Osborn 1921, S. VIII: „Wieder mußten einige Kürzungen in den früheren Partien dazu helfen, dem Bande seine Handlichkeit zu wahren.“

gattungsspezifischer Spezialfall der universalen Disposition zum fachhistorischen Wissenwollen und Wissenkönnen.⁹ Nicht umsonst wird die Geschichte des Handbuchs gerne als Symbol und Symptom der Manifestation der Kunstgeschichte gleichgesetzt.¹⁰ Wie aber geht die Gattung vor, um eine disziplinäre Lesbarkeit zu gewährleisten? Kunsthistorische Überblickswerke umspannen einen vorab definierten Zeitraum und sind in ihrem Inhalt nach geographischen oder epochalen Gesichtspunkten kategorisiert, innerhalb derer ein Rückgriff auf die Systematisierung nach Künstler*innen angewandt werden kann. In diesem Rahmen sind weniger spezifische Fragestellungen, sondern eine synthetisierende Synchronisierung kohärenter Geschichten der Kunst die Triebfeder der Verfasser*innen. Der Gegenstandsbereich der Disziplin wird durch das Überblickswerk definiert, gleichzeitig erheben kunsthistorische Standardwerke einen pädagogisch-didaktischen Anspruch, der mit dem derivativen Zusammentragen von repräsentativen und der Integration von neuen Forschungsergebnissen einhergeht. Kulturhistorische Gesetzmäßigkeiten und Entwicklungsmuster werden induktiv erschlossen, der Grad ihrer Detailgenauigkeit bleibt variabel. Autor*innen erschaffen in Anbetracht dessen Entwürfe einer Verlaufsgeschichte der Kunst mit Anspruch auf kanonisierte Allgemeingültigkeit, die auch außerdisziplinär Wissbegierigen einen möglichst aktualisierten Kenntnisstand der Geschichte der bildenden Kunst anzubieten imstande sein soll. Das Standardwerk ist somit jenes Wissenspaket, das Kunsthistoriker*innen kollektiv auch nach außen zu tragen beschließen. Wird eine Kunstform integriert, wird ihr eine Wertigkeit zugesprochen, die die innerdisziplinäre Relevanz übersteigt. Die Integration einer Kunstbewegung in den Organismus des Überblicks leitet folglich einen Prozess ihrer universalen Etablierung ein, wenn Heterogenes (i.e. die Summe aller Kunstentwicklungen bis zur Gegenwart) in Homogenes (i.e. das Überblickswerk und die Entwicklungsgeschichte, die es aufzeigen möchte) eingegliedert, erklärt und legitimiert wird.

Von Subjektivismus und Strategie: Das kunsthistorische Hybridmodell

Das Wesen der standardisierten Kunsthistoriographie des 20. Jahrhunderts ist entgegen seinen Frühererscheinungen kein Ergebnis einer evolutionären Loslösung von der personendefinierten Konstruktion einer Entwicklungslinie der Kunst. Und auch, wenn das Verdienst des frühen Überblickswerks in seiner absoluten Distanzierung von einer Orientierung an

⁹ Blumenberg 2003, S. 9.

¹⁰ Bickendorf 2007, S. 42–43.

Künstler*innenpersönlichkeiten liegt,¹¹ muss für das 20. Jahrhundert vielmehr auf die Favorisierung einer permanent heterogenen Mischform hingewiesen werden. Denn wenn die archetypischen Standardwerke Winckelmanns und Seroux d'Agincourts Vasaris kunsthistorische Anthropozentrik durch reine Werküberblicke abzulösen vermochten, so vor allem deswegen, weil sich beide Kunstgeschichten den Erscheinungen vor der Frühen Neuzeit widmen. Jedes überblicksstiftende Narrativ, das sich mit jüngerer Kunst befasst, kann sich einem subjektorientierten Entwicklungsmodell nicht verschließen. Auch dem Überblickswerk, das das 20. Jahrhundert miteinbeziehen will, ist eine dezidierte methodische Weiterentwicklung (i.e. Anspruch auf eine geschriebene, organische Kunstgeschichte) inhärent, die sich gleichzeitig nicht davor scheut, zum Ziel einer Synthese einen scheinbaren Schritt (i.e. personenorientierte Gliederung) zurückzuweichen. Die geschriebenen Kunstgeschichten sind daher keine reine Beschränkung auf serielle Abhandlungen nach Epochen und geographischen Räumen. Sie nähern sich in individuellem Ausmaß asymptotisch dahingehend, doch setzt sich das zu Behandelnde, nämlich *die Kunst*, aus *dem Künstler* und *dem Kunstwerk* zusammen. Beide Kollektivsingulare muss das Überblickswerk unterbringen, ohne den ersten zu negieren.¹² Gabriele Bickendorf weist im Kontext dessen auf einen theoretischen Paradigmenwechsel hin¹³: Die Mehrströmigkeit der Kunsthistoriographie wird zu einem konzeptuell-singulären Fluss der *einen* Kunstgeschichte reguliert. Gleichsam kann eine subjektzentrierte Auffächerung der Kunst theoretisch nicht in einen monokausalen Teich *der Kunst* versenkt werden. Die anhaltende Ausdifferenzierung aller Strömungen der bildenden Kunst erlaubte es noch weniger, von einer personenbedingten Orientierung abzusehen: Die Mehrzahl kanonisierter – oder zu kanonisierender – Künstler*innen gestaltete zunehmend individuell und originell.

Die Disziplin steht also laufend vor der Herausforderung, Kunstform und Personen möglichst zeitnah zu ihrem Auftreten kunsthistorisch auf ihre Individualität angepasst zu legitimieren und zu benennen. So sprachen sich Theoretiker*innen, insbesondere seit Anbeginn des 20. Jahrhunderts, für eine Kunstgeschichtsschreibung aus, die eben keine homogene Stilgeschichte sei, sondern eine vielschichtige, von Künstlerindividuen getragene.¹⁴ Man plädierte für methodische Flexibilität: In dem Maße, wie die Kunstproduktion und -wahrnehmung immer subjektzentrierter wurde, so wurde gezwungenermaßen auch das zeitgleiche kunsthistorische

¹¹ Partsch 2014, S. 24.

¹² Bickendorf 2007, S. 32.

¹³ Ebd., S. 30–33.

¹⁴ Betthausen 2007, S. 42.

Überblickswerk und dessen Reflexion. Dass sich Künstler*innen der historischen Avantgarde zunehmend an der Theorieproduktion beteiligten und ihre Schriften sukzessive an disziplinärer Autorität gewannen, begünstigte eine Akzentuierung von Individualpersonen. Die avantgardistischen Schaffenden arbeiteten so aktiv daran, namentlich registriert und genannt zu werden. Um ihre Werke im Narrativ des Überblickswerks zu isolieren, fehlte der nötige Abstand zwischen Werk und Identität.

Dem Handbuch sind folglich diverse Etablierungskategorien abzulesen: Neben denen der Kunstströmungen, sind es vor allem Künstler*innenkanons, die es als solche zu formieren weiß. Wie erfolgte die Auswahl der darstellungswürdigen Künstler*innen?

Die Gattung ist vor diesem Hintergrund ein reichhaltiges Feld diverser Argumentationsstrategien. Es ist unter anderem die Summe aller dieser Strategien ihrer Verfasser, die den Abstraktionsdiskurs im Überblickswerk konstruiert. Der Term *Strategie* ist einer, der an vielen Stellen der Analyse angewandt werden soll, um die Etablierung der Abstrakten Kunst in der Kunstgeschichte zu erfassen. Er unterstellt einen bestimmten Grad von Internationalität und meint dabei simultan manipulativen Planungswillen, ohne zwingend eine negative Assoziation evozieren zu wollen. Die intendierte Untersuchung will diese strategischen Akkumulierungsprozesse rückwirkend auflösen und die einzelnen Schichten der kumulativ verstandenen Überblicksbände extrahieren.

Die Handschrift der Verfassenden

Entscheidender als ein Ausschalten der kunstschaftenden Protagonist*innen wäre für das Idealbild der kunsthistorischen Standardliteratur demnach ein Negieren der Personalität der Autor*innen: Das verträgliche Handbuch darf sich idealiter weder Verfasser*in noch Forschungsschwerpunkt anmerken lassen, steht ohne beides und will sich formell jedem rein subjektiven Fürwahrhalten entheben. Eine Reaktivierung der Personalität der Verfasser*innen passiert trotz dessen beim Entwerfen einer kunsthistorischen Legitimierung jüngster, gegenwärtiger Kunst. So ist die Gattung Zeugnis eines gehobenen Kunsthistoriker*innen-Selbstverständnisses, dessen Resultate nicht umsonst oft die Namen der Verfassenden tragen. *Der kleine Muther, Der Gombrich, Der Woermann*. Selbst nach mehrfacher Neubearbeitung durch andere Wissenschaftler*innen behalten die Bände ihren ikonischen Ehrennamen; Die Identität der verfassenden Instanz avanciert zum Obligat und behält diesen Zustand.

Das kunsthistorische Überblickswerk verkörpert also trotz Spuren der Verfasser*innenhandschrift Anspruch auf Allgemeingültigkeit das gesamte Repräsentationspotential individueller Theorieakkumulate, die mit persönlichem Anschauungsgehalt gefärbt sind. Dennoch entspricht diese Zusammenstellung keinem Paradox: Über Jahrzehnte hinweg addieren sich auf diese Weise persönliche Meinungsinhalte, bis sich in ihnen geborgen ein fixiert-repräsentatives Wissen manifestiert, das mit angemessener Distanz schrittweise ausgeschält wird. Was so konsensuell im kollektiven Gedächtnis bleibt, ist „wahr“, wird vom Inneren der Disziplin ausgelöst und nach außen getragen. Ebendieses ist die komprimierte Schnittmenge der Allgemeingültigkeit (i.e. *der* Überblick oder *der* Standard), die das Werk wiederzugeben sucht.

Was all das für die Etablierung *der* Abstrakten Kunst bedeutet, sollen die folgenden Kapitel in mehreren Etappen besprechen. Dabei wird sich die Analyse auf drei Zeitabschnitte stützen: Zuerst die Jahre vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten (1917–1932), danach jene nach dem Zweiten Weltkrieg (1948–1959) und zuletzt jene des allmählich ausgehenden Jahrhunderts (1964–1977). Die Grenzen zwischen diesen Untersuchungsetappen ergeben sich aus Diskursunterschieden, die im Folgenden gezeigt werden sollen.

Abstraktionsdiskurse in kunsthistorischer Standardliteratur

1 Vom Ursprung: Kunsthistorische Erklärungsmodelle und ihre Urheber*innen

Diesen Moment nennt man eine Bewegung. Sie ist vollkommen berechtigt und (ebenso wie die einzelne Form für einen Künstler) einer Gruppe von Künstlern unentbehrlich.
Kandinsky, 1912¹⁵

Das größte Verdienst der Gattung des Überblickswerks besteht im Entwerfen von Legitimierungsstrategien und Erklärungsmodellen vergangener und gegenwärtiger Kunsterscheinungen. Die Geschichte der Kunst muss gattungsgebunden als entwicklungsgeschichtliche Entität erklärt werden, innerhalb derer Brüche und Kontinuitäten gleichermaßen ausgeführt und in Beziehung gesetzt werden. Gerade die gegenstandslose Malerei, die durch ihre interpretative Offenheit bei gleichzeitiger Formlosigkeit immer wieder Gegenstand der polaren Kritik war, musste ab ihren Anfängen kunsthistorisch gerechtfertigt werden. Nicht zufällig mit Aufkommen der historischen Avantgarde regte sich innerhalb der Disziplin ein verstärktes Bedürfnis nach Legitimierung. Die an sie gebundene kunsthistorische Erklärungssystematik ist dabei zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr auf die Gattung des Handbuchs beschränkt. Zuallererst sind es die Bildschaffenden selbst, die ihre Praxis einzugliedern suchen: Kandinsky versorgt die Leserschaft von *Über das Geistige der Kunst* schon 1911/12 mit prägnanter Erklärungsdirektive seines Werkes und einer Einordnung in die Kunstgeschichte.¹⁶ Neben solchen künstlerischen Selbstzeugnissen waren es vor allem Publikationen avantgardistischer Theoretiker*innen, die die Anbindung der Abstraktion an die kunsthistorisch-traditionelle Infrastruktur zu gewährleisten suchten. Im deutschsprachigen Raum fungierte allen voran Herwath Walden als theoretisches Sprachrohr der avantgardistischen Praxis. Als Herausgeber der Zeitschrift *Der Sturm*, deren Ausgaben die Texte von mehr als einhundert Autor*innen enthielten, verfasste er über die Hälfte der Beiträge selbst.¹⁷ Sein Name avancierte so zum Symbol der Strömungsformation des Jahrhundertbeginns. Auch außerhalb des Rahmens der Zeitschrift publizierte Walden im gleichnamigen Verlag kunsttheoretische Abhandlungen aus eigener Feder, allen voran den

¹⁵ Kandinsky 1955, S. 19.

¹⁶ Kandinsky 1912, S. 30–33.

Kandinskys Erklärungs- und Einordnungssystematik der abstrakten Malerei könnte die erste ihrer Art im deutschsprachigen Raum sein; eine frühere ist mir trotz eingehender Quellenrecherche nicht bekannt. Ausführliche Untersuchungen zur Geschichte und Methodik kunsthistorischer Legitimationsmodelle stehen aus und bedürfen einer gesonderten Abhandlung.

¹⁷ Kitschen 2015, S. 83.

Einblick in die Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus (1917). Die schon im Titel explizierte Strömungsdifferenzierung verlangt förmlich nach kunsthistorischer Einordnung und Definition, wie sie Walde konzis auf einer Seite wiederzugeben versteht.¹⁸ Im selben Verlag publizierte Adolf Behne zwei Jahre zuvor als Beitrag in den *Sturm-Büchern* eine manifestartige Verteidigungsschrift mit dem Titel *Zur neuen Kunst*. Eingeleitet wurde diese von Behne mit demselben Legitimierungsmodell, dessen sich zuvor Kandinsky und in Nachfolge Walden bedienten.¹⁹ Diese Existenz kunsthistorischer Legitimierungsstrategien und ihrer Entstehungsgründe, aus deren Mannigfaltigkeit hier nur Beispiele angedeutet wurden, sind an sich schon von Erkenntniswert für die diversen Richtungen der modernen Malerei: Die Distinktion von Strömungen und ihre kunsthistorische Legitimität war Anliegen aller historischen Avantgarde-Theorien, geboren aus der Notwendigkeit ihres öffentlichen Anspruchs, und findet in den Überblickswerken ihre allgemeingültige Manifestation. Eingliederungen der avantgardistischen Strömungen in den entwicklungshistorischen Organismus der bildenden Künste avancieren so von konzessiver Rechtfertigung bei Kandinsky und den Sturm-Autoren hin zum strukturellen Gerüst der Standardliteratur. Dementsprechend will die vorliegende Abhandlung zuallererst mittels vollständiger Rezeptionsprofile dieser Distinktionsmodelle aller relevanten Werke einleiten. Danach soll ebendieses konstruktive Gedankenskelett nach und nach mit historisch signifikanten, punktuellen Momenten gespeist und modelliert werden: Nach dem Fundament der Legitimierungsmodelle verkörpern die Künstler*innenkanons das aufgehende Mauerwerk des diskursiven Baus des kunsthistorischen Handbuchs, die kritische Betrachtung und Terminologie sein Dach, die Bebilderung des Narrativs seine visuellen Fenster. In derselben Reihenfolge wird sich die Analyse in ihrer Gänze gliedern.

1.1 Der Auftakt: Die vielen Modelle der Abstraktionslegitimierung

Schon im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts vollzogen sich im deutschsprachigen Raum entscheidende Veränderungen des kunsthistorischen Denkens und Vorstellens, in denen sich die Durchsetzung der Abstraktion ankündigte.²⁰ Die früheste Diskussion abstrakter Malerei in einem Überblickswerk verfasste Fritz Burger (1877–1916). Er initiierte 1912 das mehrbändige *Handbuch der Kunstwissenschaft*, an dessen Inhalt simultan ein Stab von Experten mitwirkte.

¹⁸ Walden 1917, S. 123.

¹⁹ Behne 1915, S. 8–12.

²⁰ Schmitz 1993, S. 13–37.

Ein Jahr nach dem Fall Burgers auf dem Schlachtfeld von Verdun 1916 publizierte Albert Brinckmann die von Burger selbst verfasste *Einführung in die Moderne Kunst*. Burger hegte in all seinen Schriften den expliziten Anspruch, die Kunstgeschichte rückwirkend von ihren neuesten Errungenschaften ausgehend zu revidieren. Dabei nahm er bewusst Abstand von einer objektivierten Art der Kunsthistoriographie.²¹ Das Ergebnis war ein Erfolg: Die *Einführung* war mit fast 50.000 Auflagen bis 1931 das wohl weitverbreitetste deutsche Handbuch über die neuen Strömungen.

Im Vorwort äußerte sich Burger zu seinem Vorhaben, bezeichnete das Überblickswerk dementsprechend zu einem Übel der Programmatik und betonte die subjektive Persönlichkeit der Gegenwartskunst, die ihm neben dem der zeitlichen Nähe verbiete, sie wissenschaftlich abzuhandeln.²² Diese selbsterkannte Restriktion findet ihre Bestätigung in der Kürze der Erwähnung der malerischen Abstraktion, die sich fernab jeder Systematisierung bewegt. Burger scheint keinerlei wissenschaftliche Systematik oder Vokabular vorzufinden, und beschränkt sich daher auf eine gedrungene Andeutung. Bedeutend für die Analyse der Diskursmechanismen abstrakter Malerei ist daher vor allem die allerletzte Seite des Werkes. Hier instrumentalisiert er nicht nur ein Zitat Kandinskys, sondern erkennt dessen Bildmittel als Auflösung der Form und Dependenz einer Infragestellung der Mimesis.²³ Bedingt sei beides durch die „Vergeistigung“ der Kunst.²⁴ Sie vollziehe sich nicht nur, aber insbesondere im gegenstandsfreien, „kosmischen Panorama“ Kandinskys als künstlerisches Wagnis, dem eine Bedeutungsverschiebung des Kunstwerkes per se immanent sei.²⁵ Für Burger ist diese Kunstform eine der Gegenwart und Zukunft, die er als „Ära“ glorifiziert.²⁶ Sie erscheint ihm überdies so fern, dass er sie nicht in eine lineare Entwicklungsgeschichte der Kunst einbinden kann. Während er also ihre Gegenwart und Zukunft detektiert, vermag er nicht, ihr eine Vergangenheit zu geben und distanziert sich still von jeder kunsthistorischen Einordnung und Legitimierung. Er bedient sich eines transdisziplinären Ansatzes: Burger rechtfertigt die konstatierte Vergeistigung der Kunst insgesamt nicht aus der Kunstgeschichte heraus, sondern

²¹ Feist 2007, S. 48–50.

²² Burger 1917, S. V–VII.

Obwohl Burger zeitlebens ein Verfechter der subjektivierten Kunstgeschichtsschreibung war, begründet er hier dennoch seine Wahl der Abkehr von einer solchen, weil er sie als etwas mit dem originären Wesen des Überblickswerks Inkompatibles erkennt. Die subjektzentrierte Kunstgeschichtsschreibung ist im Verständnis des Autors also etwas mit dem Konzept des Handbuchs völlig Unvereinbares.

²³ „Das zum Minimum gebrachte ‚Künstlerische‘ muß hier als das am stärksten wirkende Abstrakte erkannt werden. Das zum Minimum gebrachte ‚Gegenständliche‘ muß in der Abstraktion als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden.“ (Zit. n. Ebd., S. 134)

²⁴ Ebd., S. 134.

²⁵ Ebd., S. 115.

²⁶ Ebd., S. 134.

leitet sie aus Errungenschaften der Philosophie und Literatur her.²⁷ Burger schafft damit die Initialzündung der Integration der Abstraktion in standardisierte Literatur. Es ist eine Erzählung, die der Gattung entsprechend viel vorsichtiger und provisorischer wirkt als die kräftigen Traktate von Walden und Behne.

Diskursiv fortgeschrittener nahm Max Osborn (1870–1946) 1921, also vier Jahre später als Burgers *Einführung*, eine achte Überarbeitung von Anton Springers *Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart* aus dem vorhergehenden Jahrhundert vor. Schon der Titel des Kapitels *Fünfter Abschnitt: 1900-1920* expliziert den Anspruch maximaler Aktualität. Osborns – in Anbetracht des Publikationsjahres ungewöhnlich souverän differenziertes, aber kurz gehaltenes – Distinktionsschema (Schema I) definiert die abstrakte Kunst als Innovation, deren Ursprung auf den Impressionismus rückzuführen sei. Aus ihm habe sich der Neoimpressionismus hervor getan, der wiederum die Künstler der „zweiten Reihe“ Paul Gauguin, Henri Matisse und Ferdinand Hodler geboren habe.²⁸ Ihre Werke seien die völlige Negation der impressionistischen Bildmittel, ein Zwischenschritt zur logischen Konsequenz der Abstraktion. Obwohl Osborns Kapitel weiterhin durch Mängel in Strömungsbezeichnung und -distinktion begleitet ist, darf er als erster deutschsprachiger Kunsthistoriograph der Abstraktion gelten. Es genügte ihm nicht, wie Burger die bloße Existenz der gegenstandslosen Malerei zu behaupten, sondern wollte sie mittels Vergangenheit und kunsthistorischer Relevanz erklären. Er setzte damit den wissenschaftlichen Trend für die Folgejahre und -Jahrzehnte.

Osborn folgend erwiesen sich die 1920er Jahre als Zeit der Hochkonjunktur des deutschen Überblickswerks (Diagramm I). 1922 legte Paul Ferdinand Schmidt (1878–1955) *Die Kunst der Gegenwart* vor. Während sein Forschungsschwerpunkt in der deutschen Romantik lag und er bei Georg Dehio promovierte, gilt er noch heute als Protagonist der theoretischen Wegfindung der Modernen Kunst. In seiner Position als Direktor für neuere Kunst am Stadtmuseum Dresden stieß seine avantgardistische Ankaufsprogrammatische auf Missmut, die schließlich zu seiner Entlassung nach nur fünf Jahren der Amtsausübung führen sollte.²⁹ Es ist merkwürdig, dass die Quintessenz dieser biographischen Anekdote Schmidts Ausführungen zur Abstraktion widerspricht. Denn der Stellenwert, den er der abstrakten Malerei kunsthistoriographisch zuweist, ist ein enttäuschender. Er definiert sie als „Übergangskunst, die leicht abseits vom Wege liegt“³⁰. Gleichsam expliziert er eine für das dritte Jahrzehnt des 20.

²⁷ Ebd. 131–134.

²⁸ Springer/Osborn 1921, S. 471–478.

²⁹ Porstmann 2004, S. 10–13.

³⁰ Ebd., S. 89.

Jahrhunderts typische Schwierigkeit, Strömungen zu trennen.³¹ Osborn ähnlich konfrontiert er diese Problematik und entwirft ein komprimiertes Erklärungsmodell (Schema II): So erkennt er in der Abstrakten Kunst einen Zweigpunkt, der das vom Impressionismus abstammende künstlerische Erbe Vincent Van Goghs, Ferdinand Hodlers und Edvard Munchs aufnehme³², sich aber nicht halten werde können³³. Schmidts kunsthistorisches Legitimierungsmodell ist in vielen Teilen pessimistisch und paradox und daher nur schwer nachzuzeichnen. Im Sinne der kunsthistorischen Erklärungsstrategien der Abstraktion ist es deswegen bedeutender, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung etablierte Künstler in ihrer Strömungszuordnung noch fluktuierten. So betont Schmidt, dass Van Gogh von Zeitgenossen des Öfteren fälschlicherweise zu den Impressionisten gezählt werde.³⁴ In diesem Sinne rekapituliert er auch die Zuschreibung der Abstraktion zum Expressionismus:

Dies ist nicht Ausdruckskunst, die die Natur nur deformiert, aber bestehen läßt, und mit ihren Verzerrungen Eindrücke über die Welt vermittelt – sondern Schöpfung von einer Traumwelt jenseits des leiblichen Daseins: eine transzendente Malerei, die man sehr fälschlich mit ‚Expressionismus‘ übersetzen würde [...].³⁵

Schmidts Errungenschaft, hier erstmals formuliert, ist die subtile Abgrenzung der abstrakten Malerei von jeglichen parallelen Kunstströmungen. Nicht nur vom Expressionismus, sondern auch von Kubismus³⁶ und Futurismus³⁷ weiß er sie dezidiert zu scheiden. Es ist ein Abtasten in Legitimierung und Beschreibung eines gegenwärtigen Kunstpluralismus, den Schmidt erstmals systematisieren wollte, ohne aber die Basis für einen kohärent-wissenschaftlichen Diskurs vorlegen zu können. Keinesfalls verwunderlich, denn die kunsthistorische Vorarbeit war nach wie vor lückenhaft. Ähnlich wie Burger bezieht er sich deshalb auf Philosophie und Literatur mitsamt einem ersten Verweis auf Wilhelm Worringers Dissertation *Abstraktion und Einfühlung*, die er in gewollt systematischer Theoretisierung als Grundlage seiner Abhandlung nennt.³⁸ Er setzte Errungenschaften aus Theorie und Praxis gleich und stellte so als erster Kunsthistoriograph eine Verbindung zwischen beidem her.

³¹ Ebd., S. 11: „Die Kunst der Gegenwart ist allen geistigen und soziologischen Äußerungen so weit vorangeschritten, daß es schwerhält, die treffenden Parallelercheinungen zu ihr klarzustellen. Das politische und wirtschaftliche Chaos seit 1914 ist als Chaos an sich nur geeignet, eine Folie für die widerspruchsvolle Mannigfaltigkeit der Kunstbestrebungen abzugeben; [...].“

³² Ebd., S. 88.

³³ Ebd., S. 89.

³⁴ Ebd., S. 99.

³⁵ Ebd., S. 90.

³⁶ Ebd., S. 91: Im Unterschied zum „Mystischen“, „Unirdischen“, „Subjektiven“ in Kandinskys Werk sei der Kubismus „objektiv“ und „mathematisch“ und somit bloß im Aspekt des Vernachlässigens der Mimesis kein Antagonist der „absoluten Malerei“ Kandinskys.

³⁷ Ebd., S. 95–96.

³⁸ Schmidt 1922, S. 11.

Auch wenn Schmidt der Abstraktion keine Dauer zusprach, leistete er irreversible Grundlagenarbeit für die Etablierung und Legitimierung abstrakter Malerei. Vieles von dem, was er in seinem Legitimierungsschema verwendete, sollte bis in die letzte Untersuchungsetappe relevant bleiben.

Karl Woermann (1844–1933) ist alleiniger Autor einer 1922 veröffentlichten, mehrbändigen Weltkunstgeschichte, die – so Peter Betthausen – alles Bisherige übertrifft.³⁹ Die herausragende Bedeutung, die Karl Woermann für die Disziplingeschichte im Allgemeinen beizumessen ist, kann hier nur impliziert werden. So war er ab 1882 erster fachgelehrter Verwalter der Dresdner Gemäldegalerie und wollte in dieser Position jedes Kunstwerk im Kontext seiner Zeit untersucht und verstanden wissen.⁴⁰ Sein entwicklungsgeschichtlicher Entwurf der Kunstgeschichte folgt ebendiesem Dogma: Im hohen Alter von 79 Jahren ist er mit verblüffender geistiger Flexibilität⁴¹ hochsensibel für „junge Ausdruckskunst“⁴². Woermann führt die Leserschaft dementsprechend bereits in seiner Einleitung schrittweise an das Phänomen der Abstraktion heran: „[...] der Umsturz war nach entscheidungsvollen Übergangserscheinungen dieses Mal so gründlich wie noch nie zuvor. Die Lösung hieß ‚Los von der Natur! Zurück zum Geiste!‘“⁴³ Es ist die von Kandinsky und Burger her vertraute Forderung nach Geistigkeit⁴⁴ in der Kunst, die Woermann schon im Zeitalter des Impressionismus feststellt, die die neueste Kunst konstruiere und definiere.⁴⁵ Die der Abstraktion vorausgehenden „Übergangserscheinungen“ hielten noch graduell an der Naturdarstellung fest, bedingt durch den physiologisch-optischen Eindruck des Naturausschnittes auf das menschliche Auge.⁴⁶ Die Künstler dieser Phase würden zwar den Weg der optischen Vereinfachung und Parallelverschiebung in Richtung „Auge der Seele“ wählen, doch erst die jüngste Kunst verdopple diese Resolution in einem zweiten Schritt hin zu einer Tendenz, die Züge eines Postabstraktionismus trägt:

Bald aber genügte diese neue Art der Durchgeistigung der Natur dem unruhigen, vorwärts drängenden [...] Künstlergeschlecht nicht mehr. Jener Ruf ‚Los von der Natur‘ erscholl. Nicht

³⁹ Betthausen 2007, S. 522.

⁴⁰ Ebd., S. 521–522.

⁴¹ Ebd., S. 522.

⁴² Woermann 1924, S. 8.

⁴³ Ebd., S. 7.

⁴⁴ Hier darf von einer Kenntnis von sowohl Kandinskys als auch Burgers Terminologie und Programmatik ausgegangen werden, wenn sich beide Publikationen in Woermanns Schriftennachweis angeben finden. Eine systematische Verbindungsuntersuchung aller relevanten Überblickswerke wäre interessant, erwies sich aber als unrealisierbar. Nur ausnahmsweise enthalten die Standardwerke vor 1950 Literaturverzeichnisse, die auf gesicherte Ideenübertragung hinweisen könnten.

⁴⁵ Ebd., S. 8.

⁴⁶ Ebd., S. 7–8.

betrachtet und genossen, sondern erlebt wollten die neuen Kunstwerke werden, und nicht äußere, sondern innere Erlebnisse sollte die Kunst darstellen.⁴⁷

Es ist bezeichnend, dass Woermann die Abstraktion vollends von jeder Art von Mimesis getrennt und der subjektiven Empfindungswelt zugewandt sah. Dennoch bleibt die gegenstandslose Malerei bei Woermann Teil des Expressionismus. Dementsprechend gestaltete er sein kunsthistorisches Legitimationsmodell (Schema III) Aus dem Impressionismus entwickelten sich nach Woermann eigenwillige Künstler, die *Nachimpressionisten der ersten Entwicklungsstufe* (u. a. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Hodler). Aus ihnen kristallisierten sich – geographisch eingeteilt – radikalere Kunstformen: Die *Nachimpressionisten der zweiten Entwicklungsstufe*, die *französischen Kubisten*, die *italienischen Futuristen* und letztlich die *Expressionisten*. Die Vollendung der Abstraktion statuiert Woermann bei den Letzteren. Schon im 19. Jahrhundert seien Strömungen der Kunst aber kaum zu trennen, man könne nur von Zeitabschnitten und der Vorherrschaft von bestimmten Richtungen sprechen, im darauffolgenden Jahrhundert intensiviere sich die pluralistische Parallelität.⁴⁸ Wieder zeigt sich die vertraute Problematik, jüngste Kunsterscheinungen zu benennen und zu verselbstständigen. Nichtsdestotrotz ist Woermann imstande, eine unmissverständliche Grenze zu ziehen: Die abstrakte Malerei beginne dort, wo jede mimetische Tendenz nicht nur überwunden, sondern überhaupt nicht mehr angedacht sei.⁴⁹ Im Gegensatz zu Schmidt wirkt seine Distinktion konsequent und durchdacht.

Das Folgejahr zeigte, dass man sich allmählich einig wurde: Die Kunsthistoriographie pendelte sich darauf ein, dass Malerei sich jedem mimetischen Gedanken zu verschließen hatte, um als abstrakt gelten zu können. Das erste Beispiel dafür ist die vierte Auflage von Heinrich Bergners *Grundriss der Kunstgeschichte*⁵⁰ von 1923. Bergner selbst verstarb fünf Jahre vor der Neuauflage. Die Aktualisierung wurde deswegen von Felix Becker (1864 – 1928) vorgenommen und hatte zur Aufgabe „Nachträge aus der in der Gegenwart besonders stürmischen Entwicklung der Kunst hinzuzufügen.“⁵¹ Beckers Bemerkung und ein Vergleich mit früheren Auflagen lässt risikolos vermuten, dass das Kapitel über neueste Kunst seinen Überlegungen und seiner Feder entsprang. Die Konstruktion von Beckers

⁴⁷ Ebd., S. 7.

⁴⁸ Ebd., S. 8.

⁴⁹ Ebd., S. 471.

⁵⁰ Grundsätzlich scheint es eine leichte, unausgesprochene Definitionsabweichung des *Grundrisses* zu anders betitelten Überblickswerken zu geben (meist mit einem Kompositum betitelt, das „Geschichte“ enthält). Ex post facto lässt sich behaupten, dass die Grundrisse kompakter in Format und Seitenzahl sind, bei gleichzeitigem Anspruch, eine Gesamtgeschichte der Kunst wiederzugeben.

⁵¹ Bergner/Becker 1923, S. IV.

Legitimierungsmodell ist in der Manier der früheren Überblickswerke simpel konstruiert (Schema IV): Ausgehend vom Impressionismus um Monet⁵² spalte sich die Kunstentwicklung in die Strömung des Pointillismus und die Trias aus Cézanne, Van Gogh und Gauguin⁵³, aus deren vorbereitenden Maßnahmen wiederum Kubisten und Expressionisten hervorgehen konnten.⁵⁴ Am Ende seiner Abhandlung über die Malerei verortet Becker Edvard Munch, der mittels seelischer und musischer Intensionen „hochkünstlerische“ Werke schaffe. Neben Munch findet nur Kandinsky Erwähnung, der sich mimetischen Einflüssen verweigert, und nur noch „Linien- und Farbenspiele“ entwerfe.⁵⁵ Hier fühlt man sich an Woermanns Definitionsbegriff erinnert, der zum ersten Mal eine völlige Verweigerung jeglicher Natureindrücke in den abstrakten Bildwerken konstatierte.

1924 publizierte Hans Hildebrandt (1878–1957) seine *Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* in Fritz Burgers *Handbuch der Kunstwissenschaft*. In seiner Position als Professor für angewandte Ästhetik an der Technischen Hochschule in Stuttgart, die er zeitgleich mit der Publikation des Handbuchs antrat, fungierte er als bedeutender Wegbereiter der modernen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, bevor ihm 1933 das nationalsozialistische Publikationsverbot auferlegt wurde.⁵⁶ Sein kunsthistorisches Erklärungsmodell lässt genau diesen Willen zum Fortschritt erkennen: Über Impressionismus und Neo-Impressionismus hergeleitet, ist die Abstraktion die Krönung seiner Kunstgeschichte, die neben Futurismus und Kubismus existiere. Neben Schmidt ist Hildebrandt so bislang der einzige Autor, der die ungegenständliche Malerei zur autarken Bewegung avancieren lässt (Schema V).⁵⁷ Gleichzeitig gliedert er Künstler des Blauen Reiters wie etwa Marc und Klee, die davor dezidiert als Expressionisten angeführt wurden, in den Futurismus ein.⁵⁸ Aus Perspektive der heutigen Kunstgeschichte wäre es ein Rückschaufehler, diese Zuordnung als fehlerhaft abzutun. Die Diskursfindung war in vollem Gange, Gesamtwerke der größtenteils noch lebenden Künstler*innen nicht abgeschlossen. Es zählt zu den besonderen Herausforderungen der Kunsthistoriographen dieser ersten Untersuchungsperiode, einen Schnappschuss ihrer Gegenwart zu dokumentieren, ohne sich auf abgeschlossene Gegebenheiten berufen zu können.

⁵² Ebd., S. 298.

⁵³ Ebd., S. 314–316.

⁵⁴ Ebd., S. 316.

⁵⁵ Ebd. S. 319.

⁵⁶ Becker/Nagel 2017, S. 278–279.

⁵⁷ Hildebrandt 1924, S. 330–335 und 397.

⁵⁸ Ebd., S. 381.

Dass die Herausforderungen der Eingliederung gegenwärtiger Kunstproduktion und insbesondere der abstrakten Malerei nicht nur auf positive Stimmen stießen, zeigte der zur Polemik neigende⁵⁹ Carl Einstein (1885–1940), der 1926 den Propyläen-Band⁶⁰ zur *Kunst des 20. Jahrhunderts* vorlegte. Einstein war mit vielen Künstlern der Avantgarde bekannt, 1907 schloss er während eines Paris-Aufenthalts Freundschaft mit Picasso, Braque und Gris, umgab sich außerdem zeitlebens mit Paul Westheim und Daniel-Henry Kahnweiler.⁶¹ Dass Einstein im ersten Viertel eines Jahrhunderts ein Überblickswerk über die Gänge seiner Kunstproduktion verfasste, ist ideologisch bezeichnend für sein gesamtes Schaffen als Kunsttheoretiker.⁶² Sein subjektiv-radikaler, nonkonformistischer Ansatz wird auch im Inhalt seiner Kunstgeschichte greifbar und ist symptomatisch für Einsteins Einzelstellung innerhalb aller Kapitel der vorliegenden Analyse.

Anders als alle Kunsthistoriographen vor ihm weist Einstein die abstrahierende Malpraxis in seinem ersten Kapitel (*Vorbereitung*) bereits den Impressionisten zu: „Schon steckte in solcher Konzentration [auf das Licht] ein Mittel der Abstraktion.“⁶³ Die Impressionisten trennten Maltechnik von Form und verschrieben sich implizit einer Gleichgültigkeit gegenüber dem Gegenständlichen.⁶⁴ Diese „sensuelle Abstraktion“ öffnete für Einstein den Weg hin zur jüngsten Kunstentwicklung, die er weniger als Antagonist zum naturnäheren Impressionismus sieht, denn als logische Entwicklung einer linearen Abfolge von Strömungen.⁶⁵ Einsteins Lokalisierung der Abstraktion im Organismus der Kunstgeschichte (Schema VI) ergibt sich demnach zu einem deutlich früheren Zeitpunkt. Nicht als plötzliche Erscheinung wollte er die abstrakte Malerei verstanden wissen, sondern als etwas Aufkeimendes, das schon im Werk der (Post-)Impressionisten Konvention sei. Aus den Künstlern des Impressionismus und deren Umfeld entwickelte sich laut Einstein der mathematisch-objektivierte Kubismus, dessen Ziel nicht Abstraktion, sondern das Gegenteilige sei: ein immer vollständigeres Gegenständliches.⁶⁶ Er führe „nicht zu gegenstandsloser Kunst, und wenn solche Künstler den Kubismus anriefen, so aus Mißverstehen.“⁶⁷ Dagegen sei aus dem expressiven Duktus Van Goghs die expressionistische Malerei entstanden: „Die subjektive Ekstase hatte Ornament und Dekoration erzeugt; die expressive Darstellung trieb dahin [...].“

⁵⁹ Feist 2007, S. 77–80.

⁶⁰ Zur Problematik der Propyläen-Bände siehe Locher 2010, S. 290.

⁶¹ Feist 2007, S. 77.

⁶² Einstein 1926, S. 78.

⁶³ Ebd., S. 11.

⁶⁴ Ebd., S. 12–13.

⁶⁵ Ebd., S. 14–15.

⁶⁶ Ebd., S. 69.

⁶⁷ Ebd., S. 68.

Der Expressionismus konnte beginnen.“⁶⁸ Aus diesem heraus konstruiert er die Kunst der *Deutschen*⁶⁹ und *Russen*⁷⁰, die sich der Entdinglichung des Motivs zuwende. Dabei unterschied Einstein die gegenwärtige Abstraktion dezidiert von jener der (Post-)Impressionisten: Die neuere als Verweigerung jedes Natureindrucks, die ältere als logische Konfrontation mit der Natur selbst. Einsteins teils erratisch anmutender Erklärungsstrang missachtet am stringentesten die ungeschriebenen Forderungen der Gattung der Standardliteratur nach Objektivierung und Forschungskonsens. Er sollte damit für einige Jahre eine Sonderstellung in der Menge der Kunsthistoriographen einnehmen.

Zugleich werden abermals kunsthistorische Debatten der Strömungszuteilung deutlich: Cézanne dürfe von den Zeitgenossen nicht zu bestimmt vom Impressionismus getrennt werden, denn er sei „mehr Impressionist als alle und darum vielleicht abstrakter.“⁷¹

Wie also sollte man die Abstraktion rechtfertigen und in die Kunsthistoriographie eingliedern, wenn sie so viele verschiedene Legitimierungen erhalten hatte? Eine provisorische Lösung lieferten die Kunstgeschichten um 1930.

Das Jahr 1928 brachte zwei weniger umfangreiche, aber nicht minder inhaltlich aufschlussreiche Handbücher hervor. Das erste, vom Schweizer Kunsthistoriker Albert Kuhn (1839–1929) vorgelegte, hatte den Anspruch, „den Schul- und den Selbstunterricht“⁷² zu begleiten, und wurde daher im Taschenbuchformat publiziert. Er veröffentlichte bereits 1909 eine monumentale *Allgemeine Kunstgeschichte* in sechs Halbbänden, aus der er laut Eigenaussage aber wenig in seinem *Grundriß der Kunstgeschichte* unmittelbar adaptieren konnte. Eine derartige Verkürzung auf einen Band mit weniger als 400 Seiten müsse neu verfasst werden.⁷³ Reich illustriert mit 726 Abbildungen, legte er mit diesem Anspruch einen aktualisierten Überblick der Geschichte aller Gattungen vor, dem er 1928 in dritter Auflage ein Kapitel der Erscheinungen der letzten 30 Jahren hinzufügte. Er kommt damit in die Position, die Herleitung der abstrakten Malerei zu definieren (Schema VII). Treffsicher teilt er die Kunstentwicklung vom Impressionismus ausgehend in zwei Hauptäste: Den Expressionismus und den Nachimpressionismus.⁷⁴ Der Expressionismus, so Kuhn, sei nicht nur dem Präfix nach die absolute Umkehrung aller künstlerischen Paradigmen: Die obsoletere, „extreme

⁶⁸ Ebd., S. 21.

