

WASSILY KANDINSKY



WASSILY

HERAUSGEGEBEN VON HELMUT FRIEDEL UND ANNEGRET HOBERG

KANDINSKY

MIT BEITRÄGEN VON EVELYN BENESCH, CHRISTIAN DEROUET,
HELMUT FRIEDEL, ANNEGRET HOBERG,
NOEMI SMOLIK, REINHARD SPIELER UND
CHRISTIAN WOLSDORFF

PRESTEL

MÜNCHEN · LONDON · NEW YORK

INHALT

SEITE 21

EINFÜHRUNG

DIE ERFINDUNG DER ABSTRAKTION

HELMUT FRIEDEL

SEITE 29

ANFÄNGE IN RUSSLAND

PROPHET ODER WIDERSACHER

DER MODERNE?

NOEMI SMOLIK

SEITE 55

DAS BUNTE LEBEN

DER TRAUM VOM GOLDENEN ZEITALTER

REINHARD SPIELER

SEITE 81

DER BLAUE REITER

DIE MALEREI ALLEIN GENÜGTE UNS NICHT

ANNEGRET HOBERG

SEITE 143

KANDINSKY UND SCHÖNBERG

ICH SAH ALLE MEINE FARBEN IM GEISTE

ANNEGRET HOBERG

SEITE 169

IN MOSKAU 1915–1921
ICH MÖCHTE EINE GROSSE MOSKAUER
LANDSCHAFT MACHEN

EVELYN BENESCH

SEITE 201

BAUHAUS 1922–1933
DIE INNERE EIGENSCHAFT DER NUSS

CHRISTIAN WOLSDORFF

SEITE 239

IN PARIS 1933–1944
KANDINSKYS DRITTE HEIMAT

CHRISTIAN DEROUET

SEITE 263

LEBENSSTATIONEN

ANNEGRET HOBERG

SEITE 300

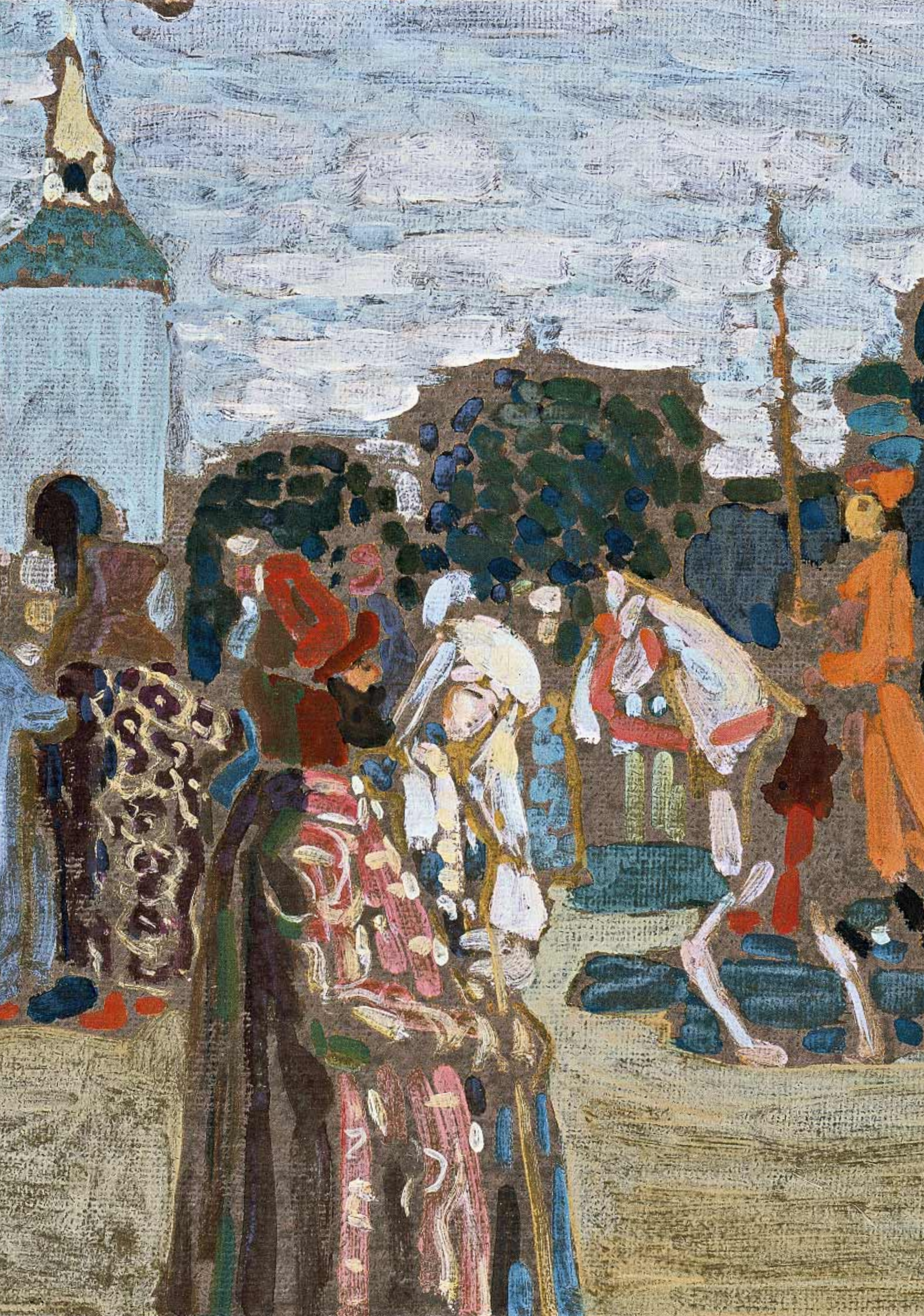
VERZEICHNIS DER ABGEBILDETEN WERKE

SEITE 313

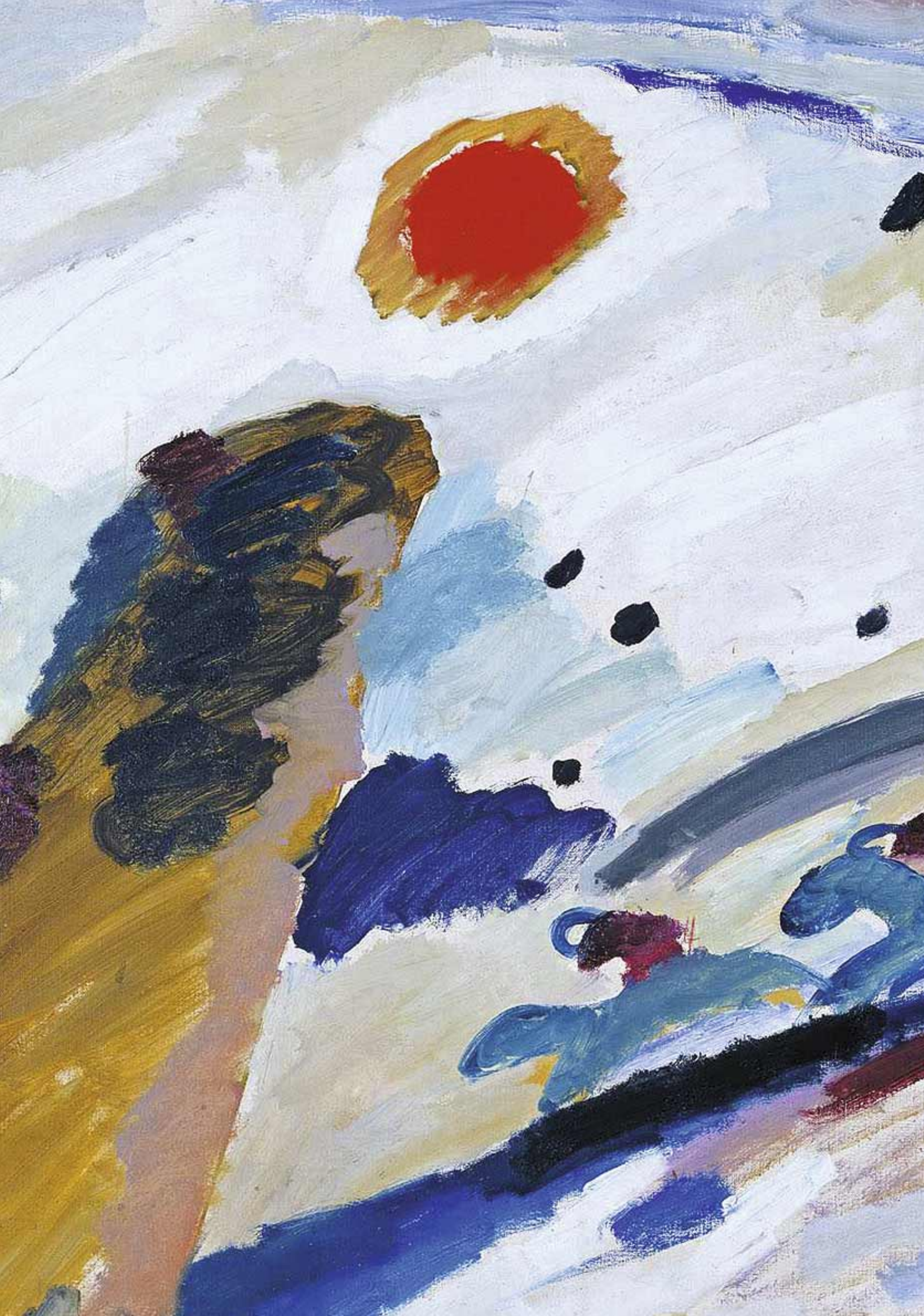
AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAFIE

