

**Kandinsky**

**Essays über Kunst und Künstler**



## Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler



Kandinsky

# Essays über Kunst und Künstler

herausgegeben und kommentiert von Max Bill

Benteli-Verlag Bern

Printed in Switzerland

Copyright by Max Bill, Zürich und Nina Kandinsky, Neuilly s. Seine  
Gedruckt bei Benteli AG, Bern  
Gestaltet von Max Bill

## **Zur zweiten Auflage**

Diese zweite Auflage der *Essays* erscheint schon im Zeichen der herannahenden hundertsten Wiederkehr des Geburtstages von Kandinsky. Nachdem die erste Auflage von Gerd Hatje in Stuttgart herausgebracht wurde, ist die zweite Auflage nun verlegt von Benteli in Bern und damit in engsten Zusammenhang gerückt mit den im gleichen Verlag erschienenen *Über das Geistige in der Kunst* und *Punkt und Linie zu Fläche*. Ein von mir erst kürzlich entdeckter Essay, wahrscheinlich aus dem Jahr 1916, und eine Zeichnung aus dem gleichen Jahr vervollständigen diesen Band.

Zürich, 5. März 1963

Max Bill



## Einführung

Dieses Buch könnte als der dritte Band einer Reihe von theoretischen Schriften zur Kunst verstanden werden, die Wassily Kandinsky verfaßt hat.

Das erste Buch wäre *Über das Geistige in der Kunst*, erstmals im Dezember 1911 in München bei Piper erschienen. Es ist 1952, 40 Jahre später vom Verlag Benteli, Bern-Bümpliz, neu aufgelegt worden.

Das zweite Buch wäre *Punkt und Linie zu Fläche*, das 1926 als 9. Bauhaus-Buch bei Albert Langen, München, nun nach fast 20 Jahren, 1955, ebenfalls im Verlag Benteli wieder erschienen ist.

Diese beiden Bücher sind die eigentlichen zusammenhängenden theoretischen Traktate, die Kandinsky als solche konzipierte; das zweite als logische Fortsetzung des ersten. Seine Bücher *Klänge* (1913, Piper, München) und *Rückblicke* (1913, Der Sturm, Berlin) sind nicht als theoretische Äußerungen zu betrachten. *Klänge* ist ein rein künstlerisches Dokument, *Rückblicke* hat vorwiegend biografischen Charakter.

Dieses neue Buch, dem ich den Titel gab: *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*, ist insofern anders geartet, als es sich hier nicht um ein von Kandinsky konzipiertes Buch handelt, sondern um eine Sammlung und Auswahl seiner an verschiedenen Orten erschienenen Aufsätze. Wenn ich darauf verzichtet habe, einige wenige nicht zu berücksichtigen, so deshalb, weil diese sich zum Teil inhaltlich zu sehr decken, das heißt, daß von zwei Aufsätzen aus derselben Zeit, von denen wohl auch der eine auf Grund des andern entstanden war, der wesentlichere hier veröffentlicht wird.

Dennoch ist es unvermeidlich, daß gewisse Wiederholungen auftreten. Oft benützt Kandinsky Zitate aus früher von ihm Geschriebenem, und öfter bei ähnlichen oder verschiedenen Anlässen dieselben. (Diese Wiederholungen ganz auszumerzen hieße jedoch die Texte verstümmeln und unverständlich machen.

Die Aufsätze sind aus sehr verschiedenen Gründen entstanden. Der erste hier wiedergegebene, «Über die Formfrage», wurde für den bekannten Almanach *Der Blaue Reiter* geschrieben und ist eine Fortsetzung der Gedanken, die in *Über das Geistige in der Kunst* dargestellt sind. Von da bis zu den Abhandlungen über konkrete Kunst (ab 1938) und schließlich zum Text zum Gedenkbuch für Sophie Tæuber-Arp, spannt sich der Bogen des Interesses und des textlichen Umfangs vom kurzen Katalog-Vorwort bis zur eingehenden theoretischen Auseinandersetzung, die vor allem ab 1926 eine Weiterentwicklung der im Bauhaus-Buch *Punkt und Linie zu Fläche* vertretenen Gedanken sind. Dadurch wurden diese Texte, vor allem jene über konkrete Kunst aus den letzten Jahren, zum eigentlichen theoretischen Vermächtnis und zum Teil zur Korrektur der von Kandinsky erarbeiteten Grundlagen der Kunst, insbesondere der Malerei.

Dieses Buch habe ich zusammengestellt in dankbarer Erinnerung an einen meiner wesentlichsten Lehrer am Bauhaus in Dessau. Über seine damalige pädagogische Tätigkeit und Auswirkung schrieb ich im Buch *Wassily Kandinsky*, das ich 1951 bei Maeght in Paris herausgab, unter dem Titel «Kandinsky als Pädagoge und Erzieher»:

«Die erzieherische und pädagogische Arbeit Wassily Kandinskys be-

gann schon 1912, als er in München eine Privatschule für Malerei gründete. Aber erst seine Tätigkeit in Moskau während der Jahre 1918 bis 1921 war in größerem Ausmaß erzieherischen Aufgaben gewidmet. Damals, in seiner Funktion als Mitglied der Kunstabteilung des Volkskommissariates für Volkserziehung, als Professor an der Kunstakademie, als Direktor des Museums für malerische Kultur und durch die Gründung der «Russischen Akademie für künstlerische Wissenschaften» bewies Kandinsky, daß er sich der Verantwortung bewußt war, die ein Künstler und Pionier gegenüber der Gesellschaft zu übernehmen hat. Seine eigentliche Tätigkeit als Erzieher und Lehrer begann jedoch erst 1922 mit seiner Berufung an das «Staatliche Bauhaus» in Weimar, das 1919 von Walter Gropius gegründet worden war.

Kandinsky ist dem «Bauhaus», von da bis zum Schluß im Jahre 1933, treu geblieben. Er machte die Umsiedlung von Weimar nach Dessau mit und später von Dessau nach Berlin. Als die Nazis die Schule schlossen, endete auch seine Lehrtätigkeit, und er ging bald darauf nach Paris. Während fast 11 Jahren hat Kandinsky entscheidend am «Bauhaus» gewirkt. Nicht nur als Lehrer, nicht nur als Vizedirektor, nicht nur als Anreger durch seine Werke, sondern auch als verehrter Freund und Ratgeber für jeden.

Kandinsky war sich bewußt, welch wesentliche Eindrücke davon ausgingen, daß er im ersten Semester des Vorkurses die jungen Studierenden in die Probleme der Kunst unserer Zeit einführte, daß er die Bedeutung der Entwicklung der Malerei, als Disziplin der Gestaltung, auf unkonventionelle, undogmatische, aber persönliche Art, aus der Erfahrung und Einsicht des Künstlers heraus, seinen Schülern mitteilen konnte.

Als ich 1927 an das «Bauhaus» kam, war Kandinsky eben 60 Jahre alt geworden. Ich hatte mich schon vorher gefragt, was denn all die Maler am «Bauhaus» eigentlich taten, wirkten doch neben Kandinsky dort noch Klee, Feininger, Schlemmer, Moholy, Muche und Albers. Dabei wurde offiziell am «Bauhaus» nicht gemalt. Sehr bald merkte ich, daß alle diese bedeutenden Künstler eine pädagogische Tätigkeit ausübten, die mit ihrer Malerei teilweise nur in losem Zusammenhang stand. So unterrichtete Kandinsky vorerst eine Art «Geschichte der neueren Kunst» und in Verbindung damit, und im Anschluß daran, eine Kompositionslehre, die sich auf den Erkenntnissen der Kunstentwicklung aufbaute. Ein Zeichenunterricht unter seiner Leitung bestand darin, daß aus den verschiedenartigsten Gegenständen eine Art Stilleben aufgebaut wurde, das die Schüler dann zeichneten. Aber es war kein Abzeichnen, sondern ein Suchen nach der Struktur der gesamten Erscheinung. So entstanden Studien, in denen nur die horizontalen oder nur die vertikalen oder diagonalen Elemente dargestellt wurden, verschieden betont nach ihrer Wichtigkeit. Oder die runden und die eckigen Formen wurden einander gegenübergestellt.

Im ganzen nicht «Komposition», sondern «Analyse» des Vorhandenen. Nicht Kunstunterricht, sondern elementare Beobachtungsschulung. Etwas später entdeckte ich, daß am «Bauhaus» trotz aller «offiziellen Ablehnung» gemalt wurde. Es gab einige Kameraden, die nichts anderes taten als Bilder malen. Das war bei uns sehr verpönt. Wir forderten praktische Ergebnisse, Sozialprodukte. Aber im Untergrund gab es eine «maladie de la peinture», eine Art schleichende Sucht nach den verbotenen Früchten. Auch bei mir kam es so weit, daß ich

mich eines Tages erkundigte, was denn das sei, diese «freien Malklassen» der Meister, und ob ich da mitmachen könnte. So trat ich bei Kandinsky (und Klee) in die freie Malklasse ein. Das bedeutete, daß man jede Woche einmal seine neuesten «Erfindungen» zu Kandinsky oder zu Klee trug. Bei Klee waren es viele Schüler, bei Kandinsky eine kleinere Zahl. Der Zugang zu seiner Kunst schien schwieriger zu sein als zu der Klees, die durch ihre äußere Erscheinung den rational denkenden Bauhausstudierenden als Kompensation dienen mochte. Nun erst lernte ich Kandinsky kennen, wie er in seiner besorgten Art versuchte, den richtigen Weg zu weisen oder uns davon überzeugte, daß die Entwicklung weitergehen müsse. Und was sehr wichtig war: oft wurde in erster Linie überhaupt nicht von der Malerei gesprochen, sondern von andern wichtigen Fragen, auch von den persönlichen Anliegen. Und gerade dadurch wurde die Wirkung so nachhaltig auch für das, was Kandinsky als Maler zu sagen hatte. Gerade darin lag das pädagogische Talent Kandinskys: Er war ein Mensch, der hilfreich die Jungen führte. Der ihnen nicht die Zweifel nahm, sondern der in ihnen die sichere Urteilsbildung, die ununterbrochene Kritik und Selbstkritik wachrief. Seine Menschlichkeit, zusammen mit seinem feinen Gefühl für die Situation, und seine väterliche Güte waren das Geheimnis seines erzieherischen Erfolges, der wiederum undenkbar gewesen wäre ohne sein umfassendes Wissen und sein andauerndes Streben nach neuen Erkenntnissen.»

Ich möchte außerdem noch darauf hinweisen, daß das erwähnte Buch neben Beiträgen von Hans Arp, Charles Estienne, Will Grohmann, Ludwig Grote, Nina Kandinsky und Alberto Magnelli, einen sehr

wesentlichen Aufsatz enthält von Carola Giedion-Welcker, betitelt «Kandinsky als Theoretiker». Darin wird vom Standpunkt des Kunsthistorikers aus die theoretische Leistung Kandinskys gewertet.

Ich möchte hier meiner Freundin Nina Kandinsky für die bereitwillige Hilfe danken, mit der sie die Vorarbeit für die Herausgabe dieser gesammelten Schriften gefördert hat, und für ihr Entgegenkommen, das die Herausgabe in der vorliegenden Form ermöglicht hat.

Schließlich möchte ich meiner früheren Sekretärin Corinne Pulver danken für ihre Hilfe beim Beschaffen der druckfertigen Manuskripte, und meinem Sekretär Eugen Gomringer, der einen großen Teil der Übertragungen der vielfach nur französisch oder englisch vorliegenden Texte ins Deutsche besorgte.

Diesem Buch beigegeben, begleiten über 30 Zeichnungen den Text. Sie sind nach Möglichkeit so ausgesucht, daß mit ihnen die Entwicklung des Zeichenstils, den Kandinsky geschaffen hat, möglichst charakteristisch wiedergegeben wird, von 1910, dem Beginn seiner ersten Abstraktionen, bis 1944, dem Jahr seines Todes.

Es ist das erste Mal, daß in diesem Umfang und in so vollständiger Auswahl Zeichnungen von Kandinsky veröffentlicht werden. Im Juli 1933 war allerdings im Heft 14 der Zeitschrift «Selection» in Antwerpen eine schon gerundete Reihe von Zeichnungen erschienen, begleitet von einem provisorischen Werkverzeichnis. Doch ist jenes Heft schon seit vielen Jahren vergriffen. Dadurch füllen die den Text hier begleitenden Zeichnungen eine Lücke aus, nicht nur als Ersatz, sondern auch als Fortsetzung.

Für Kandinsky hatte die Zeichnung zwei verschiedene Funktionen, trotzdem war er stets darauf bedacht, der Zeichnung als solcher einen eigenen Wert zuzugestehen. Für ihn war die Zeichnung in vielen, wohl den meisten Fällen, das Schema, mit dem er die Struktur seiner Bild-Ideen festlegte. Dies gilt vor allem von seinen ganz frühen Zeichnungen ab 1910; doch auch später enthält die Zeichnung oft das Wesentliche einer Bildkomposition, sei es als Schema, sei es schon in weiterer Ausführung.

Doch wie es bei Kandinsky ein namhaftes grafisches Werk gibt (Holzschnitte, Radierungen und Lithografien), so entstanden auch selbständige Zeichnungen, die nicht als Ölbilder wiederkehren. Es handelt sich dabei meist um Zeichnungen, mit denen er ein bestimmtes Form- oder Kompositionsprinzip darstellte, wie beispielsweise in einer Gruppe, die im Zusammenhang mit *Punkt und Linie zu Fläche* entstand.

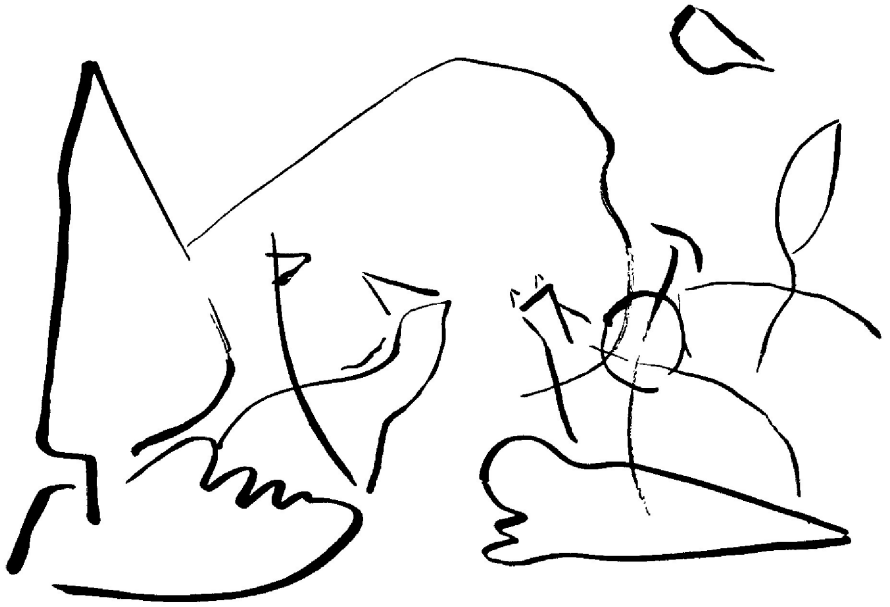
Im weiteren Forminhalt und Inhaltsform der Zeichnungen deuten zu wollen, über ihren eigenen Ausdruck hinaus, scheint hier weder angebracht noch nötig, hat doch Kandinsky in seinen Schriften es selbst unternommen zu erläutern, was Sinn und Ziel seiner Kunst sei. Wir haben bei Kandinsky den Fall einer Identität von gestaltendem Schaffen und theoretisch-schriftlicher Äußerung vor uns, der in seinem Bemühen, sich über das Künstlerische hinaus auch intellektuell, vor sich selbst und gegenüber seiner Umwelt, zu rechtfertigen, mit besonderer Eindeutigkeit dasteht. Damit befindet sich Kandinsky in der bevorzugten Lage, sich, durch seine eigenen Äußerungen, vor Fehlinterpretationen Dritter weitgehend geschützt zu haben. Wenn man

erlebt, was heute von mehr oder weniger Berufenen in die Kunstwerke und in das Leben der Künstler hineingeheimnißt wird, wobei oft eher reklamehafte Geschäftigkeit als wirkliches Verständnis den Anlaß bilden, ist man Kandinsky dankbar für seine authentischen Essays über Kunst und Künstler.

Zürich, Neujahr 1955

Max Bill





## Über die Formfrage

«Über die Formfrage» erschien 1912 in der Publikation *Der Blaue Reiter* im Verlag R. Piper & Co. München, herausgegeben von Kandinsky und Franz Marc. Es handelt sich dabei um einen der umfangreichsten Beiträge dieser vielzitierten Publikation und um eine, sowohl nach Stil und Inhalt, an *Über das Geistige in der Kunst* (im Dezember 1911 ebenfalls bei Piper erschienen) angelehnte und deren Gedanken weiterführende Abhandlung.

Zur bestimmten Zeit werden die Notwendigkeiten reif. Das heißt der schaffende *Geist* (welchen man als den abstrakten Geist bezeichnen kann) findet einen Zugang zur Seele, später zu den Seelen und verursacht eine Sehnsucht, einen innerlichen Drang.

Wenn die zum Reifen einer präzisen Form notwendigen Bedingungen erfüllt sind, so bekommt die Sehnsucht, der innere Drang, die Kraft, im menschlichen Geist einen neuen Wert zu schaffen, welcher bewußt oder unbewußt im Menschen zu leben anfängt. Bewußt oder unbewußt, sucht der Mensch von diesem Augenblick an dem in geistiger Form in ihm lebenden neuen Wert eine materielle Form zu finden.

Das ist das Suchen des geistigen Wertes nach Materialisation. Die Materie ist hier eine Vorratskammer, aus welcher der Geist das ihm in diesem Falle *Nötige* wählt, wie es der Koch tut.

Das ist das Positive, das Schaffende. Das ist das Gute. *Der weiße befruchtende Strahl.*

Dieser weiße Strahl führt zur Evolution, zur Erhöhung. So ist hinter der Materie, in der Materie der schaffende Geist verborgen. Das Verhüllen des Geistes in der Materie ist oft so dicht, daß es im

allgemeinen wenig Menschen gibt, die den Geist hindurchsehen können. So sehen gerade heute viele den Geist in der Religion, in der Kunst nicht. Es gibt ganze Epochen, die den Geist ableugnen, da die Augen der Menschen im allgemeinen zu solchen Zeiten den Geist nicht sehen können. So war es im 19. Jahrhundert und so ist es im großen und ganzen noch heute.

Die Menschen werden verblendet.

Eine schwarze Hand legt sich auf ihre Augen. Die schwarze Hand gehört dem Hassenden. Der Hassende versucht durch alle Mittel die Evolution, die Erhöhung zu bremsen.

Das ist das Negative, das Zerstörende. Das ist das Böse. *Die schwarze todbringende Hand.*

Die Evolution, die Bewegung nach vor- und aufwärts, ist nur dann möglich, wenn die Bahn frei ist, das heißt wenn keine Schranken im Wege stehen. Das ist die *äußere Bedingung*.

Die Kraft, die auf der freien Bahn den menschlichen Geist nach vor- und aufwärts bewegt, ist der abstrakte Geist. Er muß natürlich herausklingen und gehört werden können. Der Ruf muß möglich sein. *Das ist die innere Bedingung.*

Diese beiden Bedingungen zu vernichten, ist das Mittel der schwarzen Hand gegen die Evolution.

Die Werkzeuge dazu sind: die Angst vor der freien Bahn, vor der Freiheit (Banausentum) und die Taubheit gegen den Geist (stumpfer Materialismus).

Deshalb wird jeder neue Wert von den Menschen feindlich betrachtet. Man sucht ihn zu bekämpfen durch Spott und Verleumdung. Der den

Wert bringende Mensch wird als lächerlich und unehrlich dargestellt. Es wird über den neuen Wert gelacht und geschimpft. Das ist der Schreck des Lebens.

Die Freude des Lebens ist der unaufhaltsame, ständige Sieg des neuen Wertes.

Dieser Sieg geht langsam vor sich. Der neue Wert erobert ganz allmählich die Menschen. Und wenn er in vielen Augen unzweifelhaft wird, so wird aus diesem Wert, der heute unumgänglich nötig war, eine Mauer gebildet, die gegen Morgen gerichtet ist.

Das Verwandeln des neuen Wertes (der Frucht der Freiheit) in eine versteinerte Form (Mauer gegen Freiheit) ist das Werk der schwarzen Hand.

Die ganze Evolution, das heißt das innere Entwickeln und die äußere Kultur, ist also ein Verschieben der Schranken.

Die Schranken werden ständig aus neuen Werten geschaffen, die die alten Schranken umgestoßen haben.

So sieht man, daß im Grunde nicht der neue Wert das wichtigste ist, sondern der Geist, welcher sich in diesem Werte offenbart hat. Und weiter die für die Offenbarungen notwendige Freiheit.

So sieht man, daß das Absolute nicht in der Form (Materialismus) zu suchen ist.

Die Form ist immer zeitlich, das heißt relativ, da sie nichts mehr ist, als das heute notwendige Mittel, in welchem die heutige Offenbarung sich kundgibt, klingt.

Der Klang ist also die Seele der Form, die nur durch den Klang lebendig werden kann und von innen nach außen *wirkt*.

*Die Form ist der äußere Ausdruck des inneren Inhaltes.*

Deshalb sollte man sich aus der Form keine Gottheit machen. Und man sollte nicht länger um die Form kämpfen, als sie zum Ausdrucksmittel des inneren Klanges dienen kann. Deshalb sollte man nicht in *einer* Form das Heil suchen.

Diese Behauptung muß richtig verstanden werden. Für jeden Künstler (das heißt produktiven Künstler und nicht «Nachempfänder») ist sein Ausdrucksmittel (= Form) das beste, da es am besten das verkörpert, was er zu verkünden verpflichtet ist. Daraus wird aber oft fälschlich die Folge gezogen, daß dieses Ausdrucksmittel auch für die andern Künstler das beste ist oder sein sollte.

Da die Form nur ein Ausdruck des Inhaltes ist und der Inhalt bei verschiedenen Künstlern verschieden ist, so ist es klar, daß es zu *derselben Zeit viel verschiedene Formen* geben kann, die *gleich gut* sind. *Die Notwendigkeit schafft die Form.* In großen Tiefen lebende Fische haben keine Augen. Der Elefant hat einen Rüssel. Das Chamäleon verändert seine Farbe undsoweiter.

So spiegelt sich in der Form der Geist des einzelnen Künstlers. Die Form trägt den Stempel der *Persönlichkeit*.

Die Persönlichkeit kann aber natürlich nicht als etwas außer Zeit und Raum Stehendes aufgefaßt werden. Sondern sie unterliegt in gewissem Maße der Zeit (Epoche), dem Raum (Volk).

Ebenso wie jeder einzelne Künstler sein Wort zu verkünden hat, so auch jedes Volk, und also auch das Volk, zu welchem dieser Künstler gehört. Dieser Zusammenhang spiegelt sich in der Form und wird durch das *Nationale* im Werke bezeichnet.

Und endlich hat auch jede Zeit eine ihr speziell gegebene Aufgabe, die durch sie mögliche Offenbarung. Die Abspiegelung dieses Zeitlichen wird als *Stil* im Werke erkannt.

Alle diese drei Elemente des Stempels auf einem Werke sind unvermeidlich. Es ist nicht nur überflüssig, für ihr Vorhandensein zu sorgen, sondern auch schädlich, da das Gewaltsame auch hier nichts als eine Vortäuschung, einen zeitlichen Betrug erzielen kann.

Und andererseits wird es von selbst klar, daß es überflüssig und schädlich ist, nur eins der drei Elemente besonders geltend machen zu wollen. So wie heute viele sich um das Nationale und andere wieder um den Stil bemühen, so hat man vor kurzem besonders dem Kultus der Persönlichkeit (des Individuellen) gehuldigt.

Wie im Anfang gesagt wurde, bemächtigt sich der abstrakte Geist erst eines einzelnen menschlichen Geistes, später beherrscht er eine immer größer werdende Anzahl der Menschen. In diesem Augenblick unterliegen einzelne Künstler dem Zeitgeist, welcher sie zu einzelnen Formen zwingt, die einander verwandt sind und dadurch auch eine äußerliche Ähnlichkeit besitzen.

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

Und so wie kein Heil in einer Form eines einzelnen Künstlers zu suchen ist, so auch nicht in dieser Gruppenform. Für jede Gruppe ist ihre Form die beste, da sie am besten das verkörpert, was sie zu verkünden verpflichtet ist. Man sollte aber nicht daraus schließen, daß diese Form für alle die beste ist oder sein sollte. Auch hier soll volle

Freiheit herrschen und man soll jede Form gelten lassen, man soll jede Form für richtig (= künstlerisch) halten, die ein äußerer Ausdruck des inneren Inhaltes ist. Wenn man sich anders verhält, so dient man nicht mehr dem freien Geiste (weißer Strahl), sondern der versteinerten Schranke (schwarze Hand).

Also auch hier kommt man zu demselben Resultat, welches oben festgestellt wurde: nicht die Form (Materie) im allgemeinen ist das wichtigste, sondern der Inhalt (Geist).

Also die Form kann angenehm, unangenehm wirken, schön, unschön, harmonisch, disharmonisch. geschickt, ungeschickt, fein, grob und so weiter erscheinen, und doch muß sie weder wegen den für positiv gehaltenen Eigenschaften noch als negativ empfundenen Qualitäten angenommen oder verworfen werden. Alle diese Begriffe sind vollkommen relativ, was man in der unendlichen Wechselreihe der schon dagewesenen Formen auf den ersten Blick beobachtet.

Und ebenso relativ ist also die Form selbst. So ist die Form auch zu schätzen und aufzufassen. Man muß sich so zu einem Werk stellen, daß auf die Seele die Form wirkt. Und durch die Form der Inhalt (Geist, innerer Klang). Sonst erhebt man das Relative zum Absoluten.

Im praktischen Leben wird man kaum einen Menschen finden, welcher, wenn er nach Berlin fahren will, den Zug in Regensburg verläßt. Im geistigen Leben ist das Aussteigen in Regensburg eine ziemlich gewöhnliche Sache. Manchmal will sogar der Lokomotivführer nicht weiter fahren und die sämtlichen Reisenden steigen in Regensburg aus. Wie viele, die Gott suchten, blieben schließlich bei

einer geschnitzten Figur stehen! Wie viele, die Kunst suchten, blieben an einer Form hängen, die ein Künstler für seine Zwecke gebraucht hat, sei es Giotto, Raphael, Dürer oder van Gogh!

Und also als letzter Schluß muß festgestellt werden: nicht das ist das wichtigste, ob die Form persönlich, national, stilvoll ist, ob sie der Hauptbewegung der Zeitgenossen entspricht oder nicht, ob sie mit vielen oder wenigen anderen Formen verwandt ist oder nicht, ob sie ganz einzeln dasteht oder nicht, sondern *das wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht*<sup>1</sup>.

Das Vorhandensein der Formen in der Zeit und im Raum ist ebenso aus der inneren Notwendigkeit der Zeit und des Raumes zu erklären. Deshalb wird es im letzten Grunde möglich werden, die Merkmale der Zeit und des Volkes herauszuschälen und schematisch darzustellen. Und je größer die Epoche ist, das heißt je größer (quantitativ) die Bestrebungen zum Geistigen sind, desto reicher in der Zahl werden die Formen einerseits, und desto größere Gesamtströmungen (Gruppenbewegungen) sind zu beobachten, was von selbst klar ist.

Diese Merkmale einer großen geistigen Epoche (die prophezeit wurde und heute in einem der ersten Anfangsstadien sich kund gibt) sehen wir in der gegenwärtigen Kunst. Und zwar:

<sup>1</sup> Das heißt, man darf nicht aus einer Form eine Uniform machen, Kunstwerke sind keine Soldaten. Eine und dieselbe Form kann also wieder auch bei demselben Künstler einmal die beste, ein anderes Mal die schlechteste sein. Im ersten Fall ist sie auf dem Boden der inneren Notwendigkeit gewachsen, im zweiten – auf dem Boden der äußeren Notwendigkeit: aus dem Ehrgeiz und der Habsucht.

1. eine große *Freiheit*, die manchem grenzenlos erscheint und die
  2. den *Geist* hörbar macht, welchen
  3. wir mit einer ganz besonders starken *Kraft* sich in den Dingen offenbaren sehen, welcher
  4. alle *geistigen Gebiete* sich allmählich zum Werkzeug nehmen wird und schon nimmt, woraus
  5. er auch auf jedem geistigen Gebiete, also auch in der plastischen Kunst (speziell in der Malerei) viele einzelnstehende und Gruppen umfassende *Ausdrucksmittel* (Formen) schafft und
  6. welchem heute die ganze Vorratskammer zur Verfügung steht, das heißt es wird *jede Materie*, von der «härtesten» bis zu der nur zweidimensional lebenden (abstrakten), als Formelement angewendet,
- ad 1. Was die Freiheit anlangt, so drückt sie sich aus im Streben zur Befreiung von den schon ihr Ziel verkörpert habenden Formen, das heißt, von den alten Formen, im Streben zum Schaffen der neuen und unendlich mannigfaltigen Formen.
- ad 2. Das unwillkürliche Suchen nach den äußersten Grenzen der Ausdrucksmittel der heutigen Epoche (Ausdrucksmittel der Persönlichkeit, des Volkes, der Zeit) ist andererseits ein Unterordnen der scheinbar zügellosen Freiheit, welches vom Zeitgeiste bestimmt wird, und eine Präzisierung der Richtung, in welcher das Suchen geschehen muß. Der unter einem Glas in allen Richtungen laufende kleine Käfer glaubt eine unbeschränkte Freiheit vor sich zu sehen. Er stößt aber in einer gewissen Entfernung auf das Glas: sehen kann er weiter, aber gehen nicht. Und die Bewegung des Glases nach vorwärts gibt ihm die Möglichkeit, weiteren Raum zu durchlaufen

Und seine Hauptbewegung wird von der lenkenden Hand bestimmt. – So wird auch unsere sich vollkommen frei schätzende Epoche auf bestimmte Grenzen stoßen, die aber «morgen» verschoben werden. ad 3. Diese scheinbar zügellose Freiheit und das Eingreifen des Geistes entspringt aus der Tatsache, daß wir in jedem Ding den Geist, den *inneren Klang* zu fühlen beginnen. Und gleichzeitig wird diese beginnende Fähigkeit zu einer reiferen Frucht der scheinbar zügellosen Freiheit und des eingreifenden Geistes,

ad. 4. Hier können wir nicht die bezeichneten Wirkungen auf allen anderen geistigen Gebieten zu präzisieren versuchen. Doch soll es jedem von selbst klar werden, daß das Mitwirken der Freiheit und des Geistes früher oder später sich überall abspiegeln wird<sup>1</sup>.

ad. 5. In der bildenden Kunst (ganz besonders in der Malerei) begegnen wir heute einem auffallenden Reichtum der Formen, die teils als Formen der einzeln stehenden großen Persönlichkeiten erscheinen, teils ganze Gruppen von Künstlern in einem großen und vollkommen präzis dahinwallenden Strom mitreißen.

Und die große Verschiedenheit dieser Formen läßt doch leicht das gemeinsame Streben erkennen. Und gerade in der Massenbewegung läßt sich heute der alles umfassende Formgeist erkennen. Und so genügt es, wenn man sagt: *Alles ist erlaubt*. Das heute Erlaubte kann doch nicht überschritten werden. Das heute Verbotene bleibt unerschütterlich stehen.

Und man sollte sich keine Grenzen stellen, da sie ohnehin gestellt

<sup>1</sup> Etwas näher habe ich diese Frage in meiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* erörtert.

sind. Das gilt nicht nur für den Absender (Künstler) sondern auch für den Empfänger (Beschauer). Er kann und muß dem Künstler folgen, und keine Angst sollte er haben, daß er auf Irrwege geleitet wird. Der Mensch kann sogar physisch sich nicht schnurgerade bewegen (die Feld- und Wiesenpfade!) und noch weniger geistig. Und gerade unter den geistigen Wegen ist oft der schnurgerade der lange, da er falsch ist, und der als falsch erscheinende ist oft der richtigste.

Das zum lauten Sprechen gebrachte «Gefühl» wird früher oder später den Künstler und ebenso den Beschauer richtig leiten. Das ängstliche Sichhalten an *einer* Form führt schließlich unvermeidlich in eine Sackgasse. Das offene Gefühl – zur Freiheit. Das erste ist das Folgen der Materie. Das zweite – dem Geiste: der Geist schafft eine Form und geht zu weiteren über.

ad. 6. Das auf einen Punkt (sei es Form oder Inhalt) gerichtete Auge kann unmöglich eine große Fläche übersehen. Das auf der Oberfläche herumstreifende unaufmerksame Auge übersieht diese große Fläche oder einen Teil derselben, bleibt aber an den äußeren Verschiedenheiten hängen und verliert sich in Widersprüchen. Der Grund dieser Widersprüche liegt in der Verschiedenheit der Mittel, die der heutige Geist aus der Vorratskammer der Materie scheinbar planlos herausreißt. «Anarchie» nennen viele den gegenwärtigen Zustand der Malerei. Dasselbe Wort wird schon hier und da auch bei der Bezeichnung des gegenwärtigen Zustandes in der Musik gebraucht. Darunter versteht man fälschlich ein planloses Umwerfen und Unordnung. Die Anarchie ist Planmäßigkeit und Ordnung, welche nicht

durch eine äußere und schließlich versagende Gewalt hergestellt werden, sondern durch *das Gefühl des Guten* geschaffen werden. Also auch hier werden Grenzen gestellt, die aber als *innere* bezeichnet werden müssen und die äußeren ersetzen müssen. Und auch diese Grenzen werden immer erweitert, wodurch die immer zunehmende Freiheit entsteht, die ihrerseits freie Bahn schafft für die weiteren Offenbarungen. Die gegenwärtige Kunst, die in diesem Sinne richtig als anarchistisch zu bezeichnen ist, spiegelt nicht nur den schon eroberten geistigen Standpunkt ab, sondern sie verkörpert als eine materialisierende Kraft das zur Offenbarung gereifte Geistige.

Die vom Geiste aus der Vorratskammer der Materie herausgerissenen Verkörperungsformen lassen sich leicht zwischen zwei Pole ordnen. Diese zwei Pole sind:

1. die große Abstraktion,
2. die große Realistik.

Diese zwei Pole eröffnen *zwei Wege*, die schließlich zu *einem Ziel* führen.

Zwischen diesen zwei Polen liegen viele Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen.

Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden, wobei sie als das «Reinkünstlerische» und das «Gegenständliche» zu bezeichnen waren. Das erste drückte sich im zweiten aus, wobei das zweite dem ersten diente. Es war ein verschiedenartiges Balancieren, welches scheinbar im absoluten Gleichgewicht den Höhepunkt des Idealen zu erreichen suchte.

Und es scheint, daß man heute in diesem Ideal kein Ziel mehr findet,

daß der die Schalen der Waage haltende Hebel verschwunden ist und daß beide Schalen als selbständige, voneinander unabhängige Einheiten ihre Existenzen getrennt zu führen beabsichtigen. Und auch in diesem Zerschneiden der idealen Waage sieht man «Anarchistisches». Dem angenehmen Ergänzen des Abstrakten durch das Gegenständliche und umgekehrt hat die Kunst scheinbar ein Ende bereitet.

Einerseits wird dem Abstrakten die divertierende Stütze im Gegenständlichen genommen und der Beschauer fühlt sich in der Luft schweben. Man sagt: die Kunst verliert den Boden. Andererseits wird dem Gegenständlichen die divertierende Idealisierung im Abstrakten (das «künstlerische» Element) genommen und der Beschauer fühlt sich an den Boden genagelt. Man sagt: die Kunst verliert das Ideal. Diese Vorwürfe wachsen aus dem mangelhaft entwickelten Gefühl. Die Gewohnheit, der Form die Hauptaufmerksamkeit zu schenken und die daraus fließende Art des Beschauers, das heißt das Hängen an der gewohnten Form des Gleichgewichtes, sind die verblendenden Kräfte, die dem freien Gefühl keine freie Bahn lassen.

Die erwähnte, erst keimende große Realistik ist ein Streben, aus dem Bilde das äußerliche Künstlerische zu vertreiben und den Inhalt des Werkes durch einfache («unkünstlerische») Wiedergabe des einfachen harten Gegenstandes zu verkörpern.

Die in dieser Art aufgefaßte und im Bilde fixierte äußere Hülle des Gegenstandes und das gleichzeitige Streichen der gewohnten aufdringlichen Schönheit entblößen am sichersten den inneren Klang des Dinges. Gerade durch diese Hülle bei diesem Reduzieren des «Künstlerischen» auf das Minimum klingt die Seele des Gegen-

standes am stärksten heraus, da die äußere wohlschmeckende Schönheit nicht mehr ablenken kann<sup>1</sup>.

Und das ist nur darum möglich, weil wir immer weiter kommen, auf dem Wege, die ganze Welt so, wie sie ist, also in keiner verschönenden Interpretation hören zu können.

*Das zum Minimum gebrachte «Künstlerische» muß hier als das am stärksten wirkende Abstrakte erkannt werden<sup>2</sup>.*

Der große Gegensatz zu dieser Realistik ist die große Abstraktion, die aus dem Bestreben, das Gegenständliche (Reale) scheinbar ganz auszuschalten, besteht und den Inhalt des Werkes in «unmateriellen» Formen zu verkörpern sucht. Das in dieser Art aufgefaßte und im

<sup>1</sup> Den Inhalt des gewohnten Schönen hat der Geist schon absorbiert und findet keine neue Nahrung darin. Die Form dieses gewohnten Schönen gibt dem faulen körperlichen Auge die gewohnten Genüsse. Die Wirkung des Werkes bleibt im Bereiche des Körperlichen stecken. Das geistige Erlebnis wird unmöglich. So bildet oft dieses Schöne eine Kraft, die nicht zum Geist, sondern vom Geist führt.

<sup>2</sup> *Die quantitative Verminderung des Abstrakten ist also der qualitativen Vergrößerung des Abstrakten gleich.* Hier berührten wir eins der wesentlichsten Gesetze: das *äußere* Vergrößern eines Ausdrucksmittels führt unter Umständen zum Vermindern der *inneren* Kraft desselben. Hier ist  $2 + 1$  weniger als  $2 - 1$ . Dieses Gesetz offenbart sich natürlich auch in der kleinsten Ausdrucksform: ein Farbfleck verliert oft an der Intensität und muß an der Wirkung verlieren – durch äußere Vergrößerung und durch die äußere Steigerung der Stärke. Eine besonders gute Farbenbewegung entsteht oft durch das Hemmen derselben; ein schmerzlicher Klang kann durch direkte Süße der Farbe erzielt werden undsoweiter. Das alles sind Äußerungen des Gesetzes des Gegensatzes in seinen weiteren Folgen. Kurz gesagt: *Aus der Kombination des Gefühls und der Wissenschaft entsteht die wahre Form.* Hier muß ich wieder an den Koch erinnern! Die gute körperliche Speise entsteht auch aus der Kombination eines guten Rezeptes (wo alles genau in Pfund und Gramm bezeich-

Bild fixierte abstrakte Leben der auf das Minimale reduzierten gegenständlichen Formen und also das auffallende Vorwiegen der abstrakten Einheiten entblößt am sichersten den inneren Klang des Bildes. Und ebenso, wie in der Realistik durch das Streichen des Abstrakten der innere Klang verstärkt wird, so wird auch in der Abstraktion dieser Klang durch das Streichen des Realen verstärkt. Dort war es die gewohnte äußere wohlschmeckende Schönheit, die den Dämpfer bildete. Hier ist es der gewohnte äußere unterstützende Gegenstand.

Zum «Verständnis» dieser Art Bilder ist auch dieselbe Befreiung wie in der Realistik nötig, das heißt auch hier muß es möglich werden, die ganze Welt, so wie sie ist, ohne gegenständliche Interpretation hören zu können. Und hier sind diese abstrahierten oder abstrakten Formen (Linien, Flächen, Flecken undsoweiter) nicht selbst als solche wichtig, sondern nur ihr innerer Klang, ihr Leben. So wie in der Realistik nicht der Gegenstand selbst, oder seine äußere Hülse, sondern sein innerer Klang, Leben wichtig sind.

*Das zum Minimum gebrachte «Gegenständliche» muß in der Abstraktion als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden<sup>1</sup>.*

net ist) und aus dem lenkenden Gefühl. Ein großes Merkmal unserer Zeit ist das Aufgehen des Wissens: die Kunstwissenschaft nimmt allmählich den ihr gebührenden Platz ein. Das ist der kommende «Generalbaß», welchem natürlich eine unendliche Wechsel- und Entwicklungsbahn bevorsteht!

<sup>1</sup> Also am anderen Pol treffen wir dasselbe wie eben erwähnte Gesetz, wonach die *quantitative Verminderung der qualitativen Vergrößerung gleich ist*.

So sehen wir schließlich: wenn in der großen Realistik das Reale auffallend groß erscheint und das Abstrakte auffallend klein und in der großen Abstraktion dieses Verhältnis umgekehrt zu sein scheint, so sind im letzten Grunde (= Ziele) diese zwei Pole einander gleich. Zwischen diesen zwei Antipoden kann das Zeichen des Gleichnisses gestellt werden:

Realistik = Abstraktion

Abstraktion = Realistik.

*Die größte Verschiedenheit im Äußeren wird zur größten Gleichheit im Inneren.*

Einige Beispiele werden uns aus dem Gebiet der Reflexion in das Gebiet des Greifbaren versetzen. Wenn der Leser irgendeinen Buchstaben dieser Zeilen mit ungewohnten Augen anschaut, das heißt nicht als ein gewohntes Zeichen eines Teiles eines Wortes, sondern erst als *Ding*, so sieht er in diesem Buchstaben außer der praktisch-zweckmäßig vom Menschen geschaffenen abstrakten Form, die eine ständige Bezeichnung eines bestimmten Lautes ist, noch eine körperliche Form, die ganz selbständig einen bestimmten äußeren und inneren Eindruck macht, das heißt unabhängig von der eben erwähnten abstrakten Form. In diesem Sinne besteht der Buchstabe:

1. aus der Hauptform = Gesamterscheinung, die, sehr grob bezeichnet, «lustig», «traurig», «strebend», «sinkend», «trotzig», «protzig» undsoweiter erscheint;
2. besteht der Buchstabe aus einzelnen, so oder anders gebogenen Linien, die auch jedesmal einen bestimmten inneren Eindruck machen, das heißt ebenso «lustig», «traurig» undsoweiter sind.

Wenn der Leser diese zwei Elemente des Buchstabens gefühlt hat, so entsteht in ihm sofort das Gefühl, welches dieser Buchstabe als *Wesen* mit *innerem Leben* verursacht.

Man soll hier nicht mit der Erwiderung kommen, daß dieser Buchstabe auf einen Menschen so, auf den anderen anders wirkt. Das ist nebensächlich und verständlich. Im allgemeinen gesagt, wirkt jedes Wesen auf verschiedene Menschen so oder anders. Wir sehen nur, daß der Buchstabe aus zwei Elementen besteht, die doch schließlich *einen* Klang ausdrücken. Die einzelnen Linien des zweiten Elementes können «lustig» sein und doch kann der ganze Eindruck (Element I) «traurig» wirken undsoweiter. Die einzelnen Bewegungen des zweiten Elementes sind organische Teile des ersten. Ebensolche Konstruktionen und ebensolche Unterordnungen der einzelnen Elemente *einem* Klang beobachten wir in jedem Lied, jedem Klavierstück, in jeder Symphonie. Und ganz dieselben Vorgänge bilden eine Zeichnung, eine Skizze, ein Bild. Hier offenbaren sich die Gesetze der Konstruktion. Für uns ist augenblicklich nur eins wichtig: der Buchstabe wirkt. Und, wie gesagt, ist diese Wirkung doppelt:

1. Der Buchstabe wirkt als ein zweckmäßiges Zeichen;
2. er wirkt erst als Form und später als innerer Klang dieser Form selbständig und vollkommen unabhängig.

Es ist uns wichtig, daß diese zwei Wirkungen in keinem gegenseitigen Zusammenhange sind, und während die erste Wirkung eine äußere ist, hat die zweite einen inneren Sinn.

Der Schluß, den wir daraus ziehen, ist der, daß die *äußere Wirkung eine andere sein kann, als die innere*, die durch den *inneren Klang* verursacht

wird, was *eins der mächtigsten* und tiefsten *Ausdrucksmittel* in jeder Komposition ist<sup>1</sup>.

Nehmen wir noch ein Beispiel. Wir sehen in diesem selben Buch einen Gedankenstrich. Dieser Gedankenstrich, wenn er an der richtigen Stelle angebracht ist – so wie ich es hier mache –, ist eine Linie mit einer praktisch-zweckmäßigen Bedeutung. Wollen wir diese kleine Linie verlängern und sie doch an einer richtigen Stelle lassen: der Sinn der Linie bleibt, ebenso wie ihre Bedeutung, die aber durch das Ungewohnte dieser Verlängerung eine undefinierbare Färbung gibt, wobei der Leser sich fragt, warum die Linie so lang ist und ob diese Länge nicht einen praktisch-zweckmäßigen Zweck hat. Stellen wir dieselbe Linie an einer falschen Stelle (so wie – ich es hier mache). Das richtig Praktisch-Zweckmäßige ist verloren und nicht mehr zu finden, der Beiklang der Frage ist hoch gewachsen. Es bleibt der Gedanke an einen Druckfehler, das heißt an das entstellte Praktisch-Zweckmäßige. Hier klingt das letztere negativ. Bringen wir dieselbe Linie auf einer leeren Seite an, zum Beispiel lang und geschweift. Dieser Fall ist dem letzten sehr ähnlich, nur denkt man (solange die Hoffnung einer Erklärung vorhanden ist) an das richtig Praktisch-Zweckmäßige. Und später (wenn keine Erklärung zu finden ist) an das Negative. Solange aber diese oder jene Linie im Buch bleibt, ist das Praktisch-Zweckmäßige nicht definitiv zum Ausschalten zu bringen.

<sup>1</sup> Hier kann ich solche großen Probleme nur im Vorübergehen streifen. Der Leser braucht sich nur weiter in diese Fragen vertiefen und das Gewaltige, Geheimnisvolle, unüberwindlich Verlockende zum Beispiel dieser letzten Schlußfolge wird sich von selbst einstellen.

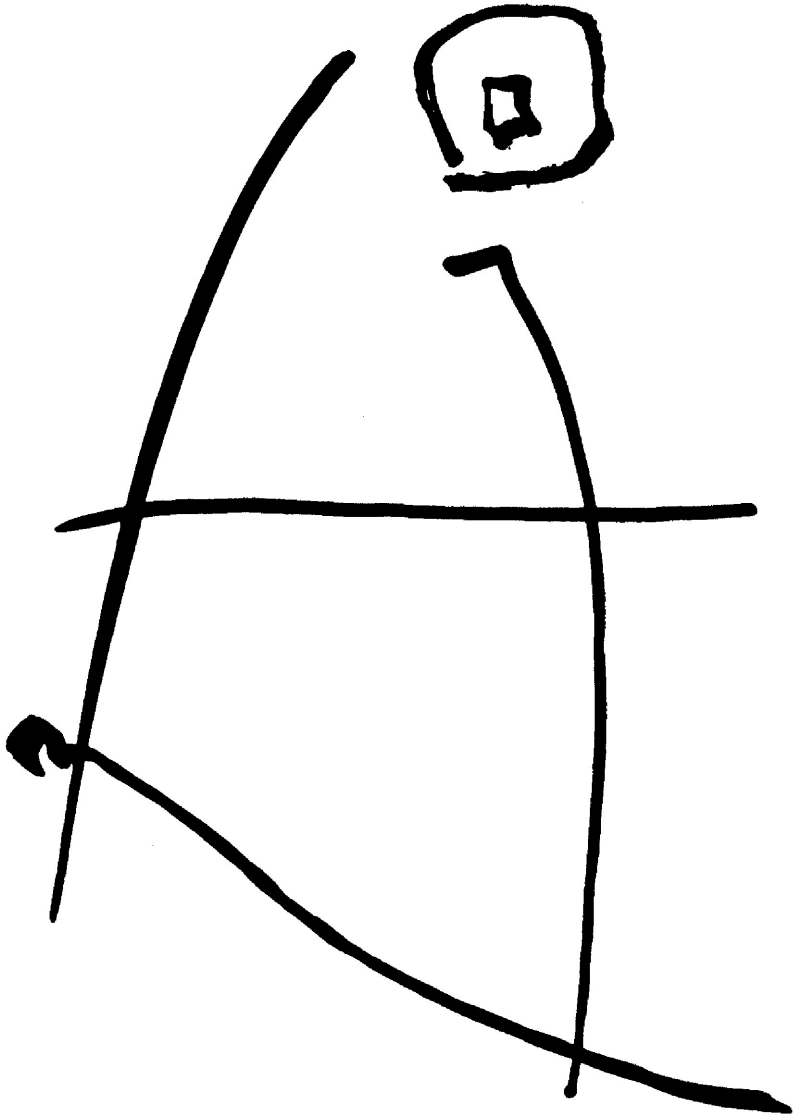
Bringen wir also eine ähnliche Linie in ein Milieu, welches das Praktisch-Zweckmäßige vollkommen zu vermeiden vermag. Zum Beispiel auf eine Leinwand. Solange der Beschauer (es ist kein Leser mehr) die Linie auf der Leinwand als ein Mittel zur Abgrenzung eines Gegenstandes ansieht, unterliegt er auch hier dem Eindruck des Praktisch-Zweckmäßigen. In dem Augenblick aber, in welchem er sich sagt, daß der praktische Gegenstand auf dem Bilde meistens nur eine zufällige und nicht eine rein malerische Rolle spielte, und daß die Linie manchmal eine ausschließlich rein malerische Bedeutung hatte<sup>1</sup>, in diesem Augenblick ist die Seele des Beschauers reif, den *reinen inneren Klang* dieser Linie zu empfinden.

