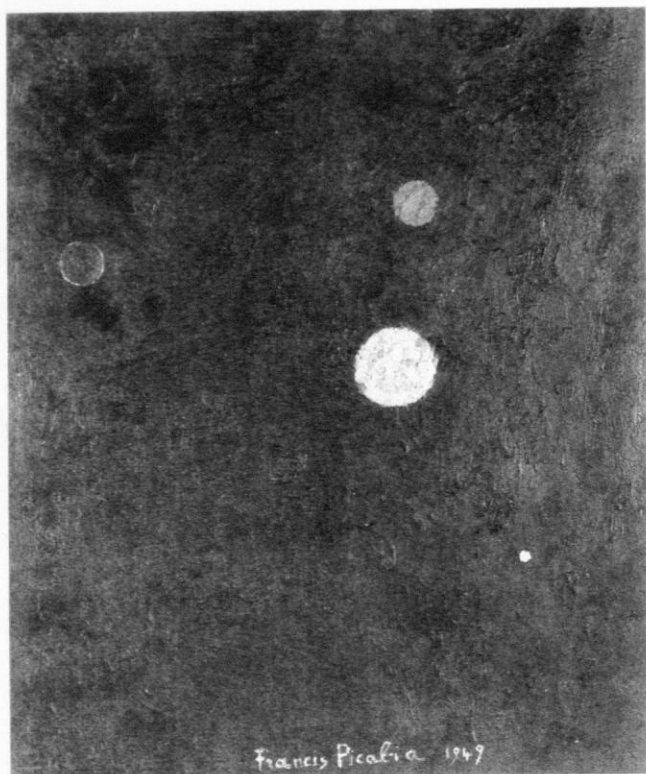


## Linee umorali e macchie nere. L'evoluzione artistica di Kandinsky letta attraverso i titoli delle sue opere

Felix Thürlemann

114



1. Francis Picabia,  
*Cinismo e indecenza*,  
1949. Galleria Hauser  
& Wirth, Zurigo.

1. Francis Picabia,  
*Zynismus und  
Unschicklichkeit*, 1949.  
Galerie Hauser  
& Wirth, Zürich.

1. Francis Picabia,  
*Cynisme et indécence*,  
1949. Galerie Hauser  
& Wirth, Zurich.

### Ceci (n'est) pas un Kandinsky

Cinque anni dopo la morte di Vasilij Kandinsky, nel 1949, Francis Picabia realizzò a Parigi un dipinto a olio che, di primo acchito e senza la firma evidente di Picabia al margine inferiore, potrebbe facilmente essere frainteso come un falso Kandinsky. Quattro cerchi di diversa grandezza e colore sono sparsi su uno sfondo scuro, dando l'impressione di corpi sospesi nello spazio (fig. 1). Tuttavia, oltre all'enigmatica firma, anche il titolo del dipinto, *Cynisme et indécence* [*Cinismo e indecenza*], esplicita chiaramente che non si tratta di un'intenzione falsificatrice.

Con questa denominazione sorprendente e senza rapporto alcuno con l'immagine, Picabia si rivela un allievo erudito dei dadaisti. Dietro lo scherzo sembra però nascondersi un senso più profondo. Con l'attributo del titolo il dipinto si presenta come una parodia della pittura astratta tornata di moda negli anni del secondo dopoguerra. Creando un attrito fra titolo e immagine, Picabia allude a una presunta deficienza della forma artistica, chiamata in causa nel riferimento a uno dei suoi "inventori": la sua incapacità a una presa di posizione morale. I sostantivi del titolo *Cinismo e indecenza* sembrano riferirsi, in ultima analisi, all'atteggiamento degli artisti creatori di questo tipo di opere.

Se il quadro di Picabia assomiglia a certi dipinti di Kandinsky, non si può dire altrettanto del titolo. Kandinsky è suscettibile di aver involontariamente stimolato la rivoluzione dadaista, ma non ne è mai divenuto un seguace. I suoi titoli sono tutti, senza eccezione, affermativi; intendono sempre caratterizzare, descrivere e interpretare adeguatamente le opere. Così, ad esempio, uno dei suoi quadri con cerchi più elementare – a cui Picabia potrebbe essersi richiamato nella sua parodia – è intitolato semplicemente *Azzurro* [*Blau*], un altro un po' più complesso, con superfici circolari intersecantisi, *Alcuni cerchi* [*Einige Kreise*].<sup>1</sup> In ogni caso una lezione importante, chiaramente dimostrata dal caso Picabia, è pienamente valida anche per Kandinsky: il titolo è un'espressione *sui generis*, un testo linguistico da leggere innanzitutto di per sé, prima che lo spettatore possa metterlo in relazione al messaggio dell'opera.<sup>2</sup>

### Del significato dei titoli

La prassi di attribuire dei titoli a opere d'arte figurativa, proponendo al pubblico un testo minimale a complemento dell'opera, pur avendo qualche predecessore, ad esempio nei "titoli" di affreschi alto-medievali, è, nella sua forma attuale, di data

## Launelinen und schwarze Flecken. Kandinskys künstlerische Entwicklung im Spiegel der Bildtitel

Felix Thürlemann

### Ceci (n'est) (pas) un Kandinsky

Fünf Jahre nach dem Tod Wassily Kandinskys, im Jahre 1949, malte Francis Picabia in Paris ein Ölbild, das man ohne die deutliche Signatur Picabias am unteren Rand auf den ersten Blick leicht als Kandinsky-Fälschung missverstehen könnte. Vier Kreise in unterschiedlicher Grösse und Farbe sind auf dunklem Grund verteilt und geben die Vorstellung von Körpern, die im leeren Raum schweben (Abb. 1).

Dass jedoch keine Fälschungsabsicht vorliegt, macht neben der Signatur auch der dem Werk beigegebene rätselhafte Titel, *Cynisme et indécence* (*Zynismus und Schamlosigkeit*), deutlich.

Picabia erweist sich mit der überraschenden, offenbar in keinem Bezug zur Darstellung stehenden Beschriftung als gelehriger Schüler der Dadaisten. Doch dem Ulk scheint ein tieferer Sinn zugrunde zu liegen. Mit dem Titel zusammen wirkt das Gemälde wie eine Parodie der in den Nachkriegsjahren wieder modisch gewordenen abstrakten Malerei.

Indem er Titel und Bild sich aneinander reiben lässt, weist Picabia auf ein angebliches Defizit dieser Kunstform hin, die hier unter Anspielung auf einen ihrer "Erfinder" vorgeführt wird: ihre Unfähigkeit zu moralischer Stellungnahme. Die Titelworte *Cynisme et indécence* scheinen sich letztlich auf die Haltung jener Maler zu beziehen, die solche Werke hervorbringen.

Wenn Picabias Bild einzelnen Werken Kandinskys ähnelt, so gilt dies für dessen Titel in keiner Weise. Kandinsky mag die Dada-Revolution unwillentlich mitangeregt haben, zu ihrem Anhänger ist er nie geworden. Kandinskys Bildtitel sind ausnahmslos affirmativ; sie wollen die Werke adäquat charakterisieren, beschreiben und deuten. Eines seiner einfachsten Kreisbilder etwa – auf ein solches mag Picabia sich mit seiner Parodie bezogen haben – heisst schlicht *Blau*, ein etwas komplexeres, mit sich überlagernden Kreisflächen *Einige Kreise*<sup>1</sup>.

Eine wichtige Lehre, die der Fall Picabia mit aller Deutlichkeit vor Augen führt, gilt jedoch uneingeschränkt auch für Kandinsky: Der Titel ist eine Aussage *sui generis*, ein sprachlicher Text, der erst einmal für sich gelesen werden muss, bevor der Betrachter ihn mit der Aussage des Bildes in Beziehung setzen kann<sup>2</sup>.

### Vom Sinn der Titel

Die Praxis, Werke der bildenden Kunst mit Titeln zu versehen und so dem Publikum zusätzlich zum Bild einen minimalen Text anzubieten, hat zwar einzelne Vorläufer, etwa in den *tituli* früh-

## Ligne d'humeur et tache noire. Evolution artistique de Kandinsky à la lumière des titres de tableau

Felix Thürlemann

### Ceci (n'est) (pas) un Kandinsky

En 1949, cinq ans après la mort de Wassily Kandinsky, Francis Picabia peint à Paris une huile que l'on aurait tendance à attribuer d'emblée à Kandinsky, n'était-ce la signature bien distincte de Picabia sur le bord inférieur de l'œuvre. Quatre cercles de couleurs et de tailles différentes sont répartis sur un fond sombre et donnent une impression de corps flottant dans un espace vide (ill. 1). Cependant, le titre énigmatique de l'œuvre, *Cynisme et indécence*, ajouté parallèlement à la signature, montre à l'évidence que l'artiste n'avait aucunement l'intention de faire un faux.

En apposant cette surprenante légende, qui n'a manifestement aucun rapport avec le sujet représenté, Picabia ne saurait être plus fidèle à l'esprit du Dadaïsme. Mais il semble que cette facétie recèle un sens plus profond. Avec ce titre, le tableau donne l'impression de parodier une peinture abstraite redevenue à la mode durant les années d'après-guerre. En créant cette friction entre le titre et le tableau, Picabia dénonce un prétendu déficit de cette forme d'art qu'il présente ici sous forme d'allusion à l'un de ses "inventeurs": leur incapacité à prendre une position morale. En fin de compte, les termes *Cynisme et indécence* semblent illustrer l'attitude des peintres qui produisent ce genre d'œuvres.

Si le tableau de Picabia ressemble à certaines peintures de Kandinsky, il n'en va pas de même pour son titre. Kandinsky peut avoir involontairement stimulé la révolution Dada, il n'y a jamais adhéré pour autant. Les titres des tableaux de Kandinsky sont tous affirmatifs; ils entendent caractériser, décrire et interpréter les œuvres comme il convient. L'un de ses tableaux de cercles les plus simples par exemple – c'est peut-être à ce genre d'œuvres que Picabia s'est référé avec sa parodie – s'appelle tout bonnement *Blau* [*Bleu*], et une autre peinture un peu plus complexe, comprenant des surfaces circulaires qui se chevauchent, *Einige Kreise* [*Quelques cercles*].<sup>1</sup> Cependant, l'enseignement important que le cas Picabia livre à l'évidence, vaut aussi sans réserve pour Kandinsky: le titre est un message *sui generis*, un texte linguistique qui doit d'abord être lu pour lui-même, avant que le spectateur ne puisse le mettre en rapport avec le message du tableau.<sup>2</sup>

### Du sens du titre

Cette pratique de donner des titres à des œuvres d'art et en offrant au public un texte minimal en plus du tableau, a beau avoir



2. Vasilij Kandinsky,  
*Impressione V (R/B  
397)*. Musée national  
d'art moderne, Centre  
Georges Pompidou,  
Parigi.

2. Wassily Kandinsky,  
*Impression V (R/B 397)*.  
Musée national d'art  
moderne, Centre  
Georges Pompidou,  
Paris.

2. Vassily Kandinsky,  
*Impression V (R/B 397)*.  
Musée national d'art  
moderne, Centre  
Georges Pompidou,  
Paris.

recente. È diventata regola corrente soltanto nel XIX secolo, quando si trattava di registrare la grande quantità di opere di pinacoteche ed esposizioni in cataloghi per il pubblico. Nel caso di opere recenti, i dati relativi al soggetto dell'immagine venivano indicati sempre più sovente dall'artista stesso. Oggi le opere d'arte figurativa vengono generalmente presentate come testi doppi, costituiti da una componente iconica e da una linguistica. Nella pratica museale contemporanea l'autore e il titolo, talvolta completati da indicazioni ulteriori, non sono più proposti sulla cornice del dipinto, bensì in una didascalia indipendente collocata direttamente sul muro accanto all'opera, perlopiù in caratteri vergognosamente piccoli e in qualità di attributo del tutto secondario. Questa abitudine, tuttavia, non significa affatto che il titolo abbia perso importanza nella percezione dei quadri, anzi. Si può osservare sovente come visitatori frettolosi guardino dapprima velocemente al cartellino con la didascalia e soltanto dopo, in modo altrettanto fuggitivo, all'opera. Apparentemente le informazioni linguistiche vengono avidamente accettate dal pubblico come strumenti ausiliari di orientamento e di conseguenza possono condizionare in modo determinante la percezione visiva.

Fondamentalmente è possibile differenziare due funzioni del titolo: una individualizzante e una caratterizzante. Nella sua funzione "individualizzante" il titolo può essere equiparato a un "nome proprio", incaricato di connotare la singola opera come entità inconfondibile. Non deve stupire, dunque, se pittori come Paul Klee e Max Ernst hanno paragonato l'atto di intitolare al battesimo di un neonato.<sup>3</sup> In virtù del titolo le opere diventano individui, evocabili attraverso il semplice pronunciamento del loro nome e suscettibili di divenire soggetto di un discorso persino in loro assenza. Questa funzione individualizzante può essere svolta anche da designazioni asemantiche, quali semplici cifre, come nel caso delle indicazioni dell'*opus* nelle composizioni musicali.<sup>4</sup>

Spesso, nell'ambito delle arti figurative, la funzione individualizzante del titolo viene completata da un'altra "caratterizzante". È il caso delle opere connotate da specifiche combinazioni di parole, ossia da brevi testi. I titoli di questo tipo restano sempre, laddove si tratta di creazioni linguistiche sufficientemente originali, dei nomi propri, ma contemporaneamente sono anche dei "commenti". Nonostante i titoli caratterizzanti siano perlopiù molto brevi, ciò non incide sulla loro efficacia nel senso di un condizionamento percettivo.<sup>5</sup> Anzi, la formula potrebbe essere: più il titolo è pregnante, più è grande il suo effetto. Uno storico dell'arte ha paragonato una volta l'effetto che si instaura quando l'osservatore di un dipinto viene a conoscenza del suo titolo con il cambiamento di registro percettivo che subentra "quando veniamo a sapere che l'uomo con cui stiamo parlando è un assassino".<sup>6</sup>

### **Impressione - Improvvisazione - Composizione**

Vasilij Kandinsky era pienamente cosciente dell'importante ruolo svolto dai titoli nell'osservazione dei dipinti e ne tenne accuratamente conto nella propria pratica. Lo testimonia il celebre passaggio dell'epilogo aggiunto nel 1911 al suo libro *Lo spirituale nell'arte*, in cui Kandinsky dà alcune chiarificazioni in

mittelalterlicher Fresken, ist aber in der heutigen Form nicht alt. Sie wurde erst im 19. Jahrhundert zur Regel, als es darum ging, die Bildermengen der grossen Gemäldegalerien und Ausstellungen für die Besucher in Katalogen zu erfassen. Bei neuen Arbeiten stammten die Angaben zum Bildthema immer häufiger von den Künstlern selbst. Heute werden Werke der bildenden Kunst in der Regel als doppelte Texte, die aus einer Bild- und einer Sprachkomponente zusammengesetzt sind, präsentiert.

Im gegenwärtigen Museumsbetrieb werden Autor und Titel, bisweilen von weiteren Angaben ergänzt, nicht mehr auf dem Rahmen, sondern auf einem separaten, neben dem Werk direkt auf der Wand angebrachten Schildchen, meist in verschämt kleiner Schrift, als etwas scheinbar Sekundäres dargeboten. Diese Gepflogenheit bedeutet nun aber keineswegs, dass der Titel bei der Wahrnehmung der Bilder an Bedeutung verloren hat, im Gegenteil. Oft lässt sich beobachten, wie gerade von eiligen Museumsbesuchern häufig zuerst ein kurzer Blick auf das Schrifttäfelchen und dann erst ein – meist ebenso flüchtiger – Blick auf das Werk geworfen wird. Offensichtlich werden die sprachlichen Informationen vom Publikum als Orientierungshilfen begierig akzeptiert; so können sie die visuelle Wahrnehmung entscheidend lenken.

Grundsätzlich lassen sich zwei Funktionen des Titels unterscheiden: eine individualisierende und eine charakterisierende. In seiner “individualisierenden” Funktion kann der Titel einem “Eigennamen” gleichgesetzt werden, der die Aufgabe hat, das einzelne Werk als unverwechselbare Grösse zu kennzeichnen. Es überrascht deshalb nicht, wenn Maler wie Paul Klee und Max Ernst die Titelgebung mit der Taufe eines Neugeborenen verglichen haben<sup>3</sup>.

Durch die Betitelung werden die Bildwerke zu Individuen, die durch die blosser Nennung ihres Namens evoziert und selbst in ihrer Abwesenheit zum Gegenstand des Gesprächs werden können. Diese individualisierende Funktion können auch inhaltsleere Bezeichnungen, etwa blosser Zahlen wie die Opus-Angaben bei Musikstücken, erfüllen<sup>4</sup>.

Häufig wird im Bereich der bildenden Künste die individualisierende Funktion des Titels durch eine “charakterisierende” ergänzt. Dies ist dann der Fall, wenn die Werke durch spezifische Wortverbindungen, kurze Texte, bezeichnet sind. Derartige Titel sind, wenn es sich um ausreichend originelle Sprachfügungen handelt, weiterhin Eigennamen, gleichzeitig aber auch “Kommentare”. Auch wenn die charakterisierenden Bildtitel meist nur sehr kurz sind, beeinträchtigt dies ihre Wirkung im Sinne einer Wahrnehmungslenkung nicht<sup>5</sup>. Im Gegenteil. Je prägnanter die Titel, desto grösser ihre Wirkung, könnte die Formel lauten.

Ein Kunstwissenschaftler hat den Effekt, der sich einstellt, wenn der Betrachter eines Gemäldes seinen Titel erfährt, einmal mit der Wahrnehmungsänderung verglichen, die eintritt, “wenn wir darüber unterrichtet werden, dass der Mann, mit dem wir gerade reden, ein Mörder ist”<sup>6</sup>.

### **Impression - Improvisation - Komposition**

Wassily Kandinsky war sich der wichtigen Rolle, die Titel bei der Betrachtung von Bildern spielen, genau bewusst und ist bei

quelques précédents – il n’est que de citer les *tituli* des fresques du début du moyen age – elle n’est pas ancienne telle qu’elle se présente actuellement. Elle est devenue une règle au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu’il a fallu recenser dans des catalogues les tableaux des expositions et des grandes galeries d’art pour les visiteurs. Pour les œuvres nouvelles, les artistes eux-mêmes fournissaient de plus en plus souvent des informations sur le sujet. Aujourd’hui, les œuvres d’art impliquent généralement une double lecture, à la fois plastique et linguistique.

Dans l’actuelle activité muséale, l’auteur et le titre, parfois complétés par d’autres indications, ne sont plus présentés sur le cadre, mais sur une étiquette séparée, placée directement sur le mur, à côté de l’œuvre. En général, la typographie y est honteusement petite, comme s’il s’agissait d’un élément secondaire. Mais cette habitude ne signifie nullement que le titre a perdu de son importance lorsqu’on regarde des tableaux. Au contraire. Comme on peut l’observer fréquemment dans les musées, les visiteurs pressés commencent souvent par lancer un bref regard sur l’étiquette, et ensuite seulement, un autre regard – généralement tout aussi fugitif – sur l’œuvre. De toute évidence, le public absorbe avidement les informations linguistiques comme des points de repère; ainsi peuvent-elles orienter de manière décisive la perception visuelle.

