

„Zu derselben Zeit erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische impressionistische Ausstellung in Moskau – in erster Linie „der Heuhaufen“ von Claude Monet – und eine Wagneraufführung im Hoftheater – Lohengrin. Vorher kannte ich nur die realistische Kunst, eigentlich ausschließlich die Russen, blieb oft lange vor der Hand des Franz Liszt auf dem Porträt von Repin stehen u. dgl. Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein *Bild*. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich ihn nicht. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, daß der Maler kein Recht hat, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, daß das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfachen Konsequenzen dieses Erlebnisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewusst war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.“¹

Dieses von Wassily Kandinsky aufgezeichnete Ereignis zählt zu einer der am häufigsten zitierten Aussagen des Künstlers, das in der Kunstgeschichtsschreibung gerne zur Illustration der künstlerischen Entwicklung Kandinskys herangezogen wird. Insgesamt haben textuelle Selbstzeugnisse von Künstlern eine herausragende Rolle für die Analyse abstrakter Kunst. Reinhard Zimmermann konstatiert in seiner 2002 publizierte Habilitationsschrift zur Kunsttheorie Kandinskys eine besondere historische Notwendigkeit von Theoriebildung durch den Künstler: „Es ist eine Sache, eine neuartige Malerei in die Welt zu setzen, und eine andere, den zu ihrem Verständnis und zu ihrer Würdigung geeigneten gedanklichen Kontext bereitzustellen.“² Dem Künstler wird die Aufgabe übertragen, nicht nur als Schöpfer, sondern auch als Vermittler seines Werks zu agieren. Die Zuschreibung

von Deutungshoheit verweist auf eine Kompetenzverschiebung: wer über Kunst sprechen darf, wird in Bezug auf die abstrakte Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts neu verhandelt.³ Theoretischen Schriften von Künstlern kommt dabei nach Zimmermann ein Mehr an Autorität zu: „Anderslautende Interpretationen sind in solchen Fällen *nicht* „prinzipiell gleichberechtigt.“⁴ Eingeführt wird somit die Möglichkeit, respektive die Legitimation für den kunsthistorisch Schreibenden die Selbstaussagen des Künstlers in ihrer Bedeutsamkeit für die Interpretation der künstlerischen Konzeption zu bevorzugen. Der Künstler operiert und wird eingesetzt als „Souverän“⁵ gegenüber seinem eigenen Werk.

Die Fokussierung auf den Künstler als Autor ist prägend für den kunsthistorischen Kanon. Für die Konstruktion des Kanons hat der Autornamen „klassifikatorische Funktion“⁶, er stellt den Kristallisationspunkt einer Disziplin dar, um den herum sie sich errichtet und an dem sie sich aufrichtet. Beatrix von Bismarck spricht von der „Autorzentriertheit“, die impliziert, dass „das von Künstler/innen Gesagte hierarchisch über alles übrige Geäußerte gestellt werden kann.“⁷ Vorausgesetzt ist dieser „tyrannischen“ Beziehung einer Kultur hinsichtlich ihrer Entwürfe von Autorschaft, wie sie Roland Barthes beschreibt und kritisiert, dass „[d]ie *Erklärung* eines Werkes stets bei seinen Urhebern gesucht (wird) – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge, die des *Autors*, der Vertraulichkeiten preisgibt.“⁸ Die implizite Annahme, einem Bekenntnis beizuwohnen, das der Autor veröffentlicht, lässt sich in besonderer Weise auf die Rezeption autobiographischer Texte von Künstlerinnen und Künstlern beziehen.⁹ Ihnen haftet traditionell ein Versprechen an Wahrhaftigkeit und Authentizität an, für das der Autor/Künstler, der als Subjekt und Objekt der Erzählung auftritt, mit seinem Namen bürgt. Die Aussicht, die geradezu unhinterfragte Erwartung an das schreibende Individuum *wahr* zu sprechen, ein *So-ist-es-gewesen* zu konstatieren, knüpft an das autobiographische Schreiben, dem der Charakter des Fiktionalen inhärent ist, den Anschein des Faktischen.¹⁰ In dieser Perspektive nutzen die Rezipierenden autobiographischer Texte diese, um scheinbar Reales der Künstlerexistenz versehen mit einem vom Künstler selbst authentifizierten Echtheitszertifikat zu erzählen.