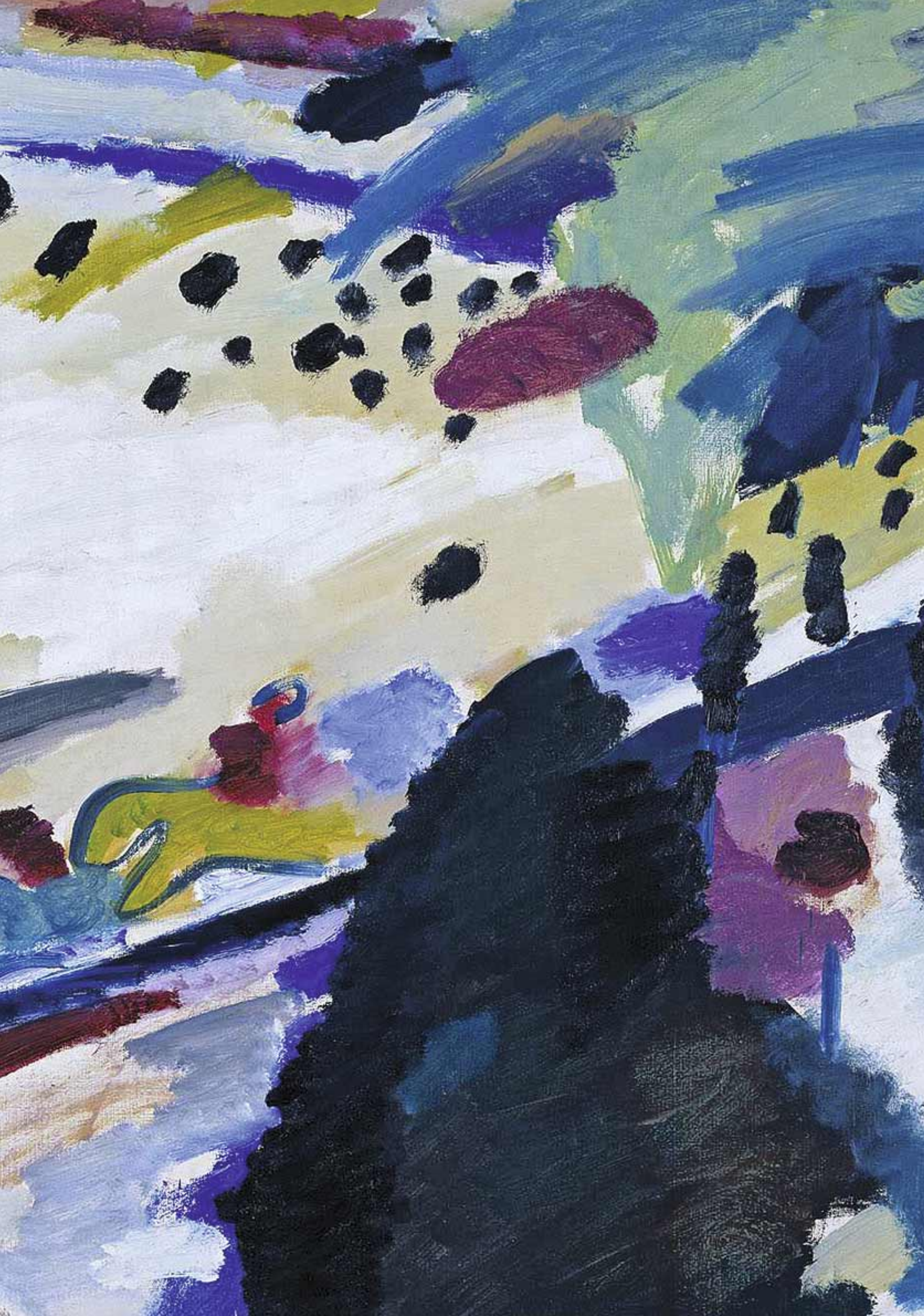
SEITE 316

REGISTER

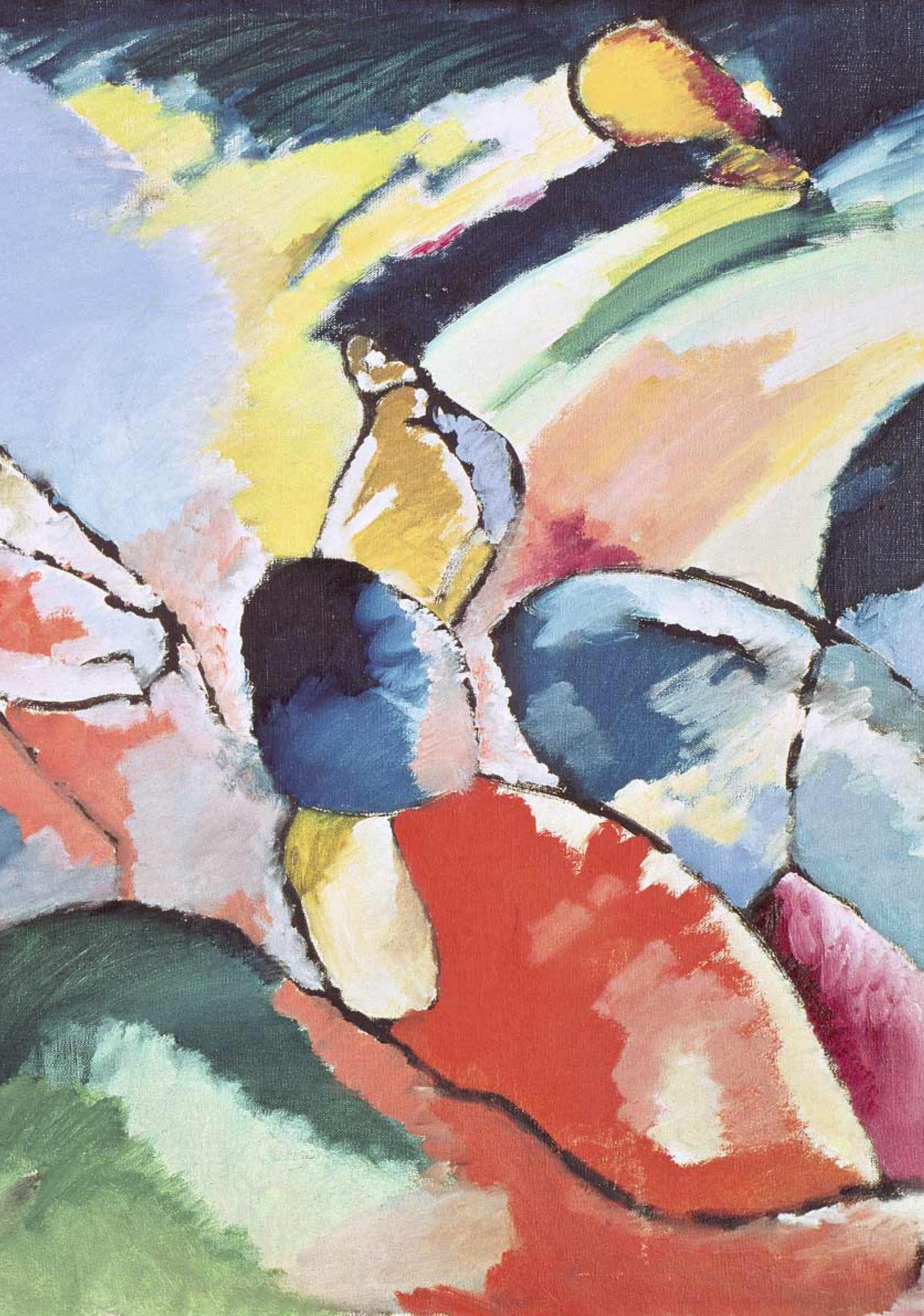


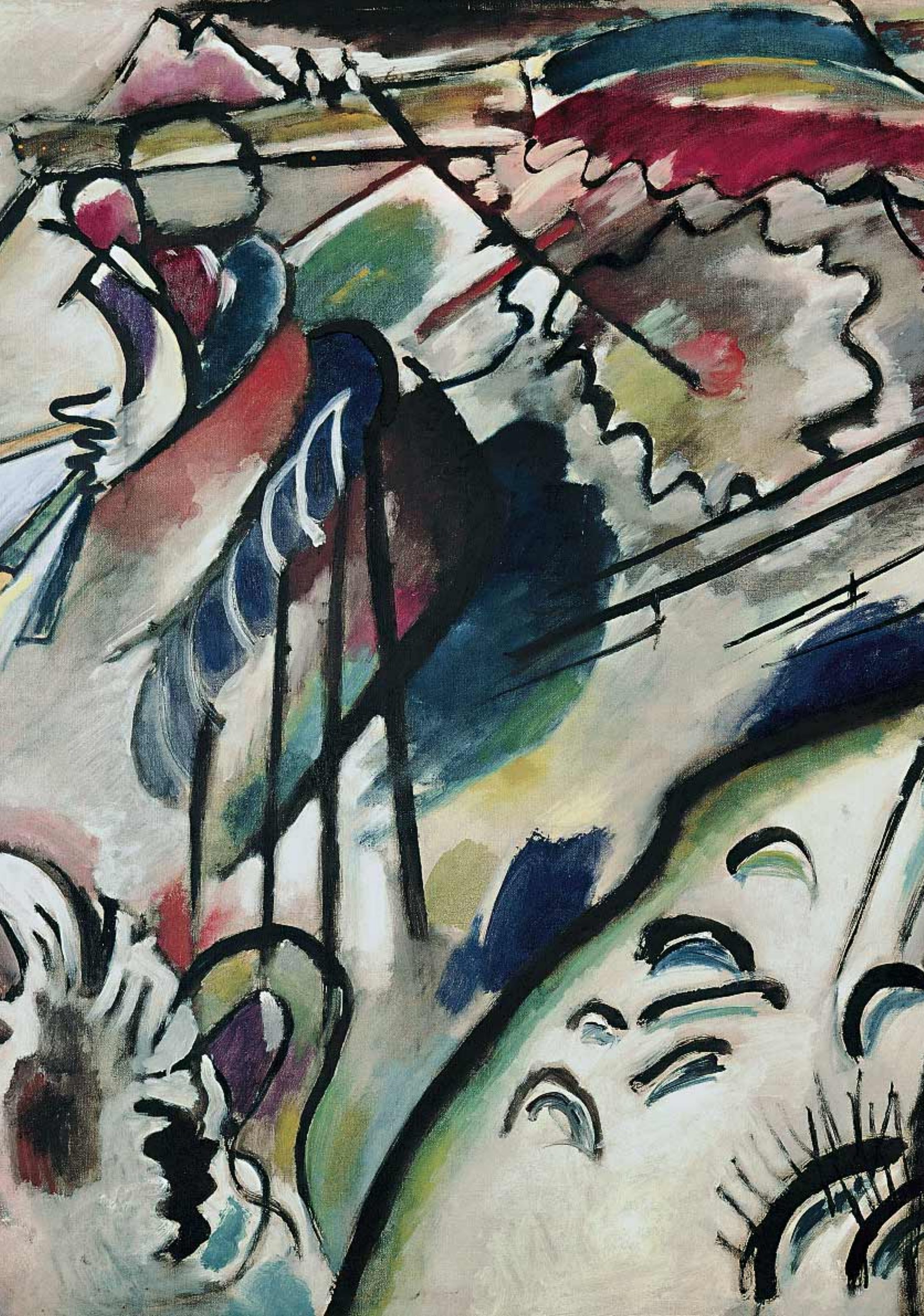


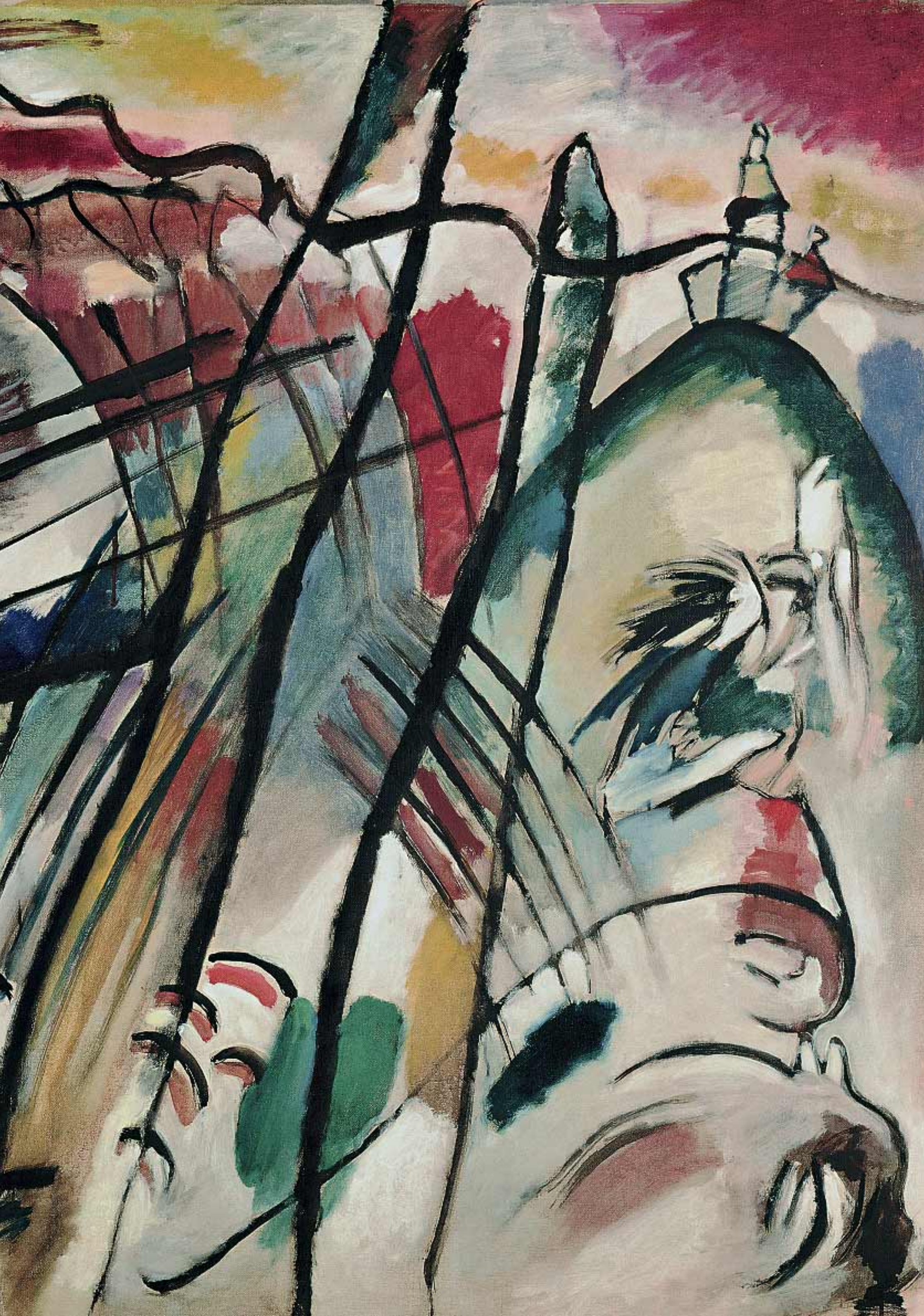






















12
43





DIE ERFINDUNG DER ABSTRAKTION

HELMUT FRIEDEL

Wassily Kandinsky zählt zu den wesentlichen Wegbereitern der abstrakten Kunst. Neben Malern wie Piet Mondrian und Kasimir Malewitsch hat er eine bedeutende, neue Dimension bildnerischer Darstellung eröffnet, die jenseits der Abbildung einer unmittelbar erscheinenden Realität der Dingwelt eine weitere Qualität des Bildes erkennt.