L’on distingue fondamentalement deux fonctions du titre: l’une individualisante et l’autre caractérisante. Lorsqu’il “individualise”, le titre peut être assimilé à un “nom propre”, qui a pour mission d’indiquer la dimension unique de telle ou telle œuvre. Il n’est donc pas surprenant que des peintres comme Paul Klee ou Max Ernst aient comparé le titrage des tableaux au baptême d’un nouveau-né.<sup>3</sup> En recevant un titre, les œuvres d’art deviennent des individus, qui peuvent être évoqués par la simple désignation de leur nom et devenir objets de la conversation, même en leur absence. Des désignations vides de contenu, telles que de simples chiffres ou des indications d’opus dans les compositions musicales, peuvent tout autant remplir cette fonction individualisante.<sup>4</sup>

Souvent, dans le domaine des Beaux-Arts, la fonction individualisante du titre peut être complétée par une autre qui “caractérise”. Tel est le cas lorsque les œuvres sont qualifiées par de brefs textes, des combinaisons de mots spécifiques. Quand il s’agit d’expressions verbales suffisamment originales, des titres de ce genre sont encore des noms propres, mais en même temps aussi des “commentaires”. Même si les titres qui caractérisent sont généralement très brefs, cette particularité ne saurait nuire à leur effet, au sens d’une orientation de la perception.<sup>5</sup> Au contraire. Plus les titres sont significatifs, plus leur effet est grand, pourrait-on dire.

Un historien d’art a comparé un jour l’effet qui se produit chez le spectateur lorsqu’il prend connaissance du titre d’une peinture, au changement de perception qui s’opère en nous, “quand nous apprenons que l’homme à qui nous sommes en train de parler est un meurtrier”.<sup>6</sup>

### **Impression - Improvisation - Composition**

Wassily Kandinsky est tout à fait conscient du rôle important des titres lors de la visualisation des tableaux. Aussi a-t-il procédé

3. Vasilij Kandinsky,  
*Improvvisazione 18*  
(R/B 384). Städtische  
Galerie im  
Lenbachhaus, Monaco.



3. Wassily Kandinsky,  
*Improvisation 18*  
(R/B 384). Städtische  
Galerie im Lenbachhaus,  
München.

3. Vassily Kandinsky,  
*Improvisation 18*  
(R/B 384). Städtische  
Galerie im  
Lenbachhaus, Munich.



4. Vasilij Kandinsky,  
*Composizione II*  
(R/B 334). Distrutto.

4. Wassily Kandinsky,  
*Komposition II*  
(R/B 334). Verbrannt.

4. Vassily Kandinsky,  
*Composition II*  
(R/B 334). Détruit.

merito alle otto illustrazioni sparse nel testo, relative a opere d'arte che egli voleva fossero intese come "esempi delle tendenze costruttive in pittura".<sup>7</sup> Le prime cinque opere spaziano dalla tarda antichità (mosaico ravennate) a Raffaello, fino a Cézanne. A esse sono accostate, in qualità di punti culminanti e nello stesso tempo conclusivi della storia dell'arte occidentale, tre dipinti dello stesso Kandinsky: *Impressione V*, *Improvvisazione 18* e *Composizione II* (figg. 2-4). Nello stesso tempo le tre opere esemplificano il personale e gerarchico sistema tipologico che l'artista espone come segue: "Tali riproduzioni sono esempi di tre diverse origini:

1. *Impressione* diretta dalla 'natura esteriore' che perviene all'espressione in una forma grafico-pittorica. Chiamo questi quadri *Impressioni*.

2. *Espressioni*, principalmente inconsapevoli, perlopiù sorte in modo improvviso, di eventi di carattere interiore, e quindi impressioni dalla 'natura interiore'. Chiamo questo tipo di quadri *Improvvisazioni*.

3. *Espressioni* che si formano in me in modo simile (ma particolarmente lento), le quali, dopo i primi abbozzi, vengono da me esaminate e rielaborate a lungo e in modo quasi pedantesco. Chiamo questo tipo di quadri *Composizioni*. Qui la ragione, la consapevolezza, l'intenzionalità, la finalità hanno una parte preponderante. In queste composizioni viene però sempre resa ragione non al calcolo bensì al sentimento".<sup>8</sup>

Il valore di queste affermazioni kandinskiane, relative al suo proprio sistema classificatorio in cui i singoli concetti si rinviano a vicenda, è stato finora piuttosto sopravvalutato. Va infatti considerato che la triade acquista piena valenza come sistema chiuso soltanto nel 1911, l'anno di pubblicazione del saggio *Lo spirituale nell'arte*: si tratta dell'unico anno nell'operato di Kandinsky in cui tutte e tre le categorie pittoriche sono presenti.<sup>9</sup> Nel 1910 nascono le prime tre "Composizioni" e nel 1911 tutte le "Impressioni"; il titolo "Improvvisazione" viene utilizzato per la prima volta nel 1909, ma già nel 1911 per l'ultima volta. Apparentemente, per l'artista la scelta dei tre concetti sottesi ai rispettivi titoli era determinata dalle gradazioni semantiche che la loro lettura poteva suscitare nello spettatore e non tanto da una sistematicità prestabilita.

La particolarità nell'intitolare un'opera utilizzando uno dei tre termini risiede nel fatto che questi designano una tipologia iconica, mentre l'individualizzazione delle opere avviene esclusivamente per mezzo di una denotazione numerica asemantica.<sup>10</sup> Questa predilezione del genere a scapito della singolarità dell'opera accentua il carattere artistico dei dipinti così designati e rappresenta per l'artista un mezzo di autostilizzazione per affermare la coerenza del proprio operato artistico su un arco di tempo prolungato.

Sorprende soprattutto l'impiego da parte di Kandinsky del concetto musicale di "improvvisazione" per connotare uno dei tre generi pittorici. Di fatto la creazione delle 35 opere appartenenti a questa categoria, numericamente distinte, non aveva implicato nessuna improvvisazione nel senso comune del termine. I dipinti a olio, perlopiù di grande formato, erano infatti preceduti – com'è ben attestabile in alcuni casi – da disegni, acquerelli e talvolta persino da studi preparatori a olio. L'espressione "sorte

seiner eigenen Praxis der Titelgebung entsprechend sorgfältig vorgegangen. Dies beweist die bekannte Passage aus dem Schlusswort, das er 1911 seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* hinzufügte. Kandinsky erläutert darin die in den Text eingestreuten acht Abbildungen von Kunstwerken, die er als "Beispiele der konstruktiven Bestrebungen in der Malerei" verstanden wissen wollte<sup>7</sup>. Die ersten fünf Werke spannen den Bogen von der Spätantike (ravennatisches Mosaik) über Raffael bis zu Cézanne. Ihnen sind, gleichsam als Schluss- und Höhepunkte der abendländischen Kunstgeschichte, drei Gemälde aus Kandinskys eigener Produktion angefügt: *Impression V*, *Improvisation 18* und *Komposition II* (Abb. 2-4). Die drei Werke sind gleichzeitig Beispiele für ein persönliches, hierarchisch geordnetes Gattungssystem, das der Maler wie folgt erläutert: "Diese Reproduktionen sind Beispiele von drei verschiedenen Ursprungsquellen:

1. direkter Eindruck von der 'äusseren Natur', welcher in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt. Diese Bilder nenne ich *Impressionen*;
2. hauptsächlich unbewusste, grösstenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der 'inneren Natur'. Diese Art nenne ich *Improvisationen*;
3. auf ähnliche Art (aber ganz besonders langsam) sich in mir bildende Ausdrücke, welche lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen von mir geprüft und ausgearbeitet werden. Diese Art Bilder nenne ich *Kompositionen*. Hier spielt die Vernunft, das Bewusste, das Absichtliche, das Zweckmässige eine überwiegende Rolle. Nur wird dabei nicht der Berechnung, sondern stets dem Gefühl recht gegeben"<sup>8</sup>.

Man hat den Wert dieser Ausführungen Kandinskys zu seinem privaten Gattungssystem, in dem die einzelnen Begriffe aufeinander verweisen, bisher im allgemeinen wohl zu hoch veranschlagt. Es ist nämlich zu berücksichtigen, dass die Triade als geschlossenes System bloss im Jahr 1911, dem Publikationsjahr der Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, voll gültig ist. Es ist das einzige Schaffensjahr Kandinskys, in dem alle drei Bildgattungen belegt sind<sup>9</sup>. 1910 entstehen die ersten drei "Kompositionen" und 1911 alle "Impressionen"; der Titel "Improvisation" wird 1909 zum ersten Mal, aber 1911 bereits auch zum letzten Mal verwendet. Entscheidend für die Wahl der drei Titelbegriffe waren für den Maler offenbar die Bedeutungsnuancen, die jeder Begriff für sich beim Leser mitschwingen liess, nicht jedoch eine im voraus festgelegte Systematik.

Das Besondere an der Titelgebung mittels der drei Gattungsbegriffe liegt darin, dass sie jeweils einen Bildtypus bezeichnen und die Individualisierung der Werke ausschliesslich durch die inhaltsleere Zählung geschieht<sup>10</sup>. Diese Bevorzugung der Gattung auf Kosten des einzelnen Werkes betont den Kunstcharakter der so bezeichneten Gemälde und ist für den Maler ein Mittel der Selbststilisierung, um eine über eine längere Zeitdauer sich erstreckende Kohärenz seiner künstlerischen Arbeit zu behaupten.

Am meisten überrascht Kandinskys Verwendung des musikalischen Begriffs "Improvisation" zur Bezeichnung eines der drei Gemäldetypen. Die Hervorbringung der 35 durch Zählung unterschiedenen Werke dieser Gattung hatte nämlich nichts Improvi-

avec soin lorsqu'il a lui-même intitulé ses œuvres, comme en témoigne un passage célèbre tiré de la conclusion qu'il ajoute en 1911 à son livre *Du spirituel dans l'art*. L'artiste y commente les huit reproductions d'œuvres d'art insérées dans le texte, et veut qu'on les comprenne comme des "exemples de tendances constructivistes en peinture"<sup>7</sup>. Les cinq premières œuvres font le lien entre l'antiquité finissante (mosaïques de Ravenne) et Cézanne en passant par Raphaël. Les trois autres sont des peintures de la propre production de Kandinsky et marquent une sorte d'apogée et de point final dans l'histoire de l'art occidental: *Impression V*, [*Impression V*], *Improvisation 18* [*Improvisation 18*] et *Komposition II* [*Composition II*] (ill. 2-4). Ces trois tableaux constituent en même temps des exemples d'un système de genres, personnel et hiérarchisé, que le peintre décrit en ces termes: "Les trois reproductions de mes tableaux que j'ai données en exemple appartiennent à trois genres distincts.

1° Impression directe de la "Nature extérieure", sous une forme dessinée et peinte. J'ai appelé ces tableaux *Impressions*.

2° Expressions, pour une grande part inconscientes et souvent formées soudainement, d'événements de caractère intérieur, donc impressions de la "Nature Intérieure". Je les appelle *Improvisations*.

3° Expressions qui se forment d'une manière semblable, mais qui, lentement élaborées, ont été reprises, examinées et longuement travaillées à partir des premières ébauches, presque d'une manière pédante. Je les appelle *Compositions*. L'intelligence, le "conscient, l'intention lucide, le but précis jouent ici un rôle capital, seulement ce n'est pas le calcul qui l'emporte, c'est toujours l'intuition"<sup>8</sup>.

Jusqu'ici, l'on a généralement surestimé la valeur de ses déclarations sur son propre système de genres, où les différents concepts renvoient les uns aux autres. Car il faut bien garder à l'esprit que ce système ternaire n'est pleinement valable qu'en 1911, l'année de publication de l'ouvrage *Du spirituel dans l'art*. C'est la seule année créatrice de Kandinsky qui témoigne de la coexistence de ces trois genres de tableaux.<sup>9</sup> L'année 1910 voit naître les trois premières "Compositions", et l'année 1911 toutes les "Impressions"; le titre "Improvisation" est utilisé pour la première fois en 1909, mais aussi pour la dernière fois dès 1911. Les nuances de sens que chaque concept fait résonner chez le lecteur, et non une systématique fixée à l'avance, manifestement déterminé le peintre dans le choix de ces trois titres.

Ce qu'il y a de particulier dans l'emploi de ces trois catégories pour le titrage, c'est qu'elles qualifient chaque fois un type de tableau et que les œuvres sont exclusivement individualisées par une numérotation vide de contenu.<sup>10</sup> Cette préférence donnée au genre, aux dépens de l'œuvre en particulier, souligne le caractère des peintures désignées en ces termes et constitue pour le peintre un moyen d'autostylisation, lui permettant d'assurer une cohérence de son travail artistique sur une plus longue durée.

Le terme musical d'"improvisation" utilisé par Kandinsky pour qualifier l'une des trois catégories de peintures est le plus surprenant. La production des trente-cinq œuvres de ce genre, différenciées par leur numérotation, n'a rien d'improvisé en soi au sens habituel du terme. La plupart des huiles de grand format



5. Vasilij Kandinsky,  
*La vita multicolore*  
(B 219). Städtische  
Galerie im  
Lenbachhaus, Monaco.

5. Wassily Kandinsky,  
*Das bunte Leben*  
(B 219). Städtische  
Galerie im Lenbachhaus,  
München.

5. Vassily Kandinsky,  
*La vie multicolore*  
(B 219). Städtische  
Galerie im  
Lenbachhaus, Munich.

in modo improvviso”, con cui Kandinsky caratterizza le “Improvvisazioni”, non può riferirsi al processo pittorico, ma piuttosto all’avvenimento dell’ispirazione cui devono la propria origine. Indubbiamente decisiva deve essere risultata per Kandinsky l’analogia fra la sua pittura innovativa e la musica evocata attraverso l’utilizzazione del termine. Le “Improvvisazioni” pittoriche volevano essere caratterizzate – alla pari di pezzi musicali – come creazioni artisticamente indipendenti, organizzate secondo regole proprie.<sup>11</sup>

La seconda nozione, “impressione”, richiama il movimento pittorico impressionista, ma le opere così connotate da Kandinsky non hanno alcun rapporto con la pittura *en plein-air*. In un certo senso, le “Impressioni” sostituiscono addirittura la pittura paesaggistica quasi completamente abbandonata dall’artista dopo il 1910. Si tratta di elaborazioni pittoriche *a posteriori* di impressioni sensibili. *Impressione III*, ad esempio, realizzata il 3 gennaio 1911, risale al concerto con opere di Schönberg cui Kandinsky aveva assistito due giorni prima, a Capodanno.<sup>12</sup> Tuttavia anche il termine “impressione” pone l’accento sulla dimensione interiore, sull’“impressione dalla ‘natura esteriore’”, come riporta la definizione di Kandinsky.

Il rango più alto nel sistema tipologico dell’artista è occupato dalle “Composizioni”.<sup>13</sup> Il concetto comporta due dimensioni semantiche centrali: come il termine “improvvisazione” esso postula uno stretto legame dei lavori così designati con le creazioni assolute in musica. Contemporaneamente, “composizione” designa da sempre la strutturazione dell’opera artistica, l’aspetto “costruttivo”, tanto caro a Kandinsky. Nei suoi scritti egli ha caricato la nozione di “composizione” in modo addirittura patetico. Nel suo testo *Sguardi sul passato* pubblicato nel 1913 – dopo aver già realizzato sei delle sue dieci “Composizioni” – parla di “dipingere una ‘composizione’” come “l’obiettivo” della sua vita.<sup>14</sup> In un’aggiunta alla versione russa successiva del testo descrive le grandi tempere *Arrivo dei mercanti* [*Ankunft der Kaufleute*] del 1905 e *La vita multicolore* [*Das bunte Leben*] (fig. 5) del 1907 come tappe preliminari sulla via verso la serie delle “Composizioni” avviata nel 1910.<sup>15</sup>

Resta da menzionare il gruppo di sette dipinti a olio realizzati nell’inverno 1907-1908 a Berlino. Nel catalogo personale n.1 [Hauskatalog I] i titoli di questi dipinti iniziano tutti con l’abbreviazione “C.”, da intendere presumibilmente in rapporto a *Composition*. Invece che essere distinti da cifre, i singoli dipinti vengono in questo caso differenziati da espressioni caratteristiche, quali *C. con nuvola gialla* [*C. mit gelber Wolke*] o *C. con donne verdi* [*C. mit grünen Frauen*].<sup>16</sup> Più tardi Kandinsky ha probabilmente distrutto questi lavori, che in parte aveva esposto e documentato fotograficamente (fig. 6), ritenendoli tentativi falliti all’interno della categoria delle “Composizioni”.<sup>17</sup>

### Il colore e l’oggetto

Con i titoli derivati dallo schema *Composizione con il cavaliere rosso* [*Komposition mit dem roten Reiter*] appare per la prima volta una forma caratteristica di titolo che Kandinsky utilizzerà in molteplici variazioni durante l’intero periodo creativo futuro. Essa consiste del designare e quindi nell’individualizzare un’opera mediante un dettaglio, un elemento pregnante dell’immagi-

sierendes im üblichen Sinne an sich. Die meist grossformatigen Ölgemälde waren – dies lässt sich für einige unter ihnen gut belegen – durch Zeichnungen, Aquarelle, bisweilen sogar durch Vorstudien in Öl genau vorbereitet. Der Ausdruck “plötzlich entstanden”, mit dessen Hilfe Kandinsky die “Improvisationen” charakterisiert, kann sich nicht auf den malerischen Prozess, sondern höchstens auf den Vorgang der Inspiration beziehen, dem sie ihre Entstehung verdanken. Entscheidend war für ihn zweifellos die Analogie zwischen seiner neuartigen Malerei und der Musik, die durch die Verwendung des Begriffs evoziert wurde. Die malerischen “Improvisationen” sollten – Musikstücken ähnlich – als künstlerisch autonome, nach eigenen Regeln organisierte Schöpfungen charakterisiert werden<sup>11</sup>.

Der zweite Begriff, “Impression”, lässt an die Bewegung des malerischen Impressionismus denken, doch haben die so bezeichneten Werke Kandinskys keinen Bezug zum Pleinairismus. In einem gewissen Sinne lösen die “Impressionen” sogar die von Kandinsky nach 1910 kaum mehr gepflegte Landschaftsmalerei ab. Sie sind nachträgliche malerische Verarbeitungen von Sinesindrücken. Die am 3. Januar 1911 gemalte *Impression III* etwa geht auf das von Kandinsky zwei Tage zuvor, an Neujahr, besuchte Konzert mit Werken Schönbergs zurück<sup>12</sup>. Doch auch der Begriff “Impression” setzt den Akzent auf die innere Dimension, den “Eindruck von der ‘äusseren Natur’”, wie es in Kandinskys Definition heisst.