⁶⁹ Ebd., S. 101.

⁷⁰ Ebd., S. 158.

⁷¹ Ebd., S. 15.

⁷² Kuhn 1928, S. I.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 350–360.

„Äußerlichkeit“ des Impressionismus werde ersetzt durch die naturabgewandte, „extreme Innerlichkeit“ des Expressionismus.⁷⁵ Die abstrakte Malerei sei in logischer Folge nicht Teil, sondern fortgeschrittenste Entwicklung des Expressionismus.

Im selben Jahr publiziert Uhde-Bernays (1863–1965) die siebzehnte Neuauflage der *Geschichte der Kunst* vom dokumentarisch kaum fassbaren Ernst Wickenhagen. Sein Schema ähnelt in seiner konkreten Einfachheit dem Kuhns (Schema VIII): Vom Impressionismus ausgehend entwickle sich der Expressionismus über den Neoimpressionismus. Ähnlich wie Kuhn definiert er Expressionismus als kumulatives Strömungsbecken, in dem er jegliche Bildproduktion seiner Zeit lokalisiert.⁷⁶

Sowohl Kuhns als auch Uhde-Bernays‘ Erklärungsmodell fallen durch extreme Reduktion auf. Die Wirkursache dieser Simplizität mag eine von früheren Verfassern angesprochene Irritation gewesen sein. „Bezeichnend für den Übergangszustand, in dem wir gegenwärtig zu leben verurteilt sind, ist die Tatsache, daß alle Richtungen nebeneinander bestehen. Es wurde bereits gesagt, daß die Deutlichkeit der Entwicklungslinie aufgehoben sei,“⁷⁷ so Uhde-Bernays.

Die deutsche Kunsthistoriographie und die Herausforderungen, die die Avantgardekunst ihr vorgab, kamen bald zu einem Negativstillstand, als die Produktion kunsthistorischer Standardliteratur gegen 1930 stagnierte. Es musste vor allem der bevorstehende, drohende Krieg gewesen sein, die angespannte politische Situation, die exilierte Autoren oft ins Schweigen trieb. Das letzte deutschsprachige Standardwerk, das vor dem Zweiten Weltkrieg publiziert werden konnte, stammt von Richard Hamann (1879–1961). Der Begründer des Bildarchivs Foto Marburg habilitierte 1911 bei Heinrich Wölfflin und grenzte sein Vorhaben dezidiert von dessen Entwurf einer von jeglicher Zeitbedingtheit entlasteten Kunstgeschichte ab: Für Hamann fügten sich alle künstlerischen Erscheinungen aus dem Lebensgehalt einer Zeitstufe zusammen.⁷⁸ Die logische Konsequenz dieses geschichtsphilosophischen Verlangens, die Kunstgeschichte als linear-sinnigen Verlauf zu fassen, war für Hamann, auch für den Wertgehalt der Gegenwartskunst einzutreten.⁷⁹ 1932 veröffentlichte Hamann vor diesem Anspruch seine *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart* zum ersten Mal. Seine kunsthistorische Relevanz zeigt sich darin, dass der Band bis heute unzählige

⁷⁵ Ebd., S. 357.

⁷⁶ Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928, S. 325–327.

⁷⁷ Ebd., S. 334.

⁷⁸ Feist 2007, S. 157.

⁷⁹ Ebd., S. 157–158.

Neuaufgaben erfuhr; die letzte noch in diesem Jahr. Von der Erstauflage an enthält Hamanns Band eine Herleitung der jüngsten Abstraktion (Schema IX):

In einem neuen und konsequenten Versuch, mit reinen und starken Farben ein Bild unabhängig vom Gegenstand aufzubauen, knüpft man an den Impressionismus und den Neo-Impressionismus wieder an, obwohl man sie bekämpft; Gauguin und Van Gogh werden Vorbilder.⁸⁰

Hamann gelang hier, was den Autoren vor 1930 noch nicht möglich war: Sein prägnanter Umriss zeigt die routinierte Fähigkeit, die Paradoxie der Strömungspluralismen zu betonen und gleichzeitig aufzulösen.

Er unterscheidet infolgedessen mehrere, durch schrittweise Abkehr von der Mimesis bedingte, Abstraktionsgrade, steigert sie bis zum völligen Verzicht auf Gegenstandsdarstellung⁸¹. Er navigiert so anhand diverser Abstraktionsintensitäten und -strategien durch die Menge aller zeitgenössischen Künstler. Das von Woermann vorgeschlagene Zeitalter der bereits veralteten, naturgelösten Gestaltungstendenzen des *Geistigen*, sich allem Natureindruck Verschließenden, wird von Hamann dabei zu einer exponentiell steigenden Fähigkeit der Gegenstandslosigkeit umgedeutet, deren Höhepunkt er bei Kandinsky konstatiert: „Schließlich verzichtet man auf jeden Gegenstand, läßt Farben auf der Fläche verlaufen, als ob Likörflaschen auf einem weißen Tischtuch umgefallen sind (Kandinsky) [...]“. Die Abstraktion steht damit am Ende von Hamanns Kunsthistoriographie.

Zusammenfassend sind die kunsthistorischen Legitimierungen der Abstraktion im dritten und vierten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts geprägt von erheblicher Heterogenität, die einzig die Derivation der Strömung vom Impressionismus auslöst. Der Topos des Impressionismus als Quelle der Abstraktion ist von Kandinskys eigenem Erklärungsmodell her vertraut:

Nach den idealistischen Idealen kommen die ablösenden impressionistischen Bestrebungen in der Malerei. Die letzteren enden in ihrer dogmatischen Form und rein naturalistischen Zielen in der Theorie des Neo-Impressionismus, welcher zur selben Zeit ins Abstrakte greift [...].⁸²

Abgesehen davon möge man an sein ikonisches Antreffen von Monets Heuschaber denken, dass ihn erstmals „ein Bild“ sehen ließ.⁸³ Es eröffneten sich so wechselseitige Querbezüge: Der Mangel an akademischer Diskursvorarbeit wurde anderweitig, etwa durch Selbstreflexion, theoretische Errungenschaften avantgardistischer Zeitschriften oder die Gattung der

⁸⁰ Hamann 1932, S. 873.

⁸¹ Ebd., S. 874.

⁸² Kandinsky 1912, S. 30–33.

⁸³ Kandinsky 1913, S. IX.

Künstler*innenhandschrift ausgeglichen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an theoretischer Potenz gewann⁸⁴. Die eklatanten Unterschiede in der Szenografie des Abstraktionsdiskurses in der Standardliteratur des frühen 20. Jahrhunderts sind so nicht nur von der Absenz eines innerdisziplinären Fundaments abhängig, sondern stützen sich auf praxisinduzierte Überlegungen und die jeweilige Sensibilität der Autoren. Eine erste Autonomisierung der gegenstandslosen Malerei wird durch kontinierte Erklärungsmodelle zwar merkbar, lässt aber noch keine Systematik erkennen. Die Fülle der Einsichten, Informationen und Methoden türmte sich auf und implodierte um 1930: Während die kunsthistorischen Erklärungsmodelle der frühen 1920er Jahre noch diffizile, dendritische Schemata ausmachen lassen, nehmen sich die Folgejahre in der Komplexität zurück. Mit steigender Intensivierung und Diffizilität der bereits bestehenden Vorarbeiten schien sich eine Einigung zu bilden, die sich wenig ausdifferenziert in zwei Stränge der Kunstentwicklung teilt (Schemata VII – IX). Die Eingliederung aller gleichzeitigen Strömungen in den Expressionismus ist dabei weniger Logosbruch als pragmatischer Umgang mit Definitions- und Distinktionsschwierigkeiten von Vorgängerwerken.

1.2 Neuorientierung als Nachspiel des Zweiten Weltkrieges

Der für das dritte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts festgestellte Produktionsschwung der kunsthistorischen Handbücher brach mit der Machtübernahme durch das nationalsozialistische Regime rapide ab; Hamanns Werk blieb vorerst das letzte seiner Art. Der Zweite Weltkrieg brachte die Publikation standardisierender Kunstgeschichten im gesamten deutschsprachigen Raum vollends zum Stillstand. Erst 1948 veröffentlichte der Schweizer Architekt und Kunsttheoretiker Peter Meyer (1894–1984) den zweiten, die Kunst ab der Renaissance abhandelnden Band seiner *Europäischen Kunstgeschichte in 2 Bänden*. Seit Hamanns Drittauflage von 1935 sind dreizehn Jahre vergangen, die auch in der kunsthistorischen Distinktionsstrategie Meyers spürbar werden: Eingeleitet wird das Kapitel *Die Kunst im Zeitalter der Technik* mittels, aus vorhergehenden Jahrzehnten gewohnter, Selbstexkulpation: „Der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart gegenüber fehlt der historische Abstand, der allein ein abwägendes Urteil ermöglichen würde.“⁸⁵ Auch die Abstraktion fällt in Meyers Abhandlung in die Kategorie dieser Unmöglichkeit. Abhilfe schafft schon der Titel des Kapitels, der insofern bezeichnend ist, als dass Meyers Narrativ jeglichen Sammelterm

⁸⁴ Metzger 2020, S. 46.

⁸⁵ Meyer 1948, S. 315.

vermeidet. Vielmehr kategorisiert er Strömungen und Künstler*innen nach Kompetenz und Willen, neueste Errungenschaften der Technik anzunehmen und sich zu assimilieren.⁸⁶ Denn die Kunstschaffenden der modernen Strömungen der Malerei, so Meyer, zeichnen sich in der Summe durch ihre Relationsfindung mit der neuartigen, technischen Lebensrealität aus.⁸⁷ Meyers Ansatz wirkt im Vergleich zu vorhergehenden Überblicken viel mechanischer. Dieser Umstand ist nicht nur seiner Profession, sondern den Abstand zu Errungenschaften des letzten Jahrzehnts zuzuschreiben, den die stillgestandene Standardliteratur aufholen musste. Logische Konsequenz war ein für uns unsichtbarer Diskursfortschritt, der schon darin deutlich wird, dass Meyer die Expressionisten nicht mehr als Teil der jüngsten Kunstgeschichte deklariert (Schema X).⁸⁸ Vielmehr sei der Expressionismus mit all seinen Subkategorien Vorstufe aller Malereiströmungen der neuesten Zeit. Der ungegenständlichen Malerei und dem Surrealismus widmet er dabei je ein eigenes Unterkapitel, während der Kubismus und der Futurismus implizite Nennungen bleiben. Meyer schuf somit ein Legitimationsschema für die Abstraktion, das in seiner Struktur jenen vor 1928 nähersteht, als der Vereinfachung durch Kuhn, Ude-Bernays und Hamann.

Diese erneute Steigerung der Komplexität führte der in politischer Hinsicht weitaus problematischere Kunsthistoriker Hans Weigert (1896–1967) fort. Weigert war, wie auch sein kontrovers anzusehender Doktorvater Wilhelm Pinder⁸⁹, aktiver Nationalsozialist und publizierte in attackierender Konfrontation der positivistischen Kunstgeschichte bereits 1942 eine *Geschichte der deutschen Kunst*.⁹⁰ 1951 wagte er einen neuen Versuch einer Kunsthistoriographie mit geographischer Ausweitung auf den Kontinent und veröffentlichte die *Geschichte der Europäischen Kunst*. Sein nationalsozialistisches Gedankengut haftet dem Band nach wie vor an. Es kann im Kontext der weiteren Ausführung fruchtbar gemacht werden, indem überprüft werden soll, ob mit Weigerts Überblickswerk ein Diskursmoment erreicht ist, in dem, ungeachtet des persönlichen Standpunkts des Verfassers, eine Assimilierung von Erklärungsmodellen vollzogen ist.

⁸⁶ Ebd., S. 322.

⁸⁷ Ebd., S. 336.

⁸⁸ Ebd., S. 304–313.

⁸⁹ Siehe dazu: Daniela Ströpel, Wilhelm Pinder (1878–1947), in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*. Band II. Von Panofsky bis Greenberg, München 2008, S. 7–20.

⁹⁰ Betthausen 2007, S. 485–486.

Das frühere Überblickswerk Weigerts fällt nicht nur durch sein verzerrtes, eindimensional-subjektivierendes nationalsozialistisches Gedankengut aus dem inhaltlichen Rahmen der Untersuchung, sondern auch, weil es sich auf die deutsche Kunst beschränkt. Überblickswerke aus dem Zeitraum des Zweiten Weltkrieges konnten bisher nicht gefunden werden. Ohnehin wäre es fraglich, ob sie den für die Abhandlung gesetzten Parametern entsprechen können.

Weigert legitimiert die abstrakte Malerei über einen Bruch, der sich am Ende des Impressionismus verorten lasse (Schema XI). Danach besetze und degradiere ein „unsinnlicher Intellekt“⁹¹ die folgende Kunstproduktion – den Neoimpressionismus ebenso wie jüngere Strömungen. Die abstrakte Malerei sei von russischen und deutschen Künstlern getragen und stünde dem Expressionismus nahe, sei aber nicht deckungsgleich zu verorten. Anders verhalte es sich mit dem Kubismus, dessen Anspruch auf Intellektualität ihn zum Teil der gegenstandslosen Malerei machen würde. Der Neoimpressionismus, der von den Autoren vor dem Zweiten Weltkrieg als unmittelbare Bedingung der Abstraktion gesehen wurde, spielt schon bei Meyer keine Rolle mehr in der Legitimierung neuerer Strömungen. Bei Weigert tritt er wieder auf, wenn auch mehr in Position einer Nebenerscheinung als Vorstufe.⁹²

Den entscheidenden Diskursfortschritt nach 1945 zeigt die Kategorisierung der Unterkapitel: Wie Meyer widmet Weigert der abstrakten Malerei einen eigenen Abschnitt seiner Abhandlung und betitelt ihn *Die gegenstandslose Malerei*.⁹³

Die Überblicksbände von Meyer und Weigert beweisen, dass die abstrakte Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg zur autonomen Strömung avanciert war. Zwei Theoretiker mit völlig andersartigem Hintergrund widmeten ihr eigene Kapitel, die in ihrer Kontur noch verschwommen, aber in beiden Fällen eindeutig betitelt sind. Es mag teils ein logischer Lösungsschritt als Antwort auf die Einordnungsschwierigkeiten vorhergehender Autoren gewesen sein, die die Theoretiker nach dem Zweiten Weltkrieg dazu brachte, die Abstraktion vollends auszugliedern. Ein nicht zu unterschätzender Teil war aber mit Sicherheit auch dem Paradigmenwechsel zuzuschreiben, der sich anhand der negativen Akzentuierung ungegenständlicher Malerei durch den Nationalsozialismus realisierte. Es ist eine befriedigende Ironie, dass die „gegenstandshungrige“⁹⁴ Propaganda, die *Entartete Kunst* mittels Verhetzung und Konfiskation zu diffamieren suchte, maßgeblich zu ihrer Kanonisierung beitrug. Die Überwindung der kulturellen Unterdrückung wurde nicht nur literarisch, sondern auch in Ausstellungen gefeiert: Die documenta wurde 1955 ins Leben gerufen und kompensierte die Unterrepräsentation abstrakter Künstler*innen durch gezielte Ausstellungsprogrammatik. Die Abstraktion triumphierte öffentlich über ihre Gegner, sodass Klaus Beyme von einem „Triumph der Abstraktion nach dem Zweiten Weltkrieg“ sprach.⁹⁵ Doch war dieser Triumph in

⁹¹ Weigert 1951, S. 541.

⁹² Ebd., S. 555–570.

⁹³ Ebd., S. 555.

⁹⁴ Hamann 1951, S. 893.

⁹⁵ Beyme 2005, S. 384–397.

den 1950ern tatsächlich errungen? Die Kunsthistoriographie zeigt, dass die abstrakte Malerei in der Disziplin weiterhin Schauplatz einer Zerreißprobe war.

Ein Beispiel dafür ist die Kunsthistoriographie Heinrich Lützelers (1902–1988). Sein wissenschaftlicher Weitblick, der jedem nationalsozialistischem Schematismus zu entgehen vermochte, resultierte 1959 in der *Weltgeschichte der Kunst*. 800 Seiten Fließtext und fast 1000 begleitende Abbildungen schafften einen umfangreichen, auffällig systematisch strukturierten Überblick über die globale Geschichte der Kunst. Die Abstraktion aber bildet die Ausnahme seiner Systematik. Lützeler entsagt sich in Anbetracht der Kunst der jüngsten Strömungen einer expliziten, kunsthistorischen Legitimierung: „Wie schön wäre es, wenn du und ich das Werden unserer gemeinsamen Gegenwart von der Kunst her Schritt um Schritt bedenken dürften! Ein neues, langes Gespräch wäre nötig; es ist uns nicht vergönnt.“⁹⁶ Lützeler ist somit der erste Kunsthistoriker seit Burger, der trotz bestehender Ansätze keinen Vorschlag zur Inklusion der abstrakten Kunst in die Kunstgeschichte liefern konnte. Grund dafür ist die Historisierung der Strömung bei gleichzeitig forcierter Aktualität: Kandinsky, Picasso und die *Vergeistigung* der Bildproduktion stehen noch 1959 am Ende der Entwicklungslinie der Kunst.

Die kunsthistorischen Legitimierungsmodelle in deutschen Überblickswerken der 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts beweisen den Prozess der Historisierung der Abstraktion, der sich außerhalb des deutschsprachigen Raums schon 1936 seit der Ausstellung *Cubism and Abstract Art* im New Yorker Museum of Modern Art anbahnte.⁹⁷ Kunsthistorische Antworten auf diese Ausstellung trugen in den Vereinigten Staaten dazu bei.⁹⁸ Doch von einem Triumph der Abstraktion auf deutschsprachigem Boden darf man selbst um 1960 noch nicht sprechen. Lützelers Band beweist, dass die öffentliche Überkompensation, die auf den nationalsozialistischen Entzug folgte, eine neue Welle der Verwirrung mit sich brachte, die ihm verbot, die Abstraktion kunsthistorisch zu legitimieren. Dennoch hatte man begonnen, ihr eine gewisse Eigenständigkeit zuzuschreiben, indem man sie aus dem Expressionismus und anderen Nebenströmungen ausgliederte. Diese Automatisierung der abstrakten Malerei zeigte sich außerhalb der Kunsthistoriographie im Aufkeimen spezifischer Geschichten und Lexika der

⁹⁶ Lützeler 1959, S. 777.

⁹⁷ Rosenberg 2007, S. 14.

⁹⁸ So etwa: Meyer Schapiros Essay *Nature of Abstract Art*, den er als dezidierte Reaktion auf die von Alfred Barr kuratierte Ausstellung verfasst (Schapiro 1979, S. 185–212). Schapiros Aufsatz könnte eine der ersten systematischen Untersuchungen gegenstandsloser Malerei in den Vereinigten Staaten sein.

abstrakten Kunst⁹⁹ und in Monografien¹⁰⁰ sowie in den Theoriesammlungen Kandinskys¹⁰¹, der noch während des Krieges verstarb.

1.3 Die stabilisierende Assimilierung

Neuartige Kunstbewegungen der 1960er Jahre drängten die nunmehr historische Abstraktion vom revolutionären Novum hin zur vergangenen Attraktion.¹⁰² War die kunsthistoriographische Legitimierung der Abstraktion damit zur gelösten Selbstverständlichkeit geworden? Die Standardliteratur der 60er und 70er Jahre beweist das Gegenteil. Denn sobald das Legitimierungssystem mit Lützeler zu verebben drohte, ergab sich das Bedürfnis nach methodischer Neusortierung. Wolfgang Braunfels (1911–1987), Herausgeber der *Knaurs Weltkunstgeschichte*¹⁰³ (1964) und Verfasser des Kapitels über Kunst seit den Impressionisten, reaktivierte die Tradition des kunsthistorischen Distinktionsverlangens und schuf als Erster eine stringent gereichte Tabelle der Strömungen samt Protagonistenliste des 20. Jahrhunderts (Schema XII).¹⁰⁴ Braunfels' Überblick bringt sich so nicht nur am systematischsten in die Reihe der Legitimierungsmodelle ein, sondern verbildlicht vor allem den kunsthistorischen Fortschritt, der sich bereits um die Jahrhunderthälfte angebahnt hatte. So unterscheidet sich sein Distinktionsmodus schon auf den ersten Blick von jenen vor 1960: Das *abstrakte Bild* ist nicht mehr nur Teil einer autonomen Strömung, sondern Konsequenz aller Avantgarde-Bewegungen. Es steht aber nicht mehr am Endpunkt der Abstraktionsentwicklung, wie es noch fünf Jahre zuvor bei Lützeler der Fall war. Es sind jetzt die amerikanischen abstrakten Expressionisten, die an den provisorischen Endpunkt der neuesten Malerei gesetzt sind. Eine weitere Steigerung wagte Braunfels nicht zu erträumen, wenn er die Frage stellte, ob von Wols und Pollock aus überhaupt „noch ein Weg in die Zukunft“ führe.¹⁰⁵ Dieser Topos der Unsicherheit ist von früheren Überblickswerken her bekannt, verschiebt sich bei Braunfels aber weg von der Avantgarde hin zu jüngeren

⁹⁹ So etwa: Marcel Brion, *Geschichte der abstrakten Kunst*, Köln 1957; Michel Seuphor, *Knaurs Lexikon abstrakter Malerei*, München 1957; Michel Seuphor, *La peinture abstraite. Sa genèse, son expansion*, Paris 1962; Heinrich Lützeler, *Abstrakte Malerei*, Gütersloh 1962; Cor Blok, *Geschichte der abstrakten Kunst 1900–1960*, Köln 1975.

¹⁰⁰ So etwa: Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958; Lazar Trifunović, *V. Kandinsky*, Sarajevo 1958; Marcel Brion, *Kandinsky*, Paris/u. a. 1960.

¹⁰¹ So etwa: Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, hg. von Max Bill/Nina Kandinsky, Zürich/Neuilly s. Seine 1955.

¹⁰² Rosenberg 2007, S. 15.

¹⁰³ Am selben Band arbeitet im Übrigen auch Hans Weigert mit und legt ein Kapitel zu Renaissance, Manierismus und Barock vor.

¹⁰⁴ Braunfels 1964, S. 272–274.

¹⁰⁵ Ebd., S. 334.

Strömungen. Die Werke Kandinskys, Mondrians und Malewitschs, verantwortlich für die *Entstehung des abstrakten Bildes*¹⁰⁶, positioniert er an der gesicherten Anfangsposition der *Kunst der Gegenwart 1914 – 1964*¹⁰⁷. Diese explizite Abtrennung der nun älteren Generation abstrakter Maler, die sie aus dem Licht der radikalen Neuerscheinungen in eine Rolle der impulsgebenden Vorbereitung rückt, verrät anerkannte Dauer und Historizität. Die abstrakte Malerei, nunmehr die historische abstrakte Malerei, ist spätestens ab Braunfels' Band zum entwicklungsgeschichtlichen Affix avanciert und nicht länger instabiles Suffix einer Kunstgeschichte: Die in den 1950er Jahren sprießende Eigenständigkeit der gegenstandslosen Malerei setzt sich bei Braunfels als unabdingbares Glied der Kette fort. Die Verselbstständigung wird bestärkt durch den endgültigen Bruch zwischen Kubismus und der abstrakten Kunst, deren Einheit 1951 bei Weigert noch argumentierbar gewesen zu sein scheint. Ist Braunfels' Erklärung der Abstraktion der Beweis für ihre Durchsetzung als *die* Abstrakte Kunst? Verschiedene Ungereimtheiten lassen eine eindeutige Zustimmung nicht zu. So ist zum einen die Behauptung, dass die Werke Kandinskys, Malewitschs und Mondrians kombinatorische Konsequenz seien aus Kubismus, Orphismus, Futurismus und dem Blauen Reiter, nur ungenügend argumentiert und für Lesende kaum nachvollziehbar. Zum anderen kennt Braunfels nur wenige Abstraktionsmodi. Anders verhält sich der Abstraktionsdiskurs im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts.

1970 legte Heinz Braun (1908–1982) eine Überarbeitung seiner *Kunstgeschichte* vor, die eine Erweiterung seiner *Formen der Kunst*¹⁰⁸ (1957) verkörpert. Ähnlich wie Woermann greift Braun für sein kunsthistorisches Erklärungsmodell auf explizite Zuordnungen der Strömungen an die Nationen zurück, die von Autoren des ersten Drittels des Jahrhunderts schon in Frage gestellt wurden (Schema XIII).¹⁰⁹ Gleichzeitig ist er aber der Erste, der die Kunstproduktion des Bauhauses als eigene Kunstbewegung erfasst.¹¹⁰ Abgesehen davon orientiert sich Brauns kunsthistorische Legitimierung der ungegenständlichen Malerei an der traditionellen Herleitung über Impressionismus und der Trias Cézanne, Van Gogh und Gauguin. Und auch, wenn er der abstrakten Malerei kein eigenes Kapitel widmet, verortet er sie wie Braunfels im

¹⁰⁶ Ebd., S. 300.

¹⁰⁷ Ebd., S. 304.

¹⁰⁸ Die frühere Abhandlung Brauns musste wegen ihrer geographischen Konzentration ausgeschlossen werden, fungiert im Grunde aber als Basis für die ausgeweitete Kunstgeschichte von 1970.

¹⁰⁹ Siehe: Kuhn 1928, S. 358: „Es wurde fast zu einem fliegenden Worte: In Deutschland Expressionismus, in Frankreich Kubismus, in Italien Futurismus. Diese scharfe Scheidung ist nicht berechtigt. Die Richtungen kreuzen sich und laufen oft auf die gleiche Bedeutung hinaus.“

¹¹⁰ Braun 1970, S. 457.

*russischen Konstruktivismus, dem deutschen Bauhaus und der holländischen Stijl-Gruppe.*¹¹¹

Wenn die Reduktion der Abstraktion auf die Werke Kandinskys, Malewitschs und Mondrians bei Braunfels als Mangel zu erkennen war, gleicht Braun denselben aus, indem er vielfältige Abstraktionsstrategien zu erkennen weiß. Er schreibt sie nicht nur wenigen Einzelpersonen zu, sondern sieht sie als typisch für Gruppierungen innerhalb der Strömungen. Den in bisherigen Standardwerken ungenau definierten und vielfältig angewandten Term des Expressionismus klammert er gleichzeitig aus. Es wird so eine Assimilierung erkennbar, die die Abstraktion nicht nur dezidiert vom Expressionismus trennt, sondern sie auf verschiedene Arten anwendbar macht.

Dieses Anwendungspotenzial fand seinen Höhepunkt sieben Jahre später, als Giulio Carlo Argan 1977 eine Revision des fünfzig Jahre zuvor von Carl Einstein verfassten Propyläen-Bandes mit gleichem Titel publizierte: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hubert Locher sieht in der Neuauflage der Propyläen-Kunstgeschichte sowohl den Höhe- als auch Endpunkt der Geschichte des Handbuchs.¹¹² Nicht nur deswegen soll Argans Band als Zenit und Finalisierung der Analyse fungieren: Sein Legitimierungsmodell (Schema XIV) zeigt eine gelungene Kombination der gesamten überzeugenden Argumente vorhergehender Standardwerke: Argan argumentiert die kunsthistorische Herleitung der abstrakten Malerei über Impressionismus und Nachimpressionismus.¹¹³ Nachfolgend bedient er sich eines distinktiveren Modells: Anstatt den Expressionismus neben die gegenstandslose Malerei zu stellen, ihn auszulassen oder die Malerei in ihn zu integrieren, platziert er sie völlig abgespalten davon als Folge der Nachimpressionisten. Nebenbei verweigert sich Argan jeglicher Nationalismen der Kunstströmungen, wenn es für ihn in Anlehnung an Schmidt vielmehr Wilhelm Worringer als die Kunstproduktion an sich ist, der die Strömung mit der Veröffentlichung seiner Dissertation begründet.¹¹⁴ Das Schaffen ihrer Künstler*innen stehe in dessen Nachfolge. Der Keimpunkt der formalen Abstraktion verschiebt sich für Argan dementsprechend auf eine theoretische Ebene bei gleichbleibendem, inzwischen mythisierten, Entstehungsjahr 1908¹¹⁵.

¹¹¹ Ebd., S. 445–452.

¹¹² Locher 2010, S. 290.

¹¹³ Argan 1977, S. 14–16.

¹¹⁴ Ebd., S. 54.

¹¹⁵ Ein Ereignis für das in vielen Handbüchern stilisierte Gründungsjahr der *Abstrakten Kunst* ist bisher nicht singulär festzulegen. Es wird in einigen Darlegungen in unmittelbarem Zusammenhang mit Kandinsky gebracht und nur in Einzelfällen spezifiziert. So erklärt Weigert, Kandinsky habe in diesem Jahr sein erstes abstraktes Bild *Die Blaue Stunde* geschaffen (Weigert 1951, S. 555). Der Künstler selbst betonte jedoch mehrfach, er habe sein erstes gegenstandsloses Gemälde erst 1911 geschaffen. Eine eingehende Analyse dieser Divergenz steht aus.

So lässt sich eine Verschiebung auf mehreren Ebenen beobachten: Erstens fragt die Abhandlung nicht mehr nach dem ersten abstrakten Bild und dessen Urheber, sondern nach dem soziokulturellen Keim und der öffentlichen Etablierung der Strömung. Zweitens ist Argans Kunsthistoriographie die erste im deutschsprachigen Raum, die von einer *historischen Avantgarde* ausgeht. Anstatt ihrer Bildsprache, die vorhergehende Autoren auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen versucht hatten, ist es für ihn ihr Anspruch, der sie verband. Drittens ist sein kunsthistorisches Legitimierungsmodell Konglomerat aller Errungenschaften früherer Standardliteratur. Argans historiographische Kodifizierung der Stellung abstrakter Kunst gibt sich deswegen präziser und routinierter als jene seiner Vorgänger. Sie greift auf die Summe aller Diskurserrungenschaften zurück, um ein kohärentes Distinktionsmodell zu erschaffen, dessen argumentative Glaubwürdigkeit nur schwer anzufechten ist. Die Mannigfaltigkeit der Alternativvorschläge früherer Standardwerke wurde daher hier zum Ersten Mal zu einem summarisch-stichfesten Legitimierungsverfahren gebündelt.

2 Künstler*innenkanons und Faktoren ihrer Genese

Von den Nichtspezialisten wird der Begriff abstrakte Malerei nicht selten ganz unerwartet und locker verwendet. Alles, was sich von der treuen Wiedergabe der Natur oder der Gegenstände entfernt, wird als abstrakte Malerei bezeichnet, z.B. Matisse, Picasso.

Nina Kandinsky, 1951¹¹⁶

Das Kanonisierungspotenzial der Kunsthistoriographie ist vielfältig. Sie ist nicht nur dazu imstande, Strömungen in den Organismus der Kunstgeschichte dauerhaft zu integrieren, sondern auch die ihnen zugewiesenen Künstler*innen. Welche Künstler*innen sind das? Fragt man heute nach *dem* abstrakten Maler der historischen Avantgarde, wird man schnell die Antwort „Wassily Kandinsky“ erhalten. Das letzte Kapitel hat angedeutet, dass Kandinsky auch in den Kunstgeschichten des 20. Jahrhunderts die Stellung einer Katalysatorfigur der Abstraktion einnimmt. Ist sein Name alleiniges Synonym für die Errungenschaften der Abstraktion? Eine quantitative Aufstellung soll Antwort darauf geben (Tabelle I): Wie die kunsthistorischen Legitimierungsmodelle der Handbücher zeigen ihre Künstler*innenkanons signifikante Divergenzen. Kumulativ quantifiziert ergeben sie ein Netzwerk (Netzwerkdiagramm I), innerhalb dessen sich in gewichteter Zweiteilung ein hierarchisch primäres (blau) und sekundäres Cluster (grün) materialisieren. Der Primärcluster enthält

¹¹⁶ Zit. n. Poensgen/Zahn 1958, S. 10.

größtenteils jene Künstler, die die heutige Kunstgeschichte fraglos als Protagonist*innen der Abstrakten Kunst anerkennt, während das Sekundärcluster Künstler*innen enthält, die in der zeitgenössischen Kunstgeschichte entweder keine bzw. wenig Beachtung finden oder anderweitigen Strömungen zugeteilt werden. Daneben zeigt das Diagramm die augenscheinliche Position Kandinskys im Keimpunkt des Netzwerkes. Wieso wurden er und all diese Künstler*innen ausgewählt, um die Geschichte der Abstraktion zu erzählen? Ihre Integration in den kunsthistorischen Überblick hängt nicht nur mit dem Abstraktionsbegriff des jeweiligen Autors zusammen, sondern ist Resultat mannigfaltiger Faktoren. Das folgende Kapitel will daher nach Bedingungen, Zusammensetzungen und Entwicklungsverläufen der Genese von Künstler*innenkanons fragen.

2.1 Kandinsky und die deutsche Antipode

Die untersuchten Standardwerke enthalten konkrete Hinweise darauf, dass die Begegnung mit abstrakter Kunst vor dem Zweiten Weltkrieg der Infrastruktur von Ausstellungsräumen zu verdanken ist.¹¹⁷ Die kommerzielle Ausstellungsprogrammatur von Künstler*innen und ihren Vertreter*innen am Markt muss deswegen als bedeutender Einflussfaktor für die frühe Periode der untersuchten Überblickswerke berücksichtigt werden.

Das eindeutigste Beispiel dafür ist das Überblickswerk von Karl Woermann. Woermann, dessen Leben und Wirken fast zur Hälfte in Dresden situiert war, zeichnete sich zeitlebens durch Interesse und Sensibilität für neueste Entwicklungen der Kunst aus. Es verwundert daher nicht, dass sein Orientierungseinfluss bis in die zeitgenössische Ausstellungsszenarie hineinreichte. Dresden selbst war immerhin nach Zusammenfindung der *Brücke* 1905 einige Jahre Zentrum des deutschen Expressionismus, die Galerie Ernst Arnold Spiegel der Avantgarde.¹¹⁸ Woermann stand durch Ankäufe für die Dresdner Gemäldegalerie in engem Kontakt mit Ludwig Gutbier, dem Inhaber des Ausstellungsraums.¹¹⁹ Sein Künstlerkanon lässt sich demnach zum größten Teil anhand des Ausstellungsprogrammes der Galerie nachzeichnen: Mit Ausnahme weniger zeigte sie Werke aller von Woermann inkludierten Künstler*innen in der *Sturm*-Ausstellung von 1919.¹²⁰

Auch in der Auswahl von Werken ließ sich Woermann durch die Ausstellungen der Galerie

¹¹⁷ So etwa: Schmidt 1922, S. 85: „[...] neueste Werke, auf Ausstellungen und im Kunsthandel überall zu sehen [...].“

¹¹⁸ Moeller 2018, S. 25.

¹¹⁹ Negendanck 1998, S. 196–205.

¹²⁰ Ebd., S. 476–476.

Ernst Arnold beeinflussen: Sein Umriss der Entwicklungsskizze des Œuvres Kandinskys schließt an die Ausstellung *Expressionistische Ausstellung / Die neue Malerei*¹²¹ an und zielt auf eine endgültige Negation des Erkennbaren ab: *Improvisation 9* (1910; Abb. 1) und *Improvisation 2* (1909; Abb. 2) ließen noch Gegenständliches erkennen, während seine „absolute Malerei“¹²² erst mit der *Komposition IV* (1911; Abb. 3) vollends entwickelt sei.¹²³ Es darf nicht als Zufälligkeit übersehen werden, dass sich diese Zusammenstellung signifikant mit dem Ausstellungsinhalt überschneidet.

Kandinsky ist sicher nicht zuletzt wegen dieser öffentlichen Sichtbarkeit der erste und einzige Künstler, der von Fritz Burger als abstrakter Maler vermerkt wurde. Bei Osborn und Schmidt kamen vor allem deutsche Künstler und die Kubisten Picasso und Braque dazu. In Angesicht des Netzwerkes, das sich aus Tabelle I ergibt, verwundert es nicht, dass sich viele Autoren der frühen Handbücher auf eine Erwähnung Kandinskys mit singulären Begleitnamen beschränkten (Burger, Bergner/Becker, Wickenhagen/Uhde-Bernays, Einstein, Kuhn). Einen quantitativen Höhepunkt erreichten die Künstler*innenkanons unter Woermann. Seine kunsthistorische Sensibilität verkehrte die zurückgenommenen, klar abgegrenzten Kanons vorhergehender Handbücher in ihr Gegenteil: Zwar postuliert auch Woermann Kandinsky als initiativen Extremfall in der Negation von Naturdarstellung,¹²⁴ doch erweitert er seine Auswahl an gegenstandslosen Maler*innen großzügig um sechszehn weitere. So finden nun räumlich noch vor Kandinsky die Kubisten¹²⁵ und danach erstmals Francis Picabia Eingang in die deutsche Kunsthistoriographie. Mit musikalischen Formen schaffe Picabia, so Woermann, Motive in frühen Landschaftsdarstellungen (1908, 1909 und 1911), die „höchstens erratbar“¹²⁶ seien. Woermanns Sensibilität für Abstraktion ist eine den Überblickswerken völlig neuartige; was uns heute als selbstverständlich abstrahiert oder abstrakt erscheint, wurde vor 1950, mit Ausnahme von Woermann, in keinem Standardwerk und erst recht nicht im Kontext der Abstraktion dokumentiert. Angesichts dieser Fähigkeit, das Phänomen Abstraktion in seine verschiedenen Grade aufzufächern, mag es kaum verwundern, dass Woermann erstmals auch unterschiedliche, an Personen gebundene Abstraktionsmodi abzulesen wusste: Neben der

¹²¹ Siehe: <https://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/625> (zuletzt aufgerufen am 12. 07. 2022).

¹²² Woermann 1922, S. 482.

¹²³ Ebd., S. 483.

¹²⁴ Woermann 1926, S. 479–481: „Indem er von allem Gegenständlichen absah, um reine stimmungsweckende Linien-, Flächen- und Farbenbilder auf die Leinwand zu bannen, vermied er alle Widersprüche zwischen dem Gegenständlichen und der Abstraktion, an denen so viele der expressionistischen Bilder leiden. Gerade seine Kunst will rein geistig oder seelisch erlebt, gerade sie will der älteren Kunst wie Musik und der Dichtkunst gegenüberstehen, gerade seine Kunst will ‚absolute Malerei‘ sein.“

¹²⁵ Ebd., S. 475–477.

¹²⁶ Ebd., S. 478.

seelischen, auf die Gefühlswelt Kandinskys bezogene, detektiert er die mathematisch erchenbare und errechnete Abstraktion Piet Mondrians.¹²⁷ Konsequenz ihrer sei eine „bewegungslose Stille“, die den absolut-abstrakt konstruierten Traumwelten Kandinskys entgegenstehe.¹²⁸ Daneben fügt Woermann seinem Kanon eine Reihe von Künstler*innen hinzu, die er im stilistischen Umfeld Kandinskys sieht. So vor allem Jacoba von Heemskerck, die etwa im *Bilde Nr. 106* ein „gegenstandsloses Liniengewoge im Sinne Kandinskys geschaffen“ habe.¹²⁹ Einige Seiten weiter erwähnt Woermann auch Nell Walden als ungegenständliche Malerin.¹³⁰ Diese seltene Auflistung zweier Künstlerinnen ist eine historische Anomalie, die nicht nur die Kapitel der abstrakten Malerei, sondern das frühe Überblickswerk im Generellen betrifft. Fernab von jedweder Aufarbeitung der feministischen Kunstgeschichte gestand Woermann hier zum ersten Mal Künstlerinnen eine für den kunsthistorischen Kanon relevante Innovationskompetenz zu.¹³¹

Neben Walden nennt Woermann Georg Muche, Johannes Molzahn und Arnold Topp als jene Künstler, die abstrakte Werke in Nachfolge Kandinskys schufen.¹³² Auch Lyonel Feininger, Fritz Stuckenberg und Wilhelm Morgner stehen in seiner Kunstgeschichte in Kandinskys Tradition,¹³³ während die Werke Kurt Schwitters ein „letzter spielerischer Ausläufer dieser ‚absoluten Kunst‘“ seien.¹³⁴ Ist Woermanns Zuteilung nicht etwas zu großzügig? Man missversteht seine Intention, wenn man ihm vorwirft, zu freigiebig in der Konstitution seines Abstraktionskanons gewesen zu sein. Vielmehr muss seine Selektion als Symptom einer diskursiven Nulllage anerkannt werden, die dem Autor keine Anhaltspunkte an irgendeine Forschungstradition gewährte. Konsequenz dessen war, dass sich Woermanns Künstler*innenkanon an die Bildpraxis Kandinskys klammerte, die sich dank gezielter (Eigen-)Vermarktung schon zu Beginn des Jahrhunderts als gesicherte Konstante der abstrakten Malerei konsolidiert hatte. Dabei konnte bloße persönliche Nähe genügen, um als abstrakter

¹²⁷ Ebd., S. 488.

¹²⁸ Ebd.,

¹²⁹ Woermann 1922, S. 483.

¹³⁰ Ebd., S. 506.