Ist denn dadurch der Gegenstand, das Ding aus dem Bilde vertrieben? Nein. Die Linie ist, wie wir oben gesehen haben, ein Ding, welches ebenso einen praktisch-zweckmäßigen Sinn hat, wie ein Stuhl, ein Brunnen, ein Messer, ein Buch undsoweiter. Und dieses Ding wird in dem letzten Beispiel als ein reines malerisches Mittel gebraucht ohne die andern Seiten, die es sonst besitzen kann – also in seinem reinen inneren Klang.

Wenn also im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und bekommt ihre volle innere Kraft.

So kommen wir zur Folge, daß die reine Abstraktion sich auch der Dinge bedient, die ihr materielles Dasein führen, geradeso, wie die

<sup>1</sup> Van Gogh hat mit besonderer Kraft die Linie als solche gebraucht, ohne damit das Gegenständliche irgendwie markieren zu wollen.



reine Realistik. Die größte Verneinung des Gegenständlichen und ihre größte Behauptung bekommen wieder das Zeichen des Gleichnisses. Und dieses Zeichen wird wieder durch das gleiche Ziel in beiden Fällen berechtigt: durch das Verkörpern desselben inneren Klanges.

Hier sehen wir, daß es also im Prinzip *gar keine Bedeutung hat, ob eine reale oder abstrakte Form vom Künstler gebraucht wird.*

*Da beide Formen innerlich gleich sind.* Die Wahl muß dem Künstler überlassen werden, welcher selbst am besten wissen muß, durch welches Mittel er am klarsten den Inhalt seiner Kunst materialisieren kann. Abstrakt gesagt: *Es gibt keine Frage der Form im Prinzip.*

Und tatsächlich: wenn es eine prinzipielle Frage der Form gäbe, so würde auch eine Antwort möglich sein. Und jeder, der diese Antwort kennt, würde Kunstwerke schaffen können. Das heißt, zur selben Zeit würde die Kunst nicht mehr existieren. Praktisch gesagt: Die Frage der Form verändert sich in die Frage: welche Form soll ich in diesem Falle anwenden, um zum notwendigen Ausdruck meines inneren Erlebnisses zu gelangen? Die Antwort ist in diesem Falle immer wissenschaftlich präzise, absolut und für andere Fälle relativ. Das heißt eine Form, die die beste in einem Falle ist, kann in einem anderen Falle die schlechteste sein: alles hängt hier von der inneren Notwendigkeit ab, die allein eine Form richtig machen kann. Und nur dann kann eine Form eine Bedeutung für mehrere haben, wenn die innere Notwendigkeit unter dem Druck der Zeit und des Raumes einzelne Formen wählt, die miteinander verwandt sind. Dieses ändert aber an der relativen Bedeutung der Form gar nichts,

da die auch in diesem Falle richtige Form in vielen anderen Fällen falsch sein kann.

Die sämtlichen Regeln, die schon in der früheren Kunst entdeckt wurden und die später entdeckt werden und auf welche die Kunsthistoriker einen übertrieben großen Wert legen, sind keine allgemeinen Regeln: sie führen nicht zur Kunst. Wenn ich die Regeln des Tischlers kenne, so werde ich immer einen Tisch machen können. Der aber, welcher die vermutlichen Regeln des Malers kennt, darf nicht sicher sein, daß er ein Kunstwerk schaffen kann.

Diese vermutlichen Regeln, die bald in der Malerei zu einem «Generalbaß» führen werden, sind nichts als Erkenntnis der inneren Wirkung der einzelnen Mittel und ihrer Kombinierung. Es wird aber nie Regeln geben, durch welche eine gerade in einem bestimmten Falle notwendige Anwendung der Formwirkung und Kombinierung der einzelnen Mittel zu erreichen sein wird.

Das praktische Resultat: *Man darf nie einem Theoretiker (Kunsthistoriker, Kritiker undsoweiter) glauben, wenn er behauptet, daß er irgendeinen objektiven Fehler im Werke entdeckt hat.*

Und: *das Einzige*, was der Theoretiker mit Recht behaupten kann, ist das, daß er bis jetzt diese oder jene Anwendung des Mittels noch nicht gekannt hat. Und: die Theoretiker, die, von der Analyse der schon dagewesenen Formen ausgehend, ein Werk tadeln oder loben, sind die schädlichsten Irreführer, die zwischen dem Werk und dem naiven Beschauer eine Mauer bilden.

Von diesem Standpunkt aus (welcher leider meistens der einzige mögliche ist) ist die *Kunstkritik der schlimmste Feind der Kunst.*

*Der ideale Kunstkritiker* wäre also nicht der Kritiker, welcher die «Fehler»<sup>1</sup>, «Verirrungen», «Unkenntnisse», «Entlehnungen» und so weiter zu entdecken suchen würde, sondern der, welcher *zu fühlen* suchen würde, wie diese oder jene Form innerlich wirkt und dann sein Gesamterlebnis dem Publikum ausdrucksvoll mitteilen würde.

Hier würde natürlich der Kritiker eine Dichterseele brauchen, da der Dichter objektiv fühlen muß, um subjektiv sein Gefühl zu verkörpern. Das heißt der Kritiker würde eine schöpferische Kraft besitzen müssen. In Wirklichkeit sind aber die Kritiker sehr oft mißlungene Künstler, die am Mangel eigener schöpferischer Kraft scheitern und deshalb sich berufen fühlen, die fremde schöpferische Kraft zu lenken.

Die Formfrage ist für die Künstler oft schädlich auch darum, weil unbegabte Menschen (das heißt Menschen, die keinen *inneren* Trieb zur Kunst haben), sich der fremden Formen bedienend, Werke vortäuschen und dadurch eine Verwirrung verursachen.

Hier muß ich präzis sein. Eine fremde Form zu gebrauchen heißt in der Kritik, im Publikum und oft bei den Künstlern ein Verbrechen, ein Betrug. Das ist aber in Wirklichkeit nur dann der Fall, wenn der «Künstler» diese fremden Formen ohne innere Notwendigkeit braucht und dadurch ein lebloses, totes Scheinwerk schafft. Wenn aber der Künstler zum Ausdruck seiner inneren Regungen und Erlebnisse sich einer oder der andern «fremden» Form, der inneren Wahr-

<sup>1</sup> Zum Beispiel «anatomische Fehler», «Verzeichnungen» und dergleichen oder später Verstöße gegen den kommenden «Generalmaß».

heit entsprechend, bedient, so übt er sein Recht aus, sich jeder ihm *innerlich nötigen* Form zu bedienen – sei es ein Gebrauchsgegenstand, ein Himmelskörper oder eine durch einen andern Künstler schon künstlerisch materialisierte Form.

Diese ganze Frage der «Nachahmung»<sup>1</sup> hat auch lange nicht die Bedeutung, die ihr wieder durch die Kritik beigemessen wird<sup>2</sup>. Das Lebende bleibt. Das Tote verschwindet.

Und wirklich: je weiter wir unsern Blick zur Vergangenheit wenden desto weniger finden wir Vortäuschungen, Scheinwerke. Sie sind geheimnisvoll verschwunden. Nur die echten künstlerischen Wesen bleiben, das heißt die, die in dem Körper (Form) eine Seele (Inhalt) besitzen.

Wenn der Leser weiter jeden beliebigen Gegenstand auf seinem Tisch anschaut (sei es nur ein Zigarrenstummel), so wird er sofort dieselben zwei Wirkungen bemerken. Es sei wo und wann es will (in der Straße, Kirche, im Himmel, Wasser, im Stall oder Wald), überall werden die zwei Wirkungen sich herausstellen und überall wird der innere Klang vom äußeren Sinn unabhängig sein.

<sup>1</sup> Wie phantastisch die Kritik auf diesem Gebiete ist, weiß jeder Künstler. Die Kritik weiß, daß die tollsten Behauptungen gerade hier vollkommen straflos angewendet werden können. Zum Beispiel vor kurzem wurde die Negerin von Eugen Kahler, eine gute naturalistische Atelierstudie, mit ..... Gauguin verglichen. Die einzige Veranlassung zu diesem Vergleich konnte nur die braune Haut des Modells sein (siehe *Münchener Neueste Nachrichten*, 12. Oktober 1911) undso weiter.

<sup>2</sup> Und dank der herrschenden Überschätzung dieser Frage wird der Künstler unbestraft diskreditiert.

*Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen. So ist die tote Materie lebender Geist.*

Wenn wir aus der selbständigen Wirkung des inneren Klanges die uns hier nötige Folge ziehen, so sehen wir, daß dieser innere Klang an Stärke gewinnt, wenn der ihn unterdrückende äußere praktisch-zweckmäßige Sinn entfernt wird. Hier liegt die eine Erklärung der ausgesprochenen Wirkung einer Kinderzeichnung auf den unparteiischen, untraditionellen Beschauer. Das Praktisch-Zweckmäßige ist dem Kind fremd, da es jedes Ding mit ungewohnten Augen anschaut und noch die ungetrübte Fähigkeit besitzt, das Ding als solches aufzunehmen. Das Praktisch-Zweckmäßige wird erst später durch viele, oft traurige Erfahrungen langsam kennengelernt. So entblößt sich in jeder Kinderzeichnung ohne Ausnahme der innere Klang des Gegenstandes von selbst. Die Erwachsenen, besonders die Lehrer bemühen sich, dem Kinde das Praktisch-Zweckmäßige aufzudrängen und kritisieren dem Kinde seine Zeichnung gerade von diesem flachen Standpunkt aus: «dein Mensch kann nicht gehen, weil er nur ein Bein hat», «auf deinem Stuhl kann man nicht sitzen, da er schief ist» undso weiter<sup>1</sup>. Das Kind lacht sich selbst aus. Es sollte aber weinen. Nun hat das begabte Kind außer der Fähigkeit, das Äußere zu streichen, noch die Macht, das gebliebene Innere in eine Form zu kleiden, in welcher dieses gebliebene Innere am stärksten zum Vorschein kommt und also wirkt (wie man auch zu sagen pflegt «spricht»!).

<sup>1</sup> Wie es so oft der Fall ist: man belehrt die, die belehren sollten. Und später wundert man sich, daß aus den begabten Kindern nichts wird.

Jede Form ist vielseitig. Man entdeckt an ihr immer und immer andere glückliche Eigenschaften. Hier will ich aber nur eine augenblicklich uns wichtige Seite der guten Kinderzeichnung betonen: die kompositionelle. Hier springt uns ins Auge die unbewußte, wie von selbst gewachsene Anwendung der beiden oben erwähnten Teile des Buchstabens, das heißt 1. die *Gesamterscheinung*, die sehr oft präzise ist und hier und da bis ins Schematische steigt, und 2. die *einzelnen*, die große Form bildenden *Formen*, von denen jede ein eigenes Leben führt. (So zum Beispiel die «Araber» von Lydia Wieber.) Es ist eine unbewußte, enorme Kraft im Kinde, die sich hier äußert und die das Kinderwerk dem Werke des Erwachsenen gleich hoch (und oft viel höher!) stellt<sup>1</sup>.

Für jedes Glühen gibt es ein Abkühlen. Für jede frühe Knospe – der drohende Frost. Für jedes junge Talent – eine Akademie. Es sind keine tragischen Worte, sondern eine traurige Tatsache. Die Akademie ist das sicherste Mittel, der beschriebenen Kindeskraft den Garaus zu machen. Sogar das sehr große, starke Talent wird in dieser Beziehung von der Akademie mehr oder weniger gebremst. Die schwächeren Begabungen gehen zu Hunderten zugrunde. Ein akademisch gebildeter, mittelmäßig begabter Mensch zeichnet sich dadurch aus, daß er das Praktisch-Zweckmäßige erlernt hat und daß er das Hören des inneren Klanges verloren hat. So ein Mensch liefert eine «korrekte» Zeichnung, die tot ist.

<sup>1</sup> Auch diese verblüffende Eigenschaft der kompositionellen Form besitzt die «Volkskunst». (Siehe zum Beispiel das Pest-Votivbild aus der Kirche in Murnau.)

Wenn ein Mensch, welcher keine künstlerische Bildung erworben hat und also von den objektiven künstlerischen Kenntnissen frei ist, irgend etwas malt, so entsteht nie ein leerer Schein. Hier sehen wir ein Beispiel des Wirkens der inneren Kraft, die nur von den *allgemeinen* Kenntnissen des Praktisch-Zweckmäßigen beeinflusst wird.

Da aber die Anwendung auch dieses Allgemeinen hier nur beschränkt geschehen kann, so wird das Äußere auch hier (nur weniger als bei dem Kinde, aber doch ausgiebig) gestrichen und der innere Klang gewinnt an Kraft: es entsteht keine tote Sache, sondern eine lebende. Christus sagte: Lasset die Kindlein zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich.

Der Künstler, der sein ganzes Leben in vielem dem Kinde gleicht, kann oft leichter als ein anderer zu dem inneren Klang der Dinge gelangen. Es ist in dieser Beziehung ganz besonders interessant zu sehen, wie der Komponist Arnold Schönberg die malerischen Mittel einfach und sicher anwendet. Ihn interessiert in der Regel nur dieser innere Klang. Alle Ausschmückungen und Feinschmeckereien läßt er ohne Beachtung und die «ärmste» Form wird in seinen Händen die reichste. (Siehe sein Selbstporträt.)

Hier liegt die Wurzel der neuen großen Realistik. Die vollkommen und ausschließlich einfach gegebene äußere Hülse des Dinges ist schon eine Absonderung des Dinges vom Praktisch-Zweckmäßigen und das Herausklängen des Inneren. Henri Rousseau, der als Vater dieser Realistik zu bezeichnen ist, hat mit einer einfachen und überzeugenden Geste den Weg gezeigt.

Henri Rousseau hat den neuen Möglichkeiten der Einfachheit den

Weg eröffnet. Dieser Wert seiner vielseitigen Begabung ist uns augenblicklich der wichtigste.

Die Gegenstände oder der Gegenstand (das heißt er und die ihn bildenden Teile) müssen in irgendeinem Zusammenhang stehen. Dieser Zusammenhang kann auffallend harmonisch sein oder auffallend disharmonisch. Es kann hier eine schematisierte Rhythmik angewendet werden, oder eine versteckte.

Der unaufhaltsame Drang von heute, das rein Kompositionelle zu offenbaren, die künftigen Gesetze unserer großen Epoche zu entschleiern ist die Kraft, die die Künstler auf verschiedenen Wegen zu einem Ziele zu streben zwingt.

Es ist natürlich, daß der Mensch sich in einem solchen Falle an das Regelmäßigste und zugleich Abstrakteste wendet. So sehen wir, daß durch verschiedene Kunstperioden das Dreieck als Konstruktionsbasis gebraucht wurde. Dieses Dreieck wurde oft als ein gleichseitiges angewendet, und so kam auch die Zahl zu ihrer Bedeutung, das heißt das ganz abstrakte Element des Dreiecks. In dem heutigen Suchen nach abstrakten Verhältnissen spielt die Zahl eine besonders große Rolle. Jede Zahlformel ist wie ein eisiger Berggipfel kühl und als höchste Regelmäßigkeit wie ein Marmorblock fest. Sie ist kalt und fest, wie jede Notwendigkeit. Das Suchen, in einer Formel das Kompositionelle auszudrücken, ist der Grund des Entstehens des sogenannten Kubismus. Diese «mathematische» Konstruktion ist eine Form, die manchmal bis zum letzten Grade der Vernichtung des materiellen Zusammenhanges der Teile des Dinges führen muß und in konsequenter Anwendung führt. (Zum Beispiel Picasso.)

Das letzte Ziel auch auf diesem Wege ist, ein Bild zu schaffen, das durch eigene, schematisch konstruierte Organe zum Leben gebracht wird, zum Wesen wird. Wenn diesem Wege im allgemeinen etwas vorgeworfen werden kann, so ist es *nicht anders*, als daß hier eine zu begrenzte Anwendung der Zahl ist. Es kann alles als eine mathematische Formel oder einfach als eine Zahl dargestellt werden. Es gibt aber verschiedene Zahlen: 1 und 0,3333.... sind gleich berechnete, gleich lebende innerlich klingende Wesen. Warum soll man sich mit 1 begnügen? Warum soll man 0,333.... ausschließen? Damit verbunden stellt sich die Frage: warum soll man durch *ausschließliche* Anwendung von Dreiecken und ähnlichen geometrischen Formen und Körpern den künstlerischen Ausdruck schmälern? Es soll aber wiederholt werden, daß die kompositionellen Bestrebungen der «Kubisten» in einem direkten Zusammenhang stehen zu der Notwendigkeit, rein malerische Wesen zu schaffen, die einerseits im Gegenständlichen und durch das Gegenständliche reden und durch verschiedene Kombinationen mit dem mehr oder weniger klingenden Gegenstand andererseits schließlich zur reinen Abstraktion übergehen. Zwischen der rein abstrakten und der rein realen Komposition liegen die Kombinationsmöglichkeiten der abstrakten und realen Elemente in einem Bilde. Diese Kombinationsmöglichkeiten sind groß und mannigfaltig. In allen Fällen kann das Leben des Werkes stark pulsieren und sich also zur Formfrage frei verhalten. Die Kombinationen des Abstrakten mit dem Gegenständlichen, die Wahl zwischen den unendlichen abstrakten Formen oder im gegenständlichen Material, das heißt die Wahl der einzelnen Mittel auf beiden

Gebieten, ist und bleibt dem inneren Wunsch des Künstlers überlassen. Die heute verpönte oder verachtete Form, die scheinbar ganz abseits vom großen Strom liegt, wartet nur auf ihren Meister. Diese Form ist nicht tot, sie ist bloß in eine Art Lethargie versunken. Wenn der Inhalt, der Geist, welcher sich nur durch diese scheintote Form offenbaren kann, reif wird, wenn die Stunde seiner Materialisation geschlagen hat, so tritt er in diese Form und wird durch sie sprechen.

Und speziell der Laie sollte nicht mit der Frage an das Werk gehen: «was hat der Künstler *nicht* gemacht?» oder anders gesagt: «wo erlaubt sich der Künstler, *meine* Wünsche zu vernachlässigen?», sondern sollte sich fragen: «was hat der Künstler gemacht?» oder: «welchen *seinen* inneren Wunsch hat hier der Künstler zum Ausdruck gebracht?». Ich glaube auch, daß die Zeit noch kommen wird, wo auch die Kritik ihre Aufgabe nicht im Suchen des Negativen, Fehlerhaften, sondern im Suchen und Vermitteln des Positiven, Richtigen finden wird. Eine der «wichtigen» Sorgen der heutigen Kritik der abstrakten Kunst gegenüber ist die Sorge, wie soll man denn in dieser Kunst das Falsche vom Richtigen unterscheiden, das heißt größtenteils, wie soll man hier das Negative entdecken? Das Verhalten beim Kunstwerk gegenüber sollte ein anderes sein, als das Verhalten zu einem Pferd, welches man kaufen will: bei dem Pferd deckt eine wichtige negative Eigenschaft alle die positiven und macht es wertlos; beim Werk ist das Verhältnis umgekehrt: eine wichtige positive Eigenschaft deckt alle die negativen und macht es wertvoll.

Wenn dieser einfache Gedanke einmal berücksichtigt wird, so wer-

den von selbst die prinzipiell-absoluten Formfragen fallen, die Formfrage wird ihren relativen Wert erhalten, und unter anderem wird endlich dem Künstler selbst die Wahl der Form überlassen, welche ihm und in diesem Werk notwendig ist.

Später kann der Leser mit dem Künstler zu objektiven Betrachtungen, zur wissenschaftlichen Analyse übergehen. Hier findet er dann, daß sämtliche möglichen Beispiele einem inneren Rufe gehorchen – Komposition, daß sie alle auf einer inneren Basis stehen – Konstruktion. Der innere Inhalt des Werkes kann entweder einem oder dem anderen von zwei Vorgängen gehören, die heute (ob nur heute? oder heute nur besonders sichtbar?) alle Nebenbewegungen in sich auflösen. Diese zwei Vorgänge sind:

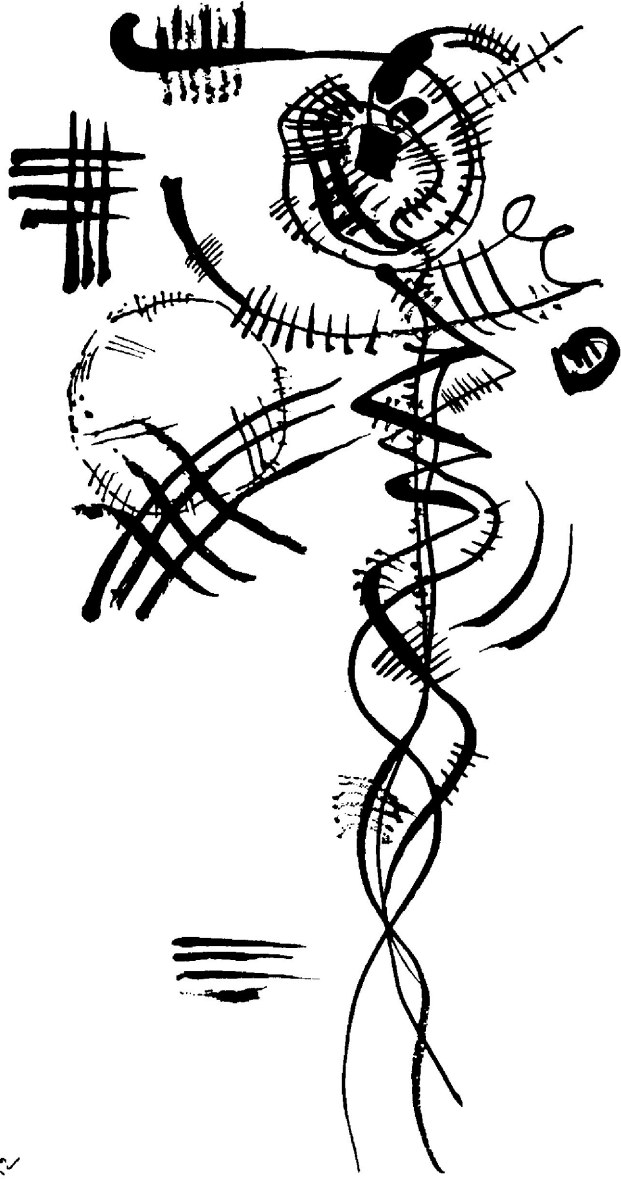
1. Das Zersetzen des seelenlos-materiellen Lebens des 19. Jahrhunderts, das heißt das Fallen der für einzig feste gehaltenen Stützen des Materiellen, das Zerfallen und Sichauflösen der einzelnen Teile.

2. Das Aufbauen des seelisch-geistigen Lebens des 20. Jahrhunderts, welches wir miterleben und welches sich schon jetzt in starken, ausdrucksvollen und bestimmten Formen manifestiert und verkörpert. Diese zwei Vorgänge sind die zwei Seiten der «heutigen Bewegung». Die schon erzielten Erscheinungen zu qualifizieren oder auch nur das Endziel dieser Bewegung festzustellen, wäre eine Anmaßung, die durch verlorene Freiheit sofort grausam bestraft würde.

Wie schon oft gesagt, nicht zur Beschränkung sollen wir streben, sondern zur Befreiung. Nichts soll man verwerfen ohne *angestrengte* Versuche, Lebendes zu entdecken.

Es ist besser, den Tod für das Leben zu halten, als das Leben für den

Tod. Wenn auch nur ein einziges Mal. Und nur auf einer freigewordenen Stelle kann wieder etwas *wachsen*. Der Freie sucht sich durch alles zu bereichern und von jedem Wesen das Leben auf sich wirken zu lassen – wenn es auch nur ein abgebranntes Zündholz ist. Nur durch Freiheit kann *das Kommende* empfangen werden. Und man bleibt nicht abseits stehen, wie der dürre Baum, unter dem Christus das schon bereitliegende Schwert sah.



12/3/2

## Über Bühnenkomposition

«Über Bühnenkomposition» erschien 1912 in der Publikation *Der Blaue Reiter*. Hier sehen wir Kandinsky in seiner ersten Auseinandersetzung mit dem, was er später «synthetische Kunst» nannte und worunter er vor allem die Synthese der Künste auf der Bühne verstand: Literatur, Tanz, Bühnenbild. Vor allem das Licht und die bewegten Formen auf der Bühne beschäftigten ihn sehr. Er schrieb 2 Bühnenstücke. *Der gelbe Klang* war im Anschluß an nachstehenden Aufsatz in *Blauen Reiter* abgedruckt. In den Zwanzigerjahren schrieb er *Violett*. Leider nur ein einziges Mal war es Kandinsky vergönnt, ein Bühnenstück in Szene zu setzen, nämlich *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgsky, worüber er sich 1928 schriftlich äußerte.

Jede Kunst hat eine eigene Sprache, das heißt die nur ihr eigenen Mittel. So ist jede Kunst etwas in sich Geschlossenes. Jede Kunst ist ein eigenes Leben. Sie ist ein Reich für sich.

Deswegen sind die Mittel verschiedener Künste äußerlich vollkommenverschieden. Klang, Farbe, Wort! ...

*Im letzten innerlichen Grunde* sind diese Mittel vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äußeren Verschiedenheiten und entblößt die innere Identität.

Dieses *letzte* Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feinere Vibrationen derselben. Diese feineren Vibrationen, die im letzten Ziele identisch sind, haben aber an und für sich verschiedene innere Bewegungen und unterscheiden sich dadurch voneinander.

Der undefinierbare und doch bestimmte Seelenvorgang (Vibration) ist das Ziel der einzelnen Kunstmittel.

Ein bestimmter Komplex der Vibrationen – das Ziel eines Werkes.

Die durch das Summieren bestimmter Komplexe vor sich gehende Verfeinerung der Seele – das Ziel der Kunst.

*Die Kunst ist* deswegen unentbehrlich und *zweckmäßig*.

Das vom Künstler richtig gefundene Mittel ist eine materielle Form seiner Seelenvibration, welcher einen Ausdruck zu finden er gezwungen ist.

Wenn dieses Mittel richtig ist, so verursacht es eine beinahe identische Vibration in der Seele des Empfängers.

Das ist unvermeidlich. Nur ist diese zweite Vibration kompliziert. Sie kann erstens stark oder schwach sein, was von dem Grad der Entwicklung des Empfängers und auch von zeitlichen Einflüssen (absorbierte Seele) abhängt. Zweitens wird diese Vibration der Seele des Empfängers entsprechend auch andere Saiten der Seele in Schwingung bringen. Das ist die Anregung der «Phantasie» des Empfängers, welcher am Werke «weerschafft»<sup>1</sup>.

Die öfter vibrierenden Saiten der Seele werden beinahe bei jeder Berührung auch anderer Saiten mitklingen. Und manchmal so stark, daß sie den ursprünglichen Klang übertönen: es gibt Menschen, die durch «lustige» Musik zum Weinen gebracht werden und umgekehrt. Deswegen werden einzelne Wirkungen eines Werkes bei verschiedenen Empfängern mehr oder weniger gefärbt.

<sup>1</sup> Heutzutage rechnen besonders Theaterinszenierungen auf diese «Mitwirkung», welche natürlich stets vom Künstler gebraucht wurde. Daher stammte auch das Verlangen nach einem gewissen freien Raum, welcher das Werk vom letzten Grade des Ausdrucks trennen mußte.

Dieses Nicht-bis-zuletzt-sagen verlangten zum Beispiel Lessing und Delacroix. Dieser Raum ist das freie Feld für die Arbeit der Phantasie.

Der ursprüngliche Klang wird aber in diesem Falle nicht vernichtet, sondern lebt weiter und verrichtet, wenn auch unmerklich, seine Arbeit an der Seele<sup>1</sup>.

Es gibt also keinen Menschen, welcher die Kunst nicht empfängt. Jedes Werk und jedes einzelne Mittel des Werkes verursacht in jedem Menschen ohne Ausnahme eine Vibration, die im Grunde der des Künstlers identisch ist.

Die innere, im letzten Grunde entdeckbare Identität der einzelnen Mittel verschiedener Künste ist der Boden gewesen, auf welchem versucht wurde, einen bestimmten Klang einer Kunst durch den identischen Klang einer anderen Kunst zu unterstützen, zu stärken und dadurch eine besonders gewaltige Wirkung zu erzielen. Das ist ein Wirkungsmittel.

Die Wiederholung aber des einen Mittels einer Kunst (zum Beispiel Musik) durch ein identisches Mittel einer anderen Kunst (zum Beispiel Malerei) ist nur *ein* Fall, *eine* Möglichkeit.

Wenn diese Möglichkeit auch als ein inneres Mittel verwendet wird (zum Beispiel bei Skrjabin)<sup>2</sup>, so finden wir auf dem Gebiete des Gegensatzes und der komplizierten Komposition erst einen Antipoden dieser Wiederholung und später eine Reihe von Möglichkeiten, die zwischen der Mit- und Gegenwirkung liegen. Das ist ein unerschöpfliches Material.

Das 19. Jahrhundert zeichnete sich als eine Zeit aus, welcher innere

<sup>1</sup> So wird mit der Zeit jedes Werk richtig «verstanden».

<sup>2</sup> Siehe den Artikel I., Sabanejews, in diesem Buch.

Schöpfung fern lag. Das Konzentrieren auf materielle Erscheinungen und auf die materielle Seite der Erscheinungen mußte die schöpferische Kraft auf dem Gebiete des Inneren logisch zum Sinken bringen, was scheinbar bis zum letzten Grad des Versinkens führte.

Aus dieser Einseitigkeit mußten sich natürlich auch andere Einseitigkeiten entwickeln.

So auch auf der Bühne.

1. kam auch hier (wie auf anderen Gebieten) notgedrungen die minuziöse Ausarbeitung der einzelnen schon existierenden (früher geschaffenen) Teile, die der Bequemlichkeit halber stark und definitiv voneinander getrennt wurden. Hier spiegelte sich die Spezialisierung ab, die immer sofort entsteht, wenn keine neuen Formen geschaffen werden und

2. der positive Charakter des Zeitgeistes konnte nur zu einer Form der Kombinierung führen, die ebenso positiv war. Man dachte eben: zwei ist mehr als eins, und suchte jede Wirkung durch Wiederholung zu verstärken. In der inneren Wirkung kann es aber umgekehrt sein und oft ist eins mehr als zwei. Mathematisch ist  $1 + 1 = 2$ . Seelisch kann  $1 - 1 = 2$  sein.

ad. 1. Durch die *erste Folge des Materialismus*, das heißt durch die Spezialisierung und die damit verbundene weitere äußerliche Ausarbeitung der einzelnen Teile, entstanden und versteinerten sich drei Gruppen von Bühnenwerken, die voneinander durch hohe Mauern abgeteilt wurden:

- a) Drama,
- b) Oper,
- c) Ballett.

a) Das Drama des 19. Jahrhunderts ist im allgemeinen eine mehr oder weniger raffinierte und in die Tiefen gehende Erzählung eines Vorganges von mehr oder weniger persönlichem Charakter. Es ist gewöhnlich eine Beschreibung des äußeren Lebens, wo das seelische Leben des Menschen auch nur soweit mitspielt, als es mit dem äußeren Leben zu tun hat<sup>1</sup>.

*Das kosmische Element fehlt vollkommen.*

*Der äußere Vorgang und der äußere Zusammenhang der Handlung ist die Form des heutigen Dramas.*

b) Die Oper ist ein Drama, zu welchem Musik als Hauptelement hinzugefügt wird, wobei Raffiniertheit und Vertiefung des dramatischen Teiles stark leiden. Die beiden Teile sind vollkommen äußerlich miteinander verbunden. Das heißt entweder illustriert (beziehungsweise verstärkt) die Musik den dramatischen Vorgang oder der dramatische Vorgang wird als Erklärung der Musik zu Hilfe gezogen.

Dieser wunde Punkt wurde von Wagner bemerkt, und er suchte ihm durch verschiedene Mittel abzuweichen. Der Grundgedanke war dabei, die einzelnen Teile organisch miteinander zu verbinden und auf diese Weise ein monumentales Werk zu schaffen<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Ausnahmen finden wir wenige. Und auch diese wenigen (zum Beispiel Maeterlink, Ibsens «Gespenster», Andrejews «Das Leben des Menschen» und dergleichen) bleiben doch im Banne des äußeren Vorganges.

<sup>2</sup> Dieser Gedanke Wagners hat über ein halbes Jahrhundert gebraucht, um über die Alpen zu gelangen, wo er eine offiziell ausgedrückte Paraphengestalt erhält. Das musikalische «Manifest» der «Futuristi» lautet: «Proclamer comme une nécessité absolue que le musicien soit l'auteur du poème dramatique ou tragique qu'il doit mettre en musique». (Mai 1911, Mailand.)

Durch Wiederholung einer und derselben äußeren Bewegung in zwei Substanzformen suchte Wagner die Verstärkung der Mittel zu erreichen und die Wirkung zu einer monumentalen Höhe zu bringen. Sein Fehler war in diesem Falle der Gedanke, daß er über ein Universalmittel verfügte. Dieses Mittel ist in Wirklichkeit nur eines aus der Reihe von oft gewaltigeren Möglichkeiten in der monumentalen Kunst.

Abgesehen aber davon, daß eine parallele Wiederholung nur *ein* Mittel ist, und davon, daß diese Wiederholung nur äußerlich ist, hat Wagner ihr eine neue Gestaltung gegeben, die zu weiteren führen mußte. Vor Wagner hat zum Beispiel die Bewegung einen rein äußerlichen und oberflächlichen Sinn in der Oper gehabt (vielleicht nur Entartung). Es war ein naives Anhängsel der Oper: das An-die-Brust-drücken der Hände – Liebe, das Heben der Arme – Gebet, das Ausbreiten der Arme – starke Gemütsbewegung und dergleichen. Diese kindlichen Formen (die man noch heute jeden Abend sehen kann) standen in äußerlichem Zusammenhang mit dem Text der Oper, der wieder durch die Musik illustriert wurde. Wagner hat hier eine direkte (künstlerische) Verbindung zwischen der Bewegung und dem musikalischen Takt geschaffen: die Bewegung wurde dem Takt unterordnet.

Diese Verbindung ist aber doch nur äußerlicher Natur. Der innere Klang der Bewegung bleibt aus dem Spiel.

Auf dieselbe künstlerische, aber auch äußerliche Weise wurde bei Wagner andererseits die Musik dem Text unterordnet, das heißt der Bewegung in breitem Sinne. Es wurde musikalisch das Zischen des



glühenden Eisens im Wasser, das Schlagen des Hammers beim Schmieden und dergleichen dargestellt.

Diese *wechselnde* Unterordnung ist aber auch wieder eine Bereicherung der Mittel gewesen, die zu weiteren Kombinationen führen mußte. Also einerseits bereicherte Wagner die Wirkung eines Mittels und verminderte andererseits den inneren Sinn – die rein künstlerische innere Bedeutung des Hilfsmittels.

Diese Formen sind nur mechanische Reproduktionen (nicht innere Mitwirkungen) der zweckmäßigen Vorgänge der Handlung. Ähnlicher Natur ist auch die andere Verbindung der Musik mit Bewegung (im breiten Sinne des Wortes), das heißt die musikalische «Charakteristik» der einzelnen Rollen. Dieses hartnäckige Auftauchen eines musikalischen Satzes bei dem Erscheinen eines Helden verliert schließlich an Kraft und wirkt auf das Ohr wie eine altbekannte Flaschenetikette auf das Auge. Das Gefühl sträubt sich schließlich gegen derartige konsequent programmatische Anwendungen einer und derselben Form<sup>1</sup>.

Endlich: Das Wort braucht Wagner als Mittel der Erzählung oder zum Ausdruck seiner Gedanken. Es wurde hier aber kein geeignetes Milieu für solche Zwecke geschaffen, da in der Regel die Worte vom Orchester übertönt werden. Es ist kein genügendes Mittel, in vielen Rezitativen das Wort klingen zu lassen. Aber der Versuch, das unaufhör-

<sup>1</sup> Dieses Programmatische durchdringt das Schaffen Wagners und erklärt sich scheinbar nicht nur aus dem Charakter des Künstlers, sondern auch aus dem Bestreben, eine präzise Form zu dem neuen Schaffen zu finden, wobei der Geist des 19. Jahrhunderts seinen Stempel des «Positiven» darauf abdrückte.

liche Singen zu unterbrechen, versetzte dem «Einheitlichen» schon einen gewaltigen Stoß. Doch der äußere Vorgang blieb auch davon unberührt. Abgesehen davon, daß Wagner trotz seinen Bestrebungen, einen Text (Bewegung) zu schaffen, hier vollkommen in der alten Tradition des Äußerlichen blieb, ließ er das dritte Element ohne Beachtung, welches heute in einer noch primitiven Form vereinzelt angewendet wird<sup>1</sup> – die Farbe und die damit verbundene malerische Form (Dekoration).

*Der äußere Vorgang, der äußere Zusammenhang der einzelnen Teile desselben und der beiden Mittel (Drama und Musik) ist die Form der heutigen Oper.*

c) das Ballett ist ein Drama mit allen schon beschriebenen Kennzeichen und demselben Inhalt. Nur verliert sich hier der Ernst des Dramas noch mehr, als in der Oper. In der Oper kommen außer Liebe auch andere Themen vor: religiöse, politische, soziale Verhältnisse sind der Boden, auf welchem Begeisterung, Verzweiflung, Ehrlichkeit, Haß und gleichartige andere Gefühle wachsen. Das Ballett begnügt sich mit Liebe in einer kindlichen Märchenform. Außer Musik werden hier die einzelnen und Gruppenbewegungen zu Hilfe genommen. Alles bleibt in einer naiven Form des äußerlichen Zusammenhanges. Es werden sogar in der Praxis nach Belieben einzelne Tänze eingeschoben oder ausgelassen. Das «Ganze» ist so problematisch, daß solche Operationen vollkommen unbemerkt bleiben. *Der äußere Vorgang, der äußere Zusammenhang der einzelnen Teile und der drei Mittel (Drama, Musik und Tanz) ist die Form des heutigen Balletts.*

<sup>1</sup> Siehe den Artikel Sabanejew.

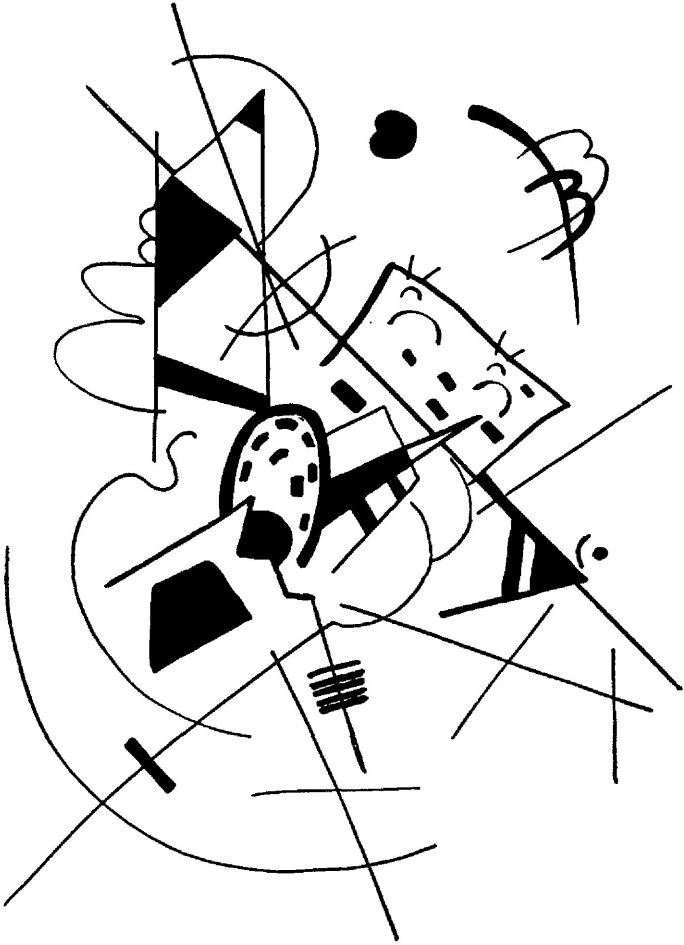
ad. 2. Durch die *zweite Folge des Materialismus*, das heißt durch die positive Addierung ( $1 + 1 = 2$ ,  $2 + 1 = 3$ ), wurde nur eine Kombinations- (beziehungsweise Verstärkungs-)Form gebraucht, die ein Parallellaufen der Mittel verlangte. Zum Beispiel starke Gemütsbewegung bekommt sofort ein ff. als unterstrichenes Element in der Musik. *Dieses mathematische Prinzip baut auch die Wirkungsformen auf einer rein äußerlichen Basis auf.*

All die genannten *Formen*, die ich Substanzformen nenne (Drama – Wort, Oper – Klang, Ballett – Bewegung), und ebenso die Kombinationen der einzelnen Mittel, die ich Wirkungsmittel nenne, werden zu einer *äußerlichen Einheit* konstruiert. *Da alle diese Formen aus dem Prinzip der äußeren Notwendigkeit entstanden.*

Daraus fließt als logisches Resultat die Begrenzung, die Einseitigkeit (= die Verarmung) der Formen und Mittel. Sie werden allmählich orthodox und jede minuziöse Änderung erscheint revolutionär.

Stellen wir uns auf den Boden des Innerlichen. Die ganze Sachlage verändert sich wesentlich.

1. Es verschwindet plötzlich der äußere Schein jedes Elementes. Und sein innerer Wert bekommt vollen Klang.
2. Es wird klar, daß bei Anwendung des inneren Klanges der äußere Vorgang nicht nur nebensächlich sein kann, sondern als Verdunklung schädlich.
3. Es erscheint der Wert des äußeren Zusammenhangs im richtigen Licht, das heißt als unnötig beschränkend und die innere Wirkung abschwächend.



4. Es kommt von selbst das Gefühl der Notwendigkeit der *inneren Einheitlichkeit*, die durch äußere Uneinheitlichkeit unterstützt und sogar gebildet wird.

5. Es entblößt sich die Möglichkeit, jedem der Elemente das eigene äußere Leben zu behalten, welches äußerlich im Widerspruch zum äußeren Leben eines anderen Elementes steht.

Wenn wir weiter aus diesen abstrakten Entdeckungen praktische schaffen, so sehen wir, daß es möglich ist,

ad. 1. nur den inneren Klang eines Elementes als Mittel zu nehmen,

ad. 2. den äußeren Vorgang (= Handlung) zu streichen,

ad. 3. wodurch der äußere Zusammenhang von selbst fällt ebenso wie

ad. 4. die äußere Einheitlichkeit und

ad. 5. daß die innere Einheitlichkeit eine unzählige Reihe von Mitteln in die Hand gibt, die früher nicht da sein konnten.

*Hier wird also zur einzigen Quelle die innere Notwendigkeit.*

Die kleine Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* ist ein Versuch, aus dieser Quelle zu schöpfen. Es sind hier drei Elemente, die zu äußeren Mitteln im *inneren Werte* dienen:

1. musikalischer Ton und seine Bewegung,

2. körperlich-seelischer Klang und seine Bewegung durch Menschen und Gegenstände ausgedrückt,

3. farbiger Ton und seine Bewegung (eine spezielle Bühnenmöglichkeit).

So besteht hier schließlich das Drama aus dem Komplex der inneren Erlebnisse (Seelenvibrationen) des Zuschauers.

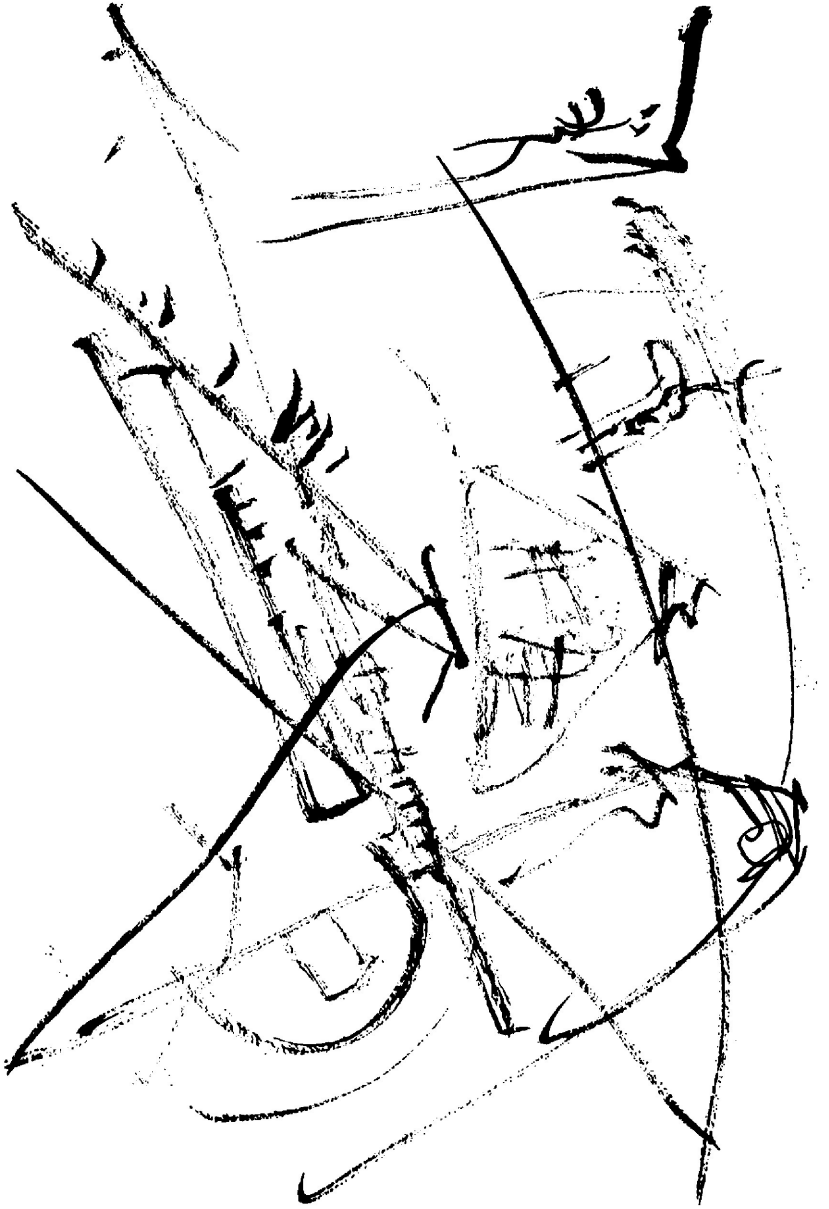
ad 1. Von der Oper wurde das Hauptelement – die Musik als Quelle der inneren Klänge – genommen, die in keiner Weise äußerlich dem Vorgang untergeordnet sein muß.

ad. 2. Aus dem Ballett wurde der Tanz genommen, welcher als abstrakt wirkende Bewegung mit innerem Klang gebracht wird,

ad. 3. Der farbige Ton bekommt eine selbständige Bedeutung und wird als gleichberechtigtes Mittel behandelt.

Alle drei Elemente spielen eine gleich wichtige Rolle, bleiben äußerlich selbständig und werden gleich behandelt, das heißt dem inneren Ziele unterordnet.

Es kann also zum Beispiel die Musik vollkommen zurückgeschoben oder in den Hintergrund geschoben werden, wenn die Wirkung zum Beispiel der Bewegung ausdrucksvoll genug ist und durch starke musikalische Mitwirkung geschwächt werden könnte. Dem Wachsen der Bewegung in der Musik kann ein Abnehmen der Bewegung im Tanz entsprechen, wodurch beide Bewegungen (positive und negative) größeren inneren Wert bekommen. Eine Reihe von Kombinationen, die zwischen den zwei Polen liegen: Mitwirkung und Gegenwirkung. Graphisch gedacht können die drei Elemente vollkommen eigene, voneinander äußerlich unabhängige Wege laufen. Das Wort als solches oder in Sätze gebunden kann angewendet werden, um eine gewisse «Stimmung» zu bilden, die den Seelenboden befreit und empfänglich macht. Der Klang der menschlichen Stimme kann auch rein angewendet werden, das heißt ohne Verdunkelung desselben durch das Wort, durch den Sinn des Wortes.



## Malerei als reine Kunst

1918 erschien im Verlag Der Sturm (Berlin) eine Schrift «Expressionismus, die Kunstwende», herausgegeben von Herwart Walden, zum Gedächtnis an Franz Marc, August Macke, August Stramm und Umberto Boccioni. In dieser Veröffentlichung findet sich dieser Text von Wassily Kandinsky. Sicher ist, daß er nach der letzten Ausgabe des «Blauen Reiters» entstand und nach «Rückblicke» (1913, Der Sturm, Berlin). Es ist wahrscheinlich, daß dieser Essay um 1916 geschrieben und aus Schweden von Kandinsky an Herwart Walden gesandt wurde. Aus der gleichen Zeit stammt auch das in Moskau kürzlich aufgefundene Skizzenbuch von Kandinsky, dem nebenstehende Zeichnung entnommen ist.