Mit einem solchen Zertifikat versehen ist die eingangs zitierte Passage aus dem von Kandinsky verfassten Text *Rückblicke*.¹¹ Diese autobiographische Schrift erscheint im Dezember 1913 im Berliner Sturm Verlag als Teil des *Kandinsky-Albums*.¹² In den *Rückblicken* stehen neben kunsttheoretischen Reflexionen und lebensphilosophischen Äußerungen, die im Zusammenhang mit Kandinskys Kunst-Konzeption zu lesen sind, vor allem biographische Ereignisse im Vordergrund. Dabei fügen sich etwa Abschnitte, die auf künstlerische Vorbilder verweisen, zu Reiseberichten und Lebenserinnerungen, die

Kandinsky in ihrer Bedeutsamkeit auf seine künstlerische Entwicklung bezieht, beziehungsweise nachträglich im Setting eines künstlerischen Lebenslaufs arrangiert. Im übertragenen Sinne signiert Kandinsky sein Werk, mit und indem er sich seine Biographie als Künstler schreibt. Diesen Gedanken weiterverfolgend, „[...] markiert sie [die Signatur, K.H.] noch einen entscheidenden Moment innerhalb künstlerischen Schaffens: sie beschließt den Produktionsprozess und öffnet damit das Werk der Betrachtung.“¹³ Was Kandinsky in den Jahren 1913/1914 beschließt, ist die dritte Periode seiner künstlerischen Entwicklung, wie er sie in *Mein Werdegang*¹⁴ beschreibt. In ihr vollzieht sich die Transformation seines Bildbegriffs, dieser „Moment“ bedeutet für ihn „die Zeit des Übergangs zur reinen Malerei, die auch absolute Malerei genannt wird, und das Erreichen der für mich notwendigen abstrakten Form.“¹⁵ Was sich in der rückblickenden Beschreibung der Begegnung mit Monets Heuhaufen ankündigt, die Loslösung vom Gegenständlichen, wird als ein Erreichen eines vorläufigen Abschlusses angeordnet. Die *Rückblicke* lassen sich mit Matthias Haldemann durchaus als Beschreibung der „Genesis der abstrakten Kunst“¹⁶ lesen, mehr noch verschieben sie aber die Perspektive auf die Genesis des Künstlers, der sich entwirft.¹⁷ Die Qualität des Werks wird untrennbar mit einem als außergewöhnlich ausgezeichneten Lebensverlauf in Verbindung gesetzt. Dieser Vorgang gründet sich auf den narrativen Mustern der Kunstgeschichte, wie sie sich seit der Biographik der Renaissance bis in die Gegenwart tradieren und die Konzeption von Künstlerschaft prägen.¹⁸ Diese topischen Künstler-Mythen und kunstgeschichtlichen Erzählkonventionen bilden die Folie für die Selbst-Konstruktion des Künstlers als Künstler. Kandinskys *Rückblicke* schreiben sich etwa mit ihrer Darstellung von Erlebnissen aus seiner Kindheit,¹⁹ der Beschreibung seines künstlerischen Talents, der Missachtung der Kritik oder seiner Stilisierung als einsamer Künstler in den Diskurs kanonischer Künstlermythen ein.

Die Aufrichtung einer unter dieser Perspektive idealisierten Künstlerpersönlichkeit ist dabei ein vermittelnder Vorgang bezogen auf ein imaginiertes Publikum. Der Text entsteht im Hinblick auf seine Veröffentlichung im Kunst-Kontext. Insofern konstruiert Kandinsky seine Biographie bezogen auf diesen institutionellen Zusammenhang, der wiederum modellierend die Äußerungen des Künstlers vorbestimmt. „Was es [das Individuum, K.H.] schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft [...] dieses ganze differenzierte Spiel ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert.“²⁰ Die Verfasstheit des Textes referiert dabei auf „Identitätschiffren“²¹, auf spezifische Formen der Selbst-Thematisierung, die eine Gesellschaft in einem je spezifischen Raum zur Verfügung stellt. Im Rahmen dieser veröffentlichten Geste konstituiert sich der Künstler als Künstler versehen mit jener mythischen Po-

