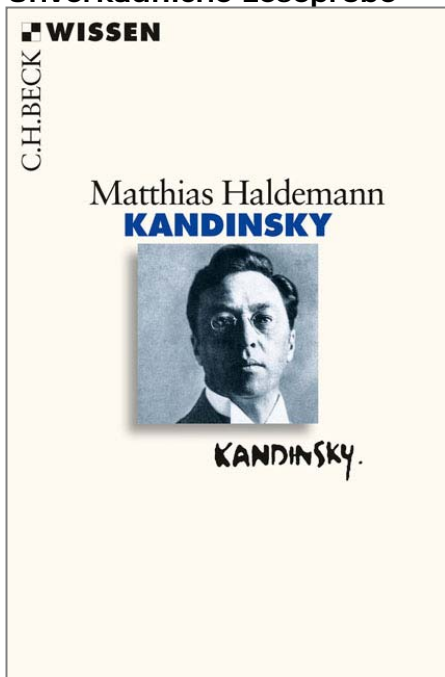


Unverkäufliche Leseprobe



**Matthias Haldemann
Kandinsky**

119 S.: mit 41 Abbildungen, davon 17 in Farbe.
Broschiert
ISBN 978-3-406-69873-6

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/16572672>

Matthias Haldemann

KANDINSKY

Verlag C.H.Beck

Mit 41 Abbildungen, davon 17 in Farbe

Originalausgabe

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2016

Satz: Fotosatz Amann, Aichstetten

Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen

Umschlagentwurf: Uwe Göbel, München

Umschlagabbildung: Wassily Kandinsky,

© Sammlung Megele/Süddeutsche Zeitung Photo

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 69783 6

www.chbeck.de

Inhalt

Vorwort	6
1. Die Zeit bis 1907	7
2. München/Murnau 1908–1914	19
3. Moskau und Weimar 1915–1925	78
4. Dessau und Paris 1926–1944	105
Literatur	117
Bildnachweis	119

Vorwort

Viel ist über die Malerei von Wassily Kandinsky geschrieben worden. Man kennt vor allem den gefeierten «Helden» der abstrakten Malerei. Im Unterschied zu Pablo Picasso oder Vincent van Gogh ist sein populäres Bild aber weniger vom Künstler als von seinem Werk bestimmt, vor allem vom Prozess der Abstraktion zwischen 1908 und 1913. Und auf diese expressive Phase folgten die kühl geometrische und die dekorativ ornamentale Phase, die sich so sehr davon unterscheiden, dass man sie kaum mit Kandinsky in Verbindung bringt.

Kandinskys weit gespannte und verästelte Biografie verlief zwischen Historismus und Moderne, Osten und Westen. Er war Zeuge von Um- und Aufbrüchen, von Revolutionen und Kriegen. Man hat ihn kritisiert, bewundert, angefeindet und wieder vergessen. Zum Maler ist er im Westen geworden nach einem Studium der Nationalökonomie und Jurisprudenz in Moskau. Erst spät, mit Perestroika und Glasnost, gelangte er in der Sowjetunion wieder ins öffentliche Bewusstsein, nachdem seine Werke 50 Jahre lang weggesperrt waren. Der mehrsprachige Kosmopolit Kandinsky verstand sich als halb deutsch, halb russisch. Außer in Moskau lebte er am liebsten in Paris. Neben seiner bahnbrechenden Malerei sind die vielfach übersetzten Schriften des Künstler-Theoretikers bis heute einflussreich. Aber auch weniger bekannte Seiten gibt es bei ihm: den Ausstellungskritiker und Ausstellungskurator, den Zeichner, den Bühnen-, Wort- und Buchkünstler, den Lehrer, den Sammler von Kinderzeichnungen, den Vielleser und den Reisenden. Indem er sich mit den tiefgreifenden Veränderungen der Wirklichkeit beschäftigte und in seinem Werk Erfahrungen aus Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Religion zu vermitteln suchte, darf man Kandinsky einen modernen Universalisten nennen.

Bis heute geben seine Bilder zu sehen und zu denken, beson-

ders die radikale Abstraktion, die sich bei ihm scheinbar ohne Vorbereitung Bahn brach. So berühmt er als ihr wichtigster Begründer sein mag, so unsicher ist noch immer, wie man seine Werke verstehen soll, die nicht zuletzt die Frage nach der Wirklichkeit des Bildes in der modernen Realität stellen.