Den obersten Rang im Gattungssystem nehmen die “Kompositionen” ein<sup>13</sup>. Der Begriff enthält zwei zentrale Sinndimensionen. Wie der Terminus “Improvisation” postuliert er eine Verwandtschaft der so betitelten Arbeiten mit den absoluten Werken der Musik. Gleichzeitig dient “Komposition” seit jeher zur Bezeichnung des bildnerischen Aufbaus, für das “Konstruktive”, das Kandinsky so sehr am Herzen lag. Der Maler hat den Begriff “Komposition” in seinen Schriften geradezu pathetisch aufgeladen. So spricht er in dem 1913 publizierten autobiographischen Text *Rückblicke* – zu einem Zeitpunkt, als er bereits sechs seiner insgesamt zehn “Kompositionen” geschaffen hatte – von dem einmal gesetzten Lebensziel, “eine ‘Komposition’ zu malen”<sup>14</sup>. In einem Zusatz zu der späteren russischen Fassung des Textes beschreibt er die grossen Temperabilder *Ankunft der Kaufleute* von 1905 und *Das bunte Leben* von 1907 (Abb. 5) als Vorstufen auf dem Weg zu der 1910 einsetzenden Serie der “Kompositionen”<sup>15</sup>.

Unerwähnt bleibt dabei die Gruppe von sieben Ölgemälden, die im Winter 1907/1908 in Berlin entstanden sind. Im Hauskatalog I beginnen die Titel dieser Gemälde alle mit der Abkürzung “C.”, die höchst wahrscheinlich mit “Composition” aufzulösen ist. Die einzelnen Gemälde werden statt mit Ziffern mit charakterisierenden Ausdrücken wie *C. mit gelber Wolke* oder *C. mit grünen Frauen* voneinander unterschieden<sup>16</sup>. Kandinsky hat diese Arbeiten, von denen er eine Anzahl ausstellte und auch fotografisch dokumentierte (vgl. Abb. 6), später wahrscheinlich alle als verunglückte Versuche in der Gattung der “Kompositionen” vernichtet<sup>17</sup>.

### Die Farbe und der Gegenstand

Mit den Titeln nach dem Schema *Komposition mit dem roten Reiter* ist zum ersten Mal eine für Kandinsky charakteristische

sont minutieusement préparées – comme on peut parfaitement le vérifier pour certaines d’entre elles – par des dessins, des aquarelles, et parfois même par des études préliminaires à l’huile. L’expression “formées soudainement”, à l’aide de laquelle Kandinsky caractérise les “Improvisations”, s’applique non pas au processus pictural, mais tout au plus au phénomène de l’inspiration, auquel elles doivent leur réalisation. Ce qui est décisif pour lui, c’est incontestablement l’analogie qui existe entre sa nouvelle peinture et la musique évoquée par l’utilisation du concept. Tout comme les morceaux de musique, les “Improvisations” picturales devraient être caractérisées comme créations jouissant d’une autonomie artistique, et soumises à leurs propres règles.<sup>11</sup>

Le deuxième terme, “impression”, évoque le mouvement pictural de l’impressionnisme, bien que les œuvres de Kandinsky désignées par ce terme n’aient aucun rapport avec le pleinairisme. En un certain sens, les “impressions” prennent même le relai des peintures de paysage auxquelles l’artiste ne s’adonne plus guère après 1910. Elles correspondent à des traitements picturaux ultérieurs de sensations. A titre d’exemple, l’*Impression III*, peinte le 3 janvier 1911, renvoie à un concert où l’on donnait des œuvres de Schönberg et auquel s’est rendu Kandinsky le jour du nouvel an.<sup>12</sup> Mais le terme d’“impression” met lui aussi l’accent sur la dimension intérieure, l’“impression de la ‘nature extérieure’”, comme l’indique la définition de Kandinsky.

Dans ce système des genres, ce sont les “Compositions” qui occupent le rang le plus élevé.<sup>13</sup> Au niveau du sens, le concept contient deux dimensions principales. Tout comme le terme d’“improvisation”, il postule une parenté entre les travaux qui portent ce titre et les œuvres absolues de la musique. En même temps, la “composition” a toujours servi à désigner la construction créatrice, le “constructif” si cher au cœur de Kandinsky. Dans ses écrits, le peintre donne au terme de “composition” une dimension véritablement pathétique. Si l’on se reporte à *Regards sur le passé*, un texte autobiographique qu’il publie en 1913, – il a alors déjà créé six de ses dix “Compositions” – il parle du but qu’il s’est donné dans la vie, “de peindre une ‘composition’”.<sup>14</sup> Dans un complément à la version russe du texte rédigée ultérieurement, il décrit ses grands tableaux à la détrempe *Ankunft der Kaufleute* [*L’arrivée des marchands*] de 1905 et *Das bunte Leben* [*La vie mélangée*] (ill. 5) de 1907 comme des étapes préliminaires à la série des “Compositions” qu’il a entreprise en 1910.<sup>15</sup>

Un groupe de sept huiles qu’il réalise à Berlin durant l’hiver 1907-1908 n’est pas mentionné. Dans le Catalogue manuscrit I, les titres de ces peintures commencent tous par l’abréviation “C.”, qui signifie très probablement “Composition”. Les peintures se distinguent les unes des autres non plus par des chiffres mais par des expressions caractéristiques comme *C. mit gelber Wolke* [*C. avec nuage jaune*] ou *C. mit grünen Frauen* [*C. avec femmes vertes*].<sup>16</sup> Ces travaux dont il avait exposé un certain nombre et constitué une documentation photographique (ill. 6), Kandinsky les fera disparaître par la suite, les considérant probablement tous comme des essais malheureux dans le genre des “Compositions”.<sup>17</sup>

### La couleur et l’objet

*Komposition mit dem roten Reiter* [*Composition avec cavalier*





6. Vasilij Kandinsky,  
*Composizione  
con nuvole gialle*  
(R/B 181). Disperso.

6. Wassily Kandinsky,  
*Composition mit gelben  
Wolken* (R/B 181).  
Verschollen.

6. Vassily Kandinsky,  
*Composition avec  
nuages jaunes*  
(R/B 181). Égaré.

ne. Il procedimento è meno arbitrario e meno innocente di quel che potrebbe sembrare di primo acchito. La denominazione di un elemento iconico nel titolo non induce lo spettatore soltanto a identificarlo esplicitamente, ma anche ad assimilarlo – unitamente agli altri elementi costitutivi, nel loro intreccio, dell'immagine – nella specifica configurazione segnalata dalla formulazione scelta. Risalta il fatto che, tranne un'eccezione, tutte le "Composizioni" del 1907-1908 sono designate con la formula aggettivo (colore) + sostantivo (cosa/persona) – ad esempio: *C. con nuvole rosse*, ... *con donne verdi*, ... *con il cavaliere rosso*. La denominazione congiunge un'idea "astratta" (colore) con un'idea figurativa (cosa o persona), mantenendoli tuttavia distaccati come due elementi autonomi, fondamentalmente abbinabili a piacere.

Per Kandinsky, secondo le sue stesse parole, il colore era già da tempo qualcosa che, sebbene nella realtà fosse prevalentemente legato agli oggetti, egli percepiva indipendentemente da essi, come grandezza dominante che oblitera il valore d'uso delle cose. Il testo autobiografico *Sguardi sul passato* del 1913 inizia con un capoverso che descrive questo fenomeno con teorica chiarezza: "I primi colori che mi fecero una forte impressione furono il verde chiaro vivace, il bianco, lo scarlatto, il nero e il giallo ocra. I miei ricordi risalgono fino al terzo anno di vita. Vidi questi colori in vari oggetti che oggi non sono più dinanzi ai miei occhi così nettamente come i colori stessi".<sup>18</sup>

Il testo è ricco di descrizioni che attestano l'importanza di questo fenomeno per la percezione del mondo di Kandinsky. Anche se le cose sono viste e denominate, il colore che aderisce a esse tende a "soverchiarle", come nell'esempio seguente: "Le cassette postali gialle cantavano dagli angoli delle strade la loro canzone color canarino".<sup>19</sup> Nelle composizioni teatrali posteriori, soprattutto ne *Il suono giallo* [*Der gelbe Klang*], di cui pubblicò il libretto nell'*Almanacco del Cavaliere Azzurro* nella primavera 1912, i colori furono presentati al pubblico indipendentemente dagli oggetti, come attori autonomi autodeterminantisi. Con ciò la possibilità di un'arte astratta era sperimentalmente provata.

In corrispondenza agli sviluppi dell'estetica kandinskiana cambiano anche i titoli delle opere. Dopo il 1912 la congiunzione aggettivo + sostantivo, designante un dettaglio pregnante, interessa il binomio "colore e forma" e non più quello di "colore e cosa". L'oggetto naturale era diventato, nella sua pittura, un soggetto puramente pittorico. La nuova variante del titolo viene applicata per la prima volta nel *Quadro con arco nero* [*Bild mit schwarzem Bogen*]<sup>20</sup> nell'agosto 1912, testimoniando la breccia definitivamente aperta verso la pittura astratta. Ma già nell'estate dello stesso anno Kandinsky aveva realizzato il dipinto *Macchia nera* [*I*] [*Schwarzer Fleck (I)*] (fig. 7). In questo titolo viene nominato esclusivamente l'elemento iconico astratto, che assurge così a tema vero e proprio del quadro.<sup>21</sup>

### Stadi di sviluppo

Facciamo un passo indietro e cerchiamo di tracciare un profilo degli sviluppi inerenti alla designazione dei titoli effettuata da Kandinsky a partire dagli inizi della sua carriera. Gli anni fra il 1900 e il 1908, sul piano artistico un periodo di ricerca, sono caratterizzati, per quanto concerne i titoli, da una grande varietà.

Titelform belegt, die der Maler während seiner gesamten weiteren Schaffenszeit in zahlreichen Abwandlungen verwenden wird. Sie besteht darin, ein Werk mit Hilfe eines Details, eines prägnanten Bildelementes, zu bezeichnen und damit zu individualisieren. Das Verfahren ist weniger willkürlich und auch weniger harmlos, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die Benennung eines bildnerischen Elementes im Titel veranlasst den Betrachter nicht nur zu dessen Identifikation, sondern auch zur Wahrnehmung dieses – und der übrigen Bildelemente, die in ihrem Zusammenspiel das Werk ausmachen – in der besonderen, durch die gewählte Formulierung angezeigten Art. Es fällt auf, dass mit einer Ausnahme alle “Kompositionen” von 1907-1908 mit der Formel *Adjektiv (Farbe) + Substantiv (Ding/Person)* – *C. mit roten Wolken, ... mit grünen Frauen, ... mit dem roten Reiter* und ähnlich – bezeichnet sind. Die Benennung bringt eine “abstrakte” Vorstellung (Farbigkeit) mit einer figürlichen Vorstellung (Ding oder Person) zusammen, hält sie aber gleichzeitig als zwei autonome, grundsätzlich beliebig kombinierbare Elemente auseinander.

Für Kandinsky war Farbe nach eigener Darstellung sehr früh etwas, was zwar in der Wirklichkeit meist an Objekte gebunden war, von ihm aber unabhängig von diesen, als die dominierende, den Gebrauchswert der Dinge gleichsam auslöschende Grösse wahrgenommen wurde. Der autobiographische Text *Rückblicke* von 1913 beginnt mit einem Abschnitt, der dieses Phänomen mit theoretischer Klarheit beschreibt: “Die ersten Farben, die einen starken Eindruck auf mich gemacht haben, waren hell saftig grün, weiss, karminrot, schwarz und ockergelb. Diese Erinnerungen gehen bis ins dritte Lebensjahr zurück. Diese Farben habe ich an verschiedenen Gegenständen gesehen, die, nicht mehr so klar wie die Farben selbst, heute vor meinen Augen stehen”<sup>18</sup>.

Der nachfolgende Text ist voll von Schilderungen, die die Bedeutung dieses Phänomens für Kandinskys Wahrnehmung der Welt belegen. Auch wenn Dinge von ihm gesehen und benannt werden, hat die ihnen anhaftende Farbe die Tendenz, sie zu “übertönen”, wie im folgenden Beispiel: “Die gelben Briefkästen sangen von den Ecken ihr kanarienvogellautes Lied”<sup>19</sup>. In den späteren Bühnenkompositionen, besonders deutlich in *Der gelbe Klang*, dessen Libretto Kandinsky im Frühjahr 1912 im *Almanach Der Blaue Reiter* publizierte, wurden die Farben schliesslich unabhängig von den Gegenständen als selbständig sich gerierende Akteure dem Publikum vorgeführt. Damit war die Möglichkeit einer abstrakten Kunst experimentell erwiesen.

Entsprechend der Entwicklung von Kandinskys Ästhetik ändern sich auch die Bildtitel. Die Verbindung Adjektiv + Substantiv zur Bezeichnung des prägnanten Details wird nach 1912 statt mit “Farbe und Ding” mit “Farbe und Form” gefüllt. Der Naturgegenstand war in seiner Malerei zu einem rein malerischen Gegenstand geworden. Die neue Titelvariante wird für das im August 1912 gemalte *Bild mit schwarzem Bogen*<sup>20</sup> erstmals angewandt und belegt den erfolgten “Durchbruch” zur abstrakten Malerei. Aber schon im Sommer desselben Jahres war das *Bild Schwarzer Fleck [I]* entstanden (Abb. 7). In dessen Titel wird das prägnante, abstrakte Bildelement allein genannt und damit gleichzeitig zum Thema des Werkes erhoben<sup>21</sup>.

*rouge*] témoigne pour la première fois d’une forme de titre caractéristique de Kandinsky, qu’il utilisera tout au long de sa période créatrice, en lui apportant de nombreuses modifications. Cette forme de titre consiste à qualifier une œuvre à l’aide d’un détail, d’un élément plastique significatif, et partant, à l’individualiser. Le procédé est moins arbitraire et aussi moins innocent qu’il n’y paraît à première vue. La désignation d’un élément créateur dans le titre invite le spectateur non seulement à l’identifier mais aussi à le percevoir – tout comme les autres éléments du tableau dont la combinaison constitue l’œuvre – à la lumière de la formulation choisie. Il est frappant de constater qu’à une exception près, toutes les “Compositions” de 1907-1908 sont désignées par la formule *adjectif (couleur) + substantif (chose/personne)* – *C. mit roten Wolken [C. avec nuages rouges], ... mit grünen Frauen [... avec femmes vertes], ... mit dem roten Reiter [... avec cavalier rouge]* et ainsi de suite. La désignation associe une notion “abstraite” (couleur) et une notion concrète (chose ou personne), mais en même temps, elle les distingue comme deux éléments autonomes, que l’on peut combiner par principe à volonté.

Pour Kandinsky la couleur est, selon sa propre représentation, un élément qu’il perçoit indépendamment des objets, – bien qu’en réalité, elle leur soit généralement liée – comme une dimension dominante, effaçant pour ainsi dire la valeur utilitaire des choses. Le début du texte autobiographique *Regards sur le passé* de 1913, décrit ce phénomène avec une clarté toute théorique: “Les premières couleurs qui aient fait sur moi une grande impression étaient du vert clair et plein de sève, du blanc, du rouge carmin, du noir et de l’ocre jaune. Ces souvenirs remontent à ma troisième année. J’ai vu ces couleurs sur différents objets que je ne me représente pas aujourd’hui aussi clairement que les couleurs elles-mêmes”<sup>18</sup>.

Le texte qui suit fourmille de descriptions qui témoignent de l’importance de ce phénomène pour la perception du monde par l’artiste. Même quand il voit et désigne les choses, la couleur qui leur est inhérente a tendance à les “couvrir”, comme le montre l’exemple suivant: “Les boîtes aux lettres lançaient du coin des rues leur chant vibrant de canari”<sup>19</sup>. Dans les compositions scéniques ultérieures, notamment *Der gelbe Klang [Sonorité jaune]*, dont Kandinsky publie le livret au printemps 1912 dans l’*Almanach du Blaue Reiter*, les couleurs sont enfin montrées au public indépendamment des objets, tels des acteurs autogérés. Ainsi l’artiste avait-il prouvé la possibilité d’un art abstrait sur le mode expérimental.

Les titres de tableaux se modifient aussi au rythme de l’évolution esthétique de Kandinsky. Après 1912, la relation adjectif + substantif pour désigner le détail significatif retient désormais la “couleur et la forme” et non plus la “couleur et la chose”. L’objet de la nature devient dans son œuvre un objet purement pictural. La nouvelle variante de titre, utilisée pour la première fois dans *Bild mit schwarzem Bogen [Tableau à l’arc noir]*<sup>20</sup> peint en 1912, témoigne d’une “percée” vers la peinture abstraite. Mais durant l’été de cette même année, Kandinsky a déjà peint le tableau *Schwarzer Fleck [I] [Tache noire (I)]* (ill. 7). Dans ce dernier titre, seul l’élément plastique abstrait et significatif est nommé, et devient en même temps le thème de l’œuvre.<sup>21</sup>



7. Vasilij Kandinsky,  
*Macchia nera* [I]  
(R/B 435). Museo Russo,  
San Pietroburgo.

7. Vassily Kandinsky,  
*Schwarzer Fleck* [I]  
(R/B 435). Russisches  
Museum, St. Petersburg.

7. Vassily Kandinsky,  
*Tache noire* [I] (R/B 435).  
Musée Russe,  
St. Petersburg.

Fin da questa prima fase creativa, ancora figurativa, risalta una predilezione per concetti astratti o perlomeno generalizzanti. Nei titoli vengono privilegiati sostantivi senza articolo. Si tratta di un procedimento che Kandinsky ha ripreso dai simbolisti, l'estetica dei quali aveva svolto per lui un importante ruolo esemplare.<sup>22</sup> Alcuni titoli caratteristici di composizioni a olio create in questo periodo sono: *Vecchia città* [*Alte Stadt*], *Sera* [*Abend*], *Appuntamento* [*Stelldichein*], *Nel bosco* [*Im Walde*], *Coppia a cavallo* [*Reitendes Paar*].<sup>23</sup> E ancora più eloquenti risultano i titoli delle grandi tempere realizzate fra il 1905 e il 1907. Accanto a titoli come *Acqua ferma* [*Stilles Wasser*] e *Ora mattutina* [*Morgenstunde*] se ne incontrano altri come *Panico* [*Panik*], *Campane a stormo* [*Sturmglöcke*] che sono talmente generali da non suggerire altro che un violento movimento.<sup>24</sup>

Particolarmente felice si rivela la scelta del titolo per la più grande tempera conservata: *La vita multicolore* [*Das bunte Leben*] del marzo 1907 (fig. 5). La combinazione dei termini linguistici è in grado, infatti, di designare sia la “scena rappresentata” – un raggruppamento di persone di ogni età e classe in atteggiamenti pacifici e bellicosi – sia, contemporaneamente, il “modo della rappresentazione” – tratteggi e punti variopinti strutturati in svariate articolazioni. Il dipinto rappresenta a livello iconico e astratto ciò che presenta sul piano figurativo.

Nella maggior parte dei lavori del primo Kandinsky assume un'importanza quasi emblematica il titolo *C'era una volta* [*Es war einmal*] che l'artista aveva dato nel 1904 a una piccola gouache, raffigurante in primo piano una signora in abiti medievali e sullo sfondo un cavaliere in atto di attraversare un ponte.<sup>25</sup> I numerosi dipinti d'impronta fiabesca, così come le scene medievali russe, cui seguono le scene Biedermeier, sono tutti tentativi di conseguire attraverso il distacco temporale un'espressione ideale, “astratta”.