tenzialität, die sich im Akt des Schreibens materialisiert. Dieser Prozess schließt für das Individuum den sich in der medialen Praxis des autobiographischen Schreibens ereignenden identitätsbildenden Vorgang ein. Paul de Man schreibt in seinem Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel*: „Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie hervorbringen wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen?“²² Für de Man zeichnen die medialen Konstellationen das Wirken des Autobiographen vor. Bezogen auf das Verhältnis von Redefigur und Referenzobjekt fragt er: „Ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so dass das ‚Referenzobjekt‘ überhaupt klein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe einer Fiktion rückt, die damit ihrerseits ein gewisses Maß an referentieller Produktivität erlangt?“²³ In Zweifel gezogen wird jene Konzeption des Autobiographen, die auf der Vorstellung eines kohärenten, mit sich selbst identischen Subjekts beruht. Aus diskursanalytischer und dekonstruktivistischer Perspektive ist die Vorstellung von Referentialität, die den autobiographischen Text als eine Art transparentes Medium der Übersetzung betrachtet, in dem sich das Individuum, retrospektiv sein gelebtes Leben aufzeichnend, ausdrückt, längst obsolet.

Im Rahmen des Umgangs der Mainstream-Kunstgeschichte mit autobiographischen Texten stößt diese Desillusionierung auf nur geringes Erkenntnisinteresse. Insgesamt wird dem autobiographischen Schreiben von Künstlerinnen und Künstlern aus theoretisch-methodischer Perspektive nur am Rande Aufmerksamkeit geschenkt. Mit Recht verweisen Theresa Georgen und Carola Muysers in dem von ihnen 2006 vorgelegten Band *Bühnen des Selbst* auf dieses Forschungsdesiderat.²⁴ Als Ursache bezeichnet Muysers in ihrem Beitrag vor allem die „dienende Funktion (autobiographische[r] Quellen), beispielsweise für die Werkverzeichnisse und Biographien der ‚Alten Meister‘“²⁵ und konstatiert, dass bezogen auf die verschiedenen Methoden und Felder der Disziplin Autobiographie nicht explizit behandelt würde, jedoch befragt sie diese Lücke nicht weiter. Ich möchte eine Lektüre vorschlagen, die diese Lücke als symptomatisch für den kunsthistorischen Kanon betrachtet und sie in ihrer strategischen Funktion bezogen auf das imaginäre Verhältnis zwischen Künstler und Kunsthistoriker befragt.

An der Rezeption von Kandinskys *Rückblicke* lässt sich ebenfalls aufzeigen, dass die Frage nach der Konstruktion des Textes und nach dem Konstitutionsprozess des Künstlers im Text weitgehend ausgespart bleibt,²⁶ was dazu führt, den Künstler als souveränen Schöpfer seiner Aussagen zu stabilisieren. Sigrid Schade schreibt: „Die Künstler-selbstzeugnisse und die Kunstkritik bewegen sich in einem geschlossenen Zirkel des Zi-

tierens, in dem das Zitierte das *Unausgesprochene* [Hervorh., K.H.] dessen markiert, um was es eigentlich geht.“²⁷ Mit der affirmativen Wiederholung der autobiographischen Aussagen, mit denen sich jenes Versprechen auf Authentizität und Kohärenz verbindet, wird dieses von der Kunstgeschichtsschreibung beständig beglaubigt, als vermeintliche Wahrheit historisiert und neu aufgerufen. Der Kunsthistoriker übernimmt als Autor die Funktion, die Selbstaussagen des Künstlers zu autorisieren und zu kanonisieren. Mittels seiner Kennerschaft, die er gleichsam im Akt des Schreibens hervorbringt, präsentiert er den Künstler in seiner exklusiven Stellung und partizipiert in Form eines symbolischen Tauschgeschäfts an der Bedeutung, die er dem Künstler zuweist. Indem er den Künstler auszeichnet, zeichnet er sich selbst aus und inszeniert zugleich eine besondere Intimität zwischen sich und dem Künstler. Der Eintritt in die Räume des Autobiographen²⁸ vollzieht sich sinnbildlich als ein Prozess des Näherns. Das Ankommen im Text des Künstlers bewahrt das „Berührungsverbot“²⁹ gegenüber dem Künstler, indem der-Kunsthistoriker im autor/itären Schulterschluss die narrativen Traditionen und folglich die mythischen Konstruktionen im Text des Künstlers nicht sichtbar macht. Damit bleiben aber auch die eigenen Verstrickungen unangetastet und mithin das Begehren des Kunsthistorikers, den Künstler *berühren* zu können bzw. von ihm und seinem Werk *berührt* zu werden.