### *Inhalt und Form*

Das Kunstwerk besteht aus zwei Elementen: aus dem *Innern* und aus dem *äußern*. Das innere Element, einzeln genommen, ist die Emotion der Seele des Künstlers. Diese Emotion hat die Fähigkeit, eine im Grunde entsprechende Emotion in der Seele des Beschauers hervorzurufen. Solange die Seele mit dem Körper verbunden ist, kann sie in der Regel Vibrationen nur durch die Vermittlung des Gefühls empfangen. Das Gefühl ist also eine Brücke vom Unmateriellen zum Materiellen (Künstler) und vom Materiellen zum Unmateriellen (Beschauer). Emotion – Gefühl – Werk – Gefühl – Emotion.

*Das innere Element des Werkes ist sein Inhalt.* So muß die Seelenvibration vorhanden sein. Wenn es nicht der Fall ist, so kann kein Werk entstehen. Das heißt, es kann nur ein Schein entstehen.

Das innere Element, von der Seelen Vibration geschaffen, ist der Inhalt des Werkes. Ohne inneren Inhalt kann kein Werk existieren.

Damit der Inhalt, der erst «abstrakt» lebt, zu einem Werk wird, muß das zweite Element – das äußere – der Verkörperung dienen. Deshalb

sucht der Inhalt nach einem Ausdrucksmittel, nach einer «materiellen» Form.

So ist das Werk eine unzertrennbare Zusammenschmelzung des inneren und des äußeren Elements, des Inhaltes und der Form.

Das bestimmende Element ist das des Inhalts. *Die Form ist der materielle Ausdruck des abstrakten Inhaltes.* Die Wahl der Form wird also durch die *innere Notwendigkeit* bestimmt, die wesentlich das einzige unveränderliche Gesetz der Kunst ist.

Ein in der bezeichneten Weise entstandenes Werk ist «schön». So ist ein *schönes Werk eine gesetzmäßige Verbindung der zwei Elemente der inneren und der äußeren.* Diese Verbindung verleiht dem Werk die Einheitlichkeit. Das Werk wird zum Subjekt. Als Malerei ist es ein geistiger Organismus, der, wie jeder materielle Organismus, aus vielen einzelnen Teilen besteht.

Diese einzelnen Teile sind isoliert genommen leblos, wie ein abgehauener Finger. Das Leben des Fingers und seine zweckmäßige Wirkung ist durch gesetzmäßige Zusammenstellung mit den übrigen Körperteilen bedingt. Diese *gesetzmäßige Zusammenstellung ist die Konstruktion.* Dem Naturwerk gleich unterliegt auch das Kunstwerk demselben Gesetze: der Konstruktion. Die einzelnen Teile werden nur durch das Ganze lebendig.

Die unendliche Zahl der einzelnen Teile in der Malerei zerfällt in zwei Gruppen:

*die zeichnerische Form und die malerische Form. Das planmäßige und zweckmäßige Kombinieren der einzelnen Teile aus beiden Gruppen hat zur Folge das Bild.*

## *Natur*

Wenn wir diese beiden Definierungen (Bestandteile des Werkes und speziell des Bildes) an einzelnen Werken anwenden, so stoßen wir auf eine scheinbar zufällige Anwesenheit fremder Bestandteile des Bildes. Das ist die sogenannte *Natur*. Die Natur hat in unseren beiden Definierungen keinen Platz bekommen. Woher kommt sie in das Bild?

Der Ursprung der Malerei ist der jeder anderen Kunst gewesen und der jeder menschlichen Handlung. Er war rein praktisch.

Wenn ein wilder Jäger tagelang ein Wild verfolgt, so bewegt ihn dazu der Hunger.

Wenn heute ein fürstlicher Jäger ein Wild verfolgt, so bewegt ihn dazu das Vergnügen. Wie der Hunger ein körperlicher Wert ist, so ist hier das Vergnügen ein ästhetischer Wert.

Wenn ein Wilder zu seinem Tanz künstliche Geräusche braucht, so bewegt ihn dazu der sexuelle Trieb.

Wenn der heutige Mensch ins Konzert geht, so sucht er in der Musik kein praktisches Hilfsmittel, sondern das Vergnügen.

Auch hier ist der ursprüngliche körperlich-praktische Trieb zum ästhetischen geworden. Das heißt, auch hier ist aus dem ursprünglichen Bedürfnis des Körpers das der Seele geworden.

Bei dieser *Verfeinerung* (oder Vergeistigung) der einfachsten praktischen (oder körperlichen) Bedürfnisse lassen sich durchwegs zwei Folgen bemerken: das *Absondern* des geistigen Elementes vom körperlichen und seine weitere selbständige *Entwicklung*, durch die verschiedene Künste entstehen.

Hier greifen allmählich und immer präziser die oben erwähnten *Gesetze* (des Inhaltes und der Form) ein, die schließlich *aus jeder Übergangskunst eine reine Kunst schaffen*.

Das ist ein ruhiges, naturgemäßes Wachsen, wie das Wachsen eines Baumes.

### *Malerei*

Derselbe Vorgang ist in der *Malerei* zu bemerken.

Erste Periode *Ursprung*: praktischer Wunsch, das vergängliche *Körperliche* festzuhalten.

Zweite Periode *Entwicklung*: das allmähliche Absondern von diesem praktischen Zweck und das allmähliche *Überwiegen des geistigen Elementes*.

Dritte Periode *Ziel*: das Erreichen der höheren Stufe der *reinen Kunst*; in ihr sind die Überreste des praktischen Wunsches vollkommen abgesondert. Sie redet in künstlerischer Sprache von Geist zu Geist und ist ein Reich malerisch-geistiger Wesen (Subjekte).

In der *heutigen Lage* der Malerei können wir in verschiedener Zusammenstellung und in verschiedenen Maßen alle diese drei Kennzeichen feststellen. Dabei ist das Kennzeichen der Entwicklung (der zweiten Periode) das maßgebende, und zwar:

Erste Periode: *Realistische Malerei* (der Realismus versteht sich hier so, wie er bis in das 19. Jahrhundert traditionell sich entwickelte): Überwiegen des Kennzeichens des Ursprunges – der praktische Wunsch, das vergängliche Körperliche festzustellen (Porträt-, Landschafts-, Historienmalerei in *direktem* Sinne).

Zweite Periode: *Naturalistische Malerei* (in der Form des Impressionismus, des Neu-Impressionismus und des Futurismus) das Absondern vom praktischen Zweck und das allmähliche Überwiegen des geistigen Elementes (vom Impressionismus durch Neu-Impressionismus zum Futurismus immer stärkere Absonderung und immer größeres Überwiegen).

In dieser Periode ist der innere Wunsch, dem Geistigen ausschließliche Bedeutung einzuräumen, so intensiv, daß schon das impressionistische «Credo» lautet: «Das Wesentliche in der Kunst ist nicht das ‚was‘ (worunter nicht der künstlerische Gehalt, sondern die Natur verstanden wird), sondern das ‚wie‘».

Scheinbar wird dem Überrest der ersten Periode (Ursprung) so wenig Bedeutung beigemessen, daß die Natur als solche vollkommen nicht mehr in Betracht kommt. Scheinbar wird die Natur ausschließlich als Ausgang angesehen, als ein Vorwand, dem geistigen Inhalt Ausdruck zu geben. Jedenfalls werden diese Standpunkte als Bestandteile des «Credo» schon von dem Impressionisten anerkannt und proklamiert. Nun ist aber in Wirklichkeit dieses «Credo» nur ein «pium desiderium» der Malerei der zweiten Periode.

Wenn die Wahl des Gegenstandes (Natur) dieser Malerei gleichgültig wäre, so würde sie nach keinen «Motiven» suchen müssen. Hier bedingt der Gegenstand die Behandlung, die *Formwahl bleibt nicht frei*, sondern ist vom Gegenstand abhängig.

Wenn wir aus einem Bilde dieser Periode das Gegenständliche (Natur) ausschalten und das Rein-künstlerische dadurch *allein* im Bilde lassen, so bemerken wir sofort, daß dieses Gegenständliche (Natur) eine Art

Stütze bildet, ohne die das rein-künstlerische Gebäude (Konstruktion) an Formarmut zusammenbricht. Oder es stellt sich heraus, daß nach dieser Ausschaltung nur vollkommen unbestimmte, zufällige und existenzunfähige künstlerische Formen (im embryonalen Zustand) auf der Leinwand bleiben. So ist in dieser Malerei *die Natur* (das «was» im Sinne dieser Malerei) nicht nebensächlich, sondern *wesentlich*.

Dieses Ausschalten des praktischen Elementes, des Gegenständlichen (der Natur), ist nur in dem Falle möglich, wenn dieser wesentliche Bestandteil durch einen anderen ebenso wesentlichen Bestandteil ersetzt wird. Und das ist die rein-künstlerische Form, die dem Bilde die Kraft des selbständigen Lebens verleihen kann und das Bild zum geistigen Subjekt zu erheben imstande ist.

Es ist klar, daß dieser wesentliche Bestandteil die oben beschriebene und definierte Konstruktion ist.

Dieses Ersetzen finden wir in der heute beginnenden dritten Periode: *Kompositionelle Malerei*.

Nach dem oben angegebenen Schema der drei Perioden sind wir also an die dritte gelangt, die als *Ziel* bezeichnet wurde.

*In der kompositionellen Malerei*, die sich heute vor unseren Augen entwickelt, sehen wir sofort: die Kennzeichen des Erreichens der höheren *Stufe der reinen Kunst*, in der die Überreste des praktischen Wunsches vollkommen abgesondert werden können, die in rein-künstlerischer Sprache von Geist zu Geist reden kann und die ein Reich malerisch-geistiger Wesen (Subjekte) ist.

Daß ein Bild dieser dritten Periode, das keine Stütze im praktischen Zweck (der ersten Periode) oder in dem gegenständlich unterstützten

geistigen Inhalt (der zweiten Periode) hat, nur als konstruktives Wesen existieren kann, soll jedem ohne weiteres klar und unverrückbar erscheinen.

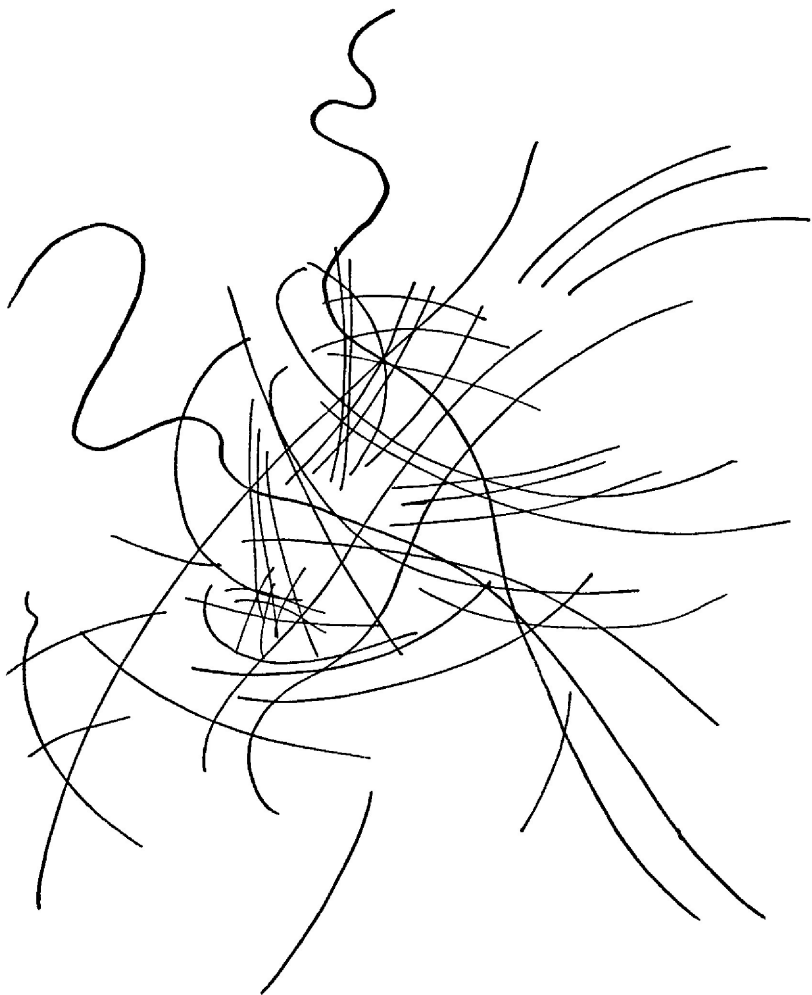
Das heute stark (und immer stärker) sich zeigende bewußte oder auch noch oft unbewußte Streben, das Gegenständliche durch das Konstruktive zu ersetzen, ist die erste Stufe der beginnenden reinen Kunst, zu der die vergangenen Kunstperioden unvermeidlich und gesetzmäßig waren.

In dieser Kürze versuchte ich, die gesamte Entwicklung und die heutige Lage ganz besonders in großen Zügen schematisch zu behandeln. Daher die vielen Lücken, die offen bleiben müssen. Daher das Verschweigen der Seitengänge und Sprünge, die in jeder Entwicklung so unvermeidlich sind, wie die Seitenäste am Baum, trotz seinem Streben nach oben.

Auch die weitere Entwicklung, die der Malerei bevorsteht, wird noch viele scheinbare Widersprüche, Ablenkungen erdulden, so wie es in der Musik war, die wir heute schon als reine Kunst kennen.

Die Vergangenheit lehrt uns, daß die Entwicklung der Menschheit in der Vergeistigung vieler Werte besteht. Unter diesen Werten nimmt die Kunst den ersten Platz ein.

Unter den Künsten geht die Malerei den Weg, der sie vom Praktisch-Zweckmäßigen zum Geistig-Zweckgemäßen führt. Vom Gegenständlichen zum Kompositionellen.



1/3

## Die Grundelemente der Form

«Die Grundelemente der Form» erschien im Buch *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–23*, im Bauhaus-Verlag, Weimar-München, herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf in Köln. Kandinsky war 1922 von Walter Gropius als Meister an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufen worden und hatte sich in der Folge in die dort zu leistende pädagogische Arbeit eingefügt. Die Abhandlung zeigt Kandinskys Auseinandersetzung mit den Zielen, die sich das Bauhaus zu eigen gemacht hatte.

Die Arbeit im Bauhaus unterliegt im allgemeinen der endlich beginnenden Einheit verschiedener Gebiete, die noch kürzlich als streng voneinander getrennte aufgefaßt wurden.

Diese neuerdings zueinander strebenden Gebiete sind: *Kunst* überhaupt, in erster Linie die sogenannte bildende Kunst (Architektur, Malerei, Plastik), *Wissenschaft* (Mathematik, Physik, Chemie, Physiologie undsoweiter) und *Industrie*, als technische Möglichkeiten und wirtschaftliche Faktoren.

Die Arbeit im Bauhaus ist eine *synthetische*. Die synthetische Methode schließt in sich selbstverständlich die analytische ein. Der Zusammenhang der beiden Methoden ist unumgänglich.

Auf dieser Basis muß auch die Lehre über die Grundelemente der Form gebaut werden.

Die Formfrage im allgemeinen muß in zwei Teile geteilt werden:

1. Die Form im engeren Sinne – Fläche und Raum.
2. Die Form im breiteren Sinne – Farbe und die Beziehung zur Form im engeren Sinne.

In beiden Fällen müssen die Arbeiten von einfachsten Gestalten zu komplizierteren planmäßig übergehen.

So wird im ersten Teil der Formfrage die Fläche auf drei Grundelemente zurückgeführt – Dreieck, Quadrat und Kreis – und der Raum zu den daraus entstehenden Raumgrundelementen – Pyramide, Kubus und Kugel.

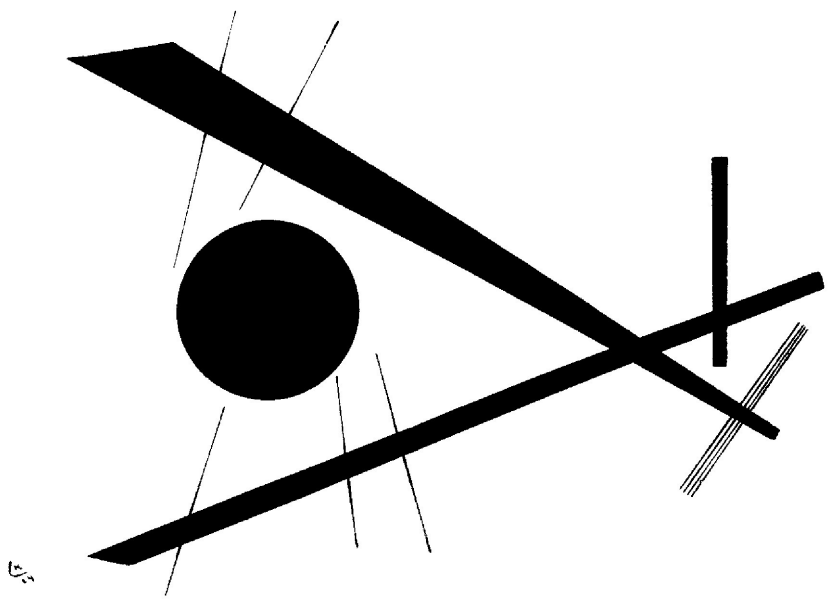
Da keine Fläche und kein Raum farblos existieren können, das heißt da die Form im engeren Sinne in Wirklichkeit sofort als Form im breiteren Sinne untersucht werden muß, so kann die Teilung der beiden Formfragen lediglich schematisch betrieben werden und andererseits muß von vornherein die organische Beziehung der beiden Teile festgestellt werden – Beziehung Form zur Farbe und umgekehrt.

Die erst entstehende Kunstwissenschaft kann in dieser Fragestellung fast keine Aufklärungen in der kunstgeschichtlichen Perspektive geben und deshalb muß vorläufig der bezeichnete Weg erst geebnet werden.

So steht jedes einzelne Studium vor zwei gleich wichtigen Aufgaben:

1. Die Analyse der gegebenen Erscheinung, die von den anderen Erscheinungen möglichst isoliert betrachtet sein muß, und
2. der Zusammenhang der erst isoliert untersuchten Erscheinungen untereinander – synthetische Methode.

Das erste möglichst eng und beschränkt, das zweite möglichst breit und schrankenlos.



## Farbkurs und Seminar

«Farbkurs und Seminar» erschien im Buch *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–23*, im Bauhaus-Verlag, Weimar-München, herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf in Köln. Die hier von Kandinsky dargestellten Gedanken sind entstanden im Zusammenhang mit den von ihm am Bauhaus seit 1922 begonnenen Vorlesungen über die Grundelemente der Form, dem Kurs über die Farblehre und dem daran angegliederten Seminar.

Die Farbe muß wie jede andere Erscheinung von verschiedenen Standpunkten in verschiedenen Richtungen und mit den entsprechenden Methoden untersucht werden. Rein wissenschaftlich verteilen sich diese Richtungen in drei Gebiete: das der Physik und Chemie, der Physiologie und der Psychologie<sup>1</sup>. Wenn diese Gebiete speziell in bezug auf den Menschen und vom Standpunkte des Menschen angewendet werden, so behandelt das erste Gebiet das Wesen der Farbe, das zweite – die Mittel der äußeren Aufnahme, das dritte – das Resultat der inneren Wirkung.

Es ist also klar, daß für den Künstler diese drei Gebiete gleich wichtig und unumgänglich sind. Er muß hier synthetisch vorgehen und die gegebenen Methoden seinen Zielen entsprechend brauchen. Aber außerdem kann der Künstler die Farbe theoretisch in zwei Richtungen untersuchen, wobei sein Standpunkt und seine Eigenschaften die erwähnten drei Gebiete ergänzen und bereichern müssen.

<sup>1</sup> Eine spezielle Frage von besonderer Wichtigkeit bilden die soziologischen Zusammenhänge, die aber außer dem Kreis der Farbfrage als solcher stehen und deshalb ein spezielles Studium verlangen.

Diese zwei Richtungen sind:

1. Das Untersuchen der Farbe – *Wesen der Farbe*, ihre Eigenschaften, Kräfte und Wirkungen – ohne Bezug auf praktische Anwendung, das heißt «zwecklose» Wissenschaft, und
2. das Untersuchen der Farbe in der von der *praktischen Notwendigkeit* diktierten Richtung – engerer Zweck – und planmäßiges Studium der Farbe, das aber große eigene Aufgaben stellt.

Die beiden Richtungen sind für den Künstler fest miteinander verbunden und die zweite ohne die erste nicht denkbar. Die *Methode* dieser Arbeiten muß analytisch und synthetisch sein. Die beiden Methoden sind miteinander fest verbunden und die zweite ohne die erste nicht denkbar. Diesen Methoden werden drei Hauptfragen gestellt, die mit drei weiteren Hauptfragen organisch verbunden sind und die zusammen die sämtlichen einzelnen Fragen der beiden Richtungen umfassen:

1. Die Untersuchung der *Farbe* als solcher – ihres Wesens und ihrer Eigenschaften:

- |                            |   |                               |
|----------------------------|---|-------------------------------|
| a) isolierte Farbe         | } | absoluter und relativer Wert. |
| b) zusammengestellte Farbe |   |                               |

Hier wird mit möglichst abstrakter Farbe angefangen (die Farbe in der Vorstellung) und über die in der Natur vorkommenden Farben – mit Spektralfarben anfangend – zu Farbe in Pigmentform übergegangen.

2. Die zweckmäßige *Zusammenstellung* der Farben im einheitlichen Aufbau – Konstruktion der Farbe – und
3. das *Unterordnen* der Farbe – als eines einzelnen Elementes – und

der zweckmäßigen Zusammenstellungen – als Konstruktion – dem künstlerischen Inhalt des Werkes – Komposition der Farbe. Diesen drei Fragen entsprechen also drei Fragen, die aus der Formfrage im engeren Sinne entstehen – in Realität kann die Farbe ohne Form nicht existieren:

1. Organische Zusammenstellung der isolierten Farbe mit der ihr entsprechenden primären Form – malerische *Elemente*.
2. Zweckmäßiger Aufbau der Farbe und Form – *Konstruktion* der vollen Form, und
3. untergeordnetes Zusammenstellen der beiden Elemente im Sinne der *Komposition* des Werkes.

Da im Bauhaus die Farbe mit den Zielen verschiedener Werkstätten verbunden ist, so müssen aus der Lösung der Hauptfragen Lösungen einzelner spezieller Fragen herausgeleitet werden. Hier sind folgende Bedingungen zu berücksichtigen:

1. Die Forderungen der Flächen- und der Raumformen.
2. Eigenschaften des gegebenen Materials.
3. Praktische Bestimmung des gegebenen Gegenstandes und der konkreten Aufgabe.

Hier müssen gesetzmäßige Zusammenhänge gefunden werden. Die einzelnen Verwendungen der Farbe verlangen ein spezielles Studium: des organischen Bestandes der Farbe, ihrer Lebenskraft und ihrer Lebensdauer, der Möglichkeiten des Bindens durch Bindemittel – dem konkreten Fall entsprechend –, der damit natürlich verbundenen Technik, der Art des Auftrages der Farbe – dem gegebenen Zweck und dem Material entsprechend –, der Zusammenstellung

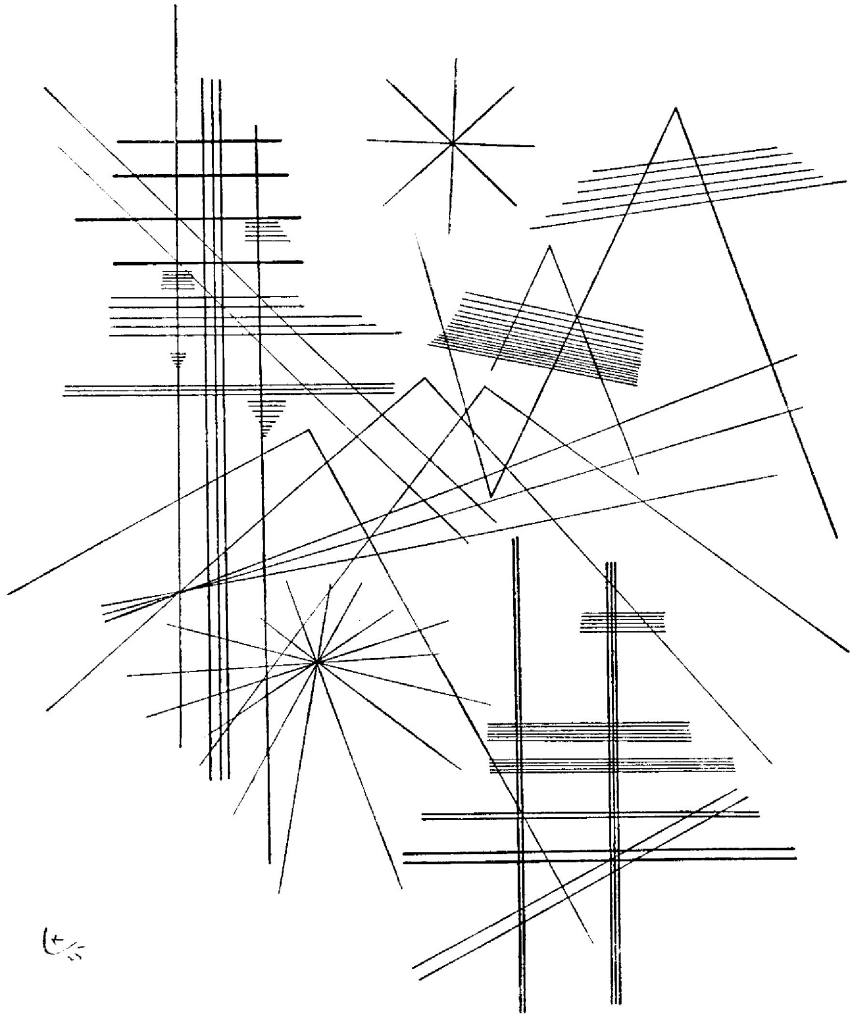
des Farbpigmentes mit anderen farbigen Materialien wie Stuck, Holz, Glas, Metall undsoweiter.

Diese Arbeiten müssen mit möglichst exakten Mitteln, speziell Ausmessungen geführt werden. Sie sind mit exakten Versuchen verbunden – experimentales Vorgehen –, die von möglichst einfachen Formen zu immer komplizierteren planmäßig übergehen. Auch diese Versuche müssen die analytische und die synthetische Methode verwenden: zweckmäßiges Zerlegen der gegebenen Formen und plan- und zweckmäßiger Aufbau.

Diese ganze kunstwissenschaftliche Arbeit geschieht durch:

1. Die leitenden Vorträge des Meisters.
2. Die Vorträge der Schüler, als Resultat ihrer selbständigen Lösung einer speziellen Aufgabe.
3. Die gemeinschaftliche Arbeit des Meisters und der Schüler am planmäßig verlegten Material – gemeinschaftliche Beobachtungen, Schlüsse, Aufstellen der einzelnen Aufgaben, Prüfung der Lösungen und Entwicklung des weiteren Arbeitsvorganges (Seminar).

Ein besonderer Wert wird auf die architektonischen Forderungen gelegt: Das Innere, das Äußere der Architektur, die also in dieser Richtung als synthetische Basis aufgefaßt werden muß.



6/5

## Über die abstrakte Bühnensynthese

«Über die abstrakte Bühnensynthese» erschien im Buch *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–23*, im Bauhaus-Verlag, Weimar-München, herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf in Köln, Kandinsky formuliert hier in abschließender Form seine Konzeption für eine Bühnensynthese, die er 11 Jahre vorher im *Blauen Reiter* schon vorgezeichnet hatte.

Im Theater ist ein sonderbarer Magnet mit einer sonderbaren verborgenen Kraft eingeschlossen. Nicht selten gewann dieser Magnet größere Spannungen der Anziehungskraft, die scheinbar zu größeren spannenden Mitwirkungen bringen konnten.

Aber dem Aufschwung folgte der Niedergang und es bildete sich eine feste, kalte Kruste über das innere Wesen des Theaters. Gerade heute ist diese Kruste so stark, dick und kalt geworden, daß die pulsierende Kraft scheinbar für alle Zeiten erstarrete.

Es dürfte heute eher als je vorn Niedergang des Theaters gesprochen werden. Nicht umsonst wird ihm der gleichgültige Rücken gekehrt und das erwartende Gesicht wird nicht umsonst dem Varieté, dem Zirkus, dem Kabarett, dem Kino zugewendet. Die alten Theaterformen – Drama, Oper, Ballett – sind zu Museumsformen verhärtet und nur im Sinne des Museums können sie wirken. Das übrige ist ihnen verloren gegangen.

Und trotzdem ist der heutige Tag die Schwelle des neuen Aufschwunges, der in der keimenden und kommenden Größe alle früheren Höhen weit überragen wird.

Der verborgene Magnet wird lebendig und sein Pulsieren wird

immer mehr hörbar. Von außen kommen neu gespitzte Kräfte zu Hilfe, die berufen sind, die harte Kruste zu sprengen.

Das Gebäude (Architektur), das nicht anders wie farbig sein kann (Malerei) und jeden Augenblick geteilte Räumlichkeiten (Plastik) zusammenschmelzen vermag, saugt durch die geöffneten Türen Menschenströme in sich und ordnet sie in schematische strenge Reihen.

Alle Augen in einer Richtung, alle Ohren zu einer Quelle. Höchste Empfangsspannung, die hier entladen werden sollte. Das ist die äußere Möglichkeit des Theaters, die auf die neue Gestaltung wartet.

In dieser abgesonderten Welt der Spannung ist eine andere abgesonderte Welt, zu der die Augen und Ohren gerichtet sind – die Bühne. Hier ist das versprechende Zentrum des Theaters, das durch höchste Spannung eigenen Lebens die höchste Spannung der harrenden Reihen entladen sollte.

Die aufsaugende Fähigkeit dieses Zentrums ist grenzenlos – sie vermittelt durch die höchsten Spannungen die sämtlichen Kräfte der sämtlichen Künste der harrenden Reihen. Das ist die innere Möglichkeit des Theaters, die auf die neue Gestaltung wartet.

Die sämtlichen einzelnen heutigen Künste vertiefen sich seit Jahrzehnten in eigene Kräfte. Sie zerlegen rücksichtslos die eigenen Mittel bis an die letzte Grenze und prüfen diese Mittel unbewußt oder bewußt auf der inneren Waage.

Das ist die Periode der großen Analyse, die von großer Synthese laut redet. Das Zerlegen soll dem Zusammenlegen dienen, der Abbau – dem Aufbau.

So sieht heute die «große Welt» aus und die in ihr lebenden kleinen Welten spiegeln genau ihre Schicksale ab. Dieses Schicksal soll das Theater teilen.

Jede Kunst hat eine eigene Sprache und die ihr allein geeigneten Mittel – der abstrakte innere Klang ihrer Elemente. In diesem abstrakten inneren Klang ist keine dieser Sprachen durch eine andere zu ersetzen. So ist jede abstrakte Kunst von allen anderen grundsätzlich verschieden. Darin liegt die Stärke des Theaters.

Der im Theater verborgene Magnet hat die Kraft, alle diese Sprachen an sich zu ziehen, alle Mittel der Künste, die gemeinsam die größte Möglichkeit der monumentalen abstrakten Kunst bieten.

*Bühne:*

1. Raum und Räumlichkeit – Mittel der *Architektur* – der Boden, auf dem jede Kunst zu ihrem Wort kommen kann, damit gemeinsame Sätze entstehen,
2. die vom Objekt unabtrennbare Farbe – Mittel der *Malerei* – in ihrer räumlichen und zeitlichen Ausdehnung, ganz besonders in der Form des farbigen Lichtes,
3. die einzelnen räumlichen Ausdehnungen – Mittel der *Plastik* – mit den positiven und negativen Luftgestaltungen,
4. der organisierte Klang – Mittel der *Musik* – mit den zeitlichen und räumlichen Ausdehnungen,
5. die organisierte Bewegung – Mittel des Tances – zeitliche, räumliche, abstrakte Bewegungen nicht des Menschen allein, sondern des Raumes, der abstrakten Formen, die eigenen Gesetzen unterliegen;
6. endlich die letzte uns bekannte Kunst, die ihre abstrakten Mittel

noch nicht entblößt hat – die *Dichtung* – stellt das menschliche Wort in der zeitlichen und räumlichen Ausdehnung zur Verfügung.

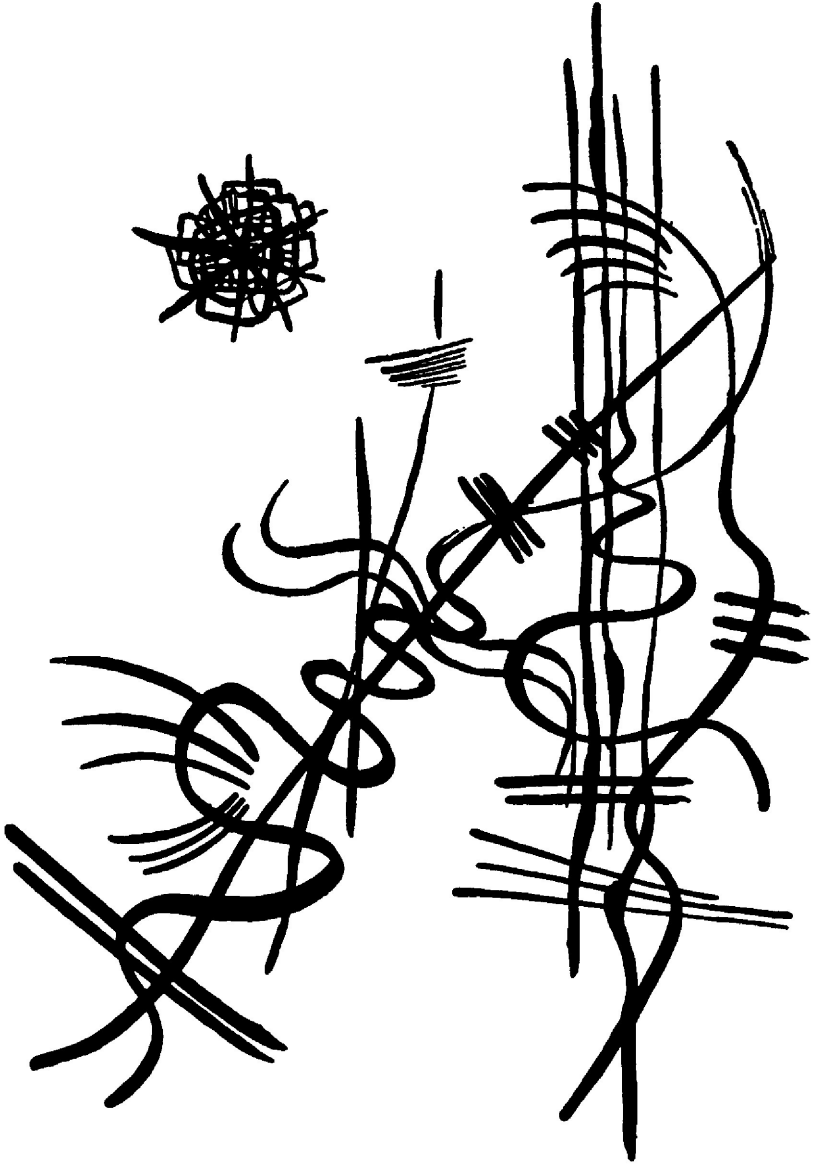
Wie die Plastik in der Architektur teilweise aufgeht, so geht die Dichtung in der Musik teilweise auf. Also streng genommen ist die reine *abstrakte Form des Theaters* die Summe der abstrakten Klänge:

1. der Malerei – Farbe,
2. der Musik – Klang,
3. des Tanzes – Bewegung,

im gemeinsamen Klange der architektonischen Gestaltung. Hier fängt die abstrakte Bühne an, die zu reinen Formen der abstrakten Bühnenkomposition werden kann und bald wird, und für die analytische Periode der gesamten Künste eine unumgängliche Vorstufe ist. Die Künste, die ein eigenes Leben weiterführen werden, wofür ebenso wichtig und unumgänglich die analytische Periode ist, werden der Bühne rein synthetisch dienen können. In diesem Falle verzichten sie auf eigene Ziele, um dem Gesetz der Bühnenkomposition zu unterliegen, die den anderen Künsten gleich zur neuen Praxis nur mit Hilfe der Kunsttheorie kommen kann. Die Methoden der Kunstwissenschaft, der einzelnen Künste und der synthetischen Theaterkunst bleiben dieselben, das heißt sie muß drei Hauptfragen umfassen: Speziell auf der Bühne:

1. *Elemente* der Bühne und ihre inneren Kräfte – Grundelemente, Hilfselemente undsoweiter, das heißt genaue systematische Prüfung der abstrakten Werte.
2. Das Gesetz des Aufbaues – *Konstruktion* der Bühnenelemente, die ebenso rein wissenschaftliche experimentale Arbeiten voraussetzen.

3. Das Gesetz der Unterordnungen der Elemente und der Konstruktion dem inneren Ziele des Werkes – *Komposition*. Es sollen Theaterlaboratorien *veranstaltet* werden, wo einzelne Elemente im Sinne und zum Zweck des Theaters geprüft werden sollen. Schematischer Aufbau der einzelnen Teile soll die Kräfte und Mittel der Konstruktion entdecken und abwägen, wobei das Gesetz des Gegensatzes im Sinne des Mit- und Auseinandergehens in erster Linie verwendet sein soll – Farbe, Klang, Bewegung in daraus entstehenden Zusammenhängen und zeitlichen Zusammenwirkungen. Dem schöpferischen Geist werden diese Vorarbeiten zum Schaffen des lebenden Werkes als Werkzeuge dienen.



## Tanzkurven

In «Tanzkurven», einem 1926 im *Kunstblatt* erschienenen Essay, weist Kandinsky auf eine Möglichkeit der Bühnensynthese hin. Die Tänzerin Gret Palucca hatte, ursprünglich von Mary Wiegmann ausgehend, eine Tanzform geschaffen, bei der vollständige akrobatische Beherrschung des körperlichen Ausdrucks und bewußte Raumwirkung einer einzelnen Figur auf der Bühne neue Wege wiesen. Gret Palucca tanzte im Laufe der Zwanzigerjahre mehrmals auf der Bauhaus-Bühne.

Zu den Tänzen der Palucca.

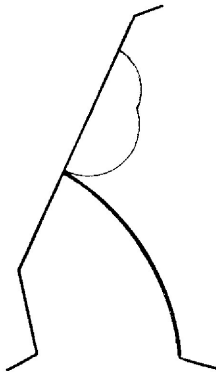
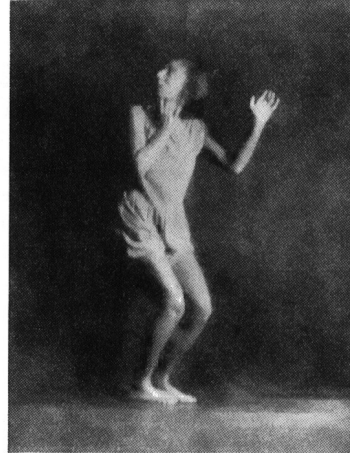
Die vollkommene Meisterschaft ist ohne Exaktheit unmöglich. Die Exaktheit ist das Resultat langer Arbeit. Die Anlage zur Exaktheit ist aber angeboren und eine überaus wichtige Bedingung der großen Begabung.

Paluccas Tanz ist vielseitig und kann von verschiedenen Standpunkten beleuchtet werden. Was ich aber hier unterstreichen möchte, ist der selten genaue Aufbau nicht bloß des Tanzes in der zeitlichen Entwicklung, sondern in erster Linie der exakte Aufbau einzelner Momente, die durch Momentaufnahmen fixiert werden.

Einige Beispiele bringen zwei wichtige Charakterzüge dieses Aufbaues:

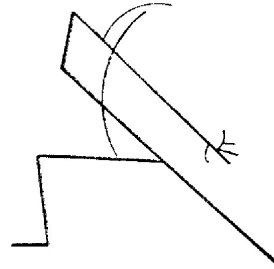
1. die Einfachheit der ganzen Form und
2. das Aufbauen auf der großen Form.

Es mag für den Laien einfach klingen – der Künstler weiß aber diese Eigenschaften zu schätzen: die einfache und große Form wird nur wenigen gegeben.



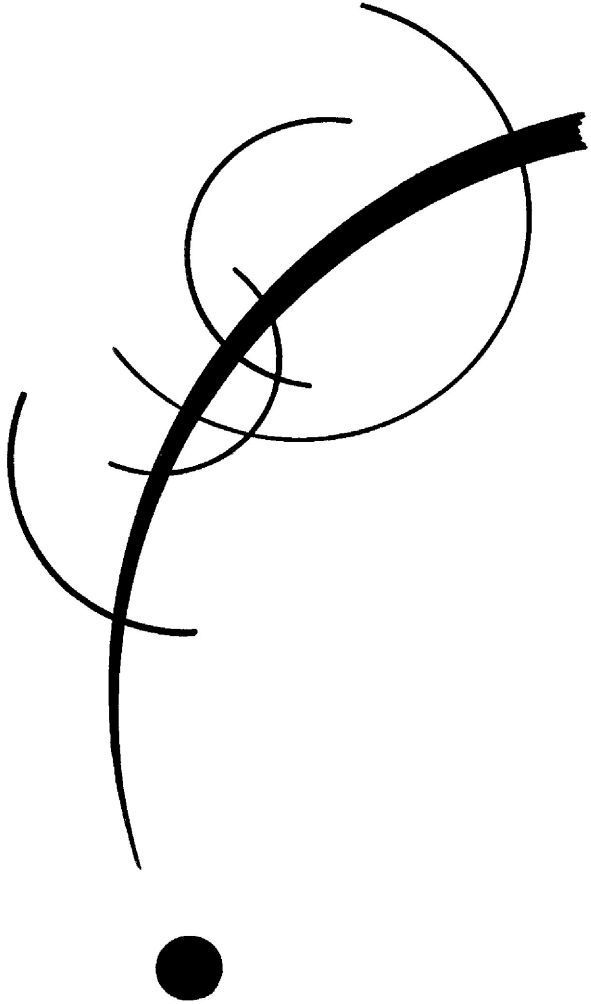
Nichts kann besser meine Behauptung beweisen, als die Übersetzung der drei Momentaufnahmen in grafische Schemata.

Die Exaktheit reißt auch die Falten und Zipfel der Kleidung mit. Auch die «tote Materie» unterordnet sich dem großen Aufbau.



Die Momentaufnahme bietet abgerissene starre Formen, die einmal der Anfang einer Entwicklung ist, einmal der Schlußpunkt. Das organische langsame Entstehen der Form, die Übergangsstadien bleiben aus und können nur durch Zeitlupe erreicht werden, die das Feld der Beobachtungen in einer überraschenden Weise erweitert. Der Tanz Paluccas sollte unbedingt mit Zeitlupe aufgenommen werden, wodurch eine exakte Prüfung dieses exakten Tanzes ermöglicht würde.

Ich möchte nicht mißverstanden werden – ich habe hier *nur* eine Seite der Kunst Paluccas beleuchtet. Aber *gerade* diese eine Seite ist *gerade* heute von einer besonderen Wichtigkeit: wir stehen unter dem Zeichen einer aufgehenden Kunstwissenschaft. Ich hoffe mit Sicherheit, daß Palucca auch auf diesem Gebiet Wertvolles beitragen wird.



## Der Wert des theoretischen Unterrichts in der Malerei

«Der Wert des theoretischen Unterrichts in der Malerei» entstand 1926 für No 1 der Zeitschrift *bauhaus*, herausgegeben in Dessau von Walter Gropius und Ladislaus Moholy-Nagy. Kandinsky setzt sich hier vor allem mit dem «Unterricht» in der Malerei auseinander, so wie er um jene Zeit am Bauhaus aufgefaßt wurde. In der Gruppe 2 stellt Kandinsky dar, was er darunter versteht: Malerei als zentraler Ausgangspunkt, aber mit der Möglichkeit, ihre Grenzen zu überschreiten. Gewissermaßen Malerei als «Allgemeinbildung».

Beim Unterricht in der Malerei können verschiedene Methoden verwendet werden, wobei aber diese Methoden in zwei große Gruppen geteilt bleiben:

1. die Malerei wird als Selbstzweck behandelt, das heißt der Studierende wird zum Maler ausgebildet: er bekommt auf der Schule die dazu notwendigen Kenntnisse – soweit es durch den Unterricht zu erreichen ist – und braucht nicht unbedingt die Grenzen der Malerei zu überschreiten, oder
2. die Malerei wird als eine mitorganisierende Kraft behandelt, das heißt der Studierende wird über die Grenzen der Malerei, aber durch ihre Gesetzmäßigkeit zum synthetischen Werk geleitet.

Dieser zweite Standpunkt bildet die Grundlage des malerischen Unterrichts im Bauhause. Auch hier können natürlich verschiedene Methoden verwendet werden. Was speziell meine Richtlinie anlangt, so muß meiner Meinung nach folgendes als Hauptzweck und schließlich als Endzweck diese Richtlinie lenken:

1. Analyse der malerischen Elemente in ihrem äußeren und inneren Wert,

2. Beziehungen dieser Elemente zu denjenigen der anderen Künste und der Natur,
3. Aufbau der malerischen Elemente in thematischer Form (Lösungen thematischer planmäßiger Aufgaben) und im Werk,
4. Beziehungen dieses Aufbaues zu anderen Künsten und zur Natur,
5. Gesetzmäßigkeit und Zweckmäßigkeit.

Ich muß mich hier mit dieser allgemeinen Richtungsangabe begnügen, da die Einzelheiten nicht in den Raum einer Zeitung passen. Aber auch dieses kurze Schema zeigt, wohin ich hinaus will. Es hat tatsächlich bis jetzt kein planmäßiges analytisches Denken in Kunstfragen gegeben, und analytisch denken können heißt logisch denken können. Es wäre hier nicht angebracht, über die Kunstschulen ausführlicher zu sprechen, die zum Zweck die Malerei als solche haben, das heißt wo sie Selbstzweck ist, obwohl ich allmählich zur Überzeugung kam, daß auch in dieser Art Schulen der frühere Weg der sehr knappen wissenschaftlichen «Beigabe» in Form von Anatomie, Perspektive und Kunstgeschichte weiter nicht mehr gangbar ist: auch die «reine» Kunst bedarf heute einer exakteren, konsequenten wissenschaftlichen Grundlage. Das einseitige Betonen des intuitiven Elementes und die damit verbundene «Zwecklosigkeit» der Kunst haben öfters den jungen Künstler (und wenn es nur der «junge» Künstler wäre!) zu ungeschickten, von der Kunst ablenkenden Folgerungen gebracht. Als Beispiel aus der heutigen Zeit würde die «neue Sachlichkeit» genügen, die der Kunst «politische» Zwecke zu stellen versucht – die Verwirrung hat ihr höchstes Maß erreicht.

Der junge und besonders der anfangende Künstler muß von vorn-

herein an ein objektives, das heißt wissenschaftliches Denken gewöhnt werden. Er soll verstehen, seinen Weg abseits der «Ismen» zu suchen, die in der Regel nicht zum Kern streben, sondern schnell vergängliche Einzelheiten für Grundfragen halten. Die Fähigkeit, sich zu *fremden* Werken objektiv zu stellen, schließt die eigene Einseitigkeit in *eigener* Arbeit nicht aus, was natürlich und vollkommen gesund ist: im eigenen Werk darf (vielmehr «muß») der Künstler einseitig sein, da die Objektivität in diesem Falle zu innerer Verschwommenheit führen könnte. Er soll in eigener Arbeit nicht nur einseitig, sondern fanatisch sein: zum entwickelten Fanatismus gehören aber viele Jahre gewaltiger innerer Spannung.

Durch Vertiefung in die Elemente, welche die Bausteine der Kunst sind, bekommt der Studierende – außer der Fähigkeit des logischen Denkens – die notwendige innere Föhlung zu den Kunstmitteln.

Diese einfache Behauptung darf nicht unterschätzt werden: die Mittel werden durch den Zweck bestimmt – so wird der Zweck durch die Mittel verstanden. Die innere, vertiefte Bestimmung der Mittel und der gleichzeitig unbewußte und bewußte Verkehr mit den Mitteln verwerfen die der Kunst fremden Zwecke, die dadurch unatürlich und abstoßend wirken. Hier dient also tatsächlich das Mittel dem Zweck.