Alla maggior parte dei suoi studi paesaggistici, talvolta realizzati come fogli di taccuino, Kandinsky non ha attribuito alcun titolo. Nei casi contrari risalta il fatto che egli amava precisare la condizione meteorologica o l'atmosfera del momento. A titolo indicativo: *Schwabing - Sole invernale* [*Schwabing - Wintersonne*], *Il Lago di Kochel in atmosfera cupa con acqua chiara* [*Kochel-See in trüber Stimmung mit hellem Wasser*] o ancora *Il Lago di Kochel al tramonto* [*Kochel-See bei Sonnenuntergang*].<sup>26</sup> L'attenzione per gli avvenimenti della meteorologia non è affatto in contraddizione con la tendenza di Kandinsky all'idealità. È uno dei suoi ulteriori strumenti per reprimere la figurazione attraverso l'accentuazione dei valori cromatici.

Gli anni 1909-1914, la “fase eroica” nell'opera di Kandinsky, in cui avviene la transizione verso l'astrazione accompagnata da una febbrile attività pubblicistica e organizzativa, sono dominati dalle opere rientranti nelle tre categorie di “Impressione”, “Improvvisazione” e “Composizione”. A esse vengono ad accostarsi sempre più frequentemente opere con titoli derivati dallo schema già sviluppato nel 1907-1908, quali *Quadro con centro verde* [*Bild mit grüner Mitte*] o *Quadro con macchia rossa* [*Bild mit rotem Fleck*].<sup>27</sup>

Il rientro forzato in Russia, in seguito allo scoppio della prima guerra mondiale, precipita dapprima Kandinsky in una crisi creativa. Fra il dicembre 1915 e il febbraio 1916 nasce una serie

## Stadien der Entwicklung

Machen wir einen Schritt zurück und versuchen wir die Entwicklung der Titelgebung bei Kandinsky seit Beginn seiner Karriere im Überblick darzustellen. Die Jahre zwischen 1900 und 1908, in künstlerischer Hinsicht eine Zeit des Suchens, sind, was die Bildtitel betrifft, durch eine grosse Vielfalt charakterisiert. Auffallend ist jedoch bereits für diese Phase des noch figürlichen Schaffens eine Vorliebe für abstrakte oder zumindest generalisierende Begriffe. In den Titeln werden Substantive ohne Artikel bevorzugt. Es ist ein Verfahren, das Kandinsky von den Symbolisten, deren Ästhetik für ihn eine wichtige Vorbildrolle hatte, übernahm<sup>22</sup>. Charakteristische Bildtitel für die in dieser Zeit entstandenen komponierten Ölbilder sind: *Alte Stadt*, *Abend*, *Stelldichein*, *Im Walde*, *Reitendes Paar*<sup>23</sup>. Noch aufschlussreicher sind die Titel der grossen, zwischen 1905 und 1907 geschaffenen Temperagemälde. Neben Titeln wie *Stilles Wasser* und *Morgenstunde* gibt es solche wie *Panik* und *Sturm-glocke*, die so allgemein gehalten sind, dass sie kaum mehr als heftige Bewegung suggerieren<sup>24</sup>.

Besonders geschickt gewählt ist der Titel des grössten erhaltenen Temperabildes: *Das bunte Leben* vom März 1907 (Abb. 5). Die Wortverbindung ist fähig, gleichzeitig die "dargestellte Szene" – eine Versammlung von Menschen jeden Alters und jeden Standes in friedlichen und kriegerischen Handlungen – und den "Modus der Darstellung" – verschiedenfarbige Striche und Punkte in vielfältigen Mustern arrangiert – zu bezeichnen. Das Bild stellt auf abstrakter, bildnerischer Ebene dar, was es auf figürlicher Ebene zeigt.

Eine geradezu emblematische Bedeutung für einen grossen Teil von Kandinskys frühen Arbeiten hat der Titel *Es war einmal*, den der Maler 1904 einer kleinen Gouache, die eine mittelalterlich gekleidete Dame im Vordergrund und einen eine Brücke überquerenden Ritter im Hintergrund zeigt, gegeben hat<sup>25</sup>. Die zahlreichen Bilder im Märchenstil und die altrussischen Szenen, denen sich die Biedermeierszenen anschliessen, sind alles Versuche, über die zeitliche Distanzierung zu einer idealen, "abstrakten" Aussage zu gelangen.

Dem grössten Teil seiner zahlreichen, bisweilen in der Art von Tagebuchblättern entstandenen Landschaftsstudien hat Kandinsky keinen Titel gegeben. Wenn doch, so fällt auf, dass er dabei gerne die jeweilige Wetterlage oder Stimmung präzisierete. Beispiele sind: *Schwabing - Wintersonne*, *Kochel-See in trüber Stimmung mit hellem Wasser* oder *Kochel-See bei Sonnenuntergang*<sup>26</sup>. Die Aufmerksamkeit für die Akzidenzen der Meteorologie steht nicht im Widerspruch zu Kandinskys Streben nach Idealität. Es ist ein weiteres seiner Mittel, um über die Betonung der Farbwerte das Gegenständliche zurückzudrängen.

Die Jahre 1909-1914, die "heroische Phase" in Kandinskys Schaffen, in welche der von einer fieberhaften publizistischen und organisatorischen Tätigkeit begleitete Übergang zur abstrakten Malerei fällt, ist dominiert von Werken in den drei Gattungen "Impression", "Improvisation" und "Komposition". Zu ihnen gesellen sich immer häufiger Werke mit Titeln entsprechend dem schon 1907/1908 entwickelten Schema, wie *Bild mit grüner Mitte* oder *Bild mit rotem Fleck*<sup>27</sup>.

Die durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs erzwungene

## Stades de l'évolution

Revenons sur nos pas et tentons d'examiner l'évolution du titrage des tableaux chez Kandinsky depuis le début de sa carrière. Les années entre 1900 et 1908, qui, du point de vue artistique, correspondent à une période de recherche, se caractérisent par une grande diversité en ce qui concerne les titres des tableaux. Mais ce qui frappe dans cette phase de création encore concrète, c'est déjà la prédilection de l'artiste pour des termes abstraits, ou tout au moins généralisants. Dans ses titres, il privilégie les substantifs sans article. C'est un procédé qu'il a repris des symbolistes dont l'esthétique joue un rôle phare pour lui.<sup>22</sup> Comme titres caractéristiques d'huiles réalisées à cette époque, on peut citer: *Alte Stadt* [Vieille ville], *Abend* [Le soir], *Stelldichein* [Rendez-vous], *Im Walde* [Dans la forêt], ou *Reitendes Paar* [Couple à cheval].<sup>23</sup> Les titres des grandes peintures à la détrempe exécutées entre 1905 et 1907 sont encore plus révélateurs. Parallèlement à *Stilles Wasser* [Eau dormante] et *Morgenstunde* [Heure matinale], d'autres comme *Panik* [Panique] et *Sturm-glocke* [Tocsin] sont structurés sur un mode si général qu'ils ne suggèrent guère plus qu'un mouvement violent.<sup>24</sup>

Le titre du plus grand tableau à la détrempe qui nous reste est particulièrement bien choisi: *Das bunte Leben* [La vie mélangée] de mars 1907 (ill. 5). La relation des mots est capable de désigner en même temps la "scène représentée" – une foule d'êtres de tous âges et de tous niveaux s'adonnant à des actions pacifiques et belliqueuses – et le "mode de représentation" – des traits et des points de différentes couleurs s'organisant selon de multiples combinaisons. Le tableau représente sur un plan abstrait, créateur, ce qu'il montre sur un plan concret.

Le titre *Es war einmal* [Il était une fois] donné par Kandinsky en 1904 à une petite gouache qui représente au premier plan une dame vêtue à la façon du moyen âge et au second plan un chevalier traversant un pont, possède une signification véritablement emblématique pour une grande part des travaux de jeunesse de l'artiste.<sup>25</sup> Les nombreuses œuvres dans le style des contes de fées, ou qui traduisent des scènes de la vieille Russie, auxquelles se rattachent des séquences Biedermeier, sont autant de tentatives pour parvenir à un message "abstrait" idéal, au-delà de toute distanciation temporelle.

Kandinsky n'a donné aucun titre à la majeure partie de ses nombreuses études de paysage, qui sont parfois réalisées à la manière d'un journal intime. Quand c'est néanmoins le cas, il est frappant de constater qu'il aime à donner des précisions météorologiques ou à spécifier l'atmosphère. Témoin certains titres comme: *Schwabing - Wintersonne* [Schwabing - Soleil d'hiver], *Kochel-See in trüber Stimmung mit hellem Wasser* [Lac de Kochel - aux eaux claires par temps triste] ou *Kochel-See bei Sonnenuntergang* [Lac de Kochel - au coucher du soleil].<sup>26</sup> L'attention qu'il porte aux aléas météorologiques n'est pas en contradiction avec ses aspirations à l'idéalité. C'est un autre de ses moyens pour repousser le concret en mettant l'accent sur les valeurs chromatiques.

Les années 1909-1914 correspondent à la "phase héroïque" dans la production artistique de Kandinsky. C'est alors que s'effectue la transition vers la peinture abstraite, qui s'accompagne d'une activité fébrile sur le plan de l'édition et de l'organisation. Toute cette époque est dominée par des travaux qui appartiennent



8. Vasilij Kandinsky,  
*Senza sostegno*  
(R/B 706). Sul mercato,  
Londra.

8. Wassily Kandinsky,  
*Ohne Stütze* (R/B 706).  
Kunsthandel, London.

8. Vassily Kandinsky,  
*Sens soutien*  
(R/B 706). Marché  
artistique, Londres.

di disegni a penna acquerellati, in uno stile stranamente retrospettivo, che l'artista raggruppa nella designazione tipologica di "Bagatelle". Ma in realtà già gli ultimi tre fogli non rientrano più in questa classificazione. Si ricollegano piuttosto alle ultime opere realizzate a Monaco e recano titoli quali *Acquerello con tratti neri* [*Aquarell mit schwarzen Strichen*] e *Acquerello con piccole macchie* [*Aquarell mit kleinen Flecken*].<sup>28</sup> A partire dal mese di settembre 1917 ritornano di nuovo i grandi dipinti a olio. Fra i primi realizzati vi è un gruppo con insolite denominazioni, *Tetro* [*Trübe*], *Crepuscolo* [*Dämmerung*], *Chiarezza* [*Klarheit*]: tre concetti per valori atmosferici ottici che nella loro successione lasciano presumere un riconquistato atteggiamento ottimistico.<sup>29</sup>

I restanti 25 dipinti a olio registrati nel catalogo personale, realizzati in Russia, possiedono tutti, tranne poche eccezioni, titoli che li caratterizzano in base a particolari iconici pregnanti. I dettagli sono però citati autonomamente, come se ogni volta si trattasse del tema vero e proprio dei dipinti. La serie di lavori inizia con *Ovale grigio* [*Graues Oval*] e finisce con *Cerchi su nero* [*Kreise auf Schwarz*].<sup>30</sup> All'epoca Kandinsky non usava intitolare gli acquerelli, né li registrava in alcun catalogo, nonostante avessero svolto proprio negli anni russi un ruolo particolarmente preminente come campo di sperimentazione per nuove soluzioni pittoriche. La maggior parte degli oli realizzati nello stesso arco di tempo si rivela esatta trasposizione di questi acquerelli, dove l'artista ha spesso mantenuto lo sfondo bianco del foglio di carta, arrivando addirittura, come in *Macchia nera [II]* [*Schwarzer Fleck (II)*], a imitare nel grande formato l'effetto della tecnica acquerellata.<sup>31</sup>

Nei primi tempi successivi al rientro in Germania Kandinsky intitola le sue opere quasi esclusivamente in base a un elemento iconico significativo, ma nel corso del 1923 avviene un ultimo fondamentale cambiamento nella designazione dei titoli. In pochissimo tempo vengono sperimentati numerosi nuovi procedimenti, che resteranno tutti di uso corrente nei rimanenti ultimi vent'anni di lavoro. La nuova libertà conseguita è però limitata da una regola generale: la pregnanza linguistica. Quasi sempre i titoli sono composti da una sola o da due, al massimo da tre brevi parole.

### Forme ludiche di laconicità

I nuovi titoli sono attestati per i dipinti a olio a partire dal 1923, con denominazioni quali *Quiete mossa* [*Bewegte Ruhe*], *Verde aperto* [*Offenes Grün*] o *Sereno* [*Heiteres*],<sup>32</sup> mentre per gli acquerelli già fin dall'inizio dello stesso anno. Il 2 gennaio 1923 Kandinsky intitola un acquerello *Buon umore* [*Gute Laune*], nei mesi di marzo e luglio intitola altri due acquerelli con *Emozione fantastica* [*Träumerische Regung*] e *Separato* [*Auseinander*], tutte e tre formule inedite.<sup>33</sup> Si può supporre che il confronto con l'opera di Paul Klee, incontrato nuovamente nel giugno 1922 in qualità di collega al Bauhaus di Weimar e con cui era entrato in stretto contatto personale, abbia incitato Kandinsky all'utilizzazione di nuove forme di designazione nominale per le proprie opere. I titoli straordinariamente fantasiosi di Klee dovevano aver costituito una sfida per l'amico più anziano. In ogni caso, risulta a favore di un impulso esteriore il fatto che questa volta la scelta dei titoli, a differenza dei cambiamenti precedenti, non sia stata implicata da un mutamento estetico.

Rückkehr nach Russland stürzt Kandinsky zuerst in eine Schaffenskrise. Zwischen Dezember 1915 und Februar 1916 entsteht eine Reihe von aquarellierten Federzeichnungen in einem merkwürdig anmutenden retrospektiven Stil, die der Maler unter dem signifikanten Gattungstitel "Bagatellen" zusammenfasste. Doch bereits für die letzten der drei Blätter trifft der Gattungsbegriff im Grunde nicht mehr zu. Sie knüpfen wieder an die letzten in München entstandenen Werke an und tragen Titel wie *Aquarell mit schwarzen Strichen* und *Aquarell mit kleinen Flecken*<sup>28</sup>. Vom September 1917 an entstehen dann wieder grosse Ölgemälde. Unter den ersten ist eine Gruppe mit ungewöhnlichen Bezeichnungen – in deutscher Übersetzung lauten sie: *Trübe, Dämmerung, Klarheit* – drei Begriffe für optische Stimmungswerte, die in ihrer Abfolge die Wiedergewinnung einer optimistischen Haltung anzuzeigen scheinen<sup>29</sup>.

Die restlichen in den Hauskatalog aufgenommenen 25 Ölgemälde, die in Russland entstanden sind, tragen mit wenigen Ausnahmen alle Titel, die sie nach prägnanten Bilddetails charakterisieren. Die Details werden jetzt aber allein genannt, als handelte es sich jedesmal um das eigentliche Thema der Bilder. Die Werkreihe beginnt mit *Graues Oval* und endet mit *Kreise auf Schwarz*<sup>30</sup>. Den Aquarellen gab Kandinsky damals keine Titel und listete sie auch in keinem Katalog auf, obwohl diese gerade in den russischen Jahren als Experimentierfelder für neue malerische Lösungen eine ungewöhnlich wichtige Rolle spielten. Die meisten in der gleichen Zeitspanne entstandenen Ölbilder erweisen sich als genaue Umsetzungen dieser Aquarelle, wobei der Maler häufig den weissen Grund des Papierbogens auch im Ölgemälde beibehält und bisweilen sogar, wie in *Schwarzer Fleck [II]* die Wirkung der Aquarelltechnik im grossen Format imitierte<sup>31</sup>.

In der ersten Zeit nach seiner Rückkehr nach Deutschland verwendet Kandinsky fast ausschliesslich Titel nach einem prägnanten Bildelement. Doch im Verlaufe des Jahres 1923 kommt es zu einem letzten grundlegenden Wandel im Titelgebrauch. In kürzester Zeit werden zahlreiche neue Verfahren erprobt, die alle in den verbleibenden zwanzig Schaffensjahren im Gebrauch bleiben werden. Die neu gewonnene Freiheit ist freilich durch eine Hauptregel eingeschränkt: die sprachliche Prägnanz. Fast immer bestehen die Titel aus nur einem oder zwei, selten aus drei kurzen Wörtern.

### Spielformen des Lakonismus

Die neuen Titel sind für die Ölgemälde seit Oktober 1923 mit Benennungen wie *Bewegte Ruhe*, *Offenes Grün* und *Heiteres* belegt<sup>32</sup>, für die Aquarelle schon seit Anfang desselben Jahres. Am 2. Januar 1923 betitelt Kandinsky ein Aquarell mit *Gute Laune*, im März und Juli zwei andere mit *Träumerische Regung* und *Auseinander*, alle drei bis dahin unbekannte Formeln<sup>33</sup>. Es ist zu vermuten, dass die Auseinandersetzung mit dem Schaffen Paul Klees, den er im Juni 1922 als Kollegen am Weimarer Bauhaus wiedertraf und mit dem er in einen engen persönlichen Kontakt trat, Kandinsky zur Verwendung neuer Formen des Bildtitels anregte. Klees ausserordentlich phantasievolle Titel müssen für seinen älteren Freund eine Herausforderung dargestellt haben. Für einen äusseren Impuls spricht jedenfalls die

ment aux trois genres "Impression", "Improvisation" et "Composition". Il s'y rattache de plus en plus souvent des œuvres dont les titres correspondent au schéma déjà développé en 1907-1908, comme *Bild mit grüner Mitte* [*Peinture au centre vert*] ou *Bild mit rotem Fleck* [*Tableau à la tache rouge*].<sup>27</sup>

Contraint de regagner la Russie au moment où éclate la première guerre mondiale, Kandinsky connaît tout d'abord une crise dans sa création artistique. Entre décembre 1915 et février 1916, il exécute dans un style paraissant curieusement rétrospectif, toute une série de dessins à la plume et à l'aquarelle, qu'il rassemble sous un titre de genre évocateur, "Bagatelles". Mais au fond, pour les trois dernières feuilles, le concept de genre n'est déjà plus de mise. Elles se rattachent de nouveau aux dernières œuvres réalisées à Munich et portent des titres comme *Aquarell mit schwarzen Strichen* [*Aquarelle avec traits noirs*] et *Aquarell mit kleinen Flecken* [*Aquarelle avec petites taches*].<sup>28</sup> A partir de septembre 1917, il se remet à peindre de grandes huiles. Parmi les premières, il en existe tout un groupe avec des titres inhabituels comme *Obscurci*, *Crépuscule* et *Clarté*, trois termes porteurs de valeurs optiques d'atmosphère, paraissant indiquer dans leur succession que l'artiste a retrouvé une attitude optimiste.<sup>29</sup>

Les vingt-cinq huiles restantes, enregistrées sur le Catalogue manuscrit, sont réalisées en Russie et portent toutes à peu d'exception près, des titres qui les caractérisent d'après des détails évocateurs. Mais à présent, seuls les détails sont nommés, comme s'il s'agissait chaque fois du véritable thème des tableaux. Cette série d'œuvres commence par *Ovale gris* et finit par *Cercles sur fond noir*.<sup>30</sup> A l'époque, Kandinsky ne donne aucun titre aux aquarelles, pas plus qu'il ne les consigne dans un catalogue, bien qu'elles aient joué durant les années russes un rôle extrêmement important comme champs d'expérimentation permettant d'accéder à de nouvelles solutions picturales. La plupart des huiles peintes durant la même période se révèlent être les transpositions exactes de ces aquarelles: l'artiste garde souvent le fond blanc de la feuille de papier sur sa peinture, et va même jusqu'à imiter l'effet de la technique à l'aquarelle dans ses grands formats, comme dans *Tache noire [II]*.<sup>31</sup>

Durant la première période qui suit son retour en Allemagne, Kandinsky utilise presque exclusivement des titres d'après un élément significatif du tableau. Mais au cours de l'année 1923, il se produit un ultime changement fondamental dans le titrage. En un temps record, l'artiste s'essaie à bon nombre de nouveaux procédés qui resteront en usage durant ses vingt dernières années de création. La liberté qu'il a nouvellement acquise est naturellement limitée par une règle essentielle: l'expressivité et la concision de la langue. Les titres se composent presque toujours uniquement d'un ou deux mots brefs, rarement trois.