Der Streit um das Bild wird in fundamentaler Art geprägt vom Diskurs um dessen Aufgaben und Möglichkeiten. In mimetischer Hinsicht steht das Abbild zumeist im Mittelpunkt des Interesses. Häufig wird aber etwas »Sündhaftes« in diesem Bemühen um das Abbilden der Welt gesehen, das schließlich die Forderung nach einem Verbot der bildlichen Darstellung nach sich zieht. Sowohl die jüdische wie die islamische und auch ein Teil der christlichen Tradition beziehen die Ablehnung des Abbildes aus der gleichen Quelle, der zufolge der Mensch sich kein Abbild Gottes machen solle. In diesem Kontext der Bildverneinung entstehen Darstellungsformen, die auf Abbildung verzichten und an deren Stelle ornamentale und zeichenhafte Ausdrucksformen kennen. Diese Formen des Abstrahierens und der Reduktion entwickeln sich aus anderen Überlegungen und Vorstellungen als die Abstraktionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Im Abendland hatte sich bekanntermaßen, insbesondere seit dem späten Mittelalter, eine Kultur des Bildes entwickelt, die um die möglichst genaue Erfassung des Körpers wie des Raumes bemüht war. Wassily Kandinsky sah sich also am Ende des 19. Jahrhunderts, als er sich für die Malerei entschied, einer akademischen Tradition konfrontiert, die sich mit den Raffinesen der Wiedergabe unterschiedlicher Stofflichkeit, variablen Lichtstimmungen und anderen Erscheinungen der Wirklichkeit befasste und auf diesem Weg reale und imaginierte Lebendigkeit zu fingieren suchte. Andererseits hatten damals die Impressionisten, allen voran Claude Monet, bereits der Farbe als solcher den Vorrang gegenüber den akademischen Darstellungstechniken eingeräumt und damit eine ganz andere Art von Leben in der Malerei entdeckt. So erscheint es als konsequente Folge, dass Kandinsky auf der Suche nach seiner eigenen Bestimmung als Künstler, als er sich von seinen ethnografischen und juristischen Studien abwandte, gerade in Monets Serie der Heuschober (ca. 1888–1893) das erkannte, was sich als neue Herausforderung der Malerei eröffnen würde (Abb. 2). Kandinsky hatte die Gemälde Monets in einer Ausstellung in Moskau 1896 gesehen.¹ Die Begegnung mit diesen Bildern, die etwas so Unspektakuläres, ja Unbedeutendes wie einen Heuhaufen vorstellten, trug wesentlich zu Kandinskys Entscheidung bei, sich der Malerei zuzuwenden. In der Abfolge desselben Motivs die faszinierende Vielfalt der farblichen Erscheinung darzustellen, die sich im unterschiedlichen

I | ENTWURF ZU

»KOMPOSITION VII« (Detail)

1913, Aquarell, Tusche und Bleistift
auf Papier, auf graues Papier geklebt,
18,5 x 27,1 cm, Städtische Galerie
im Lenbachhaus, München

Licht des Tages ergibt, zeigte den Reichtum einer Malerei an, die nicht den Gegenstand als solchen in unveränderlicher Wirklichkeit kannte. Das Reale wird in Relation zu seiner Erscheinung begriffen, fort- hin ist es Aufgabe der Malerei, mit den ihr eigenen Mitteln, nämlich der Farbe und der Form, das aus- drücken zu können. Nicht das gewählte »große Thema« zählt, sondern die Kraft der Farbe. Indem Claude Monet in einer zweiten Bildserie sich der Kathedraalfassade von Rouen zuwendet, stellt er in- direkt die Heuhaufen auf die gleiche Stufe mit dem gotischen Bauwerk – und umgekehrt (Abb. 3).

Neben dieser Begegnung mit der Kunst des Impres- sionisten gab es eine Reihe wissenschaftlicher Erkenntnisse in der Zeit um 1900, die zu einem gewandelten Bild der Wirklichkeit beitrugen. Wilhelm Conrad Röntgens Entdeckung ließ den soliden Körper von Lebewesen transparent erscheinen; Albert Ein- steins Erkenntnisse stellten die Raum-Zeit-Konstante in Frage. Allein an diesen beiden Beispielen lässt sich sehen, dass der tradierte, gewohnte Realitätsbegriff ins Wanken geraten war.

Geprägt durch sein juristisches Studium, eroberte sich Kandinsky die neuen, unbekanntenen Territorien der Malerei nicht allein durch unterschiedliche künstlerische Arbeiten und Versuche, sondern wesentlich durch den geschriebenen Diskurs. Bereits in die Zeit um 1904 datieren eine Reihe von Notizen und Textentwürfen², in denen er die Wirkung und die Qualität von Farbe zu erfassen sucht. Im Text

»Definieren von Farbe«³ tauchen Formulierungen auf, die der Farbe eine sehr eigenständige Bedeutung zumessen: »Musik und Farbe [...]. Die feinsten Gefühle, die der zukünftige Mensch entwickeln wird, wird er seinen Mitmenschen durch Farben mitteilen. Unendliche Freude!« Oder: »Und nicht die Farben unterordnen, sondern alles der Farbe zu Füßen legen«. Und dann der entscheidende Satz: »Wenn ich genü- gend Zeit vom Schicksale [sic] geschenkt bekomme, entdecke ich eine neue internationale Sprache, die ewig sein wird, und sich unendlich entwickeln wird und nicht Esperanto heißt. *Malerei* heißt sie. Altes Wort, was mißhandelt wurde. *Abmalerei* sollte es heißen: es wurde bis jetzt nur immer abgemalt. Die Farbe wurde selten (und auch dann unbewußt) zum Komponieren gebraucht.«⁴ Damit bringt Kandinsky eines seiner großen künstlerischen Ziele klar zum Ausdruck. Es geht ihm um Mitteilung, um Sprache, und er glaubt, dabei mit den Mitteln der Farbe eine universelle Verständlichkeit erreichen zu können. Im weiteren Verlauf des Textes gelangt er zur »Cha- rakteristik« von Farben, ihren Entsprechungen im Klang von Musikinstrumenten, den Stimmungen, die sie erzeugen können, und zu den ihnen eigenen Quali- täten, z. B.: »Hellrot – Kraft, Energie, Tendenz, Streben, Widerstand, Entschlossenheit, Gewalt, Leidenschaft, Freude, Triumph (lauter), *hoher Klang*, aufdringliches Schreien der Fanfaren mit Tuba gemischt. / Alles menschlich.«⁵ Schließlich folgen Beobachtungen zu den Relationen der Farben untereinander, wobei