I. Die Zeit bis 1907

Kein Frühwerk

Im Œuvre des 1866 geborenen Kandinsky gibt es kein Frühwerk. Nur wenige eigenständige Arbeiten aus der Anfangszeit bis 1900 sind bekannt: eine Zeichnung der Moskauer Kreml-Kathedrale, ein Ölbild vom Odessaer Hafen, ein Werbeplakat und einige Reisetagebuch-Skizzen. Zunächst strebte Kandinsky keine künstlerische Ausbildung an und trat in die ökonomischen Fußstapfen seines Vaters, eines sehr begüterten Teehändlers. Doch verfügte er über einen breiten kulturellen Bildungshintergrund. Nach der Scheidung der Eltern wuchs er bei seinem kunstinteressierten Vater in Odessa auf, der musizierte und zeichnete und dem Sohn eine humanistische Ausbildung ermöglichte. Gemeinsam besuchten sie Ausstellungen, Kandinsky bekam Zeichen- und Musikunterricht, lernte Französisch und Deutsch. Zwei seiner Onkel und ein Großvater waren Maler. Erzogen wurde er von seiner baltischen Großmutter, die ihm als Kind deutsche Märchen vorlas und seine Liebe zur Musik und zur russischen Literatur weckte. Ihr sollte er später sein epochales Buch *Über das Geistige in der Kunst* widmen.

In Moskau absolvierte Kandinsky ein Studium der Rechtswissenschaften, Nationalökonomie und Statistik. Das offene geistige Klima der Moskauer Universität verhinderte bei ihm eine enge fachliche Spezialisierung. Kandinsky legte das juristische Staatsexamen ab und leitete nach einer abgebrochenen Dissertation vorübergehend eine Druckerei. Die Begegnung mit der Malerei von Rembrandt, Claude Monet und der Musik von

Richard Wagner führte dann angeblich zur Wende in seinem Leben. 1896 zog Kandinsky nach München und studierte Malerei, die ihn schon lange fasziniert hatte. Aus der Studienzeit an der Privatschule von Anton Azbè und an der Akademie der Bildenden Künste bei Franz von Stuck haben sich Aktstudien und Landschaftsskizzen erhalten (1897–1900).

Impressionen und Fantasien

Im Jahr 1900 beginnt Kandinsky zahlreiche spätimpressionistische «Ölskizzen» im Freien anzufertigen (Abb. 9). Im Atelier entstehen dagegen stilistisch wie inhaltlich ganz andere «farbige Zeichnungen» in Tempera und als Holz- und Linolschnitte (Abb. 1). Sie zeigen romantische Fantasieszenen aus dem deutschen Mittelalter, dem alten Russland und dem Biedermeier, ferner Märchen-, Genre- oder Folkloremotive, bisweilen auch Exotisches. Außerdem fertigt er jugendstilartige Entwürfe für Stickereien, Kleider, Gefäße, Schmuck und Möbel an. Bis 1907/08 praktiziert Kandinsky die ungewöhnliche Zweiteilung seiner Malerei in «Impressionen» und «Fantasien». Eine Phase des Suchens oder der Weiterentwicklung lässt sich in diesen sieben Jahren nicht ausmachen. Warum hat er sich für keinen der beiden Bildtypen je ganz entschieden? Und warum folgten danach die plötzliche Wende zur Abstraktion und eine rasante malerische Entwicklung?

Mit den «farbigen Zeichnungen» beteiligt er sich an wichtigen Gruppenausstellungen in Paris, Moskau, Odessa, St. Petersburg, Berlin und München und vertritt Russland 1903 auf der Biennale in Venedig. Er macht chemische Experimente mit der Farbe (1898/99) und setzt sich theoretisch mit der Malerei auseinander (ab 1902). Als Kritiker berichtet er in russischen Tageszeitungen und Zeitschriften über die künstlerischen Aktivitäten in Deutschland, vor allem in München. Als Mitbegründer und Präsident der Schwabinger Ausstellungsgruppierung Phalanx will er «sämtliche Kunstbereiche» in einer permanenten Ausstellung zeigen, und er betätigt sich als Ko-Organisator von bedeutenden Ausstellungen über Monet, die Nabis, Paul Signac, die Neoimpressionisten und Alfred Kubin. Zudem unterrichtet er