Wenn im Katalog zur Ausstellung *Kandinsky. Malerei 1908–1921* im Kunstmuseum Basel im Winter 2006/07 Reinhard Zimmermann zu Beginn seines Aufsatzes unter dem Titel *Kandinsky. Der Weg zur Abstraktion* seinen Ausführungen die folgende Passage aus der Heuhaufen-Begegnung voranstellt: „Und [ich] merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. [...] Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht.“³⁰ als auch in seinem ersten Kapitel diese Szene zur Beschreibung „Erste[r] Prägungen und Einflüsse“³¹ ausführlicher erneut zitiert, dann wird dieses Ereignis durch die prominente Setzung einmal mehr als Initiationserlebnis – im Text des Kunsthistorikers – entworfen. Einerseits bezogen auf die Entwicklung Kandinskys hin zur Abstraktion, andererseits rückt es den Kunsthistoriker selbst in ein spiegelbildliches Verhältnis zum Künstler.³²

Aus dem vorangestellten Zitat geht nicht eindeutig hervor, wer spricht. Trotz der Markierung des Textes als Zitat und der gängigen Lektüregewohnheit, die impliziert, dass das Zitierte von Kandinsky stammen müsse, wird diese für einen kurzen Augenblick irritiert, auch deshalb, weil noch offen bleibt, auf welches Bild sich die Aussage bezieht. Das Geschriebene beginnt zwischen den Autor-Positionen zu oszillieren. Könnte hier nicht auch der Kunsthistoriker sprechen, der von der Pracht und Kraft der Malerei ergrif-

fen ist? Jener Kunsthistoriker, der begeistert an anderer Stelle schreibt: „Die künstlerische Entwicklung Kandinskys in der Zeit von 1908 bis 1913 gehört zu den aufregendsten Momenten der abendländischen Kunstgeschichte und die Faszination, die dieser Prozeß immer wieder auf die Forschung ausübt, ist leicht verständlich, wenn man sich die selbst noch für heutiges Empfinden teilweise höchst befremdlichen Bilder dieser Jahre vergegenwärtigt. In ihnen ist noch immer die große Radikalität und Kompromißlosigkeit zu spüren, die den Maler beseelt haben müssen, als er den Durchbruch zur Abstraktion in einem zähen Findungsprozeß Schritt für Schritt vorantrieb. Aber gerade in diesem Prozeß stand Kandinsky allein und war scharfen und bösartigen Angriffen der Kritik ausgesetzt.“³³

Die Zusammenstellung des Zitierten eröffnet eine Perspektive auf die Ähnlichkeiten zwischen beiden Faszinationsakten, die gewissermaßen als Verdopplung der autobiographischen Geste gelesen werden können. Das von Zimmermann in das Zitat eingefügte „[ich]“ lässt dabei den Kunsthistoriker und seinen Konstitutionsprozess, der am und im Werk des Künstlers verortet ist, aufscheinen. Gleichzeitig markiert der Einschub die Umklammerung des Kunsthistorikers, als demjenigen, der dieses Ausnahmesubjekt umschließt und hervorhebt. Das Künstler-[ich], nun verstanden besonders aufgrund seiner autobiographischen Aussagen ist nicht mehr allein, es ist – diese Assoziationskette weiterführend – [umarmt] von einer Kunstgeschichte, die weiterhin nicht bereit zu sein scheint, ihre narzisstischen Verstrickungen zu offenbaren.³⁴

Es liegt der Verdacht nahe, dass die diagnostizierte Forschungslücke auch in der Abwehr begründet ist, diese unterschwellig Verträge, die die Disziplin mit ihren Künstlerhelden abgeschlossen hat, freizulegen. Die Selbst-Disziplinierungspraktiken des Faches erklären ferner auch die spärliche Bezugnahme auf die Forschungsergebnisse insbesondere der Literaturwissenschaften, in denen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine rege theoretische Befassung mit dem Autobiographischen stattfindet.³⁵ Das Einbeziehen der literaturwissenschaftlichen Diskussionen wäre zum einen fruchtbar, um die autobiographischen Schriften im künstlerischen Kontext auf ihre spezifischen literarischen Bezüge zu untersuchen, zum anderen könnte es den Blick schärfen für eine kritische Auseinandersetzung mit Konzeptionen von Autorschaft im Feld des Autobiographischen. Zugleich findet im Rahmen der feministischen Kunstwissenschaft seit geraumer Zeit eine kritische Reflexion von Künstler-/Autorschaft statt, die in Weiterführung der Studie von Ernst Kris und Otto Kurz zur Künstlerbiographik sowie auf der Basis von psychoanalytischen Theorien, diskursanalytischen und poststrukturalistischen Ansätzen Paradigmen von (männlicher) Kreativität in der Kunstgeschichtsschreibung offenlegen konnte.³⁶ Eine