**2 | CLAUDE MONET:
VERSCHNEITER HEUSCHOBBER
AM MORGEN**
1890, Öl auf Leinwand, 65 x 92 cm,
Museum of Fine Arts, Boston



**3 | CLAUDE MONET:
DIE KATHEDRALE VON ROUEN
AM ABEND**

1894, Öl auf Leinwand, 101 x 65 cm,
Puschkin-Museum, Moskau

Kandinsky auch vor recht plastischen Darstellungen nicht zurückschreckt, wenn er Folgendes schreibt: »Es muß doch einen Grund haben, daß Hellblau, Rosa, Gelb den jungen Mädchen steht. [...] Eine alte, gerunzelte, zahnlose Frau mit braunem Gesicht und trüben Augen kann doch in einem hellblauen Kleid nur als Lüge wirken.«⁶ Ein anderes Manuskript aus demselben Jahr (1904) trägt bereits den entschiedenen, programmatischen Titel *Die Farbensprache*.⁷ Dort verkündet Kandinsky schon auf der ersten Seite: »Wir, Maler unserer Zeit, können nicht plötzlich von den Formen, die uns die Natur bietet, abstrahieren.« Und schlägt daher vor: »Man soll an die Natur nicht denken, man muß sie vergessen, wenn eine Farbenkomposition zu machen ist.«⁸ Aus diesen Überlegungen, die später in seine bedeutende und für die Kunst der Abstraktion so weitreichende Schrift *Über das Geistige in der Kunst*⁹ einfließen (Abb. 4), erklingt häufig die Sorge um die Bedeutung reiner »Farbenmalerei«: »Zusammenstellung schöner Farben, die weiter keine Bedeutung haben, ist nichts wie *Ornamentik*. Dies wäre das Resultat der Emanzipation, wenn man den innerlichen Wert der Farbe ganz un-

beachtet lassen würde. Sobald aber die Zusammenstellung der Farben psychische Wiederklänge [sic] erweckt, ist das *Composition*.

Da, wo der Gegenstand oder die gewohnte *körperliche Form* die psychische Wirkung der Farbe steigert oder gar verursacht, muß man auch diese Form klar bringen. Wo aber die Farbe allein [...] *ohne* körperliche Form genügend wirkt, da braucht man diese Form überhaupt nicht. [...] Die *ideale Form* ist ja die Abwesenheit der körperlichen Form, da diese die Wirkung beschränkt und sozusagen zu sehr spezialisiert und viel zu bestimmt macht. Das Unbestimmte aber ist reicher in Resultaten [...].¹⁰ Aus diesen kurzen Textbeispielen, insbesondere aber durch den überarbeiteten Text *Farbensprache* von 1908/09¹¹, der schon weitgehend die Inhalte von *Über das Geistige in der Kunst* formuliert, wird evident, dass Kandinsky zu diesem Zeitpunkt mit seinen theoretischen Überlegungen weiter und radikaler vorgeschritten war als in seiner Kunst. Sätze wie »Damit die Farbe wirken kann, als solche muß sie von der realen Form befreit werden«¹² lassen die Zielrichtung künftiger Bemühungen erkennen. Die Abstraktion wird von Kandinsky also als wesentliche Neuerung der Kunst eher verstanden als schon im Werk umgesetzt. Sie steht als Erkenntnis und Postulat da, bevor sie ins Bild einfließen konnte. Zugleich hat er lange Zeit nicht auf den verweisenden Part von Bildchiffren in seinen großen Malereien verzichten wollen.¹³ Zu

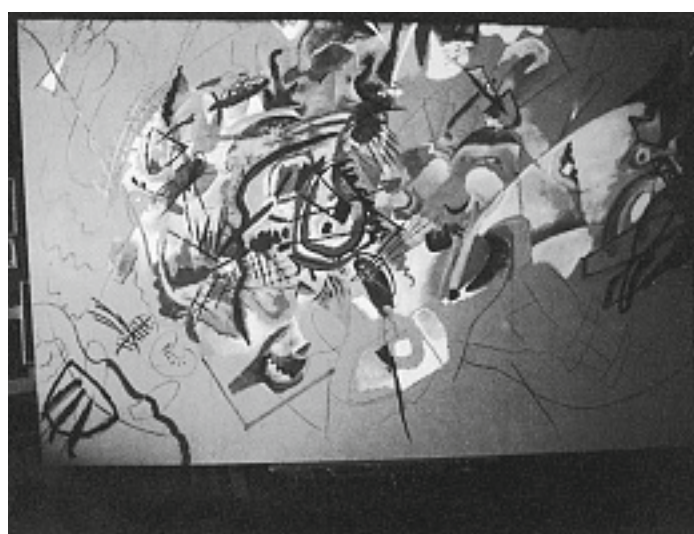


**4 | EINBANDENTWURF FÜR
»ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST«**
um 1910, Gouache und Tusche auf
weißem Papier, auf dunkelgraubraunes
Papier geklebt, 17,5 x 13,5 cm (Blatt),
Städtische Galerie im Lenbachhaus,
München

den vorherrschenden Motiven zählen das Boot und der Reiter, auch wenn sie sich der unmittelbaren Anschauung weitgehend entziehen und allein aufgrund der Werkgenese noch als bestimmte Darstellungen zu lesen sind. In der Anlage der *Komposition VII*, die in den Fotografien von Gabriele Münter in entscheidenden Werkschritten dokumentiert ist¹⁴, lässt sich gut erkennen, dass Kandinsky die beiden genannten Motive als zwei Ausgangspunkte seiner Bildanlage verstanden hatte (Abb. 5). Kandinsky sucht also in seiner Malerei eine Realität hinter der sichtbaren Welt zu erfassen und darzustellen. Wie sehr es ihm dabei um Malerei, um die Darstellung mit Farbe ging, wird offensichtlich bei der Betrachtung seiner Gemälde. Im Einsatz des Pinsels, dem Rhythmus des Farbauftrags, in der Intensität der gewählten Farbe, im Ausmaß der gewählten Formen und Flächen wird die ganze Musikalität seiner Malerei spürbar. Kandinsky lässt uns an seinem Malvorgang teilhaben, indem alle Spuren der Pinselarbeit erhalten bleiben. Damit kann das Auge den prozessualen Vorgang des Bildwerdens nacherleben (Abb. 6). Der vom Künstler immer wieder herangezogene Vergleich von Musik und Malerei erfährt darin seine Bestätigung.