### Formes ludiques du lakonisme

A partir d'octobre 1923, les nouveaux titres font état d'appellations comme *Bewegte Ruhe* [*Repos agité*], *Offenes Grün* [*Vert ouvert*] et *Heiteres* [*Serein*];<sup>32</sup> tel est déjà le cas pour les aquarelles depuis le début de la même année. Le 2 janvier 1923, Kandinsky intitule une aquarelle *Gute Laune* [*Bonne humeur*], puis en mars et en juillet deux autres *Träumerische Regung* [*Mouvement de rêve*] et *Auseinander* [*A part*], trois formules inconnues jusqu'a-



9. Gustave Doré,  
illustrazione per  
M. de Cervantes,  
*L'Ingénieux hidalgo  
Don Quichote de la  
Manche*, Parigi 1863.

9. Gustave Doré,  
Illustration zu  
M. de Cervantes,  
*L'Ingénieux hidalgo  
Don Quichote de la  
Manche*, Paris 1863.

9. Gustave Doré,  
illustration pour  
M. de Cervantes,  
*L'Ingénieux hidalgo  
Don Quichote de la  
Manche*, Paris 1863.

Non si tratta però di una semplice ripresa da parte di Kandinsky delle forme poetiche e ludiche dei titoli di Klee. Anche con i titoli alla nuova maniera, Kandinsky designa esclusivamente situazioni pittoriche o impressioni astratte, a differenza del suo collega che mediante la scelta del titolo amava risvegliare nello spettatore associazioni figurative.<sup>34</sup> Anche quando Kandinsky, nel periodo tardo, articola eccezionalmente le forme astratte secondo schemi percettivi figurativi, come ad esempio in *Accompagnamento nero* [*Schwarze Begleitung*]<sup>35</sup> del 1924 o nel dipinto realizzato l'anno precedente, *Senza sostegno* [*Ohne Stütze*] (fig. 8), i titoli indicano fenomeni strutturali, gestaltici: in *Accompagnamento nero*, una variante tardiva, geometrizzante del combattimento di san Giorgio contro il drago, motivo spesso raffigurato da Kandinsky attorno al 1911, il titolo focalizza l'incorniciatura nera a macchie eterogenee della scena come fenomeno pittorico principale. Anche *Senza sostegno*, se letto in termini figurativi, può essere inteso come scena cavalleresca, come lotta di Don Chisciotte contro i mulini a vento (fig. 9).<sup>36</sup> Kandinsky, tuttavia, preferisce dirigere l'attenzione dello spettatore su una caratteristica compositiva della complessa articolazione cromatico-formale, sul fatto cioè che la costellazione di figure ordinata attorno al centro di colori primari è ancorata nello spazio pittorico, distaccata dalle linee ondegianti nere del "suolo".

I nuovi titoli possono essere suddivisi in due gruppi: quelli che designano "impressioni astratte" e quelli che designano "fenomeni compositivi". Per la descrizione delle prime Kandinsky utilizza un vocabolario indiretto: "concetti sinestetici", ovvero termini riferiti a un altro senso che quello della vista, oppure "espressioni caratteriologiche", solitamente utilizzate per la descrizione di disposizioni sottese alle azioni umane.

I termini sinestetici denotano l'impressione generale dell'opera oppure si riferiscono a singoli elementi iconici, come ad esempio ai valori cromatici predominanti. Titoli appartenenti a queste due categorie sono: *Molto caldo* [*Heiss*], *Freddo* [*Kalt*], *Fresco* [*Kühl*], *Bruno profondo* [*Tiefes Braun*], *Rosso pesante* [*Schweres Rot*], *Suono verde* [*Grüner Klang*] o ancora *Profumo verde* [*Grüner Duft*].<sup>37</sup>

A partire dal 1923 Kandinsky utilizza con particolare predilezione termini caratteriologici nell'intitolare le sue opere. Ciò potrebbe essere collegato alla sua tendenza generale a considerare interi dipinti o singoli elementi pittorici, quali colori e forme, come esseri animati. Titoli esemplificativi in merito sono: *Discreto* [*Diskret*] (cat. n. 36), *Definito* [*Bestimmt*], *Contenuto* [*Verhalten*], *Caparbio* [*Trotzig*], *Ostinato* [*Hartnäckig*], *Allegro* [*Fidel*].<sup>38</sup> Altri titoli in cui, al contrario, non è tanto designata l'impressione generale dell'opera, bensì l'effetto di un elemento iconico dominante sono: *Superficie goffa* [*Plumpe Fläche*], *Verde costante* [*Standhaftes Grün*], *Giallo allegro* [*Lustiges Gelb*] o – accanto a *Lunatico* [*Launisch*] – *Tratto capriccioso* [*Launischer Strich*] e *Linea umorale* [*Launelinie*] – una designazione attestata addirittura per due acquerelli (fig. 10).<sup>39</sup>

Alle denominazioni incentrate su elementi iconici significativi si assommano sempre più spesso, dopo il 1923, titoli che pongono in evidenza aspetti dell'articolazione iconica della composizione. Ne sono esempi: *Pesante fra leggero* [*Schweres zwischen Leichtem*] (cat. n. 30), *Legame interno* [*Innerer Bund*] (cat. n. 45),

Tatsache, dass im Gegensatz zu früheren Änderungen bei der Titelgebung diese letzte nicht mit einem ästhetischen Wandel einherging.

Es ist nun aber keinesfalls so, dass Kandinsky Klees poetische und spielerische Formen der Bildtitel übernommen hätte. Kandinsky bezeichnet auch mit den Titeln der neuen Art ausschliesslich abstrakte Sinneffekte oder bildnerische Sachverhalte. Dies im Gegensatz zu seinem Malerkollegen, der es liebte, über die Titelwahl beim Betrachter figurliche Assoziationen wachzurufen<sup>34</sup>. Auch wenn Kandinsky in der späteren Schaffenszeit die abstrakten Formen ausnahmsweise nach figurlichen Wahrnehmungsschemata arrangiert, wie etwa in *Schwarze Begleitung*<sup>35</sup> von 1924 oder in dem ein Jahr zuvor entstandenen Gemälde *Ohne Stütze* (Abb. 8), benennen die Titel gestalterische Phänomene: In *Schwarze Begleitung*, eine späte, geometrisierende Variante des von Kandinsky um 1911 häufig dargestellten Drachenkampfs des heiligen Georg, wird durch den Titel die fleckig variierte schwarze Umrahmung der Szene als das malerische Hauptphänomen hervorgehoben. *Ohne Stütze* kann bei figurativer Betrachtung ebenfalls als eine Reiterszene aufgefasst werden, als Kampf Don Quichotes gegen die Windmühlen (vgl. Abb. 9)<sup>36</sup>. Kandinsky zieht es jedoch vor, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf eine kompositorische Eigenheit des komplexen Farb- und Formgefüges zu lenken, die Tatsache, dass die um das Primärfarbenzentrum angeordnete Figurenkonstellation von den schwarzen "Bodenlinien" abgehoben im Bildraum verankert ist.

Die neuen Bildtitel lassen sich in zwei Gruppen unterteilen, solche, die "abstrakte Sinneffekte" und solche, die "kompositorische Phänomene" bezeichnen. Für die Beschreibung der abstrakten Sinneffekte verwendet Kandinsky ein indirektes Vokabular, entweder "synästhetische Begriffe", das heisst Wörter, die sich auf einen anderen Sinn als den Gesichtssinn beziehen, oder "charakterologische Ausdrücke", Wendungen, die üblicherweise zur Beschreibung menschlicher Handlungsdispositionen dienen.

Die synästhetischen Begriffe bezeichnen entweder den Gesamteindruck des Werkes oder beziehen sich auf einzelne Bildelemente, etwa das Werk dominierende Farbtöne. Titel dieser beiden Kategorien sind etwa: *Heiss, Kalt, Kühl, Tiefes Braun, Schweres Rot, Grüner Klang* oder *Grüner Duft*<sup>37</sup>.

Mit besonderer Vorliebe verwendet Kandinsky seit 1923 charakterologische Begriffe in seinen Bildtiteln. Dies mag mit seiner allgemeinen Tendenz zusammenhängen, ganze Bilder oder bildnerische Elemente, Farben und Formen wie belebte Wesen zu betrachten. Beispiele für solche Bildtitel sind: *Diskret* (Kat. Nr. 36), *Bestimmt, Verhalten, Trotzig, Hartnäckig, Fidel*<sup>38</sup>. Titel, bei denen nicht der Gesamteindruck des Werkes, sondern die Wirkung eines dominierenden Bildelementes bezeichnet sind, lauten: *Plumpe Fläche, Standhaftes Grün, Lustiges Gelb* oder – neben *Launisch – Launischer Strich* und *Launelinie*, eine Bezeichnung, die sogar für zwei Aquarelle belegt ist (vgl. Abb. 10)<sup>39</sup>.

Zu den Benennungen nach prägnanten Bildelementen gesellen sich nach 1923 immer häufiger Titel, mit denen Aspekte des bildnerischen Aufbaus, der Komposition, hervorgehoben werden. Beispiele sind: *Schweres zwischen Leichtem* (Kat. Nr. 30),

lors<sup>33</sup>. Confronté à la production artistique de Paul Klee, qu'il retrouve en juin 1922 comme collègue au Bauhaus de Weimar et avec lequel il entretient d'étroits contacts personnels, il est certainement incité à employer de nouvelles formes de titre. Les titres de Klee, qui s'avèrent d'une extraordinaire fantaisie, ont dû représenter un défi pour son aîné. Toujours est-il qu'à l'inverse des changements antérieurs dans l'appellation des tableaux, celle-ci ne s'accompagne pas d'une transformation esthétique, ce qui parlerait en faveur de cette impulsion extérieure.

Mais Kandinsky ne reprend nullement les formes de titre ludiques et poétiques employées par Paul Klee. Avec ses nouvelles appellations, Kandinsky ne désigne que des effets de sens abstraits ou des circonstances créatrices, à l'inverse de son collègue qui aime éveiller par le choix de ses titres des associations concrètes chez le spectateur<sup>34</sup>. Même les rares fois où, durant sa phase artistique ultérieure, Kandinsky organise les formes abstraites d'après des schémas de perception concrets, comme dans *Schwarze Begleitung* [*Accompagnement noir*]<sup>35</sup> de 1924, ou encore dans *Ohne Stütze* [*Sans appui*] (ill. 8), une peinture réalisée une année auparavant, les titres désignent des phénomènes créateurs: dans *Schwarze Begleitung*, variante géométrisante tardive du combat de Saint Georges contre le dragon, souvent représenté vers 1911 par Kandinsky, l'encadrement noir de la scène aux taches variées devient par le titre le phénomène pictural principal. Si l'on observe *Ohne Stütze* d'un point de vue figuratif, l'œuvre peut être également interprétée comme une scène de cavalier, tel Don Quichotte se battant contre les moulins à vent (ill. 9)<sup>36</sup>. Cependant Kandinsky préfère orienter l'attention du spectateur sur l'originalité de la structure complexe des couleurs et des formes, sur la constellation de figures agencée autour d'un centre de couleur primaire, se détachant des "lignes du sol" noires, et véritablement ancrée dans l'espace de l'œuvre. Les nouveaux titres de tableaux peuvent se diviser en deux groupes, désignant respectivement les "effets de sens" abstraits et les "phénomènes structurels". Pour décrire les effets de sens abstraits, Kandinsky emploie un vocabulaire indirect, soit des "termes synesthétiques", c'est-à-dire des mots qui se réfèrent à un autre sens que celui de la vue, soit des "expressions caractérolologiques", tournures qui servent habituellement à décrire les capacités d'action humaines.

Les termes synesthétiques désignent l'impression globale de l'œuvre ou se réfèrent à des éléments particuliers du tableau, comme des teintes dominantes. Dans cette catégorie, l'on trouve des titres tels que *Heiss* [*Chaud*], *Kalt* [*Froid*], *Kühl* [*Fraîcheur*], *Tiefes Braun* [*Brun profond*], *Schweres Rot* [*Rouge lourd*], *Grüner Klang* [*Sonorité verte*] ou *Grüner Duft* [*Odeur verte*]<sup>37</sup>.

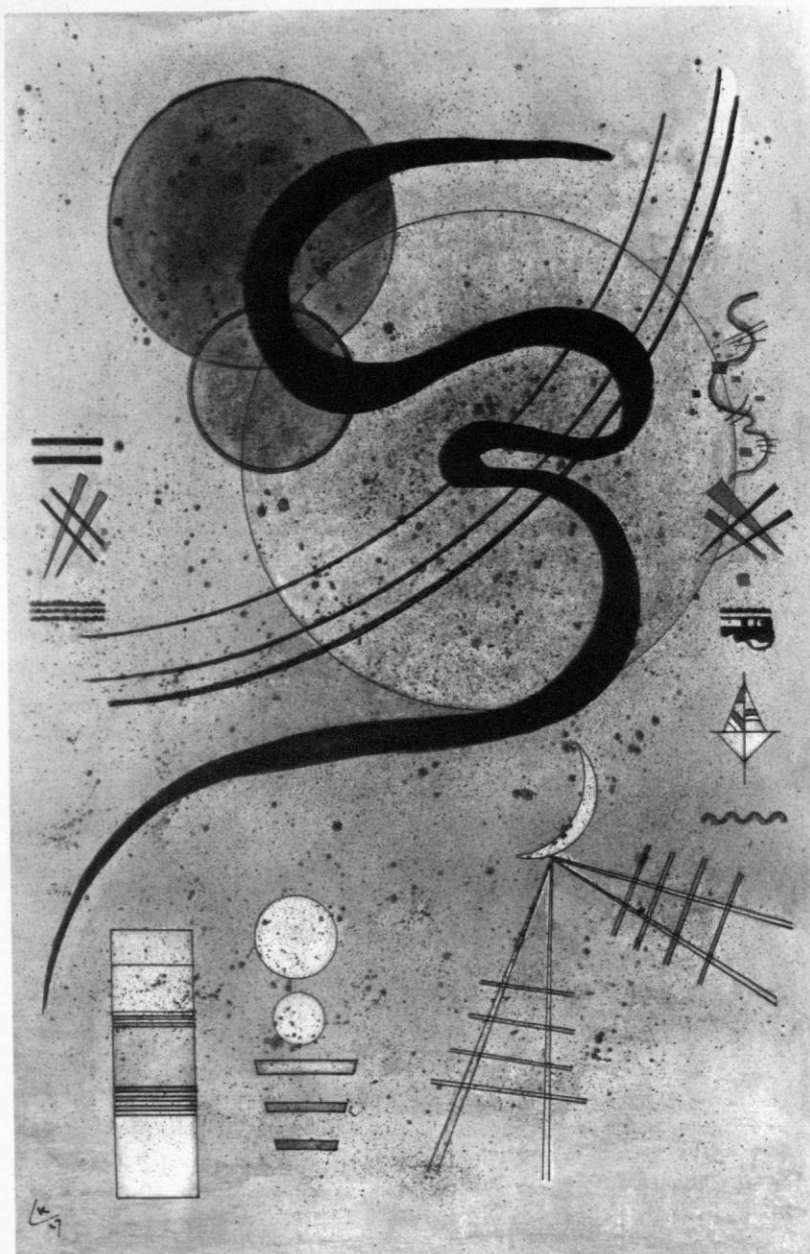
A partir de 1923, Kandinsky aime à employer des termes caractérolologiques dans ses titres de tableau. Cette prédilection est peut-être en rapport avec sa tendance à considérer des tableaux entiers ou encore des éléments créateurs, des formes et des couleurs comme des êtres animés. Parmi ces titres de tableaux, l'on peut citer comme exemples *Diskret* [*Discret*] (cat. n° 36), *Bestimmt* [*Déterminé*], *Verhalten* [*Retenu*], *Trotzig* [*Opiniâtre*], *Hartnäckig* [*Obstiné*] ou *Fidel* [*Joyeux*]<sup>38</sup>. Certains titres désignent non pas l'impression générale de l'œuvre mais l'effet d'un élément plastique dominant. Ainsi: *Plumpe Fläche* [*Plan*



10. Vasilij Kandinsky,  
*Linea umorale* (B 809).  
Collezione privata.

10. Wassily Kandinsky,  
*Launelinie* (B 809).  
Privatsammlung.

10. Vassily Kandinsky,  
*Ligne humorale* (B 809).  
Collection privée.



*Accompagnamento nero* [Schwarze Begleitung] o *Quadro nel quadro* [Bild im Bild].<sup>40</sup> Assai sovente risalta il fatto che non sono tanto termini statici, quanto concetti dinamici a denotare i fenomeni compositivi, cosa che rimanda ancora una volta a una concezione pittorica animistica. Il quadro viene inteso come rappresentazione di un processo creativo. È il caso, ad esempio, di *Schiarita* [Sich aufhellend], *Dentro il buio* [Ins Dunkel], *Pesando* [Lastend], *Leggera contropressione* [Leichter Gegendruck], *Dondolare* [Schaukeln] o *Vacillando* [Im Wackeln].<sup>41</sup> Particolarmente numerosi sono i titoli contenenti parole che appartengono all'ambito semantico dell'"oscillare" e dell'"ascendere". In questi casi non sono più evidenziati i mezzi compositivi stessi, bensì le loro impressioni.<sup>42</sup>

Sin dagli anni giovanili per Kandinsky è importante un concetto iconico in cui vengono confrontati elementi opposti. Vi allude il titolo *Combattimento in rosso e verde* [Kampf in Rot und Grün] di una tempera del 1904, dispersa ma documentata fotograficamente, in cui due cavalieri armati per un duello sono posti a confronto. Nel suo breve testo teorico *Tela vuota* [Toile vide] del 1935, Kandinsky descrive la composizione elementare come combinazione di due grandezze semplici, quali un cerchio rosso e uno nero.<sup>43</sup> Dopo il 1923 è riscontrabile un numero insolito di titoli in cui sono posti uno contro l'altro i due poli nominali di una categoria semantica. Siano menzionati i seguenti: "Caldo - freddo", "Grande - piccolo", "Forte - leggero" - accanto alle due varianti: "Lento - fisso", "Fisso - libero", così come "Tondo - a punta", "A punta - tondo".<sup>44</sup>

Già soltanto per la categoria duro-morbido sono riscontrabili fra il 1927 e il 1933 sei diverse forme di titoli, che nelle rispettive opere designano perlopiù il contrasto fra le chiare linee geometriche di contorno delle figure e i loro interni maculati o a macchie di colore sfumato. I titoli in successione cronologica sono: *Duro ma morbido* [Hart aber weich], *Duro nel morbido* [Hart in weich], *Duro morbido* [Weiches hart], *Duro-morbido* [Hartweich], *Duro ammorbidito* [Erweichtes hart], *Morbida durezza* [Weiche Härte].<sup>45</sup> Non è sicuramente il puro piacere della variazione linguistica che ha spinto Kandinsky a una tale varietà di forme nominali. Le sottili differenze nella formulazione sono indizi di una sensibilità altrettanto raffinata nei confronti delle rispettive situazioni pittoriche.<sup>46</sup> A parte il caso particolare di *Duro nel morbido* tutti i binomi designano la presenza simultanea delle due componenti, ma di volta in volta con un'altra ponderazione semantica e un diverso rapporto logico. In *Morbida durezza* il termine dominante è la durezza, mentre in *Duro morbido* è il contrario. Il caso più complesso è quello di *Duro ammorbidito*, che invita lo spettatore ad assimilare in un'opera d'arte statica un doppio movimento dal duro al molle per tornare di nuovo al duro.