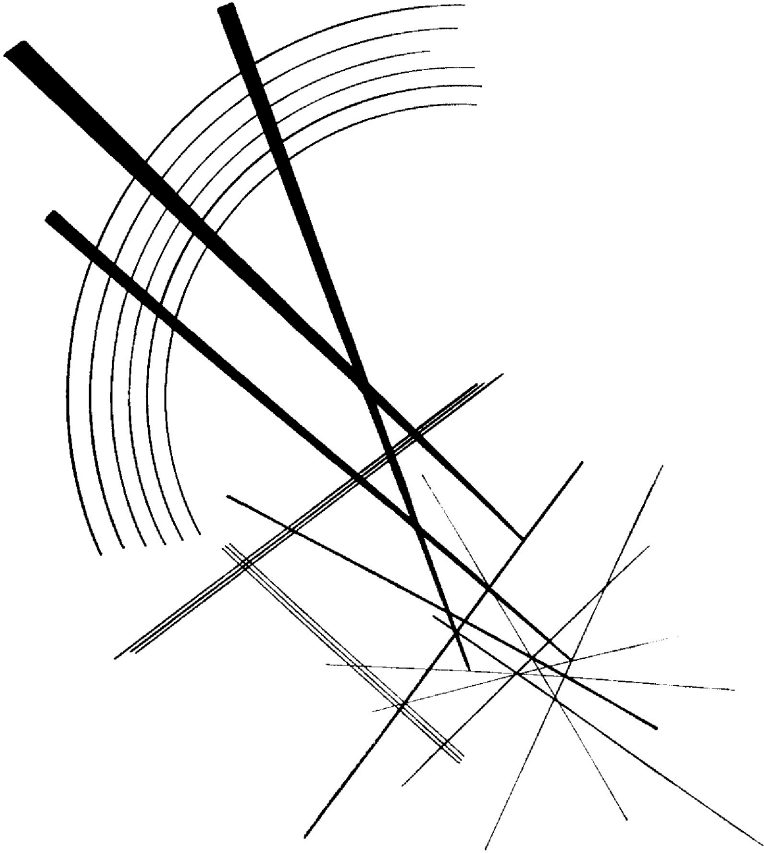
Das Sichverwandtföhlen mit den Elementen *einer* Kunst steigt weiter in seiner Intensität bei dem Studium der Beziehungen dieser Elemente zu denjenigen anderer Künste, was ohne weiteres klar ist. Die Beziehungen der Kunstelemente überhaupt zu denjenigen der Natur bringen die ganze Frage auf eine noch breitere philosophische

Basis, was ebenso ohne weiteres klar ist. So geht der Weg vom Synthetischen in der Kunst zum Allgemein-Synthetischen über. Wenn man heute wirklich nicht weiß, was eigentlich unter dem Begriff «Bildung», «Gebildetsein» verborgen ist oder sein sollte, so darf doch mit vollem Recht behauptet werden, daß nicht eine kleinere oder größere Anhäufung von speziellen Kenntnissen (sogenannte «Fachkenntnisse») hier die Hauptrolle spielen oder den Hauptbestandteil ausmachen, sondern die ausgebildete Fähigkeit, das scheinbar zerrissene Bild der Einzelercheinungen in den organischen Zusammenhängen zu empfinden und schließlich zu «verstehen».

Und andererseits: das Fehlen dieser Fähigkeit darf trotz dem Vorhandensein von «enzyklopädischen Fachkenntnissen» als Merkmal des ungebildeten Menschen angesehen werden.

Und endlich: eine Schule, die dem Studierenden das planmäßige Erkennen der allgemeinen Basis zu übermitteln nicht imstande ist, darf sich nicht «Schule» nennen – ganz besonders, wenn sie als Hochschule angesehen werden möchte.

Ganz abgesehen vom prinzipiell unbestreitbaren Wert der «Bildung» im ungefälschten Sinne wäre diese Schulbildung ein gewaltiges Mittel gegen die extreme Spezialisierung, die wir aus dem vergangenen Jahrhundert übernommen haben, und die nicht nur aus allgemein-philosophischen, sondern auch aus rein praktischen Gründen zu bekämpfen ist. In der Praxis ist die extreme Spezialisierung eine dicke Mauer, die uns vom synthetischen Schaffen trennt. Ich darf wohl hoffen, daß ich manche, heute allgemein bekannte Tatsachen nicht zu beweisen brauche: zum Beispiel die Gesetzmäßigkeit des



12/51

malerischen Aufbaues. Und trotzdem ist die prinzipielle Anerkennung dieser Tatsache für den Studierenden nicht ausreichend – sie muß in sein Inneres eingepflanzt werden und zwar so gründlich, daß sie in seine Fingerspitzen von selbst eindringt: der bescheidene oder gewaltigste «Traum» des Künstlers hat an und für sich keinen Wert – solange die Fingerspitzen nicht imstande sind, dem «Diktat» dieses Traumes mit höchster Präzision zu folgen. Für diesen Zweck müssen mit dem theoretischen Unterricht praktische (thematische) Übungen verbunden werden: was nützt ein herrliches Kochbuch ohne Lebensmittel und Kochtöpfe? Und: nur ein wiederholtes Verbrennen *eigener* Fingerspitzen bringt den Anfänger vorwärts. Die Gesetzmäßigkeit in der Natur ist lebendig, da sie das Statische und das Dynamische in sich vereinigt und in dieser Beziehung ist sie der Gesetzmäßigkeit in der Kunst gleichwertig. Also außer der philosophisch-bildenden Wichtigkeit für jeden Menschen ist die Erkenntnis der Naturgesetzmäßigkeit für den Künstler unumgänglich. Diese einfache Tatsache bleibt aber den Kunsthochschulen leider vollkommen fremd.

Folgendes Schema soll den knappen Sinn dieses kurzen Artikels in sich aufnehmen:

### *Mittel*

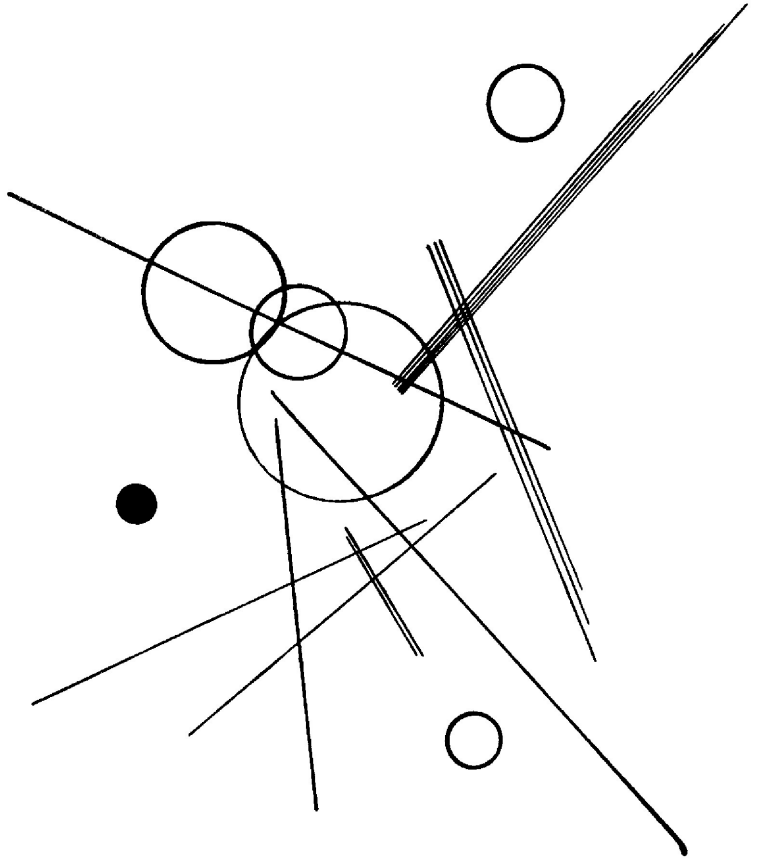
1. Analyse der malerischen Elemente,
2. Beziehungen zu anderen Künsten und zur Natur,
3. Aufbau der malerischen Elemente in thematischer Form und im Werk,
4. Beziehungen zu anderen Künsten und zur Natur,
5. Gesetzmäßigkeit und Zweckmäßigkeit,

### *Zweck*

analytisches (allgemein-logisches) Denken.  
synthetisches Denken. Fähigkeit das Getrennte zu vereinen, theoretische und praktische Gesetzmäßigkeit und relativer Wert derselben in der Praxis, synthetisches Schaffen und Werk und das Erkennen des schöpferischen Prinzips in der Natur und innere Verwandtschaft derselben mit der Kunst.  
Ausbildung der «Fingerspitzen» und Ausbildung des Menschen.

Es ist klar, daß außer der Malerei auch andere Künste diesem pädagogischen Ziele dienen könnten. Es ist aber ebenso klar, daß im Bauhause gerade die Malerei die geeignetste Erzieherin sein soll:

1. die Farbe und ihre Verwendung finden in den sämtlichen Werkstätten Platz, wo also die beschriebene Methode auch rein praktischen Zwecken dient, und
2. die Malerei ist diejenige Kunst, die seit Jahrzehnten an der Spitze der sämtlichen Kunstbewegungen voranging und die anderen Künste – speziell die Architektur – befruchtete.



12

## und

«und» erschien in der internationalen Zeitschrift *iso* No 1/I 1927, in Amsterdam. Der Untertitel «Einiges über synthetische Kunst» weist auf das Problem hin, das Kandinsky sich stellte. Eben war er 60 Jahre alt geworden und stand wieder, wie um 1912, nach Erscheinen von *Über das Geistige in der Kunst* und *Der Blaue Reiter*, inmitten der Kunstdiskussion. Sein neues Buch *Punkt und Linie zu Fläche* war eben erschienen. Das «und» hatte für Kandinsky einen speziellen Sinn. Er stellte es jeweils dem «entweder – oder» entgegen. So auch hier. Der Entscheidung «entweder – oder» setzte er das synthetische «und» entgegen.

Es ist kein reiner Zufall, daß die Jahrhunderte sich manchmal scharf voneinander unterscheiden.

Als das 20. Jahrhundert in Sicht war und die Frage aufgeworfen wurde, wann es eigentlich als begonnen angesehen sein darf, als das 19. Jahrhundert die letzten Jahre vor sich hatte, hörte das bereits scharfe Ohr ein immer deutlicher werdendes «unterirdisches» Donnern.

Es nahte die «Umwälzung».

Aber die Oberfläche war ruhig, unbewegt, erstarrt.

Fast das ganze 19. Jahrhundert war eine mehr oder weniger ruhige Arbeit am *Ordnen*.

Das Ordnen geschah auf der Basis der Absonderung, Zerteilung. Zur selben Zeit ist die Spezialisierung Ursache und Folge geworden. Die Spezialisierung führte zur Ordnung. Die Ordnung – zur Spezialisierung.

Die Spezialisierung wurde seit den ersten Fortschritten der Maschine von Nationalökonomien zum Ideal der Arbeitsordnung und der nor-

malen Produktion gemacht: minimale Anstrengung und maximales Resultat. Jeder Arbeiter – manuell oder geistig – wurde zu äußerster Spezialisierung getrieben und wurde das, was man noch heute der «Fachmann» nennt.

Ein viel komplizierteres Schema würde die Wissenschaft abgeben. Das Prinzip bleibt aber das gleiche – der Astronom hatte ebenso wenig für Sanskrit übrig, wie ein Musiker für Plastik. Auf dieser Basis wurden Hochschulen aller möglicher Arten aufgebaut, die sehr durchgebildete Spezialisten und vollkommen ungebildete Menschen herstellten. Und heute herstellen.

Obwohl der «unterirdische» Donner im Anfang des 20. Jahrhunderts die erstarrte Oberfläche durchbohrte, sie in vielen Stellen aufriß und sich in verschiedensten «Katastrophen» materialisierte, die noch heute die sämtlichen Gebiete des «Lebens» bedrohen, erschüttern oder vernichten, bleibt die beschriebene «Ordnung» in voller Kraft.

Die Spezialisierung verlangt nach einer Wahl, nach Zerteilung und Absonderung. Auch der heutige Mensch steht noch unter dem Zeichen *entweder – oder*.

Diese zwei Worte reichen zur erschöpfenden Charakteristik des 19. Jahrhunderts und wir haben sie in unsere Zeit als Prinzip übernommen. Beispiele dafür liefert jeder Tag auf allen Gebieten – sei es Kunst, Politik, Religion, Wissenschaft und so weiter.

Von außen gesehen kann unsere Zeit im Gegensatz zur «Ordnung» des letzten Jahrhunderts – ebenso mit *einem* Wort bezeichnet werden – *Chaos*.

Die größten Widersprüche, die entgegengesetztesten Behauptungen,

das Negieren des Ganzen zu Gunsten des Einzelnen, Umwerfen des Gewohnten und Versuche, das Umgeworfene sofort wieder aufzurichten, das Zusammenprallen der verschiedensten Ziele bilden eine Atmosphäre, die den heutigen Menschen zum Verzweifeln und zu einer scheinbar noch nie dagewesenen Verwirrung führt.

Der heutige Mensch wird fortwährend vor die rasche Wahl gestellt: er soll unverzüglich eine Erscheinung bejahen und die andere ablehnen – entweder – oder, wobei die beiden Erscheinungen als rein äußere und ausschließlich äußerlich betrachtet werden. Darin liegt die Tragik der Zeit. Neue Erscheinungen werden von der alten Basis aus betrachtet und auf eine tote Art behandelt<sup>1</sup>.

So wie seinerzeit das feine Ohr in der Ordnungsruhe das Donnern hörte, kann das scharfe Auge im Chaos eine andere Ordnung erraten. Diese Ordnung verläßt die Basis «entweder – oder» und erreicht langsam eine neue – *und*. Das 20. Jahrhundert steht unter dem Zeichen «und».

Dieses «und» ist aber nur die Folge. Die Ursache ist das langsam, fast unsichtbar vorsichgehende Verlassen des früheren Bodens des Äußeren (Form) und das Erreichen eines neuen Bodens des Inneren (Inhalt).

<sup>1</sup> Ein einfaches Beispiel ist das Gegenüberstellen der abstrakten Kunst und der «Neuen Sachlichkeit». Der verzweifelte Kunsttheoretiker muß sich zu einer von beiden bekehren und sie in Schutz nehmen. Es ist kein Wunder, daß er manchmal in höchster Verzweiflung, die er natürlich verbergen will, ausruft: «Weiß der Himmel, wer schließlich Sieger bleibt!» Dieser Zustand wird sich erst dann ändern, wenn die Formfrage als eine der Inhaltfrage unterordnete angesehen wird.

Ich kann hier keine Beweise für meine Behauptung bringen, da es über die Grenzen eines kurzen Artikels führen würde.

Ich glaube aber, daß ein aufmerksames Beobachten verschiedener menschlicher Gebiete, eine geduldige Analyse verschiedener Zusammenstöße und Bekämpfungen die fehlenden Beweise in Fülle liefern wird.

Die innere Notwendigkeit muß manchmal große Umwege machen um ihr Ziel zu erreichen. In der Malerei zum Beispiel ist die innere Wertung des «Materials» erst nach einer langjährigen theoretischen Arbeit an «technischen» Fragen möglich geworden.

Das genaueste Erkennen des Äußeren im Material ist nicht imstande, die Kunstfragen über die Grenzen des «Technischen» zu setzen und dient schließlich immer weiter der Absonderung, was selbstverständlich die Annäherung unerreichbar macht.

Oder: das Erkennen des Äußeren kann nur in dem Falle eine Tür in die Zukunft werden, wenn dieses Erkennen eine Brücke zum Inneren schlägt.<sup>1</sup>

Von diesem Standpunkt der Umwege entschleiert sich der revolutionäre Weg als ein Evolutionsvorgang. Glatte Fließen und Stöße bilden in der historischen Perspektive gewöhnlich eine gerade Schnur. Manchmal wird sie unsichtbar – dann erscheint sie zerrissen. Zur Zeit der exklusiven Absonderung in der Kunst sind drei verschiedene Reste der früheren synthetischen Kunst zu sehen:

<sup>1</sup> Einen Versuch in dieser Richtung habe ich in meinem Buch «Punkt und Linie zu Fläche» gemacht: die Analyse des Äußeren der Form soll Wegweiser zu ihrem Inneren aufstellen.

1. die Kirche
2. das Theater
3. der Bau.

Im *Bau* ist das Zusammenhängen der drei bildenden Künste (Architektur, Malerei und Plastik) rein äußerlich geworden und entbehrt jeder inneren Notwendigkeit – typisches 19. Jahrhundert.

In den beiden alten synthetischen Formen des *Theaters* – Oper und Ballett – wurde auch im 19. Jahrhundert außer dem äußeren «Effekt» auch das innere Wirken auf den Menschen gesucht, was die Bestrebungen Wagners in der Oper möglich machte.

Man kann es für ziemlich bewiesen halten, daß in der alten russischen *Kirche* die sämtlichen Künste gleichmäßig und gleichberechtigt *einem* Zweck dienten – Architektur, Malerei, Plastik, Musik, Dichtung und Tanz (Bewegung der Geistlichen).<sup>1</sup> Hier war die Absicht eine rein innere – Gebet.

Dieses Beispiel ist besonders wichtig, da noch heute in verschiedenen Ländern Versuche gemacht werden, Kirchen im alten Stil zu bauen was jedes Mal und ohne Ausnahme leblose Baugebilde zur Folge hat. Die sehr verbreitete Ansicht, die «verlorene Formel» könnte diese Mißerfolge beseitigen, ist oberflächlich. Jede richtige Formel ist an sich nichts weiter, als der exakte, richtige Ausdruck einer bestimmten

<sup>1</sup> Es wäre wichtig, verschiedene Religionen von diesem Standpunkt zu untersuchen. In Bezug auf russische Kirche hat in dieser Richtung der Komponist Alexander Schenschin, Moskau, sehr wertvolle Beobachtungen gemacht, die leider noch nicht veröffentlicht sind. Es ist eine und dieselbe Formel in sämtlichen erwähnten Künsten gefunden worden.

Epoche. Also ist jede Epoche berufen und verpflichtet, eine ihr entsprechende und sie zum Ausdruck bringende Formel neu zu schaffen.

Schon vor mehreren Jahrzehnten zur Zeit der toten Friedhofsordnung ist die Malerei das erste Gebiet gewesen, auf dem «unerwartete» und «unverständliche» Explosionen «plötzlich» in einer immer temperamentvolleren Folge vor sich gingen. Die Malerei suchte nach «neuen Formen» und noch sehr wenig wissen, daß dies ein unbewußtes Suchen nach dem neuen Inhalt war.

Diese Bestrebungen zogen sofort zwei wichtige Folgen nach sich: 1. das weitere Absondern der Malerei vom «Leben», die konsequente Vertiefung in eigene Ziele, Ausdrucksmittel und Möglichkeiten und 2. gleichzeitig das natürliche und lebhaftes Interesse für die Ziele, Ausdrucksmittel und Möglichkeiten in anderen Künsten – zuerst in der Musik.

Die erste Folge führte zur weiteren, aber besonders exakten theoretischen und praktischen Analyse, die heute zur malerischen Synthese verhilft.

Die zweite Folge legte den Grundstein zum Aufbau der synthetischen Kunst im allgemeinen. Hier sind lediglich Einzelfälle festzustellen. Der erste Versuch, zwei Künste *organisch* für *ein* Werk zu vereinigen, ist der *Prometheus* von Skrjabin – paralleles Laufen der musikalischen und der malerischen Elemente. Der Zweck ist die Verstärkung der Mittel zum Ausdruck.

So wurde zum ersten Mal eine im 19. Jahrhundert errichtete Mauer zwischen zwei Künsten umgeworfen.

Dies geschah aber auf dem allgemeinen Gebiet der Kunst (siehe III Teilung) und war der Anfang der Mauernzerstörung auf dem von anderen Gebieten abgesonderten Kunstboden. Seitdem häufen sich die weiteren, noch bis heute in Kinderschuhen steckenden Versuche auf: Farbenorgel (England, Amerika, Deutschland), farbige Lichtspiele mit Musik (Deutschland), abstrakte Filme mit Musik (Frankreich, Deutschland)<sup>1</sup>.

Ähnliche Erscheinungen treten im Tanz auf (Rußland, Deutschland, Schweiz), der den bereits von der Malerei vor Jahrzehnten eingeschlagenen Weg betrat und sich ebenso in zwei Richtungen entwickelt:

1. der Tanz als Selbstzweck und
2. der Tanz als Einzelelement im Gesamtwerk – Tanz, Musik, Malerei (Kostüm und Bühne).

Allerdings wird in solchen Werken der Tanz gewöhnlich als Hauptelement betrachtet, dem die übrigen untergeordnet werden. Hier ist aber noch eine andere Annäherung entstanden, die prinzipiell eine große Bedeutung in der Mauererschütterung hat – der Tanz übernimmt Elemente der Akrobatik (Deutschland), was andererseits auch im ganzen Theaterwesen immer häufiger vorkommt (Rußland). So fallen Mauern zwischen Gebieten, die noch vor kurzem als vollkommen voneinander abgesondert und sogar teils feindlich zuein-

<sup>1</sup> Ich habe vor Jahren einen Versuch gemacht, verschiedene Künste in einem Werk zu verwenden, aber nicht im Prinzip der Parallele, sondern des Gegensatzes – «Gelber Klang» in «Der blaue Reiter», Piper-Verlag München, 1912.

ander stehende aufgefaßt wurden: Theater, Kammersaal und Zirkus<sup>1</sup>. Es soll hier im Vorübergehen bemerkt werden, daß die außerordentliche Anziehungskraft, welche die Malerei in den letzten Jahrzehnten ausübte (in Paris leben noch heute an die 40 000 Maler, München hatte vor dem Krieg eine Kunstakademie, eine Damenakademie und über 40 Privatschulen), kein «Zufall» ist.

Die Natur ist verschwenderisch, wenn sie eine große Aufgabe vor sich hat, und ihr Gesetz beherrscht nicht allein das materielle Leben, sondern im selben Maße das geistige. Der Krieg oder die Kriege, die Revolutionen im politischen Leben wurden auf dem Kunstgebiete Jahrzehnte vorher erlebt – in der Malerei. Die größten Spannungen mußten sich unbedingt hier entwickeln, da die Malerei außer ihren eigenen die bedeutungsvolle Aufgabe hatte, die sämtlichen Künste zu befruchten und ihre Entwicklung auf richtige Bahnen zu leiten.

Vom Gebiete der Malerei gingen noch weitere Anregungen aus und von hier aus wurden noch festere Mauern des vergangenen Jahrhunderts erschüttert und teils bereits vernichtet. Diese Anregungen verlassen den Boden der Kunst und greifen viel weiter um sich herum.

Die fast providentiell festgelegten Unterschiede zwischen Kunst und Wissenschaft (besonders der «positiven») werden konsequent unter-

<sup>1</sup> Von spezifischer Bedeutung für unsere Zeit ist die entstandene Wertung von Zirkus und Kino, die bis jetzt als niedere und entartete Angelegenheiten betrachtet wurden, die nicht zu den Gebieten der Kunst gerechnet werden durften.

sucht und es wird ohne besondere Mühe klar, daß die Methoden, das Material und die Behandlung desselben keine wesentlichen Unterschiede auf beiden Gebieten aufweisen. Es entsteht die Möglichkeit für den Künstler und für den Wissenschaftler gemeinsam an einer und derselben Aufgabe zu arbeiten (Allrussische Akademie der Kunstwissenschaften, Moskau, gegründet 1921).

Zum Unterschied zu der ersten gefallenen Mauer (zwischen der Musik und der Malerei – III Teilung) wird hier eine Mauer zerstört, die zwei noch viel weiter voneinander liegende Gebiete trennte (siehe II Teilung).

Die analytische Arbeit auf jedem der beiden Gebiete wird zur synthetischen Arbeit auf beiden. Es entsteht eine theoretische Synthese, die der praktischen Synthese den Weg ebnet.

Denselben prinzipiellen Wert hat eine andere Anregung und die darauffolgende Arbeit, die ebenso von der Malerei ausgingen – das Fallen der Mauer zwischen Kunst und Technik und die daraus folgende Annäherung der beiden früher stark getrennten und, wie es allgemein aufgefaßt wurde, der beiden zueinander feindlich stehenden Gebiete. Die erste, aber sehr undeutliche Anregung dazu ist in den «plötzlich» wieder lebendig gewordenen Kunstgewerbeschulen zu sehen, die in verschiedenen Ländern noch vor dem Krieg ständig in der Anzahl wuchsen (Deutschland, Österreich, Rußland).

Fast in demselben Jahr sind nach dem Krieg zwei neue Schulen – voneinander unabhängig – entstanden, die sich zur Aufgabe stellten, die Kunst mit dem Handwerk und schließlich mit der Industrie zu verbinden:

1. Hohe Kunsttechnische Werkstätten in Moskau, 1918.
2. Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919.

Im Gegensatz zu der üblichen Kunstgewerbeschule, die den Hauptplatz der Kunst einräumt, und teils die Technik als ein untergeordnetes und manchmal störendes Element auffaßt, suchen die beiden erwähnten Hochschulen, beide Elemente gleichwertig zu stellen und gleichberechtigt im Werk zu vereinigen. Es war eine natürliche Folge der früheren Einstellung und eine natürliche Reaktion gegen dieselbe, daß die erste Zeit die beiden Schulen die Kunst als Mitelement unterschätzten und das Hauptgewicht auf das Technische übertrugen. Das war die übliche Wirkung des Pendelgesetzes.

Das Bauhaus (jetzt in Dessau) entwickelt sich immer weiter auf dem Wege der ausgeglichenen Behandlung der beiden Faktoren und ist anscheinend zur richtigen Lösung dieses schwierigen Problems gelangt<sup>1</sup>.

Dieses Beispiel einer wieder gefallenen Mauer ist prinzipiell das wichtigste: das erste kam auf dem Gebiete der Kunst im allgemeinen vor (III Teilung), das zweite – auf dem Gebiete des Geistigen im allgemeinen (II Teilung), dieses dritte – vollzieht sich zwischen zwei Gebieten, die vorher keine entfernteste Verwandtschaft kannten –

<sup>1</sup> Im Laufe dieses letzten Sommers wurde im Bauhaus ein neuer Studienplan ausgearbeitet, nach dem ein erweiterter Unterricht ermöglicht wird: Kunst, Technik und Wissenschaft bilden die Grundsteine – ausgeglichen und ineinander organisch greifend. Der Studierende soll außer der fachmännischen eine möglichst erweiterte synthetische Bildung erhalten. Er soll im Ideal nicht nur als neuer Spezialist, sondern auch als neuer Mensch ausgerüstet werden.

das Gebiet der Materie und das des Geistes (I Teilung). Das Beseitigen der Absonderung entwickelt sich logisch und die Verbindung («und») breitet sich auf die entferntesten Gebiete aus.<sup>1</sup>

Der enge Rahmen des kleinen Aufsatzes soll mir zur Entschuldigung dienen, wenn ich das überaus wichtige Thema der synthetischen Kunst so eng und zerrissen behandelt habe.

Mein Zweck war nur, die Masse dieses entscheidenden Problems anzudeuten, auf die allmenschliche Bedeutung der letzten Verschiebung vom alten Boden zu einem neuen zu deuten, was weit über die Grenzen der Kunst geht und früher oder später auf jedem wichtigen Gebiete der menschlichen Entwicklung geschehen wird.

Der Laie ist längst gewöhnt, die Kunst- und Wissenschaftsfragen als ihm etwas Fremdes anzusehen, das außerhalb seines realen Lebens steht und worum er sich nicht zu kümmern braucht.

Immer mehr verbreitet sich im «großen Publikum» die vielleicht nicht ganz bewußte Ansicht, daß die Marktpreise und die Angelegenheiten der politischen Parteien den seelischen Boden des menschlichen Lebens bilden und daß alles außerhalb dieser Interessen Stehende keinen wesentlichen Wert haben kann.

Diese Einstellung ist das organisch-natürliche Produkt der extremen Spezialisierung und des allerdings verflachten Materialismus. Hier ist kein Anfang, sondern nur ein Abschluß der Vergangenheit zu sehen. Der Anfang besteht in der Erkenntnis der Zusammenhänge. Immer mehr wird man sehen können, daß es keine «speziellen» Fragen gibt,

<sup>1</sup> In der IV Teilung sind die Mauern dank der abstrakten Kunst gefallen – keine Unterteilung, sondern Malerei als solche.

die isoliert erkannt oder gelöst werden können, da alles schließlich ineinander greift und voneinander abhängig ist. Die Fortsetzung des Anfangs ist: weitere Zusammenhänge zu entdecken und sie für die wichtigste Aufgabe des Menschen auszunützen – für die Entwicklung. Die Wurzeln der Einzelercheinungen treffen sich in der Tiefe und der zukünftige Mensch wird vielleicht bald alle diese Wurzeln zu *einer* allgemeinen Wurzel zurückführen können.

Die Kunst kann in keiner geistig wertvollen Epoche außerhalb des Lebens stehen. Sie kann sich in der Zeit der Vorbereitungen vom «Leben» zurückziehen – sie konzentriert sich in eigenen Aufgaben, damit sie wieder ihre wichtige Stelle in einer anfangenden geistigen Epoche genügend ausgerüstet einnehmen kann.

Heute erlebt sie die letzten Konsequenzen der äußeren «Materialperiode», und geht auf Grund der in diesem Sinne geleisteten Arbeit zum Inhalt der beginnenden Epoche über. Wahrscheinlich wird wieder die Kunst als erste das «entweder – oder» des 19. Jahrhunderts verlassen und zum «und» des kaum begonnenen 20. Jahrhunderts übergehen.

Dieses «und» in der Kunst ist in unserem Falle das Äußere *und* das Innere im Material, in den Elementen, im Werk undsoweiter. Wenn die Zeit des Inneren im Äußeren reif ist, entsteht die Möglichkeit vom reinen Theoretisieren zur Praxis überzuschreiten – in unserem Falle zum *synthetischen* Werk.

## Analyse der primären Elemente der Malerei

«Analyse der primären Elemente der Malerei» erschien 1928 in den *Cahiers de Belgique*. Dieser Text ist auf Grund und unter Verwendung von Zeichnungen aus *Punkt und Linie zu Fläche* entstanden, als konzentrierte Darstellung der Kunsttheorie, die Kandinsky im Begriff war auszubauen.

Es ist mir nicht möglich, in einem kurzen Essay einen so vielseitigen Gegenstand gründlich zu behandeln. Die Gedanken, die ich hier zusammenfasse, werden deshalb unvermeidlich schematischen Charakter haben. Diese Schematik ist nichts anderes als eine Basis, welche die mannigfaltigen ideologischen Entwicklungen notwendigerweise ausschließt.

Man unterscheidet heute – in einer Epoche von «chaotischem» Zustand – verschiedene Erscheinungen der Ordnung, in unterschiedlichen Gebieten: in der Kunst im allgemeinen und in der Malerei im besonderen.

Diese Ordnung manifestiert sich speziell in der Malerei durch die wiederaufgenommenen Versuche, eine neue, erstmalige Theorie der Malerei aufzustellen, ausgehend von Prinzipien und hinführend zu einer «Abhandlung über die Komposition».

Es ist wahr, daß vielen die Neigung zur Theorie sehr zweifelhaft, wenn nicht gefährlich und gar unselig erscheint. Nicht nur die Historiker, die Künstler selber weichen zurück vor der Reflexion, vor der «Gehirntätigkeit», denn sie befürchten, daß dadurch die reine «Erfindung» in eine Gefahr gebracht werde, deren natürliche Folgerung das Ende jeder Kunst sein müßte.

Auf der andern Seite gibt es gewisse Künstler, die so sehr von der Notwendigkeit eines theoretischen Vorgehens überzeugt sind, daß sie zur Ablehnung der intuitiven Phase kommen.

Dies bedeutet, daß der anomale Zustand des modernen Denkens das Gleichgewicht zwischen den beiden Phasen Intuition und Reflexion gestört hat.

Man kann mit aller Gewißheit annehmen, daß die großen künstlerischen Epochen ihre voll entwickelten Kunsttheorien hatten, von denen man heute noch einige winzige Reste entdeckt. Die «akademische» Epoche, die dem Impressionismus voranging, besaß sicherlich noch die seltenen Fragmente einer von der Vergangenheit vererbten «Kompositionslehre», aber sie machte von ihnen keinen andern Gebrauch als den einer mechanischen Anwendung, die nicht mehr zu plastischen, wirklich lebendigen Organismen führen konnte.

Es geschah mehr oder weniger unbewußt, daß der erste Stein zu einer – heute noch jungen – Theorie gelegt wurde, nämlich durch die Impressionisten. Ihr Prinzip wurde entwickelt durch die Neo-Impressionisten (Signac hat das erste theoretische Werk veröffentlicht auf diesem Gebiet), und die Entfaltung setzte sich im Expressionismus, im Kubismus und in den andern Ismen fort.

Die abstrakte Malerei war dazu berufen, diesen ersten Theorien eine klare Begründung und eine Methode der Schöpfung und der Verwirklichung zu geben, die sich durch besondere Deutlichkeit auszeichnet.

Zu dieser unerläßlichen Klarheit, in ihrer Begründung und in ihrer Methode, kam die Theorie der abstrakten Malerei durch die Betrach-

tung des objektiven Charakters der malerischen Vorgänge. Schon heute darf man mit Recht annehmen, daß die Theorie der Malerei einen wissenschaftlichen Weg eingeschlagen hat, um, ganz zweifellos, schließlich zu einer präzisen Lehre zu gelangen.

Die Aufgaben der Theorie werden sein:

1. die Aufstellung eines methodischen Vokabulars aller gegenwärtig zerstreuten und ihres Sinnes verlustig gegangenen Worte,
2. die Gründung einer Grammatik, welche Regeln der Konstruktion enthält.

So wie die Worte der Sprache, werden die plastischen Elemente wieder erkannt und bestimmt werden.

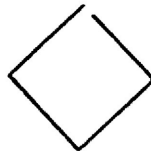
Wie in der Grammatik werden Gesetze der Konstruktion aufgestellt werden, wobei in der Malerei die Kompositionslehre dieser Grammatik entspricht.



1



2



3

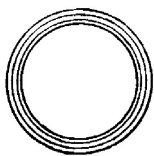


4

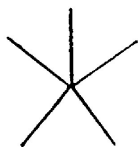
1. Wiederholung einer geraden Linie mit Gewichtsänderung.
2. Wiederholung eines Winkels.
3. Gegensätzliche Wiederholung eines Winkels erzeugt Fläche.
4. Wiederholung einer Gebogenen.

Die abstrakte Malerei versucht also diese Elemente zu gruppieren, und zwar vielleicht auf folgende Weise:

1. durch genaue Bestimmung der primären Elemente und Benennung derjenigen, die sich von ihnen ableiten und bereits differenzierter und komplizierter sind (der analytische Teil).
2. durch Feststellung der möglichen Gesetze der Anordnung dieser Elemente in einem Werk (der synthetische Teil).



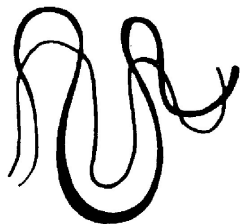
5



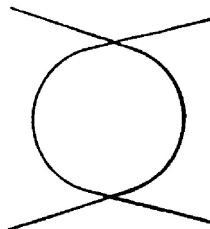
6



7



8



9

5. Wiederholung von entgegengesetzten Kurven, neue Flächenschöpfung.
6. Zentralrhythmische Wiederholung einer Geraden.
7. Zentralrhythmische Wiederholung einer Kurve.
8. Wiederholung einer Kurve, die durch eine Begleitkurve zerteilt wird.
9. Gegensätzliche Wiederholung einer Kurve.

Das primäre Element der gezeichneten Form ist der *Punkt*, der unteilbar ist. *Alle* Linien entstammen organisch diesem Punkt:

A. Linien:

I. Gerade:

- a) horizontale
- b) vertikale
- c) diagonale
- d) gerade

II. Winklige oder Quadratlinien:

- a) geometrische
- b) freie – in horizontaler, vertikaler und anderen Richtungen

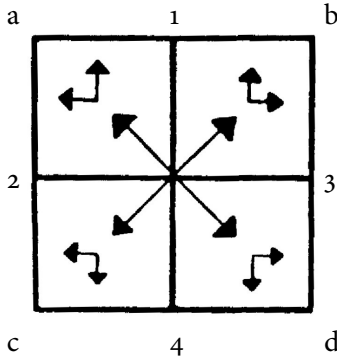
III. Kurven:

- a) geometrische
- b) freie – in den gleichen Arten wie unter II.

B. Flächen:

1. Dreieck
2. Viereck
3. Kreis
4. Formen, die freier als diese drei fundamentalen Formen sind
5. Freie Flächen, die nicht der Geometrie entstammen.

Ich bestehe auf dem sehr bedingten Charakter des Ausdrucks «Zeichnung», den ich wegen folgender Formen gewählt habe: die zeichnerische Form ist, in ihrer *letzten Analyse*, plastisch, nämlich in Anbetracht dessen, daß «Kontur» und «Farbe» in der Malerei gleichwertige Elemente sind. Theoretisch müssen jedoch die beiden Arten unterschieden werden.



Spannungen aus dem Zentrum

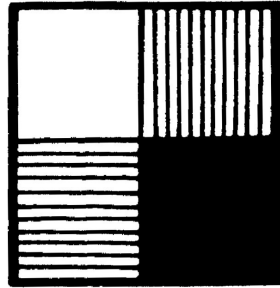
Die Elemente der Zeichnung und die plastischen Elemente stehen untereinander in einer ständigen organischen Beziehung.

Man erkennt diese Beziehung an den Spannungen, die nichts anderes sind als die *inneren* Kräfte der Elemente.

Diese inneren Kräfte, die ich *Spannungen* nenne, sind ausschließlich aktive Kräfte, und zwar in der Theorie so gut wie in der Praxis. In einem so weit wie möglich isolierten Element muß die Spannung als absolut betrachtet werden.

In Verbindungen von zwei oder mehr Elementen bestehen die absoluten Spannungen fort, aber sie erhalten einen relativen Wert. Diese relativen Werte gehören zu den einzigen Ausdrucksmitteln der Komposition, das heißt sie dienen dem Gegenstand als alleiniges Mittel und durch sie drückt er sich aus.

## Verteilung von Gewichten



Ich kann hier nur einige Beispiele geben von der organischen Beziehung zwischen der gemalten Form und der gezeichneten Form, ohne sie näher zu begründen<sup>1</sup>.

|        |      |     |      |
|--------|------|-----|------|
| Winkel | ∠    | └   | ┘    |
| Fläche | △    | □   | ○    |
| Farbe  | gelb | rot | blau |

Ich mache ausdrücklich darauf aufmerksam, daß diese Beziehungen, die im Prinzip unveränderlich sind, nur theoretisch betrachtet werden dürfen. In der Praxis können die plastischen Formen und die gezeichneten Formen anders und nach allen möglichen Weisen kombiniert werden, was zu wichtigen Folgerungen führt.

<sup>1</sup> Der Leser findet näher begründete Entwicklungen in meinem Buch *Punkt und Linie zu Fläche*.

Theoretisch gesehen, ist das Dreieck immer gelb. In der Praxis jedoch ergibt diese Verbindung:

1 (absoluter Wert des Dreiecks) + 1 (absoluter Wert von gelb) = 2.

Ein blaues Dreieck wird ergeben:

1 (Dreieck) + 1 (gelb) + 1 (zusätzlicher Wert des «Harmonischen») = 3.

Die erste Kombination ist sozusagen von «Lyrismus», die zweite von «Dramatik» gefärbt. Beide sind in der Praxis möglich, aber da sie in den Resultaten verschieden sind, müssen sie mit genauem Wissen um die Natur des Inhalts verwendet werden.

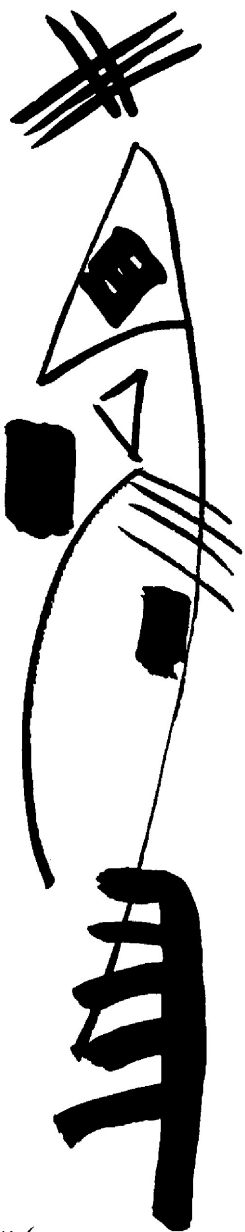
Der Inhalt ist nichts anderes als die Summe der organisierten Spannungen. Von diesem Gesichtspunkt aus entdeckt man die ursprüngliche Identität der Gesetze der Komposition in allen Künsten – unter der Annahme, daß die Künste ihren Gegenstand nicht anders materiell darstellen können als durch organisierte Reaktionen.

Hier findet man nun auch die Lösung eines zukünftigen «synthetischen» Werkes und hier wird deutlich erkennbar, wieso dieses verloren ging.

Von diesem Gesichtspunkt aus entdeckt man ferner die innige Beziehung zwischen Kunst und Natur: so wie die Kunst, «arbeitet» auch die Natur mit ihren eigenen Mitteln (das primäre Element in der Natur ist ebenfalls der Punkt), und heute schon kann man mit Sicherheit annehmen, daß die Wurzel der Gesetze der Komposition die gleiche ist sowohl in der Kunst wie in der Natur.

Die Beziehung zwischen Kunst und Natur (oder dem «Gegenstand», wie man heute sagt) besteht nicht darin, daß die Malerei niemals

dazu kommen wird, die Darstellung der Natur oder des Gegenstandes zu vermeiden, sondern sie besteht darin, daß die beiden «Domänen» ihre Werke in einer ähnlichen oder gleichen Art und Weise verwirklichen, und sie müssen – unmittelbar wie sie erblüht sind und unabhängig wie sie leben – so genommen werden, wie sie sind.



10/29

## Modeste Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung

Am 4. April 1928 wurde Modeste Mussorgsky: *Bilder einer Ausstellung* im Friedrich-Theater in Dessau aufgeführt. Kandinsky hatte die Aufgabe der Inszenierung und die Gestaltung der Bühnenbilder übernommen. Leider war dies das einzige Mal, daß er seine Idee der «Bühnensynthese» verwirklichen konnte. Über das Problem und seine Absichten schreibt er in einem Aufsatz, der im *Kunstblatt* vom August 1930 erschien.

Während der letzten Monate seines Lebens dachte Kandinsky noch daran, ein Ballett zu entwerfen, er kam aber nicht mehr dazu, eine seiner Lieblingsideen, eine wirkliche «Bühnensynthese» in großem Ausmaß, zu verwirklichen.

Das Werk besteht aus 16 Bildern, welche die Eindrücke wiedergeben, die Mussorgsky in einer Bilderausstellung gewonnen hatte. Die gemalten Bilder waren natürlich «naturalistisch» (vermutlich ausschließlich Aquarelle).

Die Musik ist aber keineswegs «Programm Musik» geworden. Wenn sie etwas «widerspiegelt», so sind es nicht die gemalten Bildchen, sondern die Erlebnisse Mussorgskys, die weit über den «Inhalt» des Gemalten stiegen und eine rein musikalische Form fanden. Dies war der Grund, warum ich das Angebot des damaligen Intendanten des Friedrich-Theaters in Dessau, Dr. Hartmann, das Musikwerk zu inszenieren, gern annahm.

Mit Ausnahme von zwei Bildern – «Samuel Goldenberg und Schmuyle» und «Der Marktplatz in Limoges» – (in welchen ich zwei Tänzer mitwirken ließ) ist das ganze Bühnenbild «abstrakt» gewesen. Hier und da verwendete ich auch Formen, die fern «gegenständlich» waren. Ich ging also auch nicht «programmäßig» vor, sondern verwendete Formen, die mir beim Hören der Musik vorschwebten.

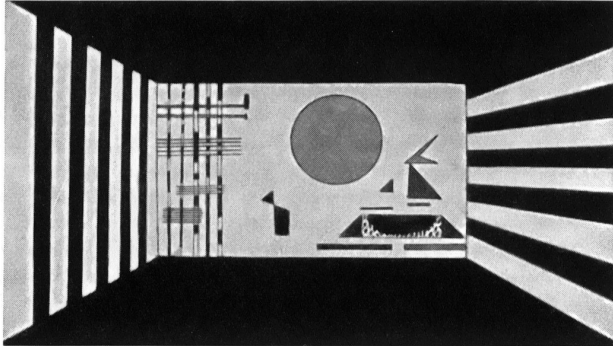
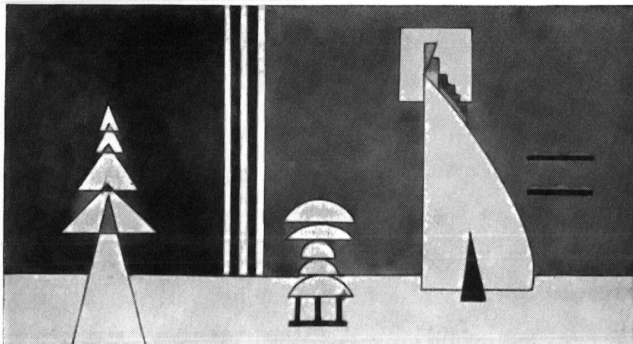


Bild 2: *Gnomus*

Bild 4: *Das alte Schloß*

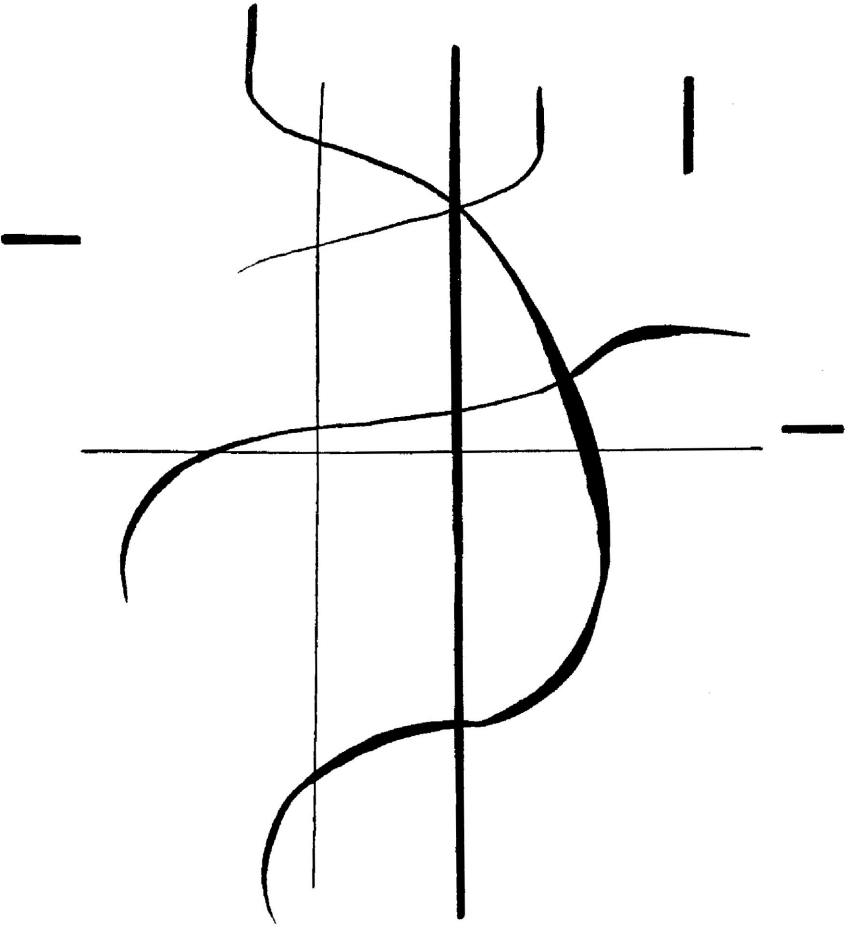


Die Hauptmittel waren:

1. Die Formen selbst,
2. die Farbe auf den Formen, wozu
3. die Beleuchtungsfarbe als vertiefte Malerei sich gesellte,
4. das selbständige Spiel des farbigen Lichts und
5. der mit der Musik verbundene Aufbau jedes Bildes und nötigenfalls der Abbau desselben.

Ein Beispiel: Bild 4 – «Das alte Schloß». Die Bühne ist offen, aber ganz dunkel (der in der Tiefe angebrachte schwarze Plüschvorhang bildet eine «unmaterielle» Tiefe). Bei dem ersten Espressivo werden nur drei lange vertikale Streifen in der Tiefe sichtbar. Sie verschwinden. Bei weiterem Espressivo kommt von rechts der große rote Prospekt hinein (doppelte Farbe).

Danach ebenso von links der grüne Prospekt. Aus der Versenkung erscheint die mittlere Figur. Sie wird intensiv farbig durchleuchtet. Bei Poco largamente nimmt das Licht immer mehr ab, bis bei p Dunkelheit eintritt. Bei letztem Espressivo werden – wie am Anfang – die drei Streifen sichtbar. Bei letztem f plötzlich dunkel.



## Kunstpädagogik

«Kunstpädagogik» erschien in der Zeitschrift *bauhaus* No 2/3 1928 und kann als die Antwort Kandinskys angesehen werden auf die am Bauhaus sich stärker zu Wort meldende Diskussionsfrage «Warum denn Kunst?» und «Warum Kunsterziehung am *Bauhaus*?» und schließlich «Warum eine Kunst-Theorie?»  
Im darauffolgenden Text «Die kahle Wand» (Seite 119) gibt Kandinsky noch eine weitere Antwort zum gleichen Problem.