Eine andere Entsprechung sucht Kandinsky in seiner Publikation *Klänge*, die 1913 erschien.¹⁵ Die Sprache erreicht dabei die Grenzen eindeutiger Bedeutung, d.h. sie wird lautend und damit bildhaft. In einigen weiteren Gedichten¹⁶ verzichtet Kandinsky auf die Wortbedeutung und findet Freude an der Sinnlichkeit des Lautens und Klingens der Wörter und Silben.

Kandinsky hat also durch theoretische Überlegungen, durch den Vergleich mit der Musik, auch durch den Umgang mit der Sprache eine Form der Abstraktion für seine Malerei gefunden, die einen letzten Bezug zur Realität beibehalten wollte.¹⁷ Nach eigenem Bekunden zielte er damit auf eine »universelle Sprache der Malerei«, das heißt auf allgemeine Verständlichkeit. Diese bewegt sich jenseits der engen Logik der Begriffe und äußert sich wesentlich in sinnlicher Unmittelbarkeit.



5 | DOKUMENTARISCHE FOTOGRAFIE ZUR ENTSTEHUNG VON KANDINSKYS »KOMPOSITION VII«
25.-28. November 1913, Fotografien von Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München



1. Wassily Kandinsky, »Rückblicke«, 1913, in Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch (Hrsg.): Wassily Kandinsky, Die gesammelten

**6 | ENTWURF ZU
»KOMPOSITION VII.«**

1913, Aquarell, Tusche und Bleistift
auf Papier, auf graues Papier geklebt,
18,5 x 27,1 cm, Städtische Galerie
im Lenbachhaus, München

- Schriften, Bd. 1, Bern 1980, S. 32. »Zu derselben Zeit [1896] erlebte ich zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische impressionistische Ausstellung in Moskau – in erster Linie ›der Heuhaufen‹ von Claude Monet und eine Wagneraufführung im Hoftheater – Lohengrin.« In der von ihm in München gegründeten »Phalanx«, einer Kunstschule, veranstaltete Kandinsky 1903 eine Ausstellung mit Werken von Claude Monet. Dies unterstreicht die herausragende Bedeutung, die der französische Maler für ihn hatte.
- 2 Siehe Helmut Friedel (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, Gesammelte Schriften 1889–1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, München u. a. 2007, S. 237 ff.
 - 3 Ebd., S. 249 ff.
 - 4 Ebd., S. 251.
 - 5 Ebd., S. 256.
 - 6 Ebd., S. 257.
 - 7 Ebd., S. 267 ff.
 - 8 Ebd., S. 274.
 - 9 1911 bei Piper in München erschienen (1912 dat.; im Frühjahr 1912 in 2. Aufl.); sollte 1913 mit weiteren Ergänzungen Kandinskys russisch erscheinen; wurde bereits 1920 in englischer Übersetzung publiziert. Diese Schrift bildete die Grundlage schlechthin, um über nichtgegenständliche Kunst zu sprechen.
 - 10 Vgl. Wassily Kandinsky, in: Helmut Friedel (Hrsg.) 2007 (wie Anm. 2), S. 279.
 - 11 Ebd., S. 289 ff.
 - 12 Ebd., S. 311 f.
 - 13 Vgl. dazu: Armin Zweite, »Kandinsky zwischen Tradition und Innovation«, in: ders. (Hrsg.), *Kandinsky in München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1982, S. 134 ff.
 - 14 Siehe Helmut Friedel, »Kandinsky und die Photographie«, in: ders. (Hrsg.), *Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky*, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2007, S. 54.
 - 15 München (Piper). *Gedicht in Prosa mit Holzschnitten*. Der Band enthält 38 Gedichte in Prosa, 12 farbige und 44 schwarzweiße Holzschnitte.
 - 16 Siehe Wassily Kandinsky, in: Helmut Friedel (Hrsg.) 2007 (wie Anm. 2), S. 511 ff., insbes. S. 525 und S. 535 ff.
 - 17 Siehe Vivien Endicott Barnett, »Kandinsky and Science: The Introduction of Biological Images in the Paris Period«, in: *Kandinsky in Paris: 1934–1944*, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1985. Demnach orientierte sich Kandinsky auch in seinem Spätwerk an naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, die in seine Bildfindungen einfließen.

KANDINSKYS ›KLEINE WELTEN‹

Kandinskys *Kleine Welten*, das wichtigste Mappenwerk in seinem Schaffen, kam im Dezember 1922 im Propyläen Verlag Berlin heraus, nachdem Kandinsky auf den Ruf von Walter Gropius hin am Bauhaus seit einem halben Jahr als Lehrer tätig war. Es wurde seinerzeit in einer Auflage von 230 Exemplaren gedruckt, und enthält zwölf Drucke: vier Lithografien (I–IV), vier Holzschnitte (V–VIII) und vier Radierungen (IX–XII). Aus einem späteren Brief Kandinskys an Galka Scheyer vom Mai 1932 gehen weitere Einzelheiten zum Druck hervor: »Alle Platten und Steine habe ich eigenhändig gemacht, alle Abzüge wurden unter meiner ständigen Leitung gedruckt – teils im Bauhaus (Radierungen, schwarze Holzschnitte), teil in einer ausgezeichneten Druckerei in Weimar (Lithos, die Farben in den Holzschnitten). Der Buchbinder war der berühmte Prof. Dorfner in Weimar. Also: die ganze Ausführung erstklassig.«¹

Der Mappe hat Kandinsky ein eigens verfasstes Vorwort beigelegt, das als loses Vorsatzblatt typografisch sorgfältig gedruckt wurde. Darin erläutert er