¹³¹ Gleichzeitig nennt Paul Schmidt abseits der gegenstandslosen Malerei Paula Modersohn-Becker und Käthe Kollwitz als die zwei bedeutendsten Frauen neuerer Kunst (Schmidt 1922, S. 102.). Eine systematische Analyse des Verhältnisses der kunsthistorischen Überblicke zu kunstschaftenden Frauen der Avantgarde steht nach wie vor aus und wäre eine lohnende Zugabe. Eine stichprobenartige Untersuchung zur Stellung der Avantgardistinnen Jacoba van Heemskerck und Marianne von Werefkin hat gezeigt, dass beide ausschließlich in Überblicken des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts genannt werden (Springer, Schmidt, Woermann, Hildebrandt). Sonia Delaunay, Gabriele Münter oder Natalia Goncharova finden dagegen in keiner der untersuchten Kunstgeschichten Erwähnung.

¹³² Woermann 1922, S. 506.

¹³³ Ebd., S. 502–505.

¹³⁴ Ebd., S. 506.

Maler eingestuft zu werden: Woermann ernannte auch Franz Marc zum gegenstandslosen Maler, ohne dabei irgendeinen Hinweis auf Abstraktion in seinen Bildern anzuführen.¹³⁵ Dieselbe Unsicherheit, die schon in den frühen Legitimierungsmodellen sichtbar wurde, verhinderte die Aufstellung systematischer Parameter für die Zuteilung von Künstler*innen.

Neben Ausstellungen konnten es also schlichtweg auch Bekanntschaften sein, die sich auf die Kanons auswirkten. In Carl Einsteins Fall galt dies nicht nur für Kandinsky, wenn er Franz Marc als Opfer der „negative[n] Ästhetik“ Kandinskys vermerkt,¹³⁶ sondern auch für seine persönlichen Freundschaften und Interessen. Einstein, der nicht nur eine Freundschaft zu Picasso und Braque pflegte, sondern sich auch forschungstechnisch der Wegbereitung des Kubismus verschrieben hatte, konzentrierte sich in seiner Kunsthistoriographie eher auf dieses Eigenprojekt. Dies hatte zum Vorteil, dass die Kubisten, die bislang immer als Protagonisten der Abstraktion genannt wurden, von ihr getrennt wurden. Einsteins Kanon der abstrakten Maler beschränkte sich somit auf Marc und Kandinsky. Letzten definiert er als *den* gegenwärtige Künstler, der im Dualismus zwischen äußerem Motiv und innerem Inhalt, den Gegenstand aus seinen Bildern am krampfhaftesten auszuschneiden versuche.¹³⁷ Trotz einer Gefahr, die für ihn von Kandinskys Praxis ausgehe, die jüngsten Künstler*innen zur missverstandenen Aufnahme und Fortsetzung der impressionistischen Abstraktion anzustiften, dokumentiert er einen perpetuierenden Künstler*innenkanon der abstrakten Malerei.

Alternativ statt konträr gibt sich das für das zweite Jahrzehnt völlig atypische Kanonmodell¹³⁸ von Hans Hildebrandt. Wohl als nationalistisch gefärbte Maßnahme zu Kandinskys singulärer Vormachtstellung innerhalb der abstrakten Malerei führt er an erster Stelle einen Satz deutschsprachiger Künstler in den Diskurs ein: Adolf Hölzel, Otto Meyer-Amden und Augusto Giacometti seien gleichzeitig mit Kandinsky zur Ungegenständlichkeit in ihren Bildern vorgerückt.¹³⁹ Erst nach ihrer Charakterisierung kommt Hildebrandt auf Kandinskys „russische Seele, russisches Temperament, seine russische Sinnlichkeit“ zu sprechen und skizziert sein Werden und Wirken.¹⁴⁰ In weiterer Folge wird neben Mondrian¹⁴¹ erstmals Kasimir Malewitsch zum abstrakten Maler und Gründer des russischen Konstruktivismus erklärt, den Hildebrandt

¹³⁵ Ebd., S. 500.

¹³⁶ Ebd., S. 140.

¹³⁷ Ebd., S. 133–134.

¹³⁸ Nur ein Drittel aller Künstler, die Hildebrandt als gegenstandslos deklariert, finden in Überblicken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ungeachtet ihrer Zuordnung Erwähnung.

¹³⁹ Hildebrandt 1924, S. 398.

¹⁴⁰ Ebd.,

¹⁴¹ Ebd., S. 403.

als allen Bildgegenstand negierend definiert.¹⁴² El Lissitzky und László Moholy-Nagy seien die jüngsten Teilnehmer dieser Strömung.¹⁴³ Raffiniert lenkt der Autor die Dominanz Kandinskys ab und um, indem er die angeführten Künstler – anders als Woermann – nicht in bloßer Nachfolge seiner, sondern hierarchisch über und neben ihm positioniert. Die Essenz des Hildebrandtschen Künstlerkanons bleibt doch ohne Nachfolge, wenn Uhde-Bernays und Kuhn sich weitestgehend auf Kandinsky reduzieren, und 1932 auch Richard Hamann den Scheitelpunkt der Abstraktion allein bei Kandinsky konstatiert.¹⁴⁴ Die gegenstandslosen Bildmittel Kandinskys, die Hamann als Erster mit dem Leitmotiv der Zufälligkeit verbindet, fände in Werken von Molzahn, Klee und Feininger höchstens ihre Abstufung.¹⁴⁵

Die Künstler*innenkanons der Standardliteratur vor dem Zweiten Weltkrieg zeigen sich demnach in den kunsthistorischen Distinktions- und Legitimierungsmodellen ähnlicher Divergenz. Wieder soll eine Visualisierung zur Veranschaulichung hinzugezogen werden (Netzwerkdiagramm IIa). In ihrem Kernbereich positionieren sich, neben Kandinsky und Picasso, Johannes Molzahn, Georg Muche und Kurt Schwitters. Es mögen zum Teil nationalistische Bestrebungen gewesen sein, dem immer wieder explizierten Russen Kandinsky einen immer mehr nationalen, vorrangig deutschen Künstler*innensatz an die Seite zu stellen.¹⁴⁶ Ihre publike Sichtbarkeit durch eine Vielzahl an Beteiligungen in *Sturm*-Ausstellungen¹⁴⁷ begünstigte ihre frühe Kanonisierung. Die Bemühungen um einen deutschen Satz abstrakter Künstler blieben im weiteren Verlauf der Abstraktionskanons idiosynkratisch: Molzahn und Muche scheiden nach dem Weltkrieg vollends aus dem kunsthistorischen Überblick aus, Schwitters wird nur noch bei Argan wieder aufgegriffen¹⁴⁸.

2.2 Reduktion und Dichotomie

Das Ende des Zweiten Weltkrieges brachte neben einer Aufarbeitung der Bewegungsdistinktion auch eine eigenwillige Neumodellierung der heterogenen Künstler*innenkanons des dritten und vierten Jahrzehnts. Die drei Standardwerke, die in diesen Zeitabschnitt fallen, bedienen völlig dichotome Künstler*innenkanons, die sich nur in der

¹⁴² Ebd., S. 400.

¹⁴³ Ebd., S. 401.

¹⁴⁴ Ebd., S. 876.

¹⁴⁵ Hamann 1932, S. 877.

¹⁴⁶ Zum Einfluss nationaler Identitätswahrnehmung siehe das Kapitel *Die Kunst der Nation* in Locher 2005, S. 99–202.

¹⁴⁷ Beteiligungen an *Sturm*-Ausstellungen zwischen 1912 und 1930: Muche: 5; Molzahn: 6; Schwitters: 12 (Enders/Pirsich 2021, S. 11–43)

¹⁴⁸ Argan 1977, u.a. S. 45.

Person Kandinskys überschneiden (Netzwerkdiagramm IIb). Die Markierungen in Tabelle I zeigen zudem, dass die zweite Untersuchungsetappe sich nicht um Neuvorstellungen bemühte; alle genannten Künstler waren schon in der Vorperiode Teil des Abstraktionsdiskurses in kunsthistorischer Standardliteratur.

Peter Meyer griff 1948 die Kanonmodelle Kuhns und Woermanns auf, wenn er im angefügten Künstlerregister sowohl Picasso als auch Kandinsky und Archipenko als „abstrakte und konkrete“ Künstler anführt.¹⁴⁹ Weigert hingegen nennt neben dem „Begründer und Führer“ Kandinsky¹⁵⁰ die Kubisten Picasso und Braque¹⁵¹ sowie die Stijl-Künstler Van Doesburg und Mondrian¹⁵². Das Klassifizieren von Picasso und Braque als abstrakte Maler steht nur scheinbar in der Rezeptionslinie Schmidts und Osborns. Die Neudefinition der Strömung nach dem Zweiten Weltkrieg würde eine Integration der Kubisten eigentlich verbieten, doch Weigert agierte aus eigenen Überlegungen heraus. Unter dem Leitmotiv der Intellektualisierung von Kunst definiert er eine Reihe von Malern, die der Kunstentwicklung durch auf diese Weise schadeten. Dass es sich dabei um eine eigens von Weigert entworfene Strategie zur Kanongenese handelt, beweist Heinrich Lützeler, der wie Meyer von der neugewonnenen Strömungskontur ausging und den frühen, eindimensionalen Topos des Alleinprotagonisten Kandinsky repetiert.¹⁵³

Die profunde Polarität der aufgestellten Kanons widerspricht der Assimilierung ihrer kunstgeschichtlichen Legitimierungsrahmen. Der Fokus der Überblickswerke um 1950 liegt so nicht in der Kanonisierung von Künstler*innen, sondern in der ersten Autonomisierung ihrer Bewegung. Eine solche verlangte nach überarbeiteter Konzentration ihrer Zuordnungskonzepte: Für Meyer war es der Wille, mit der Zeit zu gehen, für Weigert der Anspruch an Intellektualität. Die Kubisten konnten sich so nach wie vor als festen Bestandteil des Satzes abstrakter Kunstschaffender halten, während die östlichen Künstler Malewitsch, El Lissitzky und László Moholy-Nagy in diskursivem Rückschritt ausschieden. Die Folge der Konturierung der Strömung war so ein Reset der Künstler*innenkanons, das seine Nachbesserung erst in den Folgejahrzehnten erfahren sollte.

¹⁴⁹ Meyer 1948, S. 438.

Meyers Band ist im Übrigen so konzipiert, dass innerhalb der Kapitel kaum Namen von Künstler*innen fallen. Stattdessen fügt er jedem Abschnitt ein Miniaturregister hinzu, das Künstler*innen nach Strömungen gliedert. Ein Nachteil dessen ist, dass Meyer nach Erwähnung weniger Protagonisten mit „u. v. a.“ abschließt und den Lesenden der Eigenergänzung überlässt.

¹⁵⁰ Weigert 1951, S. 555.

¹⁵¹ Ebd., S. 558–560.

¹⁵² Ebd., S. 561.

¹⁵³ Lützeler 1959, S. 782–783.

2.3 Internationalisierung und Abgrenzung

Anders als die Verfasser früher Handbücher, kennt Braunfels einige ungegenständliche Bilder der Jahre vor 1910, sieht ihre „letzte Konsequenz“ und die Eröffnung der Strömung aber in Kandinskys Werken, die im Zuge der ersten Ausstellung des *Blauen Reiters* in der Galerie Thannhauser (1911) zu sehen waren.¹⁵⁴ Das Medium der Ausstellung gewann in dieser letzten Untersuchungsetappe wieder an Bedeutung für die Aufstellung von Künstler*innen- und Werkkanons. Im Unterschied zu Woermann konnte Braunfels die Ausstellung bei Thannhauser aber unmöglich gesehen haben, wurde er doch im selben Jahr erst geboren. Dass er sich in seinem Standardband explizit auf dieselbe beruft und ihr Informationen entnimmt, beweist die frühe Relevanz historischer Ausstellungen als Quellenautorität der Kunstgeschichte.

Neben Kandinsky sind es für Braunfels Mondrian und Malewitsch, die sich als feste Protagonisten des universalen Künstler*innenkanons etablierten¹⁵⁵, während Michail Larionow erstmals Bestandteil wird.¹⁵⁶ Bemerkenswert ist, dass mit Braunfels, neben Künstlerpersönlichkeiten, parallel auch Wilhelm Worringer, Franz Marc und Paul Klee als Zentralfiguren der Etablierung abstrakter Malerei durch Theorie heranzieht.¹⁵⁷ Man müsste den Begriff des Künstler*innenkanons an dieser Stelle adaptieren und in Braunfels' Fall zum Kanon aller am Kunstgeschehen Beteiligten erklären. Heinz Braun vollzieht sechs Jahre später eine Rückbesinnung auf die Praxis. Es sind für ihn ausschließlich die Leistungen von Braque, Malewitsch, El Lissitzky, Kandinsky und Moholy-Nagy, die die Abstrakte Kunst einleiteten und anführten.¹⁵⁸

In Kombination mit den Kunstgeschichten von Braun und Braunfels lässt sich anhand des rekapitulierten Propyläen-Bandes von 1977 eine repräsentative Konsolidierung des Kanons abstrakter Maler*innen ausmachen. Die späten Überblickswerke filtern die Quintessenz aller vorhergehenden Kanons mit Abstrichen der Großzügigkeit, exkludieren die Kubisten und fügen den Kunstgeschichten in retrospektiver Expansion bisher unbekannte, inzwischen transnational namhafte Künstler wie Mikalojus Konstantinas Čiurlionis¹⁵⁹ oder František Kupka¹⁶⁰ in den Diskurs hinzu. Netzwerkdiagramm IIc zeigt ihre Anordnung um die emanzipierte Trias von

¹⁵⁴ Braunfels 1964, S. 300–301.

Siehe: <http://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/400> (zuletzt aufgerufen am 12. 07. 2022).

¹⁵⁵ Ebd., S. 301–304.

¹⁵⁶ Ebd., S. 300.

¹⁵⁷ Ebd., S. 302.

¹⁵⁸ Braun 1970, S. 455–457.

¹⁵⁹ Argan 1977, S. 137.

¹⁶⁰ Ebd.

Kandinsky, Malewitsch und Mondrian, die zur gleichen Bedeutung avancierte, die zuvor Cézanne, Gauguin und Van Gogh in Bezug auf den Postimpressionismus innehatten. Die endgültige Differenzierung von Kubisten und gegenstandslosen Malern zum einen und die deutliche Internationalisierung der Künstler*innenkanons zum anderen zeigen ein eindeutiges Etablierungsmoment der abstrakten Malerei. Die gegenstandslosen Künstler*innen werden gefestigt einer singulären Strömung zugeordnet und fluktuieren nicht mehr anhand willkürlich definierter Faktoren, wie es in vorhergehenden Überblickswerken der Fall gewesen ist. Kandinsky zeigt sich als durchgehende Konstante aller Künstler*innenkanons. Wie kam es dazu? Nahm er selbst Einfluss? Beide Fragen wurden zum Teil bereits beantwortet. Der folgende Exkurs leistet einen Zusatz aus Perspektive der kunsthistorischen Standardliteratur.

Exkurs: Der Künstler greift ein

Die Debatte, welcher Künstler um 1910 das erste abstrakte Gemälde erschuf, ist bis heute nicht erschöpft. Anders als viele andere Gattungen der Kunstliteratur partizipierte das kunstgeschichtliche Handbuch nicht an diesem Schlagabtausch, sondern gab mögliche Antworten einschlägig als Fakten wieder. Stattdessen lässt die Gattung nach dem Etablierungsvorgang eines „Erfinders“ der gegenstandslosen Malerei im kollektiven, kunsthistorischen Gedächtnis fragen und umgekehrt danach, wieso andere Künstler*innen in dieser Hinsicht ausgelassen wurden. Denn wie das vorhergehende Kapitel zeigen konnte, war es für die Handbücher der ersten Periode durchweg Kandinsky, der ohne Relativierung zum Begründer nicht nur *der* Abstrakten Kunst, sondern ungegenständlicher Formsprache im Generellen erklärt wurde. Heute wissen wir, dass diese Annahme nicht gänzlich richtig ist. Raphael Rosenberg konnte in *Turner – Hugo – Moreau. Die Entdeckung der Abstraktion* beweisen, dass weit vor den Künstler*innen der Avantgarde ungegenständliche Bilder entstanden.¹⁶¹ Spätestens mit der Aufarbeitung der Werkkorpusse internationaler Künstler*innen zur Mitte des letzten Jahrhunderts, machten sich eine Reihe von Alternativvorschlägen zu Kandinskys Vorherrschaft bemerkbar. Im deutschsprachigen Raum ist es vor allem Adolf Hölzel, dessen Malerei in den letzten Jahrzehnten immer wieder Versuchen unterliegt, an die Spitze der Pionier*innen abstrakter Kunst erhoben zu werden.

¹⁶¹ Rosenberg schlägt für gegenstandslose Bilder vor 1900 das effektiv differenzierende Adjektiv *amimetisch* vor und unterscheidet sie demnach grundlegend von Werken Abstrakter Malerei (Rosenberg 2015, S. 87). Es fällt auf, dass die deutschen Überblickswerke des 20. Jahrhunderts keine dieser amimetischen Bildtendenzen kennen. Ob es sich bei englischer oder französischer Standardliteratur anders verhält, und inwiefern eine Berücksichtigung den literarisch-wissenschaftlichen Umgang mit abstrakten Bildern beeinflussen könnte, bleibt zu untersuchen.

Rosenberg kommt in seinem Beitrag *Was there a first abstract Painter* (2015) auf die Stellung Adolf Hölzels zu sprechen: In einem Nachdruck früherer Überlegungen¹⁶² publizierte Arthur Roessler 1905 Ausführungen zu Hölzels „abstrakten Ornamenten“¹⁶³ und fügte zwei davon dem Text als Illustration bei (Abb. 4). Roessler argumentierte, Hölzel sei mit diesen Federzeichnungen eine wegweisende Bilderfindung gelungen – und das wohlgemerkt mindestens ein halbes Jahrzehnt bevor Kandinsky zur Abstraktion kommt. Neben Ausführungen zur Abstraktion in pädagogischen Aphorismen und privaten Korrespondenzen hielt Hölzel selbst 1910 eine Vortragsreihe über Komposition an der Stuttgarter Akademie, in der er ausführliche Beschreibungen zur abstrakten Form gab.¹⁶⁴ Kandinsky veröffentlichte seine Überlegungen in *Über das Geistige in der Kunst* erst Jahre später. Weshalb wurde Hölzel trotz dessen in der potenziellen Stellung eines „Erfinders“ der abstrakten Malerei übersehen? Die Mittel dieser Analyse sollen zeigen, dass die Beantwortung nur teils auf den apologetisch instrumentalisierten Generationsunterschied beider Künstler¹⁶⁵ hinausläuft.

In nur einem Drittel aller untersuchten Überblickswerke ist Hölzel auffindbar¹⁶⁶ (Diagramm IIIa), während Kandinsky in ausnahmslos allen Niedergang fand (Diagramm IIIb). Hölzels früheste Erwähnung in einem deutschsprachigen Handbuch lässt sich in Albert Kuhns *Allgemeine Kunst-Geschichte. Geschichte der Malerei* (1909) ausmachen, in der er als zurückgezogen lebender Plein-Air-Maler charakterisiert wird.¹⁶⁷ Kuhns Erzählstrang endet zur Zeit Ferdinand Hodlers (1853–1918), Kandinsky und die neueste Malerei waren ihm noch kein

¹⁶² Ebd., S. 97–98.

¹⁶³ Roessler 1905, S. 123–124: „Bei Adolf Hölzel sah ich eine Anzahl Blätter (Abb. 39, 40, Seite 125), auf welchen die graphisch wahrnehmbar gemachten seelischen und geistigen Bewegungen des Künstlers aus verschiedenen Zeiten seines Lebens festgehalten waren. Da fand ich meine längst gehegten Vermutungen bestätigt durch die Praxis. Einzelne der Blätter waren von einer außerordentlichen Schönheit und wirkten stark dekorativ, ohne jedoch im kleinsten an irgendeine bekannte tierisch, pflanzlich oder technisch organische Form zu erinnern. Über den Prozeß ihres Entstehens befragt, antwortete mir der Künstler, daß er seit Jahren die, von vielen als wunderliche verschriene Gewohnheit übe, beim Durchdenken einer Sache oder beim Versenken in eine Stimmung den rhythmischen Vorgang in sich durch auf das Papier gezeichnete Linien zu begleiten. Dem jeweiligen inneren Rhythmus analog fixiere er Linien; der sichtbar gewordene Rhythmus ergebe die wunderlich geformten, mitunter abenteuerlich anmutenden, weil ungewohnten Figuren, die abstrakten Ornamente. Die Hervorbringungen dieses ursprünglich intuitiv, unbewußt der letzten Form, arbeitenden Schaffens erkannte der Künstler nachher als gesetzmäßig entstandene. Damit war ihm die Möglichkeit des willkürlichen Schaffens an die Hand gegeben. Unbewußt waren die Anfänge, bewußt jedoch die schließliche Ausarbeitung. Die Kenntnis des Vorganges erleichterte nachher natürlich den Prozeß des Gestaltens. Immer bildet aber das Hervorgebrachte den gesetzmäßig getreuen Ausdruck des jeweiligen inneren Rhythmus der Seele oder des Intellekts.“

¹⁶⁴ Jehle/Wagner 2020, S. 301–309.

¹⁶⁵ So etwa: Ebd., S. 8; Venzmer 1993, S. 8.

Im Übrigen wird dieser „Generationsunterschied“ zwischen Hölzel und Kandinsky in der Hölzelforschung gerne überspitzt dargestellt. Zwischen den Geburtsjahren beider stehen 13 Jahre, was selbst die soziologische Definition von Alterskohorten 15 aufeinanderfolgender Jahre unterschreitet.

¹⁶⁶ Hildebrandt 1924; Einstein 1926; Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928; Hamann 1932 (und sämtliche Neuauflagen, u. a. 1951); Argan 1977.

¹⁶⁷ Kuhn 1909, S. 1383.

Begriff. Hölzel wird so im Zuge der Handbücher zuallererst einer vorhergehenden Generation der Malerei beigeordnet. Einige folgende Ausführungen Hölzels finden sich in den Überblickswerken des dritten und vierten Jahrzehnts, während er folgend bis 1977 aus dem Diskurs ausschied. Das chronologisch Kuhn am nächsten stehende Standardwerk, das sowohl Ausführungen zu Hölzel als auch zur ungegenständlichen Malerei enthält, ist Hans Hildebrandts Band von 1924. Dabei lassen sich zwischen Hölzel und Hildebrandt einige Verbindungen feststellen: Abgesehen davon, dass beide als Professoren in Stuttgart fungierten, war Hildebrandt ein Vertrauter Hölzels. Der Kontakt entstand über Hildebrandts Frau, die Künstlerin Lily Hildebrandt (geb. Uhlmann), die Schülerin Hölzels in Dachau gewesen ist.¹⁶⁸ Hildebrandts progressive, stark von dem Usus anderer Überblickswerke abweichende, Einordnung des Künstlers, mag vor diesem biographischen Hintergrund kaum verwundern. Im Versuch, Hölzel vom Kuhnschen Image des Dachauer Heimatkünstlers zu befreien, transferierte er seine Werke in das Kapitel *Die Absolute Malerei – Die Konstruktivistischen Bewegungen*. Im selben setzte er ihn nicht nur mit Kandinsky gleich¹⁶⁹, sondern priorisierte ihn durch vorangestellte Position, wenn er schon weiter vorne im Kapitel zur Glasmalerei feststellt, Hölzel sei auch in dieser Gattung zur „vollen Abstraktion“¹⁷⁰ gelangt. Nicht nur physisch innerhalb des Werkes, sondern auch zeitlich in Hinsicht auf die Entwicklung der ungegenständlichen Malerei, expliziert Hildebrandt eine klare Vorrangstellung Hölzels. Denn während dieser die „Wendung zum Absoluten“ bereits 1907 absolviert habe,¹⁷¹ verschweigt Hildebrandt in der nachfolgenden Charakteristik Kandinskys jegliches Datum. Diese Anstrengung, Hölzels Abstraktionswillen- und Fähigkeit als deutsche Antipode zur „russische[n] Seele“¹⁷² Kandinskys zu intensivieren und in den Kanon der ungegenständlichen Maler*innen zu verschieben, blieb innerhalb der Handbücher ohne Nachfolge. Carl Einstein nennt Hölzel fast zeitgleich lediglich in seiner Position als Lehrer Willi Baumeisters,¹⁷³ Uhde-Bernays greift auf den Kuhnschen Topos zurück und klassifiziert Hölzel als „streng realistische[n] Landschaftler“¹⁷⁴, Hamann kennt ihn als Fortführer der Stimmungskunst der Münchener Landschaftsmalerei der 1850er Jahre¹⁷⁵. Bis 1977 bleiben die angeführten die einzigen Aussagen über Hölzel und sein Schaffen in deutschsprachigen Überblickswerken. Erst

¹⁶⁸ Becker/Nagel 2017, S. 278.

¹⁶⁹ Hildebrandt 1924, S. 398: „Adolf Hölzel, in Stuttgart (Tafel XIX, Abb. 349), Otto Meyer in Amden (Abb. 435), Augusto Giacometti in Zürich, sind um 1910 neben Kandinsky zur reinen Abstraktion gelangt.“

¹⁷⁰ Ebd., S. 322.

¹⁷¹ Ebd., S. 398.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Einstein 1926, S. 566.

¹⁷⁴ Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928, S. 304.

¹⁷⁵ Hamann 1932, S. 862.

in der Neuauflage des Propyläen-Bandes über die *Kunst des 20. Jahrhunderts* reflektiert Argan die Position Hölzels. Sein theoretisches Werk sei bedeutender gewesen als sein malerisches, seine Tendenz zur Abstraktion nicht geglückt, denn „Hoelzels Streben nach absoluten Bildharmonien mußte den Gegenstand letztlich als zu ‚literarisch‘ ablehnen, doch bleibt dem Betrachter meist immer noch der Rückbezug auf die Gegenstände möglich.“¹⁷⁶ Eine normative Vorreiterstellung im Sinne Hildebrandts konnte sich demnach nicht durchsetzen. Hölzel, der „Lehrer aus Leidenschaft“¹⁷⁷, der sich in seinen kunstpädagogischen Aphorismen viel progressiver gab als in seiner öffentlich zugänglichen Praxis, blieb bis zuletzt an den Status eines traditionellen Heimatmalers gebunden. Seine Neueinordnung als Vorreiter gegenstandsloser Malerei, die einzelne Forscher*innen der letzten Jahrzehnte mittels Verteidigungsschriften zu forcieren suchten, blieb im Rahmen der untersuchten Kunsthistoriographie aus. Selbst, wenn man Hölzel diese Stellung zugestehen möchte – immerhin hat er sich bereits mehr als ein Jahrzehnt vor Kandinsky zur *Absoluten Kunst* geäußert¹⁷⁸ – muss man eine solche aus der Perspektive der Eigeninitiative beleuchten. Denn Kandinsky war offensichtlich bewusst, wie wichtig seine Repräsentation im kunsthistorischen Überblickswerk war. Seine argumentative Bereitschaft, sich öffentlich nicht nur zur eigenen Einordnung zu äußern, sondern Historiker*innen bei Bedarf zu korrigieren, zeigt die Korrespondenz, die er mit Hildebrandt nach Erscheinen seines Bandes aufnahm. Im Jänner 1927 erreichte den Autor ein Brief des Künstlers, in dem Kandinsky zu Beginn große Wertschätzung für die Leistung Hildebrandts formuliert¹⁷⁹, dann aber in eine eher kritische Tonalität umschlägt. So habe sich Hildebrandts Darstellung der russischen Kunst zum einen einige Lücken zuschulden kommen lassen. Zum anderen sei Kandinsky über Hildebrandts Ausführungen zur gegenstandslosen Kunst „etwas erstaunt“.¹⁸⁰ Nämlich darüber, dass Hildebrandt neben ihm selbst Adolf Hölzel, Otto Meyer und Augusto Giacometti an den Beginn seiner Ausführungen zur Abstraktion stellte. Er war es augenscheinlich gewohnt, diese Position alleine zu besetzen. Der Künstler fordert in Folge einen Beweis für ungegenständliche Bilder der Malerkollegen. Es ist bezeichnend für Kandinskys Persönlichkeit, dass er in attackierender Defensive versucht, eine öffentliche Vormachtstellung aufzubauen. In Deutschland verlangte dies nicht viel Anstrengung, da selten jemand über den „Fürst“¹⁸¹ der abstrakten Malerei gestellt

¹⁷⁶ Argan 1977, S. 138.

¹⁷⁷ Venzmer 1992, S. 15.

¹⁷⁸ Ebd., S. 9.

¹⁷⁹ Hildebrandt/Kandinsky 1955, S. 328.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Lambert 1967, S. 19.

wurde. In Russland hatte Kandinsky mehr Grund, sich in die Defensive zu rücken, nannte man ihn dort doch öffentlich dem Suprematismus hinterherhinkend.¹⁸² Davon geprägt, scheut sich der Künstler nicht, Hildebrandt weiter pressierend auf sein erstes abstraktes Bild von 1911 aufmerksam zu machen. Eine Reproduktion davon, so bedauert Kandinsky weiter, habe er allerdings nicht.¹⁸³ Dass er bis in die letzten Jahrzehnte als der erste abstrakte Maler galt, darf im Kontext dieser Eigeninitiative nicht mehr verwundern. Hildebrandt publiziert die Briefe schließlich Jahre nach Kandinskys Tod und sprach dem Künstler öffentlich das Verdienst zu, die Strömung begründet und etabliert zu haben, indem er zugeben musste, die abstrakten Arbeiten der drei übrigen genannten Künstler seien niemals der Öffentlichkeit zugänglich gewesen.¹⁸⁴ Als bekennender Avantgardist entspricht diese Korrespondenz der bemühten Branding-Strategie Kandinskys, der er die Position als Initiator der ungegenständlichen Malerei verdankt.

Kandinskys Initiative zur Selbststilisierung in kanonisierenden Literaturmedien reichten dabei noch weiter, als die Korrespondenz mit Hildebrandt zu erkennen gibt: 1919 publiziert das *Kunstblatt* eine zweieinhalbseitige „Selbstcharakteristik“ des Malers. Der Abdruck ist die Konservierung eines von Kandinsky selbst entworfenen Beitrages für eine nie erschienene russische Enzyklopädie. Bevor er die Initiative gegenüber Hildebrandt ergriff, schrieb Kandinsky also eine Selbstbiographie für eine der Schwesterngattungen des Überblickswerkes. Dass das Ursprungsprojekt verworfen wurde hinderte ihn nicht daran, den Entwurf zu verwerten: Dem Künstler sei es von größter Wichtigkeit, seine Charakteristik von Russland aus in Deutschland zur Veröffentlichung zu bringen.¹⁸⁵ Diese Absicht sowie Inhalt und Tonalität der Selbstbeschreibung des Künstlers sind in mehrfacher Hinsicht bedeutend für sein Verhältnis zum Überblickswerk: Erstens in Bezug auf den Umfang seiner Branding-Strategie, die sich nicht auf Ausstellungs- und Vereinigungstätigkeit begrenzte. Zweitens lässt der Beitrag im *Kunstblatt* seine Idealvorstellung der Präsentation von sowohl Werk und Person deutlich erkennen. Sie offenbart sich schon im einleitenden Satz, wenn er sich als den ersten Künstler ausweist, „der die Malerei auf den Boden der rein-malerischen Ausdrucksmittel stellte

¹⁸² Narkov 2015, S. 38.

Schon zuvor traf die russische Kritik Kandinsky mit harten Worten, sodass er in den *Rückblicken* die Notwendigkeit sah, darauf zu sprechen zu kommen: „Die russische Kritik (die beinahe ohne Ausnahme mich mit unparlamentarischen Ausdrücken beschimpfte) fand, daß ich unter dem Einflusse der Münchner Kunst verkomme. Damals habe ich zum ersten Mal gesehen, wie verkehrt, unwissend und ungeniert die meisten Kritiker vorgehen.“ (Kandinsky 1913, S. XIII).

¹⁸³ Hildebrandt/Kandinsky 1955, S. 329.

¹⁸⁴ Ebd. S. 327–328.

¹⁸⁵ Rosenberg 2007, S. 332, Fußnote 27.

und das Gegenständliche im Bild strich“¹⁸⁶. Dies vorangestellt, sei er als missverstandenes Genie 1908 bis 1911¹⁸⁷ „ganz einsam“ und „von Spott und Haß umgeben“ gewesen.¹⁸⁸ In pathetischer Dramaturgie gibt er weiter an, „manche wollen ihn [Kandinsky] einsperren, damit seine Vernichtungskraft keinen weiteren Schaden verbreiten kann.“¹⁸⁹ Endlich, 1913, „wird die Mauer umgeworfen, und die Sammler Deutschlands, Österreichs, Hollands, der Schweiz, Englands und Amerikas fangen energisch an, die Bilder Kandinskys zu erwerben.“¹⁹⁰

Diese Selbstvermarktung Kandinskys im Rahmen der Standardliteratur und ihrem Umfeld zeigt, dass Künstler*innen selbst eine entscheidende Rolle in der Konstitution von Personenkanons im kunsthistorischen Überblickswerk einzunehmen vermochten. Dass keine Dokumente auf uns gekommen sind, die ähnliche Bemühungen von Hölzel vermuten lassen, und, dass Kandinsky sehr daran lag, seine Position in der Kunsthistoriographie mitzubestimmen, beantwortet die Frage nach der Stellung beider im kunsthistorischen Überblickswerk des 20. Jahrhunderts und damit im kollektiven Gedächtnis der Disziplin.

3 Dekoration oder Zukunftskunst: Ausblick und Wertung

*Wie phantastisch die Kritik auf diesem Gebiete ist, weiß jeder Künstler.
[...] Das praktische Resultat: man darf nie einem Theoretiker (Kunsthistoriker,
Kritiker und soweiter) glauben, wenn er behauptet, daß er irgendeinen objektiven
Fehler im Werke entdeckt hat.
Wassily Kandinsky¹⁹¹*

Mit Sicherheit sind Betrachtende in Konfrontation eines Bildes, insbesondere eines gegenstandslosen, vom ersten Wahrnehmungsmoment an parteiisch. Autor*innen von Handbüchern sind dabei keine Ausnahme. Es kommt zu einem präsemiotischen Empfindungs- und Sinnesreiz, der in der Folge durch Argumente ausgelegt werden muss. Kunstwerke, deren Individualität vor allem durch subjektiv gerichtete Schaffensprozesse bedingt ist, aktivieren einen Anstieg von Rezeptivität und damit einhergehend eine dichotome Wertungsskala, die sich vor allem im frühen kunsthistorischen Standardwerk niederschlug. Diese Wertung war unmittelbar verbunden mit der Aufstellung eines Ausblickes. Ist die Zusammenführung von

¹⁸⁶ Kandinsky/Westheim 1919, S. 172–173.

¹⁸⁷ Es wirkt erstaunlich konsequent, dass er das Jahr 1911 als den selbsterwählten Zenit seiner Entwicklung 1919 im Kunstblatt und 1927 im Brief an Hildebrandt symbolisch manifestierte. Weshalb sich die Autoren der Handbücher dennoch auf das Jahr 1908 versteiften, muss offenbleiben.

¹⁸⁸ Ebd., S. 173.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Zit. n. Kandinsky 1955, S. 35.

Überblick und Ausblick nicht ein Paradox? Beide verfolgen per definitionem adverse Sichtachsen: So ist der Überblick gleich dem Rückblick die Analepse von Bestehendem aus Obersicht, während der Ausblick proleptisch Künftiges antizipiert. In kunsthistorischer Standardliteratur vor 1910 distanzierte man sich in diesem Sinne bewusst von einer voreilenden Prophezeiung. Das vermerkte Cornelius Gurlitt in seiner *Geschichte der Kunst* von 1902:

Es war nicht die Absicht des Buches, das zu schildern, was noch in alljährlichen Wandel sich befindet; worüber ein Urteil nicht möglich ist: Denn wer den Wogen des Kampfes folgen will, muß sich selbst in die Reihen mit einstellen.¹⁹²

Diese Mahnung Gurlitts wurde in den Folgejahrzehnten des 20. Jahrhunderts und mit Anspruch des Standardwerks auf gegenwärtige Kunstgeschichtsschreibung obsolet, die Vorschau dem kunsthistorischen Überblickswerk inhärent. Man stellte sich bewusst in die Reihen des Kampfes, bezog Stellung und vollzog die von Worringer konstatierte Transferierung vom ästhetischen Objektivismus hin zum ästhetischen Subjektivismus.¹⁹³ Das resultierende Amalgam von kunsthistorischem Standard und Kunstkritik wirkte aktiv gegen die eingangs erhobene Definition des Anspruches des Überblickswerkes eine objektivierte Kunstgeschichte wiederzugeben und Spezialisierungen auf ein Minimalmaß zu reduzieren, das Artefakten gezwungenermaßen anhaftet.

Während dieser kunsthistorische Ausblick ein Novum des 20. Jahrhunderts ist, scheint die ab- und vergleichende Wertung in kunsthistorischer Standardliteratur so alt zu sein wie die Gattung selbst, wenn schon Winckelmann vom „Vorzuge“ der „unzählich schöne[n]“ Denkmäler der antiken Griechen berichtet,¹⁹⁴ deren Qualität ägyptische Künstler nicht erreichen konnten.¹⁹⁵ Die anhaftende Subjektivität der Werke der Avantgarde potenzierte ihre Wertung in kunsthistorischer Standardliteratur. Autor*innen von Standardliteratur avancierten zu Kunstkritikern, deren zeitliche und persönliche Nähe zu Werk und Künstler*in verhinderte, ihre sich stetig verändernde Lebenswelt distanziert zu formulieren. Die so aufkeimende Meinungsbildung zur gegenstandslosen Malerei in Form eines Ausblicks hat bereits Kandinsky in *Das Geistige in der Kunst* bedient. Raphael Rosenberg hat schon früher auf die schleierhafte Beschaffenheit seiner Prophezeiung hingewiesen: War die Abstraktion für Kandinsky die

¹⁹² Gurlitt 1902, S. 792.

¹⁹³ Worringer 2007, S. 71.

¹⁹⁴ Winckelmann 1764, S. 127–128.

¹⁹⁵ Ebd., S. 31.

Kunstform der Zukunft oder stellte sie eine Gefahr dar?¹⁹⁶ Es bleibt zu vermuten, dass sich der Künstler in den frühen Schriften aus Motiven der Irritation noch vorsätzlich ambig positionierte. Auch Aussagen in *Über die Formfrage* von 1912 lassen dies vermuten: „Eine der ‚wichtigen‘ Sorgen der heutigen Kritik der abstrakten Kunst gegenüber ist die Sorge, wie soll man denn in dieser Kunst das Falsche vom Richtigen unterscheiden [...]?“¹⁹⁷ Eine solche Unsicherheit, die bestimmender Teil der Legitimierungsstrategien und Künstler*innenkanons war, ist der Gattung des Überblickswerks in Hinblick auf Ausblick und Wertung nicht zu eigen; in keinem anderen der analysierten Diskurssegmente treten die Kunsthistoriographen derart souverän und selbstgewiss auf. Ergebnis sind vielfältige, meist extreme Positionierungen, die als Etablierungsmaßstab der Strömung dienen können. Das folgende Kapitel wird sich demnach sowohl dem Dualismus von dezidiert positiver und negativer Wertung als auch der Beschaffenheit von Ausblicken widmen und ausgewählte Standardbände nach ihren Standpunkten kategorisieren. Beide Pole sollen anhand von Extrema der jeweiligen Richtungen exemplifiziert werden, um eine potenzielle Entwicklung gegen einen Nullpunkt festzustellen.

3.1 Zwischen Ära und Willkür: Wertung als Leitmotiv

Die Überblickswerke des frühen 20. Jahrhunderts sind Schauplatz aller Formen von Ausblick und Wertung abstrakter Kunst. In der Intention eine universale Maxime anzustoßen, bediente schon Fritz Burger die Trope der zukunftsweisenden Prophezeiung:

Am Eingang der neuen künstlerischen Ära steht nicht mehr die Frage nach dem Wesen der Erscheinung. Der Künstler fragt, was sind die Dinge, die Welt, das Leben für uns. Er fragt nach den ethischen Werten und Inhalten der Erscheinung und wird so bewußt zum Erzieher und Propheten. Das vage Traumbild vom Anfang des 19. Jahrhunderts schickt sich an, Wirklichkeit zu werden. Wirklichkeit im Bilde. Die Natur wird als geistige Tatsache oder Phänomen zum Problem des künstlerischen Denkens und damit für den Beschauer ein stets neu zu erwerbender Besitz.¹⁹⁸

Der von Burger angekündigte Beginn einer neuartigen, beständigen Ära der Kunst durch die Abstraktion, die grundlegende Änderungen in der Kunstrezeption initiierte und zum Eigentum ihres Publikums avancierte, fand ihre Fortführung vier Jahre später bei Max Osborn.¹⁹⁹ Dagegen positioniert sich Paul Schmidts Kunstgeschichte in diesem Kontext als Antithese, wenn er Kandinsky zwar künstlerische Relevanz zuspricht, eine umfassend kunsthistorische seiner

¹⁹⁶ Rosenberg 2007, S. 313.

¹⁹⁷ Kandinsky 1955, S. 43.

¹⁹⁸ Burger 1917, S. 134.