systematische Untersuchung autobiographischer Texte von Künstlerinnen und Künstlern erweist sich im Anschluss an diese Forschungsperspektive als äußerst produktiv und wünschenswert, auch um erneuten Mythenbildungen zu entgehen. Theresa Georgen und Carola Muysers unterstellen ein besonderes Verhältnis von Künstlerinnen und Künstlern zum Medium der Autobiographie. Sie schreiben: „Wir setzen voraus, dass Künstlerinnen und Künstler in der Identitätssuche und deren Darstellung versierter sind, dass sie von der Verwebung zwischen Leben und Kunst mehr wissen, als andere AutobiographInnen. Sie sind autobiographische Profis, die alle kreativen performativen Möglichkeiten des Mediums erschließen und sich seine, seit der Antike wirksame, Vitalität und Flexibilität zu eigen machen.“³⁷ Die sich aufdrängende Frage bleibt, ob mit solchen Aussagen, die eine gesellschaftliche Ausnahmestellung von Künstlerinnen und Künstlern aufrufen, weiter an der *Verzauberung* dieses besonderen Subjekts mitgeschrieben wird, dessen Dekonstruktion im Geflecht der narrativen Strukturen, die es entwerfen, nach wie vor dringend von Nöten ist.

- 1** Wassily Kandinsky, Rückblicke, in: Kandinsky. Die Gesammelten Schriften, Bd. 1, hg. von Hans Konrad Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 27–50, hier S. 32.
- 2** Reinhard Zimmermann, Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Bd. 1 Darstellung, Berlin 2002, S. 64. Mit der Entwicklung der abstrakten Kunst wurde zugleich deren „Kommentarbedürftigkeit“ ausgerufen. Vgl. Arnold Gehlen, Kandinsky unverständlich, in: ders., Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt a.M./Bonn 1960, S. 114–121.
- 3** Vgl. Sigrid Schade, Die Kunst des Kommentars, in: Kunstforum international, Bd. 100, 1989, S. 370–376.
- 4** Zimmermann (wie Anm. 2), S. 93. Die hier von Zimmermann herangezogenen Aussagen können durchaus als beispielhaft für den dominanten Diskurs zu Kandinsky angesehen werden. Wenngleich Zimmermann sich für einen kritischen Umgang mit den Künstlertexten ausspricht (siehe dazu insgesamt Kap. 1 *Künstlertheorie als Quelle und Untersuchungsgegenstand*, S. 51–94), wird die Definitionsmacht des Künstlers letztlich nicht in Zweifel gezogen.

- 5** Michael Wetzel, Autor/Künstler, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1, Stuttgart 2000, S. 480–544, hier S. 494.
- 6** Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: ders.: Schriften zur Literatur, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1979, S. 7–31, hier S. 17.
- 7** Beatrix von Bismarck, Beruf Künstler/in, in: Wolfgang Zinggl (Hg.), Spielregeln der Kunst, Amsterdam/Dresden 2001, S. 56–63, hier S. 56.
- 8** Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. und komm. von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2000, S. 185–193, hier S. 186.
- 9** Michael Wetzel verweist auf die für die Autobiographie kulturgeschichtlich relevante christliche Tradition der Bekenntnisschriften (vgl. Anm. 5, S. 501), siehe dazu auch aus soziologischer Perspektive Alois Hahns Ausführungen zur Beichte als eine der zentralen Formen des Bekenntens neben der Autobiographie und der Psychoanalyse. Vgl. Identität und Selbstthematisierung. In: ders./Volker Kapp (Hg.), Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis, Frankfurt a.M. 1987, S. 9–24, hier S. 18.