Vor kurzem wurde allgemein und heute wird noch größtenteils der «Kunstunterricht» als ein Sondergebiet betrachtet, das mit den Fragen der «allgemeinen» Bildung fast keine Berührungspunkte hat. Andererseits ist der Begriff der «allgemeinen» Bildung ein durchaus verworrener. Man ist berechtigt zu behaupten, daß es zu unserer Zeit keine allgemeine Bildung ohne « » gibt.

Es gibt dagegen unendlich viele «Fachausbildungen», die weder mit der allgemeinen Bildung, noch untereinander irgendwie verbunden sind. So bezweckt auch der heutige Kunstunterricht eine Fachausbildung, die in sich begrenzt bleibt – wie die Fachausbildung eines Mediziners, Juristen, Ingenieurs, Mathematikers.

Dieser allgemeinen Sachlage ist die Anschauung entgegengesetzt, daß ein Kunstunterricht überhaupt als solcher nicht existieren könne, weil man Kunst weder lehren, noch lernen könne: die Kunst wäre eine Angelegenheit der reinen Intuition, die naturgemäß gewaltsam oder unterrichtlich nicht zu erzeugen ist.

Das einflußreiche Erbe des 19. Jahrhunderts – die extreme Spezialisierung und das darauf folgende Zersetzen – belastet die sämtlichen Gebiete unseres heutigen Lebens und zwingt auch die Fragen des

Kunstunterrichts immer tiefer in eine Sackgasse. Es ist erstaunlich, wie wenig Konsequenzen aus den Ereignissen der letzten Jahrzehnte gezogen wurden und wie selten der Verstand für den inneren Sinn der großen «Verschiebung» zu bemerken ist.

Dieser innere Sinn, oder die innere Spannung der weiteren «Entwicklung» sollte zur Grundlage jedes Unterrichts gelegt werden; die Zerstückelung wird allmählich durch *Verbindung* ersetzt. Das «entweder – oder» muß den Platz dem «und» räumen. Eine Fachausbildung ohne allgemein-menschliche Grundlage sollte nicht mehr möglich sein. Es fehlt heute in jedem Unterricht – fast ohne Ausnahme – eine «Weltanschauung» inneren Charakters oder die «philosophische» Grundlage des Sinnes der menschlichen Tätigkeit. Merkwürdigerweise werden noch heute junge Leute auf die veraltete und innerlich tötende Weise zu Fachmenschen erzogen, die im äußeren Leben sehr brauchbar sein können, aber nur ganz selten auch einen rein menschlichen Wert darstellen.

Der Unterricht besteht in der Regel in einem mehr oder weniger gewaltsamen Aufhäufen von Einzelkenntnissen, welche die Jugend sich aneignen soll und mit welchen sie außerhalb ihres «Faches» nichts anfangen kann. Selbstverständlich bleibt dabei die Fähigkeit der Verbindung, mit anderen Worten die Fähigkeit des synthetischen Beobachtens und Denkens so wenig berücksichtigt, daß sie größtenteils verkümmert.

Der Hauptzweck jedes Unterrichts sollte die Entwicklung des Denkvermögens in zwei gleichzeitig vor sich gehenden Richtungen sein: 1. der analytischen und 2. der synthetischen.

Wir sollen also das Erbe des letzten Jahrhunderts weiter ausnützen (Analyse = Zersetzung) und gleichzeitig durch die synthetische Einstellung so ergänzen und vertiefen, daß die Jugend die Fähigkeit bekommt, bei scheinbar weit voneinander liegenden Gebieten eine lebendige, organische Verbindung zu empfinden und zu begründen (Synthese = Verbindung).

Dann würde die Jugend die starr gewordene Atmosphäre des «entweder – oder» verlassen und sich in die biegsame, lebendige Atmosphäre des «und» begeben – Analyse als Mittel zur Synthese. Daraus ist die Folgerung leicht zu ziehen, daß

1. die Hauptbasis jeder Erziehung oder jedes Unterrichts immer dieselbe bleibt,
2. also der Kunstunterricht kein von jedem anderen Unterricht abgegrenztes Gebiet ist und
3. in erster Linie nicht das wichtig ist, *was* unterrichtet wird, sondern *wie*.

Der Punkt 3 soll nicht paradox wirken.

Der in der Zeit der Zersetzung entstandene Aberglaube, es gäbe verschiedene Arten des Denkens und also auch der schöpferischen Arbeit, ist vom Standpunkt des «und» definitiv abzulehnen: die Denkensart und der Prozeß der schöpferischen Arbeit unterscheiden sich auf verschiedensten Gebieten der menschlichen Tätigkeit nicht im geringsten voneinander – sei es die Kunst, Wissenschaft, Technik. Das maßgebende ist dabei, ob die Art des Beibringens von Fachkenntnissen (Unterricht) sich mit dem Aufhäufen von diesen Kenntnissen zufriedenstellt, oder in *erster Linie* die Fähigkeit des analytisch-

synthetischen Denkvermögens zu entwickeln und zu kultivieren sucht. Es ist für einen Künstler fruchtbarer, Fachkenntnisse aus einem fremden Gebiet zu sammeln mit der Bedingung des erwähnten Denkvermögens, als eng in seinem Fach «ausgebildet» zu werden und im erwähnten Denken wie vorher unfähig zu bleiben.

Es braucht nicht weiter bewiesen zu werden, daß der *ideale Unterricht* in jedem «Fach» aus 2 Teilen bestehen sollte, die unzertrennlich miteinander verbunden werden müßten:

1. die Erziehung zum analytisch-synthetischen Beobachten, Denken und Handeln und
2. systematische Mitteilung und Aneignung von entsprechenden Fachkenntnissen.

Dies bezieht sich also selbstverständlich auch auf den Kunstunterricht. Die Kunst ist tatsächlich nicht zu erlernen – ganz genau wie die schöpferische Arbeit und Erfindungskraft in der Wissenschaft oder in der Technik nicht gelehrt oder gelernt werden kann.

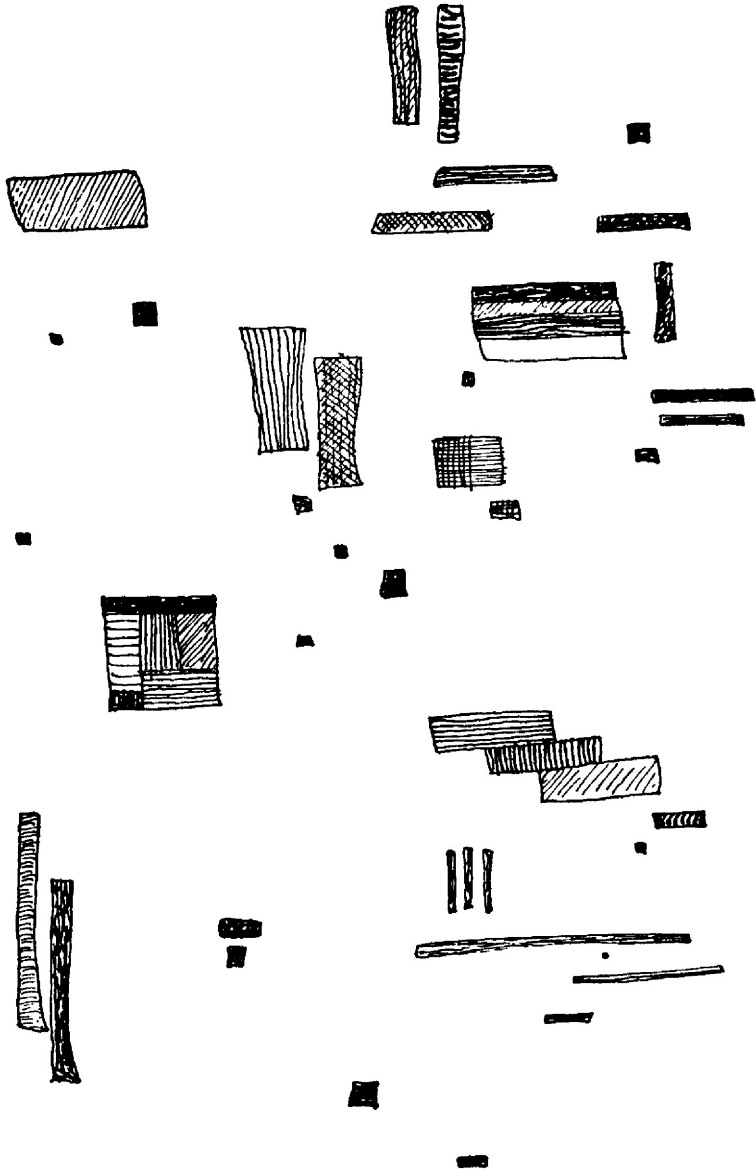
Die großen Kunstepochen hatten aber immer ihre «Lehre» oder «Theorie», die ebenso selbstverständlich in ihrer Notwendigkeit war, wie es in der Wissenschaft der Fall war und ist. Diese «Lehren» konnten nie das Element des Intuitiven ersetzen, weil das Wissen an und für sich unfruchtbar ist. Es muß sich mit der Aufgabe begnügen, das Material und die Methode zu liefern. Fruchtbar ist die Intuition, die dieses Material und diese Methode als Mittel zum Zweck braucht. Der Zweck kann aber ohne Mittel nicht erreicht werden, und in diesem Sinne wäre auch die Intuition unfruchtbar.

Kein «entweder – oder», sondern «und».

Der Künstler arbeitet wie jeder andere Mensch auf Grund seiner Kenntnisse mit Hilfe seines Denkvermögens und des intuitiven Moments.

Auch in diesem Falle ist der Künstler von jedem anderen schöpferischen Menschen nicht zu unterscheiden.

Seine Arbeit ist gesetz- und zweckmäßig.



## Die kahle Wand

«Die kahle Wand» ist am 1. April 1929 im *Kunstnarr*, herausgegeben von Ernst Kállai, erschienen. In diesem Aufsatz wird von Kandinsky eine Tendenz, die am Bauhaus wie eine schleichende Krankheit begann, dargestellt und begrüßt, nämlich das, was wir heute als die «Mal-Krankheit» bezeichnen möchten. Diese Krankheit entstand dadurch, daß man zeitweise die «Kunst» allgemein aus dem Bauhaus verbannen wollte, anstatt sie wirklich zu integrieren. So wurde sie in die Malerei – vor allem in die heimliche – verdrängt. An der «Mal-Krankheit» kann selbst eine gesunde Institution demoralisieren. Malerei – und das hat Kandinsky damals leider noch nicht in der heutigen Bedeutung erkennen können –, ist wirklich nur geistig gesicherten Naturen zuträglich. Für die andern ist sie «der bequeme Ausweg» aus den Tagesproblemen – eine Flucht aus der Synthese von Kunst und Leben, wie wir sie heute auffassen.

Die kahle Wand! ...

Die Idealwand, an der nichts steht, an die nichts angelehnt ist an der kein Bild hängt, an der *nichts* zu sehen ist.

Die egozentrische, die «an und für sich» lebende, die sich behauptende, die keusche Wand.

Die romantische Wand.

Auch ich liebe die kahle Wand, weil sie einer der Klänge der neuen kommenden Romantik ist.

Der Verkünder der kahlen Wand, die Gegner der Romantik sind heute sehr gute Freunde der Kunst und speziell der Malerei.

Sogar ganz besonders der Malerei, weil sie unter allen Künsten nur die Malerei bekämpfen.

Wer die kahle Wand *erleben* kann, ist am besten zum Erleben eines malerischen Werkes vorbereitet:

die zweidimensionale, tadellos glatte, vertikale, proportionierte,

«schweigende», erhabene, sich behauptende, in sich gekehrte, von außen begrenzte und nach außen ausstrahlende Wand ist ein fast primäres «Element».

Und das primäre Element ist das «A» des Kunstverstandes, nach dem das «B» unvermeidlich kommen muß: es muß, da es kann.

Die Biermusik ist laut und donnernd wie eine bürgerliche Durchschnittswohnung. Der heutige Mensch ist betäubt – er kann nur Lautes empfinden. Wenn er nicht am Kragen gepackt und nicht ordentlich geschüttelt wird, bleibt er unberührt.

Aber das Laute ist nur *ein* Teil des Ganzen – wer weiß, ob das Leise (und Schweigsame) nicht ein noch wichtigerer Teil des Ganzen ist? Wir Maler sind unseren «Feinden» zu Dank verpflichtet, weil sie unsere Freunde sind.

Je nach «Richtung» und Gesinnung wird verschiedenes vom heutigen Maler verlangt. Besonders vom «abstrakten».

Manche verlangen von uns, daß wir nur Wände anstreichen.

Und nur innen.

Manche wünschen, daß wir die Häuser von außen anstreichen.

Und nur von außen.

Manche verlangen von uns, daß wir die Industrie bedienen, daß wir Muster für Stoffe, Krawatten, Socken, Geschirr, Sonnenschirme, Aschenbecher, Teppichläufer liefern.

Nur Kunstgewerbe.

Wir sollen nur das Bildermalen für alle Zeiten lassen. Manche sind wieder gütiger und gestatten uns, Bilder direkt auf Wände zu malen, wenn wir auf die Staffeleimalerei verzichten.

Je nach «Richtung» und Gesinnung wird dem heutigen Maler verboten:

das Staffeleibildmalen,

das Wandmalen,

das Bemustern der Stoffe und aller anderen Gegenstände,

das Wandanstreichen von außen,

das Wandanstreichen von innen,

das Malen überhaupt.

Es gibt heute Menschen, welche die Malerei lieben. Sie finden manchmal, daß heute keine «richtige» Malerei getrieben wird.

Das Verlassen der alten sicheren Tradition durch die Maler wird nach Meinung dieser kunstliebenden Menschen durch Unfruchtbarkeit gestraft.

Wie oft wird mündlich und schriftlich getrauert: es gäbe keinen «Nachwuchs». «Immer dieselben langsam alternden Maler – und wo ist die Jugend, welche die ‚heilige Fahne‘ der Kunst übernehmen sollte und könnte?»

«Die Malerei entartet und geht zugrunde.» Die einen trauern, die andern freuen sich. Die einen trauern, die andern freuen sich, daß im Bauhaus gemalt wird, daß es nicht nur die «Meister» tun, sondern daß es auch die Jugend tut, daß es im Bauhaus seit bald zwei Jahren einen regelrechten Unterricht gibt – außer der praktischen «Werkstatt für Wandmalerei» wird jetzt die Malerei auch in den unpraktischen «freien Malklassen» kultiviert.

Man begegnet aber in demselben Bauhaus Studierenden, die weder in der praktischen Abteilung, noch in den unpraktischen Malklassen

zu finden sind und die sich trotzdem «freimalerisch» betätigen: es malen zum Beispiel Tischler, Metallisten, Weberinnen, sogar Architekten.

Sogar Architekten.

Ist es ein Wunder, daß alle diese jungen Menschen die kahle Wand lieben, obwohl sie oft gar nicht wissen, wie romantisch sie ist?

Sie malen aus innerem Bedürfnis und zweifeln nicht an der Zukunft der Malerei. Wenn sie theoretisieren, so machen sie auch dies malerisch, das heißt künstlerisch.

Das abgestorbene Wort Kunst ist ausgerechnet im Bauhaus auferstanden. Und mit dem Wort ist die Tat verbunden.

Glücklicherweise und endlich verschwinden von den Wänden dank unseren Freunden (der kahlen Wand) die Mißgeburten der Malerei.

Und nicht nur wir, geduldige, ausharrende, wenn auch «langsam alternde Meister», sondern mit uns wird auch die heranwachsende Jugend dafür sorgen, daß die kahle Wand dort, wo es nötig ist, weiter kahl bleibt, und daß die anderen Wände nicht wieder mit Mißgeburten vollgestopft werden, sondern «plan- und zweckmäßig» mit schweigender Freude die «malerischen Welten» an sich nehmen. Wer hier einen Anlaß zum Trauern findet, soll ruhig weiter trauern. Wir freuen uns.

## Der Blaue Reiter (Rückblick)

1930 erschien in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* von Kandinsky ein Brief an dessen Herausgeber Paul Westheim. *Der Blaue Reiter*, seine Vorgeschichte und das Drum und Dran, werden hier von Kandinsky aus seiner Erinnerung dargestellt.

Sehr geehrter Herr Westheim!

Sie fordern mich auf, meine Erinnerungen an die Entstehung des «Blauen Reiter» wachzurufen.

Heute – nach so vielen Jahren – ist dieser Wunsch berechtigt, und ich komme ihm sehr gern nach.

Heute – nach so vielen Jahren – hat sich die geistige Atmosphäre in dem so schönen und trotz allem doch lieben München grundsätzlich verändert. Das damals so laute und unruhige Schwabing ist still geworden – kein einziger Laut verbreitet sich von dort. Schade um das schöne München und noch mehr schade um das etwas komische, ziemlich exzentrische und selbstbewußte Schwabing, in dessen Straßen ein Mensch – sei es ein Mann oder eine Frau (a Weibsbild) – ohne Palette, oder ohne Leinwand, oder mindestens ohne eine Mappe sofort auffiel. Wie ein «Fremder» in einem «Nest». Alles malte ... oder dichtete, oder musizierte, oder fing zu tanzen an. In jedem Haus fand man unter dem Dach mindestens zwei Ateliers, wo manchmal nicht gerade so viel gemalt wurde, aber stets viel diskutiert, disputiert, philosophiert und tüchtig getrunken (was mehr vom Beutel- als vom Moralzustand abhängig war).

«Was ist Schwabing?» fragte einmal ein Berliner in München. «Es ist der nördliche Stadtteil» sagte ein Münchner. «Keine Spur», sagte

ein anderer, «es ist ein geistiger Zustand.» Was richtiger war. Schwabing war eine geistige Insel in der großen Welt, in Deutschland, meistens in München selbst.

Dort lebte ich lange Jahre. Dort habe ich das erste abstrakte Bild gemalt. Dort trug ich mich mit Gedanken über «reine» Malerei, reine Kunst herum. Ich suchte «analytisch» vorzugehen, synthetische Zusammenhänge zu entdecken, träumte von der kommenden «großen Synthese», fühlte mich gezwungen, meine Gedanken nicht nur der mich umgebenden Insel, sondern den Menschen außerhalb dieser Insel mitzuteilen. Ich hielt sie für befruchtend und notwendig.

So entstand von selbst aus meinen flüchtigen Notizen «pro doma sua» mein erstes Buch «Über das Geistige in der Kunst». Ich hatte es 1910 fertig geschrieben in meiner Schublade liegen, da kein einziger Verleger den Mut hatte, einige (schließlich ziemlich geringe) Verlagskosten zu riskieren.

Auch die sehr warme Teilnahme des großen Hugo von Tschudi nützte nichts.

Zu derselben Zeit wurde mein Wunsch reif, ein Buch (eine Art Almanach) zusammenzustellen, an dem sich ausschließlich Künstler als Autoren beteiligen sollten. Ich träumte von Malern und Musikern in erster Linie. Die verderbliche Absonderung der einen Kunst von der anderen, weiter der «Kunst» von der Volks-, Kinderkunst, von der «Ethnographie»<sup>1</sup>, die fest gebauten Mauern zwischen den in

<sup>1</sup> Meine erste Begeisterung für Ethnographie ist alten Datums: als Student der Moskauer Universität bemerkte ich allerdings ziemlich unbewußt, daß die Ethnographie ebenso Kunst wie Wissenschaft

meinen Augen so verwandten, öfters identischen Erscheinungen, mit einem Wort die synthetischen Beziehungen ließen mir keine Ruhe. Heute kann es ja sonderbar erscheinen, daß ich lange keinen Mitarbeiter, keine Mittel, einfach kein genügendes Interesse für diese Idee finden konnte.

Es war die kräftige Anfangszeit der vielen «Ismen», die das synthetische Empfinden noch nicht kannte und in temperamentvollen «Zivilkriegen» das Hauptinteresse fand.

Fast an einem Tag (1911–1912) kamen in der Malerei zwei große «Strömungen» zur Welt: der Kubismus und die Abstrakte (= Absolute) Malerei. Gleichzeitig der Futurismus, Dadaismus und der bald siegreich gewordene Expressionismus.

Es dampfte nur so!

Die atonale Musik und ihr damals überall ausgepiffener Meister *Arnold Schönberg* regten die Gemüter nicht weniger als die erwähnten malerischen Ismen auf. Damals lernte ich Schönberg kennen und fand in ihm sofort einen begeisterten Anhänger der Blaue-Reiter-Idee. (Es war damals nur ein Briefwechsel, die persönliche Bekanntschaft kam erst etwas später zustande.)

Mit einigen zukünftigen Autoren stand ich bereits in Verbindung. Es war der Blaue Reiter in spe, noch ohne Verkörperungsaussichten. Und da kam *Franz Marc* aus dem Sindelsdorf.

Eine Unterredung genügte: wir verstanden uns vollkommen. In die-

ist. Die entscheidende Tatsache war aber der erschütternde Eindruck, den ich viel später im Museum für Völkerkunde in Berlin von der Negerkunst erlebte!

sem unvergeßlichen Mann fand ich ein damals sehr seltenes Exemplar (ist es heute nicht so selten?) eines Künstlers, der weit über die Grenzen einer «Vereinsmeierei» blicken konnte, der nicht äußerlich, sondern innerlich gegen bindende, hemmende Traditionen eingestellt war. Das Erscheinen des «Geistigen» im R. Piper-Verlag verdanke ich Franz Marc: er ebnete die Wege.

Lange Tage, Abende, hie und da auch halbe Nächte besprachen wir unser Vorgehen. Klipp und klar war uns beiden von vornherein, daß wir streng-diktatorisch vorgehen müssen: volle Freiheit für die Verwirklichung der verkörperten Idee.

Franz Marc brachte in dem damals sehr jungen *August Macke* eine hilfreiche Kraft. Wir stellten ihm die Aufgabe, hauptsächlich das ethnographische Material zu besorgen, was wir auch selbst mitmachten. Er löste seine Aufgabe glänzend und bekam eine weitere, über Masken einen Aufsatz zu schreiben, was er ebenso schön erledigte.

Ich besorgte die Russen (Maler, Komponisten, Theoretiker) und übersetzte ihre Artikel.

Marc brachte aus Berlin eine große Anzahl Blätter – es war die «Brücke», die erst gebaut wurde und in München vollkommen unbekannt war.

«Künstler, schaffe, rede nicht!» schrieben und sagten uns einige Künstler und lehnten unsere Aufforderung, Artikel zu liefern, ab. Dies gehört aber zum Kapitel der Ablehnungen, Bekämpfungen, Empörungen, was hier unberührt bleiben soll.

Es war eilig! Noch vor der Erscheinung des Bandes veranstalteten

Franz Marc und ich die 1. Ausstellung der Redaktion des Blauen Reiters<sup>1</sup> in der Galerie Tannhauser – die Basis war dieselbe: kein Propagieren einer bestimmten, exklusiven «Richtung», das Nebeneinanderstellen von verschiedensten Erscheinungen in der neuen Malerei auf internationaler Basis und ... Diktatur. «... wie der *innere Wunsch* der Künstler sich mannigfaltig gestaltet», schrieb ich im Vorwort.

Die zweite (und die letzte) Ausstellung war eine grafische in der gerade eröffneten Galerie Hans Goltz, der vor zwei Jahren etwa, kurz vor seinem Tod, mit großer Begeisterung über diese famose Zeit an mich schrieb.

Mein Nachbar in Schwabing war *Paul Klee*. Er war damals noch sehr «klein». Ich kann aber mit berechtigtem Stolz behaupten, daß ich in seinen damaligen ganz kleinen Handzeichnungen (er malte noch nicht) den späteren großen Klee gewittert habe. Eine Zeichnung von ihm ist im Blauen Reiter zu finden.

Es drängt mich, noch den überaus großzügigen Mäzen von Franz Marc, den auch kürzlich verstorbenen *Bernhard Koebler*, zu erwähnen. Ohne seine hilfreiche Hand wäre der Blaue Reiter doch eine schöne Utopie geblieben, auch «Der erste Deutsche Herbst-Salon» von Herwarth Walden und noch manches andere.

Mein nächster Plan für den nächsten Band des Blauen Reiter war die Kunst und die Wissenschaft nebeneinander zu stellen: Ursprung, Werdegang in der Arbeitsart, Zweck. Heute weiß ich noch viel besser

<sup>1</sup> Den Namen «Der Blaue Reiter» erfanden wir am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf; beide liebten wir Blau, Marc – Pferde, ich – Reiter. So kam der Name von selbst. Und der märchenhafte Kaffee von Frau Maria Marc mundete uns noch besser.

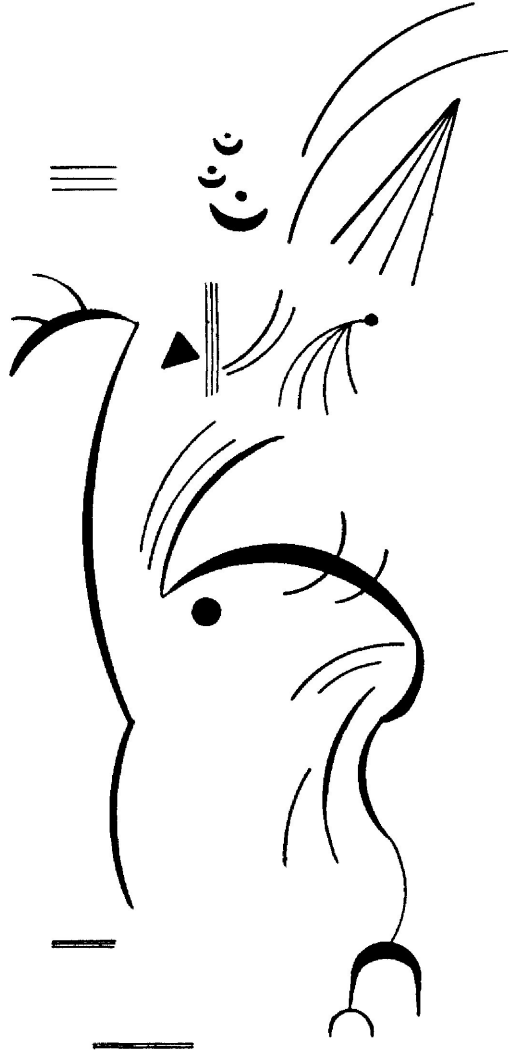
als damals, wie viele kleinere Wurzeln zu einer einzigen großen zurückzuführen sind – Arbeit der Zukunft.

Aber damals kam der Krieg und schwemmte auch diese bescheidenen Pläne fort.

Was aber durchaus notwendig ist – innerlich! – kann verschoben, aber nicht mit der Wurzel herausgerissen werden.

Mit den besten Grüßen

Ihr Kandinsky.



## Paul Klee

Es gibt von Kandinsky nur 4 Aufsätze über Künstler-Kollegen. Einen über Paul Klee, einen über Sophie Tæuber-Atp und zwei über Franz Marc. Jener über Klee ist der erste. Er erschien in der Zeitschrift *bauhaus* No 3/1931 anlässlich des Abschieds von Paul Klee vom Bauhaus. Kandinsky äußert sich darin nicht über die Kunst von Klee, sondern über seine Erscheinung, sein Wirken und seine Auswirkung am Bauhaus.

Diese Nummer der *bauhaus*-Zeitschrift ist Paul Klee gewidmet.

Die Veranlassung ist Klees Fortgang vom Bauhaus. Es wäre mir lieber, den Auftrag meiner Bauhauskollegen, diese Nummer zu redigieren, aus einem entgegengesetzten Grund zu übernehmen – nicht Fortgang, sondern Rückkehr.

Volle zehn Jahre war die Arbeit am Bauhaus eng mit der Tätigkeit Klees an unserem Institut verknüpft. Solche Verbindungen reißen nicht schmerzlos.

Das fühlen intensiv alle Bauhausangehörigen – Lehrer und Studierende, besonders die, welche am Unterricht Klees teilnahmen. Ich weiß, daß es auch Klee selbst nicht leicht fiel, sich zum Riß zu entschließen.

Was mich persönlich anlangt, erlaube ich mir, auch etwas Subjektives auszusprechen. Vor mehr als 20 Jahren zog ich in München in die Ainmillerstraße und erfuhr bald, daß der junge Maler, der gerade mit erstem Erfolg in der Galerie Thannhauser debütierte, Paul Klee, fast Haus an Haus neben mir wohnte. Wir blieben bis zum Ausbruch des Krieges Nachbarn und aus dieser Zeit stammt der Anfang unsrer Freundschaft. Der Krieg sprengte uns auseinander. Erst nach acht

Jahren führte mich das Schicksal ans Bauhaus in Weimar und so wurden wir – Klee und ich – zum zweiten Mal Nachbarn: fast nebeneinander lagen unsre Ateliers im Bauhaus. Bald wieder eine Sprengung: das Bauhaus flog mit einer Geschwindigkeit aus Weimar heraus, um die es ein Zeppelin beneiden könnte. Diesem Flug verdanken Klee und ich die dritte und die engste Nachbarschaft: über fünf Jahre wohnen wir dicht aneinander. Nur eine Brandmauer trennt unsre Wohnungen, wir können uns aber trotz der Mauer und ohne das Haus zu verlassen besuchen – ein kurzer Gang durch den Keller. Bayern – Thüringen – Anhalt. Was weiter? Aber auch ohne Kellergang bleibt die geistige Nachbarschaft bestehen.

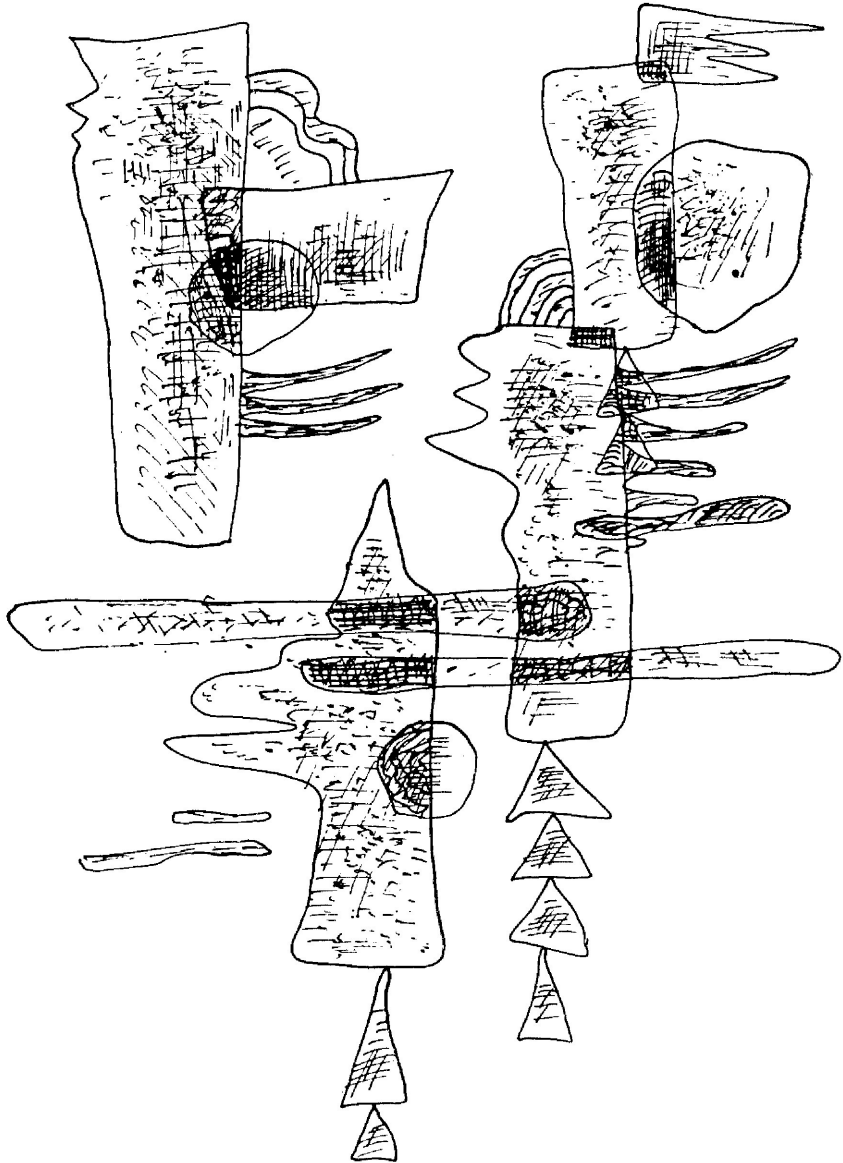
Für Klee ist das Bauhaus bereits Erinnerung geworden. Aber so bald vergißt er es nicht. Fast vom allerersten Anfang hat Klee das Schicksal dieses vielgeprüften Instituts miterlebt und geteilt: die anfänglichen «heroischen» Zeiten, als die jungen Menschen fast durchwegs die Wandervogelgestalt liebten – lange Haare, die schon nach wenigen Tagen immer kürzer wurden, dekolletierte Brust, die bald einen Schlips bekam, Sandalen, die sich später sogar in Lackschuhe umwandelten.

Dies war nur die äußere und vorübergehende Seite des Bauhäuslers. Innerlich war er schon damals ein junger Mensch, der mit Ausdauer und Ernst an der Gestaltung des neuen Wohnwesens mitzuarbeiten suchte, ernst studierte und die schöpferische Idee verehrte. Wenn Klee nicht direkt auf die Kürzung der Haare wirkte, so entwickelte sein Wort und seine Tat, sein eigenes Beispiel die inneren positiven Seiten des Studierenden in hohem Maße. Das Wort allein ist schwach

wenn es nicht durch das tatkräftige, offenliegende Beispiel unterstützt ist. Am Beispiel der restlosen Hingabe an seine Arbeit können wir alle bei Klee lernen. Und haben bestimmt gelernt.

Damit treten nicht nur die rein künstlerischen, sondern auch die rein menschlichen Qualitäten in den Vordergrund. Diese letzteren sind nicht so auffallend und ihr Einfluß nicht so leicht zu bemerken. Doch lehrt mich meine pädagogische Erfahrung, daß die Jugend (wenn auch oft unbewußt) für menschliche Eigenschaften des Lehrers nicht weniger lebendiges Interesse hat, als für seine sonstigen Qualitäten – die künstlerischen, wissenschaftlichen. Jedes Wissen ohne menschliche Basis bleibt auf der Oberfläche: die Quantität (Anhäufung von Kenntnissen) wächst, aber die Qualität (die befruchtende Kraft der Kenntnisse) bleibt unverändert. Das Wachsen des äußeren Quantum führt manchmal zu innerer «0», nicht selten zum «Minus».

Klee verbreitete am Bauhaus eine gesunde, befruchtende Atmosphäre – als großer Künstler und als klarer, reiner Mensch. Das Bauhaus weiß es zu schätzen.



## Betrachtungen über die abstrakte Kunst

1930 erschien die erste große Kandinsky-Monografie von Will Grohmann im Verlag *Cahiers d'Art* in Paris, und damit begann das Interesse für ihn in der Stadt, die sich so gern als führend und avantgardistisch in der Kunst ausgibt. Daß Kandinsky über 60 Jahre alt werden mußte, bis er in Paris einigermaßen zu Anerkennung gelangte, wirft immerhin ein eigenartiges Licht auf den Pariser «Kunstbetrieb».

In *Cahiers d'Art* No 1/1931, herausgegeben von Christian Zervos in Paris, erschien dann von Kandinsky der Aufsatz «Réflexions sur l'Art Abstrait». Obschon seit jeher sogenannte «abstrakte Kunst» in Paris entstand, – waren doch Kupka, Mondrian, Vantongerloo, van Doesburg, Arp seit Jahren in Paris tätig, bestand doch schon das Manifest *Art concret* von van Doesburg (1930), *Cercle et Carré*, herausgegeben von Michel Seuphor, und war die internationale Vereinigung «Abstraction-Création» im Entstehen –, war es nötig, daß Kandinsky einen grundsätzlichen Aufsatz für *Cahiers d'Art* schrieb, der nochmals darstellen mußte, wann «Kunst» = «Kunst» sei. Man konnte sich damals in Frankreich noch schwer derartige Gedankengänge vorstellen. Der Kubismus hatte die Entwicklung auf Jahre hinaus blockiert.

Die «abstrakten» Maler sind die Angeklagten, das heißt also, daß sie sich verteidigen müssen. Sie müssen beweisen, daß die «gegenstandslose» Malerei wirklich Malerei ist und neben der anderen ihre Existenzberechtigung hat.

Diese Art der Fragestellung ist ungenau und ungerecht.

Ich werde versuchen, die Frage umzukehren und von den ausschließlichen Parteigängern der gegenständlichen Malerei verlangen, daß sie beweisen: ihre Malerei sei die einzig wahre.

Mit andern Worten: daß die Parteigänger der gegenständlichen Malerei *beweisen*, daß der Gegenstand in der Malerei ebenso unentbehr-

lich ist wie die Farbe und die Form (in einem gewissen Sinne), ohne die man sich die Malerei nicht denken könnte.

Die Erfahrung verschiedener Zeitalter hat Gemälde hervorgebracht, die nicht in der Darstellung ihre Zuflucht suchten und die auf diese Weise besonders den Wert der unentbehrlichen Elemente – Form und Farbe – vergrößerten.

Einige unserer heutigen «abstrakten» Malereien sind im besten Sinne des Wortes mit künstlerischem Leben begabt: sie haben den Pulsschlag des Lebens, die Ausstrahlung, und sie üben auf das Innere des Menschen durch Vermittlung des Auges eine Bewegung aus. *Auf eine rein mährische Weise.* Ebenso gibt es unter den heutigen gegenstandslosen Bildern nicht nur solche, die mit künstlerischem Leben, im besten Sinne des Wortes, begabt sind.

Ich möchte kurz bemerken, daß die Etikette «abstrakt» zum Irrtum verleitet und schädlich ist, wenn man sie buchstäblich nimmt. Aber soviel ich weiß, wurde zu ihrer Zeit die Etikette «impressionistisch» ausgedacht und angewendet, um dieser Bewegung eine Wendung ins lächerliche zu geben. Der Ausdruck «Kubismus», wörtlich genommen, ist eine schädliche Banalisierung des Neuen im Kubismus. Die Vorwürfe, die man der abstrakten Malerei macht, sind mir seit langem bekannt.

*Sie wäre eine Sackgasse:* Haben die Impressionisten, Kubisten, Expressionisten und Nachimpressionisten nicht ganz genau dieselben Prophezeiungen hören müssen? Alle diese «Richtungen» – denn so nennt man im allgemeinen die Entdeckungen – wurden von der Presse, dem Publikum und selbst den Künstlern als «anarchisch»

betrachtet (damals gab es noch keinen Bolschewismus), die das «ewige» Grundgesetz der Malerei bedrohen und zerstören. Man tröstete sich, indem man sagte, daß sie in eine Sackgasse führten. Man versicherte, daß die Impressionisten die Kunst durch ihre Liebe zur Landschaft erniedrigten und daß diese Liebe einer katastrophalen Abnahme der schöpferischen Kraft entspräche. Man sprach nicht nur von einer Sackgasse, sondern vom Ende der Kunst. Was Beispiele anbetrifft, so ist es nicht schwer, sie in der Kunstgeschichte zu finden.

*Die Natur der Kunst bleibt stets unwandelbar*, wenn es sich zum Beispiel um Malerei oder Musik handelt. Wäre es möglich, einen Menschen zu finden, der behauptet, daß das Lied oder die Oper allein dem wahren Wesen der Musik entsprechen, und daß die reine symphonische Musik intellektuell und erkünstelt sei und in einer Sackgasse endige! Es gab eine Zeit, wo man solche Behauptungen zu hören bekam.

Nur was dem Geist den Rücken kehrt, gerät in Sackgassen. Hin-gegen öffnet das, was aus dem Geist geboren wird und ihm dient, alle Sackgassen und führt zur Freiheit.

*Intellektuelle Arbeit.* – Es ist immer ein wenig abträglich, sich nur auf die Vergangenheit zu stützen. Es ist gefährlich zu behaupten, daß die Neuheiten Irrtümer wären, weil es sie noch niemals gegeben hat. Und schon aus dem Grund, weil unsere Kenntnis der Vergangenheit sehr mangelhaft ist. Tatsächlich kann man sehr oft in der Vergangenheit Erscheinungen finden, die zum mindesten eng verschwägert sind mit den «allerneuesten» Phänomenen, und die es noch niemals gegeben

zu haben scheint; denken wir zum Beispiel an Frobenius und an seine neuesten Entdeckungen.

Was die intellektuelle Arbeit angeht, so sind wir im Recht zu versichern, daß es in der Kunstgeschichte Zeiten gab, in denen die Mitarbeit der Vernunft (intellektuelle Arbeit) nicht bloß eine wichtige, sondern eine entscheidende Rolle spielte. Es wäre also unleugbar, daß die intellektuelle Arbeit manchmal eine notwendige Kraft der *Mitarbeit* ausmacht.

Wir können außerdem auch ganz mit Recht behaupten, daß bis zur Gegenwart die intellektuelle Arbeit als solche, das heißt ohne intuitives Element, niemals lebende Werke hervorbrachte.

Aber man kann ferner nur «überzeugt» sein, «fest glauben», prophezeien, daß es niemals anders ist mit diesem Verhältnis, weil es anders gar nicht sein *kann*.

Das ist auch meine persönliche «Überzeugung», ohne daß ich sie auf rein theoretische Weise begründen könnte. Ich kann nur aus persönlicher Erfahrung sprechen: meine verschiedenen Versuche, von Anfang bis zu Ende auf eine ausschließliche vernunftgemäße Art zu verfahren, haben niemals zu einer wahren Lösung geführt. Ich zeichnete zum Beispiel das geplante Bild gemäß mathematischer Proportionen auf eine berechnete Fläche; aber schon die Farbe veränderte die Proportionen der Zeichnung so gründlich, daß man es nicht bloß der «Mathematik» allein zuschreiben konnte.

Das weiß jeder Künstler, für den die Elemente lebende Dinge sind. Außerdem sind allein in der Farbe (indem man sie so weit wie möglich von der Form abstrahiert) die mathematische «Mathematik» und die

«malerische» Mathematik gänzlich voneinander verschiedene Bereiche. Wenn man zu einem Apfel eine immer größer werdende Zahl Äpfel hinzufügt, vermehrt sich die Zahl der Äpfel, und man kann sie zusammenzählen. Aber wenn ich zu einem Gelb immer mehr Gelb hinzufüge, vermehrt sich das Gelb nicht, sondern verringert sich (das, was wir am Anfang haben und das, was zum Schluß blieb, kann nicht berechnet werden).

Unglücklich derjenige, der sich allein der Mathematik – der Vernunft überläßt.

Das Grundgesetz, das die Arbeitsmethode und die Energien des «gegenständlichen» und des «ungegenständlichen» Malers lenkt, ist absolut das gleiche.

Die *normalen* Werke der abstrakten Malerei entspringen der gemeinsamen Quelle aller Künste: der Intuition.

Die Vernunft spielt in allen diesen Fällen die gleiche Rolle: sie arbeitet mit, ob es sich nun um Werke handelt, die die Natur nachahmen oder nicht, aber immer als sekundärer Faktor.

Die Künstler, die sich «reine Konstruktivisten» nennen, haben verschiedene Versuche gemacht, um auf einer rein materialistischen Basis zu konstruieren. Sie suchten das «veraltete» Gefühl (Intuition) wegzuschaffen, um der «vernünftigen» Gegenwart mit Mitteln zu dienen, die ihr angepaßt sind. Sie vergaßen, daß es zwei Mathematiken gibt. Und außerdem konnten sie niemals eine klare Formulierung aufstellen, die sich auf alle Verhältnisse des Bildes erstreckte. Sie waren somit gezwungen, entweder schlechte Bilder zu malen, oder die Vernunft durch «veraltete» Intuition zu korrigieren.



Henri Rousseau sagte eines Tages, daß seine Bilder besonders gut gelungen wären, wenn er in sich auf eigentümliche Art klar «die Stimme seiner verstorbenen Frau» vernahm. Ebenso rate ich meinen Schülern denken zu lernen, aber Bilder nur zu malen, wenn sie die Stimme «ihrer verstorbenen Frau» hören.

*Geometrie.* – Warum wird nun ein Gemälde, in welchem sich «geometrische» Formen befinden, «geometrisch» genannt, und ein Gemälde, in dem Pflanzenformen vorkommen, nicht «botanisch»?

Oder kann man vielleicht ein Bild, auf dem eine Gitarre oder eine Violine dargestellt ist, «musikalisch» nennen?

Man wirft einigen «abstrakten» Malern vor, daß sie sich für Geometrie interessieren. Als ich Anatomie an der Malschule studieren mußte (woran ich keineswegs Geschmack fand, um so mehr als der Unterricht des Anatomieprofessors schlecht war) sagte mir mein Lehrer Anton Azbe: «Sie müssen die Anatomie kennen, doch vor der Staffelei müssen Sie sie vergessen.»

Nach der Landschaftsperiode, als diese «zugelassen» war, wurden die Presse, das Publikum und selbst die Künstler von einem neuen Schrecken erfaßt, da man plötzlich mehr und mehr «Stilleben» (*natures mortes*) zu malen anfang. Die Landschaft ist wenigstens etwas Lebendes (*nature vivante*), sagte man damals, und nicht umsonst nennt man diese «nature» «morte».

Aber der Maler hatte zurückhaltende, stille, fast unbedeutende Gegenstände nötig. Wie still ist ein Apfel gegen einen Laokoon!

Ein Kreis ist noch stiller. Mehr noch als ein Apfel. Unser Zeitalter ist nicht ideal, aber unter den seltenen wichtigen «Neuigkeiten» oder

den neuen Eigenschaften des Menschen muß man die wachsende Fähigkeit zu schätzen wissen: einen Klang in der Stille zu hören. Und so wie der geräuschvolle Mensch durch die stillere Landschaft, wurde die Landschaft selbst durch das noch stillere Stilleben ersetzt. Man ging noch einen Schritt weiter. Heutzutage sagt ein Punkt im Bilde manchmal mehr als ein menschliches Gesicht.

Eine Vertikale, die sich einer Horizontalen verbindet, erzeugt einen fast dramatischen Klang. Die Berührung des spitzen Winkels eines Dreiecks mit einem Kreis hat in der Tat nicht weniger Wirkung als die des Finger Gottes mit dem Finger Adams bei Michelangelo.

Und wenn die Finger nicht Anatomie oder Physiologie sind, sondern mehr, nämlich malerische Mittel, sind Kreis und Dreieck nicht Geometrie, sondern mehr: malerische Mittel. Zuweilen spricht die Stille sogar stärker als das Laute, und die Stummheit bekommt eine klare Beredsamkeit.

Die abstrakte Malerei kann natürlich außer den sogenannten sehr strengen, geometrischen Formen von einer unbegrenzten Zahl sogenannter freier Formen Gebrauch machen und neben den primären Farben eine unbegrenzte Menge unerschöpflicher Abtönungen verwenden, – jedesmal im Einklang mit dem Ziel des gegebenen Bildes. Was den Grund betrifft, weshalb sich diese scheinbar neue Fähigkeit bei den Menschen zu entwickeln beginnt, würde uns hier zu weit führen. Es genügt hier zu sagen, daß sie mit der scheinbar neuen Fähigkeit verbunden ist, die es dem Menschen erlaubt, unter der *Oberfläche* der *Natur* sein Wesen, seinen «Inhalt» zu spüren. Mit der Zeit wird man schlagend beweisen, daß die «abstrakte» Kunst nicht

die Verbindung mit der Natur ausschließt, sondern daß im Gegenteil diese Verbindung größer und intensiver ist als je in jüngster Zeit.

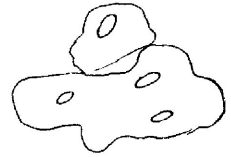
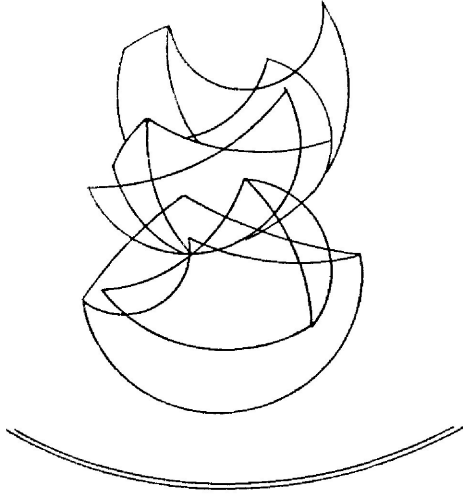
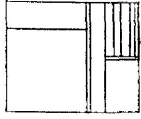
Die Geister, die beim Anblick einiger Dreiecke in einem Gemälde Gefangene dieser Dreiecke bleiben, und die somit unfähig sind, die Malerei zu sehen, sind dieselben Geister, die auf jede männliche Figur der Antike Feigenblätter anbringen ließen.

Aber ich glaube, daß selbst das Feigenblatt ihnen niemals für die plastische Form des Altertums die Augen hat öffnen können.

Vergessen wir übrigens nicht, was ein großer Theatermann, Nelidoff, in seiner Geschichte des russischen Theaters gesagt hat: daß nichts mit solcher Erbitterung bekämpft wird als eine neue Form in der Kunst.

Die ungewohnte Form verdeckt den Gehalt: so ist es bei den meisten Menschen.

Allein die Zeit ist fähig, diesen Stand der Dinge zu ändern.