¹⁹⁹ Springer/Osborn 1921, S. 479–481.

abstrakten Malerei aber explizit ablehnt.²⁰⁰ Der Topos der Ablehnung und zukunftslosen Willkür der gegenstandslosen Malerei scheint gegen Ende des dritten Jahrzehnts zur allgemeinen Tendenz gereift, wenn er 1928 zum Argumentationsgegenstand Albert Kuhns wird: „In Deutschland fand der Expressionismus große Verbreitung und entschiedene Vertreter und Anhänger [...]. Der entschiedensten Gegner, die den Expressionismus aller Stufen ablehnen, sind allerdings weit mehr.“²⁰¹

Karl Woermann gehörte dem Lager der Verbündeten an. Er ist, wie schon angedeutet, der erste unter den Autoren untersuchter Standardwerke, der seine kunsthistorische Argumentation durchweg mittels vergleichender Wertung koordinierte. Schon seine Kurzbiographie Kandinskys²⁰², die pathetisch mit seiner Selbstfindung 1908 schließt,²⁰³ lässt die Wertschätzung Woermanns gegenüber dem Künstler erkennen: Kandinskys Werke sagen sich von jeglichen mathematisch bestimmbar Formresten los und bedeuten damit, so der Verfasser, einen Fortschritt sowohl gegenüber jenen der Kubisten²⁰⁴ als auch jenen Mondrians²⁰⁵. Woermann instrumentalisiert Abstraktionswillen und -fähigkeit so als Wertemaßstab und navigierendes Leitmotiv: Den Futurismus, dessen Ziel keineswegs die Abstraktion des Gegenstandes sei, deklariert Woermann dem folgend als unerfreulich und fanatisch.²⁰⁶ Dabei empfand er nicht jede Form der Abstraktion als gelungen; die durch Seelisches bedingte (i.e. Kandinsky) mehr als die mathematische (i.e. Mondrian). Woermanns Bewertung basierte aber nur scheinbar auf messbaren Parametern. So beichtet er der Leserschaft fast apologetisch, von den gegenstandsfernen Bildern Marcs wärmer berührt zu werden als von den gegenstandslosen Kandinskys.²⁰⁷ In seinem Ausblick, der sich subtil als Rückblick tarnt, schreibt Woermann den Avantgarde-Strömungen und insbesondere der Abstraktion trotz dessen zukunftsweisende Wirkmacht zu:²⁰⁸

Jedenfalls war die kunstgeschichtliche Wandlung, die das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einleitete, so gewaltig wie keine andere seit 500 Jahren. Wir sind die Zeugen jener großen

²⁰⁰ Schmidt 1922, S. 90: „[...] Kandinsky machte keine Schule [...].“

²⁰¹ Kuhn 1928, S. 358.

Der „Expressionismus aller Stufen“ enthält auch bei Kuhn entsprechend den Legitimationsschemen die gegenstandslose Malerei (siehe Schema VII).

²⁰² Woermann stellt im Gegensatz zu vorhergehenden Überblickswerken zu den meisten Künstlern eine biographische Einführung bereit.

²⁰³ Woermann 1924, S. 483.

²⁰⁴ Ebd., S. 482–483.

²⁰⁵ Ebd., S. 488.

²⁰⁶ Ebd., S. 479–481.

²⁰⁷ Ebd., S. 501.

²⁰⁸ Ebd., S. 506.

kunstgeschichtlichen Umwälzungen, von denen die Zukunft der Kunst abhängt.²⁰⁹

Noch mehr als Woermanns Kunstgeschichte spricht Carl Einsteins Propyläen-Band die Sprache der Kunstkritik. Die expressionistischen „Deutschen“ seien so im Generellen von schwächerer originärer Kunstfertigkeit als die französischen Impressionisten, Kubisten und italienischen Futuristen,²¹⁰ unter ihnen sei weniger sinnvolle Einheit erkennbar als eine erratische Mannigfaltigkeit verschiedener Strömungen und Schulen.²¹¹ Entgegen einem Nationalismus, der bei Woermann unterschwellig spürbar bleibt, spricht er sich auf diese Weise dezidiert abwertend gegen die Künstler Deutschlands aus:

Die jungen Deutschen waren anders eingestellt. [...] Malerei war provinziell und landschaftlich geschieden. [...] Malend schwächte, vulgarisierte und vergraute man die Farben der Pariser, deren weite Kühnheit kaum verstanden wurde, saß ehrbar vor dem Motiv und gehörte geschätzter Künstlervereinigung an.²¹²

Er instrumentalisiert im Folgenden dasselbe Argument der Tendenz zur Abstraktion um zwei völlig verschiedene Phänomene zu bewerten: Einerseits, um seine Wertschätzung des Abstraktionswillens der Impressionisten auszudrücken und um die Geringschätzung der Abstraktion Kandinskys zu beschreiben. Letztere expliziert er transitiv durch die Begriffe des *Ornamentalen* und *Dekorativen*. Denn Kandinsky habe das „wundervolle Handwerk“²¹³ der Impressionisten nicht erfolgreich verwerten können.²¹⁴ Einstein skizziert eine knappe Entwicklungsgeschichte des Künstlers, eröffnet von seiner „peinlichen Münchner Jugendmalerei“²¹⁵ (*Winterlandschaft I*, 1909; Abb. 5). Von dort aus erarbeite er in „zart ergebener Dingangst“ das dekorative Gegenstandsferne seiner jüngeren Werke.²¹⁶ Einstein positioniert Kandinsky symptomatisch für eine Künstler*innengeneration der versuchten malerischen Entdinglichung, die in ihrem Höhepunkt bestenfalls ein Knäuel von Motiv und innerer Farbform erzielen könne.²¹⁷

Im Oszillieren zwischen prophezeiter Lang- und Kurzlebigkeit der Abstraktionsform Kandinskys gliedert sich Einstein mit ambivalenter Prognose nicht eindeutig ein. Nicht nur konstatiert er eine ausweglose Sinngehaltsarmut der Lehre Kandinskys²¹⁸, sondern warnt auch

²⁰⁹ Ebd., S. 511.

²¹⁰ Einstein 1926, S. 10–113.

²¹¹ Ebd., S. 101–110.

²¹² Ebd., S. 101–102.

²¹³ Ebd., S. 133.

²¹⁴ Ebd., S. 133–134.

²¹⁵ Ebd., S. 134.

²¹⁶ Ebd., S. 138.

²¹⁷ Ebd., S. 134.

²¹⁸ Ebd., S. 138.

vor dem zukunftsbestimmenden Übel der schmückenden Ornamentik, das er in der Kunstentwicklung forcieren: „Eines drohte von Kandinsky und Marc: Ein Imaginatives, das die Welt ausschloß und doch statt umfassender Gestaltung nur Dekoration bot, eine negative Ästhetik [...].“²¹⁹ Diese Gefahr bestünde aber nicht nur bildende Künstler*innen, sondern auch für die Betrachterschaft:

Die Gegenstandslosigkeit erlaubt dem Schauenden, dichtender Poet zu werden, und diese Arbeiten enden als Illustration mehr oder weniger literarischer Inhalte. Kandinsky mißverstand den Wert des Gegenstandes, der die deutende Willkür des Betrachters einschränkt und diesen in die Formen überleitet.²²⁰

Einstein multiplizierte diese Kritik noch um ein Vielfaches, als er Kandinsky als Negativmaßstab etablierte und die Arbeiten Paul Klees vergleichend davon abgrenzte: Klees Bildinhalte seien wertvoller komponiert als die „erregten Ornamente Kandinskys“.²²¹ Auf der Suche nach einem positiven Urteil der zeitgenössischen Abstraktion muss man sich durch harsche Kritik an den allermeisten Künstlern kämpfen. Oskar Kokoschka sei „verspätet modern“ und „sentimental impressionistisch“²²², George Grosz bediene sich einer unoriginellen, „faulen Erotik“²²³, Max Beckmanns „Geistigkeit sei vielleicht bedeutender als das mühevoll gemalte Ergebnis“, Otto Dix' Malerei banaler, „zeitsachlicher Kitsch“, eine „peinliche Allegorie“.²²⁴ Alle Künstler*innen Deutschlands erscheinen ihm unfähig, die hochgelobten Errungenschaften der Impressionisten, Kubisten und Futuristen umzusetzen. Das „ungemein Egozentrische“ Kandinskys bildet keine Ausnahme.²²⁵ Einstein artikuliert besonders wenig Sympathie für die „metaphysische Abstraktion“²²⁶ der neuesten Kunst um Kandinsky.

Einsteins Schrift wirkt vor allem deswegen so erratisch, weil sie die ungeschriebenen Regeln des kunsthistorischen Handbuchs am konsequentesten missachtet. Mit allzu urteilender Selbstreflexion füllt er seine Geschichte der Kunst mit radikalen Urteilen, die Lesende weniger herausfordern, als das Wertesystem des Autors zu indoktrinieren suchen. Weshalb aber tritt Carl Einstein, einer der führenden Avantgarde-Theoretiker, der abstrakten Malerei und besonders Kandinsky gegenüber so negativ auf? Uwe Fleckner hat der Auseinandersetzung

²¹⁹ Ebd., S. 140.

²²⁰ Ebd., S. 138.

²²¹ Ebd., S. 140–141.

²²² Ebd., S. 147.

²²³ Ebd., S. 150–153.

²²⁴ Ebd., S. 156.

²²⁵ Ebd., S. 137.

²²⁶ Ebd., S. 132.

Einsteins mit Kandinsky ein Kapitel in seiner 2006 erschienenen Abhandlung über den Autor gewidmet.²²⁷ Wenn man bedenkt, dass Einstein 1912 bei Kandinsky und Marc um Publikation seiner Texte im ersten Heft des Blauen Reiters ansuchte, und danach mäßiger, doch freundlicher Kontakt zwischen ihnen herrschte,²²⁸ mag Einsteins Meinungsumschwung²²⁹ verwundern. Die frühe Wertschätzung verflüchtigte sich wohl mit der Absage zur Publikation und verkehrte sich mit dem Propyläen-Band vollends in beidseitige Geringschätzung um. Das Spottbild, das Einstein von Kandinskys Schaffen im Sinne der Negativästhetik zeichnete, blieb der dritten, überarbeiteten Auflage von 1931 der Kunstgeschichte trotz Entschuldigung von Seiten des Autors erhalten: Einstein bat den Künstler um Nachsicht, habe er sein Schaffen doch mit aufrichtigem Ernst behandelt.²³⁰ Es ist keine Antwort von Kandinsky auf uns gekommen, doch notierte er am Rand des Schreibens ein einziges Wort: „Ernst“.²³¹ In einem Brief an Galka Scheyer von 1934 bezeichnete er Einstein als Kunsthistoriker „mit so trüben Tiefen, daß man nichts mehr sehen kann.“²³²

Solch persönliche Aversion kam in Handbüchern nach Einstein nicht mehr vor. Kuhn, Uhde-Bernays und Hamann enthielten sich jeder Wertung und geben Prophezeiungen, die vieles offenlassen. Erst mit Ausruf des NS-Staates hatte die Abstraktion mit erneuten Niederschlägen zu kämpfen. Die Handbücher der Nachkriegszeit zeigen, dass das Ende des Krieges nicht auch das Ende des Existenzkampfes der Abstraktion bedeutete.

3.2 Von Dekoration, Dämonen und dem Neugewinn der Mitte

Nach 1945 veränderten sich die Stimmen der Kunstgeschichten auf der Suche nach einer aktualisierten, ästhetischen Orientierung.²³³ Meyer und Hamann, in Zweitauflage von 1951, sahen nicht nur von einem persönlichen Urteil ab, sondern erkannten die nicht mehr zu bestreitende Fortwirkung der gegenstandslosen Malerei an: Die vor dem Zweiten Weltkrieg prophezeite Sackgasse der Strömung ließ sich jetzt problemlos durch historisierende Zeitdistanz und mittels ihrer kunsthistorischen Ausflüsse falsifizieren. Was im selben Jahr bei Weigert wie eine wissenschaftlich-objektivierte Kurzbiographie Kandinskys beginnt, verläuft

²²⁷ Siehe Fleckner 2006, S. 87–98.

²²⁸ Ebd., S. 87 und Kiefer/Meffre 2020, S. 302.

²²⁹ Einstein rechtfertigt in einem Brief an Tony Simon-Wolfskehl seine publikatorische Inaktivität: „30 000 verrückte zu finden für ein Verrücktes Buch ist unmöglich.“ Besser verkaufen ließen sich die dekorativen Arbeiten Kandinskys durch „Occultistentruc“. Siehe: Ebd., S. 331.

²³⁰ Ebd., S. 98.

²³¹ Ebd.

²³² Zit. n. Ebd.

²³³ Van der Meulen 2006, S. 183.

sich schnell in Unmut: Weigert reaktiviert die Einstein'sche Unterstellung an Kandinsky, bloße Dekoration und damit bestenfalls qualitativ minderwertiges Kunstgewerbe zu schaffen.²³⁴ Entgegen jeder Beweislage der sich vollziehenden Etablierung *der* Abstrakten Malerei, die er mit seinem Band im Übrigen noch begünstigte, prophezeit er der Strömung eine „Ermüdungserscheinung“²³⁵ und absurdes „Attentat gegen die Kunst“²³⁶, ein „jähres Verebben im Nihilismus.“²³⁷ Die positive Sonderrolle, die etwa Einstein den Kubisten zuschrieb, sollte sich nach 1945 bei vielen Kunsthistoriker*innen in den Topos der Nichtigkeit verlaufen: Der Kubismus und seine Gegenstandsdestruktionen wurden von den Kunsthistorikern der Nachkriegszeit zunehmend als direkte Konsequenz der Zerstörung des Weltkriegs selbst empfunden.²³⁸ Diese Pejorativassoziation erschwerte die wissenschaftliche Betrachtung der Strömung, obgleich sie eine regelrechte Renaissance erfuhr.²³⁹ Die Kontroverse von Historizität bei gleichzeitiger Zeitnähe stieß auf Verwirrung als Folge von Unverständnis,²⁴⁰ nicht nur in Fragen des Kubismus, sondern der avantgardistischen Strömungen im Allgemeinen. Als literarisches Symptom dessen kann etwa auch Hans Sedlmayrs polemisches Pseudohandbuch *Verlust der Mitte* (1948) genannt werden. Obgleich Sedlmayr bei aller Bereitschaft für kritische Auseinandersetzung mit neuesten Bildmitteln von einer Wertung gemessen an mimetischer Abbildungstreue absah²⁴¹ fand er alternative Angriffsflächen: Er initiierte die Topoi des „dämonischen“ Antihumanismus der Modernen Malerei²⁴² und des „Nihilismus des Zeitlichen“²⁴³, wie ihn auch Wilhelm Hausenstein in ähnlicher Weise replizierte.²⁴⁴ Die Grundlage des Weigertschen Arguments des aussichtslosen Dekorativ-Ornamentalen darf als Eingliederung in derlei Diskurse betrachtet werden, die er so in die Standardliteratur transferierte. Sowohl Sedlmayrs als auch Weigerts Bewertungen waren geprägt von biographischem Kulturrassismus, der sie nicht nur allzu persönlich über die Werke, sondern auch über die Künstler der abstrakten Malerei urteilen ließ: Kandinsky sei, so Weigert, die russische „Unfähigkeit zur Klärung und Ordnung“²⁴⁵ inhärent, Picasso von spanischer,

²³⁴ Weigert 1951, S. 556–557.

²³⁵ Ebd., S. 586.

²³⁶ Ebd., S. 583.

²³⁷ Ebd., S. 585.

²³⁸ Van der Meulen 2006, S. 183.

²³⁹ Ebd., S. 184.

²⁴⁰ Siehe etwa: Ernst Petrasch, Picasso. „Entlarvt“, in: *Das Kunstwerk*, III, 2, 1949, S. 50–52.

²⁴¹ Sedlmayr 1948, S. 209.

²⁴² Ebd., S. 156.

²⁴³ Ebd., S. 168.

²⁴⁴ Hausenstein 1949, S. 26–74.

²⁴⁵ Weigert 1951, S. 556.

„dämonischer Unrast getrieben“²⁴⁶. In dieser exakten Formulierungsaneignung des Sedlmayrschen Arguments wird die Verbindung beider deutlich. Ihre Zugehörigkeit an nationalsozialistische Formatierungen als bündelndes Element materialisiert sich zusätzlich in Weigerts Wahrnehmung des Verfalls der Künste durch ihre Intellektualisierung, die nicht grundlos Assoziationen mit Joseph Goebbels Führererlass von 1937²⁴⁷ evoziert. Im zweiten Band seiner 1953 publizierten *Stilkunde* verbindet er vor diesem Hintergrund das „Vakuum, die Ziel- und Ratlosigkeit“ der Kunst unmittelbar mit dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus.²⁴⁸

Weigerts subjektiver Radikalismus bleibt in Folge kunsthistorisch atavistisch: Lützelers formuliert sein Lob in vorsichtiger Subtilität, sieht aber noch die Notwendigkeit, das Bestehen der gegenstandslosen Malerei zu rechtfertigen:

Vor einem solchen Bilde verbietet sich die Meinung vom bloß schmuckhaften Charakter abstrakter Malerei. [...] Gewisse Werdevorgänge sind eben allein den rhythmisch bewegten Farben zugänglich. Oder wie sollte man sonst etwa den Überschwang des Wachstums im Frühjahr, die Leidenschaften eines großen Herzens, das Treiben, Sichspannen der Gedankenmassen bei einem schöpferischen Denker ahnen lassen? Kandinsky ist mit der Schönheit und Fruchtbarkeit des Werdens tief vertraut.²⁴⁹

Lützelers Argumentarium scheint gezielt auf die Vorwürfe Weigerts einzugehen und ihnen entgegenwirken zu wollen. Noch deutlicher als in der frühen Periode der Kunstgeschichte scheint trotz Historisierung der Strömung eine dualistische Fehde in der Wertung der Abstraktion Quartier zu beziehen. Die positivistische Seite fand ihren Zenit in Werner Haftmanns Überblick der *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954), in der er erstmals das transnationale Junktionspotenzial der Abstraktion formulierte. Konträr zu den frühen Beiträgen in Überblickswerken, die die Subjektivität der Abstraktion deutlich hervorhoben, sah Haftmann dieselbe als gegen Sprache, Herkunft und Brauchtum immune Universalrealität.²⁵⁰ Georg Poensgen und Leopold Zahn rezipierten den Topos 1958 in *Abstrakte Kunst eine Weltsprache* unter Addition einer suggestiven Beweislage aus Selbstzeugnissen abstrakter Künstler*innen. In Übereinstimmung mit Haftmann wollen die Autoren die Abstrakte Kunst als „globale

²⁴⁶ Ebd., S. 558.

²⁴⁷ „Aufgrund einer ausdrücklichen Vollmacht des Führers ermächtige ich hiermit den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Herrn Professor Ziegler, München, die im deutschen Reichs-, Länder- und Kommunalbesitz befindlichen Werke deutscher Verfallskunst seit 1910 auf dem Gebiet der Malerei und Bildhauerei zum Zwecke einer Ausstellung auszuwählen und sicherzustellen.“ (zit. n. Layer 1991, S. 69.)

²⁴⁸ Weigert 1953, S. 130.

²⁴⁹ Lützelers 1959, S. 783.

²⁵⁰ Haftmann 1959, S. 13–14.

Das Haftmannsche Dogma wurde bereits empirisch widerlegt (Brinkmann/u.a. 2014). So konnte gezeigt werden, dass abstrakte Gemälde keine kohärentere Betrachtung und Evaluation als figurative evozieren.

Signatur“ des Jahrhunderts verstanden wissen.²⁵¹ Das Paradigma einer Weltsprache der Abstraktion erreichte ungeahnte Rezeptionsausmaße und wurde 1959 als Ausstellungskonzept der *documenta II* herangezogen.

Beide Seiten der Auseinandersetzung um die Abstraktion und die Avantgarde fanden ihre Eigendarstellung 1962 in Franz Rohs *Streit um die Moderne Kunst*. Rohs Topologie der Kritik mit dezidiert objektiviertem Darstellungsanspruch legte den Grundstein für eine Neufindung der kunsthistorischen Mitte.²⁵² Die Standardwerke des letzten untersuchten Zeitabschnittes verzichten in ebendieser Tradition auf jede Wertung der historischen Abstraktion, denn – so Braunfels – „nur in einem Bereich der neueren Kunst heben die Qualitäten sich deutlich voneinander ab.“²⁵³ Die zeitinduzierte Vorrückung der abstrakten Malerei innerhalb der Kunstgeschichte erwirkte eine Transferierung der wertenden Worte auf neuere Künstler*innenpositionen und damit die endgültig objektivierte Unantastbarkeit der Anfänge ihrer Strömung, die in der letzten analysierten Periode der Standardwerke konstant bleibt.

4 Die Terminologie im Überblick

abstrakt (lat. *abgezogen*): *gedacht, rein begrifflich*
Heinz Braun, 1970²⁵⁴

Das vorhergehende Kapitel hat in seinen verschiedenen Abschnitten gezeigt, dass die Aufnahme der abstrakten Malerei in kunsthistorische Standardliteratur mittels facettenreichen, mannigfaltig bedeutungsgeladenen Vokabulariums geschieht: Ihre Bezeichnung oszilliert zwischen *geistig*, *absolut*, *gegenstandslos* und *dekorativ*. Dass keines dieser Adjektive eigens für die Rezeption abstrakter Kunst konzipiert wurde, ist gemeinhin bekannt. Der Terminus *Abstraktion* selbst ist in seinen Wurzeln bis auf Aristoteles rückzuführen und gewinnt um die Mitte des 19. Jahrhunderts zuerst an Gebrauchsrelevanz für die Beschreibung von Farbe, Klang und Form, bevor er im Zentrum der Avantgardekunst steht.²⁵⁵ Es soll daher nicht Aufgabe der vorliegenden Analyse sein, ihre Begriffsgeschichte eingehender als punktuell anzuführen. Vielmehr will sie ein terminologisches Panorama vorlegen. Dabei soll dem Entwicklungs- und

²⁵¹ Poensgen/Zahn 1958, S. 7.

²⁵² Roh 1962, S. 9: „Ich möchte hier weder alles Neue bejubeln, noch jenem berühmten Trauerchor beitreten, der im Verlaufe der Geistesgeschichte immer wieder den ‚endgültigen Tod der Künste‘ bejammert.“

²⁵³ Braunfels 1964, S. 335.

²⁵⁴ Braun 1970, S. 497.

²⁵⁵ Metzger 2020, S. 17.

Gebrauchsverlauf des Vokabulars bis hin zur Konstitution des gegenwärtigen Fachterminus *der* Abstrakten Kunst folgen, Abhängigkeiten und Etablierungsprozesse aufzeigen. Das folgende Kapitel will deutlich machen, welche Ideen die jeweiligen Wortkomplexe dominieren und inwiefern ebensolche mit ihrem Verwendungszweck korrelieren oder brechen.

4.1 Vom *Geistigen* und *Absoluten*: Künstlertheorien entlehntes Vokabular

Vor allem die Überblickswerke der frühesten analysierten Periode sind Schauplatz der Wortfindung und bedienen sich aller angeführten Synonyme, wobei eine Konzentration auf das *Geistige* und *Absolute* auffällt. Schon Burger sprach sich für die emanzipierte Rolle der „geistige[n] Tatsache“ aus, die die Natur in den Bildern des frühen 20. Jahrhunderts einnehme.²⁵⁶ Eine spontane Markenassoziation mit dem Vokabularium Kandinskys drängt sich auf. Es liegt nahe, dass man in Ermangelung eines kunsthistorisch fundierten Sprachschatzes auf den Wortusus des Künstlers zurückgriff. Seine Autorität und Reichweite in Bezug auf die kunsthistorische Theorie manifestierten sich folglich auch in ihrer Terminologie. Der *Geist* und das daraus resultierende *Geistige* wurden vom Künstler selbst vielfach der Öffentlichkeit bekannt gemacht: Auch im *Blauen Reiter* publizierte Kandinsky seine Abhandlung *Über die Formfrage*, in der der „schaffende Geist“ mit dem „abstrakten Geist“ gleichgesetzt wird und als Grundlage aller materiellen Erzeugnisse seiner Zeit gelten kann.²⁵⁷ Apostrophierungen des *Geistigen*²⁵⁸ sowie die dezidierte Berufung auf Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*²⁵⁹ in früheren Überblickswerken legen die Anlehnung offen.

Neben Kandinskys spirituellem Sprachcode, dessen Verwendungsfähigkeit sich heute meist auf sein eigenes Werk beschränkt, ist es das *Absolute*, das die frühe begriffliche Charakterisierung der abstrakten Malerei bestimmt.²⁶⁰ Auch hier konnte die bisherige Forschung eine unmittelbare Wortquelle festmachen: Während Richard Wagner das Beiwort in Bezug auf die Musik schon im 19. Jahrhundert als antithetisch zur Ästhetik des Gesamtkunstwerks prägte, war es wohl Adolf Hölzel, der den Term für die bildenden Künste theoretisch verwertbar machte.²⁶¹

²⁵⁶ Burger 1917, S. 134.

²⁵⁷ Kandinsky 1955, S. 15.

²⁵⁸ So etwa: Woermann 1922, S. 7.

²⁵⁹ So etwa: Springer/Osborn 1921, S. 503.

²⁶⁰ So etwa: Woermann 1922, S. 482; Kuhn 1928, S. 359; Bergner/Bergner/Beckner 1923, S. 319.

²⁶¹ Jehle/Wagner 2020, S. 172.

Doch beide Begrifflichkeiten scheinen den Autoren der Kunstgeschichten unbefriedigend, zu gefärbt durch avantgardistische Ideologie und Praxis, und sind stets mit Relativierungen oder dezidiertem Verweis auf ihre Urheber selbst angeführt. Allein Hildebrandt, Hölzel persönlich nahestehend, verwendet das *Absolute* als gegebenen Begriff, der die gegenstandslose Form der Malerei und das ihr gewidmete Kapitel überschreibt.²⁶² Im Übrigen ergibt sich eine intentionale Korrelation von Vokabular, Künstlerkanon und Wertesystem der Kunstgeschichten, wenn ausschließlich jene Autoren sich der Begrifflichkeit des Geistigen und Absoluten bedienen, die positiv Stellung zur abstrakten Malerei beziehen. Dennoch waren beide Konzepte in ihrer Definition zu konturlos. Kandinskys Urteil – „es gibt nichts Absolutes“²⁶³ – scheint eine schwer zu übersehende Ebene der Paradoxie hinzuzufügen, die auf anderweitiges Vokabular auszuweichen drängte, bis man in der späten Periode auf beides historisierend und gezielt zurückgreifen konnte.

4.2 Vom pragmatischen Kompositum und seinem *dekorativen* Konterpart

Wissenschaftlich näherliegend als die assoziativ-abstrakten Adjektiva des *Geistigen* und *Absoluten* gibt sich das scheinbar wertungslose, deskriptive Kompositum *gegenstandslos* oder *ungegenständlich*. Es ist die pragmatische Verneinungsform des etablierten Gegenständlichen, die durch Goethe und Jean-Paul im deutschsprachigen Raum weithin bekannt war. Auch in Russland bestand die Tradition, Kunstwerke als gegenstandslos zu definieren: Vor Kandinskys Eigengebrauch²⁶⁴ war es Andrei Bely, der den Begriff 1907 erstmals verwendete.²⁶⁵ Noch in den 1920ern fand er Eingang in die kunsthistorischen Überblickswerke, deren Autoren ihn von jeglichem Urteil befreiten. Schmidt, Uhde-Bernays und Hamann bedienen das Adjektiv so nicht nur sachlich und vorurteilslos, sondern setzen es gänzlich synonym mit dem Beiwort *abstrakt*.²⁶⁶ Kandinskys Eigenleistung zur Etablierung des *Abstrakten* im deutschsprachigen Raum darf dabei nicht unterschätzt werden, wenn er den Begriff erstmals 1904 im Manuskript zur *Farbensprache* als Vokabel der Abkehr von dargestellter Faktizität anwendet. Ab 1910 ist eine Inflation des Terms in Kandinskys Schriften zu beobachten, der sich nach 1930 als Teil

²⁶² Hildebrandt 1924, S. 397.

²⁶³ Kandinsky 1912, S. 62.

²⁶⁴ Nakov konstatiert eine Verwendung des Begriffs bei Kandinsky ab 1910. Zwischen 1918 und 1920 versah der Künstler sein *Bild mit Kreis* (1911) verso mit der Inskription „l. gegenstandsloses 1911“ (orig.: *l-aya bezpredmatnaya 1911*). Siehe dazu: Narkov 2015, S. 40.

²⁶⁵ Ebd., S. 37–38.

²⁶⁶ Schmidt 1922, S. 90–91; Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928, S. 337; Hamann 1932, S. 874.

der Selbstcharakterisierung hält.²⁶⁷ Die Terminologie der Standardliteratur entfernt sich damit in Teilen vom Vokabular der Kunstschaffenden, die sich bei kontinuierlicher Verwendung des *Abstrakten* gegen das leere Negativum des *Gegenstandslosen* abzugrenzen versuchten.²⁶⁸

Konträr dazu verhalten sich die dezidiert ablehnenden Topoi des *Ornamentalen* und *Dekorativen*, die zuerst bei Einstein 1926 als solche in den Diskurs eingebracht wurden. Wie bereits angeführt, wusste Arthur Roessler schon zwanzig Jahre zuvor Bilder Adolf Hölzels als Ornamente im positivsten Sinne zu charakterisieren.²⁶⁹ Roesslers Formulierung lässt feststellen, dass *ornamental* und *dekorativ* erst später als Pejorativa empfunden und gebraucht wurden. Der Umschwung mag wohl teils Kandinskys Eigenverdienst gewesen sein, wenn er in seiner Automonografie von 1913 nicht nur von der gefürchteten Konfrontation mit der „Gefahr einer Ornamentik“ und ihrer „tote[n] Scheinexistenz der stilisierten Formen“²⁷⁰ spricht, sondern seine Werke auch in anderen Publikationen dezidiert vom schmückenden Beiwerk ohne Bedeutung und Wirkkraft abzugrenzen sucht²⁷¹. Kandinskys präventive Defensio ist auch begründet durch den Sprachgebrauch zeitgenössischer Künstler*innen. So betitelte etwa schon der Gründer des Purismus Amédée Ozenfant die abstrakte Malerei als „ornamentale Kunst“ und noch abwertender als „Andeutungskunst“.²⁷² Was man nicht zu lesen wusste, weil es überreich an Bedeutung war, galt als dekoratives und ornamentales Paradox.

Einstein und die spätere diskursive Reproduktion durch Weigert scheinen die von Kandinsky gefürchtete, potenzielle Schwachstelle mutwillig zu instrumentalisieren, wenn sie seine Werke und Person mit demselben Vokabular degradieren. Eine wechselseitig beeinflusste Nebenerscheinung des Topos des *Ornamental-Dekorativen* repräsentieren Beiträge deutscher Tageszeitungen. So kennzeichnet eine Ausstellungsbesprechung in der Berliner Börsenzeitung vom 10. Mai 1922 die Abstraktion „bei den andern“ (i.e. alle, außer Kandinsky) als „höchstens geschmackvolle Dekoration“.²⁷³ Dass die Bemühungen der Avantgarde-Künstler*innen, ihre moderne Ästhetik von qualitativen Wertungen abzugrenzen, allgegenwärtig waren, hat Jenny Anger in ihrem Beitrag *Forgotten Ties: The Suppression of the Decorative in German Art and Theory, 1900– 1915* gezeigt. Über die frühen Wertungsdirektiven von Adolf Loos und Karl

²⁶⁷ Haldemann 2001, S. 14–15.

²⁶⁸ Beyme 2005, S. 356.

²⁶⁹ Roessler 1905, S. 123–124.

²⁷⁰ Kandinsky 2013, S. XV.

²⁷¹ So etwa: Kandinsky 1912, S. 97–98.

²⁷² Beyme 2005, S. 356–357.

²⁷³ Siehe: [https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/MV7EJXAA55CBR7UZFPWMEMCCD5T7CKZV?tx_dlf\[highlight_word\]=kandinsky%2Bdekorativ&issuepage=4&query=kandinsky%2Bdekorativ&hit=](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/MV7EJXAA55CBR7UZFPWMEMCCD5T7CKZV?tx_dlf[highlight_word]=kandinsky%2Bdekorativ&issuepage=4&query=kandinsky%2Bdekorativ&hit=) (Berliner Börsenzeitung, 10. Mai 1922, S. 4; zuletzt aufgerufen am 22.07.2022).

Scheffler im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, die das Adjektivum dezidiert pejorativ mit Weiblichkeit verbanden,²⁷⁴ erlangte das *Dekorative* eine Einführung in den transnationalen Kunstdiskurs durch Clement Greenberg²⁷⁵. Er reaktivierte, so Elissa Auther in Anschluss an Anger, die Trope des *Dekorativen* in einer 1941 publizierten Ausstellungsrezension und machte es zur Grundlage seiner Kunstkritik in Bezug zur Abstraktion.²⁷⁶ Diese polemische Eigenart, abstrakte Werke als dekorativ zu bezeichnen, sollte in kunsthistorischer Standardliteratur keine wissenschaftlich-theoretische Schule machen. Gegenteilig versuchen antagonistisch gerichtete Kunstgeschichten dieselbe progressiv zu deaktivieren. So neben Lützeler auch Hamann:

Wesentlich aber ist, daß zwar überall durch die Gegenstandslosigkeit, Verwandtschaft und Herkunft dieser Kunst von einer rein schmückenden, ornamentalen oder dekorativen gespürt werden, [...] aber der Sinn gerade die Überwindung aller Kunstgewerblichkeit [...] ist.²⁷⁷

4.3 Von Begriffsreflexion und Involution: *Abstrakt? Expressionismus?*

Nachdem sich das gesamte Sprachbecken potenzieller Charakterisierungsbegriffe abstrakter Malerei bereits vor 1930 manifestierte und von den Kunsthistoriographen der zweiten Periode wieder aufgegriffen wurde, sahen sich die Autoren späterer Handbücher mit einer Begriffsproblematik konfrontiert. Statt der mangelnden terminologischen Ausgangslage zu Beginn des Jahrhunderts stand man erneut einer Übersättigung an Möglichkeiten gegenüber. Ergebnis war die Rekapitulation der wie selbstverständlich angewandten Terminologie der frühen Periode.

Das Bedürfnis der Gattung, in wiederholten Neuauflagen Aktualisierungen seiner Bestände zu sichern, kommt der Analyse der Abstraktionsterminologie besonders zugute. So fügte Richard Hamann seiner Drittauflage von 1951 einen Appendix an, in dem eine erste Reflexion des sprachlichen Isomorphismus zu beobachten ist: „Abstrakte Kunst ist eigentlich ein irreführender Name, den wir nur, weil er sich eingebürgert hat, beibehalten.“²⁷⁸ Auch im internationalen, kunsthistorisch-literarischen Umfeld der Standardliteratur rückt die Frage nach dem Wesen und Verwendungspotenzial des Adjektivums in den Vordergrund.²⁷⁹ In Künstler*innenkreisen war man sich schon vor dem Zweiten Weltkrieg terminologisch gesehen

²⁷⁴ Anger 1996, S. 130–138.

²⁷⁵ Auther 2015, S. 97–99.

²⁷⁶ Ebd., S. 99–102.

²⁷⁷ Hamann 1932, S. 877.

²⁷⁸ Ebd., S. 893.

²⁷⁹ So etwa: Brion 1960, S. 7.

einig, dass der Begriff des *Abstrakten* unbefriedigend und veraltet sei.²⁸⁰ Wie sollte man also weitermachen? Welche sinnvollen Alternativen boten sich an? Resultat der diskursiven Begriffskontemplation war keine wertende Willkür wie zu Beginn des Jahrhunderts, sondern systematische Konnexion einzelner Adjektiva und spezifischer Abstraktionsmodi. So fasste Lützelers Kandinskys Praxis erneut unter dem Term der Vergeistigung.²⁸¹ Auch Braun wusste von derselben zu berichten, während das Abstrakte bei Malewitsch *konkret* würde, und bei Moholy-Nagy schlichtweg abstrakt bleibe.²⁸² Braunfels verzichtete auf jede abweichende Bezeichnung, und definiert alle Formen der Gegenstandsnegation im malerischen Medium Malerei als abstrakt,²⁸³ Argan greift auf das Kompositum des Ungegenständlichen zurück und nimmt das *Konkrete* auf.²⁸⁴ Eine Reflexion des *Abstrakten* scheint nicht notwendig. Vielmehr erkannte Argan die Schwierigkeiten früherer Werke und Autoren, den Expressionismus zu charakterisieren und nimmt sich dessen Polyvalenz an.²⁸⁵ Derartige Introspektion hängt unmittelbar mit der Etablierung *der* Abstrakten Malerei als autarke Strömung zusammen, wenn sie vom Expressionismus ausgelöst und in ihre Selbstständigkeit verschoben wird. Die terminologische Beziehung zwischen den Überblicksbänden ist damit nicht mehr eine des Gegensatzes, sondern eine der assimilierenden Heterogenität bei gleichzeitiger Ausdifferenzierung.

4.4 Resultat: Die *Konkretisierung* des Vokabulars

Diagramm IV visualisiert die kumulativ quantifizierte Terminologie der Überblickswerke innerhalb jener komprimierten Dreiteilung von Zeitabschnitten, die die Analyse bis hierhin strukturell geleitet hat. Es zeigt eine Entwicklung vom eingangs konstatierten, dem Künstlervokabular entlehnten Provisorium des *Absoluten und Geistigen* hin zu einer verwissenschaftlichten Angleichung an vorrangig entwertete Begrifflichkeiten des *Abstrakten* und *Gegenstandslosen*. Während sich Kandinskys Sprachcode bis heute als Beschreibung seiner eigenen Praxis hält, schieden sowohl das Hölzel'sche *Absolute* als auch das pejorative *Dekorative* mit 1960 vollends aus dem Abstraktionsdiskurs kunsthistorischer Überblicksbände aus. Das eine wohl aufgrund unzureichend deskriptiver Kontur, das andere wegen

²⁸⁰ Beyme 2005, S. 356.

²⁸¹ Lützeler 1959, S. 782–783.

²⁸² Braun 1970, S. 456.

²⁸³ Braunfels 1964, S. 300–304.

²⁸⁴ Argan 1977, S. 15 und 263.

²⁸⁵ Argan 1977, S. 148.

transzendenter Urteilsdirektive. Mit angeführter Berufung der späten Überblickswerke auf kunsttheoretische Schriften, allen voran jene Wilhelm Worringers, lassen sich interne Tendenzen hin zu wissenschaftlich fundiertem, objektiviertem Vokabular nachzeichnen.

Der Stillstand der terminologischen Fluktuation bei gleichzeitiger Abgrenzung der Strömung durch eine ihr vorbehaltene Nomenklatur ergibt einen weiteren Etablierungsmoment der Abstraktion innerhalb der dritten Untersuchungsperiode. Eine bisher nicht erwähnte Neuerscheinung derselben ist das *Konkrete*, das Heinz Braun im angehängten Fachwortregister als dezidiertes Gegenwort zum *Abstrakten* definiert.²⁸⁶ Paul Ferdinand Schmidt zeichnete in seinem *Handbuch der Modernen Malerei* von 1952 als erster Kunsthistoriograph die vermeintliche Herkunft des Adjektivums nach: Die Künstlerschaft selbst, allen voran Kandinsky und Max Bill, sei im Zuge einer Eigenrelativierung vom *Abstrakten* abgekehrt und benutze als Platzhalter dafür das Beiwort *konkret*.²⁸⁷ Der Autor verschwieg dabei aber die originäre Quelle des *Konkreten*, oder wusste sie nicht zu benennen: Es war Theo van Doesburg, der den Begriff 1930 als dezidierten Gegenentwurf zum *Abstrakten* in seinen *Kommentaren zur Grundlage der konkreten Malerei* erstmals veröffentlichte,²⁸⁸ während sich Kandinsky erst 1938²⁸⁹ und Max Bill erst 1944²⁹⁰ für das *Konkrete* aussprachen. Kandinsky erkannte seinerseits im Text *abstrakt oder konkret* einen systematischen Unterschied zwischen beiden Begriffen: Die abstrakte Kunst stelle eine alternative Weltendimension her, die sich nicht auf die Realität beziehe, während das *Konkrete* einen gleichwertigen Wirklichkeitsgrad suggeriere. „Deshalb,“ so Kandinsky, „ziehe ich persönlich vor, die sogenannte ‚abstrakte‘ Kunst *Konkrete Kunst* zu nennen.“²⁹¹ Auf Doesburg kommt er in seinem Text nicht zu sprechen. Dass Kandinsky im deutschsprachigen Raum als Initiator des *Konkreten* wahrgenommen wurde, verwundert somit nicht.

Auch Schmidt konstatierte eine dezidierte Diskrepanz zwischen dem *Abstrakten* und dem *Konkreten* – bilde das Begriffspaar doch genaugenommen einen Widerspruch – begnügte er sich in Folge Kandinskys damit, sich auf das *Konkrete* zu beschränken. Der Terminus der Abstraktion sei, so Schmidt weiter, ohnehin zu einem ungeheuer konturlosen und „entleerten“, für die Kunstgeschichtsschreibung kaum noch brauchbaren evolviert.²⁹² Heinrich Lützel

²⁸⁶ Braun 1970, S. 497: „abstrakt (lat. abgezogen): gedacht, rein begrifflich. Gegensatz: konkret.“

²⁸⁷ Schmidt 1952, S. 245.

²⁸⁸ Doesburg 2001, S. 27.

²⁸⁹ Kandinsky 1955, S. 213–218.

²⁹⁰ Riese 2008, S. 11–15.

²⁹¹ Kandinsky 1955, S. 215.