I – Nacht (Große Fassung), 1903, Holzschnitt, Erster Zustand, 29,5 x 12,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (FH 6.1)

an der Malschule der Phalanx. Diese vielfältigen Aktivitäten bis 1904 zeugen von seinem Selbstbewusstsein, am Aufbruch der Moderne teilzuhaben. Daher darf man hinter dem Dualismus seiner konträren Bildtypen eine bewusste Entscheidung vermuten. Während Monet und Signac für ihn den farbigen Impressionismus repräsentieren, stehen Arnold Böcklin, von Stuck und Kubin für den zeichnerischen Symbolismus. Seine altrussischen Fantasien sind mit der Malerei des russischen Symbolismus motivisch verwandt. Kandinskys Bild-Dualismus spiegelt die gegensätzlichen Hauptpositionen der Malerei in Europa und Russland um 1900.

Traum und Wirklichkeit

1904 bricht Kandinsky mit der jungen Malerin Gabriele Münter zu einer vierjährigen Wanderschaft auf, die sie per Bahn und Schiff, mit dem Fahrrad und zu Fuß durch Europa und bis nach Tunesien führt, wo sie ein Vierteljahr leben. Längere Zeit verbringen sie auch in Dresden, Rapallo, Sèvres (bei Paris) und Berlin. Gabriele Münter ist zuvor Kandinskys Schülerin an der Phalanx-Schule gewesen, seit 1903 sind die beiden ein heimliches Paar. Der mehrjährige Aufenthalt im Ausland erlaubt ihnen ein unbeobachtetes Zusammenleben, während Kandinsky noch bis 1911 mit seiner Kusine Anja Federowna Schemjakina offiziell verheiratet ist (die ihn allerdings freigegeben hat). Nur biografisch lassen sich die aufwändigen Unternehmungen aber nicht begründen. Auf ihren künstlerischen Studienreisen gibt es für Kandinsky und Münter viel zu entdecken und künstlerisch festzuhalten, in Natur und Kultur, Gegenwart und Geschichte, Orient und Okzident. Münter fotografiert viel, Kandinsky will alles mit «neuen Augen» sehen.

Als Student hat er eine abenteuerliche ethnografische Expedition in die Provinz Wologda unternommen. Wie präzise er nun auch die Orte seiner künstlerischen Reisen visuell analysiert, zeigen seine Skizzen. Mit wenigen Umrisslinien werden Motiv-Extrakte vor Augen gestellt, wobei Fehlendes aus der Vorstellung leicht zu ergänzen ist. Einen «eigenen Blick» kann auch die Fotografie vermitteln, schreibt er in dem Artikel *Die Wunder der Photographie* (1899, GS). Mit dem mechanischen Abbild lasse sich wie mit der Malerei der «globale Effekt» hervorheben (GS 205 f.).

Bestimmte Reisemotive hält er zweifach fest, so zum Beispiel die Stadt Tunis (Abb. 2, 3). Zuerst entstehen vor Ort impressionistische Ölskizzen, danach «farbige Zeichnungen» nach Skizzen, Fotografien oder aus der Erinnerung. Während die vitalen Impressionen das gleißende Tageslicht spürbar machen, worin sich alles Materielle auflöst und verschwommen vibriert, wirken die Fantasien eher kühl, feierlich und entrückt. Keine Diagonalen und Kurven dynamisieren die Fläche wie bei den Impressionen, die vielmehr durch Horizontale geordnet und beru-



2 – Tunis – Karthago, 1905, Öl/Leinwand, 23,6 x 32,8 cm,
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (RB 129)



3 – Ruine, 1905, Gouache/Papier/Karton, 33,1 x 47,8 cm,
Privatsammlung (BA 180)

higt wird. Die Motive werden mit klaren Umrisslinien und zartem Farbauftrag ziseliert und ähneln kunstgewerblichem Dekor. Dennoch wirken sie gestochen scharf. Selbst Entferntes ist wie mit dem Fernglas oder der Kamera herangezoomt, was einen unwirklichen Gesamteindruck schafft. Bei den Impressionen hingegen drängen sich die pastosen Farbflecke und Farbsträhnen dem Auge auf – statt kühler Entrückung sinnlich-impulsive Gegenwart, unterstützt vom nervösen Farbauftrag mit Spachtel und Pinsel. Die Farbe verfließt und durchmischt sich in scheinbar unkontrollierter Eigenbewegung. Mitunter hat Kandinsky sie aus der Tube direkt auf die Unterlage gedrückt.