1/2

## Fragen und Antworten

1935 legte der Herausgeber der *Gaceta de Arte*, Edoardo Westerdal in Tenerifa, Kandinsky einige Fragen vor, die hier wiedergegeben sind und auf die Kandinsky antwortete.

### *Fragen der «Gaceta de Arte» Tenerife*

1. Gibt es in der Kunst der Gegenwart eine Linie, die eine Vermittlung darstellt zwischen zwei so gegensätzlichen Tendenzen wie die Flucht vom Objekt gegen die reinen Zonen der Abstraktion und der Rückkehr zu ihm als dem Repräsentanten unserer sichtbaren oder fühlbaren Welt?
2. Welches ist die Stellung des Künstlers vor den komplexen politisch-sozialen oder sittlich-wirtschaftlichen Problemen unserer Zeit?
3. Kann man sich seiner Beeinflussung entziehen?
4. Sind sein Einfluß und seine Teilnahme natürlich?
5. Gibt es eine Kunst der Reklame?
6. Leistet die Kunst einen Dienst oder nicht?
7. Befindet sich die gegenwärtige Kunst in einer Krise?
8. Die unmittelbare Realität einer Welt außerhalb der uns bekannten, sei es eine vorausgesehene oder eine durch die konstante Neuschöpfung aus unserer Innenwelt entstandene – führt sie uns zu einer Interpretation eines neuen Menschen oder einer neuen Epoche der Dekadenz oder einer Erhöhung der Kultur?

### *Antworten auf die Fragen der «Gaceta de Arfe» Tenerife*

1. «Die Flucht vom Objekt» bedeutet nicht die Flucht von der Natur

im allgemeinen. Jede wahre Kunst ist ihren Gesetzen unterworfen. Es ist nicht nötig, sich an die «Natur» zu halten, denn diese ist nur ein Teil der Natur im allgemeinen. Man kann sich der Vermittlung der «Natur» enthalten, wenn man sich direkt in Beziehung setzen kann mit dem Ganzen.

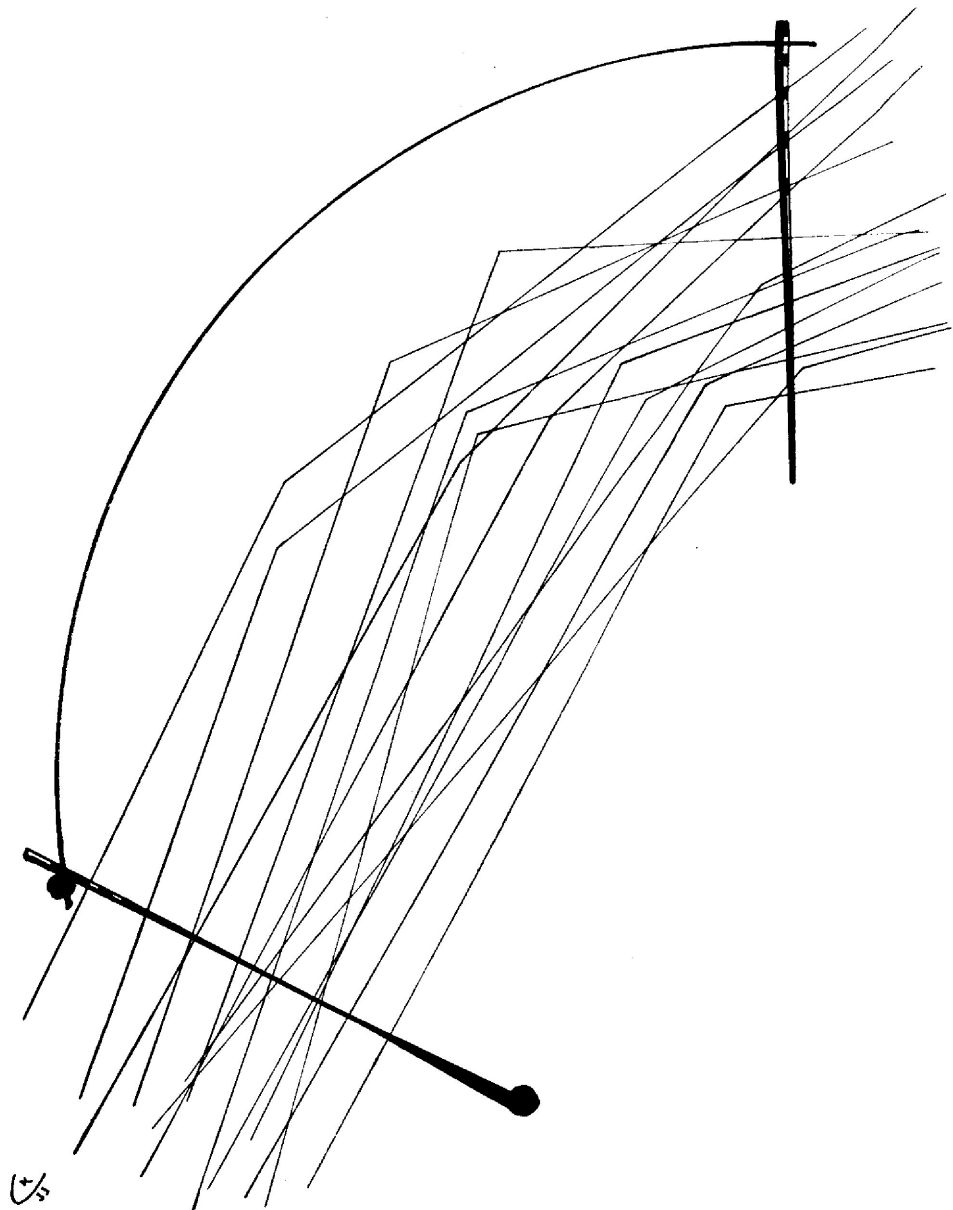
Die sogenannte abstrakte Kunst ist denselben Gesetzen unterworfen. Wenn diese unvermeidliche Verbindung nicht vorhanden ist in einem Werk, dann will das heißen, daß es kein Kunstwerk ist. Um dies zu erkennen, sind nicht die 20 Jahre nötig, die seit meiner Feststellung, daß «die Frage der Form im Prinzip nicht existiert» (siehe «Über die Formfrage», *Der Blaue Reiter*, München 1912), verflossen sind.

2. Die Stellung des Künstlers «vor den komplexen politischen, sozialen oder sittlich-wirtschaftlichen Problemen» ist über diesen Problemen. Die künstlerische Arbeit verlangt den ganzen Menschen und eine ganze Vertiefung in die Welt der Kunst.

3. Aber der Künstler ist ein natürliches Glied seiner Zeit. Wenn der *Geist* dieser Zeit die Kraft besitzt, ihn in seinen Dienst zu ziehen dann tut er es, ohne es zu wissen. Es ist wohl möglich zu *sagen* «ab morgen werde ich politische, soziale, marxistische oder faschistische Malerei machen», aber es ist unmöglich, sie auch ausdrücklich zu *machen*. Als ich zu Beginn des «Großen Krieges» nach Moskau kam sagte mir einer meiner Kollegen: «Wohlan, nun werden wir also im nationalen Sinn malen?» Ich habe meinerseits gefragt: «Und nach Kriegsende?». Man sang schon in fast allen Ländern «nationale Lieder», aber ich war froh, kein Sänger zu sein. Und ich bin es noch heute. Das ist meine Antwort auch für Frage 4.

5. Gerade diese nationalen Lieder sind eine Art Reklame. Aber es gibt noch eine Kunst der Reklame – für die beste Schokolade der Welt, für die Büstenhalter und die Zigaretten «Balto».
6. Die Kunst leistet einen Dienst, ohne jeden Zweifel, aber nicht dem «aktuellen Leben». Es ist ein Dienst am Geist – hauptsächlich heute, wo der Geist nichts anderes als das fünfte Rad am Wagen ist: einmal, später, wird man dieses fünfte Rad nötig haben.
7. Außer der schrecklichen wirtschaftlichen Krise existiert heute noch eine weit schrecklichere Krise – das ist die Krise des Geistes. Der Grund dieser Krise ist die Propagierung engster materialistischer Ideen. Eines der gefährlichsten Resultate dieser Propagierung ist das wachsende Interesse für die Manifestationen des Geistes. So auch das wachsende Interesse für die Kunst. Hier findet sich die Erklärung für eine verderbliche Tatsache: Die Kunst ist aus dem «Leben» gestoßen worden. Und gleichfalls für den Versuch, die Kunst zu «retten», indem man sie zwang, «in den Dienst des aktuellen Lebens» zu treten. Hierin sehe ich die einzige Kunstkrise in unseren düsteren Tagen. Aber die Kunst wird Siegerin bleiben.
8. Ein kurzer oder ein tiefer Blick auf das «Leben» der zivilisierten Nationen genügt, um heute die Abwesenheit einer wahren Kultur festzustellen. Die Notwendigkeit und die Aufgabe, jedem menschlichen Wesen Nahrung und befriedigende Lebensumstände zu garantieren, versteht sich von selbst. Aber ein menschliches Wesen, dem die Befriedigung dieser Seite des Lebens garantiert ist und das andererseits der geistigen Kultur beraubt ist, bleibt lediglich eine Verdauungsmaschine. Aber unter dieser erschreckenden Oberfläche

gibt es eine geistige Bewegung, die noch zu wenig sichtbar ist, aber die der Krise und der Dekadenz ein Ende bereiten wird. Eine der vorbereitenden Kräfte dieser «Auferstehung» ist die freie Kunst.



## Berechnung

1935 veranstaltete das Kunstmuseum Luzern eine Ausstellung «These – Antithese – Synthese». Der sorgfältig redigierte Katalog enthielt auch einen Text von Kandinsky, in dem er den Vorstellungen entgegentritt, daß man unter Anwendung der von ihm früher als möglich und erstrebenswert bezeichneten «Rezeptbücher», – gewissermaßen automatisch, – «Kunst» machen könnte. Auf diesen Irrtum hinzuweisen, scheint uns auch heute wieder aktuell, besonders seitdem die Flut der abstrakten und konkreten Malerei und Plastik ein Ausmaß angenommen hat, das eine Besinnung auf das Wesentliche des Künstlerischen und weniger des Rezeptmäßigen dringend erfordert. Denn jedes Rezept, unvernünftig verwendet, erstickt das Werk im Akademismus.

Was ist ein Kochbuch? Eine geordnete Sammlung von zweckmäßigen Rezepten.

Was sind Kochrezepte? Eine Aufzählung von «Elementen» und eine Angabe der Proportion. Dazu der Werdegang der Zubereitung.

Besteht eine volle Sicherheit, daß das genaue Befolgen dieser Rezepte schmackhafte Speisen zur Folge haben wird? Ein echter Koch würde über diese Frage lächeln. Ohne «Zunge» geht es nicht. Ein Bild ist auch eine «Speise», die aus proportionierten Elementen besteht und eine genaue «Zubereitung» verlangt. Deshalb gibt es Malbücher.

Es gibt sogar noch mehr. In einigen Fällen gibt es schon heute eine Möglichkeit, ein echtes Werk zu «zerlegen», was nicht nur amüsant, sondern nicht selten lehrreich ist. Es ist vielleicht ebenso lehrreich, wie eine spezielle Wissenschaft, Anatomie genannt, lehrreich ist. Elemente, Proportionen, Zusammenstellung, die sich zahlenmäßig ausdrücken lassen. Wie es, denke ich, jede Erscheinung zuläßt.

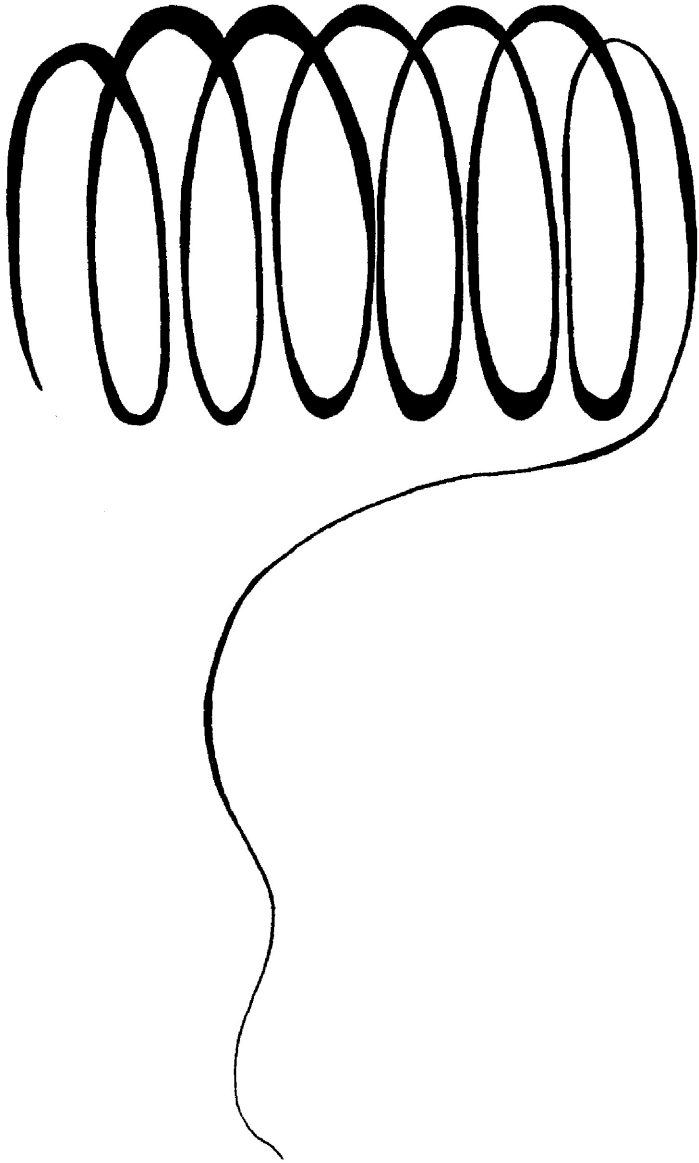
Fragen Sie aber besser keinen Anatomen, ob man mit anatomischen Angaben – Elemente, Proportion, Aufbaugesetze – einen lebendigen Menschen herstellen könnte.

Ich ziehe vor, vom Kosmos und kosmischen Gesetzen nicht zu reden. Daß Kunstwerke Zahlenausdrücke bekommen könnten (und mit der Zeit dies immer leichter zu erreichen sein wird), bedeutet nur, daß unsere Kunsturteile nicht ganz «aus der Luft gegriffen» werden, sondern daß sie eine natürliche und eine natürlich-begründete Unterlage haben. Speziell der deutsche Ausdruck «es sitzt» läßt diese Unterlage durchblicken.

Auf die Frage, warum denn «neue Kunstrichtungen» stets abgelehnt werden (und wie temperamentvoll manchmal!) ist die Antwort leicht: weil das auf die früheren «Rezepte» eingestellte Auge nicht gleich die neuentdeckten «Rezepte» aufzunehmen vermag. Es muß Zeit zur Neueinstellung haben. Das könnte ich «Augenkonservatismus» nennen. Zum Schluß möchte ich dem Absender (Künstler) und dem Empfänger (Kunstliebhaber) warmherzig raten, das Denken und das Fühlen voneinander zu halten.

Wie alle Rezepte der Welt es nie *allein* zu einem Werk bringen können, so können sie auch nicht das für das «Kunstverständnis» unbedingt notwendige Gefühl ersetzen. Der Kopf ist keine schlechte Einrichtung.

Aber ein «gefühlloser» Kopf ist schlechter als ein «kopflooses» Gefühl. Wenigstens in der Kunst.



↳  
1954

## Die Kunst von heute ist lebendiger denn je

«Die Kunst von heute ist lebendiger denn je» ist für No 1-4/1935 der Zeitschrift *Cahiers d'Art*, Paris, auf eine Umfrage ihres Herausgebers Christian Zervos geschrieben. Konzentriert stellt hier Kandinsky die Entwicklung seiner Kunst und ihren Sinn dar.

Alle die durch diese Rundfrage aufgeworfenen Fragen sind legitime Kinder der Krise, nicht der bewegenden Wirtschaftskrise, die nur die Folge einer tieferen Krise ist, sondern der Geisteskrise.

Diese Geisteskrise ist ihrerseits ein Resultat des Kampfes zweier sich heute messender Kräfte: des Materialismus einerseits, der sich seit dem 19. Jahrhundert in allen Richtungen ausbreitet, und der Synthese andererseits.

Im Jahre 1910 schrieb ich: «Der Alpdruck der materialistischen Ideen, die aus dem kosmischen Leben ein schlechtes Spiel ohne Ziel machen, ist noch nicht zu Ende. Die groben Gefühle wie die Furcht, die Freude, die Traurigkeit undsoweiter, werden den Künstler nicht mehr interessieren. Er wird versuchen, feinere und unaussprechlichere Gefühle zu erwecken, Gefühle und Erregungen, die tatsächlich so subtil sind, daß sie unsere Sprache nicht auszudrücken vermöchte. Jede Kunst hat ihre Wurzeln in ihrer Zeit, aber die höhere Kunst ist nicht nur ein Echo und ein Spiegel dieser Epoche; sie besitzt zudem eine prophetische Kraft, die weit und tief in die Zukunft reicht.»

Das Drama, dem wir seit einiger Zeit beiwohnen, zwischen dem absterbenden Materialismus und den Anfängen einer Synthese, die

versucht, die vergessenen Beziehungen der kleinen Phänomene unter sich und die Beziehungen zwischen diesen und den großen Prinzipien wiederzuentdecken, wird uns endgültig zum kosmischen Fühlen führen: «Die Musik der Sphären».

Der Weg der zeitgenössischen Wissenschaft ist bewußt oder unbewußt synthetisch. Tag für Tag fallen die Schranken zwischen scheinbar verschiedenen Wissenschaften etwas mehr.

Dieser Weg ist auch für die Kunst unvermeidlich. Es sind schon viele Jahre her, daß ich versuchte, die Anfänge einer Synthese in der Kunst sichtbar zu machen. Wenn uns eine tiefere Prüfung der Künste zeigt, daß jede einzelne eigene Mittel verwendet, um sich auszudrücken, so zeigt eine solche Prüfung gleichzeitig die Verwandtschaft auf, die zwischen allen Künsten – in dem, was ihre ursprünglichen Absichten betrifft – besteht. Jede Kunst besitzt ihre persönlichen Kräfte, und es ist unmöglich, die Mittel der einen bei einer anderen anzuwenden, auf eine andere zu übertragen, beispielsweise von der Malerei auf die Musik. Aber wenn man im selben Werk die Mittel verschiedener Künste anwendet, kommt man zur monumentalen Kunst. Man soll der Jugend nie «tadellose Rezepte» vorlegen noch gewaltsam verordnen. Solche Rezepte drängen ausschließlich zur Nachahmung. Die Jugend hat aber eine Erziehung im synthetischen Sinne nötig. Wenn sie einmal dazu gelangt, wenn vorerst auch nur leise, die «Musik der Sphären» zu hören, wird ihr kein Rezept mehr gefährlich werden können.

Unter den verschiedenen Stimmen der «Musik der Sphären» nimmt man diejenigen vergangener Zeiten, vor allem diejenigen großer

Epochen, auf. Was die Jugend sollte, ist, den Geist dieser Epochen erforschen. Ihre Formen sollte sie beiseitelassen. Diese waren einst notwendig und unumgänglich, soweit sie Ausdrucksmittel des Geistes einer Epoche waren. In den Händen der heutigen Jugend sind sie inhaltslos. Es gibt modern und «modern». Der moderne Mensch (sagen wir besser: der Mensch mit gesundem Geist) arbeitet mit an der Erschaffung der Synthese. Der «moderne» Mensch aber bleibt – mangels Intuition und dank seiner «Intelligenz» – der Außenseite des Lebens verbunden. Er steht mit beiden Beinen im realen Leben. Deshalb hat er den Kontakt mit dem Leben verloren. Von da kommt seine Enttäuschung und die Notwendigkeit, sich zu betäuben. Soll sich der Künstler nach ihm ausrichten?

Wenn er verlangt, mit dem Kopf zu «verstehen», was dem Gefühl zugänglich ist, muß er jeglichen Sinn verdrehen. Wenn ein «einfacher» Mann (Arbeiter oder Bauer) sagt: «Ich verstehe nichts von dieser Kunst, aber ich fühle mich wie in einer Kirche», so beweist er dadurch, daß sein Kopf noch nicht in Unordnung ist. Er versteht nicht, aber er empfindet.

Ein Arbeiter sagte einmal: «Wir wollen keine spezielle für uns gemachte Kunst, aber wir wollen eine wahre, freie Kunst, die große Kunst».

Für den Künstler gibt es tatsächlich nur ein Rezept: die Ehrlichkeit. Der Mensch kann nicht auf die Umwelt verzichten, er wüßte nicht wie, aber er kann sich vom Gegenstand befreien. Das ist eine Frage, über die mich weiter auszulassen, ich mir gestatte, denn sie ist die Hauptfrage der Malerei von heute und morgen.

Die Behauptung, daß die Wahl des Gegenstandes keine Rolle spiele in der Malerei («Der Gegenstand betrachtet als ein Vorwand zum Malen»), basiert auf einem Irrtum. Ein weißes Pferd oder eine weiße Gans rufen ganz verschiedene Erregungen hervor. Man hat in diesem Fall: weiß + Pferd, oder weiß + Gans.

Das «isolierte» Weiß ruft eine Erregung hervor, einen «inneren Ton». Und so auch das Pferd und die Gans. Aber die beiden letzteren Erregungen sind gänzlich verschieden. Weiße Wolke. Weißer Handschuh. Weiße Fruchtschale. Weißer Schmetterling. Weißer Zahn. Weiße Mauer. Weißer Stein. Sie sehen, daß in jedem Fall das Weiß ein sekundäres Element ist. Es kann für den Maler ein Hauptelement sein, im Sinne von Farbe, aber in allen diesen Fällen ist es seinerseits gefärbt vom «inneren Ton» des Gegenstandes. Der Gegenstand spricht in allen Fällen mit deutlicher Stimme, die nicht zu unterdrücken ist. Es ist nicht zufällig, daß die kubistischen Maler mit Ausdauer musikalische Gegenstände und Instrumente gemalt haben: Gitarre, Mandoline, Piano, Noten undsoweiter. Diese sicher unbewußt getroffene Wahl war diktiert durch die Annäherung von Musik und Malerei.

Es ist ebenfalls nicht zufällig, wenn man zur selben Zeit anfang, Ausdrücke wie «malerisch» für ein Musikwerk und «musikalisch» für ein Werk der Malerei zu verwenden.

Es ist ein Irrtum, zu behaupten, daß ein einziger Ton oder eine einzige Farbe keine Erregung hervorrufe. Aber diese Erregungen sind zu begrenzt oder zu «einfach», oder zu «arm», und schließlich auch zu vorübergehend.

Das ist eine statische Tatsache. Das dynamische Moment beginnt mit dem Nebeneinandersetzen von mindestens zwei Erregungen: Elementen, Farben, Linien, Tönen, Bewegungen undsoweiter. (Der «Kontrast»!) «Zwei innere Töne.» Hier ist die kleine Wurzel der Komposition zu suchen.

Die Frage ist in der Malerei komplizierter als in der Musik. In der Musik ist der reine Ton (hervorgerufen durch Elektrizität), das heißt der durch kein bestimmtes Instrument gefärbte Ton, und selbst der durch ein bestimmtes Instrument (Piano, Horn, Violine) gefärbte, durch sich selbst «begrenzt». Der selbe Ton kann stark oder schwach sein, lang oder kurz, aber er verlangt keine Grenzen wie die Farbe auf einer Fläche.

Wenn es nicht die «inneren Töne» des Gegenstandes gäbe, würde die Frage der abstrakten Begrenzungen oder der durch einen Gegenstand gegebenen Grenzen nicht existieren. Meiner Ansicht nach läßt die geometrische Begrenzung der Farbe eine größere Möglichkeit, eine reine Vibration hervorzurufen, als die Grenzen eines beliebigen Gegenstandes, die immer viel aufdringlicher und beengender reden, dadurch daß sie eine ihnen eigene Erregung hervorrufen (Pferd, Gans, Wolke ...). Die «geometrischen» oder «freien» Grenzen, die nicht an einen Gegenstand gebunden sind, rufen, wie die Farben, Erregungen hervor, die aber weniger präzise festgelegt sind als diejenigen eines Gegenstandes. Sie sind freier, elastischer, «abstrakter». Diese abstrakte Form hat weder einen Bauch wie das Pferd noch einen Schnabel wie die Gans. Wenn sie ihrer plastischen Idee einen Gegenstand unterordnen wollen, müssen sie im allgemeinen dessen

natürliche Grenzen ändern und beschränken. Um ein Pferd zu verlängern, müssen sie es am Kopf oder Schwanz ziehen. Das ist, was ich früher machte, bevor ich in mir die Möglichkeit fand, mich vom Gegenstand zu befreien.

Aber wie ein Musiker seine Empfindungen vom Sonnenaufgang wiedergeben kann, ohne die Töne eines krähenden Hahnes zu verwenden, so hat der Maler rein malerische Mittel, um seine Eindrücke des Morgens «einzukleiden», ohne daß er einen Hahn malen muß. Dieser Morgen, oder sagen wir die ganze Natur, das Leben und die ganze den Künstler umgebende Welt, sowie das Leben seiner Seele, sind die einzige Quelle jeder Kunst. Es ist zu gefährlich, den einen Teil (das äußere, um den Künstler herum existierende Leben) oder den andern Teil dieser Quelle (das innere Leben) zu unterdrücken. Ja es ist gefährlicher, als einem Menschen ein Bein abzunehmen, weil dieses durch ein Holzbein ersetzt werden kann. Hier aber schneidet man mehr ab als das Bein. Man beschneidet das Leben an seiner eigenen Schöpfungskraft. Der Maler «ernährt» sich von äußeren Eindrücken (äußeres Leben). Er wandelt sie um in seiner Seele (inneres Leben). Die Wirklichkeit und der Traum – ohne es zu wissen. Das Resultat ist ein Werk.

Das ist das allgemeine Gesetz der Schöpfung. Die Unterschiede zeigen sich nur in den Ausdrucksmitteln (inneres Leben) der «Erzählung» – ob mit oder ohne Hahn.

Im allgemeinen haben alle Künstler (nicht die «Künstler») den ersten Teil der Quelle gemeinsam (die Erregung des äußeren Lebens). (Es gibt aber keine Regel ohne Ausnahme, wohlverstanden!) Sie

unterscheiden sich im zweiten Teil (inneres Leben) und dann in den Ausdrucksweisen. Warum denn also rufe ich, ich als «abstrakter» Maler: «Es lebe der Hahn!» – und die Gegenpartei: «Tod dem Dreieck!»? Wie es schon ziemlich lange eine Musik mit Worten gibt (ich spreche allgemein), das Lied und die Oper, und eine Musik ohne Worte, die rein sinfonische Musik oder die «reine» Musik, so gibt es gleichfalls, seit 25 Jahren, eine Malerei mit und ohne Gegenstand.

Meiner Ansicht nach legt man der Formfrage zuviel Bedeutung bei. Ich habe vor bald 25 Jahren geschrieben: «Im Prinzip gibt es keine Formfrage» (Der Blaue Reiter). Die Frage der Form ist immer persönlich, also relativ. Der Mensch ist – wohlverstanden – der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft verbunden. Nur einige «Konstruktivisten» haben proklamiert, «daß es weder ein Gestern, noch ein Morgen gäbe, sondern nur das Heute». Meinetwegen!

Und es ist nicht die Form, welche die natürliche Beziehung mit der Vergangenheit begründet, sondern die innere Verwandtschaft gewisser vergangener Epochen.

Ein Dreieck ruft eine lebhaftere Erregung hervor, weil es selbst ein lebendiges Wesen ist. Es ist der Künstler, der es tötet, nämlich dann, wenn er es mechanisch, ohne *inneres Diktat* verwendet. Es ist derselbe Künstler, der auch den Hahn tötet. Aber so wenig wie eine «isolierte» Farbe, so wenig genügt auch ein «isoliertes» Dreieck nicht für ein Kunstwerk. Das Gesetz des «Kontrastes»! Man vergesse dennoch nicht die Kraft dieses bescheidenen Dreiecks. Es ist bekannt, daß wenn man auf ein Blatt weißes Papier ein Dreieck zeichnet – selbst mit sehr feinen Linien –, das Weiß außerhalb des Dreiecks sich gegen-

über dem Weiß innerhalb des Dreiecks verändert. Die beiden Weiß erhalten verschiedene *Farben*, ohne daß man dazu Farbe verwendet. Das ist gleichzeitig eine physikalische und eine psychologische Tatsache. Und mit dieser Farbänderung ändert sich auch der «innere Ton». Wenn sie jetzt noch eine Farbe zu diesem Dreieck hinzufügen, vermehrt sich die Summe der Erregungen in einer geometrischen Proportion. Es ist keine Addition mehr, sondern eine Multiplikation. Ich habe einmal ein Bild gemalt, das aus einem einzigen roten Dreieck komponiert war und das, sehr bescheiden, von Farben ohne «Grenzen» (sehr ungenauen Formen) umgeben war, und ich habe oft bemerkt, daß diese «ärmliche» Komposition etwas hervorruft beim Betrachter, der «die avantgardistische Malerei nicht versteht». Ohne Zweifel genügten mir diese sehr begrenzten Mittel nicht immer, und ich liebe auch die Kompositionen, die recht kompliziert und «reich» sind. Das hängt vom Ziel der gegebenen Komposition ab.

Um Mißverständnisse zu vermeiden, füge ich bei, daß meiner Ansicht nach, der Maler sich wegen dieses Ziels nie beunruhigt, oder, um es besser auszudrücken, er kennt es nicht, wenn er ein Bild macht. Sein Interesse ist ganz der Form zugewendet. Das Ziel bleibt im Unterbewußten und führt die Hand. Indem der Maler ein Bild macht, «hört» er immer «eine Stimme», die ihm einfach «richtig» oder «falsch» sagt. Wenn die Stimme zu undeutlich wird, muß der Maler seine Pinsel auf die Seite legen und warten.

Von diesem allgemeinen Gesetz der Gleichheit der Quelle jeder Kunst (um mich und in mir) gibt es eine Ausnahme, die Mißverständnisse und verderbliche «Vermengungen» hervorgerufen hat.

Ich spreche von den «Konstruktivisten», deren Mehrheit behauptet, daß die impressionistischen Erregungen, die der Künstler von außen empfängt, nicht nur unnützlich seien, sondern bekämpft werden müßten. Sie sind, nach diesen Künstlern, «Reste der bürgerlichen Sentimentalität» und müssen ersetzt werden durch die reine Absicht des mechanischen Prozesses. Sie versuchen «errechnete Konstruktionen» zu machen und wollen das Gefühl unterdrücken, nicht nur bei sich selbst, sondern auch beim Betrachter, um ihn von der bürgerlichen Psychologie zu befreien, um aus ihm einen «Menschen der Wirklichkeit» zu machen.

Diese Künstler sind in Wahrheit Mechaniker (also geistig begrenzte Kinder «unseres Jahrhunderts der Maschine»), die jedoch Mechanismen produzieren, die sich nicht bewegen: Lokomotiven, die sich nicht rühren, und Flugzeuge, die nicht fliegen. Das ist «L'art pour l'art», aber zur letzten Grenze getrieben und sogar darüber hinaus. Das ist auch der Grund, weshalb der größte Teil der «Konstruktivisten» sehr bald aufgehört hat zu malen. (Einer von ihnen hat proklamiert, daß die Malerei nur die Brücke zur Architektur sei. Er hat vergessen, daß es extreme avantgardistische Architekten gibt, die nicht aufhören, gleichzeitig zu malen.) Wenn der Mensch beginnt, Dinge zu machen ohne Ziel, so endet er durch Selbstzerfall (innerlich wenigstens) oder produziert zum Tod verurteilte Dinge.

Schließlich ist das der Grund dafür, wenn ein «abstrakter» Maler dem gemeinsamen Gesetz der Kunst unterstehen kann (der gemeinsamen und einzigen Quelle) oder er eine Ausnahme machen will. Es ist ein Fehler unserer «Terminologie», nicht zu unterscheiden

zwischen diesen beiden Arten «abstrakter» Künstler. Man sollte, da es unmöglich ist, Etiketten zu vermeiden (die bequem sind, um sich zu verständigen, und verderblich, wenn man nicht sondiert, was hinter ihnen verborgen ist) eine exaktere Terminologie konstruieren und nicht die Tatsachen «klassieren» nach ihren äußeren Erscheinungen, sondern nach der inneren Verwandtschaft. In diesem Fall sollte man zwei Etiketten machen statt einer und sie voneinander unterscheiden. Hier sind sie:

1. Abstrakter Künstler.
2. Konstruktivistischer Künstler (oder, wenn man will, «zielloser» Künstler).

Wenn ein Künstler «abstrakte» Mittel anwendet, so heißt das noch nicht, daß er ein «abstrakter» Künstler sei. Das heißt sogar nicht einmal, daß er ein Künstler sei. Und, wie es genügend tote Dreiecke gibt (seien sie weiß oder grün), so gibt es nicht weniger tote Hähne, tote Pferde und tote Gitarren. Man kann ebenso leicht ein «realistischer Pompier» wie ein «abstrakter Pompier» sein.

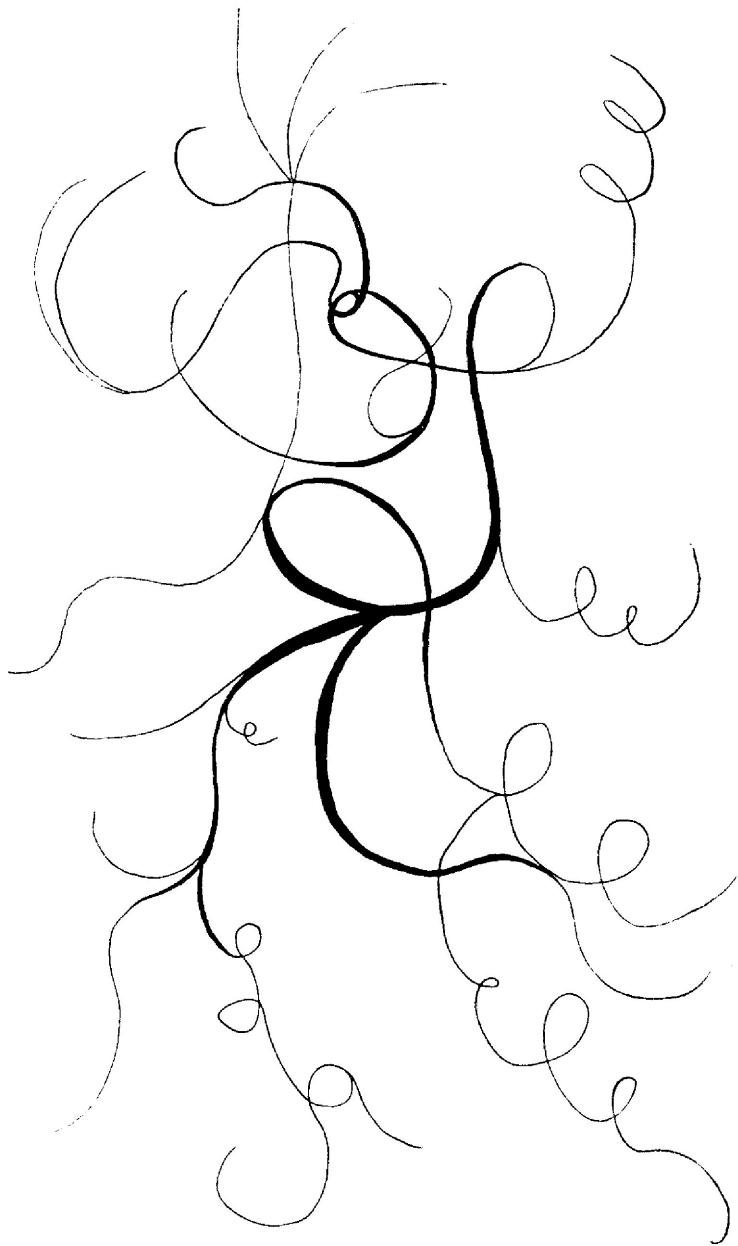
Die Form ohne Inhalt ist nicht eine Hand, sondern ein leerer Handschuh, gefüllt mit Luft.

Der Künstler liebt die Form leidenschaftlich, wie er seine Instrumente liebt oder den Geruch des Terpentin, weil diese mächtige Mittel sind im Dienste des Ausdrucks.

Aber dieser Inhalt ist nicht, wohlverstanden, eine literarische Erzählung (die, allgemein, Teil eines Bildes sein kann oder auch nicht), sondern die Summe der Erregungen, die durch die rein malerischen Mittel hervorgerufen werden.

(Ein Mittel, um sie zu erkennen: wenn die literarische Erzählung die malerischen Mittel überwiegt, läßt einen eine Schwarzweiß-Reproduktion nicht schmerzlich das Fehlen der Farbe vermissen. Wenn aber, im Gegensatz dazu, der Inhalt rein malerisch ist, so ist dieser Mangel eben schmerzhaft.)

Schließlich entstammt die Kunst nie nur dem Kopf allein. Wir kennen große Malerei, die einzig dem Herzen entsprungen ist. *Im allgemeinen* ist das ideale Gleichgewicht zwischen Kopf (Bewußtseins-Moment) und Herz (Unbewußtseins-Moment, Intuition) ein Gesetz der Schöpfung, ein Gesetz so alt wie die Menschheit.



## Linie und Fisch

«Linie und Fisch» ist in der Zeitschrift *Axis* No 2/1935 in London erschienen. Hier zeigt Kandinsky, daß ein Fisch und eine Linie, das heißt jeder einzelne «Gegenstand» für sich, seine eigene Realität besitzt.

Einerseits sehe ich keinen wesentlichen Unterschied zwischen einer sogenannten «abstrakten» Linie und einem Fisch.

Aber eine wesentliche Ähnlichkeit.

Diese isolierte Linie wie auch der isolierte Fisch sind lebendige Wesen mit ihnen eigenen Kräften – verborgenen Kräften. Es sind Kräfte des Ausdrucks für diese Wesen und Kräfte des Eindrucks für die menschlichen Wesen. Weil jedes Wesen ein beeindruckendes «Gesicht» hat, das sich durch seinen Ausdruck manifestiert. Aber die Stimme dieser verborgenen Kräfte ist schwach und begrenzt.

Es ist die Umgebung der Linie und des Fisches, die das Wunder zustandebringt, daß die verborgenen Kräfte erwachen, der Ausdruck strahlend wird und der Eindruck tief. Statt einer schwachen Stimme hört man einen Chor. Die verborgenen Kräfte sind dynamisch geworden.

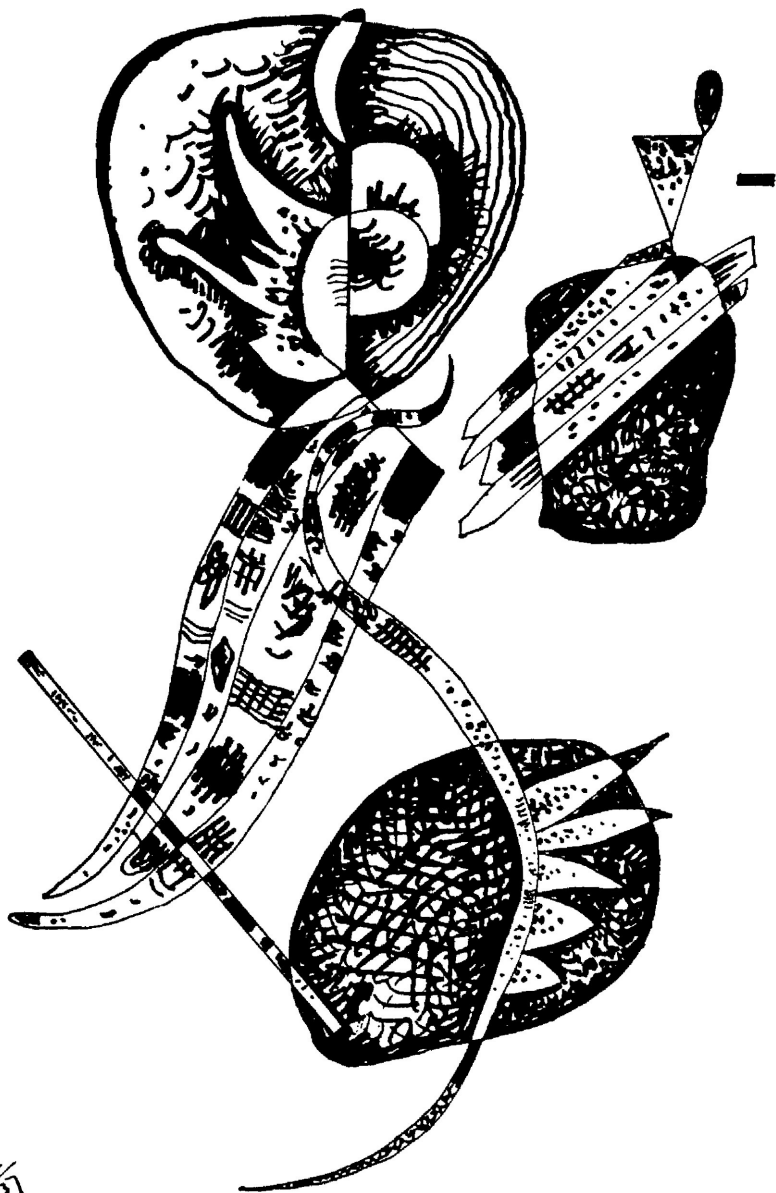
Die Umgebung ist die Komposition.

Die Komposition ist die organisierte Summe von inneren Funktionen (Ausdrücken) aller Teile des Werkes.

Aber von einer anderen Seite gesehen, wird der Unterschied zwischen der Linie und dem Fisch wesentlich. Es ist der, daß der Fisch schwimmen, essen und gegessen werden kann. Er besitzt also Fähigkeiten, von denen die Linie ausgeschlossen ist.

Aber diese Fähigkeiten des Fisches sind notwendige Zugaben für den Fisch selbst wie für die Küche, nicht jedoch für die Malerei. Und da sie nicht notwendig sind, sind sie überflüssig.

Das ist der Grund, warum ich die Linie dem Fisch vorziehe – wenigstens in meiner Malerei.



2/5

## Leere Leinwand undsoweiter

Kandinsky war 1933 von Berlin nach Neuilly s/Seine bei Paris übergesiedelt und hatte 1934 eine Ausstellung in der Galerie *Cahiers d'Art* – seine erste Ausstellung in Paris!

In No 5/1935 von *Cahiers d'Art*, Paris, erschien nach dem langen Exkurs, der in No 1–4 abgedruckt war, eine fast poetische Deutung der Elemente, die Kandinsky als Grundlage für seine Malerei gewählt hatte. Der nun fast Siebzijährige war in Paris heimisch geworden.

*Leere Leinwand.* Scheinbar: wirklich leer, schweigend, indifferent. Fast stumpfsinnig. Tatsächlich: voll Spannungen mit tausend leisen Stimmen, erwartungsvoll. Etwas erschrocken, da sie vergewaltigt werden kann. Aber fügsam. Sie tut gern, was man von ihr verlangt, bittet nur um Gnade. Sie kann alles tragen, aber nicht alles vertragen – sie verstärkt das Richtige, aber auch das Falsche. Und dem Falschen verzehrt sie unbarmherzig das Gesicht. Sie verstärkt die falsche Stimme zum grellenden Gebrüll – unmöglich zu ertragen.

Wunderbar ist die leere Leinwand – schöner als manche Bilder.

*Einfachste Elemente.* Gerade Linie, gerade schmale Fläche: hart, unentwegt, sich rücksichtslos behauptend, scheinbar «selbstverständlich» – wie das bereits erlebte Schicksal. So und nicht anders. Gebogene, «freie»; vibrierend, ausweichend, nachgebend, «elastisch», scheinbar «unbestimmt» – wie das uns erwartende Schicksal. Es könnte anders werden, wird aber nicht.

Hartes und Weiches. Die Kombinationen von beiden – unendliche Möglichkeiten.

Jede Linie sagt «ich bin da!» Sie behauptet sich, zeigt ihr sprechendes

Gesicht – «horcht! Horcht auf mein Geheimnis!». Wunderbar ist eine Linie.

Ein kleiner Punkt. Viele kleine Pünktchen, die hier noch etwas, etwas kleiner sind und dort etwas, etwas größer. Alle haben sie sich hineingebohrt, bleiben aber beweglich – viele kleine Spannungen, die im Chor ständig wiederholen «horcht! horcht!». Kleine Mitteilungen, die sich im Chor verstärken – zum großen «ja».

Schwarzer Kreis – entfernter Donner, eine Welt für sich, die sich scheinbar um nichts kümmert, ein Sich-Insich-Hineinziehen, ein Abschluß auf der Stelle. Ein langsam kühlgesagtes «*Ich bin da*».

Roter Kreis – sitzt fest, behauptet seine Stelle, ist in sich vertieft. Aber gleichzeitig wandert er, da er alle übrigen Stellen für sich haben möchte – so strahlt er über alle Hindernisse bis in die weiteste Ecke. Blitz und Donner zusammen. Leidenschaftliches «*Ich bin da!*»

Wunderbar ist der Kreis.

Das Wunderbarste ist aber: alle diese Stimmen mit noch vielen, vielen andern (es gibt tatsächlich viel Formen und Farben) zu einer einzigen zu summieren – das ganze Gemälde ist zu einem einzigen «*Ich bin da*» geworden.

Beschränkung, «Geiz», toller Reichtum, «Verschwendung», Donnerknall, Mückengesumm. Alles, was dazwischen liegt. Jahrtausende waren eine knappe Zeitspanne um bis an den Boden, an die letzte Grenze der Möglichkeiten zu kommen. Der Boden ist überhaupt nicht da. Seit bald 25 Jahren unterhalte ich mich mit diesen «abstrakten» Dingen. Schon vor dem Krieg habe ich den Donnerknall und das Mückengesumm geliebt und verwendet. Die Stimmgabel war aber

«Dramatik». Explosionen, zusammenprallende Flecke, verzweifelte Linien, Ausbruch, Dröhnen, Auseinanderfliegen – Katastrophen. Die sämtlichen Elemente, die Konstruktion und selbst die technische Art bis zum einzelnen Pinselstrich waren diesem Zweck «Dramatik» unterordnet. Verlorenes Gleichgewicht, aber kein Untergang. Überall Vorahnung des Auferstehens – bis zur kühlen Ruhe.

Von Anfang 1914 stieg in mir der Wunsch der «kühlen Ruhe» – Starres wollte ich nicht, aber Kühles, sehr Kühles. Manchmal Eiskaltes. Sozusagen umgekehrte chinesische Kuchen, die glühendheiß sind und innen Gefrorenes verstecken. Umgekehrtes wollte ich (und habe es noch heute so gern!) – in eiskalter Hülse glühend heiße «Füllung».

Verschleierung. Es gibt übertausende von Verschleierungen. Schon 1910 habe ich die «dramatische Komposition» durch «liebenswürdige» Farben verschleiert. Das geschieht unbewußt, daß man einem «bitteren» Knall etwas «Süßes» gegenüber stellt, dem «Heiß» etwas «Kühles», in das «Positive» etwas «Negatives» hineintropft.

In meiner «kalten» Periode bremste ich nicht selten glühende Farben durch harte, kühle, «nichtssagende» Formen. Es fließt manchmal unter dem Eis kochendes Wasser – die Natur «arbeitet» mit Gegensätzen, ohne die sie flach und tot wäre. Ebenso die Kunst, die nicht nur der Natur verwandt ist, sondern sich ihren Gesetzen mit Freude fügt. Sich diesen Gesetzen zu fügen, ihre weise Weisung zu erraten – ist die größte Freude des Künstlers.

Sich fügen heißt Rücksicht zu nehmen. Jeder neue Farbfleck, der in der Arbeit auf die Leinwand kommt, fügt sich den früheren –

auch in seinem Widerspruch ist er ein neues Steinchen zum großen Aufbau des *«Ich bin da»*.

Man wird eigentlich viel mehr «mißverstanden» als «verstanden». Dies habe ich oft erlebt, aber nie so deutlich als zu meiner «kalten» Periode, zu der auch mancher Freund mir den Rücken zeigte. Ich wußte aber, daß das Eis (nicht meiner Bilder, sondern das des Mißverstehens) einmal schmelzen würde. Vielleicht ist es heute schon etwas geschmolzen. Die Zeit reißt die Menschen mit. Was aber zu schnell wächst, vertrocknet noch schneller – ohne Tiefe gibt es keine Höhe.

Nach diesem Sprung (der bei mir durch die Zeitlupe zu sehen ist) aus einer «Extravaganz» in die andre veränderte sich wieder mein «Wunsch», das heißt der Sinn der inneren Kraft, die mich nach vorwärts stößt. Was ich aber heute wünsche, ist nicht so einfach darzulegen, wie es mit den früheren Wünschen der Fall war (wenn er es war).

Eigentlich verändert man sich nicht. Das heißt die Veränderung ist im Glücksfalle die, daß man immer besser lernt, gleichzeitig hinauf- und herunterzusteigen – gleichzeitig nach «oben» (in die «Höhe») und nach «unten» (in die «Tiefe»). Dieses Können hat immer bestimmt zur natürlichen Folge das Sichausbreiten, eine feierliche Ruhe. Man wächst zu allen Seiten.