²⁹² Schmidt 1952, S. 245.

berührt ebendiese Begriffsproblematik in einem eigens ihr gewidmeten Unterkapitel ein weiteres Mal.²⁹³ „Man kann darüber streiten, ob man eine solche Art der Malerei nicht besser ‚konkret‘ nennen sollte, denn konkret, begründet man, seien für den Künstler Linie, Fläche, Raum, auf die allein es dieser Gestaltungsform ankomme“²⁹⁴, so der Autor. Der allgemeine Missmut gegenüber dem *Abstrakten* ist bereits von Hamann her bekannt und darf als Phänomen der deutschen Sprache gelten, wenn internationale Geschichten der abstrakten Malerei, wie jene Michel Seuphors, den Terminus ununterbrochen beibehalten.

Es bestehen so exklusiv für den deutschsprachigen Raum drei sich widersprechende Bezeichnungsmodalitäten: Erstens jene vom Künstlertheoretiker vorgegebenen (i.e. *geistig*, *absolut*, *konkret*); zweitens jene von mutwilliger Diffamierung geprägten (i.e. *dekorativ*, *ornamental*); drittens jene wissenschaftlich-kunsthistorischen, die sich in der jüngsten Periode der Standardliteratur nach diskursiver Reflexion innerhalb derselben durchzusetzen vermochten (i.e. *abstrakt*, *gegenstandslos*). Trotz der theoretischen Differenzen folgt das Überblickswerk seiner eigenen Terminologie, um die Abstraktion zu beschreiben.

5 Zwischen Strategie und Metainformation: Die Bebilderung

*Der Maler braucht sich nicht mehr um kleinliche Einzelheiten zu bemühen,
dafür ist die Photographie da, die es viel besser und schneller macht.*

Henri Matisse, 1908²⁹⁵

Bilder und Visualisierungen jeglicher Art fungieren in Kombination mit Argumentarien nicht nur als Demonstrations-, sondern gleichermaßen als Beweismittel und Aktivatoren von Erörterungen. Insbesondere in der Kunstgeschichte ist es seit jeher gängig, nicht nur durch die Qualität von Worten, sondern auch durch primäre und sekundäre Bilder zu denken und debattieren. Neben der Auseinandersetzung mit Argumentationstaktiken scheint es daher nicht nur empfehlenswert, sondern obligat, die Bebilderung des kunsthistorischen Handwerkes für die Analyse zu betrachten. Denn wie auch der Auswahlprozess der jeweiligen Künstler*innenkanons entspricht jener der Illustrationen einem verschärften Elitisierungsprozess: Was für die Leserschaft ohne Zusatzkenntnis nicht visuell perzipierbar ist, existiert de facto nur als abstrakte Idee, nicht als materielles Bildnis. Die Visualisierung

²⁹³ Lützel 1962, S. 12–21.

²⁹⁴ Ebd., S. 12.

²⁹⁵ Zit. n. Hess 1956, S. 37.

begünstigt und manifestiert die Stellung des Werkes im kollektiven und individuellen Gedächtnis der Rezipient*innen.

Der gewollte Zusammenhang von Bild und Text lässt sich bis auf die Fundamente der kunsthistorischen Disziplin zurückverfolgen: Wenn es vor der mechanischen Reproduzierbarkeit von Bildern mehr die Suggestion eines Realismus als ein Realismus selbst ist, deren Stellvertreter die Illustration ist, schwindet der frühneuzeitliche Trend zur Überarbeitung und Neuerfindung mit fortschreitender technischer Möglichkeit zur wahrheitsgetreuen Reproduktion.²⁹⁶ Gottfried Boehm spricht im Zuge dieser Verlagerung bildrhetorischer Möglichkeiten von ihrer Herstellung hin zu ihrer Zusammenstellung von gesteigertem Wahrnehmungsbewusstsein seitens der Rezipierenden. Diese ästhetische Revolution, so Boehm weiter, befreie das menschliche Sehvermögen von Subjektivität.²⁹⁷ Dies gilt nur bedingt für die Illustrationen der kunsthistorischen Handbücher. Denn während die Auswahl abbildbarer Werke anwächst, unterliegt sie stets der Selektionsmacht der Verfasser*innen. Dieser Umstand eröffnet einen Dualismus an Untersuchungsmöglichkeiten: So ist es neben den gewonnenen Informationssträngen aus der Bebilderung selbst die ihrer Modalitäten, die auf Etablierungsmomente von Ideen und Strömungen hinweisen kann.

5.1 Typologie der Bebilderung: Loslösung von Kandinsky

Das Überblickswerk ist durch seine Tendenz zur Illustrationshyperthrophie gekennzeichnet:²⁹⁸ Die abgedruckten Reproduktionen der untersuchten Bände spannen sich um einen Durchschnitt von etwa 400 pro Publikation. Konsolidiert sich darin ein gleichbleibender Bildkanon oder gar *die eine* Ikone der Abstraktion? Die These, ein oder mehrere Hauptwerke diverser Strömungen gleichbleibend in verschiedenen Überblickswerken abgedruckt zu finden, ist keine unberechtigte. So schien etwa der frühe Usus zu existieren, Raffaels *Disputá* abzudrucken.²⁹⁹ In Bezug auf die abstrakte Malerei wäre es naheliegend, ein Äquivalent in ihrem vermeintlichen Gründungssymbol ausfindig zu machen: Das viel propagierte, sogenannte *Erste abstrakte Aquarell* Kandinskys, vom Künstler selbst vermeintlich irrtümlich auf das Jahr 1910

²⁹⁶ Zum allgemeinen Einfluss der technischen und naturwissenschaftlichen Errungenschaften der Moderne auf Kunstpraxis und -rezeption siehe: Lynn Gamwell, *Exploring the Invisible. Art, Science, and the Spiritual*, Princeton/Oxford 2002.

²⁹⁷ Boehm 1997, S. 26.

²⁹⁸ Zur Geschichte der Bündelung von Bildatlanten und Überblickswerken siehe: Locher 2010, S. 266–286.

²⁹⁹ So etwa: Rainach 1911, Abb. 326 (S. 181); Kuhn 1928, Abb. 557 (S. 261); Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928, Abb. 253 (S. 185); Hamann 1932, Abb. 39 (S. 53); u. v. m.

vordatiert³⁰⁰, wäre zumindest für die späteren Perioden der Kunstgeschichten potenzieller Anhaltspunkt für Konsolidierung. In frühen Überblickswerken wird Kandinskys *Blaue Stunde* von 1908 immer wieder als Initiativwerk der Abstraktion angegeben. Um etwaige Abdrucke ausfindig zu machen, wurde eine Aufstellung aller Gemälde zusammengetragen, die innerhalb der relevanten Standardwerke als gegenstandslos expliziert und abgedruckt sind (Netzwerkdiagramm III und Tabelle II). Das Resultat der Spurensuche zeigt sowohl die Absenz beider Bilder Kandinskys als auch eine auffällige Divergenz aller Reproduktionen nach gegenstandsloser Malerei. Der erstellte Bildatlas (Netzwerkdiagramm III) soll im Folgenden genauer betrachtet werden:

Der Bildatlas ist einem Netzwerk überlagert, was die jeweiligen Bildprodukte bei Markierungen ihrer Verwendungsperiode verbindet. Die Visualisierung lässt eine deutliche Verschiebung von Werken deutschsprachiger Künstler hin zu einer Internationalisierung ausmachen, die strukturell dem im ersten Kapitel dargelegten Entwicklungsverlauf der Künstler*innenkanons entspricht. Auch die Ergebnisse ihrer Quantifizierung gleichen sich (Diagramm II und Diagramm Va): Einer Hochkonjunktur in der frühen untersuchten Periode folgt der Minimalwert der Nachkriegszeit, die angeschlossene Aufarbeitungsphase der letzten Periode zeigt erneute Inflation in beiden Fällen.

Zusätzlich veranschaulicht der Atlas, dass die Gesamtzahl der Illustrationen Kandinskys jene aller anderen Akteure des Netzwerkes um ein Vielfaches übertrifft. Knapp mehr als die Hälfte der untersuchten Standardbände³⁰¹ beschränken sich auf die Darstellung seines Schaffens. Extrahiert man so Kandinskys Malereien aus dem Konglomerat abgedruckter Illustrationen, lässt ihre Gebrauchschronologie einen additiven Parameter zur Messung der Strömungsfestigung demonstrieren: Obgleich der durchschnittliche Trend in den frühen Jahren der kunsthistorischen Handbücher mit jenem des allgemeinen Bebilderungskompandiums übereinstimmt (Diagramm Va), reduziert sich die Quantität der Nachdrucke aus Kandinskys Œuvre ab 1928 auf einen Minimalwert, anstatt dem allgemeinen Anstieg zu folgen (Diagramm Vb). Diese Loslösung von Kandinsky als alleinigem Stellvertreter der gegenstandslosen Kunst bedeutet eine Trägermultiplikation ihrer repräsentativen Abbildwürdigkeit und damit visuellen Ausgleich.

³⁰⁰ Zur Datierungsfrage des sog. *Ersten abstrakten Aquarells* siehe: Rosenberg 2007, S. 332 (Fußnote 30).

³⁰¹ Burger 1917, Woermann 1922, Einstein 1926, Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928, Kuhn 1928, Weigert 1951, Lützel 1959.

Auffällig ist außerdem die Diversität verwendeter Abbildungen, die sich nicht nur innerhalb der Menge aller Akteure im Netzwerk, sondern auch im Gesamtwerk einzelner Künstler zeigt. Eine allgemeine Tendenz von der spirituell-bewegten Abstraktion Kandinskys, Muches und Molzahns hin zur konstruktiv-geometrischen Formauflösung von Malewitsch, El Lissitzky und Mondrian lässt sich erkennen. Und selbst Kandinskys späte geometrisierende Disposition findet bei Braunfels Vertretung im *Akzent in Rosa*³⁰² (1926; Abb. 17) als auf Kreisen und verformten Quadraten basierende Bildkomposition. Es ist erneut die Operationalisierung von Alternativmodi der Abstraktion, die als Zeugnis ihrer Durchsetzung auftritt. Sie bedeutet dabei keine Geringschätzung des Gesamtwerkes Kandinskys, sondern vielmehr eine aufgefächerte Visualisierung der Möglichkeiten, abstrakt zu malen, die mit der angesprochenen Internationalisierung von Künstler*innen- und Werkkanons korreliert.

Simultan verengen sich die Ansprüche an die Visualität Abstrakter Kunst und beschränken sich auf Bilder, die überhaupt keinen Naturgegenstand erkennen lassen. Was so in den frühen Überblicksbänden bei Abbildungen an Restgegenständlichkeit erkennbar war, löst sich bei Argan in ausnahmslos gegenstandsfreie Bilder auf. Ein schrittweiser Vergleich innerhalb der Abbildungssumme nach Werken Kandinskys macht diese Entwicklung deutlich (Tabelle D): Wenn Osborn 1921 *Lyrisches* abdruckt, haftet der Gegenstand der Darstellung deutlich an, obwohl sie vom Autor als abstrakt erkannt wird.³⁰³ Die Bände der mittleren Untersuchungsetappe grenzen derartig Figuratives aus und konzentrieren sich auf weitgehend gegenstandslose Formen, die sich höchstens bei der von Weigert verwendeten *Komposition IV* anfechten ließe. Gekrönt wird dieser lineare Verlauf durch die Illustrationen der jüngsten Überblickswerke. Sie verzichten zwar überraschenderweise auf die Darstellung der *Kompositionen*, einigen sich aber auf die visuelle Wiedergabe eines völlig abstrakten Bildmodus Kandinskys.

5.2 Positions- und Auswahlstrategien

Welchen Effekt können die Illustrationen erreichen? Als visuelle Quellen und Generatoren von Assoziationen sind die ausgewählten Werke und ihre Stellvertreter im Handbuch Dirigenten des Lern- und Merkprozesses. In dieser Funktion wurden sie strategisch genutzt, um eigene Argumentarien zu unterstützen. Bevor aber die Perspektiven der Bebilderungsstrategien

³⁰² Braunfels 1964, Tafel 70,

³⁰³ Springer/Osborn 1921, S. 502.

kunsthistorischer Standardliteratur zur Sprache kommen, soll zum Zwecke ihrer Verständlichkeit und Relevanz ein konziser Exkurs über eine bedeutende Parallelerscheinung vorausgeschickt werden: Die Bebilderungsstrategie Kandinskys.³⁰⁴

1913 veröffentlichte der Künstler unter dem ikonischen Titel *Kandinsky 1901–1913* ein monografisches Konglomerat an Schriften und Illustrationen, das nicht nur den ersten Abdruck der *Rückblicke*, sondern eine ihnen vorangestellte, sorgfältig kuratierte Abfolge von 76 Abbildungen nach Holzschnitten und Gemälden des angekündigten Zeitraums enthält. In gewohnter Manier vergegenwärtigt er den Rezipient*innen zuerst zehn seiner rezentesten, abstrakten Malereien des Jahres 1913³⁰⁵, bevor er eine vollends logisch wirkende, chronologische Entwicklungslinie seiner Praxis von 1901 bis 1912³⁰⁶ arrangiert. Erst danach folgt der Textteil. Schon 2007 hat Raphael Rosenberg darauf verwiesen, dass diese ex post konfigurierten Bilderreihen auf eine zunehmende Negation des Gegenstandes abzielten.³⁰⁷ Das Jahr 1913 diente als Ende dieser Entwicklungslinie. Ohne Zusatzkenntnis wirkt die Zusammenstellung Kandinskys völlig glaubwürdig: Der natürliche Fortschritt seiner Malerei und Biographie läuft auf die vollendete Abstraktion hinaus. Darf man der Bilderstrecke glauben? Das 1979 von Röthel und Benjamin vorgelegte Werkverzeichnis entwirft ein Bild seiner Praxis, das deutlich gegenstandsbestimmter ist, als der Maler vorzulegen suchte: Die Werke von 1910 könnten etwa um das zeitgleiche *Interieur (mit zwei Damen)* (Abb. 6) und das Bildnis Gabriele Münters (Abb. 7) ergänzt werden, jenen von 1911 könnte man die fast archaischen Hinterglasmalereien (Abb. 8) beifügen. Für 1912 gilt dasselbe für die *Dame in Moskau* (Abb. 9) und auch im selbst konstatierten Krönungsjahr 1913 findet sich eine in der Publikation außen vorgelassene, vergleichsweise gegenständliche *Improvisation* (Abb. 10). Als selbsternannter Prophet der Abstraktion legte Kandinsky offensichtlich keinen Wert auf eine holotische Wiedergabe seiner Praxis und kontrollierte ihre öffentliche Rezeption durch die Ausklammerung nach seinem Eigenverständnis nicht-repräsentativer Werke. Der von ihm mehrfach zwanghaft verbal und visuell postulierte Extremwert seines Schaffens (i.e. die völlige Auflösung des Gegenstandes) stellte realiter nur eine der vielen Facetten seiner Praxis dar. Sowohl vor als auch nach 1913 sind eindeutig erkennbare Motive in Kandinskys Malereien auszumachen. Die Werkgruppe um eine Vedute des Moskauer Zubovsky-Platzes von 1916

³⁰⁴ Herzlichen Dank an Dr. Raphael Rosenberg für den fruchtbaren Hinweis.

³⁰⁵ Kandinsky 1913, S. 4–13.

³⁰⁶ Ebd., S. 15–67.

³⁰⁷ Rosenberg 2007, S. 331–332, Fußnote 21.

Dieser von Rosenberg erstmals postulierte Umstand, wurde seither nicht aufgenommen und ausgeführt. Auch eine Bildrhetorik der von Kandinsky veranlassten Publikationen im Allgemeinen steht nach wie vor aus.

(Abb. 11) beweist seine literarisch konstruierte Dramatisierung, insbesondere durch ein begleitendes schriftliches Zeugnis: In einem Brief vom Mai desselben Jahres berichtet er an Gabriele Münter, er fände es sehr nützlich und unterhaltsam, aus dem Fenster seiner Wohnung auf den Platz blickend, Landschaftsdarstellungen anzufertigen.³⁰⁸ Die Illustrierung der Monografie zeugt also von multiplanaren Parametern der Bebilderungsstrategie: Erstens durch die bewusste Position der Werke *vor* dem Text und zweitens durch die gezielte Generierung einer Schnittmenge aller Werke, die auf eine Parität von Schrift und Bild abzielt und somit Kandinskys argumentative Mythologisierung authentifiziert.³⁰⁹

Obwohl Illustration und Narrativ bei Kandinsky symbiotisch der koordinierten Eigenaufwertung des Künstlerautors dienen, erweist sich ebendiese Bildrhetorik als Symptom für viele Gattungen der Kunstliteratur seit ihrem Entstehen; man denke nur an Vasaris *Viten*³¹⁰. Im Falle der Überblickswerke divergiert die Intention: Sie materialisiert sich nicht mehr nur als Monade der Glorifizierung von Individuen, sondern als universale Verifizierungsmöglichkeit pauschaler Kunstgeschichten. Wie konnte eine solche Bildrhetorik demnach im kunsthistorischen Handbuch instrumentalisiert werden? Am deutlichsten wird eine Bebilderungsstrategie im Überblicksband Hans Hildebrandts, wenn seine beschriebene Eigenart, die Abstraktion Adolf Hölzels innerhalb der Kunstgeschichte physisch und ideell vor jene Kandinskys zu stellen, sich auch in ihrer Bebilderung materialisiert. So schickte er dem gesamten Kapitel zur *Absoluten Malerei* eine ganzseitige Farbtafel des *Abstrakten Gemäldes*³¹¹ (1912; Abb. 12) Hölzels voraus, der wenige Seiten später eine farbige Abbildung der älteren *Winterlandschaft*³¹² (1910; Abb. 13) Kandinskys folgt. Dabei ist die figurative Landschaft nicht

³⁰⁸ „Je fais tous ce temps des paysages de mes fenêtres: soleil, nuit, ciel gris. Je trouve ca amusant et surtout utile j'enrichie ma palette et j'étudie des harmonies différentes.“ (zit. n. Friedel/Hoberg 2013, S. 142).

³⁰⁹ Es fällt auf, dass die artifizielle Entwicklung, die der Künstler mit der Auswahl seiner Abbildungen in wenige Jahre pressiert, dieselbe ist, die die Illustrationen der Gattung des Überblickswerkes im 20. Jahrhundert mit dem Abdruck von immer weiter vom Gegenstand entfernten Werken vollziehen. Kandinsky prophezeit hier also unbewusst Teile einer natürlichen, viel späteren Entwicklung des Diskurses über sein Gesamtwerk.

³¹⁰ Schon Giorgio Vasari bediente sich einer Instrumentalisierung von Bildern, wenn er die zweite Ausgabe seiner *Künstlerviten* mit den jeweiligen Bildnissen komplettiert. Um sein Narrativ pseudoempirisch zu beglaubigen, sah er die Notwendigkeit, jenes Visuelle der Künstlerindividualitäten und -identitäten in unmittelbare reelle und ideelle Nachbarschaft ihrer Beschreibungen zu transferieren. Als Ursache dafür darf aber keineswegs die glaubwürdige Darstellung des jeweiligen realistischen Individualausdrucks, sondern vielmehr gewolltes Addendum der Mythologisierung seiner zuvor verbal Dargestellten gelten. Als prägnantes Exempel soll die Darstellung Raffaels dienen: Ein sympathisch rundliches Gesicht ist Träger einer weichen und gutmütigen Mimik, gerahmt von distinguierten, vollen Locken. In Schulterlänge fallen sie auf einen ordentlichen Mantel mit filigranem Rüschenkragen. Vasaris Charakterisierung Raffaels in Schrift und Bild erstrebt die Gleichstellung seiner Gestalt, seines Wesens und Werkes, indem er für die Beschreibung all dieser Komponenten ein assimiliertes Vokabularium einsetzt. Diese dyadische Bivalenz aus Wirkung und Wahrheit ist zwar typisch für Vasaris Schaffen als Theoretiker, keineswegs aber eine kunsthistorische Anomalie: Er erschafft einen bedeutsamen Präzedenzfall, der symptomatisch für die Kunstgeschichtsschreibung werden sollte.

³¹¹ Hildebrandt 1924, Tafel XIX.

³¹² Ebd., Tafel XX.

der einzige Abdruck eines Werkes Kandinskys in Hildebrandts Kunstgeschichte: In dezidiertem Abstand zum Kapitel selbst publiziert er die *Träumerische Improvisation*³¹³, die ohne jede Spezifizierung seine Chronologie der Kunstentwicklung des 19. Jahrhunderts illustriert. Die strategische Nebeneinander- oder Auseinanderstellung der Reproduktionen beider Künstler deckt sich mit Hildebrandts argumentativer Aussage der Vorrangstellung Hölzels. Im Falle des *Abstrakten Gemäldes* und *Winter II* zeigt sich die gesuchte Polarität schon in den Titeln beider Bilder. Die bediente Abbildungsdisposition multipliziert dieselbe, weil sie Nähe und damit Vergleichbarkeit beider Werke forciert. Und während sowohl Hölzels als auch Kandinskys Bild erkennbare Figürlichkeit zugrunde liegt – zuerst eine Personengruppe, dann eine Vedute mit Landformen und Fauna, – bewegen sie sich innerhalb der jeweiligen Abstraktionsskala an entgegengesetzten Enden. Das bedeutet, dass das *Abstrakte Gemälde* Hölzels in Gegenüberstellung mit seiner gleichzeitigen Bildproduktion das gegenstandsfernste Extrem darstellt, wohingegen Kandinskys *Winter II* sich im selben Vergleich als eines der gegenstandsnähesten identifizieren lässt. Man denke in Hölzels Fall an die *Anbetung* von 1912 (1912; Abb. 14), bei Kandinsky an *Improvisation 10* (1910; Abb. 15) oder *Improvisation 13* (1910; Abb. 16), die er in seiner Automonografie selbst abdruckte.³¹⁴

Anders, aber mit wohl gleicher Argumentationsintention, strukturiert Carl Einstein das Zusammenwirken von Text und Bild in seinem Propyläen-Band. Mit Ausnahme der Visualisierung von Kandinskys „peinlicher Münchner Jugendmalerei“³¹⁵ positioniert er sich im Textteil zu keinem der reproduzierten Werke mit irgendeiner Form von Deskription. Ob Hildebrandt und Einstein der Selbststilisierung Kandinskys so bewusst entgegenwirken wollten, muss offenbleiben. Bedeutender ist der Umstand, dass eine solche Positionsstrategie in den Kunstgeschichten der zweiten und dritten Periode nicht länger auszumachen ist. Die Bebilderung verschiebt sich viel mehr hin zur wissenschaftlichen Illustrierungshilfe, die nicht mehr den Priorisierungs- und Postpriorisierungsansprüchen der Verfasser dient.

5.3 Zur Herkunft des Bildes im Überblickswerk

Neben einer chronologischen und stilistischen Auseinandersetzung mit den Werken an sich ist es die Reproduktionsquelle, die im kunsthistorischen Standardwerk externe Verfahren über Etablierungsvorgänge der abstrakten Malerei zu repräsentieren vermag. Das letzte Kapitel der

³¹³ Ebd., Abb. 15 (S. 11).

³¹⁴ Kandinsky 1913, S. 51 und S. 53.

³¹⁵ Einstein 1926, S. 134.

vorliegenden Arbeit will sich demnach dem Ursprung der Reproduktionsrechte widmen. Ein Nachzeichnen der Bildquellen kann wertvolle Metainformation darüber liefern, in welchem Besitz sich ihre Originale zum Zeitpunkt der Publikation des Handbuchs befanden und welche Instanz über ihre Abbildungsrechte verfügte.

5.3.1 Limitationen, Sammlungen und der *Sturm der Bilder*

Im Falle der Bebilderungssysteme von Überblickswerken des frühen 20. Jahrhunderts war das wechselseitige Bedürfnis von Autor*in und Künstler*in, Bildwerke publik zu machen, ausschlaggebend: Entgegen der Geschmacksbildung der vormodernen Zeit, in der kollektiv anerkannte Ästhetik und ihre Ausformungen in größten Teilen von Auftraggeber*innen herstammte, war die moderne Künstler*innenschaft abhängig von ihrer Sichtbarkeit in öffentlichen Medien.³¹⁶ Über die Vermittlerfiguren von Kunsthändler*in kam es der Künstler*innenschaft selbst zu, das passiv gewordene Publikum zu rekrutieren und mit Reproduktionen ihrer Werke zu versorgen. Denn wenn Künstler*innen die universale Authentizität ihres Werkes beweisen sollen, ist sie doch zuallererst vermittelbar durch Reproduktionsveröffentlichungen.

Die Handbücher der ersten Untersuchungsperiode verweisen auf diese über Galerien und Ateliers laufenden Akquiseprozesse. In beiden Fällen bedeutete dies nicht selten, sich an Künstler*innen selbst bezüglich Fotografien ihrer Werke zu wenden. Die Autor*innen begaben sich damit in völlige Abhängigkeit ihrer Erreichbarkeit und Bereitschaft. Dass eine solche Dependenz in Erfolglosigkeit münden konnte, zeigen etwa die Folgen von Carl Einsteins bereits erwähntem Entschuldigungsschreiben an Kandinsky von 1926, in dem er gleichzeitig um Bereitstellung von Reproduktionen neuerer Werke für die Zweitauflage seines Propyläen-Bandes bat. Kandinsky, verärgert durch das vernichtende Urteil Einsteins, enthielt sich einer Antwort, was wiederum bedeutete, dass der Band ohne Abbildungen nach Werken des Künstlers erscheinen musste.³¹⁷ Welche Alternativen taten sich zur Vermeidung solcher Limitationen auf? Den naheliegendsten und physisch kürzesten Weg ging Richard Hamann. Der Gründer des Fotoarchivs Marburg nutzte die ihm zugängliche Infrastruktur, um Werke Kandinskys, Molzahns und Klees aus seinem Eigenbesitz zu reproduzieren und in seiner

³¹⁶ Read 1964, S. 18.

³¹⁷ Siehe: Einstein 1928.

Kunstgeschichte abzubilden.³¹⁸ Durch Negation der Distanz von Autor und Inhaber der Bildrechte entzog sich Hamann jeder exogenen Limitation, was ihm wiederum erlaubte, seinen Bilderkanon abstrakter Malerei selbstständig zu modifizieren. Paul Ferdinand Schmidt bediente sich fast zehn Jahre zuvor derselben Kommodität, als er zwei Werke aus seiner persönlichen Sammlung abbildete.³¹⁹ Dabei darf nicht übersehen werden, dass eine solche Kanonisierung zusätzlich monetäre und kunsthistorische Wertsteigerung des Eigenbesitzes bedeutet, die beiden Autoren nicht unterstellt, aber angedacht werden sollte. Peter Feist konstatiert dieselbe Repräsentationswirkung für die Zusammenarbeit Einsteins mit Daniel-Henry Kahnweiler und diversen Sammler*innen:³²⁰ 89 % (33/37) aller Abbildungen nach Werken Picassos sind mit Genehmigung von namentlich erwähnten Privatpersonen oder Galerien abgedruckt.³²¹ Die Analyse berührt hier einen bisher nicht angeführten Wesenszug des kunsthistorischen Handbuchs: sein Bestehen als Symbol und Symptom einer Kommodifizierung der Kunst und ihrer Geschichte. Die Totalität der Disziplin als erwerbbares und erwerbsvermittelndes Medium manifestiert sich auch in seinen Reproduktionen und kann als Instrument zur Vermittlung und Kanonisierung von Werken aus Privatbesitz dienen. Dementsprechend wurden in einigen Handbüchern auch Werke aus der Sammlung Ida Bienerts³²² in Dresden abgedruckt. Nicht nur Schmidt³²³ und Woermann³²⁴, die beide Positionen im Dresdner Museumswesen innehatten, sondern auch der in Stuttgart ansässige Hildebrandt, verwerteten Illustrationen der Bienert'schen Sammlungswerke³²⁵. Derartige Entlehnungen aus verschiedenen, etablierten Sammlungen von Privatpersonen, die die Avantgardekunst protegieren, führten, abgesehen von wenigen Überschneidungen, zu einem frühen Abbildungspluralismus, der vielmehr Nebenwirkung seiner Bedingungen ist, als geistreiche Strategie.

Abgesehen von den Privatsammlungen waren es avantgardistische Verlagsinstitutionen und Publikationsmedien, die den größten Teil der Abbildungen abstrakter – und auch moderner –

³¹⁸ Hamann 1932, Abb. 1098 (S. 882; Wassily Kandinsky, *Entstehende Verbindung*); Abb. 1093 (S. 879; Johannes Molzahn, *Blühender Kelch*); Tafel XXII (Paul Klee, *Deutsche Landschaft*).

³¹⁹ Schmidt 1922, Abb. 167 (S. 105; Otto Müller, *Die blaue Hose*); Abb. 181 (S. 114; Heinrich Campendonk, *Andante*).

³²⁰ Feist 2007, S. 78.

³²¹ Einstein 1926, S. 561–562.

³²² Ida Bienert zählt zu den hervorragendsten Persönlichkeiten in der Sammlungsgeschichte von Avantgardekunst. Sie erwirbt ab 1905 kontinuierlich Werke der neuesten Strömungen aus Galerien und von Künstler*innen selbst, sodass ihrer Sammlungstätigkeit ein großer Teil der Rückführung moderner Kunst in die nationalsozialistisch „gesäuberten“ Museen zu verdanken ist (siehe dazu: Junge 1992, S. 29–35).

³²³ Einstein 1926, Tafel 5 (Paul Klee, *Schlagende Nachtigall*).

³²⁴ Woermann 1922, Abb. 184 (S. 475; Pablo Picasso, *Näherin*); Abb. 191 (S. 483; Wassily Kandinsky, *Träumerische Improvisation*).

³²⁵ Hildebrandt 1924, Abb. 15 (S. 11; Wassily Kandinsky, *Träumerische Improvisation*); Abb. 431 (S. 401; El Lissitzky, *Proun*).

Malerei bereitstellten. Allen voran *Der Sturm*, dessen universale Vermarktungsstrategien in den letzten Jahren vermehrt in die Aufmerksamkeit der Forschung gerückt sind³²⁶. Seine rege Publikations- und Ausstellungstätigkeit ging mit reicher Bebilderung von Schriften einher, die in den größtenteils textlosen *Sturm-Bilderbüchern* kulminierte. Auch Kandinskys Monografie von 1913 wurde durch den *Sturm* publiziert. Fast ließe sich dabei an einen selbstauferlegten, visuellen Bildungsauftrag denken, der auch auf die kunsthistorische Standardliteratur übergriff. So bediente sich schon Burger im Jahre 1917 der Zurverfügungstellung von Abbildungen durch den *Sturm* und druckte eine Komposition Kandinskys ab,³²⁷ Osborn verwertete vier Jahre später nicht weniger als zehn Reproduktionen diverser *Sturm*-Künstler*innen³²⁸. Mit Ausnahme von Einstein, der seine Illustrationen der Abstraktion rein über Kandinsky bezog, und Beckner, der ganz davon absah, abstrakte Werke abzudrucken, griffen sämtliche Autoren der frühen Überblicksperiode auf vom *Sturm* bereitgestellte Aufnahmen zurück.³²⁹

Die zweite vielbediente, zeitgenössische Quelle für Nachdrucke in Kapiteln über jüngste Malerei ist *Das Kunstblatt*. Herausgegeben von Paul Westheim, programmatisch der „werdenden Kunst“ verschrieben, war die „sorgfältigste Wiedergabe der Bilder“ primäres Anliegen der Zeitschrift.³³⁰ Westheims Verdienste für die Vermittlung expressionistischer Kunstproduktion sind unbestritten. Die strategische Motivation der Bebilderungstechnik im *Kunstblatt* ist bisher unerforscht und soll im Zuge der intendierten Untersuchung auf Gleichstellung mit jener des *Sturms* abbreviiert werden: Während die Vermarktung des *Sturms* mit Öffentlichkeitsarbeit im Kontext seines Ausstellungsraums gleichgesetzt werden kann, war es Westheim wohl vielmehr persönliches Anliegen, die Bildwerke der jüngeren Entwicklungen der Malerei publik zu machen. Der Vergleich, der durch beide Vermittlerpositionen bereitgestellten Reproduktionen in den Überblicken, bekräftigt die Stellung des *Sturm*-Verlags

³²⁶ So etwa: Aya Hisaeda, *Propagating the Avant-Garde. Marketing strategies of Der Sturm during the Pre-World War I period*, Wien 2021; Henriette Herwig/Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Der Sturm. Literatur, Musik, Graphik und die Vernetzung in der Zeit des Expressionismus*, Berlin/Boston 2015.

³²⁷ Burger 1917, Abb. 9 (S. 6; Wassily Kandinsky, *Komposition*).

³²⁸ Springer/Osborn 1921, Abb. 565 (S. 473; Umberto Boccioni, *Die Macht der Straße*); Abb. 567 (S. 475; Pablo Picasso, *Radierung*); Abb. 596 (S. 477; Fernand Legér, *Kontrast der Formen*); Abb. 572 (S. 481; August Macke, *Spaziergang*); Abb. 574 (S. 484; Gino Severini, *Pan-Pan-Tanz*); Abb. 584 (S. 496; Oskar Kokoschka, *Porträt Herwath Walden*); Abb. 588 (S. 500; Marc Chagall, *Ich und das Dorf*); Abb. 592 (S. 502; Wassily Kandinsky, *Bild mit weißer Form*), Abb. 594 (S. 504; Jacoba van Heemskerck, *Bild XIV*); Abb. 595 (S. 505; Franz Marc, *Die gelbe Kuh*).

³²⁹ Schmidt 1922, Abb. 14 (S. 9, Franz Marc, *Tiger*); Abb. 141 (S. 91; Franz Marc, *Affen*). Woermann 1922, Abb. 192 (S. 485; Marc Chagall, *Die Viehhändler*). Kuhn 1928, Abb. 707 (S. 358; Heinrich Campendonk, *Bayrische Landschaft*); Abb. 708 (S. 359; Wassily Kandinsky, *Improvisation XVIII*); Beide direkte Übernahmen aus Walden 1917. Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928, Abb. 366 (S. 337; Wassily Kandinsky, *Bild 1914*); Abb. 367 (S. 338; Marc Chagall, *Die Viehhändler*).

³³⁰ Westheim 1917, S. I.

als primäre Abbildungsquelle der Abstraktion, während dem *Kunstblatt* vor allem durch Woermann³³¹ und Osborn³³² vermehrt figurative Werke entnommen wurden. Alle Reproduktionen nach Werken Kandinskys, die die Verfasser der frühen Handbücher durchgängig als gegenstandslos kennzeichnen, sind demnach mit seiner Erlaubnis oder jener des *Sturms* in dieselben gelangt.

5.3.2 Vom Archiv zum Museum

In der zweiten Periode der untersuchten Standardwerke verschob sich die Grundlage der Bildorganisationsmodalitäten. Avantgardistische Publikationsmedien wurden spätestens zu Beginn der nationalsozialistischen Machtübernahme eingestellt,³³³ Kandinsky selbst verstarb im Jahr vor Adolf Hitlers Niedergang. Der Künstler setzte seine Witwe Nina Kandinsky testamentarisch als Alleinerbin und Verwalterin seines Nachlasses ein. Diese engagierte sich als posthume Aktivistin zur Konservierung seines Images als Erfinder der Abstraktion. Dass Heinrich Lützel die Abbildung nach Kandinskys *Akzent in Rosa*³³⁴ (1926; Abb. 17) unter rechtlicher Angabe ihrer Genehmigung publizierte, verdeutlicht Nina Kandinskys Anliegen, mittels Ausstellung und Publikation die Gedächtnisinstitution ihres Mannes kontinuierlich aufrecht zu erhalten.

In etwa zeitgleich mit dem Ableben Kandinskys scheinen erste, der Avantgardekunst gewidmete, Abbildungsarchive zu entstehen. Das Archivwesen, so Foucault, greift dabei über die bloße Bereitstellung von (Bild-)Dokumenten hinaus und ist maßgeblicher Faktor in der Perzeption und infolgedessen Neukonzeption von Information.³³⁵ Das *Kunstarchiv Arntz* darf

³³¹ Woermann 1922, Abb. 172 (S. 453; Paul Gauguin, *Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?*); Abb. 174 (S. 457; Jan Toorop, *Der heilige Schritt*); Abb. 176 (S. 461; Edvard Munch, *Die tote Mutter*); Abb. 178 (S. 476; Karl Hofer, *Die Flüchtenden*); Abb. 179 (S. 468; Paula Modersohn-Becker, *Alte Frau im Blumengarten*); Abb. 180 (S. 469; Max Beckmann, *Kreuzabnahme*); Abb. 181 (S. 471; Henri Matisse, *Morgentoilette*); Abb. 182 (S. 474; André Derain, *Die Kirche von Vers*); Abb. 185 (S. 476; Pablo Picasso, *Die Geige*); Abb. 186 (S. 477; Albert Gleizes, *Frau in Hängematte*).

³³² Springer/Osborn 1921, Abb. 549 (S. 458; Vincent van Gogh, *Dorfweg*); Abb. 550 (S. 459; Vincent van Gogh, *Dr. Gachet*); Abb. 553 (S. 462; Edvard Munch, *Mann und Frau*); Abb. 555 (S. 464; Henri Matisse, *Junge mit Schmetterlingsnetz*); Abb. 560 (S. 467; Kees van Dongen, *Bildnis*); Abb. 561 (S. 468; Odilon Redon, *Blumenstrauß*); Abb. 562 (S. 469; Henri Rousseau, *Landschaft mit Flugzeug*); Abb. 564 (S. 472; Robert Delaunay, *Blick auf den Eiffelturm*); Abb. 568 (S. 476; Albert Gleizes, *Frau in Hängematte*); Abb. 570 (S. 479; James Ensor, *Christi Einzug in Brüssel*); Abb. 573 (S. 483; Erich Heckel, *Die Tote*); Abb. 575 (S. 486; Erich Heckel, *Ostender Madonna*); Abb. 579 (S. 491; Adolf Erbslöh, *Landschaft*); Abb. 578 (S. 490; Otto Müller, *Drei Frauen*); Abb. 589 (S. 501; Walter Seehaus, *Industriebahnhof*); Abb. 593 (S. 503; Jan Toorop, *Schwebende Gestalt*).

³³³ Zum Niedergang des *Sturmes* und damit der Einflussmacht Herwath Waldens, die sich schon vor dem Zweiten Weltkrieg vollzog, siehe Nobis 1992, S. 325–327.

³³⁴ Lützel 1959, Abb. 316b (S. 317).

³³⁵ Foucault 1969, S. 188–189.

als eines der ersten jener, in diesem Fall durch private Trägerschaft öffentlich zugänglich gemachten, Wissensorganisationen in Deutschland genannt werden. So bezog Hans Weigert aus ebendiesem Aufbewahrungskonglomerat einen Nachdruck der *Komposition 4*.³³⁶

Das externe Archiv und die Nina Kandinsky anvertraute Bildrechtverwaltung bedeuteten für die Handbücher nicht nur Entlastung in Sachen Reproduktionsakquise, sondern auch Fortschritt hin zum absoluten Etablierungsmoment der Abbildbarkeit abstrakter Malerei. Die späten Handbücher konnten ihre Reproduktionen somit beinahe ausnahmslos über Museen beziehen: Braunfels konsolidierte Nachdrucke der Werke Malewitschs und Mondrians aus niederländischen Institutionen³³⁷, Braun erwähnte die Bereitstellung durch das Baseler Kunstmuseum und das Münchener Lenbachhaus.³³⁸ Dieselbe Versorgung mit Reproduktionen durch museale Apparate rekuriert in Argans Propyläen-Band.³³⁹ Dabei fällt auf, dass sich beinahe alle illustrierten Gemälde, die bei Argan abgedruckt sind, noch heute in denselben Institutionen befinden, die 1977 die Abbildungen bereitgestellt hatten. Die Provenienz vieler Bildwerke der deutschsprachigen Künstler der frühen Periode dagegen ist in den meisten Fällen nicht mehr nachzuzeichnen. Die Abbildungsquellen in den Handbüchern der letzten Untersuchungsetappe beweisen so die neugewonnene Statik der abstrakten Werke. Das kunsthistorische Überblickswerk avanciert auf diese Weise zum öffentlich lesbaren Spiegel der Integration abstrakter Malerei in internationale Museumsbestände.

³³⁶ Weigert 1951, Abb. 533 (S. 536); Abbildungsnachweis: S. 543.

³³⁷ Braunfels 1964, Abb. 234 (S. 300; Piet Mondrian, *Komposition*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo); Abb. 235 (S. 301; Kasimir Malewitsch, *Suprematistische Komposition*, Stedelijk Museum, Amsterdam).

³³⁸ Braun 1970, Abb. 411 (S. 455; El Lissitzky, *Prun*); Abb. 412 (S. 456; Wassily Kandinsky, *Improvisation – Sintflut*).

³³⁹ Argan 1977, Abb. 35b (S. 137; Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Ornament*, Staatliches M. K. Čiurlionis-Museum, Kaunas); Abb. XXIII (S. 172; Wassily Kandinsky, *Unbenannte Improvisation*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München); Abb. XXXI (S. 186; Fernand Léger, *Formkontraste*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf); Abb. 125 (S. 211; Michail Fjodorowitsch Larionow, *Blauer Rayonismus*, Privatsammlung); Abb. 130a (S. 214; Kasimir Malewitsch, *Weißes Quadrat auf Weiß*, Museum of Modern Art, New York); Abb. 130b (S. 214; Kasimir Malewitsch, *Gelbes Viereck auf Weiß*, Stedelijk Museum, Amsterdam); Abb. 148 (S. 227; Piet Mondrian, *Komposition in Blau*, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo); Abb. XLV (S. 227–228; Piet Mondrian, *Komposition 1922*, Stedelijk Museum, Amsterdam); Abb. 230 (S. 280; Paul Klee, *Will zu Schiff*, Galerie [heute Fondation] Beyeler, Basel).