- 10** Insgesamt zur Theorie der Autobiographie: Martina Wagner-Engelhaaf, Autobiographie, 2., akt./erw. Auflage, Stuttgart/Weimar 2005.
- 11** Die Szene lässt sich mit dem Jahr 1896 datieren.
- 12** So bezeichnet der Verleger Herwarth Walden in einem Brief an Kandinsky vom 4. Dezember 1913 das Album. Siehe zur Entwurfsgeschichte, Veröffentlichung, Nachdrucken und Übersetzungen: Kandinsky. Die Gesammelten Schriften (wie Anm. 1), S. 144f.
- 13** Karin Gludovatz, Die Künstlersignatur. Eine Kunst der Kennzeichnung, in: Poiesis. Essays zum künstlerischen Schaffensprozess: URL: <http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/forschung/graduierntenkolleg/veroeffentlichungen/index GER.html> [Juni 2005] (zuletzt gesehen 14.09.2007).
- 14** Bei diesem Text handelt es sich um ein Vortragsmanuskript, das Kandinsky für die Ausstellung im Februar 1914 des neu gegründeten *Kreis für Kunst Köln im Deutschen Theater* verfasst hat. Vgl. Kandinsky. Die Gesammelten Schriften (wie Anm. 1), S. 51–59 und S. 172–174.
- 15** Ebd., S. 52.
- 16** Matthias Haldemann, Kandinskys Abstraktion. Die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts, München 2001, S. 35.
- 17** Vgl. Hans Konrad Roethel, Einleitung, in: Kandinsky. Die Gesammelten Schriften (wie Anm. 1), S.14.
- 18** Vgl. Ernst Kris, Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a.M. 1980.
- 19** Vgl. Kathrin Heinz, Der Drachenkämpfer Wassily Kandinsky. Über Helden und ihre *Verbindungen*, in: FrauenKunstWissenschaft H. 41, 2006, S. 35–50, hier S. 37.
- 20** Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a.M. 1991, S. 21.
- 21** Hahn (wie Anm. 9), S. 16.
- 22** Paul de Man, Autobiographie als Maskenspiel, in: ders., Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a.M. 1993, S. 131–146, hier S. 132.
- 23** Ebd., S. 133.
- 24** Theresa Georgen/Carola Muysers (Hg.), Vorwort und Einleitung, in: dies., Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts, Kiel 2006, S. 11–16, hier S. 11. Siehe dazu

- auch die Rezension von Alma-Elisa Kittner, Time to confess! Das heimliche Verhältnis zwischen Autobiographie und Kunstgeschichte, in: FrauenKunstWissenschaft, H. 43, 2007, S. 99–102.
- 25** Carola Muysers, Die Sorge um(s) Ich: Subjekt und Medium der Kunst-Autobiographie, in: Georgen/Muysers (wie Anm. 24), S. 17–37, hier S. 19.
- 26** Eine der wenigen Ausnahmen bilden die kurzen Ausführungen von Roethel, der den Wahrheitsgehalt der biographischen Aussagen problematisiert und sie als „poetische Evokationen“ bezeichnet sowie bezogen auf den Erzählstil Kandinskys auf literarische Beispiele verweist (wie Anm. 17), S. 14f.
- 27** Sigrid Schade, Kunstgeschichte, in: Wolfgang Zinggl (wie Anm. 7), S. 86–99, hier S. 96. Überdies zu den narrativen Praktiken, vgl. dies., Kunstgeschichte als Erzählung – Narrative Muster einer Disziplin oder: Diskurspolitiken der Kunstgeschichte, in: Im Netz(werk): Kunst – Kunstgeschichte – Politik, hg. vom Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Salzburg 2004, S. 14–18.
- 28** Ohne an dieser Stelle weiter darauf eingehen zu können, bildet die räumliche Dimension von Erinnerung im autobiographischen Text ein wesentliches Strukturmerkmal, vgl. Michaela Holdenried, Autobiographie, Stuttgart 2000, S. 48.
- 29** Vgl. von Bismarck (wie Anm. 7), S. 59.
- 30** In: Ausst.-Kat. Kandinsky. Malerei 1908–1921, Kunstmuseum Basel, 21.10.2006–4.2.2007, Ostfildern 2006, S. 17–42, hier S. 17.
- 31** Ebd., S. 18f.
- 32** Vgl. Maïke Christadler, Kreativität und Genie. Legenden der Kunstgeschichte, in: Anja Zimmermann (Hg.), Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung, Berlin 2006, S. 253–272, hier S. 265.
- 33** Zimmermann (wie Anm. 2), S. 66.
- 34** Vgl. Schade (wie Anm. 27), S. 90.
- 35** Vgl. u. a. Günther Niggel (Hg.), Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, Darmstadt 1989.
- 36** Insbesondere Kathrin Hoffmann-Curtius, Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997.
- 37** Georgen/Muysers (wie Anm. 24), S. 12.