Jedenfalls ist mein Wunsch heute «breiter! breiter!» Polyphonie wie es der Musiker sagt. Gleichzeitig: Verbindung von «Märchen» und «Realität». Nicht die äußere Realität – Hund, Schüssel, entblößte Frau – sondern die «materielle» Realität der malerischen Mittel, der

«Werkzeuge». Diese Realität verlangt die vollkommene Umänderung der Ausdrucksmittel, wozu auch die technischen Mittel gehören. Ein Bild ist restlose Einheitlichkeit der sämtlichen Mittel. Nicht das Märchen von «Siebenmeilenstiefeln» oder vom «Dornröschen» und nicht «gegenständliche» Phantastik brauche ich, sondern das rein malerische Märchen, das nur und ausschließlich die Malerei allein «erzählen» kann – durch ihre «Realität». Inneres Zusammenhalten durch äußeres Auseinandergehen, Verbinden durch Auflösen und Zerreißen. In Unruhe Ruhe, in Ruhe Unruhe. Der «Vorgang» im Bilde soll nicht auf der Leinwandfläche vorsichgehen, sondern «irgendwo», im «illusorischen» Raum. Aus der «Unwahrheit» (Abstraktion!) soll Wahrheit sprechen. Kerngesunde Wahrheit, die «*Ich bin da*» heißt.

Ich sehe aus meinem Fenster. Manche kalte Fabrikschornsteine stehen schweigend da. Sie sind unbiegsam. Ganz plötzlich steigt aus einem einzigen Schornstein der Rauch. Der Wind biegt ihn und er ändert jeden Augenblick seine Farbe. Die ganze Welt hat sich verändert.

## Abstrakte Malerei

Für die *Kronick van Hedendaagse Kunst en Kultuur*, Amsterdam, schrieb Kandinsky 1935 eine längere Abhandlung über «Abstrakte Malerei». Interessant ist hier vor allem, daß sich Kandinsky mit der Klassierung der sogenannten «abstrakten» Kunst befaßt, daß er Ausdrücke wie «gegenstandlos», «abstrakt», «absolut» schon ablehnt und vorschlägt, diese durch «reale Kunst» zu ersetzen. Bemerkenswert ist auch, daß er sich hier mit den «Ismen» auseinanderzusetzen sucht, Es scheinen ihm diese Probleme vor allem auch auf Grund der Ignoranz des Pariser Kunstbetriebes klar geworden zu sein. Die französischen Zitate aus *Cahiers d'Art* sind im vorangehenden Text enthalten: «Die Kunst von heute ist lebendiger denn je».

Der Ausdruck «Abstrakte Kunst» ist nicht beliebt. Und das mit Recht, da er wenig sagend ist, oder mindestens verwirrend wirkt. Deshalb versuchten die Pariser abstrakten Maler und Bildhauer einen neuen Ausdruck zu schaffen: sie sagen «art nonfiguratif».

Gleichbedeutend mit dem deutschen Ausdruck «gegenstandslose Kunst». Die Negationsteile dieser Worte («non» und «los») sind nicht geschickt: sie streichen den «Gegenstand» und stellen nichts an seine Stelle. Schon seit längerer Zeit versuchte man (was auch ich noch vor dem Krieg tat) das «abstrakt» durch «absolut» zu ersetzen. Eigentlich kaum besser. Der beste Name wäre meiner Meinung nach «reale Kunst», da diese Kunst neben die äußere Welt eine neue Kunstwelt stellt, geistiger Natur. Eine Welt, die ausschließlich durch Kunst entstehen kann. Eine reale Welt. Die alte Bezeichnung «abstrakte Kunst» hat sich aber bereits eingebürgert.

Meiner Meinung nach sind die Bezeichnungen «Impressionismus» oder «Kubismus» nicht mehrsagend und ebenso oft verwirrend. Sie

sind aber bereits historisch geworden, gehören zu anerkannter Klassifizierung und damit zu unantastbaren Erscheinungen.

Es ist eigenartig, daß der Kubismus ebenso alt (oder jung) wie die abstrakte Malerei ist und trotzdem bereits «historisch» und unantastbar wurde. Weder sein Wesen noch sein Name werden heute bekämpft. Besonders ein «fortschrittlicher» Kunsttheoretiker würde nie den Mut aufweisen, ihn zu überfallen. Es ist vielleicht deshalb, weil der Kubismus in seiner reinsten Form von kurzer Dauer war und sich sehr schnell erschöpfte, und «de mortuis aut bene aut nihil».

Wie oft versuchte man auch die abstrakte Malerei zu begraben und wie oft wurde ihr endgültiger Tod prophezeit. Zum Entsetzen dieser Propheten gibt es heute eine neue abstrakte Generation in vielen Ländern. Ich erlaube mir dabei zu erwähnen, daß ich mein erstes abstraktes Bild 1911 malte, also vor 24 Jahren. Es war auch ungefähr das Geburtsjahr des Kubismus. Diese Zeit war der Anfang vieler «Explosionen» in der Kunst – denken Sie bitte an die unzähligen «Ismen», die meist sehr bald verschwanden und vergessen wurden (Dadaismus, Purismus, Expressionismus, Suprematismus, Maschinerismus und noch viele, viele andre). Die andren sind, wie gesagt, katalogisiert worden.

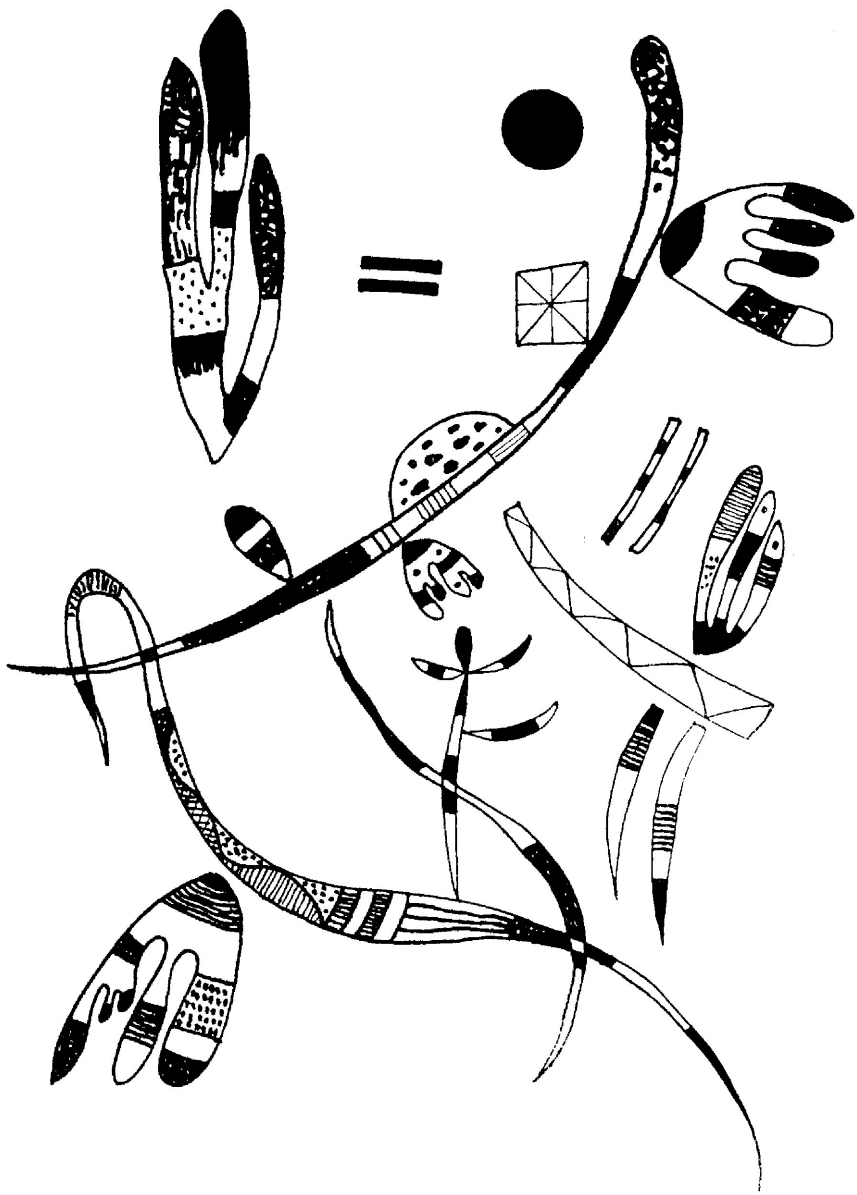
So ist die abstrakte Malerei eine lebende, lebensvolle Erscheinung, die der Klassifizierung und der Katalogisierung entging – glücklicherweise.

Die immer noch nicht aufhörende (manchmal haßerfüllte) Bekämpfung dieser Kunst ist der beste Beweis ihrer Lebenskraft und Bedeutung. Ich bin sicher, daß diese Lebenskraft und Bedeutung ihrerseits

die besten Beweise dafür sind, daß die abstrakte Kunst nicht nur die der Gegenwart, sondern auch die der Zukunft ist. Vielleicht mehr die der Zukunft als die der Gegenwart. In der Gegenwart ist die größte Masse der Menschen äußerst materialistisch und formalistisch. Und deshalb rückständig. Die rückständigen Menschen besitzen kein Organ für die geistige Zukunft. So bleibt ihnen nichts übrig als sich an die Vergangenheit festzuklammern. Der ewige Irrtum solcher Menschen ist der, daß sie sich einbilden, dem Geist der Vergangenheit treu zu bleiben, indem sie nicht dem *Geist*, sondern der *Form* treu bleiben. Von hier der Irrschluß: es hat bis jetzt keine abstrakte Form in der Kunst gegeben, so kann es auch keine in der Zukunft geben. Das ist der berühmte «historische» Beweis gegen die abstrakte Kunst. Ebenso wurde auch seinerzeit «bewiesen», daß es keine Flugzeuge geben kann. Wenn man auf solche Propheten hören würde, lebte noch heute die Menschheit in Steinhöhlen.

Außer dem «historischen Beweis» gibt es auch manche andre, die zum Zweck haben, die Möglichkeit der abstrakten Kunst zu widerlegen. Ich will sie nennen.

Manche (wirklich ganz naive) «Theoretiker» behaupten, es gäbe keinen «Qualitätsmesser» für die abstrakte Kunst, das heißt es gäbe keine Mittel, gute abstrakte Kunst von der schlechten zu unterscheiden. Diese Behauptung stimmt. Nur stimmt sie nicht nur in bezug auf die abstrakte Kunst, sondern auf Kunst überhaupt. Es ist allgemein bekannt, daß große Künstler nicht selten hungerten und nicht selten vergessen und in Armut starben, wogegen ganz minderwertige Maler, Bildhauer, Dichter, Musiker (die man deutsch «Kitschiers»



12/38

und französisch «Pompier» nennt), die oft keine Künstler, sondern «Künstler» waren (und noch heute sind), Ruhm, allgemeine Bewunderung und Reichtümer zu genießen bekamen. Und weiter: bei allgemein und mit Recht anerkannten Künstlern kommt es fortwährend vor, daß einige Fachmenschen ihre «frühe» Periode weit über die «spätere» schätzen, und die andren «Sachverständigen» umgekehrt. Also nicht nur einzelne Werke können mit Bestimmtheit als «gut» oder «besser» bezeichnet werden, sondern ganze «Perioden», die ihrerseits wieder aus vielen einzelnen Werken bestehen, für die auch noch nicht ein «Qualitätsmesser» erfunden wurde. Oder wird ein Künstler jahre- und jahrelang nicht nur «abgelehnt», sondern verspottet und nur an seinem Lebensabend plötzlich anerkannt und über alle Berge gehoben (Henri Rousseau zum Beispiel, wenn man an die letzte Zeit denkt und an einen Fall, den wir alle erlebt haben). Die Qualitätseinschätzung kennt sonderbare Fälle: es kommt vor, daß Künstler erst nach mehreren Jahrhunderten «neuentdeckt» werden (El Greco zum Beispiel). Es kommt auch vor, daß der Titel «des größten Malers aller Zeiten» heute einem Künstler, morgen einem andren zugesprochen wird (zum Beispiel Raphael, Giotto, Grünewald undsoweiter). Es kommt ebenso vor, daß eine «Blüteperiode» plötzlich zu einer «Niedergangsperiode» herabgesetzt wird (zum Beispiel die «klassische» Zeit der griechischen Plastik). Es gibt nie einen «Thermometer» für die Messung der Höhe der Kunst und wird nie einen geben. Zu oft hört man weiter (jetzt immer seltener), daß die abstrakte Kunst in ihren Ausdrucksmitteln zu beschränkt und deshalb gezwungen

sei, immer dieselben «Motive» oder «Elemente» zu verwenden und sich deshalb sehr bald «erschöpfe». Von diesem Standpunkt aus würde man manche große Künstler ablehnen und als «sich wiederholende» und deshalb langweilige und ausdrucksarme Nichtkünstler bezeichnen müssen. Wie würde man zum Beispiel Michelangelo einschätzen müssen, der im Laufe seines langen Lebens ausschließlich die menschliche Figur verwendete und immer bei derselben Wahl der (wie manche behaupten «übertriebenen» und «unnatürlichen») Muskulatur bleibt. Sollte er nicht als der «langweiligste und ausdrucksärmste» Bildhauer aller Zeiten gestempelt werden? Von diesem Standpunkt aus würde man ohne Zweifel Michelangelo in die berühmte Reihe der Berliner Siegesallee «einklassifizieren» müssen.

Und die arme Musik! Wie «gefährlich» beschränkt sind ihre Mittel. Immer und immer dieselben Streich- und Blasinstrumente und nur ein bißchen Trommel dazu. Wie soll man da Bach von Johann Strauß unterscheiden?

«Formalistisch» sein (oder sagen wir deutsch «oberflächlich» sein) ist eine gefährliche Sache, die unvermeidlich auf Holzwege führt. Und noch eine «Kanone» gegen die abstrakte Kunst, eigentlich gegen die abstrakte Malerei: die Farbe könne nur in Verbindung mit einem «Gegenstand» «lebendig» werden, ohne Gegenstand bliebe sie «tot». Diese Behauptung könnte nur durch ein «Ehrenwort» bewiesen werden, weil es keine andren Beweise für sie gibt. Ich glaube sogar, daß die Farbe «an und für sich» immer lebendig ist und daß nur schlechte Maler die Begabung besitzen sie zu «töten».

Zuallerletzt darf auch noch ein «Einwand» gegen die abstrakte Malerei nicht außer acht gelassen werden, da die Gegner ihn fast nie vergessen und für einen «niederschmetternden» halten. Man könnte ihn in eine logische Reihenfolge fassen:

1. Nur die Natur (zu der allerdings auch Gegenstände gerechnet werden, die der menschlichen Hand oder der Maschine entspringen – das Material für die «Nature morte» oder «Stilleben») ist befähigt, dem Maler Anregungen zu geben und seine Intuition zu erwecken.
2. Der abstrakte Maler verwendet die Natur (oder «Natur») nicht und will ohne sie auskommen. Also:
3. Schließt die abstrakte Malerei die Intuition aus und wird damit eine «kopfmäßige».

Auf diesen unlogischen Schluß geben einige Worte von mir die richtige Antwort. Ich erlaube mir, sie in französischer Sprache zu bringen, so wie ich sie für die «Cahiers d'Art» auf Aufforderung von Herrn Ch. Zervos geschrieben habe.

«Toute la nature, la vie et le monde entier entourant l'artiste, et la vie de son âme à lui sont la source unique de chaque art. C'est trop dangereux de supprimer une partie de cette source (vie extérieure autour de l'artiste) ou l'autre (sa vie intérieure), même plus dangereux que de couper à un homme une jambe, parce qu'elle peut être remplacée par une jambe artificielle. Ici, on coupe plus que la jambe. On coupe la vie à sa propre création. Le peintre se «nourrit» d'impressions extérieures (vie extérieure), il les transforme dans son âme (vie intérieure), la réalité et le rêve! sans le savoir. Le résultat est une œuvre. C'est la loi générale de la création. La différence se

montre seulement dans les moyens d'expressions (vie intérieure).» Und etwas weiter: «Comme il existe, depuis déjà assez longtemps, une musique avec paroles (je parle généralement), la chanson et l'opéra, et une musique sans paroles, la musique purement symphonique, ou la musique «pure», il existe de même, depuis vingt-cinq ans, une peinture avec et sans objet». (*Cahiers d'Art* No 1-4, 1935, p. 54).

Die sogenannte «naturalistische» Malerei besteht darin, daß der Maler ein sehr kleines Stück der Natur (Landschaft, Mensch, Blumen, undsoweiter) vor den Augen haben muß um ein malerisches Wesen zu schaffen, das Bild, das Bild heißt. Der «Realist» malt dieses Stückchen «genau» ab (als ob es möglich wäre, irgend etwas «genau» wiederzugeben). Der «Naturalist» verändert dieses Stückchen der Natur je «nach seinem Temperament». Je nach dem Maße dieser Veränderung heißt er «Impressionist» oder «Expressionist» oder endlich «Kubist». Bei der typischen allgemeinen «Spezialisierung» des 19. Jahrhunderts, entstand auch in der Malerei eine spezielle und extreme Spezialisierung. So verhärteten sich die früheren Teilungen der Maler zu richtigen «Kasten», die durch harte Mauern voneinander getrennt blieben. – Maler des Porträts, der Landschaft, der Marine, des Stillebens und so weiter. Diese harte Teilung ist typisch für die geistige Einstellung des vergangenen Jahrhunderts und ist auch noch heute vorherrschend – die Analyse.

In der abstrakten Kunst gehört die Analyse zum Kennenlernen des «Handwerks», wogegen die Basis der schöpferischen Kraft eine synthetische wurde. Es würde viel zu weit führen, hier ausführlicher

über dieses höchstwichtige Thema zu sprechen. Ich erwähne hier nur die eine Tatsache, die meine Behauptung bestätigt: der abstrakte Maler bekommt seine «Anregung» nicht von einem x-beliebigen Stück Natur, sondern von der Natur im ganzen, von ihren mannigfaltigsten Manifestationen, die sich in ihm summieren und zum Werk führen. Diese synthetische Basis sucht sich eine für sie am besten geeignete Ausdrucksform, das heißt die «gegenstandslose». Die abstrakte Form ist breiter, freier und inhaltsreicher als die «gegenständliche».

Dies ist der Kernpunkt der ganzen «Frage».

Man sollte die Formwahl dem Künstler überlassen und weniger an der Form hängen bleiben.

Dank dem Materialismus des 19. Jahrhunderts hat man sich aber leider zu sehr daran gewöhnt, das Äußere für das Innere zu halten und damit hinter der Form den Inhalt nicht zu erleben. Deshalb wird so viel über die Formfrage nachgedacht, gesprochen und geschrieben. Auch ich habe bereits 1912 «Über die Formfrage» im «Blauen Reiter» geschrieben und darunter folgendes gesagt:

«Es gibt keine Frage der Form im Prinzip.»

## Zwei Richtungen

1935 erschien in der in Kopenhagen herausgegebenen Schrift *Konkretion* ein Aufsatz von Kandinsky: «Zwei Richtungen», der den Sinn der «abstrakten» Kunst in konzentrierter Form erläutert.

Die *eine Richtung* ist vorherrschend, sie scheint alles zu beherrschen. Es ist die Richtung, in der sich heute die sämtlichen Länder bewegen, oder sich zu bewegen scheinen.

Der Zweck dieser Richtung ist, materielle Güter aufzuhäufen, zum maximalen «Wohlstand» zu kommen, nicht nur «Brot» der Menschheit zu verschaffen, sondern auch «Freude». Natürlich kann mit «Freude» noch etwas gewartet werden – sie kommt von selbst, wenn alle «Brot» in genügendem Maße haben.

Alle Länder strengen sich äußerst an, diesen Zweck zu erreichen. Es ist eine leidenschaftliche, heroische Anstrengung, die alle Mittel heilig heißt, die zum menschlichen «Glück» führen. Es ist eine dankbare, hochwertige Arbeit, die aber leider auch Schattenseiten hat.

Die eine Schattenseite ist die, daß die leidenschaftliche, heroische Anstrengung zum einen Resultat führt, das fast = 0 ist. Das «Brot» reicht in keinem Lande aus. Die «Freude» ist zu selten und sieht eher einer Betäubung ähnlich.

Die andre Schattenseite ist die, daß die Menschheit die Notwendigkeit «nichtmaterieller» Güter immer mehr vergißt. Die ehemaligen Quellen der «geistigen Güter» – die Religion, die Wissenschaft und die Kunst – werden als solche immer mehr verkannt, und es wird versucht, sie in den Dienst des materiellen Lebens zu stellen.

Diese erschreckende Schattenseite ist das logische Resultat des «reinen Materialismus» – die Materie ließ den Geist vergessen. Von hier der «moderne» Mensch der «Praxis», der sich vor der Maschine, Gewehrmaschine und Wohnmaschine, tief verbeugt, der einen nur äußeren Blick kultiviert und über den inneren lächelt.

Die Einseitigkeit ist fatal. Letzten Endes kann sie die Menschheit durch Kau- und Verdauungsmaschinen ersetzen.

Es gibt aber noch eine *andere Richtung*, die heute nur vereinzelte Erscheinungen erzeugt, wenig bemerkt und mißverstanden wird.

Diese Richtung ist ein logisches Resultat der *inneren Wendung*, die sich bereits vor dem Krieg (unsere moderne Zeitmessung!) bemerkbar machte und die heute immer etwas zunimmt, obwohl sie auf den ersten Blick scheinbar immer mehr verschwindet.

Der Sinn dieser Richtung ist ein doppelter:

1. Erwachen und Entwicklung des «inneren Blickes» und dadurch
2. das Erleben der großen und der kleinen Zusammenhänge, die mikro- und makrokosmischer Art sind.

*Synthese.*

1913 habe ich in meiner kleinen Autobiografie (Verlag «Der Sturm», Berlin) geschrieben: «Alles ‚Tote‘ erzitterte. Nicht nur die bedichteten Sterne, Mond, Wälder, Blumen, sondern auch ein im Aschenbecher liegender Stummel, ein auf der Straße aus der Pfütze blickender geduldiger weißer Hosenkнопf, ein fügsames Stückchen Baumrinde, das eine Ameise im starken Gebiß zu unbestimmten und wichtigen Zwecken durch das hohe Gras zieht, ein Kalenderblatt, nach dem sich die bewußte Hand ausstreckt und aus der warmen Geselligkeit mit

den noch im Block bleibenden Mitblättern gewaltsam herausreißt – alles zeigte mir sein Gesicht, sein inneres Wesen, die geheime Seele, die öfter schweigt als spricht. So wurde für mich jeder ruhende und jeder bewegte Punkt (= Linie) ebenso lebendig und offenbarte mir seine Seele. Das wurde für mich genug, um mit meinem ganzen Wesen, mit meinen sämtlichen Sinnen die Möglichkeit und das Dasein der Kunst zu «begreifen», die heute im Gegensatz zur ‚Gegenständlichkeit‘ die ‚Abstrakte‘ genannt wird.»

Dieses Erleben der «geheimen Seele» der sämtlichen Dinge, die wir mit unbewaffnetem Auge, im Mikroskop, oder durch das Fernrohr sehen, nenne ich den «inneren Blick». Dieser Blick geht durch die harte Hülle, durch die äußere «Form» zum Inneren der Dinge hindurch und läßt uns das innere «Pulsieren» der Dinge mit unsren sämtlichen Sinnen aufnehmen.

Und diese Aufnahme bereichert den Menschen und speziell den Künstler, weil sie bei ihm zum Keim seiner Werke wird. *Unbewußt.*

So erzittert die «tote» Materie. Und noch mehr: die inneren «Stimmen» der einzelnen Dinge klingen nicht isoliert, sondern harmonisch alle zusammen – die «Sphärenmusik».

Noch ein kleines Zitat. 1912 schrieb ich in meinem Artikel «Über die Formfrage» für «Der Blaue Reiter»: «Die Linie ist ein Ding, welches ebenso einen praktisch-zweckmäßigen Sinn hat, wie ein Stuhl, ein Brunnen, ein Messer, ein Buch undsoweiter. Und dieses Ding wird ... als ein reines malerisches Mittel gebraucht – also in seinem reinen inneren Klang. Wenn also im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding

fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrolle abgeschwächt und bekommt ihre volle innere Kraft.»

Die Linie ist hier nicht mehr als nur ein Beispiel aus dem großen Reich der «abstrakten» Elemente, die zum Aufbau eines Bildes gebraucht werden können.

Reiner Klang! Das heißt ohne «Nebengeräusche», die von den Franzosen so nett «Les parasites» genannt werden. Das ist das «Material», aus dem der abstrakte Maler seine Bilder «aufbaut».

Der Aufbau selbst wird ihm nicht von «Naturausschnitten» diktiert, sondern von den Naturgesetzen im ganzen, von den Naturgesetzen, die über dem Kosmos regieren.

Deshalb ist die abstrakte Kunst eine «reine» Kunst (wie es zum Beispiel eine «reine» Musik gibt) und deshalb bekommt der *sehende* Beschauer nicht selten einen «kosmischen» Eindruck von den abstrakten Bildern. Um den letzten Punkt auf das letzte «i» zu setzen: die abstrakte Kunst kommt ohne «Natur» aus, sie unterliegt *aber* den Gesetzen der *Natur*. Ihre Stimme zu hören, ihr zu gehorchen, ist für den Künstler das höchste Glück.

## Franz Marc

1936: Bürgerkrieg in Spanien – mit der Legion Condor – Aufrüstung in Deutschland – politischer Explosivstoff allenthalben – Verfolgung des echt Künstlerischen «hüben und drüben» – Wiederkehr des 20. Todestages von Franz Marc, gefallen am 21. Februar 1916 vor Verdun. Über seinen Freund schreibt Kandinsky zwei Texte. Den einen für ein in Deutschland geplantes Gedenkbuch. Der zweite ist nachstehend gedruckt; er erschien in No 8–10/1936 der *Cahiers d'Art*.

Ich machte die Bekanntschaft von Franz Marc unter ziemlich dramatischen Umständen.

Einer Gruppe «avantgardistischer» Künstler aus München gelang es im Jahre 1910, nach Überwindung ungenannter Schwierigkeiten, eine Ausstellung zu organisieren in einer der größten und schönsten Kunstgalerien dieser Stadt, die man «das moderne Athen» nannte. Die «Athener» hatten in diesem außergewöhnlichen Fall all ihr sonst sorgfältig verborgenes Temperament offenbart. Die Presse verlangte die sofortige Schließung dieser «anarchistischen» Ausstellung (der Ausdruck «marxistisch» war damals noch nicht en vogue), welche ausländische, der alten bayrischen Kultur gefährlich werdende Künstler zusammengestellt hätten. Sie machte verständlich, daß die russischen Künstler besonders gefährlich wären – Dostojewskij mit seinem «alles ist erlaubt!». Tatsächlich hatte es Russen in der Gruppe, aber es hatte auch Franzosen, Italiener, Österreicher und Norddeutsche. Doch keinen einzigen Bayer. Der Galeriebesitzer beklagte sich, daß er nach jeder täglichen Schließung die Bilder abtrocknen müßte, weil das Publikum sie angespuckt hätte. Man muß sagen, daß

dieses entsetzte Publikum gut erzogen war; es spuckte, aber es zerschnitt die Leinwände nicht, wie mir das einmal in einer andern Stadt während einer Ausstellung passiert ist.

Um den Ruf der bayrischen Bewohner Münchens zu retten, füge ich an, daß sich nicht eine Stimme erhob, um die Ausstellung zu verteidigen. Nicht eine einzige bayrische Stimme, aber eine preußische. Diese Stimme gehörte Hugo von Tschudi, Generaldirektor aller bayrischen Kunstmuseen. Er war von Berlin gekommen, wo er Direktor der Nationalgalerie gewesen war und wo er die Abteilung für französische Kunst, mit Hilfe privater Spenden, eingerichtet hatte.

Er war ein Mann von reinem und freiem Geist, von unerschöpflicher Energie und starker Willenskraft – er kannte keine Konzessionen. Kurz, er hatte Berlin verlassen müssen, und der Prinzregent von Bayern hatte ihm die bayrischen Museen anvertraut. Ihm war es zu verdanken, daß es uns gelang, unsere Ausstellung zu machen und ihm war es zu verdanken, daß die von der Presse geforderte «sofortige Schließung» nicht stattfand. Und es war ebenfalls er, der in die Ausstellung kam, um dem Besitzer der Galerie, der manchmal vollständig den Kopf verlor, Mut zuzusprechen. Und endlich war er es, der aus der «alten Pinakothek» ein Wunder alter Kunst machte. Ein Wunder, das bald nach seinem Tod verschwand.

Aber da war doch eine rein bayrische Stimme. Sie kam plötzlich aus einem kleinen Dorf Oberbayerns. Franz Marc hatte einen Brief voller Enthusiasmus und Glückwünsche geschrieben an unsere Gruppe. Er hatte das Zartgefühl gehabt, nicht persönlich zu erscheinen und uns zu verpflichten, persönliche Beziehungen mit ihm aufzunehmen.

Als ich ihn später sah, zum ersten Mal, verstand ich, daß er seiner noblen Natur nach gehandelt hatte.

Er stellte ein sehr seltenes Exemplar Mensch dar. Sein Äußeres stimmte haargenau mit seinem Inneren zusammen: eine harmonische Kombination von «hart» und «weich».

Seine große Statur, seine breiten Schultern, sein fast hageres Gesicht, sein schwarzes Haar, sein sicherer und langer Schritt gaben ihm das Aussehen eines Bergbewohners. Ich liebte es, ihn in den Bergen, auf den Weiden und in den Wäldern zu sehen. Dort war er «zu-hause». Er war immer von seinem großen, weißen Hund begleitet. «Russi» (Rußland zu Ehren) glich in seiner Größe, Kraft und Ruhe seinem Meister. Er zeigte dieselbe Verbindung von «hart» und «weich». Sie ergänzten sich sehr gut und verstanden sich vortrefflich. Der Schwarze sagte etwas zum Weißen, und der Weiße machte mit dem Kopf ein bestätigendes Zeichen.

Marc hatte, allgemein, direkte Beziehungen zur Natur, wie ein Bergbewohner oder gar wie ein Tier. Ich hatte manchmal den Eindruck, daß die Natur befriedigt war, ihn zu sehen. Alles in der Natur zog ihn an, aber vor allem die Tiere. Zwischen dem Künstler und seinen «Modellen» existierte ein gegenseitiger Kontakt, und deshalb hatte Marc «Zutritt» zum Leben der Tiere, und es war dieses Leben, das ihn inspirierte.

Aber er verlor sich nie in die Details, und das Tier war für ihn immer nur eines der Elemente des Ganzen, oft sogar nicht einmal ein wesentliches. Er baute seine Bilder wie ein Maler, nicht wie ein «Erzähler». Aus diesem Grund war er nie ein «Tiermaler». Was ihn anzog, war

das große Organische, das heißt die Natur im allgemeinen. Darin liegt die Erklärung der durch Marc geschaffenen originalen Welt, deren Wiederholung versucht wurde, aber ohne Erfolg.

Die Zeit hat seither ihre Ansichten geändert, in einigen Richtungen sogar wesentlich. Ich denke, daß es heute ziemlich schwierig ist, jemanden zu finden, der sich verletzt fühlt und sich erzürnt, wenn er auf einer Leinwand eine zitronengelbe Kuh sieht, ein ultramarinblaues Pferd, einen zinnoberroten Löwen. Aber damals ging das Publikum «an den Wänden hoch» und war bis in die Tiefen seiner Seele beunruhigt vor diesen «Grimassen» und der Tendenz, «den Bürger zu verblüffen» und ihn zu beleidigen. Man fühlte sich angespuckt, mehr noch, man spuckte selber auf unsere Werke.

Man begriff nicht, daß diese auf eine «ekelhafte» Weise veränderten Farben und Formen, daß diese «Vergewaltigung der Natur» die reine künstlerische Anwendung natürlicher Mittel waren, um die besondere Schöpfungswelt Marcs auszudrücken. Eine phantastische, aber wirkliche Welt.

Man fragte: «Haben sie blaue Pferde gesehen?» Und selten antwortete eine wohlmeinende Stimme, leise und zögernd: «Aber ... manchmal, am Abend, bei untergehender Sonne, scheint ein schwarzes Pferd fast blau.» – «Welche Aufschneiderei!»

Die Zeit war schwierig, aber heroisch. Wir malten, das Publikum spuckte. Heute malen wir, und das Publikum sagt: «Das ist hübsch». Dieser Wechsel will nicht heißen, daß die Zeiten leichter geworden wären für den Künstler.

Anstatt einen direkten und natürlichen Kontakt mit der Kunst zu

suchen, erfindet man heute neue Schwierigkeiten und Hindernisse, um sie zwischen das Werk und den Betrachter zu stellen. So fragt man mit vorgefaßter Miene, ob die Kunst Marcs einer germanischen Quelle entstamme, das heißt einer «deutschen Seele», und ob seine Malerei wahrhaft deutsch sei. Ich glaube ja, denn Marc liebte sein Land. Meiner Meinung nach wäre es wesentlich, unter der «nationalen Seele» ihre Quelle universaler Menschlichkeit zu sehen.

Marc und ich hatten uns in die Malerei gestürzt, aber die Malerei allein genügte uns nicht. Ich hatte dann die Idee eines «synthetischen» Buches, welches alte, enge Vorstellungen auslöschen und die Mauern zwischen den Künsten zum Fallen bringen sollte, zwischen der offiziellen Kunst und der nicht zugelassenen Kunst, und das endlich beweisen sollte, daß die Frage der Kunst nicht eine Frage der Form sondern des künstlerischen Gehalts ist. Die Trennung der Künste, ihre isolierte Existenz in kleinen «Zellen» mit hohen, harten, undurchsichtigen Mauern war in meinen Augen eine der ärgerlichen und gefährlichen Folgen der «analytischen» Methode, welche die «synthetische» Methode in der Wissenschaft unterdrückte und damit auch in der Kunst begann. Die Resultate folgten: die Härte, der niedrige Gesichtspunkt und das enge Gefühl, der Verlust der Freiheit des Gefühls, vielleicht sein endgültiger Tod.

Meine Idee war also, an einem Beispiel zu zeigen, daß der Unterschied zwischen der «offiziellen» Kunst und der «ethnographischen» Kunst keine Lebensberechtigung hatte; daß die verderbliche Gewohnheit, unter den verschiedenen äußerlichen Formen nicht die innere organische Wurzel der Kunst im allgemeinen zu sehen, zum

totalen Verlust der Wechselbeziehung zwischen der Kunst und dem Leben der menschlichen Gesellschaft führen konnte. Und gleicherweise der Unterschied zwischen der Kunst des Kindes, dem «Dilettantismus» und der «akademischen» Kunst – die Gradunterschiede der «vollendeten» und der «nicht vollendeten» Form überdeckten die Kraft des Ausdrucks und die gemeinsame Wurzel.

Diese Idee ist heute nicht mehr zu neu, 25 Jahre sind seither verflossen. Aber um die Wahrheit zu sagen, der Gesichtspunkt hat sich im allgemeinen nicht viel geändert, und die «Formfrage» erstickt noch jetzt den künstlerischen Gehalt (man sehe beispielsweise die Frage der «Möglichkeit einer ungegenständlichen Kunst»).

Meine Idee war ferner, einen Maler, einen Musiker, einen Dichter, einen Tänzer und so weiter Seite an Seite zusammen arbeiten zu lassen, und in dieser Absicht wollte ich mich an die Künstler der isolierten «Zellen» wenden, damit sie am projektierten Buch mitwirkten.

Marc war begeistert von diesem Plan, und wir beschlossen, uns gleich ans Werk zu machen. Es war eine wunderbare Arbeit, und in einigen Monaten hatte *Der Blaue Reiter* seinen Verleger gefunden. Er erschien im Jahr 1912. Wir hatten zum ersten Mal in Deutschland die Kunst der «Wilden» in einem Kunstbuch gezeigt, die bayrische und russische «Volkskunst» (die Hinter-Glas-Malerei, die «Ex-voto», die «Lubki»), die «Kinderkunst» und die «dilettantische» Kunst. Wir hatten eine Faksimile-Ausgabe von *Herzgewächse* von Arnold Schönberg herausgegeben, die Musik seiner Schüler Alban Berg und Anton von Webern, und wir zeigten die alte Malerei Seite an Seite mit der modernen.

Die Autoren der Artikel waren Maler und Musiker. Delacroix und Goethe bestätigten unsere Ideen durch ihre Aussprüche. 141 Reproduktionen «illustrierten» alle diese Ideen.

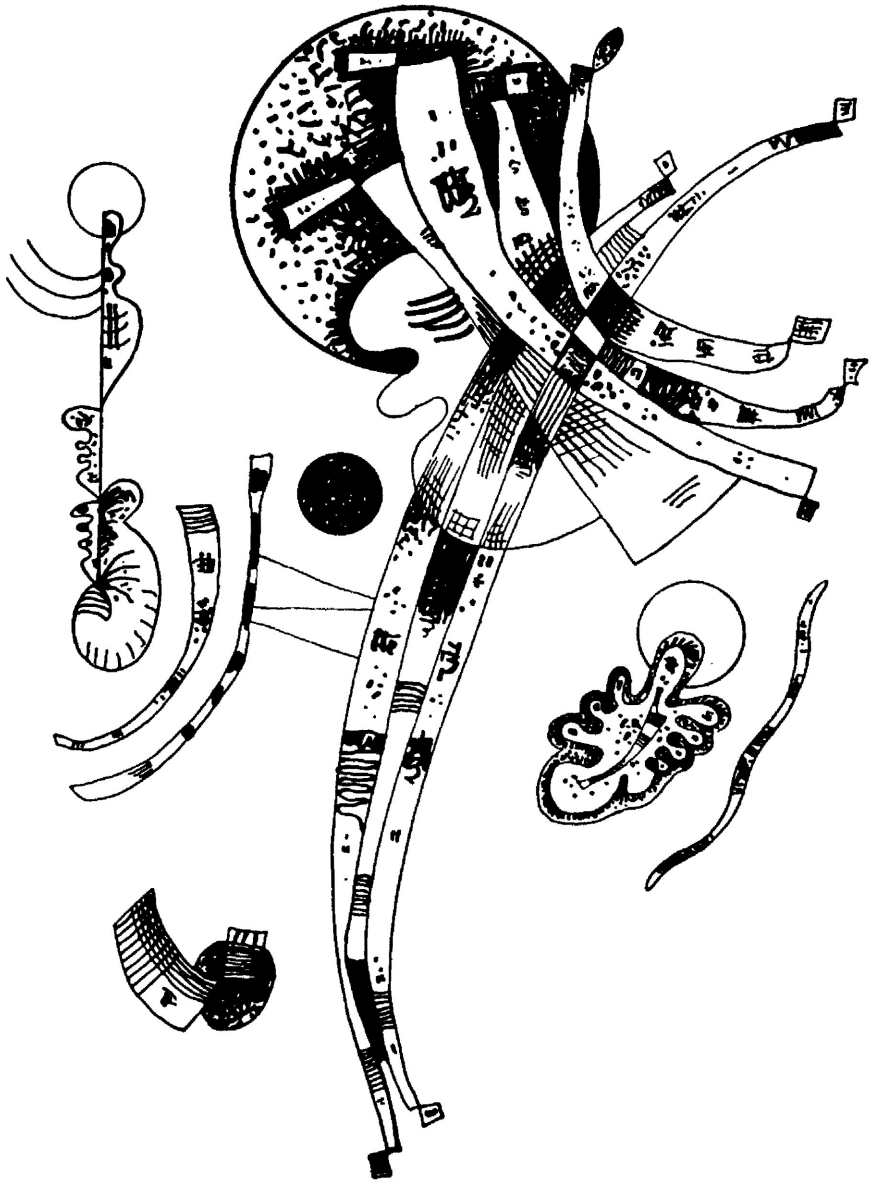
Der große Erfolg des Buches, hauptsächlich bei der Jugend, hat bewiesen, daß es im richtigen Moment zur Welt gekommen war.

Ermutigt machten wir Pläne für das nächste Buch, das die Kräfte von Künstlern und Wissenschaftlern vereinigen sollte. Die gemeinsame Wurzel zwischen der Kunst und der Wissenschaft zu finden, war damals unser Traum, der nächstens nach Verwirklichung verlangte.

Aber der Krieg setzte diesen Träumen ein Ende.

Gerade einige Monate vor Beginn des Krieges gelang es Marc durch Zufall, einen seiner glühendsten Wünsche, einen kleinen Landbesitz zu haben, zu verwirklichen. Er kam in den Besitz eines kleinen, sehr sympathischen Hauses, eines Stück Waldes, eines kleinen Gartens und einer Wiese, wo seine Ziegen lebten. Dorthin war ich gekommen, um ihm «Auf Wiedersehen» zu sagen, als der Krieg ausgebrochen war – man war damals überzeugt, daß er nur einige Monate dauern konnte. Aber Marc antwortete mir mit einem «Adieu» – «Wieso Adieu?» – «Weil wir uns nicht mehr sehen werden, ich weiß es.»

Franz Marc wurde am 21. Februar 1916 bei Verdun getötet.



## Zugang zur Kunst

Die Texte Kandinskys erschienen seit 1934 ausschließlich in den freien Ländern: Belgien, Dänemark, England, Frankreich, Holland und in der Schweiz. Auch stellte er in diesen freien Ländern seine Bilder aus, währenddem sie in Deutschland als «entartete Kunst» verfemt waren. Für *Eri Udstilling*, Kopenhagen, 1937, schrieb er nachstehende Studie, die, getragen von einer Skepsis der technischen Entwicklung gegenüber, das Primat des Geistigen betont.

«Die Zeit der Technik.»

Neues, aber bereits altes Thema.

Man gewöhnt sich schnell an immer neue Wunder, und die alten Märchenträume sind überflügelt worden.

Atomzerspaltung ist «altes Spiel» geworden. Der Flug in die Stratosphäre steht an der Schwelle des «alten Spiels». Die unhörbaren «Ultratöne» fangen an, «hörbar» zu werden, werden fügsam und dienen praktischen Zwecken. Das Überfliegen des Nordpols führt heute zu Küssen an Flugplätzen und Bahnhöfen. Wie lange noch?

Der Bedarf an Wundern scheint bald total gedeckt zu werden.

Was können dagegen die «Wunder der Kunst»?

Logik. Mathematik – Kalkulation. Die unerschöpfliche Quelle immer neuer Wunder. Ein sich in Unendlichkeit verlierender Weg. Die Mathematik erobert sich von Tag zu Tag wichtigere Plätze in verschiedensten Wissenschaften und darüber hinaus. Die Kalkulation versagt scheinbar nie auf verschiedensten Gebieten. Die Logik schneidet manchmal Fratzen. Bleibt aber sicher.

Ist dies auch die unerschöpfliche Quelle der «Wunder der Kunst»?

Der sich in Unendlichkeit verlierende Weg der siegesreichen Kunst?

2 Heringe + 2 Heringe = 4 Heringe. Scheint ein ewiges Gesetz zu sein, das stets unerschüttert bleibt.

2 Gelb + Gelb = ? Manchmal = 0.

In der Kunst wird nicht selten Vergrößerung durch Verminderung erreicht. Wo bleibt die Kalkulation? Die Logik schmunzelt verlegen. Die Mathematik faßt sich am Kopf.

Wer will noch ein Kunstwerk errechnen?

Der Künstler «hört», wie ihm «jemand» sagt: «Halt! Wohin? Die Linie ist zu lang. Etwas abnehmen, aber nur *etwas!* ,*etwas*‘ sage ich Dir.» Oder: «Willst Du das Rot lauter klingen lassen? Schön! Also etwas Grün hinein. Also etwas ,brechen‘ abnehmen. Aber nur ,*etwas*‘ sage ich Dir.» Was Henri Rousseau für das «Diktat seiner verstorbenen Frau» hielt.

«Die verstorbene Frau» ist die unerschöpfliche Quelle der «Wunder der Kunst». Der sich in Unendlichkeit verlierende Weg.

Man muß nur zu «hören» verstehen, das heißt wenn die Stimme klingt. Wenn nicht, dann ist es aus mit der Kunst.

So werden vom Künstler die Formen «erfunden», «gemessen», und so entsteht die «Proportion», das Gleichgewicht. Die «Konstruktion»!

Das hilft aber alles nicht, wenn der «Beschauer» kein «Ohr» hat. Er braucht nicht zu hören, was erst entstehen soll, aber den «Klang» des bereits entstandenen Werkes muß er hören können.

Der «Beschauer» ist aber zu oft von Propellern betäubt. Das «reale Leben» hat ihn geblendet. Hier liegt der Grund der heutigen Behauptung, die Kunst hätte die Beziehungen zum Leben verloren.

Nein. Nicht die Kunst hat die Beziehungen verloren, sondern die

Menschheit im ganzen. Die Beziehungen nicht zum Leben, sondern zum *Leben*.

Das *Leben* besteht nicht nur aus «Realitäten». Wo würde dann das Unreale bleiben? Wo würde dann der Traum einen Platz für sich finden? Nicht der Traum der «Siebenmeilenstiefel», der bereits verwirklicht wurde. Der Traum der «unrealen» Welt, die mit der realen Welt zusammen die *Welt* bildet.

Der «geistige» Mensch ist kastriert worden, nur ein Halbwesen steht an der Stelle des Ganzen.

Als die Menschen sich zu «alten Zeiten» (vor dem bis heute noch nicht «bezahlten» Weltkrieg) über unsre Träume mokierten, waren sie noch lebendig, da sie vor Empörung spuckten. Als sie spuckten, hatten sie scheinbar eigne Träume, die von unsren Träumen beleidigt wurden. Die Menschen spuckten, weil sie das Werk erlebten, wenn auch verkehrt. Wenn sie heute diese, wenn auch verkehrte, Beziehung zur Kunst verloren haben, so ist der «Propeller» nicht wenig daran schuld.

Nein, es ist kein Größenwahn zu behaupten, daß die heutige Kunst nicht weniger zu «sagen» hat, als es vor hundert und noch mehr Jahren der Fall war.

Eher mehr.

Vor 25 Jahren hat die Malerei, und ziemlich bald danach die Plastik, eine neue «Sprache» entdeckt – das «Reden» mit ausschließlich künstlerischen Mitteln – ohne jeden «Zusatz».

Diese Sprache ist die sogenannte «abstrakte», oder wie man sie sonst nennt. Wie sonderbar ist es, daß gerade diese «reine», unver-

mischte Sprache (ohne «Parasiten»), mancher Meinung nach, den Riß zwischen Kunst und Leben vollbrachte.

Die Kunst schien dem Leben nicht mehr folgen zu können. Oder war es das Leben vielleicht, das der Kunst nicht mehr zu folgen vermochte?

Diese Frage möchte ich mit «Ja!» beantworten. Mit einem ganz energischen «Ja!»

Die heutige Menschheit ist allerdings nicht selbst daran schuld, daß sie alles in der Welt ausschließlich rein materialistisch aufzufassen vermag, und daß sie vor Dingen, zu welchen sie einen «materiellen» Weg nicht findet, verständnislos und verwirrt steht. Oder – besser gesagt – solchen «unverständlichen» Dingen ruhig den Rücken kehrt, ohne sich um einen «Zugang» zu bemühen. Sie trägt hier keine eigne Schuld, aber Folgen einer fremden.

Soll es immer auch weiter so bleiben? Ist der «Riß» zwischen Kunst und Leben unkurierbar?

Diese Frage möchte ich mit einem energischen «*Nein!*» beantworten.

Nein, und nochmals nein! Es bleibt nicht so, da das «Halbwesen» nur eine Übergangserscheinung ist, da der Mensch letzten Endes nicht dazu fähig ist, stets sich mit nur *einer* einzigen Seite zu begnügen, da ihm ein Bedürfnis angeboren ist, auch nach der «*andren* Seite» zu hungern und zu dursten.

Diese andre Seite ist eben die Kunst, die allein die Fähigkeit und die Kraft in sich trägt, das sagen zu können, was das Leben notgedrungen verschweigt.

Und: nur diese beide zusammen – Leben und Kunst – erfüllen das *Leben*. Und diese beiden zusammen lassen das *Leben* erraten. Wenigstens ahnen.

Die Ahnung ist schon viel. Sie ist ein Versprechen, daß die fatale Einseitigkeit einmal aufzuhören verurteilt ist und durch die Vielseitigkeit ersetzt wird, die endlich das *Leben* immer mehr erkennen läßt.

Ich bitte um Erlaubnis, ein paar Worte über meine Malerei zu sagen. Ich bitte, nicht zu glauben, daß meine Malerei «Geheimnisse» vor Ihnen zu enthüllen sucht, daß ich (wie manche glauben) eine spezielle «Sprache» erfunden habe, die «erlernt» werden muß und ohne die meine Malerei nicht «entziffert» werden könnte.