#### 4 x 5 = 20

Nel dicembre 1933 Kandinsky lascia la Germania nazista e si trasferisce a Neuilly-sur-Seine presso Parigi. Con il trasferimento nel nuovo territorio linguistico, l'artista cambia immediatamente la lingua nei titoli delle sue opere, come aveva già fatto in occasione dell'intermezzo russo. I modi di intitolare restano però fondamentalmente immutati. Il titolo dell'ultima opera realizzata

*Innerer Bund* (Kat. Nr. 45), *Schwarze Begleitung* oder *Bild im Bild*<sup>40</sup>. Auffallend häufig sind es nicht statische, sondern dynamische Begriffe, mit denen kompositorische Phänomene bezeichnet werden, was wiederum auf eine animistische Bildauffassung verweist. Das Gemälde wird als Darstellung eines bildnerischen Prozesses verstanden. So zum Beispiel in: *Sich aufhellend* oder *Ins Dunkel*, *Lastend* oder *Leichter Gegendruck*, *Schaukeln* oder *Im Wackeln*<sup>41</sup>. Besonders zahlreich sind Titelwörter, die dem Bereich des "Schwebens" oder "Aufsteigens" angehören. In diesen Fällen sind es nicht mehr die kompositionellen Mittel selber, sondern ihre Sinneffekte, die bezeichnet werden<sup>42</sup>.

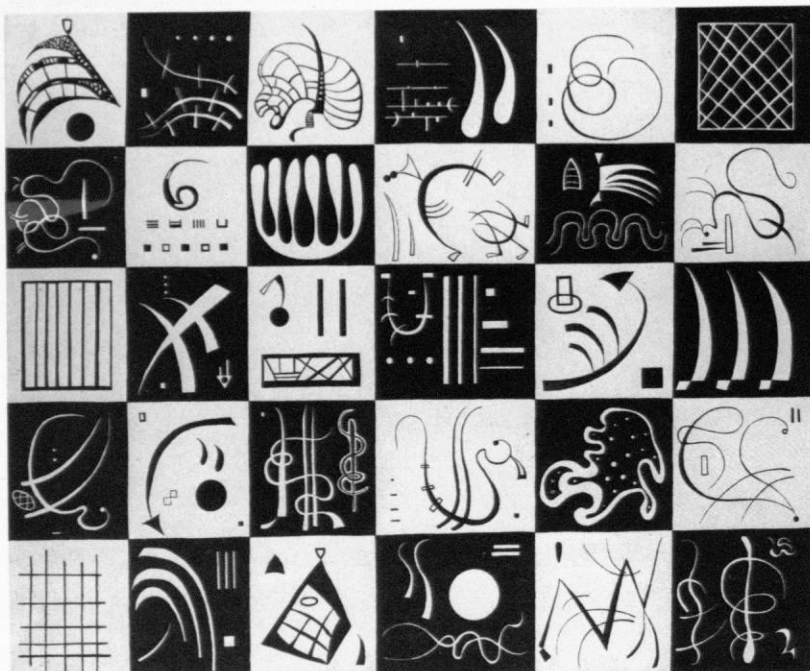
Schon seit seinen ersten Schaffensjahren ist für Kandinsky ein Bildbegriff wichtig, in dem konträre Elemente gegeneinandergeführt werden. Darauf weist der Titel *Kampf in Rot und Grün* für eine verschollene, aber fotografisch dokumentierte Tempera-Arbeit von 1904, in der zwei für ein Duell gerüstete Ritter einander gegenüberstehen. Im kurzen theoretischen Text *Toile vide* von 1935 schliesslich beschreibt Kandinsky die elementare Komposition als Zusammenstellung zweier einfacher Grössen, etwa eines roten und eines schwarzen Kreises<sup>43</sup>. In der Zeit nach 1923 gibt es ungewöhnlich viele Titel, in denen die beiden Begriffspole einer Sinneskategorie einander gegenübergestellt sind. Einige seien genannt: "Warm - kühl", "Gross - klein", "Krass und mild" – dazu in zwei Varianten: "Locker - fest", "Fixiert - locker" sowie "Rund und spitz", "Spitz - rund"<sup>44</sup>.

Allein für die Kategorie hart-weich lassen sich für die Jahre 1927 bis 1933 sechs unterschiedliche Titelformen nachweisen, die in den entsprechenden Werken meist den Kontrast zwischen geometrisch-klaren Konturlinien mit gefleckter Binnenfüllung oder sfumato-Farbflecken bezeichnen. Die Bildtitel lauten in chronologischer Reihung: *Hart aber weich*, *Hart in Weich*, *Weiches hart*, *Hartweich*, *Erweichtes hart*, *Weiche Härte*<sup>45</sup>. Es ist zweifellos nicht reine Freude an der sprachlichen Variation, die Kandinsky zu dieser Vielfalt der Wortfügungen veranlasst hat. Die feinen Unterschiede in der Formulierung sind Indizien einer ebenso feinen Empfindung gegenüber den jeweiligen visuellen Sachverhalten<sup>46</sup>. Abgesehen vom Sonderfall *Hart in weich* bezeichnen alle Begriffskomplexe die simultane Präsenz der beiden Komponenten, aber mit je anderer Gewichtsverteilung und unterschiedlichem logischem Verhältnis. In *Weiche Härte* ist Härte der dominante Begriff, in *Weiches hart* ist es umgekehrt. Am komplexesten ist der Fall von *Erweichtes hart*, der den Betrachter auffordert, in einem statischen Kunstwerk eine doppelte Bewegung von Hart zu Weich mit nochmaliger Rückkehr zu Hart wahrzunehmen.

#### 4 x 5 = 20

Im Dezember 1933 verlässt Kandinsky das Deutschland der Nazis und lässt sich in Neuilly-sur-Seine bei Paris nieder. Mit dem Wechsel in das neue Sprachgebiet ändert der Maler sofort, wie er dies auch während dem russischen Intermezzo getan hat, die Sprache für seine Bildtitel. Die Modi der Titelgebung aber bleiben grundsätzlich die gleichen. Der Titel des letzten in Deutschland gemalten Werkes lautet *Entwicklung in Braun*<sup>47</sup>, eine Formulierung, die man beim sich dezidiert apolitisch

*lourd*], *Standhaftes Grün* [Vert permanent], *Lustiges Gelb* [Jaune gai] ou – parallèlement à *Launisch* [Capricieux] - *Launischer Strich* [Trait capricieux] et *Launelinie* [Ligne d'humeur], cette dernière appellation désignant même deux aquarelles (ill. 10)<sup>49</sup>. Parallèlement à ces dénominations qui soulignent des éléments plastiques significatifs, l'on voit de plus en plus souvent apparaître après 1923 des titres qui mettent en relief certains aspects de la composition, de la construction créatrice. Témoin *Schweres zwischen Leichtem* [Lourd entre léger] (cat. n° 30), *Innerer Bund* [Lien intérieur] (cat. n° 45), *Schwarze Begleitung* [Accompagnement noir] ou *Bild im Bild* [Tableau dans le tableau]<sup>50</sup>. Ce sont extrêmement souvent des termes non pas statiques mais dynamiques, par lesquels des phénomènes structurels sont désignés, ce qui renvoie de nouveau à une conception de tableau animiste. La peinture est considérée comme représentation d'un processus créateur. C'est notamment le cas dans *Sich aufhellend* [S'éclairant] ou *Ins Dunkel* [Vers l'obscurité], *Lastend* [Oppressé] ou *Leichter Gegendruck* [Légère contre-pression], *Schaukeln* [Balancement] ou *Im Wackeln* [En vacillant]<sup>51</sup>. Les titres qui font partie du domaine du "flottement" ou de l'"ascension" sont particulièrement nombreux. Dans ces cas, ce ne sont plus les moyens structurels eux-mêmes, mais leurs effets de sens qui sont désignés<sup>52</sup>. Dès ses premières années de création, Kandinsky accorde une grande importance au titre où des éléments contraires sont mis en opposition. Témoin *Kampf in Rot und Grün* [Lutte en rouge et vert] pour un travail à la détrempe de 1904, dont il ne reste plus qu'un document photographique, et où deux chevaliers armés vont s'affronter en duel. Enfin dans *Toile vide*, un bref texte théorique de 1935, Kandinsky décrit la composition élémentaire comme une combinaison de deux dimensions simples, telles qu'un cercle rouge et un noir<sup>53</sup>. Après 1923, les titres mettant en opposition les deux pôles conceptuels d'une catégorie de sens sont une légion: "Chaud-frais", "Grand-petit", "Dramatique et doux" – sans oublier deux variantes: "Lâche-serré", "Fixé-lâche", ainsi que "Rond et pointu" et "Pointu-rond"<sup>54</sup>. Pour la seule catégorie dur/mou, l'on ne dénombre pas moins de six versions de titres différents entre 1927 et 1933. Ils désignent généralement dans les œuvres un contraste entre des contours à la géométrie claire, et une surface intérieure tachetée ou des taches de couleur en sfumato. Les titres de ces tableaux s'énoncent comme suit, par ordre chronologique: *Hart aber weich* [Dur mais mou], *Hart in weich* [Dur et mou], *Weiches hart* [Mollesse dure], *Hartweich* [Dur-mou], *Erweichtes hart* [Dur adouci] et *Weiche Härte* [Molle dureté]<sup>55</sup>. Ce n'est certainement pas pour le simple plaisir de varier les mots, que Kandinsky se laisse aller à cette multiplicité d'expressions verbales. Les subtiles différences dans la formulation sont les indices d'une sensation tout aussi subtile à l'égard des différentes circonstances visuelles<sup>56</sup>. Hormis le cas *Hart in weich*, tous ces ensembles conceptuels désignent la présence simultanée des deux composantes, mais avec une répartition du poids qui varie chaque fois, et une relation logique différente. Dans *Weiche Härte*, c'est la dureté qui est le concept dominant, alors que dans *Weiches hart*, c'est l'inverse. Le cas le plus complexe est celui de *Erweichtes hart*, qui invite le spectateur à percevoir dans une œuvre d'art statique un double mouvement de la dureté vers la mollesse, avec un retour vers la dureté.



11. Vasilij Kandinsky,  
*Trenta* (R/B 1074).  
Musée national d'art  
moderne, Centre  
Georges Pompidou,  
Parigi.

11. Wassily Kandinsky,  
*Dreissig* (R/B 1074).  
Musée national d'art  
moderne, Centre  
Georges Pompidou,  
Paris.

11. Vassily Kandinsky,  
*Trente* (R/B 1074).  
Musée national d'art  
moderne, Centre  
Georges Pompidou,  
Paris.

in Germania è *Sviluppo in bruno* [*Entwicklung in Braun*],<sup>47</sup> una formulazione che difficilmente può essere intesa come allusione alle minacciose condizioni di vita, considerata la posizione decisamente apolitica di Kandinsky. La prima registrazione annotata in Francia dopo una pausa di lavoro di sei mesi, *Inizio* [*Start*], sembra invece molto appropriata. Il titolo designa sia il tema dell'opera – rappresentato mediante una serie di forme ameboidi crescenti verso l'alto, attorniate da elementi circolari e rettangolari – sia il rinnovato inizio in senso biografico (cat. n. 62).<sup>48</sup>

Nel periodo parigino è possibile individuare un nuovo elemento nell'assegnazione dei titoli: una curiosa predilezione per formule numerali: *Tre* [*Trois*], *Quindici* [*Quinze*] (cat. n. 71), *Sette* [*Sept*] (cat. n. 84),  $4 \times 5 = 20$ , *Trenta* [*Trente*] (fig. 11).<sup>49</sup> A che cosa si riferisce questo conteggio? Apparentemente agli elementi costitutivi dell'opera, articolati come piccole immagini autonome in raggruppamenti non sistematici. Kandinsky sperimenta l'insolita forma compositiva per la prima volta nel 1927 in un acquerello che intitola significativamente *Piccoli quadretti* [*Kleine Bildchen*].<sup>50</sup> Durante il periodo bauhausiano crea una serie ulteriore di lavori in base allo stesso principio strutturale.<sup>51</sup> Solo negli ultimi anni, però, Kandinsky sfrutta tutte le possibilità della nuova modalità compositiva in opere che intitola, oltre che con termini numerali, con espressioni quali *Ognuno per sé* [*Chacun pour soi*], *Insieme* [*Ensemble*], *Divisione unità* [*Division unité*], *Raggruppamento* [*Groupement*], *Parti diverse* [*Parties diverses*] o addirittura con *Un conglomerato* [*Un conglomerat*].<sup>52</sup>

Sarebbe errato leggere nella nuova e più libera struttura iconica l'indizio di una diminuzione del potenziale creativo dell'artista. Kandinsky, piuttosto, sperimenta qui una forma compositiva che si differenzia radicalmente dalla struttura pittorica tradizionale, utilizzata da lui stesso soprattutto durante la sua fase "eroica". Gli elementi iconici non vengono più messi in rapporto secondo un ordine severo e costrittivo, né mediati attraverso l'insieme unificante dell'immagine; il quadro è ora una struttura aperta con una moltitudine di elementi, la cui percezione riserva allo spettatore un ruolo creativo del tutto nuovo. Accoppiandoli e allineandoli a libera scelta, egli ha possibilità quasi infinite per disporre gli uni contro gli altri e, ogni volta, per così dire, può comporre un suo proprio "testo". Con questa tardiva struttura iconica additiva Kandinsky ha offerto un contributo allo sviluppo della pittura non ancora riconosciuto nel suo autentico significato.

<sup>47</sup> R 836 e R 767. I titoli delle opere di Kandinsky vengono citati nelle indicazioni corrispondenti ai cataloghi ragionati: l'abbreviazione "R/B" rimanda al catalogo dei dipinti a olio di Hans Konrad Roethel e Jean Benjamin (Roethel-Benjamin 1982-1984); l'abbreviazione "B" al catalogo degli acquerelli di Vivian Endicott Barnett (Barnett 1992-1993). Va considerato tuttavia che nel catalogo ragionato di Roethel e Benjamin risultano plurime deficienze nella trascrizione dei titoli che ne rendono difficoltosa l'analisi. I titoli originali russi utilizzati da Kandinsky fra il 1915 e il 1921 sono dati soltanto nella versione tradotta e le indicazioni relative alle varianti dei titoli talvolta presi in considerazione da Kandinsky e da Gabriele Münter sono spesso incomplete. Ad esempio, il particolare tratto dal catalogo personale n. 3 (scrittura di Gabriele Münter, schizzi tardivi di Kandinsky), illustrato in Roethel-Benjamin 1982, p. 17, attesta che per *Composizione I* [*Komposition I*] (R/B 327) era stato originariamente preso in considerazione il titolo *Quadro con cavalieri (bianco)* [*Bild mit Reitern (Weiss)*]. La denominazione *Composizione I* è riportata solo in una seconda riga; inoltre la cifra *I* corregge un'annotazione precedente. Questo prova che inizialmente l'opera non recava affatto il titolo d'onore "Composizione".

gebärdenden Kandinsky wohl kaum als Anspielung auf die bedrohliche Lebenssituation beziehen kann. Anders steht es mit dem ersten, nach einer Schaffenspause von sechs Monaten in Frankreich notierten Eintrag: *Start*. Der Titel bezeichnet ebenso sehr das Thema des Werkes – dargestellt durch eine Abfolge von sich im Aufstieg vergrößernden, von Kreisen und Rechtecken umspielten amöbenhaften Elementen –, wie den biographischen Neubeginn (Kat. Nr. 62)<sup>48</sup>.

Ein neues Element der Titelgebung lässt sich in der Pariser Zeit feststellen: eine merkwürdige Vorliebe für Titel mit Zahlbegriffen: *Trois*, *Quinze* (Kat. Nr. 71), *Sept* (Kat. Nr. 84),  $4 \times 5 = 20$ , *Trente* (Abb. 11)<sup>49</sup>. Was wird hier gezählt? Es sind offenbar die wie autonome kleine Bildchen in loser Gruppierung zusammengestellten Elemente, aus denen das Werk zusammengesetzt ist. Zum ersten Mal erprobt Kandinsky die ungewöhnliche Kompositionsform 1927 in einem Aquarell, das er bezeichnenderweise *Kleine Bildchen* nennt<sup>50</sup>. Während der Bauhauszeit entsteht noch eine Anzahl weiterer Arbeiten nach dem gleichen Gestaltungsprinzip<sup>51</sup>. Aber erst in den letzten Schaffensjahren schöpft Kandinsky alle Möglichkeiten der neuen Kompositionsform in Werken aus, für deren Benennung er neben Zahlbegriffen auch Ausdrücke wie *Chacun pour soi*, *Ensemble*, *Division unité*, *Groupement*, *Parties diverses* oder gar *Un conglomerat* verwendet<sup>52</sup>.

Es wäre falsch, in der neuen, lockeren Bildstruktur ein Indiz für das Nachlassen der schöpferischen Kräfte des Malers zu sehen. Vielmehr erprobt Kandinsky hier eine neue Kompositionsform, die sich von der traditionellen, auch von ihm – besonders während der „heroischen“ Schaffensphase – gepflegten Bildstruktur radikal unterscheidet. Die Bildelemente werden nicht mehr in strenger, unausweichlicher Ordnung wie feindliche Akteure kontrastierend gegeneinander geführt und im übergreifenden Ganzen vermittelt; das Gemälde ist jetzt ein offenes Gefüge einer Vielzahl von Elementen, bei deren Wahrnehmung dem Betrachter eine ganz neue, kreative Rolle zukommt. In frei wählbaren Paarungen und Reihen kann er sie in fast unendlich vielen Möglichkeiten betrachtend gegeneinander ausspielen und jedesmal gleichsam seinen eigenen „Text“ bilden. Mit der späten, additiven Bildstruktur hat Kandinsky einen Beitrag für die Entwicklung der Malerei geliefert, der in seiner wahren Bedeutung noch nicht erkannt worden ist.