Conclusio

Die intendierte Analyse und die in ihr skizzierte Entwicklung der Diskurssegmente in Überblickswerken stellt den Versuch dar, ein bisher unbeachtetes Medium zur Erforschung der Etablierung *der* Abstrakten Kunst vorzuschlagen. Zu beobachten ist eine mehrdimensionale, nicht geradlinige Evolution, die mit Kandinskys Worten als „langsamer“ Sieg des „neuen Wertes“ bezeichnet werden könnte.³⁴⁰ Im Verlauf der Untersuchung konnten so anhand dreier Entwicklungsetappen der Abstraktionsrezeption evidente Diskursverläufe und ihre Schnittpunkte festgestellt werden. Eine Zusammenführung aller Ergebnisse und Schlussfolgerungen einzelner Kapitel soll ein umfassendes Bild und Antwort auf die Frage nach dem Zeitpunkt der irreversiblen Durchsetzung der Strömung geben.

I. Erklärungspluralismus und Reduktion

Es wurde dargelegt, dass die kunsthistorische Legitimierung der abstrakten Malerei im Überblickswerk vor dem Zweiten Weltkrieg ausschließlich über die reaktive Abkehr vom Impressionismus erfolgte. Dieses Modell orientierte sich an der Künstler*innentheorie und an avantgardistischen Publikationsmedien. Mit dieser Überschneidung beginnt und endet die Konnektivität der analysierten Kommunikationssysteme, wenn sich selbst das kunsthistorische Verständnis vorhergehender Strömungen noch diffizil gibt. Wie sollten die Autoren die Abstraktion kunsthistorisch einheitlich legitimieren, wenn ihre Vorgängerphänomene kaum wissenschaftlich abgesteckt worden waren? Die Summe der Argumentationsmodelle und Strömungsdistinktionen früherer Entwicklungsstufen fluktuiert dementsprechend zwischen diversen Vorschlägen, Kunstentwicklungen um 1900 im Organismus ihrer Geschichte zu positionieren. Am divergentesten verhalten sich diese Propositionen in der Legitimierung der abstrakten Malerei (Schemata I – VI). Ein akademischer Mangel in Form der Absenz gesicherter Theoriebasis wird deutlich, die es erlaubt hätte, gegenstandslose Bildpraktiken mit terminologischer Sicherheit kunsthistorisch zu berechtigen. So wenig der Diskurs gefestigt war, so beweglich waren seine Begriffe: Autoren bedienten sich eines Vokabulariums, das Selbstbeschreibungen der Kunstschaffenden entnommen war, stützte sich vorwiegend auf das *Geistige* und *Absolute*, ohne dabei ein terminologisches Programm zu entwerfen, das sich durch Einheitlichkeit und definierte Grenzen auszeichnen könnte.

³⁴⁰ Kandinsky 1955, S. 17.

Resultat der Diskursnulllage ist auch ein hoher Divergenzgrad der Künstler*innenkanons (Netzwerkdiagramm IIa). In keiner der nachfolgenden Perioden ist die Diversität der abstrakten Maler*innen derart ausgeprägt wie in den Kunstgeschichten vor dem Zweiten Weltkrieg. Beschränkte man sich nicht vollends auf Kandinsky und sein Umfeld, wurde das Prädikat der Abstraktion je nach individueller Motivation mit Großzügigkeit oder Restriktion an allerhand Schaffende und vor allem an deutschsprachige Kunstschaffende verteilt. Die Künstler*innenkanons der ersten Periode untersuchter Handbücher bezeugen so stringente Neigung zum Nationalismus. Nur selten finden etwa Mondrian oder Malewitsch Eingang, wohingegen Picasso des Öfteren erwähnt wird. Eine Konstante innerhalb aller Bände bleibt Kandinsky: Er wurde ab dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durchgehend als Protagonist und Vorreiter der Strömung positioniert. Vereinzelt kam es auch zu Vorschlägen eines mit ihm verbundenen Entstehungsjahres der gegenstandslosen Malerei. Ein solcher Fixpunkt gab der abstrakten Kunst theoretische Festigkeit und scheint Nebenprodukt jener Legitimierungsstrategien zu sein, die sich für eine Langlebigkeit der Kunstform aussprachen. Denn wer die Zukunft einer Kunstform prophezeit, will ihr auch eine logisch induzierbare Vergangenheit geben. Ausblick und Wertung etablierten sich im kunsthistorischen Überblickswerk und wurden zum Leitmotiv. Die Skala früher Urteilsdirektiven spannt sich von zukunftsloser Willkür des Ornaments hin zur epochalen Ära der Zukunft. Die Erklärungsmodelle scheiden sich so in ihrer Struktur, um sich gleichzeitig in Wertungsdualismen zu überschneiden: Befürworter sehen eine kunsthistorisch notwendige Abkehr von der Mimesis, eine Absolutheit der Kunstentwicklung, eine intellektuelle Geistigkeit und Einsetzen einer revolutionären Weltanschauung. Die Gegenargumente berufen sich auf Entästhetisierung, Abwendung von der Natur, eine ins Nichts laufende, sensuelle Geistigkeit, die im Ornamentalen entschlafte.

Auch die Reproduktionen nach gegenstandsloser Malerei in den frühen Kunstgeschichten bestärken die Annahme der Strömungs-Instabilität zu Beginn des Jahrhunderts. Ihre Auswahl und Anordnung sind geprägt von strategischer Bebilderungsrhetorik, die Argumentarien bestärken oder entkräften will (v. a. Hildebrandt). Vorwiegend von Künstler*innen, Sammler*innen und Avantgardemedien bereitgestellt, geben die Illustrationen eine unilaterale Repräsentation von nur einem bewegten Abstraktionsmodus des ideellen Umfelds Kandinskys wieder. Daneben wird das strategische Potenzial von privaten Sammlungsvermarktungen evident.

Bei aller theoretischen Divergenz innerhalb aller Diskurspartikel treten die Verfasser doch stets mit hohem Maß an akademischer Selbstsicherheit auf, die ihrer doppelten Brechung ab 1928 gegenübertritt. So wendeten sich die Autoren der folgenden Erklärungssysteme von frühen Legitimierungsp pluralismen ab und tendierten in zurücknehmender Orientierungssuche zur Simplifikation (Schemata VII – IX). Zuvor vereinzelt als autarke Strömung spezifiziert, erfährt die abstrakte Kunst eine Rückkoppelung an den Expressionismus. Die primordial umfassenden Künstler*innenkanons der Vorjahre transformieren sich in reduzierte Erwähnung und Reproduktion von Werken Kandinskys und weniger Nebenkünstler.

Gleichzeitig entfernten sich dieselben Verfasser von Wertung und Ausblick. Die auffällige Korrelation zwischen Zurücknahme in Erklärungsmodellen und Künstler*innenzusammenstellungen lässt vermuten, dass die Verfasserurteile nicht deswegen ausgeblendet werden, weil die Autoren den Anspruch auf wissenschaftliche Objektivierung hegen, sondern sich in rückschreitender Konsequenz mit Verwirrungen der Diskursfindung konfrontiert sehen.

Die erste Untersuchungsperiode enthält demnach jeden erdenklichen Modus kunsthistorischer Legitimierung der Abstraktion, das volle Spektrum ihrer Wertung, adversative Künstler*innenzahlen und strategisch ausgewählte Illustrierung. Grundlegend geprägt von subjektiv persönlichen Entscheidungen ihrer Verfasser, beweisen die frühen Überblickswerke somit, dass die Integration abstrakter Kunst in die Standardliteratur weniger als Garant für ihre Etablierung, sondern vielmehr als Beginn ihrer Prozessualität gesehen werden muss.

II. Neuorientierung und Wertungsdualismus

Der Zweite Weltkrieg bedeutete nicht nur einen sozial- und kulturhistorischen Einschnitt, der evidente Änderungen in der Disziplin selbst evozierte, sondern war in seinen Auswirkungen auch Grundlage eines unsichtbaren Paradigmenwechsels der Darstellung abstrakter Malerei im Standardwerk. Verdeckt blieb dieser durch den Produktionsstillstand relevanter Überblickswerke während der Herrschaft der Nationalsozialisten. Mit Ende des Krieges erwachte die Gattung zu neuem Leben, sodass Werner Haftmann die Abstraktion in den 1950er Jahren zur nationallosen Universalsprache der Kunst erhob. Man könnte in Anlehnung an Klaus Beyme bereits mit Vorsicht von einem öffentlichen „Sieg der Abstraktion nach dem zweiten Weltkrieg“³⁴¹ sprechen. Doch eine kunstwissenschaftliche Durchsetzung ließ indes auf sich

³⁴¹ Beyme 2005, S. 384–397.

warten: Ausschließlich die kunsthistorischen Legitimierungssysteme und ihre Terminologie partizipieren am vermeintlichen Triumph.

Ab 1950 kam es vor dem Hintergrund einer sich präzisierenden Routine zu sich schrittweise objektivierender Homogenisierung des Abstraktionsdiskurses: Die Eigenständigkeit der Strömung der nunmehr großgeschriebenen Abstrakten Kunst avancierte zum fixierten Topos der kunsthistorischen Legitimierungsmodelle. Schwierigkeiten einer theoretischen Strömungszuweisung der ungegenständlichen Malerei, die für die erste Periode bestimmend waren, wurden dadurch irrelevant, als dass man ihr erneut gesonderte Kapitel und Titulierungen widmete. Durch Rezeptionsangleichung mittels ausreichend zeitlichen Abstandes stand die Abstraktion unterdessen nicht mehr am Ende einer Entwicklungsgeschichte, sondern stieg vom optionalen Postfix zum obligaten Infix der modernen Kunstentwicklung auf. Im Umfeld der Gattung der Überblicke gab es nach 1945 weniger Notwendigkeit, die Herkunft der abstrakten Malerei als historisches Phänomen zu legitimieren, als ihr fortwährendes Bestehen zu rechtfertigen. Das Standardwerk fand sich damit in Hinblick auf die kunsthistorische Einordnungsprogrammatisierung ohne externes Zutun der Disziplin und konnte sich nur noch auf sich selbst beziehen. Eine allmähliche Kohärenz von Legitimierungsmodellen war logische Konsequenz dieser Eigenrelativierung.

Simultan zur Assimilierung kunsthistorischer Einordnungen und Strömungsdispositionen innerhalb des sechsten Jahrzehnts vollzog sich eine Reflexion und Stabilisierung des Vokabulars der Abstraktion. Die frühen Konnotationen bestimmter Vokabeln konnten sich nur noch zum Teil halten: Während das *Geistige* und das *Absolute* zunehmend entchwanden, erfuhr die Begriffstrophe des *Dekorativen* mit Aufkommen der polemisierenden Kritiken an der *Abstrakten Kunst* durch u. a. Sedlmayr und Greenberg neuartige Relevanz und blieb salonfähig. Das *Abstrakte* und *Gegenstandslose* hielten der externen Begriffsfluktuation stand, wenngleich Beyme feststellt, dass die zuvor theoretisch wirkmächtigen Kunstschaffenden beide Begriffe ablehnten.³⁴² Das kunsthistorische Überblickswerk befreite sich so von exogenen Autoritäten und beschritt eigene Wege in Sachen des Sprachgebrauchs. Es machte denselben einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und fand offensichtlich mehr Aufnahme als der unmodellierte Künstler*innenwortschatz, der sich etwa des *Objektiven* und *Dematerialisierten* bediente.³⁴³

Auch die Reproduktionen nach gegenstandsloser Malerei zeigen eine Aufwertung ihrer

³⁴² Ebd., S. 356.

³⁴³ Ebd.

kunstsoziologischen Stellung: Weniger als avantgardistische Galerien, Publikationsmedien und Einzelpersonen waren es zur Mitte des 20. Jahrhunderts Archive und ähnliche Infrastrukturen, die den Verfassern der Handbücher Bildmaterial zur Verfügung stellten.

Die übrigen Aspekte des Abstraktionsdiskurses bekräftigen die Annahme einer fortschreitenden Etablierung. Schon die auffällige Zweiteilung der Künstler*innenkanons (Netzwerkdiagramm IIb) macht deutlich, dass sich die Durchsetzung *der* Abstrakten Kunst allmählich andeutete, aber längst nicht auf der Zielgeraden angekommen war. Von der Großzügigkeit der Vorgängerperiode weitestgehend befreit, verschwanden Malewitsch und der gesamte Satz deutscher Künstler*innen, während die konturlose Differenzierung zwischen Kubismus und Abstraktion weiterhin bestand. Neben Kandinsky, der sich am Schnittpunkt der Kanons positionierte, ist es Mondrian, der konstanter Teil des Netzwerkes blieb. Die Handbücher der zweiten Untersuchungsperiode kannten so verschiedene, kategorisierte Abstraktionsmodi. Den früheren Überblicken unbekannte Künstler*innen wurden dem Diskurs in dieser Zeitetappe aber nicht zugeführt (Tabelle I).

Im Hinblick auf die Strömungsbewertung verschärft sich die Dichotomie: Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einer dualistischen Gratwanderung zwischen überschwänglicher Bejahung und vernichtender Verneinung.³⁴⁴ Jene Autoren aller kunstliterarischen Medien, die sich öffentlich gegen die moderne Malerei aussprachen, forcierten weiterhin einen kaum noch zu verhandelnden Topos ihres zukunftslosen Nihilismus. Dabei hat sich gezeigt, dass die akademische Wetterstimmung gegen die Abstraktion durch etwa Sedlmayr und Weigert nicht zuletzt als Nachwehe des Nationalsozialismus zu verstehen ist. Ihre Opposition ging dabei gezielt gegen das nationalsozialistisch gefärbte Urteil vor und erreichte neue Extremwerte: Als Antipode entstand etwa Haftmanns Konzept zum Potential der Abstraktion zur Weltsprache, den er weniger mit dem Charakter eines Vorschlags, als mit dem eines Faktums vorlegte. Dass Lützeler die Existenz abstrakter Bilder im Handbuch weiterhin verteidigen musste, zeigt, dass es vielmehr eine Neumischung vorhergehender Paradigmen als ein absoluter Triumph der Abstraktion im Standardwerk ist, die den Diskurs in den Jahren bis 1960 bestimmte.

III. Die Durchsetzung *der* Abstrakten Kunst

Die beiden ersten Perioden der untersuchten Kunstgeschichten enthalten zwar immer mehr Hinweise auf eine Etablierung der Bewegung, aber noch keine stabilisierte Programmatik.

³⁴⁴ Schmitz 1993, S. 53.

Wann also konnte sich die Abstrakte Kunst als kunsthistorisch anerkannte Strömung endlich durchsetzen? Die Antwort ergibt sich aus der letzten Entwicklungsstufe aller Diskurssegmente:

Auch, wenn sich die kunsthistorischen Erklärungsmodelle und Legitimierungsstrategien der 1960er und 1970er Jahre vierteilig und teils disparat geben, sind sie in ihren wesentlichen Elementen kongruent (Schemata XII – XIV): Kubismus, Surrealismus und Futurismus werden neben die abstrakte Malerei gestellt, die bei Braunfels und Braun noch verschiedene Namen trägt. Gleichzeitig emanzipiert sich die Abstraktion um 1970 von ihrer Bindung an den Expressionismus, nachdem sie bei Braunfels noch dessen Konsequenz war. Argans explizierte um 1977 erstmals die Historizität der Strömungen des Jahrhundertbeginns und initiierte die Terminologie der *historischen Avantgarde*, um sie zu charakterisieren. Erst in den 1970ern konnte die Kunsthistoriographie den historischen und persönlichen Abstand zur Strömung bieten, nach dem die Abstrakte Kunst verlangte, um wissenschaftlich behandelt zu werden. Eine Heterogenisierung der Strömungen bei gleichzeitiger Homogenisierung des Vokabulars ist die Folge. Während sich das *Geistige* nur noch auf Kandinskys eigene Praxis angewandt findet, sind es das *Abstrakte* und das *Gegenstandslose*, die den Diskurs dominieren. Zusätzlich absorbieren die Überblicke das *Konkrete* Theo van Doesburgs, das sich durch seine wertneutrale Form als beliebtes Synonym etabliert. Bedeutend ist, dass die Kunstgeschichten der letzten Untersuchungsperiode alle angeführten Beiwörter in gleichem Maße bedienen (Diagramm IV).

Simultan enthob sich die Abstrakte Kunst jedweder Kritik und Relativierung und existiert als unabhängige Konstante der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Urteilsantonymie der Vorperioden hinterließ keine Spuren. Auch die Stimmen der Prophetie verstummten: Die Zukunft der Strömung war bereits Vergangenheit. Das mythische Anfangsjahr 1908, das in Standardwerken der ersten Untersuchungsperiode mit der Datierung eines Werks Kandinskys gleichgesetzt worden war, blieb zwar bestehen, wurde aber auf das Publikationsdatum der Dissertation Worringers umgelegt. Dieses Austarieren zwischen Praxis und Theorie führte zu neuer Symbiose, die beide Seiten als Beteiligte in der Erfindung und Etablierung der abstrakten Malerei auswies.

Die Konstruktion der Künstler*innenkanons ist charakterisiert durch bedeutende internationale Neuvorstellungen von Larionow, Čiurlionis und Kupka. Protagonist*innen anderer Strömungen scheiden gemäß der kunsthistorischen Legitimierungsmodelle aus den Kanons aus. Gleichzeitig bildet sich der heute geläufige innere Kreis der Abstrakten Kunst mit Mondrian, Malewitsch und Kandinsky (Netzwerkdiagramm IIc). Der Letzte verliert damit seine

entschiedene Kernposition der Vorgängerperioden. Gleiches lässt die Bebilderung erkennen: Ein quantitativer Rückgang der Illustrationen nach Werken Kandinskys (Diagramm Va) bei ansteigendem Bebilderungskontingent im Allgemeinen (Diagramm Vb) demonstriert eine gleichberechtigte Neuorganisation der Abbildungsprioritäten. Auswahl und Position der Reproduktionen folgen dabei systematischen Parametern statt individueller Strategie: Sie fungieren in der dritten Untersuchungsperiode als wissenschaftliche Visualisierungen verschiedener Abstraktionsmodi. Das bedeutet gleichzeitig, dass das Instrumentalisierungspotenzial der früheren Perioden durch die Stabilisierung der Strömung obsolet geworden ist.

Dass sich die visuellen Ansprüche an abstrakte Malerei zunehmend definiert geben, und Abbildungen mit Figurationsintention ausnahmslos ausgeschlossen wurden, ist zusätzliches Zeugnis der Festigung kollektiv angenommener Strömungsgrenzen im kunsthistorischen Überblickswerk. Dabei zeigt auch die Herkunft der verwendeten Reproduktionen die allgemeine Wertschätzung ihrer Bildprodukte: Die Abbildungsrechte abstrakter Bildwerke als Bestandteile institutioneller Sammlungen liegen nunmehr bei Museen. Die in den Handbüchern somit sichtbare Bewegung der Werke von Künstler*innenatelier und Privatsammlung hin zu Institutionen, ist das letzte Glied ihres Durchsetzungsprozesses.

Die Autonomisierung der Strömung und Ausdifferenzierung ihrer Legitimierung, die Internationalisierung ihrer Künstler*innenkanons, die Homogenisierung und Objektivierung ihres Vokabulars, die Absenz des persönlichen Autorenurteils und die gleichberechtigte Visualisierung ihrer Abstraktionsmodi bei definiertem Visualitätsanspruch im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts beweisen die definitive Stabilität *der* Abstrakten Kunst innerhalb der Kunstwissenschaft. Endlich, mehr als ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung, darf die Abstraktion ihren wohlverdienten Sieg feiern.

Literaturverzeichnis

I. Analyisierte Überblickswerke

Argan 1977

Giulio Carlo Argan, Propyläen-Kunstgeschichte. Band 12: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1977.

Bergner/Becker 1923

Heinrich Bergner/Felix Becker, Grundriß der Kunstgeschichte, Leipzig 1923 (vierte Auflage).

Braun 1970

Heinz Braun, Kunstgeschichte, München 1970.

Braunfels 1964

Wolfgang Braunfels, Knauers Weltkunstgeschichte. Band 2: Frühchristliche Kunst, Byzanz, Mittelalter, Renaissance, Barock, Moderne Kunst, München/u.a. 1964.

Burger 1917

Fritz Burger, Einführung in die Moderne Kunst, in: Albert Brinckmann (Hg.), Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1917.

Einstein 1926

Carl Einstein, Propyläen-Kunstgeschichte. Band 16: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926.

Einstein 1928

Carl Einstein, Propyläen-Kunstgeschichte. Band 16: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1928 (zweite Auflage).

Hamann 1932

Richard Hamann, Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, München 1932.

Hamann 1951

Richard Hamann, Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, München 1951 (dritte Auflage).

Hildebrandt 1924

Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Albert Brinckmann (Hg.), Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1924.

Kuhn 1928

Albert Kuhn, Grundriss der Kunstgeschichte, Einsiedeln/u.a. 1928 (dritte Auflage).

Lützelner 1959

Heinrich Lützelner, Weltgeschichte der Kunst, Gütersloh 1959.

Meyer 1948

Peter Meyer, Europäische Kunstgeschichte in zwei Bänden. Band 2: Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Zürich 1948.

Schmidt 1922

Paul Ferdinand Schmidt, Die sechs Bücher der Kunst. Band 6: Die Kunst der Gegenwart, Berlin 1922.

Springer/Osborn 1921

Anton Springer/Max Osborn, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1921 (achte Auflage).

Weigert 1951

Hans Weigert, Geschichte der europäischen Kunst, Stuttgart 1951.

Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928

Ernst Wickenhagen/Uhde-Bernays, Ernst Wickenhagens Geschichte der Kunst, Stuttgart 1928 (siebzehnte Auflage).

Woermann 1922

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Band 6: Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart, Leipzig/Wien 1922.

II. Weitere Primär- und Sekundärliteratur**Anger 1996**

Jenny Anger, Forgotten Ties. The Suppression of the Decorative in German Art and Theory. 1900-1915, in: Christopher Reed (Hg.), Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, New York 1996, S. 130–146.

Auther 2015

Elissa Auther, Das Dekorative, Abstraktion und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk in der Kunstkritik von Clement Greenberg, in: Jennifer John/Sigrid Schade (Hg.), Grenzgänge zwischen den Künsten, Bielefeld 2015, S. 97–118.

Becker/Nagel 2017

Norbert Becker/Katja Nagel (Hg.), Verfolgung und Entrechtung an der Technischen Hochschule Stuttgart während der NS-Zeit, Stuttgart 2017.

Behne 1915

Adolf Behne, Zur Neuen Kunst. Sturm-Bücher VII, Berlin 1915.

Betthausen 2007

Peter Betthausen/Peter H. Feist/Christiane Fork (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, 2. Auflage, Stuttgart 2007.

Beyme 2005

Klaus von Beyme, Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905 – 1955, München 2005.

Bickendorf 2007

Gabriele Bickendorf, Die ersten Überblickswerke zur Kunstgeschichte, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Klassiker der Kunstgeschichte. Band 1: Von Winckelmann bis Warburg, München 2007, S. 29-45.

Blumenberg 2003

Hans Blumenberg, Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt am Main 2003 (sechste Auflage).

Brinkmann/u.a. 2014

Hanna Brinkmann/u.a., Abstract Art as a Universal Language?, in: The MIT Press, 47, 3, 2014, S. 256–257.

Brion 1960

Marcel Brion, Kandinsky, Paris/u. a. 1960.

Doesburg 2001

Theo van Doesburg, Kommentar zur Grundlage der konkreten Malerei, in: Margit Weinberg Staber (Hg.), Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte, Zürich 2001, S. 25–28.

Enders/Pirsich 2021

Rainer Enders/Volker Pirsich, Galerie der Sturm. Ausstellungen 1912-1932. Tabellen und Auflistungen, Heidelberg 2021.

Feist 2007

Peter Betthausen/Peter H. Feist/Christiane Fork (Hg.), Metzler Kunsthistoriker Lexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten, 2. Auflage, Stuttgart 2007

Fleckner 2006

Uwe Fleckner, Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie, Berlin/Boston 2006.

Foucault 1969

Michel Foucault, L'archéologie du savoir, Paris 1969.

Friedel/Hoberg 2013

Helmut Friedel/Annegret Hoberg, Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München (Kat. Slg. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), München/u.a. 2013.

Gieure 1960

Maurice Gieure, Die moderne Malerei (La peinture moderne), Hamburg 1960.

Gurlitt 1902

Cornelius Gurlitt, Geschichte der Kunst, Stuttgart 1902.

Haftmann 1959

Werner Haftmann, 2. Documenta '59. Kunst nach 1945. Malerei, Skulptur, Druckgrafik, hg. von Eduard Trier, Köln 1959.

Haldemann 2001

Matthias Haldemann, Kandinskys Abstraktion. Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts, München 2001.

Hausenstein 1949

Wilhelm Hausenstein, Was bedeutet die moderne Kunst. Ein Wort der Besinnung, Leutstetten vor München 1949.

Hess 1956

Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956.

Hildebrandt/Kandinsky 1955

Hans Hildebrandt/Wassily Kandinsky, Drei Briefe von Kandinsky, in: Das Werk. Architektur und Kunst, 42, 10, 1955, S. 327–331.

Jehle/Wagner 2020

Oliver Jehle/Christoph Wagner (Hg.), Adolf Hölzel. Kunsttheoretische Schriften, Boston 2020.

Junge 1992

Henrike Junge, Vom Neuen begeistert – die Sammlerin Ida Bienert, in: Dies. (Hg.), Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905 – 1933, Köln 1992, S. 29–38.

Kandinsky 1912

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, München 1912 (dritte Auflage).

Kandinsky 1913

Wassily Kandinsky, Kandinsky: 1901–1913, Berlin 1913.

Kandinsky 1955

Wassily Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, hg. von Max Bill/Nina Kandinsky, Zürich/Neuilly s. Seine 1955.

Kandinsky/Westheim 1919

Wassily Kandinsky/Paul Westheim, W. KANDINSKY: Selbstcharakteristik, in: Das Kunstblatt, 6, 1919, S. 172–173.

Kiefer/Meffre 2020

Klaus Kiefer/Liliane Meffre (Hg.), Carl Einstein. Briefwechsel 1904–1940, Stuttgart 2020.

Kitschen 2015

Friederike Kitschen, Herwath Walden und die Kunstkritik, in: Henriette Herwig/Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), Der Sturm, Berlin/Boston 2015, S. 83–100.

Lambert 1967

Jean-Clarence Lambert, Die abstrakte Malerei, hg. von Claude Schaeffner, Lausann 1967.

Layer 1991

Sigrun Layer, Nationalsozialistischer Kulturrassismus. Die Ausstellung „Entartete Kunst“, Wien 1991.

Locher 2010

Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950, Paderborn 2010.

Metzger 2020

Christoph Metzger, Theorie der Abstraktion, Wien 2020.

Moeller 2018

Magdalena Moeller, Die Brücke. Durchbruch zur Moderne, in: Dies. (Hg.), Die Brücke 1905–14, München 2018, S. 16–23.

Nakov 2015

Andrej Nakov, Kandinsky. The Enigma of the first abstract Painting, Kraków 2015.

Negendanck 1998

Ruth Negendanck, Die Galerie Ernst Arnold (1893–1951), Weimar 1998.

Partsch 2014

Susanna Partsch, Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, Stuttgart 2014.

Poensgen/Zahn 1958

Georg Poensgen/Leopold Zahn, Abstrakte Kunst. Eine Weltsprache, Baden-Baden 1958.

Porstman 2004

Gisbert Porstmann, Paul Ferdinand Schmidt und sein Engagement für die Moderne in den Städtischen Sammlungen, in: Dresdner Hefte, 77, 1, 2004, S. 10 – 16.

Rainach 1911

Salomon Rainach, Allgemeine Kunstgeschichte, Leipzig 1911.

Read 1964

Herbert Read, The Philosophy of Modern Art, London 1964.

Riese 2008

Hans-Peter Riese, Kunst. Konstruktiv – Konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne, München 2008.

Roessler 1905

Arthur Roessler, Neu-Dachau. Ludwig Dill, Adolf Hölzel, Arthur Langhammer, Bielefeld 1905.

Roh 1962

Franz Roh, Streit um die moderne Kunst. Auseinandersetzung mit Gegner der neuen Malerei, München 1962.

Rosenberg 2007

Raphael Rosenberg, Turner - Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2007), München 2007.

Rosenberg 2015

Raphael Rosenberg, Was There a First Abstract Painter? Af Klint's Amimetic Images and Kandinsky's Abstract Art, in: Kurt Almqvist/Louise Belfrage (Hg.), Hilma af Klint. The art of seeing the Invisible, Stockholm 2015, S. 87–100.

Schapiro 1979

Meyer Schapiro, Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers, New York 1979.

Schmidt 1952

Paul Ferdinand Schmidt, Geschichte der modernen Malerei, Stuttgart 1952.

Schmitz 1993

Norbert Schmitz, Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland. Hölzel, Wölfflin, Kandinsky, Dvorák, Alfter 1993.

Sedlmayr 1948

Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Selwood 1980

Sara Selwood, The dissemination of ideas about abstract art in England and America, in: Norbert Lynton (Hg.), Towards a new art. Essays on the background to abstract art, London 1980, S. 199–239.

Van der Meulen 2006

Nicolaj van der Meulen, Der Drang zum Wesen, der Zwang zur Freiheit, in: Isabelle Ewig/Martin Schieder (Hg.), In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin 2006, S. 183–204.

Venzmer 1993

Wolfgang Venzmer, Adolf Hölzel und sein Kreis, in: Heinz Spielmann (Hg.), Figur und Abstraktion in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts Kat. Ausst., Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottdorf, Schleswig; u.a.), Schleswig 1993, S. 7–44.

Walden 1917

Herwath Walden, Einblick in die Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus, Berlin 1917.

Weigert 1953

Hans Weigert, Stilkunde, Berlin 1953.

Westheim 1917

Paul Westheim, Zur Einführung, in: Das Kunstblatt, 1, 1917, S. I.

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764.

Worringer 2007

Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, hg. von Helga Grebing, München 2007.

Abbildungen



Abb. 1: Wassily Kandinsky, *Improvisation 9*, 1910
Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm
Staatsgalerie, Stuttgart



Abb. 2: Wassily Kandinsky, *Improvisation Nr. 2, Trauermarsch*, 1909
Öl auf Leinwand, 94 x 130 cm
Moderna Museet, Stockholm



Abb. 3: Wassily Kandinsky, *Komposition IV*, 1911
Öl auf Leinwand, 159.5 x 250.5 cm
K20, Düsseldorf



Abb. 4: Adolf Hölzel, *Abstrakte Ornamente*, 1905



Abb. 5: Wassily Kandinsky, *Winterlandschaft I*, 1909
 Öl auf Karton, 71.5 x 97.5 cm
 Eremitage, Sankt Petersburg



Abb. 6: Wassily Kandinsky, *Interieur (mit zwei Damen)*, 1909
 Öl auf Karton, 50.5 x 65 cm
 Privatsammlung



Abb. 7: Wassily Kandinsky, *Dame (Gabriele Münter)*, 1910
 Öl auf Leinwand, 110 x 109 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 8: Wassily Kandinsky, *Heiliger Vladimir*, 1911
 Hinterglasmalerei, 29 x 25.6 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 9: Wassily Kandinsky, *Dame in Moskau*, 1912
 Öl auf Leinwand, 108.8 x 108.8 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 10: Wassily Kandinsky, *Improvisation*, 1913
 Öl, Gouache und Aquarell auf Karton, 61 x 90.5 cm
 Gemäldegalerie, Wladiwostok

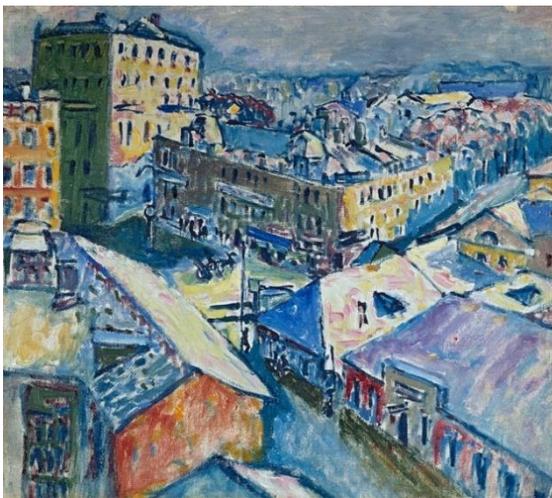


Abb. 11: Wassily Kandinsky, *Zubovsky Platz*, 1916
 Öl auf Leinwand und Karton, 41.8 x 45.8 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

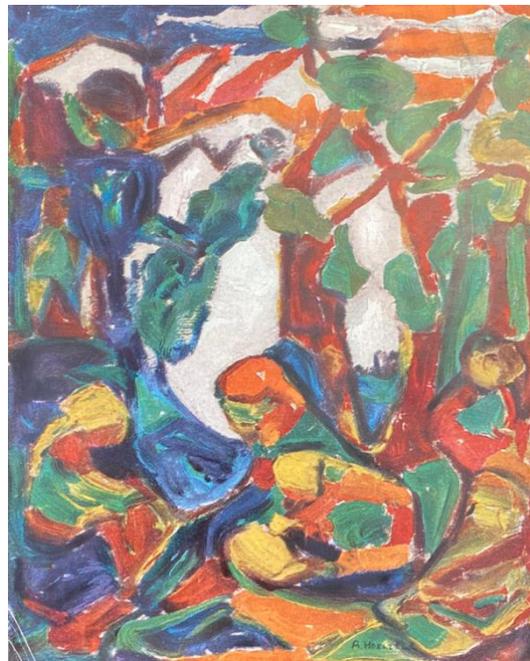


Abb. 12: Adolf Hölzel, *Abstraktes Gemälde*, 1912
 Öl auf Karton, 50.5 x 40.7 cm
 Privatbesitz



Abb. 13: Wassily Kandinsky, *Winter II*, 1910
Material, Maße und Standort unbekannt

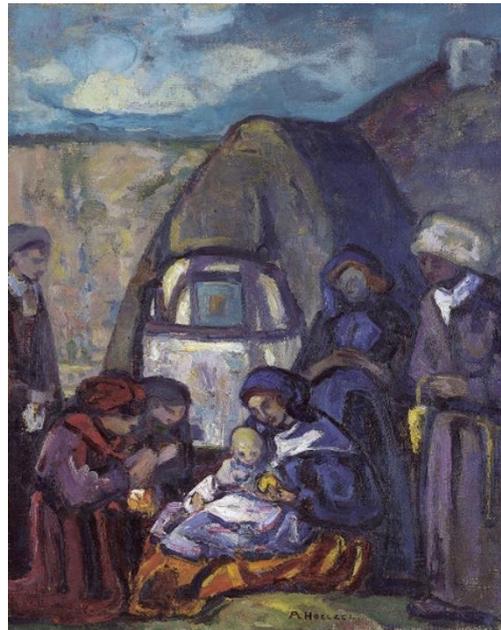


Abb. 14: Adolf Hölzel, *Anbetung*, 1912
Öl auf Leinwand, 85 x 67 cm
Standort unbekannt



Abb. 15: Wassily Kandinsky, *Improvisation 10*, 1910
Öltempera auf Leinwand, 120 x 140 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Sammlung Beyeler



Abb. 16: Wassily Kandinsky, *Improvisation 13*, 1910
Öltempera auf Leinwand, 120 x 140 cm
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



Abb. 17: Wassily Kandinsky, *Akzent in Rosa*, 1926
Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm
Centre Georges Pompidou, Paris

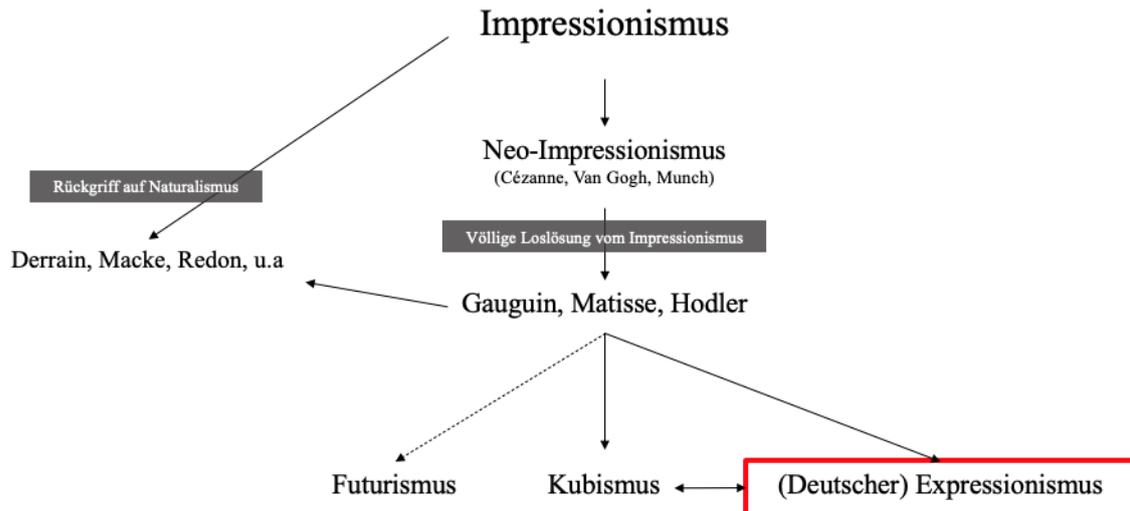
Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** Jelena Hahl-Koch, Kandinsky, Stuttgart 1993, Abb. 209.
- Abb. 2** Onlinesammlung des Moderna Museet, Stockholm:
<https://sis.modernamuseet.se/objects/2410/improvisation-nr-2-trauermarsch> (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2022)
- Abb. 3** Hans Roethel/Jean Benjamin (Hg.), Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde, München 1982, S. 369.
- Abb. 4** Rosenberg 2015, S. 98.
- Abb. 5** Wikimedia Commons:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wassily_Kandinsky-Winter_Landscape-Hermitage_Museum.jpg (zuletzt aufgerufen am 15.07.2022)
- Abb. 6** Hahl-Koch 1993, Abb. 169.
- Abb. 7** Ebd., Abb. 131.
- Abb. 8** Ebd., Abb. 164.
- Abb. 9** Ebd., Abb. 133.
- Abb. 10** Irina Antonowa/Jörn Merkert (Hg.), Berlin – Moskau 1900 – 1950 (Kat. Ausst., Walter-Gropius-Bau, Berlin 1995/Staatliches Puschkin-Museum, Moskau 1996), München 1995, S. 65.
- Abb. 11** Onlinesammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München:
<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/zubovsky-platz-30031711> (zuletzt aufgerufen am 15.07.2022)
- Abb. 12** Hildebrandt 1924, Tafel XIX.
- Abb. 13** Ebd., Tafel XX.
- Abb. 14** Wikimedia Commons:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf_Hölzel_Anbetung.jpg (zuletzt aufgerufen am 15.07.2022)
- Abb. 15** Onlinesammlung der Fondation Beyeler, Basel:
https://www.fondationbeyeler.ch/sammlung/werk?tx_wmdbbasefbey_pi5%5Bartwork%5D=177&cHash=896705a53cf59dddbee428c8566158c2 (zuletzt aufgerufen am 15.07.2022)
- Abb. 16** Helmut Friedel (Hg.), Kandinsky - Absolut - Abstrakt (Kat. Ausst. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2008), München 2008.
- Abb. 17** Helmut Friedl/Annegret Hoberg, Wassily Kandinsky, München 2008, S. 224.