Während er sich draußen vor dem Motiv farblich *«berauscht»*, *«dichtet»* er es zu Hause um, steckt die Figuren in historische Kleider und versetzt das Gesehene in eine fiktive Vergangenheit. So erscheint Tunis also doppelt: als aktuelles sinnliches Erlebnis und als entrückte Traumerzählung. Die Impressionen und Fantasien bezeichnen gleichermaßen Orte des irdischen Paradieses vor dem *«Sündenfall»* der modernen Zivilisation. Sie sind Bilder der *«reinen»* Natur, einer fiktiven Vorvergangenheit oder von exotisch-fernen Gefilden.

Wenn die Realität für die Malerei des Naturalismus und Realismus noch eine objektive Instanz war, so haben die Impressionisten erkannt, dass das Sehen die Realität mitbestimmt. Eine äußere Wirklichkeit *«an sich»* gibt es nicht. Damit ist die Farbe auch keine sekundäre Eigenschaft materieller Dinge, sondern das primäre Produkt von Licht, Auge und Gehirn. Die fortschrittlichen Maler interessieren sich für die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Optik, Physik, Psychologie und Neurologie. Die neoimpressionistischen Farbpunkt-Gebilde und van Goghs Linienfelder zeigen ihre malerische Eigenwirklichkeit und bilden keine vorgegebene äußere Realität mehr ab. Die Rückführung der Wirklichkeit auf das Subjekt und sein visuelles und emotionales Erkenntnisvermögen, diese Innen-Wende, verbindet den Impressionismus mit dem Symbolismus. Und weil keine dieser Richtungen das *«Ganze»* erreicht, folgt Kandinsky beiden: *«Wirklichkeit»* und *«Traum»*.

Abstraktion vor der Abstraktion

Die fleckigen und strähnigen Buntfarben von Kandinskys Impressionen erzeugen im Bild eine eigene Farbebene, wobei die unscharfen, weitgehend aufgelösten Landschaften mit ihren kleinen Motivakzenten vage erkennbar bleiben. Bei den Fantasien dominieren die «herangezoomten» Motive. Auch hier lösen sich die parzellierten Gegenstände in Flecken- und Punktstrukturen auf und stehen doch «scharf» vor Augen. Eine Abkehr von der Gegenstandswelt ist bei beiden Bildtypen genauso wenig beabsichtigt wie eine konventionelle Darstellung. Vielmehr geht es um die sichtbare Loslösung der Motive von ihrer physisch-materiellen Seite. Sie erscheinen als Produkte der Malerei.

Das gilt auch für die Holzschnitte, wo die Figuren in selbständige Teile mit Punkten, Strichen und Flächen zergliedert sind (Abb. 1). Das tiefe Schwarz kann nächtlicher Hintergrund, Figurenteil oder immaterieller Farbfond sein. Was wir zu sehen bekommen, wird wegen der Unnatürlichkeit des Ganzen als Schein bewusst. So wirken die Fantasien, die quasi vor dem inneren Auge aus dem Dunkel auftauchen, wie Erinnerungen, Träume und Imaginationen. Es ist am Betrachter, Fehlendes zu ergänzen und die losgelösten Motivteile zu einem vagen Ganzen zusammenzufügen. Wenn man sich auf die grafisch-formale Ebene konzentriert, verbindet eine mäandrierende Bewegung das motivisch Unzusammenhängende. In alle Richtungen entfaltet sich ein freies Linien-, Punkte-, Flecken- und Flächenspiel.