<sup>1</sup> R/B 836 und R/B 767. Kandinskys Bildtitel werden entsprechend den Angaben in den Oeuvre-Katalogen wie folgt zitiert: Die Abkürzung „R/B“ verweist auf das Werkverzeichnis der Ölgemälde von Hans Konrad Roethel und Jean Benjamin (Roethel-Benjamin 1982-1984), die Abkürzung „B“ auf den Katalog der Aquarelle von Vivian Endicott Barnett (Barnett 1992-1993). Zu berücksichtigen ist dabei, dass der Oeuvre-Katalog von Roethel und Benjamin in der Transkription der Bildtitel zahlreiche Mängel aufweist, die die Untersuchung erschweren. So werden die originalen, von Kandinsky zwischen 1915 und 1921 verwendeten russischen Titel nur in Übersetzungen gegeben, und die Angaben der von Kandinsky bzw. von Gabriele Münter zeitweise erwogenen Titelvarianten sind häufig unvollständig. So belegt etwa der in Roethel-Benjamin 1982, S. 17, abgebildete Ausschnitt aus dem Hauskatalog III (Schrift von Münter, spätere Skizzen von Kandinsky), dass für die *Komposition I* (R/B 327) ursprünglich die Titel *Bild mit Reitern* (*Weiss*) (*genannt Herbst*) erwogen wurden. Die Bezeichnung *Komposition I* ist erst auf einer zweiten Linie eingetragen, wobei die Ziffer *I* eine erste Angabe korrigiert. Diese Tatsache belegt, dass das Werk den Ehrentitel „Komposition“ ursprünglich gar nicht trug.

<sup>2</sup> Dazu Thürlemann 1986, bes. S. 32. Eine grundlegende Studie zu Geschichte und Funktion des Bildtitels ist meines Wissens noch immer ein Desiderat. Nur zum Teil übertragbar auf den Bereich der bildenden Künste sind die für den Buchtitel gültigen Sach-

#### 4 x 5 = 20

En décembre 1933, Kandinsky quitte l'Allemagne nazie et s'installe à Neuilly-sur-Seine, aux portes de Paris. En arrivant dans ce nouveau pays, le peintre change aussitôt de langue pour ses titres de tableaux, tout comme il l'avait fait durant l'intermezzo russe. Mais les modes d'appellation restent fondamentalement les mêmes. Le titre de la dernière œuvre peinte en Allemagne est *Entwicklung in Braun*<sup>47</sup> [*Développement en brun*], formulation que l'on ne peut guère prendre comme une allusion à la situation menaçante, chez un Kandinsky se voulant résolument apolitique. Il en va différemment pour le premier titre que l'artiste donne en France après une interruption de six mois dans sa création: *Start* [*Début*]. Cette appellation désigne tout autant le nouveau départ de l'artiste, que le thème de l'œuvre, composée d'une série d'éléments circulaires et rectangulaires évoluant comme des amibes et s'accroissant au fur et à mesure qu'ils s'élèvent (cat. n° 62)<sup>48</sup>.

On constate un nouvel élément dans les titres durant la période parisienne: c'est une étonnante prédilection de l'artiste pour les chiffres: *Trois*, *Quinze* (cat. n° 71), *Sept* (cat. n° 84),  $4 \times 5 = 20$ , *Trente* (ill. 11)<sup>49</sup>. Mais que compte-t-il? Il s'agit manifestement des éléments dont l'œuvre se compose et qui sont regroupés de manière assez lâche, tels de petits tableaux autonomes. La première fois que Kandinsky s'essaie à cette forme de composition inhabituelle, c'est en 1927 dans une aquarelle qu'il appelle de façon caractéristique *Kleine Bildchen* [*Petits tableaux*]<sup>50</sup>. A l'époque du Bauhaus, il réalise encore un certain nombre de travaux selon le même principe d'agencement<sup>51</sup>. Mais c'est seulement durant les dernières années de création que Kandinsky épuise toutes les possibilités de cette nouvelle forme de composition dans des œuvres qui ont des chiffres pour titres, mais aussi des expressions comme *Chacun pour soi*, *Ensemble*, *Division unité*, *Groupement*, *Parties diverses* ou même *Un conglomerat*<sup>52</sup>.

Il serait faux de voir dans cette structure plastique assouplie l'indice d'un relâchement des forces créatrices du peintre. Bien plus, Kandinsky essaie ici une nouvelle forme de composition qui se distingue radicalement de la structure plastique traditionnelle qu'il avait coutume de cultiver, surtout durant sa phase de création „héroïque“. Les éléments du tableau ne sont plus mis en opposition selon un ordre strict, inéluctable, ni transmis à l'intérieur d'un tout prédominant; à présent, la peinture est une structure ouverte comprenant un grand nombre d'éléments. En les percevant le spectateur se voit attribuer un tout nouveau rôle de création. Les accouplant ou choisissant librement des séries, il peut dès lors les faire s'opposer selon un nombre quasi infini de possibilités, et constituer chaque fois pour ainsi dire son propre „texte“. Avec sa dernière structure plastique additive, Kandinsky a participé à l'évolution de la peinture, mais cette contribution n'a pas encore été reconnue dans toute son acception.

<sup>1</sup> R/B 836 und R/B 767. Les titres de tableaux de Kandinsky sont cités comme suit, conformément aux indications figurant dans les catalogues d'œuvres: l'abréviation „R/B“ renvoie au Catalogue raisonné de Hans Konrad Roethel et Jean Benjamin (Roethel-Benjamin 1982-1984), et l'abréviation „B“ au Catalogue des aquarelles de Vivian Endicott Barnett (Barnett 1992-1993). Il faut tenir compte de ce que le Catalogue raisonné de Roethel et Benjamin présente de nombreuses lacunes dans la transcription des titres, ce

<sup>2</sup> Cfr. in merito Thürlemann 1986, in particolare p. 32. Un'analisi fondamentale relativa alla storia e alla funzione del titolo di un'opera d'arte è, a mia conoscenza, tuttora mancante. Ciò che vale per i titoli di opere letterarie può essere ripreso solo parzialmente nell'ambito delle arti figurative. Si veda a questo proposito lo studio più recente di Arnold Rothe, *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt a.M. 1986 e ivi compresa la bibliografia degli studi anteriori. Per l'ambito pittorico si possono citare: Dirk Hammer, *Untersuchungen von Bildbenennungen*, tesi di laurea, Köln 1922 e George E. Yoos, "Die metaphorische Funktion von Titeln" in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte*, n. 16, 1971, pp. 5-10. In modo più specifico sono stati analizzati i titoli di singoli artisti. Si veda ad esempio: Gudrun Leffin, *Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst*, Frankfurt a.M. 1988. Molteplici studi sono stati dedicati ai titoli di Paul Klee: Kristina Kröll, *Die Bildtitel Paul Klees*, tesi di laurea, Bonn 1968; Manfred Faust, "Diachronie eines Idiolekt: Syntaktische Typen in den Bildtiteln von Klee" in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n. 8, 1972, pp. 97-109; dello stesso autore inoltre: "Entwicklungsstadien der Wortwahl in den Bildtiteln von Klee" in: *Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n. 48, 1974, pp. 25-46. Nel caso di Kandinsky, al di fuori delle denominazioni "Impressione", "Improvvisazione", "Composizione" commentate dall'artista stesso, l'attenzione dedicata ai suoi titoli poco attraenti risulta sinora, per quanto ne sappia, scarsa. Un'eccezione è costituita da Barnett 1994.

<sup>3</sup> K. Kröll (nota 2), p. 28, per Paul Klee e G. Leffin (nota 2), p. 11, per Max Ernst.

<sup>4</sup> Il fatto che i titoli adempiano alla stessa funzione dei nomi propri è confermata dalla prassi di Frank Stella, che ha designato alcune serie dei suoi dipinti con il nome di città americane, quali Sanbornville, Moultonboro o Wolfeboro ("Shaped canvases" del 1966), aventi una funzione unicamente individualizzante senza contribuire in alcun modo alla loro comprensione. Vedi in merito Max Imdahl, *Frank Stella: Sanbornville II*, Stuttgart 1970.

<sup>5</sup> Il concetto di "condizionamento percettivo" o "guida percettiva" [*Wahrnehmungslenkung*] è stato introdotto nella discussione sui titoli di opere d'arte da George E. Yoos (cfr. nota 2).

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>7</sup> V. Kandinsky 1911 (edizione 1952), p. 139.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 142. Nella riedizione del 1952 le otto riproduzioni sono, a differenza dell'originale, raggruppate in fondo al volume. L'"Impressione" che oggi è considerata come quinta, nella versione originale era designata come quarta.

Il curatore della riedizione, Max Bill, ha sostituito la riproduzione della *Composizione II* (R/B 334), distrutta durante la seconda guerra mondiale, con la riproduzione di *Schizzo per Composizione II* [*Skizze für Komposition II*] (R 326), lasciando inalterata la didascalia.

<sup>9</sup> Sfolgiando i cataloghi manoscritti si ha l'impressione che nell'aprile 1911 Kandinsky abbia deciso di conferire possibilmente a tutte le opere degne di esposizione che avrebbe dipinto in futuro uno dei tre titoli e che si sia attenuto per un anno a tale decisione: nei cataloghi manoscritti n. 2 e n. 3 i numeri dal 138 (R/B 394, datato aprile 1911) al 151 (R/B 432, datato maggio 1912) recano tutti, con un'eccezione, uno di questi tre titoli, tenendo conto tuttavia che nel 1912 non figura più alcuna "Improvvisazione".

<sup>10</sup> Le espressioni figurative che oggi si è soliti attribuire fra parentesi alle "Improvvisazioni" e alle "Impressioni", in base alle rispettive indicazioni nei cataloghi manoscritti – come, ad esempio, *Impressione V (parco)* [*Impression V (Park)*] o *Improvvisazione 18 (con pietre tombali)* [*Improvisation 18 (mit Grabsteinen)*] – avevano avuto per Kandinsky e per Gabriele Münter, curatrice del primo "catalogo personale" (o manoscritto) delle opere di Kandinsky, soltanto una funzione ausiliare di supporto per la memoria. Nei cataloghi di mostre pubblicati quando Kandinsky era in vita, quei sottotitoli, che distraggono dalla dimensione astratta dei dipinti, non sono mai stati, a mia conoscenza, utilizzati.

<sup>11</sup> L'importanza per Kandinsky dell'analogia con la musica è confermata inoltre da certi sottotitoli, nonché da varianti dei titoli: nei cataloghi manoscritti, *Frammento per Improvvisazione 2* [*Fragment zu Improvisation 2*] (R/B 272) e *Improvvisazione 2* (R/B 274) sono designati anche come *Marcia funebre* [*Trauermarsch*] e *Sonata* [*Sonate*]; *Improvvisazione 5* (R/B 331) come *Presto*; *Improvvisazione 19* (R/B 385) come *Suono blu* [*Blauer Klang*].

<sup>12</sup> R/B 375.

<sup>13</sup> Cfr. Thürlemann 1986, pp. 96-99 a proposito del "Concetto di composizione di Kandinsky".

<sup>14</sup> Cit. da V. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, vol. 2, p. 160.

<sup>15</sup> *Ibidem*. Le opere citate sono B 191 e B 219.

<sup>16</sup> R/B 181-183, 185 e suppl. A 559-561. (Cfr. anche Barnett 1994, p. 52). In Roethel-Benjamin 1982-1984 i titoli sono in parte incompleti o erroneamente trascritti.

<sup>17</sup> Per R/B 185 il catalogo personale annota "ridipinto". Esattamente il medesimo formato corrisponde a *Quadro con barca* [*Bild mit Kahn*] (R/B 268) del 1909. È possibile che il

verhalte. Siehe zuletzt Arnold Rothe, *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt a.M. 1986, und die dort angegebene ältere Literatur.

Für den Bereich der Malerei können genannt werden: Dirk Hammer, *Untersuchungen von Bildbenennungen*, Diss. Köln 1922, und George E. Yoos, "Die metaphorische Funktion von Titeln", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte* 16 (1971), S. 5-10. Genauer sind die Titel einzelner Künstler untersucht worden. Siehe etwa: Gudrun Leffin, *Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst*, Frankfurt a. M. 1988. Mehrere Studien wurden den Bildtiteln Paul Klees gewidmet: Kristina Kröll, *Die Bildtitel Paul Klees*, Diss. Bonn 1968, Manfred Faust, "Diachronie eines Idiolekt: Syntaktische Typen in den Bildtiteln von Klee", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 8 (1972), S. 97-109, Ders., "Entwicklungsstadien der Wortwahl in den Bildtiteln von Klee", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 25-46. Kandinskys vordergründig wenig attraktive Titel haben mit Ausnahme der vom Maler selber kommentierten Bezeichnungen "Impression", "Improvisation" und "Komposition" bisher, soweit ich sehe, wenig Beachtung gefunden. Eine Ausnahme ist Barnett 1994.

<sup>2</sup> Siehe K. Kröll (wie Anm. 2), S. 28 (zu Paul Klee), und G. Leffin (wie Anm. 2), S. 11 (zu Max Ernst).

<sup>3</sup> Dass Bildtitel die gleiche Funktion haben wie Eigennamen, beweist die Praxis von Frank Stella, der einzelne Serien seiner Gemälde mit den Namen amerikanischer Städte wie Sanbornville, Moultonboro oder Wolfboro ("Shaped canvases" von 1966) bezeichnete, die ausschliesslich individualisierende Funktion haben und zu deren Verständnis nichts beitragen. Siehe dazu Max Imdahl, *Frank Stella: Sanbornville II*, Stuttgart 1970.

<sup>4</sup> Den Begriff der Wahrnehmunglenkung hat George E. Yoos (siehe Anm. 2) in die Diskussion um die Bildtitel eingebracht.

<sup>5</sup> *Ibidem*, S. 10.

<sup>6</sup> W. Kandinsky 1911 (Ausgabe 1952), S. 139.

<sup>7</sup> *Ibidem*, S. 142. Im Nachdruck von 1952 sind die acht Reproduktionen, anders als im Original, am Schluss des Bandes zusammengefasst. Die "Impression", die heute als 5. gezählt wird, war im Original als 4. bezeichnet. Der Herausgeber Max Bill hat die Abbildung der im Zweiten Weltkrieg zerstörten *Komposition II* (R/B 334), ohne die Legende zu ändern, durch eine Reproduktion der *Skizze für Komposition II* (R/B 326) ersetzt.

<sup>8</sup> Bei der Durchsicht der Hauskataloge ergibt sich sogar der Eindruck, dass sich Kandinsky im April 1911 entschied, möglichst alle ausstellungswürdigen Werke, die er in Zukunft malen würde, mit einem der drei Titel zu benennen, und dass er sich ein Jahr lang an diesen Entschluss hielt: In den Hauskatalogen II und III tragen die Nummern 138 (R/B 394, dat. April 1911) bis 151 (R/B 432, dat. Mai 1912) mit einer Ausnahme alle einen dieser drei Titel, wobei festzuhalten ist, dass für das Jahr 1912 keine "Improvisation" mehr verzeichnet ist.

<sup>9</sup> Die figurativen Ausdrücke, die man heute den "Improvisationen" und "Impressionen" entsprechend den Angaben in den Hauskatalogen in Klammern beizufügen pflegt – wie *Impression V (Park)* oder *Improvisation 18 (mit Grabsteinen)* – hatten für Kandinsky und für Gabriele Münter, die den ersten "Hauskatalog" der Werke Kandinskys anlegte, nur die Funktion von Gedankenstützen. In den zu Lebzeiten Kandinskys publizierten Ausstellungskatalogen werden diese Untertitel, die von der abstrakten Bilddimension ablenken, soweit ich sehe, nie verwendet.

<sup>10</sup> Dass die Analogie zur Musik für Kandinsky wichtig war, beweisen auch einige Untertitel und Titelvarianten: *Fragment zu Improvisation 2* (R/B 272) und *Improvisation 2* (R/B 274) sind in den Hauskatalogen auch als *Trauermarsch* und *Sonate* bezeichnet, *Improvisation 5* (R/B 331) als *Presto*, *Improvisation 19* (R/B 385) als *Blauer Klang*.

<sup>11</sup> R/B 375.

<sup>12</sup> Vgl. Thürlemann 1986, S. 96-99, zu "Kandinskys Begriff der Komposition".

<sup>13</sup> Zit. nach Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, S. 36.

<sup>14</sup> *Ibidem*, S. 156. Die genannten Werke sind B 191 und B 219.

<sup>15</sup> R 181-183, 185 und Suppl. A 559-561. Siehe dazu Barnett 1994, S. 52. Bei Roethel-Benjamin 1982-1984 sind die Titel zum Teil unvollständig oder falsch transkribiert.

<sup>16</sup> Der Hauskatalog enthält zu R/B 185 die Angabe "übermalt". Genau das gleiche Format hat das *Bild mit Kahn* (R/B 268) von 1909. Es ist möglich, dass das ältere, zerstörte Gemälde unter der Oberfläche des jüngeren materiell noch erhalten ist.

<sup>17</sup> W. Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, Bd. I, S. 27.

<sup>18</sup> *Ibidem*, S. 28.

<sup>19</sup> R/B 436.

<sup>20</sup> Kandinsky hat den gleichen Titel, jedoch in Russisch, für ein 1921 gemaltes Bild (R/B 681) nochmals verwendet.

<sup>21</sup> Zur prägenden Rolle der Symbolisten für den frühen Kandinsky siehe Langner 1994.

<sup>22</sup> Es handelt sich um R/B 37, R/B 40, R/B 79, R/B 120, R/B 180.

<sup>23</sup> Siehe B 194, B 221, B 223, B 224.

qui complique les recherches. Ainsi, les titres russes employés par Kandinsky entre 1915 et 1921 sont seulement redonnés dans des traductions, et les variantes de titres que Kandinsky ou Gabriele Münter ont parfois prises en considération, sont souvent incomplètes. L'extrait du Catalogue manuscrit III (écriture de Münter, esquisses ultérieures de Kandinsky) reproduit p. 17 dans Roethel-Benjamin 1982, par exemple, prouve que pour la *Composition I* (R/B 327), les titres *Tableau avec cavaliers (blanc)* avaient été initialement envisagés. L'appellation *Composition I* n'est consignée que sur une deuxième ligne, le chiffre 1 corrigeant une première indication. Cet élément prouve que l'œuvre ne portait absolument pas le titre de "Composition" à l'origine.

<sup>2</sup> Cf. Thürlemann 1986, notamment p. 32. A ma connaissance, une étude approfondie de l'histoire et de la fonction des titres de tableaux fait toujours défaut. Ce qui vaut pour les titres de livres ne s'applique qu'en partie dans le domaine des Beaux-Arts. Cf. enfin Arnold Rothe, *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt a.M. 1986, ainsi que la littérature plus ancienne qui y est mentionnée. Dans le domaine de la peinture, on peut citer: Dirk Hammer, *Untersuchungen von Bildbenennungen*, thèse, Köln 1922, et George E. Yoos, "Die metaphorische Funktion von Titeln", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstgeschichte*, 16 (1971), pp. 5-10. Les titres de certains artistes ont été plus précisément étudiés. Cf. par exemple: Gudrun Leffin, *Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst*, Frankfurt a.M. 1988. Plusieurs études ont été consacrées aux titres de tableaux chez Paul Klee: Kristina Kröll, *Die Bildtitel Paul Klees*, thèse, Bonn 1968, Manfred Faust, "Diachronie eines Idiolekt: Syntaktische Typen in den Bildtiteln von Klee", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 8 (1972), pp. 97-109 et, du même auteur, "Entwicklungsstadien der Wortwahl in den Bildtiteln von Klee", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 48 (1974), pp. 25-46. Autant que je sache, les titres de Kandinsky, qui offrent apparemment peu d'attrait, n'ont guère retenu l'attention jusqu'à présent, hormis les appellations "Impression", "Improvisation" et "Composition" commentées par le peintre lui-même. L'ouvrage de Barnett 1994 constitue une exception.