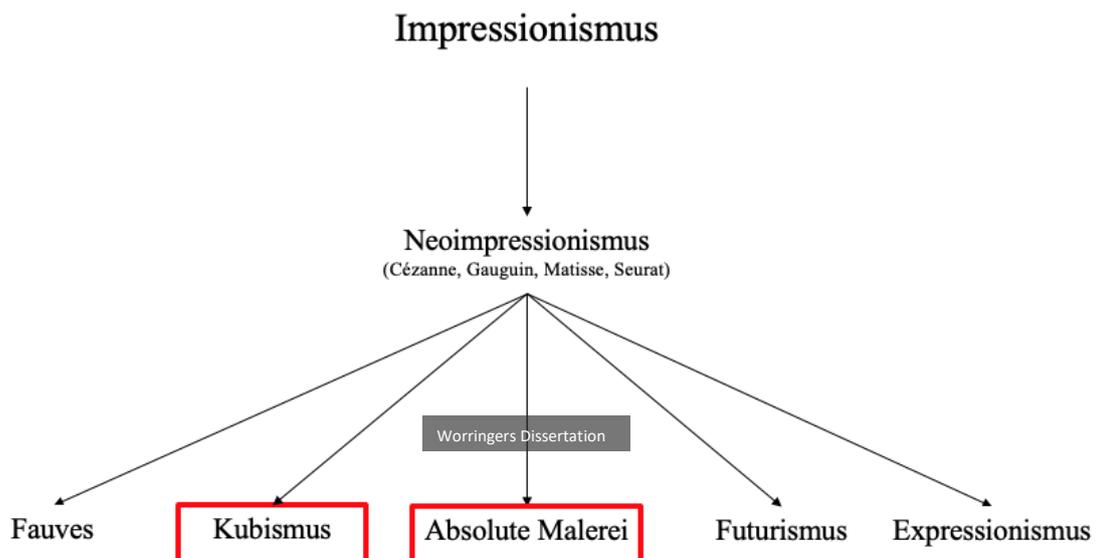
Visualisierungen

I. Schemata kunsthistorischer Legitimierungsmodelle

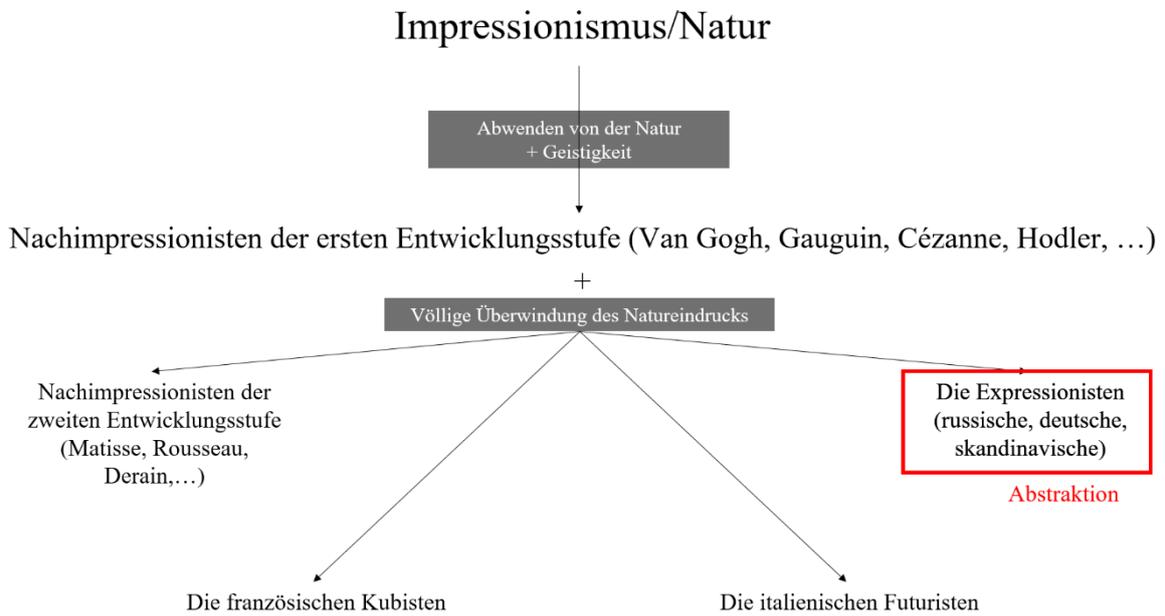
Alle Schemata stammen aus Eigenproduktion der Autorin. Sie sind begrenzt auf Entwicklungslinien der Kunst bis zur Abstrakten Kunst. Eine volle Linie bedeutet einen für den Verfasser logischen bzw. geglätteten Entwicklungsschritt, eine gestrichelte Linie einen qualitativen Rückschritt bzw. erfolglose Entwicklung. Rote Markierungen weisen auf eine Zuordnung der abstrakten Malerei hin.



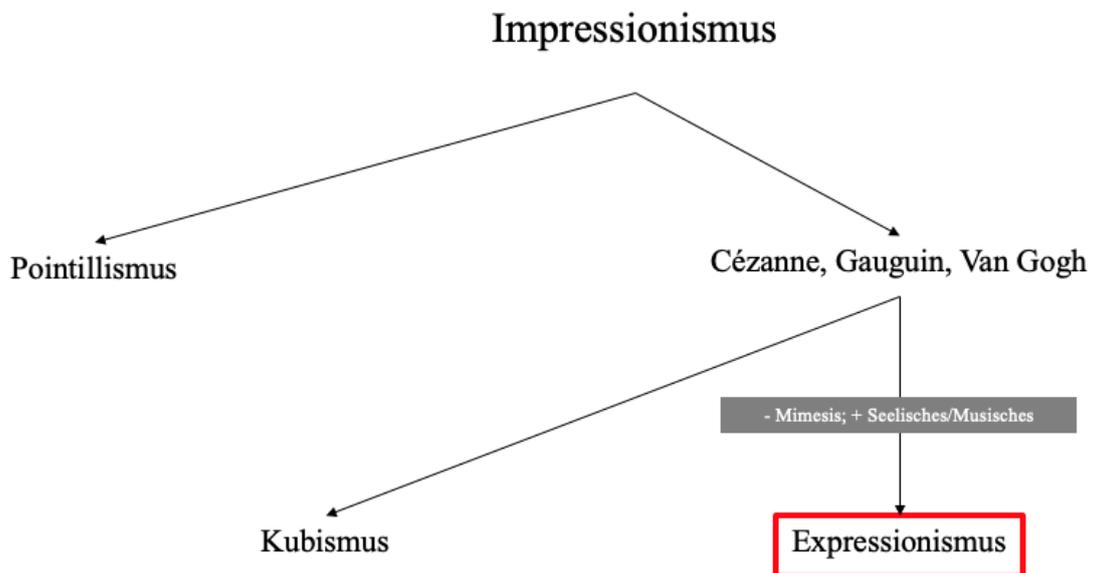
Schema I: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Max Osborn, 1921.



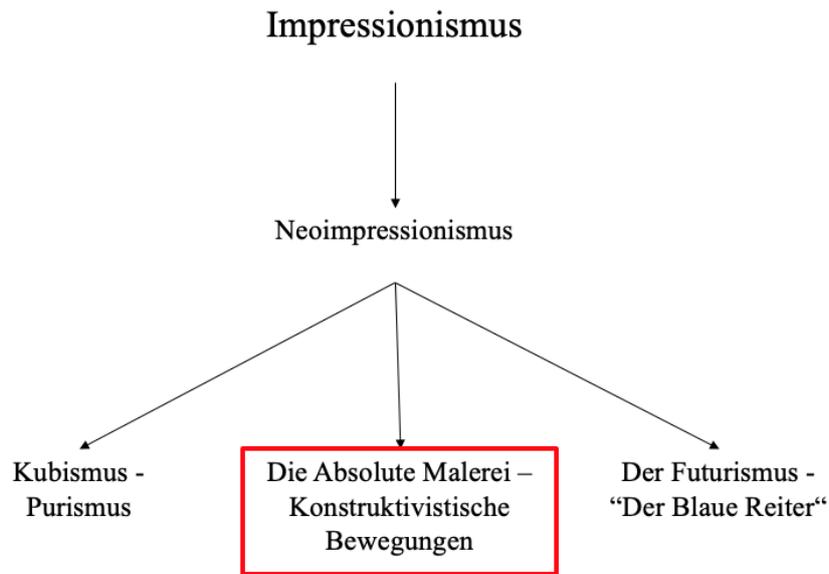
Schema II: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Paul Ferdinand Schmidt, 1922.



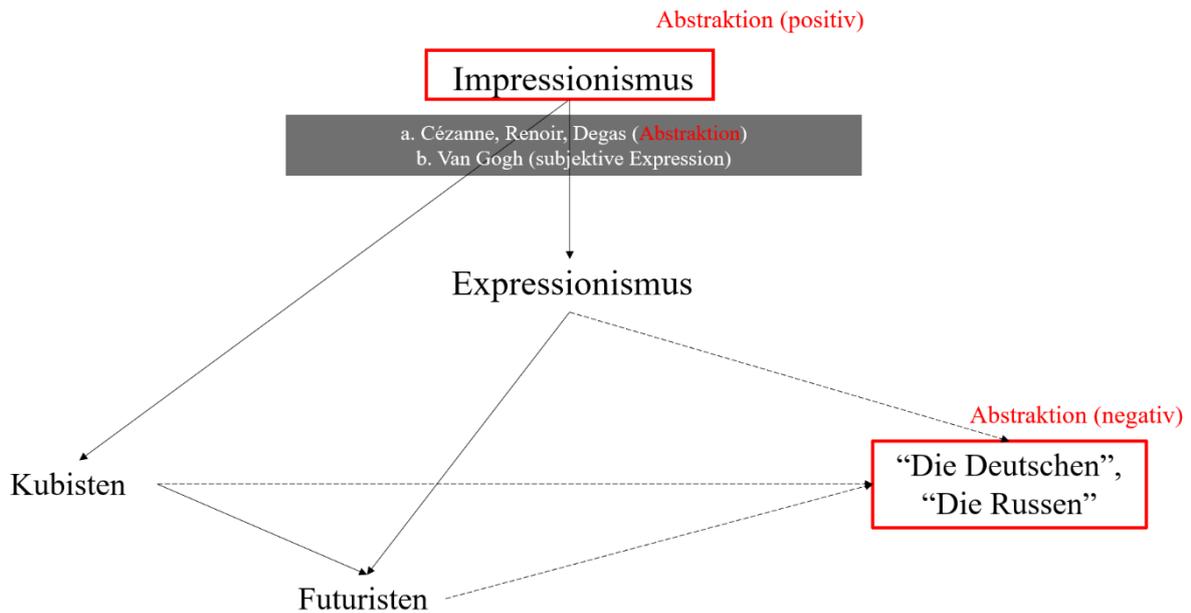
Schema III: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Karl Woermann, 1922.



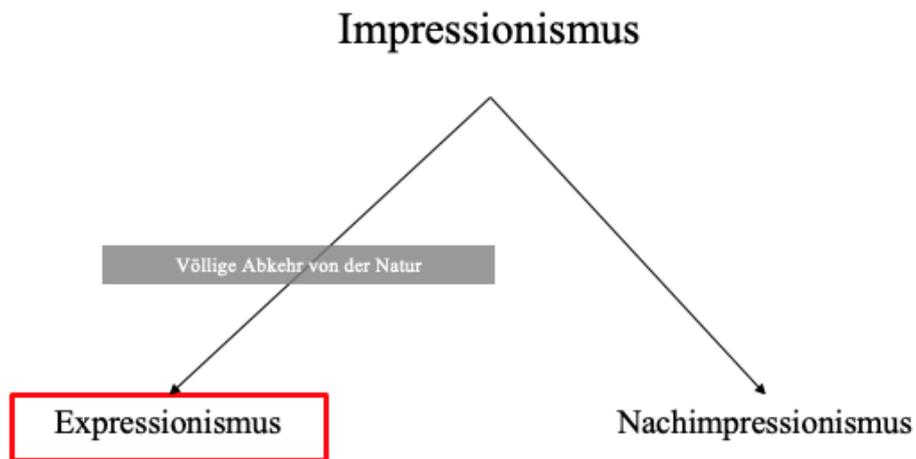
Schema IV: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Felix Becker, 1923.



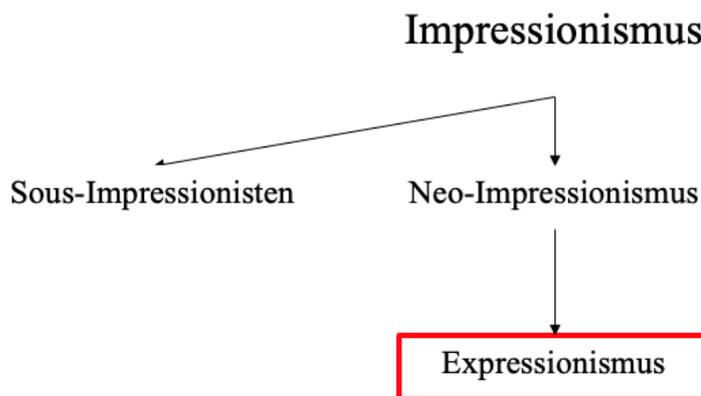
Schema V: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Hans Hildebrandt, 1924.



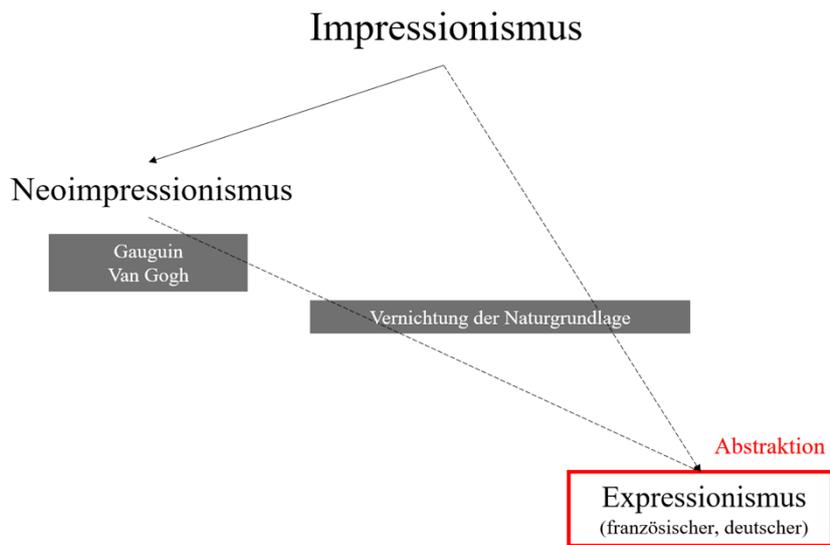
Schema VI: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Carl Einstein, 1926.



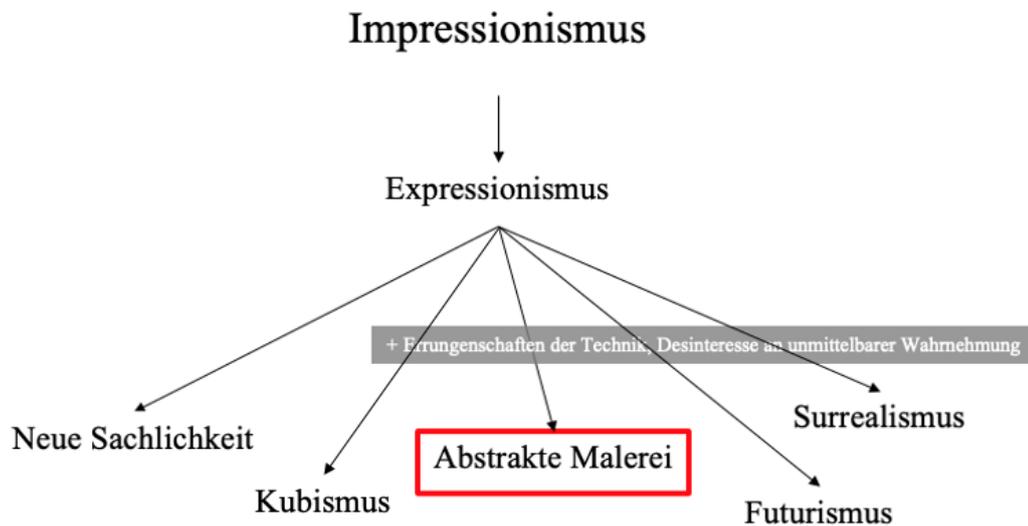
Schema VII: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Albert Kuhn, 1928.



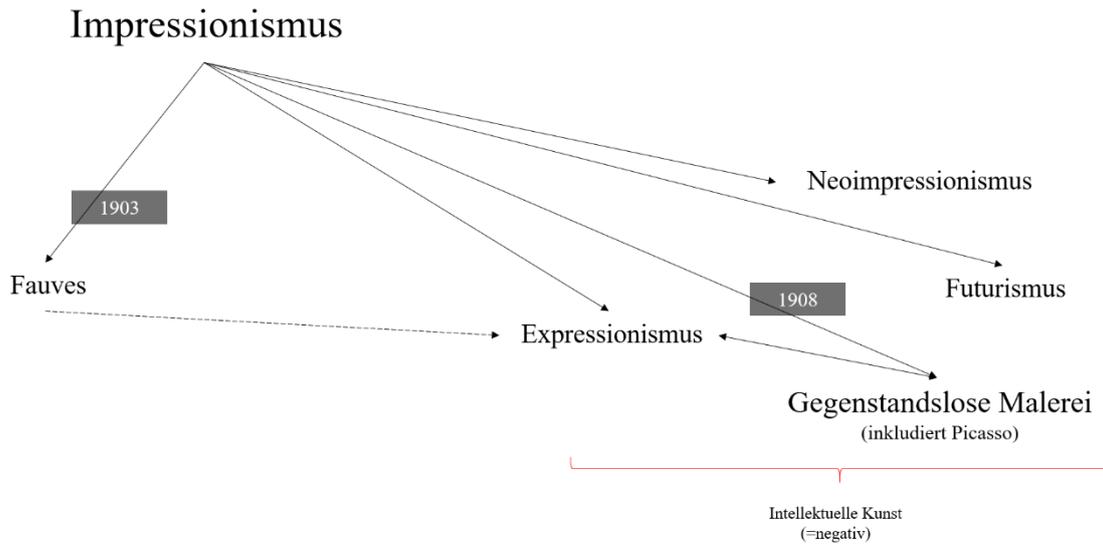
Schema VIII: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Hermann Uhde-Bernays, 1928.



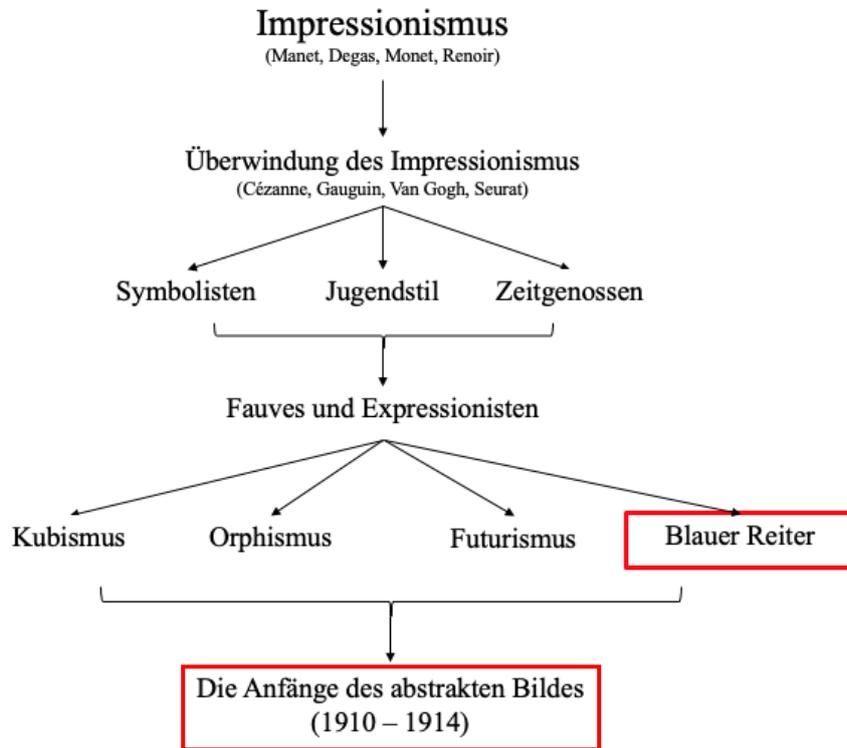
Schema IX: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Richard Hamann, 1932.



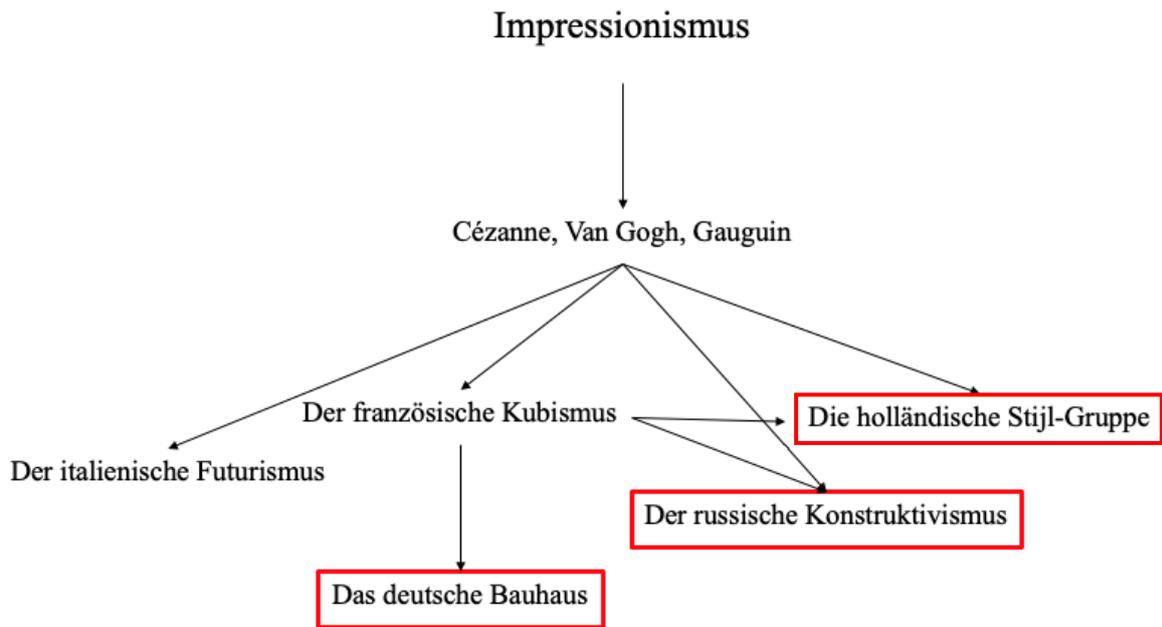
Schema X: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Peter Meyer, 1948.



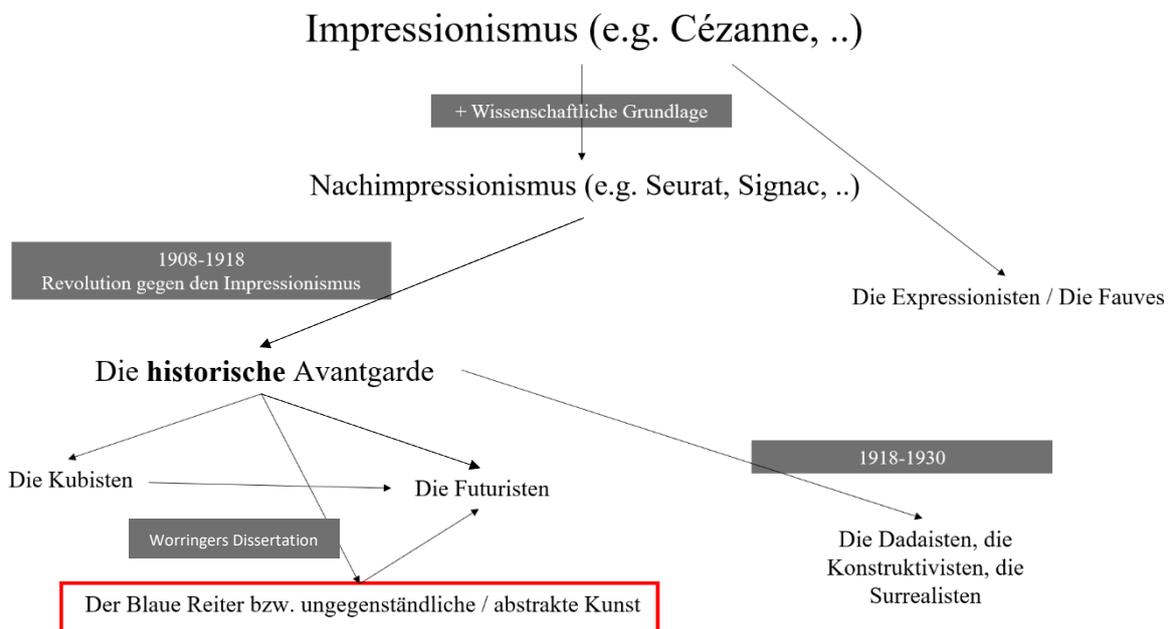
Schema XI: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Hans Weigert, 1951.



Schema XII: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Wolfgang Braunfels, 1964.



Schema XIII: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Heinz Braun, 1970.



Schema XIV: Zur kunsthistorischen Einordnung der Gegenstandslosen Malerei nach Giulio C. Argan, 1977.

II. Diagramme

Alle verwendeten Diagramme stammen aus Eigenproduktion der Autorin.

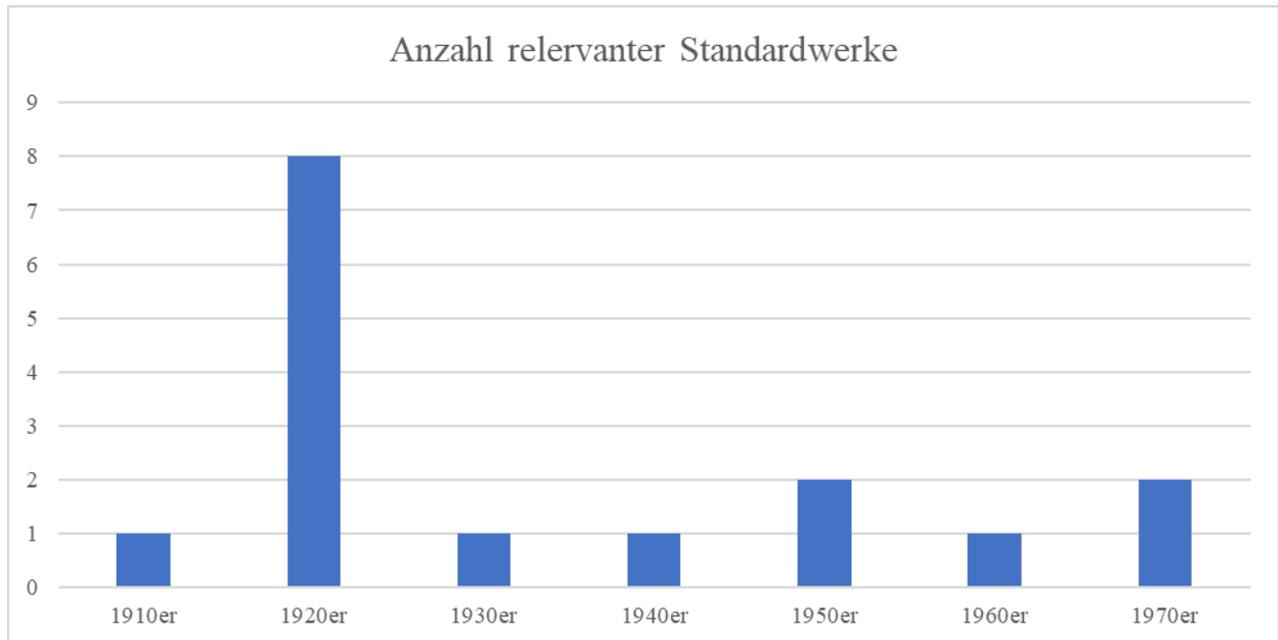


Diagramm I: Quantifizierung relevanter Standardwerke pro Jahrzehnt.

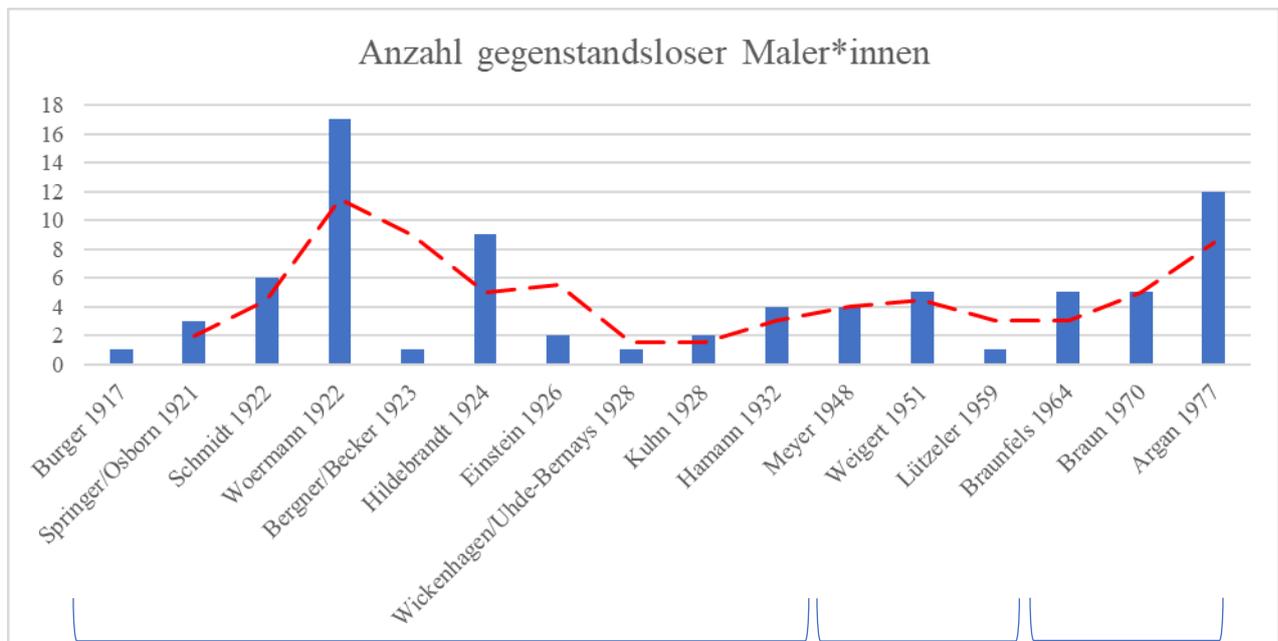


Diagramm II: Quantifizierung der Kanons abstrakter Maler*innen pro Überblickswerk. Die rote Trendlinie zeigt den gleitenden Durchschnitt der Aufstellung. Die Zugehörigkeit der Künstler*innen zu der jeweiligen Untersuchungsperiode ist durch Klammern markiert.

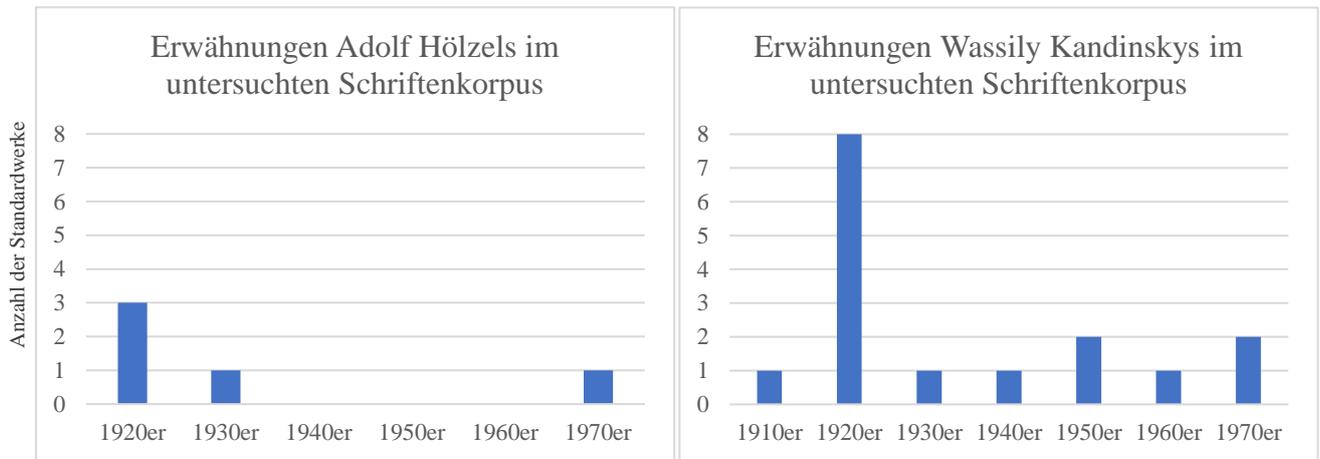


Diagramm IIIa und Diagramm IIIb: Vergleichende Quantifizierung der Erwähnungen Adolf Hölzels (IIIa) und Wassily Kandinskys (IIIb) im analysierten Korpus kunsthistorischer Standardliteratur.

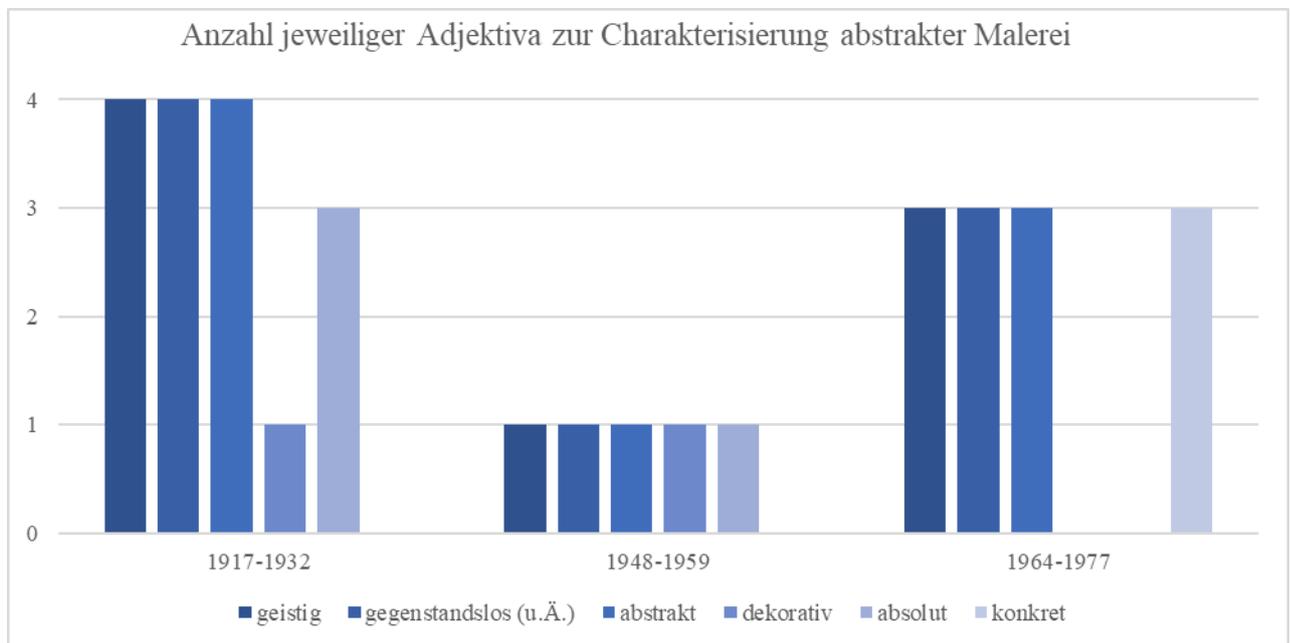


Diagramm IV: Quantifizierung der jeweils in den Untersuchungsperioden verwendeten Adjektiva zur Benennung abstrakter Malerei (*geistig, gegenstandslos, abstrakt, dekorativ, absolut, konkret*).

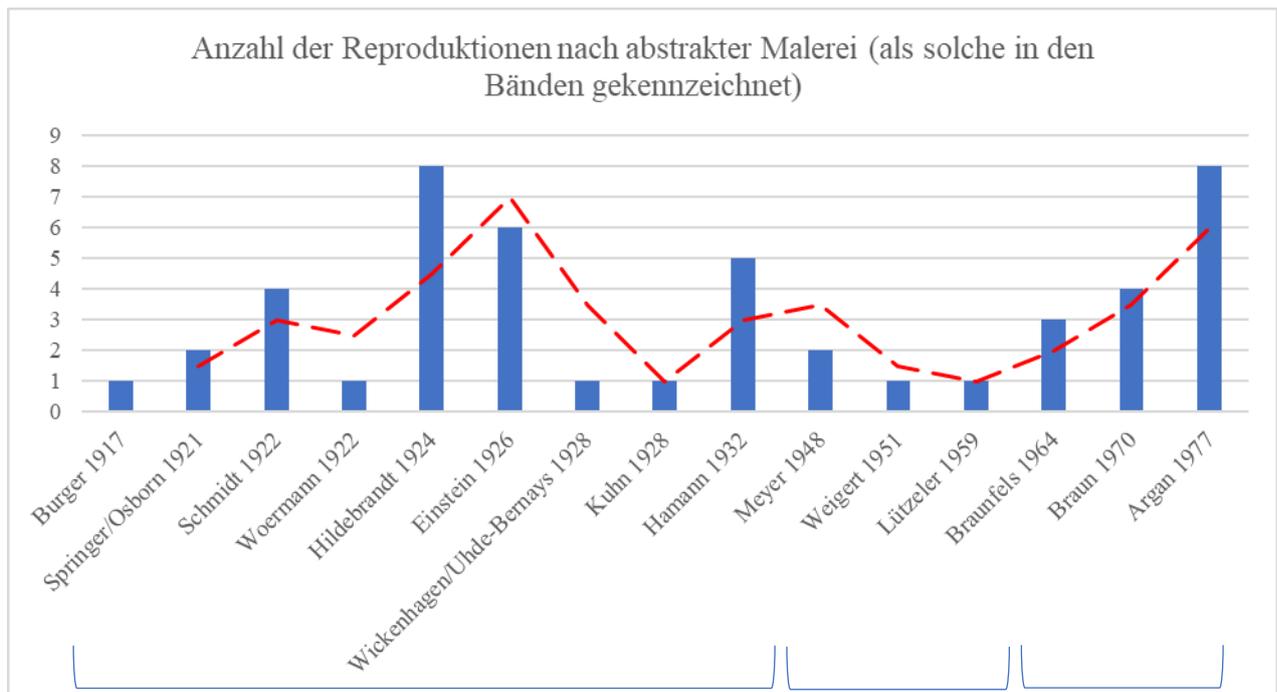


Diagramm Va: Quantifizierung der verwendeten Reproduktionen nach abstrakter Malerei im jeweiligen Überblickswerk mit roter Trendlinie (Zugehörigkeit zu den Untersuchungsperioden durch Klammern markiert). Es wurden ausschließlich Reproduktionen in die Aufstellung einbezogen, die im jeweiligen Band mittels aller angeführten Synonyme (siehe Diagramm IV) der Abstraktion als gegenstandslose Bildwerke gekennzeichnet sind.