Auch die impressionistischen Skizzen sind vieldeutiger, als man zuerst meinen könnte. Häufig liegen ihre pastosen Flecke «schwebend» auf dem sichtbaren Farbgrund (Abb. 9). Während die körperliche Farbe sich vordrängt, wirken die unscharfen Motive immateriell. Folglich verbindet der Gegensatz von Motiv- und Farbebene die Impressionen und die Fantasien miteinander. Erstere setzen eine körperliche Farbe gegen optisch unscharfe Motive, Letztere scharfe Motive gegen eine unkörperliche Farbe. Bei beiden Bildtypen erzeugt der Wechsel von Motivebene und vorgegenständlicher Bildebene eine Schwebelage. Wir sehen in jedem Werk sowohl das eine als auch das andere

und zugleich weder dieses noch jenes. Das Hier und Jetzt ent-rückt ins Dort, das Dort tritt ins Hier und Jetzt. Im Sehen wird das Erinnern und Imaginieren aktiv und im Erinnern und Imagi-nieren das Sehen dank der eigensinnigen «Farbensprache» (1904). Darum kann man bei den bewegt-ruhigen Impressionen und den ruhig-bewegten Fantasien von einer Abstraktion vor der Abstraktion sprechen, einer Abstraktion innerhalb der Gegenständlichkeit also. Diese Entgegensetzung konträrer Bildtypen ist in der damaligen Zeit beispiellos.

Kandinskys Notizen und Textentwürfe bestätigen den Befund. Die Form dürfe «vernichtet» werden, damit die emotionalen Farbqualitäten entfaltet werden können, notiert er bereits zu Beginn seiner malerischen Tätigkeit um 1900 (GS 215). Und 1904 definiert er die Abstraktion als Kombination von Farben mit «abstrakten, geometrisch aussehenden Formen» als Fernziel (GS 268 f.). «Die ideale Form» ist keine Perfektionierung einer gegenständlichen Form, sondern im Gegenteil die «Abwesenheit der körperlichen Form, da diese die Wirkung beschränkt und sozusagen zu sehr spezialisiert und viel zu bestimmt macht» (GS 279). Wie die Romantik verbindet Kandinsky mit der Abstraktion auch alles Unwirkliche und vom menschlichen Geist Erfundene. Abstrakt sind für ihn Arbeiten, denen ein wichtiges Motiv fehlt wie etwa der Himmel in den schwarzen Fantasien. Weil dort die Farbe den schwarzen Grund zum Verschwinden bringe, hänge sie «in der Luft», wodurch die Malerei selber gesehen und der Zuschauer gezwungen werde, «von der Natur zu abstrahieren» (GS 272).

Lange vor der praktischen Umsetzung des Ziels der Abstraktion interessiert Kandinsky die gegenseitige Beeinflussung von Farben und geometrischen Grundformen. Er strebt eine «Farbenkomposition» als «neue internationale Sprache» an. Diese will er in einem eigenen Buch behandeln und prüft dafür in Selbstbeobachtung die Möglichkeiten bildnerischer Kontraste unabhängig von Motivbezügen (um 1904). Bereits jetzt skizziert er das Konzept seiner späteren abstrakten Bilder: «Je kleiner ein Flecken, desto greller sollte er sein. Je größer das Bild, desto größer sollte der Gegensatz der Helldunkelmalerei sein,

sowie des Grellen und des Trüben, des Sauberen und des Schmutzigen, des Bunten und des Nichtintensiven, des Präzisen und des Unpräzisen, des Einfachen und des Komplexen (was Zeichnung und Farbleck betrifft). Alles ist relativ in der Malerei und folglich hängt alles vom Gegensatz ab» (GS 241).

Kandinsky lässt sich Signacs Malerei-Essay *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme* (1899) ins Deutsche übersetzen und vertieft sich während seines Paris-Aufenthalts in die Fachliteratur über Farbe, Maltechniken, westliche und byzantinische Kunstgeschichte und die Kunsttheorie seit der Renaissance (1906/07). Zurück in München macht er sich an die Ausarbeitung der eigenen Schrift, die als *Über das Geistige in der Kunst* erscheint (1912) und zu einer der wichtigsten Künstlerschriften des 20. Jahrhunderts wird. Offenbar ist die von Kandinsky zwischen 1900 und 1904 als Ziel definierte Abstraktion nicht die Folge seiner Malerei, sondern ihr Axiom.

[...]