<sup>3</sup> Cf. K. Kröll (à la note 2), p. 8 (pour Paul Klee) et G. Leffin (à la note 2), p. 11 (pour Max Ernst).

<sup>4</sup> Chez Frank Stella, la désignation de différentes séries de peintures par des noms de villes américaines comme Sanbornville, Moultonboro ou Wolfboro ("Shaped canvases" de 1966), atteste que des titres de tableaux peuvent jouer le même rôle que des noms propres: cette fonction exclusivement individualisante ne contribue en rien à la compréhension des œuvres. Cf. Max Imdahl, *Frank Stella: Sanbornville II*, Stuttgart 1970.

<sup>5</sup> George E. Yoos (cf. note 2) a introduit le concept d'orientation de la perception dans le débat sur les titres de tableaux.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>7</sup> V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, trad. par Pierre Volboudt, Paris 1969, p. 179.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 182 s. L'"impression" qui porte aujourd'hui le chiffre 5, était désignée sous le chiffre 4 dans l'original. Dans l'édition française, la reproduction de la *Composition II* (R/B 334) détruite durant la seconde guerre mondiale, a été remplacée par une reproduction de l'*Esquisse pour la Composition II* (R/B 326), sans que la légende ne soit changée.

<sup>9</sup> Si l'on s'en réfère au Catalogue manuscrit, on a même l'impression que Kandinsky a décidé en avril 1911 de désigner par l'un de ces trois titres toutes les œuvres dignes d'être exposées qu'il peindrait désormais, et qu'il s'est tenu à cette décision pendant une année: dans ses Catalogues manuscrits II et III, les numéros de 138 (R/B 394, dat. avril 1911) à 151 (R/B 432, dat. mai 1912) portent tous, sauf une exception, l'un de ces trois titres, ce qui permet de constater que pour l'année 1912, aucune "Improvisation" n'a plus été consignée.

<sup>10</sup> Les expressions figuratives que l'on a l'habitude d'ajouter aujourd'hui aux "Improvisations" et aux "Impressions" selon les indications entre parenthèses figurant dans les Catalogues manuscrits – comme *Impression V (Park)* [*Impression V (Parc)*] ou *Improvisation 18 (mit Grabsteinen)* [*Improvisation 18 (avec pierres tombales)*] – n'avaient qu'une fonction mnémotechnique pour Kandinsky ainsi que pour Gabriele Münter, qui a dressé le premier Catalogue manuscrit des œuvres de l'artiste. Dans les catalogues d'exposition publiés du vivant de Kandinsky, ces sous-titres qui détournent de la dimension abstraite des œuvres, n'ont jamais été utilisés, pour autant que je puisse en juger.

<sup>11</sup> Certains sous-titres et variantes de titres prouvent l'importance de l'analogie avec la musique pour Kandinsky: *Fragment zu Improvisation 2* (R/B 272) [*Détail de l'Improvisation 2*] et *Improvisation 2* (R/B 274) sont également désignés dans les Catalogues manuscrits comme *Trauermarsch* [*Marche funèbre*] et *Sonate, Improvisation 5* (R/B 331) comme *Presto*, et *Improvisation 19* (R/B 385) comme *Blauer Klang* [*Sonorité bleue*].

<sup>12</sup> R 375.

<sup>13</sup> Cf. Thürlemann 1986, pp. 96-99 au sujet de "Kandinskys Begriff der Komposition".

quadro più vecchio, distrutto, sia materialmente conservato sotto la superficie dell'opera più tarda.

<sup>18</sup> V. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, vol. 2, p. 153.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>20</sup> R/B 436.

<sup>21</sup> Kandinsky ha riadoperato lo stesso titolo, ma in russo, per un dipinto realizzato nel 1921 (R/B 681).

<sup>22</sup> In merito al ruolo determinante dei simbolisti per il primo Kandinsky cfr. Langner 1994.

<sup>23</sup> Si tratta di R/B 37, R/B 40, R 79, R/B 120, R/B 180.

<sup>24</sup> Cfr. B 194, B 221, B 223, B 224.

<sup>25</sup> Si tratta di B 105.

<sup>26</sup> R/B 8, R/B 47, R/B 50.

<sup>27</sup> Cfr. R/B 468 e R/B 486.

<sup>28</sup> B 442 e B 443.

<sup>29</sup> Cfr. R/B 615, R/B 617 e R/B 619.

<sup>30</sup> R/B 621 e R/B 682.

<sup>31</sup> Cfr. il dipinto a olio R/B 681 con l'acquerello B 545. Sul confronto fra acquerelli e oli cfr. in generale Barnett 1992-1993, vol. I, pp. 29-37.

<sup>32</sup> Cfr. R/B 703, R/B 704, R/B 707.

<sup>33</sup> Cfr. B 598, B 612, B 636.

<sup>34</sup> Anche i casi in cui singoli titoli di Kandinsky corrispondono testualmente con taluni di Klee sono rari e presumibilmente casuali.

<sup>35</sup> Cfr. R/B 713.

<sup>36</sup> La raffigurazione dello stesso tema di Gustave Doré non è accostata al dipinto di Kandinsky quale presunta "fonte", bensì per visualizzare la differenza estetica fra le due opere.

<sup>37</sup> Si tratta delle opere B 1039, R 908, R/B 791, R/B 714, R/B 719, R/B 723, B 941.

<sup>38</sup> Le rispettive opere sono: R/B 782, B 948, B 1015, R/B 1029, R/B 918, R/B 936.

<sup>39</sup> Cfr. B 831, R/B 747, R/B 894, R/B 983, R/B 722, B 809 e B 1104.

<sup>40</sup> Si tratta dei numeri B 703, R/B 891, R/B 713, R/B 911.

<sup>41</sup> Cfr. R/B 715, B 855, B 844, R/B 913, R/B 734, R/B 752.

<sup>42</sup> Ad esempio: *Sospeso* [*Schweben*] (B 674), *Oscillazione a punta* [*Spitzes Schweben*] (R/B 669), *Sospeso su fisso* [*Schwebend über Festem*] (R/B 888) oppure *Verso l'alto* [*Hinauf*] (B 770), *In alto* [*Empor*] (R/B 914), *Calore ascendente* [*Aufsteigende Wärme*] (B 779), *Doppia ascensione* [*Doppelter Aufstieg*] (R/B 744), *Ascenso* [*Gestiegen*] (R/B 971).

<sup>43</sup> Paul Klee ha realizzato pittoricamente quattro anni più tardi, nel suo dipinto *Le rouge et le noir* (Von der Heydt Museum, Wuppertal), questa composizione elementare linguisticamente inventata dal suo amico Kandinsky. Si veda in merito: Felix Thürlemann, *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*, Losanna 1982, pp. 79 sgg.

<sup>44</sup> Si tratta di R/B 849, R/B 961, R/B 1023, R/B 812 e R/B 955, R/B 946 e R/B 764.

<sup>45</sup> Cfr.: B 787, R/B 835, R/B 853, B 983, B 1071, B 1113.

<sup>46</sup> Non sorprende peraltro la constatazione che Kandinsky, in uno dei suoi testi teorici, menziona precisamente questo contrasto come uno dei più fecondi: "Duro e molle. Le combinazioni di entrambi, possibilità infinite" (nota 30), vol. 1, p. 192.

<sup>47</sup> R/B 1031.

<sup>48</sup> B 1146. Sebbene Kandinsky abbia registrato questo lavoro nel suo catalogo personale dei dipinti a olio, H.K. Roethel e J. Benjamin non l'hanno incluso nel loro catalogo ragionato, perché apparentemente non è stato utilizzato l'olio quale legante. L'opera, tuttavia, è dipinta su un cartone preparato a gesso e ha il carattere di un quadro.

<sup>49</sup> Si tratta di B 1219, B 1223, R/B 1151, R/B 1162 e R/B 1074.

<sup>50</sup> B 794.

<sup>51</sup> Si tratta di: *Segni multicolori* [*Bunte Zeichen*] (R/B 866), *Isolati* [*Vereinzelt*] (R/B 982), *Figure isolate* [*Einzelfiguren*] (R/B 1002), *Uno in due* [*Eins in zwei*] (R/B 998) e *Quattro parti* [*Vier Teile*] (B 1102).

<sup>52</sup> Vedi R/B 1035, R/B 1036, R/B 1044 (medesimo titolo per R/B 1146), R/B 1082, R/B 1110 e R/B 1165.

- <sup>25</sup> Es handelt sich um B 105.  
<sup>26</sup> R/B 8, R/B 47, R/B 50.  
<sup>27</sup> Siehe R/B 468 und R/B 486.  
<sup>28</sup> B 442 und B 443.  
<sup>29</sup> Siehe R/B 615, R/B 617 und R/B 619.  
<sup>30</sup> R/B 621 und R/B 682.  
<sup>31</sup> Mit dem Ölgemälde R/B 681 vgl. das Aquarell B 545. Zum Verhältnis zwischen den Aquarellen und den Ölgemälden allgemein siehe Barnett 1992/1993, Bd. I, S. 29-37.  
<sup>32</sup> Siehe R/B 703, R/B 704, R/B 707.  
<sup>33</sup> Siehe B 598, B 612, B 636.  
<sup>34</sup> Auch die Fälle, in denen einzelne Titel Kandinskys mit solchen von Klee wörtlich übereinstimmen, sind selten und wohl zufällig zustande gekommen.  
<sup>35</sup> Vgl. R/B 713.  
<sup>36</sup> Gustave Dorés Darstellung der Szene ist hier nicht als vermeintliche "Quelle" neben das Gemälde Kandinskys gesetzt, sondern um die ästhetische Differenz zwischen den beiden Werken sichtbar zu machen.  
<sup>37</sup> Es handelt sich um die Werke: B 1039, R/B 908, R/B 791, R/B 714, R/B 719, R/B 723, B 941.  
<sup>38</sup> Die entsprechenden Werke sind: R/B 782, B 948, B 1015, R/B 1029, R/B 918, R/B 936.  
<sup>39</sup> Siehe B 831, R/B 747, R/B 894, R/B 983, R/B 722, B 809 und B 1104.  
<sup>40</sup> Es sind die Nummern: B 703, R/B 891, R/B 713, R/B 911.  
<sup>41</sup> Siehe R/B 715, B 855, B 844, R/B 913, R/B 734, R/B 752.  
<sup>42</sup> Beispiele sind: *Schweben* (B 674), *Spitzes Schweben* (R/B 669), *Schwebend über Festem* (R/B 888) oder *Hinauf* (B 770), *Empor* (R/B 914), *Aufsteigende Wärme* (B 779), *Doppelter Aufstieg* (R/B 744), *Gestiegen* (R/B 971).  
<sup>43</sup> Paul Klee hat diese von seinem Freund Kandinsky sprachlich entworfene elementare Komposition vier Jahre später mit seinem Gemälde *Le rouge et le noir* (Von der Heydt Museum, Wuppertal) malerisch realisiert. Siehe dazu: Felix Thürlemann, *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne 1982, S. 79 ff.  
<sup>44</sup> Es handelt sich um: R/B 849, R/B 961, R/B 1023, R/B 812 und R/B 955, R/B 946 und R/B 764.  
<sup>45</sup> Es sind folgende Katalognummern: B 787, R/B 835, R/B 853, B 983, B 1071, B 1113.  
<sup>46</sup> Es überrascht auch nicht, wenn man feststellt, dass Kandinsky gerade diesen Gegensatz in einem seiner theoretischen Texte als einen besonders fruchtbaren erwähnt: "Hartes und Weiches. Die Kombination von beiden – unendliche Möglichkeiten." In *Toile vide* (wie Anm. 30), S. 177 (deutsche Übersetzung).  
<sup>47</sup> R/B 1031.  
<sup>48</sup> B 1146. H. K. Roethel und J. Benjamin haben die Arbeit, obwohl sie von Kandinsky im Hauskatalog der Ölgemälde verzeichnet ist, nicht in ihren Oeuvre-Katalog aufgenommen, weil anscheinend kein Öl als Bindemittel verwendet ist. Das Werk ist jedoch auf grundierter Pappe gemalt und hat den Charakter eines Tafelbildes.  
<sup>49</sup> Es handelt sich um B 1219, B 1223, R/B 1151, R/B 1162 und R/B 1074.  
<sup>50</sup> B 794.  
<sup>51</sup> Es sind dies: *Bunte Zeichen* (R/B 866), *Vereinzelt* (R/B 982), *Einzelfiguren* (R/B 1002), *Eins in zwei* (R/B 998) und *Vier Teile* (B 1102).  
<sup>52</sup> Siehe R/B 1035, R/B 1036, R/B 1044 (gleicher Titel für R/B 1146), R/B 1082, R/B 1110 und R/B 1165.

- <sup>53</sup> Cité d'après V. Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, p. 36.  
<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 156, trad. Les œuvres citées sont B 191 et B 219.  
<sup>55</sup> R 181-183, 185 et suppl. A 559-561. Cf. Barnett 1994, p. 52. Chez Roethel-Benjamin 1982-1984, les titres sont en partie transcrits de façon incomplète ou erronée.  
<sup>56</sup> A propos de R 185, le Catalogue manuscrit contient l'indication "übermalt" (entièrement recouvert). *Bild mit Kahn* (R/B 268) [Tableau avec barque] de 1909 a exactement le même format. Il est possible que l'ancienne peinture disparue se trouve toujours sous la surface de l'autre œuvre plus récente.  
<sup>57</sup> V. Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, trad. par Jean-Paul Bouillon, Paris 1974.  
<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 89 s.  
<sup>59</sup> R/B 436.  
<sup>60</sup> Kandinsky a utilisé de nouveau le même titre, mais cette fois en russe, pour un tableau peint en 1921 (R/B 681).  
<sup>61</sup> A propos du rôle important des symbolistes dans les œuvres de jeunesse de Kandinsky, cf. Langner 1994.  
<sup>62</sup> Il s'agit de R/B 37, R/B 40, R/B 79, R/B 120 et R/B 180.  
<sup>63</sup> Cf. B 194, B 221, B 223 et B 224.  
<sup>64</sup> Il s'agit de B 105.  
<sup>65</sup> R/B 8, R/B 47, R/B 50.  
<sup>66</sup> Cf. R/B 468 et R/B 486.  
<sup>67</sup> B 442 et B 443.  
<sup>68</sup> Cf. R/B 615, R/B 617 et R/B 619.  
<sup>69</sup> R/B 621 et R/B 682.  
<sup>70</sup> Comp. l'aquarelle B 545 et l'huile R/B 681. Au sujet de la relation entre les aquarelles et les peintures à l'huile en général, cf. Barnett 1992-1993, vol. I, pp. 29-37.  
<sup>71</sup> Cf. R/B 703, R/B 704 et R/B 707.  
<sup>72</sup> Cf. B 598, B 612 et B 636.  
<sup>73</sup> Les cas où certains titres de Kandinsky concordent littéralement avec ceux de Klee sont rares et probablement dus au hasard.  
<sup>74</sup> Cf. R/B 713.  
<sup>75</sup> La scène représentée par Gustave Doré n'est pas placée ici à côté de la peinture de Kandinsky parce qu'elle est considérée comme "source" présumée, mais pour rendre visible la différence esthétique entre les deux œuvres.  
<sup>76</sup> Il s'agit des œuvres B 1039, R/B 908, R/B 791, R/B 714, R/B 719, R/B 723 et B 941.  
<sup>77</sup> Les œuvres correspondantes sont: R/B 782, B 948, B 1015, R/B 1029, R/B 918 et R/B 936.  
<sup>78</sup> Cf. B 831, R/B 747, R/B 894, R/B 983, R/B 722, B 809 et B 1104.  
<sup>79</sup> Ce sont les numéros: B 703, R/B 891, R/B 713 et R/B 911.  
<sup>80</sup> Cf. R/B 715, B 855, B 844, R/B 913, R/B 734 et R/B 752.  
<sup>81</sup> Citons à titre d'exemples: *Schweben* [Flottement] (B 674), *Spitzes Schweben* [Vol plané effilé] (R/B 669), *Schwebend über Fest* [Flottement au-dessus du ferme] (R/B 888) ou *Hinauf* [Vers le haut] (B 770), *Empor* [Vers le haut] R/B 914, *Aufsteigende Wärme* [Chaleur montante] (B 779), *Doppelter Aufstieg* [Ascension double] (R/B 744) et *Gestiegen* [Monté] (R/B 971).  
<sup>82</sup> Quatre ans plus tard, Paul Klee matérialise sur le plan pictural cette composition élémentaire dont son ami Kandinsky avait évoqué le projet oralement. La peinture s'appelle *Le rouge et le noir* (Wuppertal, Von der Heydt Museum). Cf. Felix Thürlemann, *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne 1982, p. 79 ss.  
<sup>83</sup> Il s'agit de R/B 849, R/B 961, R/B 1023, R/B 812, R/B 955, R/B 946 et R/B 764.  
<sup>84</sup> Cf. B 787, R/B 835, R/B 853, B 983, B 1071 et B 1113.  
<sup>85</sup> Ce n'est pas surprenant si l'on constate que dans l'un de ses textes théoriques, Kandinsky caractérise ce contraste comme l'un des plus fructueux: "Du dur et du mou. Les combinaisons de tous les deux – possibilité infinies." In *Toile vide*, "Cahiers d'Art" 5/6 (1935), cité d'après: V. Kandinsky, *Ecrits complets*, vol. 2: La forme, Paris 1970, p. 36.  
<sup>86</sup> R/B 1031.  
<sup>87</sup> B 1146. Bien que cette œuvre ait été consignée par Kandinsky dans son Catalogue manuscrit des peintures à l'huile, H.K. Roethel et J. Benjamin ne l'ont pas recensée dans leur Catalogue raisonné, parce qu'apparemment l'huile n'avait pas été utilisée. Toutefois, cette œuvre peinte sur carton a le caractère d'un tableau.  
<sup>88</sup> Il s'agit de B 1219, B 1223, R/B 1151, R/B 1162 et R/B 1074.  
<sup>89</sup> B 794.  
<sup>90</sup> Ces œuvres sont: *Bunte Zeichen* [Signes multicolores] (R/B 866), *Vereinzelt* [Isolé] (R/B 982), *Einzelfiguren* [Formes isolées] (R/B 1002), *Eins in zwei* [Un dans deux] (R/B 998) et *Vier Teile* [Quatre parties] (B 1102).  
<sup>91</sup> Cf. R/B 1035, R/B 1036, R/B 1044 (même titre pour R/B 1146), R/B 1082, R/B 1110 et R/B 1165.