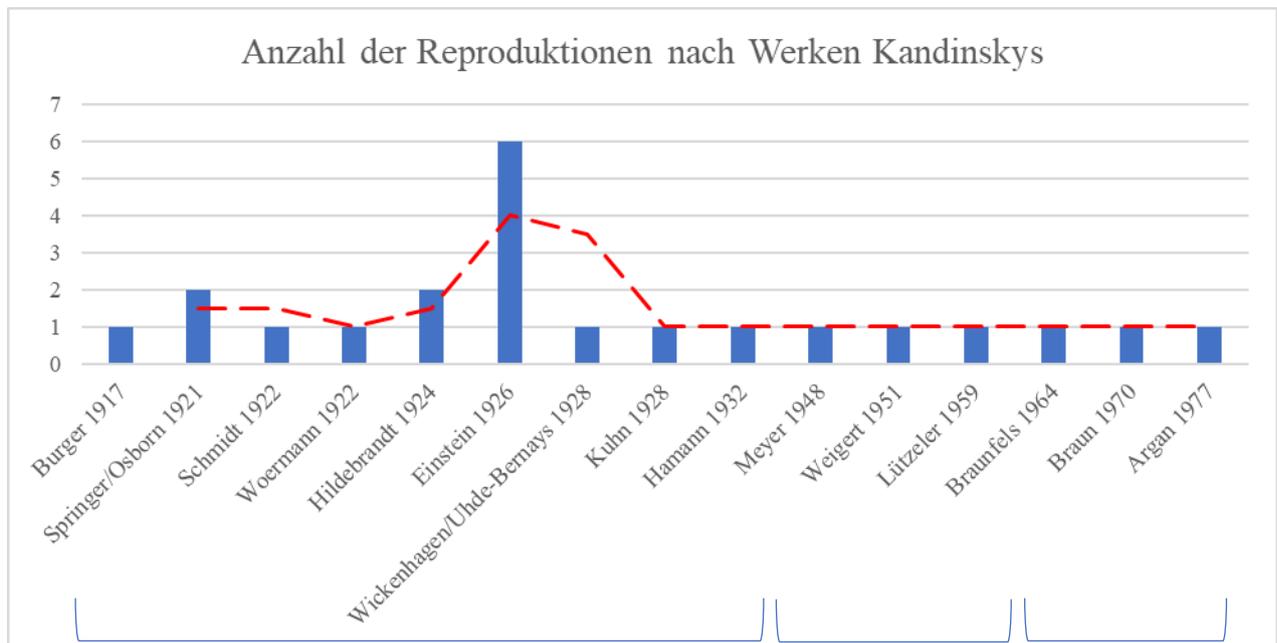
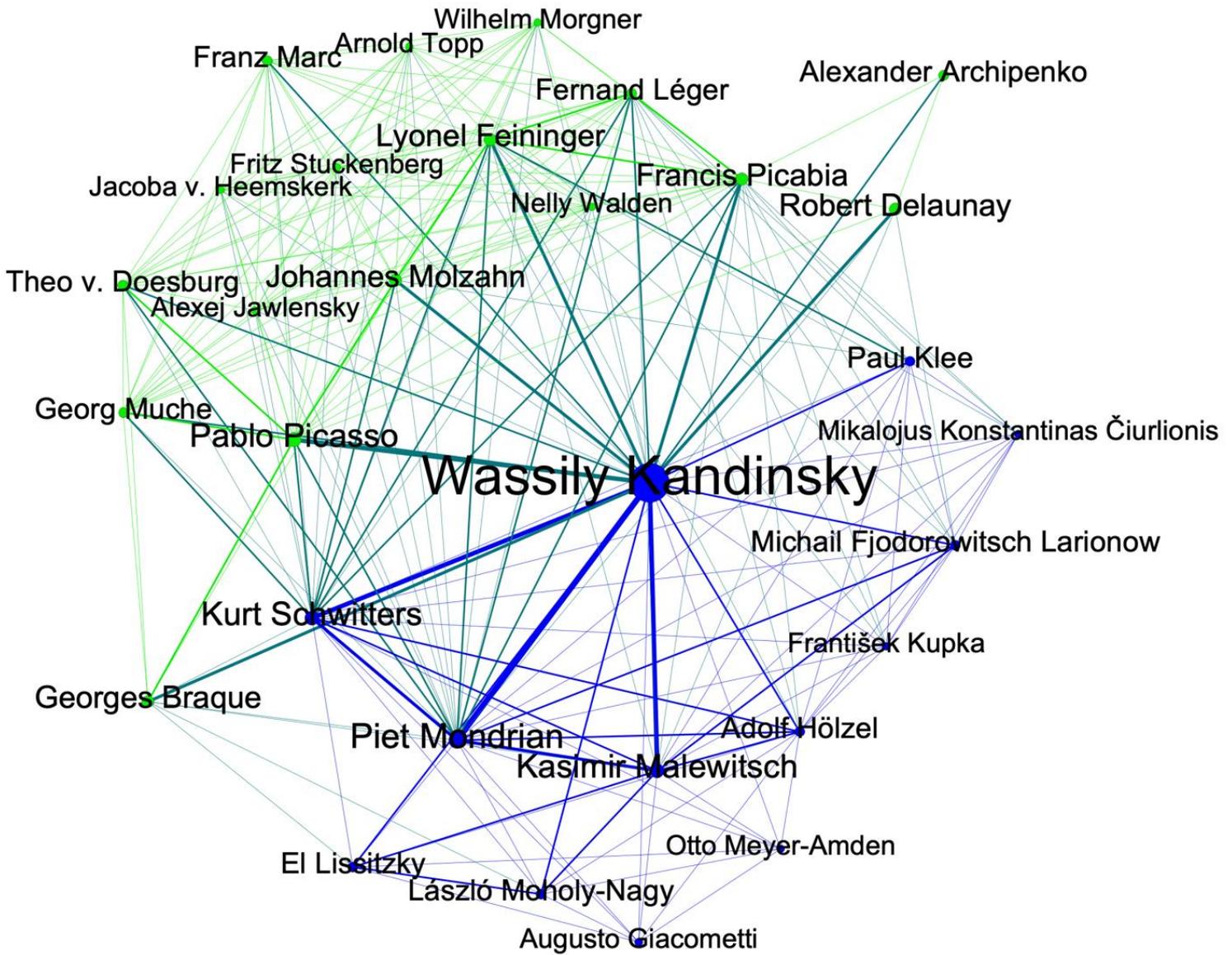
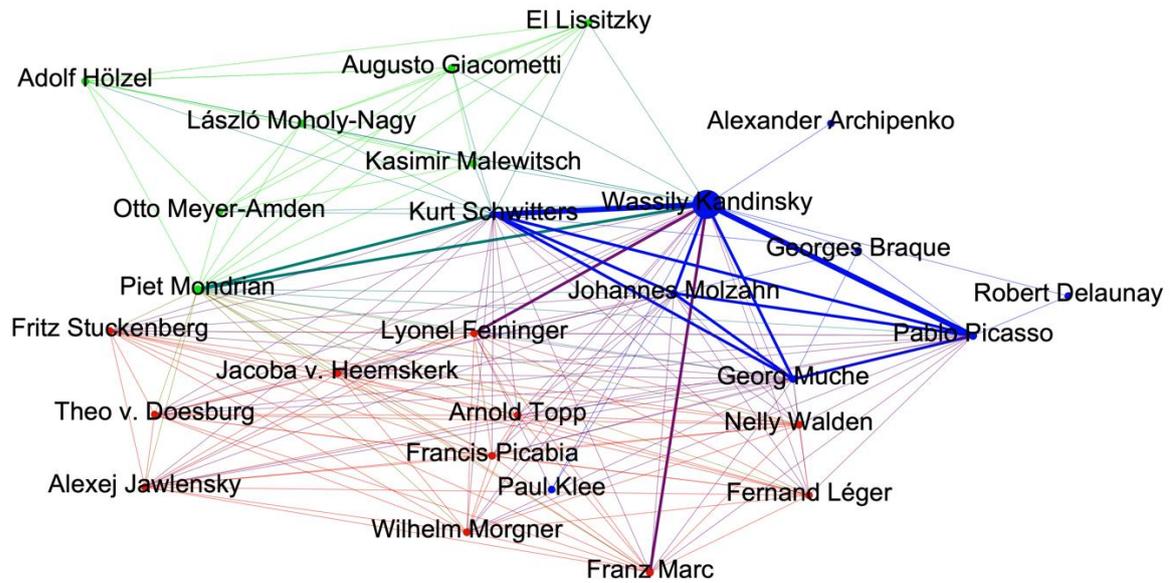


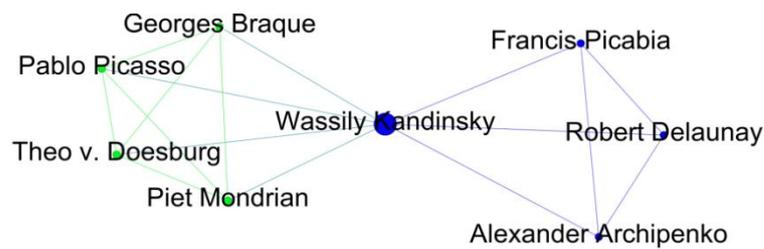
Diagramm Vb: Quantifizierung der verwendeten Reproduktionen nach abstrakten Werken Kandinskys im jeweiligen Überblickswerk mit roter Trendlinie (Zugehörigkeit zu den Untersuchungsperioden durch Klammern markiert). Die Qualifikationsbedingungen entsprechen jenen von Diagramm Va.



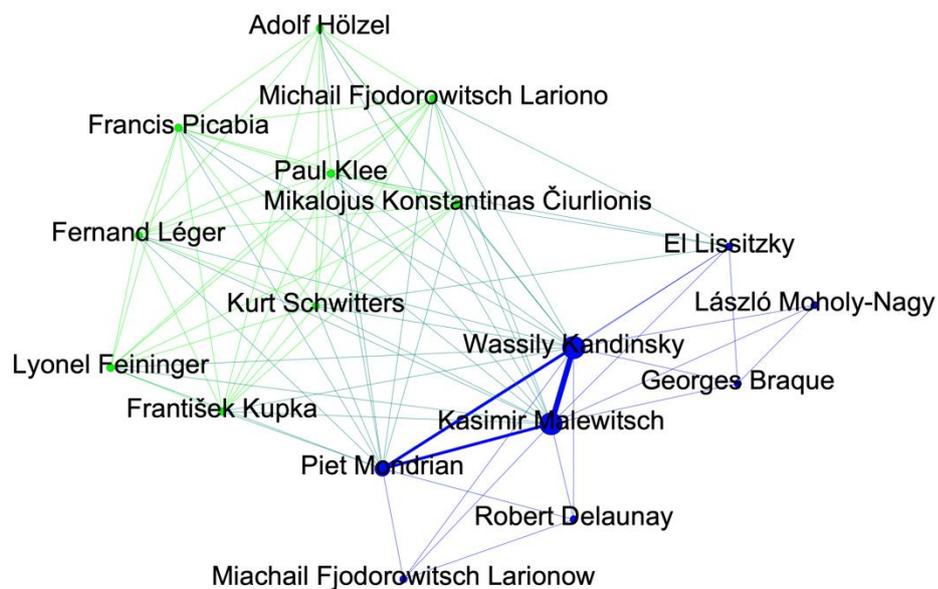
Netzwerkdiagramm I: Kumulativer Künstler*innen-Kanon aller relevanten Standardwerke. Das Netzwerkdiagramm zeigt die Künstler*innen aus Tabelle I in ihren jeweiligen Verbindungen (eine Kante entspricht die Nennung beider Künstler*innen in einem Überblickswerk). Die Größe der Knoten hängt von der Anzahl ihrer Erwähnung in der Menge aller Überblickswerke ab (Min.: 1 Erwähnung; Max.: 16 Erwähnungen). Ihre Farbigkeit entspricht den beiden Modularitätsklassen (Algorithmus: Vincent D Blondel/u.a., Fast unfolding of communities in large networks, in: Journal of Statistical Mechanics. Theory and Experiment, 10, P10008, 2008 [<http://iopscience.iop.org/1742-5468/2008/10/P10008>]). des Netzwerkes, sogenannten Klassen oder Clustern. In diesem Diagramm ergeben sich zwei solche Klassen (Klasse 1: blau, Klasse 2: grün), wobei Klasse 1 in der Hierarchie des Netzwerkes Klasse 2 überstellt ist. Sie zeigen an, dass jene Knoten, die ident gefärbt sind, mit anderen derselben Farbe intensiver vernetzt sind als mit anderen.



IIa: Überblickswerke zwischen 1917 und 1932 (Min.: 1 Erwähnung; Max.: 10 Erwähnungen).

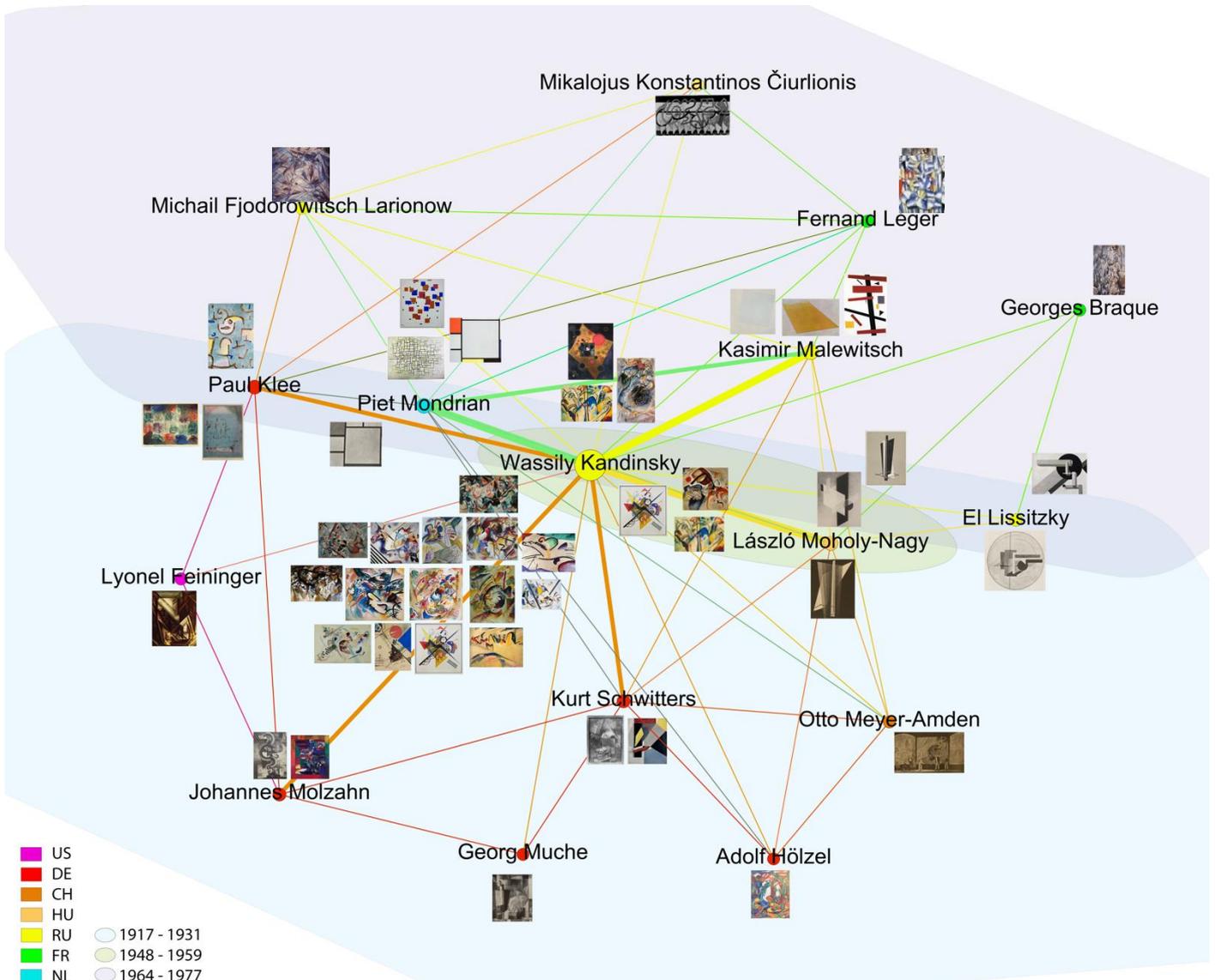


IIb: Überblickswerke zwischen 1948 und 1959 (Min.: 1 Erwähnung; Max.: 3 Erwähnungen).



IIc: Überblickswerke zwischen 1964 und 1977 (Min.: 1 Erwähnung; Max.: 3 Erwähnungen).

Netzwerkdiagramme IIa – IIc: Kumulative Künstler*innen-Kanons der Standardwerke pro Zeitabschnitt. Größenproportionen und Farbigkeit der Knoten entsprechen den Parametern von Netzwerkdiagramm I (zuzüglich Modularitätsklasse 3: rot).



Netzwerkdiagramm III: Bildatlas aller in den analysierten Überblickswerken abgedruckter Reproduktionen als abstrakt gekennzeichnete Malerei (siehe Tabelle II, Parameter entsprechen jenen von Diagramm Va). Dahinter gelegt verdeutlichen Markierungen der drei analysierten Publikationsperioden ihren Verwendungszeitraum. Die Knoten des Diagramms definieren die Urheber verwerteter Malereien, wobei ihre Größe abhängig ist von ihrer Abbildungsanzahl im Konglomerat der Handbücher (Min.: 1 Abbildung; Max.: 21 Abbildungen), während ihre Färbung zugehörige Nationalität angibt. Eine Verbindung zweier Knoten ergibt sich dann, wenn die Künstler im selben Standardwerk mit einer oder mehreren Illustrationen vertreten sind; die Kantenstärke steigt mit der Anzahl gemeinsamer Bände. Die Farbigekeit der Kanten und Knoten zeigt so eine augenscheinliche Internationalisierung der repräsentierten Künstler.

III. Tabellen

Überblickswerk	Als abstrakt definierte Künstler*innen
Burger 1917	Wassily Kandinsky
Springer/Osborn 1921	Robert Delaunay Pablo Picasso Wassily Kandinsky
Schmidt 1922	Wassily Kandinsky Georg Muche Pablo Picasso Georges Braque Johannes Molzahn Kurt Schwitters
Woermann 1922	Pablo Picasso Fernand Léger Francis Picabia Wassily Kandinsky Alexej Jawlensky Jacoba v. Heemskerck Piet Mondrian Theo v. Doesburg Franz Marc Wilhelm Morgner Lyonel Feininger Fritz Stuckenberg Georg Muche, Johannes Molzahn Arnold Topp Nell Walden Kurt Schwitters
Bergner/Becker 1923	Wassily Kandinsky
Hildebrandt 1924	Adolf Hölzel Otto Meyer-Amden Kurt Schwitters Augusto Giacometti Wassily Kandinsky Kasimir Malewitsch El Lissitzky László Moholy-Nagy Piet Mondrian
Einstein 1926	Wassily Kandinsky Franz Marc
Wickenhagen/Uhde-Bernays 1928	Wassily Kandinsky
Kuhn 1928	Wassily Kandinsky Alexander Archipenko
Hamann 1932	Wassily Kandinsky Paul Klee Lyonel Feininger Johannes Molzahn
Meyer 1948	Francis Picabia

	Wassily Kandinsky Robert Delaunay Alexander Archipenko
Weigert 1951	Wassily Kandinsky Pablo Picasso Georges Braque, Piet Mondrian Theo v. Doesburg
Lützeler 1959	Wassily Kandinsky
Braunfels 1964	Wassily Kandinsky Piet Mondrian Kasimir Malewitsch Robert Delaunay Michail Fjodorowitsch Larionow
Braun 1970	Georges Braque Kasimir Malewitsch El Lissitzky Wassily Kandinsky László Moholy-Nagy
Argan 1977	Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Wassily Kandinsky Fernand Léger Michail Fjodorowitsch Larionow Piet Mondrian Paul Klee Kasimir Malewitsch František Kupka Adolf Hölzel Francis Picabia Lyonel Feininger Kurt Schwitters

Tabelle I: Im jeweiligen Überblickswerk als gegenstandslose Maler*innen postulierte Künstler*innen mit angeglichenen Namen. Die Reihenfolge in der Tabelle hält sich an jene ihrer Erwähnung im Handbuch. Als in den Kanon inkludiert gelten nur jene Künstler*innen, die explizit als Urheber gegenstandsloser Bildwerke titulierte sind. Unsichere Implikationen wurden ausgeschlossen. Wird ein Name zum ersten Mal in der Chronologie der Überblickswerke erwähnt, ist er rot markiert.

Überblickswerk	Als abstrakt definierte, abgedruckte Werke
Burger 1917	 <p data-bbox="890 533 1390 703">Abb. 9, S. 6; Abbildungsquelle: Sturm-Verlag Wassily Kandinsky, <i>Komposition VI (Komposition)</i>, 1913 Öl auf Leinwand, 195 x 300 cm Eremitage, Sankt Petersburg Abbildung: Hahl-Koch 1993, Abb. 242. Anmerkung: Das Gemälde ist in Burgers Band um hundertachtzig Grad rotiert abgedruckt.</p>
Springer/Osborn 1921	 <p data-bbox="986 1021 1390 1144">Abb. 591, S. 502 Wassily Kandinsky, <i>Lyrisches</i>, 1911 Öl auf Leinwand, 94 x 130 cm Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam Abbildung: Roethel/Benjamin 1982, Abb. 10.</p>  <p data-bbox="818 1447 1390 1592">Abb. 592, S. 502; Abbildungsquelle: Sturm-Verlag Wassily Kandinsky, <i>Bild mit Weißer Form Nr. 166</i>, 1913 Öl auf Leinwand, 94 x 130 cm Guggenheim Museum, New York Abbildung: Christos Joachimides/u.a. (Hg.), <i>Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik</i>, München 1986, Tafel 31.</p>
Schmidt 1922	 <p data-bbox="898 1906 1390 1998">Abb. 140, S. 91 Wassily Kandinsky, <i>Komposition V (Komposition)</i>, 1911 Öl auf Leinwand, 190 x 275 cm Museum of Modern Art, New York</p>

Abbildung: Wikimedia Commons:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wassily_Kandinsky_Komposition_V_1911.jpg?uselang=de
(zuletzt aufgerufen am: 22.07.2022)

Anmerkung: Das Gemälde ist in Schmidts Band
um hundertachtzig Grad rotiert abgedruckt.



Abb. 146, S. 93

Georg Muche, *Bild*

Datierung, Maße, Material und Standort unbekannt

Abbildung: Schmidt 1922, S. 93.

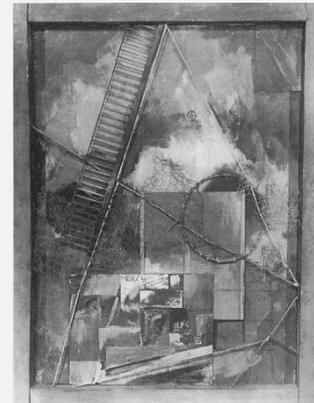


Abb. 179, S. 114

Kurt Schwitters, *Das Merzbild*, 1919

Mischtechnik, ca. 100 x 70 cm

verschollen

Abbildung: Raimund Meyer, Dada. Eine internationale
Bewegung 1916. 1925 (Ausst. Kat. Kunsthalle, München 1993),
München 1993.



Abb. 180, S. 114

Johannes Molzahn, *Steigen*

Datierung, Maße, Material und Standort unbekannt

Abbildung: Schmidt 1922, S. 114.

Woermann 1922



Abb. 191, S. 483

Wassily Kandinsky, *Träumerische Improvisation*, 1913

Öl auf Leinwand, 130.5 x 130.5 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Sammlung Moderne Kunst
in der Pinakothek der Moderne München

Abbildung: Onlinesammlung der Bayerischen
Staatsgemäldesammlungen - Sammlung Moderne Kunst in der
Pinakothek der Moderne München:

<http://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/01G1Bqv4KE>

(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

Bergner/Becker 1923

Enthält keine Abbildungen nach abstrakter Malerei.

Hildebrandt 1924



Tafel XIX.

Adolf Hölzel, *Abstraktes Gemälde*, 1912

Öl auf Karton, 50.5 x 40.7 cm

Privatbesitz

Abbildung: Hildebrandt 1924, Tafel XIX.



Abb. 429., S. 399

Kurt Schwitters, *Merzbild mit gelbem Klotz (Der gelbe Klotz)*, Datierung unbekannt

Mischtechnik, 64.7 x 55.9 cm

Standort unbekannt

Abbildung: Werner Schmalenbach, Kurt Schwitters, Köln 1967.

Anmerkung: Schmalenbach datiert das Werk auf 1926.

Nachdem Hildebrandts Band aber schon 1924 erscheint, muss die Datierung korrigiert werden.



Tafel XX; Abbildungsquelle: Sammlung Mies van der Rohe, Berlin
Wassily Kandinsky, *Winter II*, 1910
Material, Maße und Standort unbekannt
Abbildung: Hildebrandt 1924, Tafel XX.

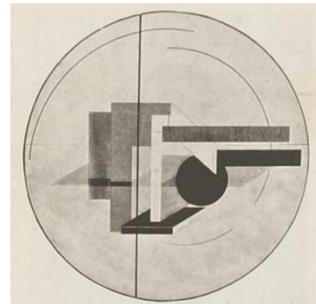


Abb. 431, S. 401; Abbildungsquelle: Sammlung Bienert, Dresden
El Lissitzky, *Proun*
Datierung, Maße, Material und Standort unbekannt
Abbildung: Hildebrandt 1924, S. 401.



Abb. 433. S. 402
László Moholy-Nagy, *Konstruktives Bild*
Datierung, Maße, Material und Standort unbekannt
Abbildung: Hildebrandt 1924, S. 402.

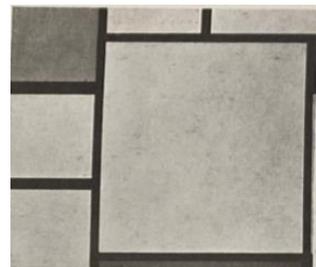


Abb. 434. S. 403
Piet Mondrian, *Konstruktives Bild*
Datierung, Maße, Material und Standort unbekannt
Abbildung: Hildebrandt 1924, S. 403.

Einstein 1926



S. 426

Wassily Kandinsky, *Im Grau*, 1919
Öl auf Leinwand, 129 x 176 cm
Centre Georges Pompidou, Paris

Abbildung: Hajo Düchting, Kandinsky, Köln 1999, S. 59.



S. 427

Wassily Kandinsky, *Komposition Nr. 224 (Auf Weiß)*, 1920
Öl auf Leinwand, 95 x 138 cm
Russisches Museum, Sankt Petersburg

Abbildung: Evelyn Benesch (Hg.), Wassily Kandinsky. Der Klang der Farbe. 1900 – 1921 (Kat. Ausst. BA-CA Kunstforum Wien 2004/Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2004), Bad Breisig 2004, S. 139.



S. 428

Wassily Kandinsky, *Komposition, Rot mit Schwarz (Rot mit Schwarz)*, 1920
Öl auf Leinwand, 96 x 106 cm

Museum der Künste von Usbekistan, Taschkent
Abbildung: Antonowa/Merkert 1995, S. 66.



Tafel XXVIII

Wassily Kandinsky, *Auf Weiß II*, 1922
Öl auf Leinwand, 105 x 98 cm
Centre Georges Pompidou, Paris

Abbildung: Wikimedia Commons:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky - Auf Weiss II.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky_-_Auf_Weiss_II.jpg?uselang=de)
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

Anmerkung: Das Gemälde ist in Einstands Band um neunzig Grad nach links rotiert abgedruckt.



S. 429

Wassily Kandinsky, *Weißes Zentrum*, 1921
Öl auf Leinwand, 118.7 x 136.5 cm
Guggenheim Museum, New York

Abbildung: Onlinesammlung des Guggenheim Museums, New York:
<https://www.guggenheim.org/artwork/1893>
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)



S. 430

Wassily Kandinsky, *Bunter Kreis*, 1921
Öl auf Leinwand, 138.2 x 180 cm
Yale University Art Gallery, New Haven

Abbildung: Onlinesammlung der Yale University Art Gallery:
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/43960>
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

Anmerkung: Das Gemälde ist in Einstands Band um hundertachtzig Grad rotiert abgedruckt.

Wickenhagen/Uhde-Bernays
1928

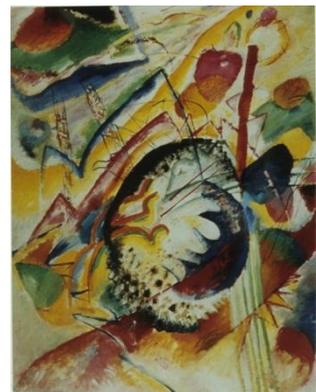


Abb. 366, S. 337; Abbildungsquelle: Sturm-Verlag
Wassily Kandinsky, *Unbekannte Improvisation 2 (Bild 1914)*, 1914
Öl auf Leinwand, 100.5 x 79 cm
Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam

Abbildung: Erich Franz, *Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Münstler*, Dortmund 2007, S. 174.

Anmerkung: Das Gemälde ist im Band um hundertachtzig Grad rotiert abgedruckt.

Kuhn 1928



Abb. 708, S. 359; Abbildungsquelle: Sturm-Verlag
Wassily Kandinsky, *Improvisation XVIII*, 1911
Öl auf Leinwand, 141.8 x 120.7 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Abbildung: Onlinesammlung der Städtischen Galerie und
Kunstab im Lenbachhaus, München:

<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/improvisation-18-mit-grabstein-30012196>

(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

Hamann 1932



Abb. 1091, S. 878

Paul Klee, *Die Zwitschermaschine*, 1922

Öl, Aquarell und Tusche auf Papier

Museum of Modern Art, New York

Abbildung: Onlinesammlung des Museums of Modern Art, New York:

<https://www.moma.org/collection/works/37347>

(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)



Abb. 1092, S. 879

Lyonel Feininger, *Scheunenstraße*, 1918

Öl auf Leinwand, 67.8 x 54 cm

Privatbesitz

Abbildung: Stephanie Barron, Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland (Kat. Ausst. Los Angeles County Museum of Art 1991/u.a.), München 1992.



Abb. 1093, S. 879; Abbildungsquelle: Hamanns Privatbesitz
Johannes Molzahn, *Blühender Kelch*, 1920

Öl und Silberbronze auf Leinwand, 103 x 89.6 cm

Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Marburg

Abbildung: Agnes Tieze (Hg.), *Wege zur Moderne. Richard Hamann als Sammler* (Kat. Ausst. Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Marburg 2009), München 2009, S.135.



Tafel XXII; Abbildungsquelle: Hamanns Privatbesitz

Paul Klee, *Deutsche Landschaft*, 1921

Öl und Tusche auf Papier und Karton, 21.2 x 28.5 cm

Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Marburg

Abbildung: Agnes Tieze (Hg.), *Wege zur Moderne. Richard Hamann als Sammler* (Kat. Ausst. Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Marburg 2009), München 2009, S. 139.



Abb. 1098, S. 881; Abbildungsquelle: Hamanns Privatbesitz

Wassily Kandinsky, *Entstehende Verbindung*, 1923

Aquarell, Feder in Schwarz, 102.8 x 75.8 cm

Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Marburg

Abbildung: Agnes Tieze (Hg.), *Wege zur Moderne. Richard Hamann als Sammler* (Kat. Ausst. Museum für Kunst- und Kulturgeschichte, Marburg 2009), München 2009, S. 143.

Meyer 1948



Abb. 366

Wassily Kandinsky, *Auf Weiß II*, 1922
Öl auf Leinwand, 105 x 98 cm
Centre Georges Pompidou, Paris

Abbildung: Wikimedia Commons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kandinsky_-_Auf_Weiss_II.jpg?uselang=de
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)



Abb. 380

László Moholy-Nagy, *Konstruktion*, 1914
Material, Maße, Standort unbekannt
Abbildung: Meyer 1948, Abb. 380.

Weigert 1951



Abb. 533; Abbildungsquelle: Kunstarchiv Arntz
Wassily Kandinsky, *Komposition IV*, 1911
Öl auf Leinwand, 159.5 x 250.5 cm
K20, Düsseldorf

Abbildung: Wikimedia Commons:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_Kandinsky,_1911_-_Composition_No_4.jpg
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

Lützeler 1959



Abb. 316b, S. 317; Abbildungsquelle: Nina Kandinsky
Wassily Kandinsky, *Der schwarze Bogen*, 1912
Öl auf Leinwand, 188 x 196 cm
Centre Georges Pompidou, Paris

Abbildung: Wikimedia Commons:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vassily_kandinsky._con_1%27arco_nero._1912.JPG
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

Braunfels 1964

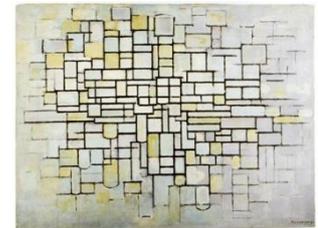


Abb. 234, S. 300; Abbildungsnachweis: Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Piet Mondrian, *Komposition No. II (Komposition)*, 1913
Öl auf Leinwand, 88 x 115 cm
Kröller-Müller Museum, Otterlo

Abbildung: Onlinesammlung des Kröller-Müller Museums, Otterlo:
<https://krollermuller.nl/en/piet-mondriaan-composition-no-i-i>
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)



Abb. 235, S. 301
Kasimir Malwitsch, *Supremus Nr. 50 (Suprematistische Komposition)*, 1915
Öl auf Leinwand, 101.8 x 70.7 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

Abbildung: Onlinesammlung des Stedelijk Museums, Amsterdam:
<https://www.stedelijk.nl/en/collection/2107-kazimir-malevich-supremus-nr-50>
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)



Tafel 70; Abbildungsquelle: Nina Kandinsky
 Wassily Kandinsky, *Akzent in Rosa*, 1926
 Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm
 Centre Georges Pompidou, Paris
Abbildung: Friedl/Hoberg 2008, S. 224.

Braun 1970



Abb. 409, S. 435; Abbildungsnachweis: Kunstsammlung, Basel
 Georges Braque, *Geige und Krug*, 1910
 Öl auf Leinwand, 117 x 73 cm
 Kunstmuseum, Basel

Abbildung: Onlinesammlung des Kunstmuseums, Basel:
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=44&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=11107](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.inline.list.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=13&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=SdetailView&sp=44&sp=Sdetail&sp=0&sp=T&sp=0&sp=SdetailList&sp=0&sp=F&sp=Scollection&sp=11107) (zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

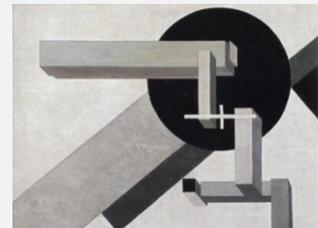


Abb. 411, S. 455; Abbildungsnachweis: Kunstmuseum, Basel
 El Lissitzky, *Proun 1 D (Prun)*, 1919
 Öl auf Leinwand und Sperrholz, 71.6 x 96.1 cm
 Kunstmuseum, Basel

Abbildung: Onlinesammlung des Kunstmuseums, Basel:
[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=1&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0)
 (zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

Anmerkung: Das Gemälde ist in Braunfels' Band um neunzig Grad nach rechts rotiert abgedruckt.



Abb. 412, S. 456; Abbildungsquelle: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Wassily Kandinsky, *Improvisation – Sintflut*, 1913
Öl auf Leinwand, 95.8 x 150.3 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Abbildung: Onlinesammlung der Städtischen

Galerie im Lenbachhaus, München:

<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/improvisation-sintflut-30012094>
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)



Abb. 415, S. 458.

László Moholy-Nagy, *Konstruktion*, 1923

Material und Maße unbekannt

Privatbesitz

Abbildung: Braun 1970, S. 458.

Argan 1977

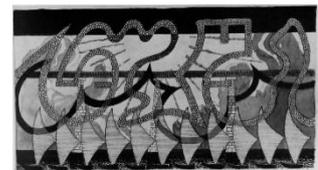


Abb. 35b, S. 137; Abbildungsquelle: Staatliches M. K. Čiurlionis-Museum, Kaunas
Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Ornament*, 1908/09

Feder und Zische auf Papier, 96.1 x 53.1 cm

Staatliches M. K. Čiurlionis-Museum, Kaunas

Abbildung: Argan 1977, Abb. 35b.



Abb. XXIII, S. 172; Abbildungsquelle: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
 Wassily Kandinsky, *Unbenannte Improvisation*, 1914
 Öl auf Leinwand, 124.5 x 73.5 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
Abbildung: Argan 1977, Abb. XXIII.

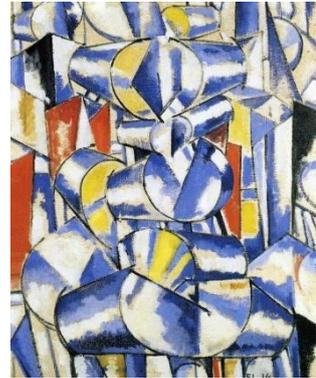


Abb. XXXI, S. 186; Abbildungsquelle: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
 Fernand Léger, *Formkontraste*, 1914
 Öl auf Leinwand, 80.7 x 65.2 cm
 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Abbildung: Argan 1977, Abb. XXXI.



Abb. 125, S. 211– 212; Abbildungsquelle: Paris, Privatbesitz
 Michail Fjodorowitsch Larionow, *Blauer Rayonismus*, 1911/12
 Öl auf Leinwand, 65 x 70 cm
 Privatsammlung
Abbildung: Antonia del Guericco, *Russische Avantgarde von Marc Chagall bis Kasimir Malewitsch*, Herrsching 1988, Tafel 21.

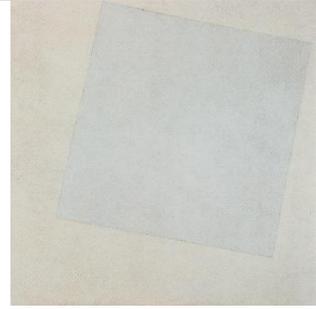


Abb. 130a, S. 214; Abbildungsquelle: Museum of Modern Art, New York
Kasimir Malewitsch, *Weißes Quadrat auf Weiß*, 1918
Öl auf Leinwand, 79.4 x 79.4 cm

Abbildung: Onlinesammlung des Museum of Modern Art, New York:
<https://www.moma.org/collection/works/80385>
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)

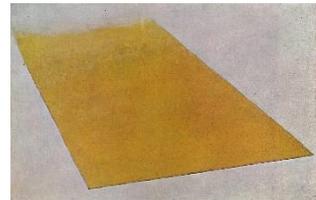


Abb. 130b, S. 214; Abbildungsquelle: Stedelijk Museum, Amsterdam
Kasimir Malewitsch, *Gelbes Viereck auf Weiß*, 1917 – 1918
Öl auf Leinwand, 109 x 73.5 cm

Abbildung: Onlinesammlung des Stedelijk Museums, Amsterdam:
<https://www.stedelijk.nl/en/collection/3112-kazimir-malevich-verdwijnend-geel-vlak>
(zuletzt aufgerufen am 22.07.2022)



Abb. 148, S. 227; Abbildungsquelle: Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Piet Mondrian, *Komposition in Blau*, 1917
Öl auf Leinwand, 50.3 x 45.3 cm

Abbildung: Joop Joosten, Piet Mondrian. *Catalogue Raisonné of the Work of 1911 – 1944*,
München/New York 1998, S. 257.

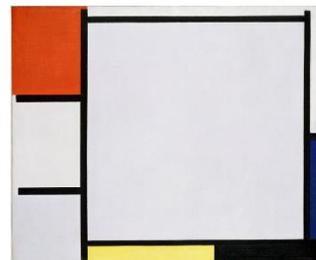


Abb. XLV, S. 227 – 228; Abbildungsquelle: Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue, Yellow, Black and Gray (Komposition 1922)*, 1922
Öl auf Leinwand, 50.3 x 45.3 cm

Abbildung: Argan 1977, Abb. XLV.



Abb. 230, S. 280; Abbildungsquelle: Galerie Beyeler, Basel
Paul Klee, *Will zu Schiff*, 1939
Öl auf Leinwand, 50 x 35,5 cm
Seit 2015 in Privatbesitz
Abbildung: Argan 1977, Abb. 230.

Tabelle II: Im jeweiligen Überblickswerk im Sinne der historischen Avantgarde als gegenstandslose Werke abgedruckte Werke. Die Reihenfolge in der Tabelle hält sich an jene ihrer Erwähnung im jeweiligen Handbuch. Weicht der im Band benutzte Titel eines Werkes von seinem gegenwärtig anerkannten ab, ist er in Klammern gestellt.

Abstract

I. Deutsch

Abstrakte Werke waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die Öffentlichkeit weitgehend sichtbar. Sie waren ausstellungs- und sammlungswürdig, und konnten daher von der Kunstgeschichte nicht übersehen werden. Doch die Aufmerksamkeit der Disziplin war kein Garant der Etablierung: Gegner sowie Befürworter schickten die Strömung durch alle Zustandsformen. Heute wissen wir, dass *die* Abstrakte Kunst eine der bekanntesten Kunstformen überhaupt ist. So stellt sich die Frage, wie und wann sie sich als eigenständige, großgeschriebene Kunstrichtung etablieren konnte. Die vorliegende Arbeit stellt erstmals die These auf, dass die Etablierung der Abstrakten Kunst vor allem anhand der Gattung der kunsthistorischen Standardliteratur nachzuvollziehen ist. In ihrer Funktion als kollektives Gedächtnis der Disziplin soll die Gattung als neuartiger Untersuchungsgegenstand vorgestellt und ihre Relevanz für die Durchsetzungsgeschichte der Abstrakten Kunst kritisch beleuchtet werden.

Um zu zeigen, dass sich dieser Prozess anhand des Genres der kunsthistorischen Standardliteratur nachvollziehen lässt, wurde zunächst ein Korpus von sechzehn geeigneten Publikationen anhand ihrer Originalsprache (Deutsch), ihres Erscheinungsjahres (1917–1977) und ihres Anspruchs, alle Kunstformen ohne Spezialisierung und geografische Einschränkung zusammenhängend zu erfassen, definiert. Es folgen Bemerkungen zum Wesen des Überblickswerks selbst.

Der Hauptteil der Analyse gliedert sich in fünf Kapitel, die den Durchsetzungsprozess in ihrer Summe nachvollziehen lassen: Kapitel 1 behandelt die kunsthistorischen Legitimationen der Abstraktion, fragt also nach ihrer Einordnung und Herleitung in die linear entworfene Kunsthistoriographie. Das zweite Kapitel konzentriert sich auf den Kanon der abstrakten Maler*innen innerhalb der Standardwerke: Wer wurde als Protagonist*in der Abstraktion anerkannt? Das folgende dritte Kapitel befasst sich mit Urteilsdirektiven und Ausblicken, die die Abstraktion im Überblickswerk hervorrief: Verkörperte sie die Kunst der Zukunft oder das Übel der Entästhetisierung? Es folgt eine Analyse der Begriffe, die im kunsthistorischen Standardwerk zur Beschreibung abstrakter Bilder verwendet werden. Die Analyse endet in Kapitel 5 mit einem Vergleich der Illustrationen nach gegenstandsloser Kunst, ihrem strategischen Potenzial und ihrer Herkunft.

Die Autonomisierung der Abstrakten Kunst konnte so anhand verschiedener Diskurssegmente innerhalb kunsthistorischer Standardwerke um 1977 nachgewiesen werden: Die zunehmende Ausdifferenzierung ihrer Legitimation, die Internationalisierung ihrer Künstler*innenkanons, die Homogenisierung und Objektivierung ihres Vokabulars, die Abwesenheit eines persönlichen Autorenurteils und die gleichberechtigte Sichtbarmachung ihrer Abstraktionsweisen im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts belegen die definitive Stabilität der Abstrakten Kunst.

II. Englisch

Abstract works were largely visible to the public at the beginning of the 20th century. They were worthy of exhibition and collection, and thus could not be ignored by art history. However, the powerful present of an art movement was not always followed by a lasting future. And yet today Abstract Art is one of the best-known art forms of all. Its recognition today raises the question: How and when was abstraction able to establish itself as an autonomous art movement? The present paper introduces for the first time the thesis that the establishment of capital-A Abstract Art can be traced primarily in the genre of art historical standard literature. In its function as the collective memory of the discipline, the genre will be presented as an alternative medium of research and its relevance to the history of the assertion of Abstract Art will be critically examined.

To show that this process can be traced through the genre of the art historical survey work, a corpus of sixteen suitable publications was first defined based on the original language of publication (German), year of publication (1917–1977), the aim to continuously cover all forms of art without specialization and geographical restriction. Remarks on art historical standard literature itself follow.

The main part of the paper is divided into five chapters which in their sum allow tracing the process of the assertion of Abstract Art: First, the art historical legitimations of abstract painting, thus asking for its classification and derivation in the linearly designed art historiography. The second chapter focuses on canons of abstract painters within the standard works: Who was recognized as a protagonist of abstraction? The following third chapter discusses the novelty of the evaluation and the outlook that abstraction evoked: Was it art of the future or the evil of de-aestheticization? The following is an analysis of the terms used in the standard art historical work to describe abstract images. The analysis ends in chapter 5 with a comparison of the illustrations according to non-objective art, their strategic potential, and their origin.

The autonomization of Abstract Art could thus be demonstrated using various discourse segments within art historical standard works around 1977: The increasing sophistication of its legitimation, the internationalization of its canon of artists, the homogenization of its vocabulary, the absence of personal authorial judgment, and the equal visualization of their modes of abstraction in the last quarter of the 20th century prove the definitive stability of Abstract Art.