7 | KLEINE WELTEN II

1922, Farblithografie, 25,4 x 21,1 cm,
Städtische Galerie im Lenbachhaus,
München



neben den drei Gruppen der klassischen Drucktechniken Holzschnitt, Radierung und Lithografie auch die Farbverteilung in der Mappe, die ebenfalls einer gewissen Zahlensystematik unterliegt: von den zwölf Drucken sind sechs farbig – vier Farblithografien und zwei Farbholzschnitte – während die anderen sechs schwarz-weiß sind – vier Radierungen und zwei Holzschnitte. Zentral ist jedoch Kandinskys Äußerung, dass jede der drei Druckarten »nach der ihr geeigneten Eigenschaft« gewählt wurde: »Die Eigenschaft jeder Art verhalf dem äußeren Wesen der Gestaltung 4 verschiedener ›Kleiner Welten.« Damit ist gemeint, dass die zwölf Entwürfe in der jeweils ihnen gemäßen Drucktechnik umgesetzt wurden: Etwa die Darstellungen mit kräftig konturierten Quadraten, Kreisen, Segmenten und Linienstegen in der bildfüllenden, historisch ältesten Technik des Holzschnitts mit seinen kräftigen Flächen und Konturen, dessen Stock schon im klaren Hoch-Tief-Kontrast den »milden« Druck auf dem Papier erkennen lässt. Für die feinen Liniengespinnste seiner zeichnerischen Entwürfe wählt er die jüngere Technik der Radierung mit ihrer dezidiert linearen Struktur, über die Kandinsky in seinem vier Jahre später erschienenen Bauhaus-Buch *Punkt und Linie zu Fläche* von 1926 schreiben wird: »Von verschiedenen Arten der Radierung wird heute mit Vorliebe die *Kalte Nadel* gebraucht, da sie mit der hastigen Atmosphäre besonders gut harmoniert und andererseits den schneidenden Charakter der Präzision hat. Hier kann die Grundfläche vollkommen weiß bleiben, und in diesem Weiß liegen die Punkte und Striche tief und scharf hineingebettet. Die Nadel arbeitet mit Bestimmtheit, höchster Entschlossenheit und bohrt sich mit Wollust in die Platte hinein. Der Punkt entsteht erst negativ durch kurzen, präzisen Stich in die Platte.«² Und schließlich werden die malerisch zu nennenden Entwürfe in der am einfachsten zu handhabenden und jüngsten der druckgrafischen Techniken, der Lithografie, realisiert. Diese Technik lässt beim Arbeiten auf dem speziellen Kleisterpapier, das später auf den Stein abgeklascht wird und dessen Darstellungen im Flachdruck wieder seitenrichtig erscheinen, völlig freie Möglichkeiten. Kandinsky stellt dazu fest: »Aus diesem Vergleich der drei Verfahren soll es klar werden, daß die lithographische Technik unbedingt als letzte entdeckt werden mußte, tatsächlich erst ›heute‹ – die Leichtig-



keit kann nicht ohne Anstrengung erreicht werden. Und andererseits sind die Leichtigkeit der Entstehung und die Leichtigkeit der Korrektur Eigenschaften, welche gerade dem heutigen Tag ganz besonders entsprechen. Dieser heutige Tag ist nur ein Sprungbrett nach dem ›morgen‹ und kann nur in dieser Eigenschaft mit innerer Ruhe aufgenommen werden.«³

Nicht umsonst sind in dieser letzten, »demokratischsten« Drucktechnik, die besonders viele und preiswerte Abzüge zulässt, die meisten von Kandinskys weiteren Druckgrafiken aus den Bauhaus-Jahren gearbeitet. Insgesamt spiegeln die *Kleinen Welten* in allen ihren Facetten eine Klärung und Systematisierung von Kandinskys künstlerischem Vokabular, greifen zurück auf die expressiven, symbolischen Kürzel aus der Vorkriegszeit und weisen voraus auf die weitere Verfestigung seiner abstrakt-geometrischen Formen. Jedes Blatt ist dabei ein schwebender Mikrokosmos, eine kleine Welt für sich, wie es Kandinsky im Titel zum Ausdruck bringen wollte.

8 | KLEINE WELTEN IV

1922, Farblithografie, 26,7 x 25,6 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

1 Zit. nach: Hans Konrad Roethel, *Kandinsky. Das graphische Werk*, Köln 1970, S. 452.

2 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926, Repr. Bern 1955, mit einer Einführung von Max Bill, S. 50.

3 Ebd., S. 48.



ANFÄNGE IN RUSSLAND

PROPHET ODER WIDERSACHER DER MODERNE?

Kandinskys Weg aus der russischen Provinz in die bayerische Kunstmetropole

NOEMI SMOLIK

SOLOWJEW, DAS GEISTIGE UND SEINE KRITIK DER MODERNE

Im Juli 1927 schreibt der aus Moskau stammende, inzwischen in Deutschland lebende Maler Wassily Kandinsky in einem Brief an den deutschen Kunsthistoriker Will Grohmann: »[...] dass der junge Gelehrte, dessen Dissertation sie erwähnen, sich zu meinem Standpunkt in der Kunst negativ stellt (nur seltene Ausnahmen sind in diesem Fall auszuweisen), hat nur eine und dieselbe Erklärung: er versteht ihn nicht. Diese Frage wird ja grundsätzlich falsch gestellt, daher auch die falschen Lösungen. Es handelt sich nicht um die Frage, ob man ohne Gegenstand in der Malerei auskommen kann und sollte, sondern um eine *totale innere* Umstellung vom rationalistischen Standpunkt, von der rationalistischen Weltanschauung zur seelischen, geistigen, irrationalen, wobei der Rationalismus nicht vollkommen über Bord geworfen wird, sondern eine ihm gebührende, bescheidene Rolle angewiesen bekommt. Also Synthese. Kein »entweder-oder«, sondern »und«. Hier liegt die überaus wesentliche Umstellung, die den heutigen (und besonders »modernen«) Menschen noch unbekannt bleibt. Ohne diese Umstellung gibt es kein »morgen«, sondern nur »heute«, und mit diesem verhängnisvollen »heute« kommt man tatsächlich keinen Schritt weiter. Wenn sie das dem jungen Gelehrten sagen und wenn er plötzlich hinter diesen Worten etwas ahnt, wird er sein Buch anders schreiben, was vielleicht der Universität weniger gefällt. Weil die heutige Universität sich auch vollkommen umstellen soll.«¹

Was meint Kandinsky mit der »totalen inneren Umstellung vom rationalistischen Standpunkt«, und warum glaubt er, dass es gerade dem modernen Menschen und insbesondere den Universitäten schwer fallen werde, diese Umstellung nachzuvollziehen? Sieht doch die Kunstgeschichtsschreibung bis heute in Kandinsky den ultimativen Vertreter der Moderne. Ist es daher nicht

Abbildung vorhergehende Seite
I | ALLERHEILIGEN II (Detail)
1911, Öl auf Leinwand, 86 x 99 cm,
Städtische Galerie im Lenbachhaus,
München