Man soll die Sache nicht komplizierter machen, als sie in der Wirklichkeit ist. Mein «Geheimnis» besteht ausschließlich darin, daß ich seit Jahren die glückliche Fähigkeit erwarb (vielleicht unbewußt erkämpfte), mich (und damit meine Malerei) von «Nebengeräuschen» zu befreien, weil für mich *jede* Form lebendig, klang- und damit ausdrucksvoll wurde. So erwarb ich gleichzeitig die glückliche Fähigkeit, die leiseste Sprache zu «hören». Und damit kam die nicht weniger glückliche Möglichkeit, aus dem unendlich großen «Formenschatz» vollkommen frei und hemmungslos die Form herauszuholen, die ich für diesen augenblicklichen Fall (= Werk) benötige. Ich brauche mich dabei nicht um den «Inhalt» zu kümmern, sondern nur und ausschließlich um die richtige Form. Und die richtig herausgeholte Form drückt ihren Dank dadurch aus, daß sie selbst ganz allein für den Inhalt sorgt.

Hier liegt die Lösung der Frage «Abstrakte Kunst». Die Kunst bleibt stumm nur für den, der die Form nicht zu «hören» vermag. Aber! nicht nur die «abstrakte», sondern jede Kunst, wenn sie auch durch und durch «realistisch» ist.

Der «Inhalt» der Malerei ist Malerei. Hier braucht nichts entziffert zu werden: der Inhalt redet freudeerfüllt zu dem, für den *jede* Form lebendig, also inhaltsvoll ist.

Der, zu dem die Form «spricht», wird nicht unbedingt nach «Gegenständen» suchen. Ich will gern anerkennen, daß der «Gegenstand» für manchen Künstler eine Ausdrucksnotwendigkeit ist, wobei aber der Gegenstand nur eine *Zugabe* der Malerei bleibt. Der Folgeschluß ist also der, daß man den Gegenstand nicht für etwas Unumgängliches in der Malerei zu halten braucht. Er kann ebenso leicht störend wirken, wie es zum Beispiel für mich in meiner Malerei der Fall ist.

Glauben Sie auch bitte nicht, daß ich vor Ihnen ein «Programm» entwickle. Und ganz besonders bitte ich nicht zu glauben, daß ich Ihnen gern ein «Programm» aufhalsen möchte.

Programme können ganz schön und verlockend sein, aber nur dann, wenn sie aus den fertigen Werken herauskristallisiert werden. Sie sollen *Folgen* des Werkes sein, aber nicht sein Ursprung.

Das Schaffen ist frei und soll frei bleiben. Das heißt es soll keinem Druck unterliegen. Mit der einzigen Ausnahme des Druckes, der vom «inneren Diktat» verursacht wird – von der «Stimme der verstorbenen Frau». Deshalb erschrecke ich persönlich nicht, wenn sich unter meine Formen eine Form hineinschmuggelt, die an eine «Naturform» erinnert. Ich lasse sie ruhig stehen und will sie nicht streichen.

Wer weiß, vielleicht sind unsre «abstrakten» Formen alle miteinander «Naturformen», aber ... keine «Gebrauchsgegenstände». Diese Kunst- und Naturformen sind «zwecklos», wodurch sie eine noch klarere Stimme besitzen, für die ein «Ohr» notwendig ist.

Nochmals: man soll sich vor programmatischer Kunst hüten, und nur und immer einer undefinierbaren Sehnsucht folgen. Weil die Kunst immer der Ausdruck der Sehnsucht war, heute ist und in der Zukunft immer eine Sehnsucht bleibt.

Das Glück des Künstlers ist die Möglichkeit, die Sehnsucht in Formen kleiden zu können – mehr oder weniger. Sein Unglück ist die Unmöglichkeit, die Sehnsucht durch Formen restlos zum «Ausdruck» zu bringen.

Ich weiß, wie schwer es manchem fällt, diesen Ausdruck zu «lesen» – besonders, wenn er aus «abstrakten» Formen spricht. Mancher «Beschauer» erschrickt, weil es ihm scheint, der Boden wäre unter seinen Füßen weggerissen worden, er «hänge in der Luft».

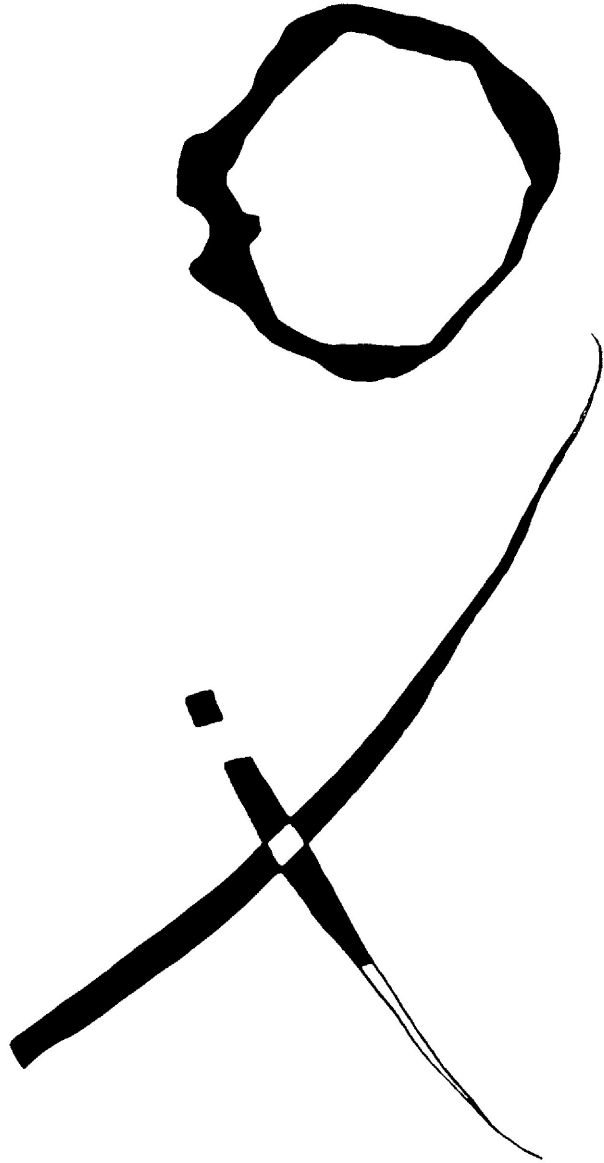
Besonders heute wird es vom «normalen» Menschen verlangt, er soll «mit beiden Füßen fest auf dem Boden stehen». Leider folgt er zu oft diesem Befehl, wobei er scheinbar vergißt, daß heute sogar sein Körper den uralten Traum des Fliegens erreicht hat, schon heute über den Nordpol und in die Stratosphäre zu fliegen vermag. Bald erreicht er vielleicht in der «letzten» Höhe den letzten irdischen «Deckel».

Wie viel leichter dagegen ist das «Fliegen» in der Kunst, wozu nicht einmal ein Flugzeug notwendig ist.

Erlauben Sie mir, Ihnen zum Schluß ein kleines Zitat aus meiner

kurzen Autobiografie zu bringen, die 1913 erschien (*Kandinsky*, Verlag «Der Sturm», Berlin):

«... Lösung befreite mich und öffnete mir neue Welten. Alles ‚Tote‘ erzitterte. Nicht nur die bedichteten Sterne, Mond, Wälder, Blumen, sondern auch ein im Aschenbecher liegender Stummel, ein auf der Straße aus der Pfütze blickender, geduldiger weißer Hosenkнопf, ein fügsames Stückchen Baumrinde, das eine Ameise im starken Gebiß zu unbestimmten und wichtigen Zwecken durch das hohe Gras zieht, ein Kalenderblatt, nach dem sich die bewußte Hand ausstreckt und aus der warmen Geselligkeit mit den noch im Block bleibenden Mitblättern gewaltsam herausreißt – alles zeigte mir sein Gesicht, sein inneres Wesen, die geheime Seele, die öfter schweigt als spricht. So wurde für mich jeder ruhende und jeder bewegte Punkt (= Linie) ebenso lebendig und offenbarte mir seine Seele. Die war für mich genug, um mit meinem ganzen Wesen, mit meinen sämtlichen Sinnen die Möglichkeit und das Dasein der Kunst zu begreifen, die heute im Gegensatz zur ‚Gegenständlichen‘ die ‚Abstrakte‘ genannt wird.»



۹۶۳

## Interview Nierendorf – Kandinsky

1937 bat der Kunsthändler Karl Nierendorf, der Kandinsky in den USA vertrat, um ein Interview, das hier wörtlich wiedergegeben ist. Karl Nierendorf starb 1948 in New York.

### 1. *Datum des ersten abstrakten Bildes?*

1911, also vor 26 Jahren. Abstraktes Aquarell bereits 1910.

### 2. *Wie kamen Sie auf den «abstrakten» Gedanken in der Malerei?*

Schwer zu sagen. Schon in sehr jungen Jahren fühlte ich die unerhörte Ausdruckskraft der Farbe. Ich beneidete die Musiker, die Kunst machen können ohne etwas «Realistisches» zu «erzählen». Die Farbe schien mir aber ebenso ausdrucksvoll und stark zu sein, wie es der Klang ist. Mit etwa 20 Jahren wurde ich von einem wissenschaftlichen Institut der Moskauer Universität nach dem Gouvernement Wologda geschickt (Nord-Ost im europäischen Rußland) zu juristischen und ethnographischen Forschungen. Dort sah ich Bauernhäuser, die innen vollständig ausgemalt waren – ungegenständlich. Ornamentik, Möbelstücke, Geschirr, alles bemalt. Ich hatte den Eindruck, ich trete *in* die Malerei hinein, die nichts «erzählt». Nach ein paar Jahren sah ich eine große Impressionisten-Ausstellung in Moskau, die teils sehr bekämpft wurde, weil die Maler «den Gegenstand schlampig behandelten». Ich hatte aber den Eindruck, hier käme die *Malerei selbst* in Vordergrund, und fragte mich, ob man nicht noch viel weiter auf diesem Wege gehen könnte. Seitdem sah ich die russische Ikonenmalerei mit andern Augen, das heißt ich «bekam Augen» für das Abstrakte in dieser Malerei. 1906 sah ich zum ersten Mal die

früheren Bilder von Matisse, die auch sehr bekämpft wurden – aus demselben Grund, wie die Impressionisten in Moskau. Ich stellte mir sehr ermutigt wieder die Frage, ob man den «Gegenstand» nicht nur reduzieren, «verzeichnen» könne, sondern überhaupt ganz beseitigen. So ging ich über den «Expressionismus» zur abstrakten Malerei über – langsam, durch unendlich viele Versuche, Verzweiflung, Hoffnung, Entdeckungen.

Sie sehen, daß ich nie etwas mit dem Kubismus zu tun hatte. Als ich zum ersten Mal Photos nach kubistischen Picassos sah (1912), war mein erstes abstraktes Bild schon gemalt.

3. *Es wird oft behauptet, die abstrakte Kunst hätte nichts mehr mit der Natur zu tun. Finden Sie das auch?*

Nein! Und nochmals nein! Die abstrakte Malerei verläßt die «Haut» der Natur, aber nicht ihre Gesetze. Erlauben Sie mir das «große Wort», die kosmischen Gesetze. Die Kunst kann nur dann groß sein, wenn sie in direkter Verbindung mit kosmischen Gesetzen steht und sich ihnen unterordnet. Diese Gesetze fühlt man unbewußt, wenn man sich nicht äußerlich der *Natur* nähert, sondern – innerlich – man muß die Natur nicht nur sehen, sondern *erleben* können. Wie Sie sehen, hat das mit dem Benutzen des «Gegenstandes» nichts zu tun. Absolut gar nichts!

Ich habe darüber in den *Cahiers d'Art* auf Bitte von M. Zervos geschrieben.

Wenn der Künstler äußere und innere Augen für die *Natur* hat, bedankt sie sich bei ihm durch «Inspiration».

4. *Es wird ebenso nicht selten behauptet, daß der «abstrakte Maler» ausschließlich «kopfmäßig» arbeitet. Stimmt es?*

Es kommt nicht selten vor, daß es stimmt. Aber ... nicht seltener kommt es auch bei «gegenständlichen» und «realistischen» Malern vor. Der «Kopf» ist ein notwendiger und wichtiger «Körperteil» bei dem Menschen, aber nur in organischer Verbindung mit dem «Herz», oder «Gefühl» – nennen Sie es, wie Sie wollen. Ohne diese Verbindung ist der «Kopf» die Quelle aller Gefahren und aller Verderben. Auf allen Gebieten. Also auch in der Kunst. In der Kunst sogar noch mehr: es gab große Künstler «ohne Kopf». Aber ohne «Herz» nie. Zu großen Epochen und bei großen Künstlern gab es immer die organische Verbindung zwischen Kopf und Herz (Gefühl). Nur zu Zeiten der größten Verwirrungen, wie wir es heute haben, kann der armselige Gedanke entstehen, daß Kunst durch Kopf allein zu erreichen wäre. Es scheint mir aber, daß dieser armselige Gedanke bereits tot ist. Henri Rousseau dachte, daß seine besten Werke ihm von seiner «verstorbenen Frau» diktiert wurden. Mag sein! Jedenfalls kommt die Kunst ohne ein «inneres Diktat» nicht zur Welt. «Intuition»!

*5. Welchen Widerhall fanden Sie bei Ihren ersten abstrakten Werken in der Öffentlichkeit?*

Ich stand damals vollkommen allein da, weil meine Malerei auf die leidenschaftlichste Weise abgelehnt wurde. Was ich an Beschimpfungen zu hören bekam, ist tatsächlich phantastisch. «Talentloser Schwindler» war der Lieblingsausdruck. Später hat mein Berliner Kunsthändler, Herwarth Walden, einen Prozeß gegen einen deutschen Kritiker geführt, der mich den Gründer einer neuen Kunst-richtung mit Namen «Idiotismus» nannte. Aber auch noch heute gibt

es hie und da «Kritiker», die zu beweisen suchen, daß die abstrakte Malerei «nicht möglich ist». Sie wissen ja, daß diese Meinung nicht nur «Kritiker» teilen.

Meiner Meinung nach ist diese konsequente Bekämpfung der abstrakten Kunst, eine Bekämpfung, die über 25 Jahre dauert, der beste Beweis für die Notwendigkeit und große Kraft der abstrakten Kunst. Was glatt und schnell vor sich geht, ist immer eine Null.

#### 6. Was denken Sie von amerikanischen «Möglichkeiten»?

Ich war noch nie in Amerika, aber alles, was ich von hier aus sehe und höre, ist oft erfreulich. Amerika ist ein junges Riesenland, das mich oft an Rußland erinnert – dieselbe Kompliziertheit, Mannigfaltigkeit, Liebe zum Lebendigen, Freien und zum Neuen ... im guten Sinn.

Die Amerikaner haben die beneidenswerte Frische behalten, die hier bei uns viel zu selten vorkommt. Natürlich gibt es überall – in Amerika wie in Europa – «Modernisten», das heißt Menschen, die große Angst haben, «zurückzubleiben» und deshalb sich zu allem Neuen mit Begeisterung bekennen. Sie vergessen dabei, wieviel von solchen Neuigkeiten im Laufe der letzten 20 bis 30 Jahren ein «Leerlauf» war. Aber ohne «Entgleisungen» kommt man nicht weiter – vielleicht ein bittres, aber ewiges «Naturgesetz». Man sagt ja: «nur der irrt nicht, der nichts tut». Ich meine aber: der irrt am meisten.



## Konkrete Kunst

1938 gründete Gualtieri di San Lazzaro in Paris die Zeitschrift *XX<sup>e</sup> Siècle*. In der ersten Nummer (1/1938) erschien ein Aufsatz von Kandinsky: «Konkrete Kunst», wiederum eine Rechtfertigung seiner künstlerischen Mittel. Erstmals erklärt hier Kandinsky, weshalb er nun seine Kunst ebenfalls «konkret» nennt, nachdem van Doesburg, und in dessen Gefolge Arp und Bill, den Begriff «konkrete Kunst» (1930/1936) eingeführt und theoretisch unterbaut hatten.

Alle Künste kommen aus der gleichen und aus einer einzigen Wurzel. Folglich sind alle Künste identisch.

Aber das geheimnisvolle und kostbare ist, daß die aus demselben Stamm herrührenden «Früchte» verschieden sind. Die Verschiedenheit entsteht durch die Mittel jeder einzelnen Kunst – durch die Mittel des Ausdrucks.

Das ist sehr einfach im ersten Moment. Die Musik drückt sich durch den Ton aus, die Malerei durch die Farbe, undsoweiter. Allgemein bekannte Dinge.

Aber die Unterschiede endigen nicht hier. Die Musik, zum Beispiel, braucht für ihre Mittel (die Klänge) *die Zeit* und die Malerei braucht für die ihrigen (die Farben) *die Fläche*. Zeit und Fläche müssen genau «bemessen.» sein und Klang und Farbe müssen genau «begrenzt» sein – diese «Begrenzungen» sind die Grundlage des «Gleichgewichtes» und also der Komposition.

Rätselhafte Gesetze, in der Komposition aber von großer Bestimmtheit, zerstören die Unterschiede, weil diese Gesetze in allen Künsten dieselben sind.

Nebenbei möchte ich sehr unterstreichen, daß der «organische Unterschied» von Zeit und Fläche im allgemeinen übertrieben wird. Der Komponist nimmt den Zuhörer bei der Hand, laßt ihn in sein musikalisches Werk eindringen, führt ihn Schritt für Schritt und verläßt ihn, wenn «das Stück» zu Ende ist. Die Führung ist vollkommen. Sie ist unvollkommen in der Malerei. Aber! ... Der Maler kann sich ihrer ebenfalls bedienen. Er kann, wenn er will, den Beschauer zwingen, «hier» anzufangen, einen genauen Weg in seinem Bild zu verfolgen und es «dort» zu verlassen. Das sind außerordentlich komplizierte Fragen, noch sehr wenig bekannt und vor allem wenig abgeschlossen. Ich wollte nur sagen, daß die Verwandtschaft zwischen der Malerei und der Musik offensichtlich ist. Aber sie offenbart sich noch tiefer. Sie kennen sicher die Frage der «Assoziationen», hervorgerufen durch die Mittel der verschiedenen Künste? Einige Wissenschaftler (vor allem die Physiker) und einige Künstler (vor allem die Musiker) haben seit langem schon beobachtet, daß zum Beispiel ein musikalischer Klang die Assoziation einer bestimmten Farbe hervorruft. (Siehe die festgelegten Übereinstimmungen von Skrjabin.) Anders ausgedrückt: Sie «hören» die Farbe und Sie «sehen» den Ton.

Es werden bald 30 Jahre sein, daß ich ein kleines Buch veröffentlicht habe, welches diese Frage ebenfalls behandelt, («Über das Geistige in der Kunst», München 1912). Das *Gelb* zum Beispiel hat die spezielle Fähigkeit zu «Steigen», immer höher, bis es für Ohr und Geist unerträgliche Höhen erreicht: der Ton einer Trompete, immer höher gespielt, immer «zugespitzter» tut Ohr und Geist weh. Das *Blau* hingegen, mit seiner entgegengesetzten Kraft des «Niedersteigens» in

unendliche *Tiefen* assoziiert den Ton der Flöte (wenn das Blau hell ist), denjenigen des Cello (wenn es dunkler wird, «herabsteigt») schließlich jenen großartigen tiefen Ton des Kontra-Basses und endlich: «sehen» Sie in den tiefsten Orgeltönen die *Tiefen* des Blau. Das gut ausgewogene *Grün* entspricht den mittleren und breiten Tönen der Geige. Richtig aufgesetzt, kann *Rot* (Zinnober) den Eindruck starker Trommelschläge vermitteln, undsoweiter.

Die Vibrationen der Luft (der Ton) und des Lichts (die Farbe) bilden sicher die Grundlage dieser physischen Verwandtschaft.

Aber das ist nicht die einzige Grundlage. Es gibt noch eine andere: die psychologische Grundlage. Problem des «Geistes».

Haben Sie Ausdrücke gehört, oder haben Sie sie selbst gebraucht, wie: «Oh, welch kalte Musik!» oder: «Oh, welch eisige Malerei!» Sie haben das Gefühl von eisiger Luft, wie sie im Winter durch ein offenes Fenster hereindringt. Und ihr ganzer Körper ist unzufrieden.

Plötzlich aber wird Ihnen heiß – weil der Maler oder der Komponist durch die richtige Anwendung von warmen Tönen und Klängen «warme» Werke geschaffen hat. Es brennt Sie direkt. Verzeihen Sie mir, aber es sind wirklich Malerei und Musik, welche Ihnen (selten immerhin) Leibweh machen können.

Sie kennen sicher auch den Fall, daß Ihr Finger, wenn er im Geist auf einigen Klang- oder Farbverbindungen «spazieren» geht, plötzlich wie von Dornen «gestochen» wird. Ein ander Mal aber «spaziert» Ihr Finger auf Malerei und Musik wie auf Samt oder Seide.

Und endlich – ist zum Beispiel das *Violett* nicht anders duftend als das *Gelb*? Und das *Orange*? Das helle *Grün-Blau*?

Und im «Geschmack», sind sie nicht verschieden, diese Farben? Welch schmackhafte Malerei! Die Zunge beginnt teilzunehmen am Kunstwerk. Und damit haben wir die fünf bekannten Sinne des Menschen. Täuschen Sie sich nicht, glauben Sie nicht, daß Sie die Malerei nur durch das Auge aufnehmen. Nein, Sie nehmen sie unbewußt durch Ihre fünf Sinne auf.

Was man in der Malerei unter dem Wort «Form» versteht, ist nicht die Farbe allein. Was man die «Zeichnung» nennt, ist ein anderer unumgänglicher Teil der malerischen Ausdrucksmittel.

Und, beginnend mit dem «Punkt», der Urform aller anderen Formen, deren Zahl unendlich ist – dieser kleine Punkt ist ein lebendes Sein, welches die vielfältigsten Einflüsse auf den Geist des Menschen besitzt. Wenn der Künstler ihn gut auf die Leinwand setzt, ist der kleine Punkt befriedigt und befriedigt den Beschauer. Er sagt: «Ja, das bin ich – hörst Du meinen kleinen notwendigen Klang in dem großen ‚Chor‘ des Werkes?»

Und wie ist es peinlich, diesen kleinen Punkt dort zu sehn, wo er nicht sein sollte! Sie haben den Eindruck, Schlagrahm zu essen und Pfeffer auf der Zunge zu spüren. Eine Blume mit Modergeruch. Vermoderung – das ist das Wort! Die Komposition verwandelt sich in Zersetzung. Das ist der Tod.

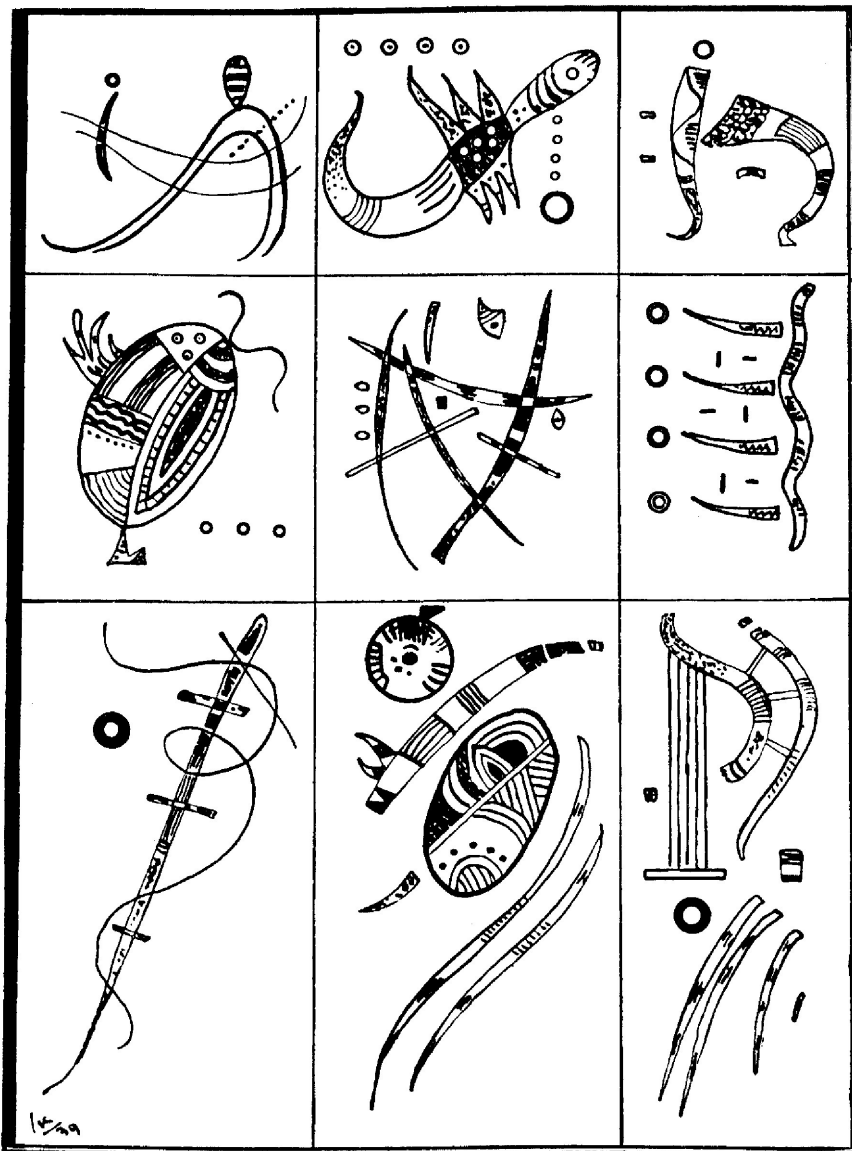
Haben Sie bemerkt, obschon lange von der Malerei und ihrem Ausdrucksmitteln gesprochen wurde, habe ich nicht ein einziges Wort über den «Gegenstand» gesagt? Die Erklärung ist sehr einfach: ich habe von den *wesentlichen* malerischen Mitteln gesprochen, das heißt von den unumgänglichen.

Man wird niemals die Möglichkeit haben, ohne «die Farbe» und ohne «die Zeichnung» ein Bild zu schaffen, aber die Malerei ohne Gegenstände existiert in unserm Jahrhundert seit mehr als 30 Jahren. Also kann der Gegenstand in der Malerei angewandt werden oder nicht. Wenn ich an all diese Debatten um dieses «nicht» denke, an die Debatten, die vor 30 Jahren begannen und die heute noch nicht beendet sind, so sehe ich die immense Kraft der als «abstrakt» oder «ungegenständlich» bezeichneten Malerei, die ich vorziehe «konkret» zu nennen.

Diese Kunst ist ein «Problem», das man zu oft begraben wollte, das man als definitiv gelöst meldete (im negativen Sinne natürlich), und – das sich nicht begraben läßt. Es ist zu lebendig.

Im Impressionismus, im Expressionismus und Kubismus existieren keine Probleme mehr. Alle diese «Ismen» sind in verschiedene Schubfächer der Kunstgeschichte verteilt. Diese sind numeriert und tragen ihren Inhalt anzeigende Etiketten. Und so sind die Debatten zu Ende. Es ist Vergangenheit.

Aber die Debatten um die Konkrete Kunst lassen ihr Ende nicht voraussehen. Um so besser! Die Konkrete Kunst ist in voller Entwicklung, vor allem in den freien Ländern, und die Zahl der jungen Künstler, die an dieser Bewegung teilhaben, steigt in all diesen Ländern. Dies ist die Zukunft!



## **abstrakt oder konkret?**

«abstrakt oder konkret» ist ein Text, den Kandinsky schrieb für den Katalog der *Tentoonstelling abstracte Kunst* im Stedelijk Museum, Amsterdam, 1938.

Heute zählt die sogenannte abstrakte Malerei schon mehr als 25 Jahre ihres Lebens.

Diese Tatsache allein widerlegt eine Menge der «Vorwürfe», die dieser Malerei besonders zu Anfang von allen Seiten temperamentvoll gemacht wurden.

Hier will ich nur den wesentlichsten der Vorwürfe berühren. Es wurde nämlich behauptet (was auch noch heute manchmal vorkommt), die Ausdrucksmittel der abstrakten Malerei wären so beschränkt, so schnell zu erschöpfen, daß diese Form sich selbst das Todesurteil ausspricht. Deshalb wurde die abstrakte Malerei wiederholt zu Grabe getragen.

Mangel an Ausdrucksmöglichkeiten? Es wäre schlimm! An dieser Stelle kann ich die theoretische Widerlegung der schlimmen Behauptung weglassen. Wozu die Theorie, wenn wir diese vom Amsterdamer Gemeindemuseum veranstaltete Ausstellung vor Augen haben? Diese Ausstellung spricht nicht mit Worten, sondern mit Taten und beweist, daß die abstrakte Form nach jeder «Grablegung» immer und immer an Kraft, Ausdruck und unbegrenzten Möglichkeiten zunahm. Ausdrucksmöglichkeiten!

Was kann und soll die Kunst überhaupt und die Malerei insbesondere zum Ausdruck bringen?

Komplizierte Frage, auf die die Antwort einfach ist.

Zum Ausdruck wird bei jedem neuen echten Werk eine neue, noch nie dagewesene *Welt* gebracht. Also ist jedes echte Werk eine Neuentdeckung – neben die bereits bekannten Welten wird eine neue, bis dahin unbekannte Welt gestellt. Darum sagt jedes echte Werk «Da bin ich!»

Ein wesentlicher Augenblick. Hier ist an der Zeit, die Frage zu stellen, *wie* (Formfrage!) ein realistisches, ein naturalistisches, ein kubistisches, ein surrealistisches Werk (bitte zählen Sie sich die sämtlichen übrigen «Ismen» selbst auf) im Vergleich zum abstrakten Werk zustande kommt.

In jedem mehr oder weniger «naturalistischen» Werk wird ein Teil der bereits existierenden Welt entliehen (Mensch, Tier, Blume, Gitarre, Pfeife ...) und unter das Joch des künstlerischen Ausdrucks gebogen. Zeichnerische und malerische «Verarbeitung» des «Gegenstandes». Die abstrakte Kunst verzichtet auf Gegenstände und ihre Verarbeitung. Sie schafft sich die Ausdrucksformen selbst.

Wie dies geschieht, ist eine komplizierte Frage. Ich könnte nur eins sagen: meiner Überzeugung nach soll dieser schöpferische Weg ein synthetischer sein. Das heißt, Gefühl («Intuition») und Kopf («Berechnung») arbeiten unter gegenseitiger «Kontrolle». Dies kann auch verschieden gemacht werden. Was mich anlangt, ziehe ich vor, während der Arbeit nicht zu «denken». Es ist nicht ganz unbekannt, daß ich nicht wenig an theoretischen Kunstingen «geprüft» habe. Aber: wehe dem Künstler, der sein «inneres Diktat» während der Arbeit «kopfmäßig» stört.

So stellt die abstrakte Kunst neben die «reale» Welt eine neue, die äußerlich nichts mit der «Realität» zu tun hat. Innerlich unterliegt sie den allgemeinen Gesetzen der «kosmischen Welt».

So wird neben die «Naturwelt» eine neue «Kunstwelt» gestellt – eine ebenso reale Welt, eine konkrete. Deshalb ziehe ich persönlich vor, die sogenannte «abstrakte» Kunst *Konkrete Kunst* zu nennen.

## Meine Holzschnitte

In No 3/1938 druckte *XX<sup>e</sup> Siècle*, Paris, einige farbige Holzschnitte nach, die Kandinsky 25 Jahre vorher, hauptsächlich für *Klänge*, gemacht hatte. Sein Begleittext gibt Aufschluß über die Entstehungsgeschichte seiner Holzschnitte und den Sinn seiner poetischen Texte.

Schon während vieler Jahre schreibe ich von Zeit zu Zeit «Gedichte in Prosa» und manchmal sogar «Verse».

Dies ist für mich ein «Wechsel des Instruments» – zur Seite die Palette und an ihrem Platz die Schreibmaschine. Ich sage «Instrument», weil die Kraft, die mich zur Arbeit treibt, immer dieselbe bleibt, das heißt ein «innerer Druck». Und diese Kraft ist es, die von mir einen Wechsel des Instruments verlangt.

Oh! ich erinnere mich gut: als ich anfang «Poesie zu machen», da wußte ich, daß ich als Maler verdächtig werden würde.

Einst schaute man den Maler «schief» an, der schrieb – selbst wenn es Briefe waren. Man wollte fast, daß er nicht mit der Gabel, sondern mit dem Pinsel essen würde.

Das war eine strenge Zeit, voll von genauen «Einteilungen» und sehr einfach in ihrer Logik. Wenn der Theoretiker denkt, ohne malen zu können, dann soll der Maler malen, ohne denken zu können.

Das war die Zeit der «analytischen» Welt, der definitiv abgegrenzten Spezialgebiete, deren «Grenzen» zu überschreiten man kein Recht besaß. Ein Zustand, der heute zwischen den verschiedenen Nationen und Ländern besteht. Die strenge Teilung ist vom Bereich des «Geistes» auf den der «Realitäten» übergegangen.

Diese «analytische Welt» in der Kunst, der Wissenschaft undsoweiter, ist seither tieferschüttert worden; man hat heute diese Standpunkte beinahe verlassen. Es ist unvorsichtig und ein Unglück, die Augen zu schließen vor einigen Tatsachen (man könnte sagen «Ereignissen»), die uns umgeben und die uns gegen die Freiheit der Synthese treiben. Um so schlimmer für die, die den Weg verriegeln wollen.

Es wäre jedoch übertrieben optimistisch, zu glauben, daß die analytische Zeit verschwunden wäre und definitiv ersetzt wäre durch die Synthese. Es ist noch weit bis zu ihrem Verschwinden, und sie macht alles, um die Entwicklung der kleinen Wurzel der Synthese zu verhindern. Meinetwegen! Alle «Taten», und vor allem die «Ereignisse», entwickeln sich langsam – die Wurzel braucht ihre Zeit, um recht in die Tiefe vorzustoßen und die nötigen Kräfte zu gewinnen, um ihre Pflanze ernähren zu können. Kurze Wurzel – kurzes Leben der Pflanze. Und es gibt gar keinen Unterschied zwischen der Pflanze der «Natur» und der der Natur im umfassenden Sinn.

Mein Buch *Klänge*, erschienen in München im Jahr 1913 (Verlag R. Piper & Cie). Das war ein kleines Beispiel synthetischer Arbeit. Ich habe die Gedichte geschrieben und habe sie «geschmückt» mit zahlreichen farbigen und Schwarzweiß-Holzschnitten. Mein Verleger war ziemlich skeptisch, aber er hatte dennoch den Mut, eine Luxusausgabe zu machen; mit besonderen Anfangsbuchstaben, handgemachtes holländisches Papier, durchsichtig, ein kostbarer Einband mit Golddruck undsoweiter. Kurz, eine Luxusausgabe von 300 Exemplaren, signiert und numeriert durch den Autor. Aber sein Mut gab ihm eine vollständige Befriedigung. Das Buch war schnell vergriffen.

Gemäß unserem Kontrakt hatte weder er noch ich das Recht, eine neue Auflage herauszugeben. So kann ich nur Fragmente des Buches veröffentlichen.

Hier also sechs Holzschnitte. In diesen Holzschnitten wie in den übrigen – Holzschnitten und Gedichten – findet man die Spuren meiner Entwicklung vom «Figurativen» zum «Abstrakten» («Konkreten» nach meiner Terminologie – exakter und ausdrucksvoller als der gewöhnliche Ausdruck – wenigstens meiner Meinung nach).

Der größte der drei Farbholzschnitte ist nicht im Buch erschienen. Er stammt aus dem Jahr 1908.

25 Jahre: das ist nach der Statistik eine Zeit, die genügt, damit eine neue Generation auf die Welt kommt und reift.

Es ist mir eine Freude, Ihnen meine ehemaligen Anstrengungen zu zeigen.

## «Stabilité Animé»

1938 schrieb ich als Antwort auf unqualifizierte Angriffe auf unsere Kunst einen Aufsatz «Über konkrete Kunst» für das *Werk* (Zürich, No 8/1938). Ich bat verschiedene meiner älteren Kollegen um kurze Beiträge zu je einer Abbildung. Es schrieben Kandinsky, Mondrian und Vantongerloo. Kandinskys Text war begleitet von einem gezeichneten Schema zum Bild «Stabilité animé» (1935). Ich benützte den Text nicht. Weil keine Möglichkeit bestand, das Bild farbig zu reproduzieren, erschien es mir besser, dieses Bild und den Text durch etwas anderes zu ersetzen. Hier ist die damalige Analyse wiedergegeben zusammen mit der schematischen Zeichnung. Das Bild ist heute farbig zugänglich im Buch von Henry Russel Hitchcock: *Painting Toward Architecture* über die «Miller Company Collection of Abstract Art», 1948, New York, Duell, Sloan and Pearce.

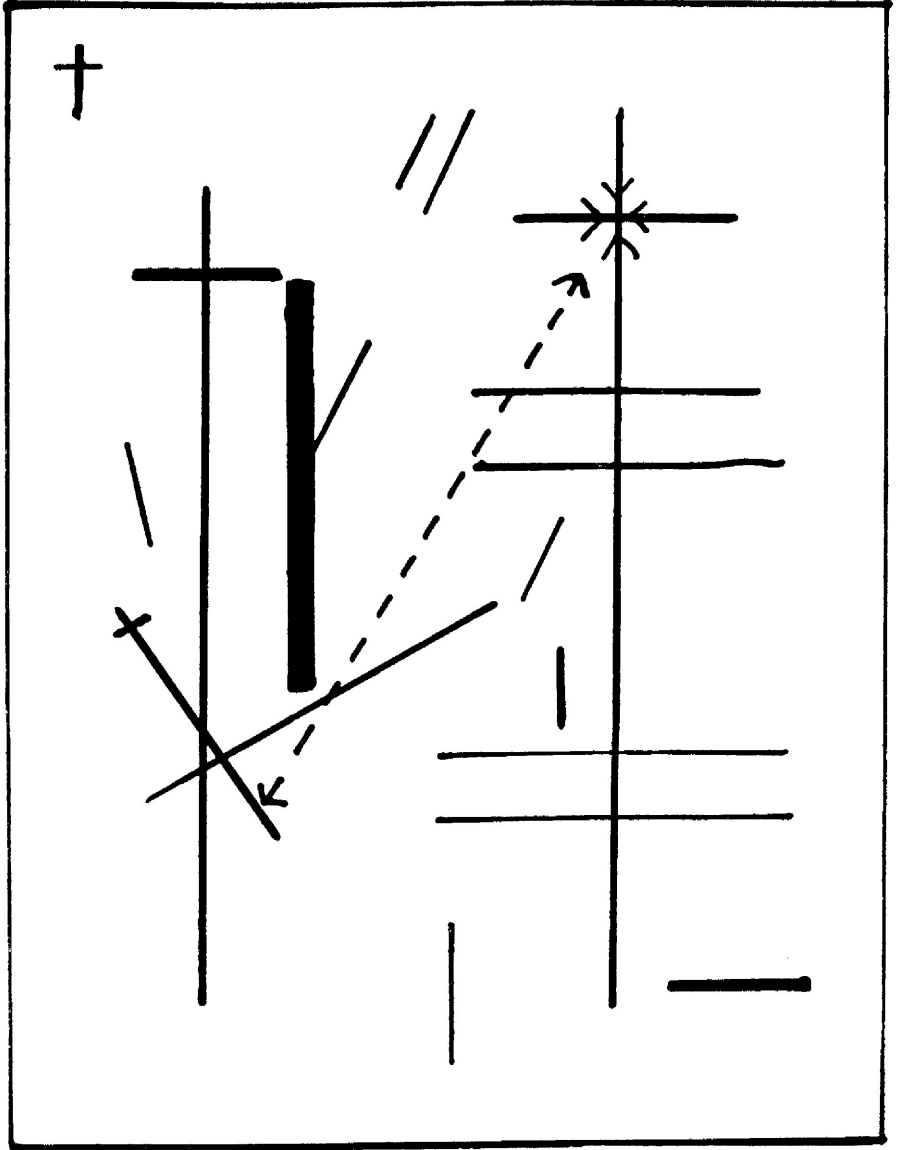
### *Nachträgliche kurze Analyse.*

Steifer schematischer Aufbau: zwei betonte Vertikale. Oben rechts ein Kreis – eine Form, die gleichzeitig hart und weich, steif und locker ist, kon- und exzentrische Spannungen aufweist. In diesem Fall wird die konzentrische Spannung durch die tief-violette Farbe des Kreises und die benachbarte grüne Farbe unterstrichen. Das etwas giftige Grün vergrößert die violette Vertiefung, und damit das Konzentrische.

Die Zusammenstellung der beiden Farben und die Zusammenstellung von Rund und Eckig bilden an dieser Stelle den stärksten *Akzent* des Bildes.

Die «Verschiebungen» sind sparsam angewandt: einige schiefgestellte viereckige und ovale Formen. Darunter das große rote Viereck links unten.

Die Zusammenstellung von Weiß, Schwarz und Rot bildet im roten



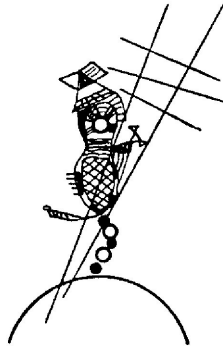
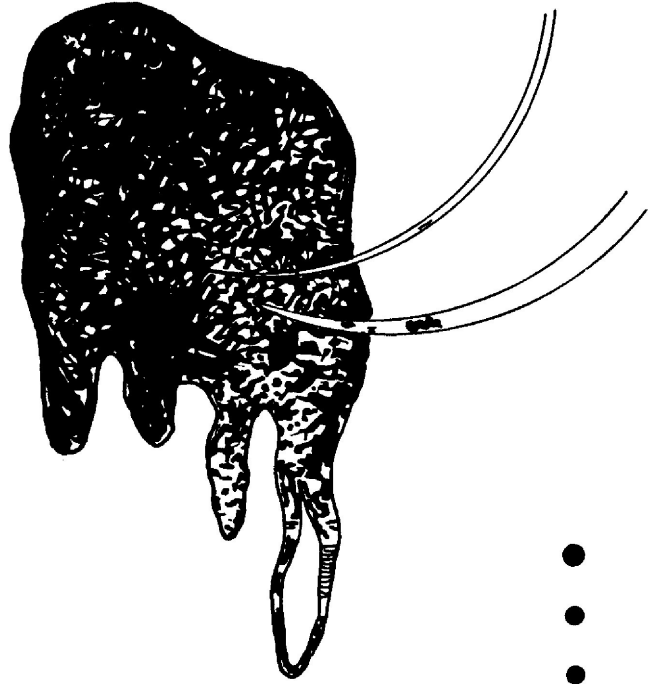
Viereck den zweiten *Akzent*, wozu hauptsächlich die «schiefe» Lage des Vierecks beiträgt.

Die beiden Akzente weisen eine unsichtbare *Spannung* zwischen ihnen auf (siehe punktierte Linie auf der Skizze!). Diese Hauptspannung geht in diagonaler Richtung und lockert dadurch die größeren und kleineren horizontal-vertikalen Spannungen.

Die drei langen viereckigen Formen (von links nach rechts: weiß, schwarz und grün) bekommen als kleinere Gegensätze hauptsächlich dünne horizontale und sehr wenige diagonale Linien. So entstehen mehrere milde Spannungen.

Einige «freie» Formen und schließlich die untere scharfe Spitze erhöhen die «Lockerung», dienen zur «Bereicherung» des steifen Aufbaues und erhöhen die «Pulsierung».

So wird das Hartstabile «animiert».



## Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst

1938 schrieb Kandinsky nochmals eine umfangreiche Abhandlung für *XX<sup>e</sup> Siècle* (Paris, 1939, No 5–6/I und 1–2/II): «Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst». Diese ist sowohl nach Umfang wie Inhalt als eine letzte Zusammenfassung seiner Theorien und Ideen zu verstehen. Bald danach brach der Krieg aus. Einen kurzen Text ähnlicher Art schrieb er noch als Katalog-Vorwort einer Ausstellung in der von Peggy Guggenheim in London neu eröffneten Galerie.

Legen Sie neben einen Apfel noch einen Apfel. Sie werden deren zwei haben.

Durch diese einfache Addition kommt man zu Hunderten, Tausenden von Äpfeln, und die Vermehrung endet nie. Arithmetisches Verfahren. Die Addition in der Kunst ist rätselhaft. Gelb + gelb = gelb<sup>2</sup>. Geometrische Progression.

Gelb + gelb + gelb + gelb ... = grau. Das Auge ermüdet von zu viel gelb: physiologische Begrenzung.

So wird die Vermehrung zur Verminderung und endet bei null. Das ist «irrational», «unvernünftig».

Mißtrauen Sie der reinen Vernunft in der Kunst und versuchen Sie nicht, die Kunst zu «verstehen», indem Sie dem gefährlichen Weg der Logik folgen.

Weder die Vernunft noch die Logik können Kunstfragen austreiben, aber ständige Korrekturen von selten des «Irrationalen» sind unerlässlich. Das «Gefühl» ist es, welches das «Hirn» korrigiert.

Diese Feststellung bezieht sich auf die Kunst im allgemeinen – ohne Unterscheidung zwischen «gegenständlicher» und «konkreter» Kunst.

In dieser Hinsicht zeigen die beiden Arten keinen Unterschied. Aber er existiert anderswo:

*Die «gegenständliche» Malerei:* der Künstler kann nicht vorübergehen am Objekt (oder er bildet sich ein, es nicht zu können). Er verwendet das Objekt als «Vorwand» zur reinen Malerei, die ihm immer wesentlicher ist als das Objekt. Der Betrachter kann am Objekt nicht vorbeigehen (oder er bildet sich ein, es nicht zu können), um die Malerei zu «verstehen».

*Die konkrete Malerei:* Der Künstler befreit sich vom Objekt, weil dieses ihn daran hindert, sich ausschließlich mit rein malerischen Mitteln auszudrücken.

Dem Betrachter ist die «Brücke» entzogen, die ihm die Möglichkeit gibt, an die reine Malerei heranzukommen, und wenn er gleichzeitig des nötigen Gefühls enthoben wird, so ist er aus der Fassung gebracht. Er bildet sich ein, keinen «Maßstab» mehr zu haben, um die Kunst schätzen zu können.

*Der Unterschied:*

Die «gegenständliche» Malerei stützt sich auf einen mehr oder weniger «literarischen» Inhalt, da das Objekt (selbst das bescheidenste und leiseste) neben der reinen Malerei «spricht». (Vergleichen Sie eine etwas radikale, aber verständliche Parallele: Ein Volkslied, dessen Komposition eine einfache, in musikalischer Form gekleidete Erzählung ist, wird, der Worte beraubt, monoton und schließlich unmöglich. Auf diese Weise wird auch die «gegenständliche», in monotone malerische Formen «gekleidete» Malerei nur möglich, wenn sie fortwährend das Objekt variiert.)

Die konkrete Malerei stellt eine Art Parallele dar zur sinfonischen Musik, indem sie einen rein künstlerischen «Inhalt» liefert. Für diesen Inhalt sind allein die rein malerischen Mittel verantwortlich.

Aus dieser ausschließlichen Verantwortung resultiert die Notwendigkeit einer vollkommenen Exaktheit der Komposition und ihres Gleichgewichts (Valeurs, Gewichte der «Formen» und «Flecken» undsoweiter) sowie der «entschleierten» Teile der Komposition bis zum letzten Punkt. Es resultiert daraus auch die Möglichkeit und die Notwendigkeit der Phantasie für den der gewohnten «Vorwände» beraubten Maler, um sich frei zu entwickeln und ständig neue «Entdeckungen» zu liefern.

Diese Möglichkeiten sind unbegrenzt.

So wie wir gesehen haben, daß in der Kunst Vermehrung leicht zur Verminderung wird, so sehen wir jetzt den entgegengesetzten Fall, das heißt wie eine Verminderung zu einer Vermehrung wird. Das unterdrückte Objekt vermindert nicht die Ausdrucksmittel, sondern es multipliziert sie ins Unendliche.

Das ist künstlerische Mathematik – im Gegensatz zur Mathematik der Wissenschaft.

Aber ... die Quantität ist noch nicht Qualität. Dieser Reichtum der Ausdrucksmittel der konkreten Malerei muß als Grundlage – ich wiederhole es – eine einwandfreie Exaktheit besitzen. Wie ist sie zu messen? Das heißt welches ist die wahre Methode, um den Wert eines Werkes zu bestimmen?

Man kommt leicht auf die Idee, daß dieser Wert festgelegt werden könnte:

1. durch die Kenntnis der konstanten, für den Künstler obligatorischen Regeln der Malerei, und
  2. durch den Grad der Anwendung dieser Regeln in seinem Werk.
- Wir werden sehen, ob diese obligatorischen Regeln existieren oder einst existierten und ob es möglich ist oder ob es einst möglich war, ihre Realisierung in irgendeinem Werk zu entdecken.

Hier einige Beispiele – ziemlich eindrückliche, meiner Meinung nach. Die ehemaligen italienischen Rezepte verordneten exakt und streng: «Wenn du einen Fisch im Wasser malen willst, muß deine erste Schicht auf der Leinwand so und so sein ... die zweite so und so ...» «Willst du einen Greis im Schatten malen, so sei deine erste Schicht ...»

So kam der Maler, scheint es, leicht zu einem Werk von Wert, und der «Kenner» hatte die volle Möglichkeit, ihn zu konstatieren. Falsche Schichten – Malerei ohne Wert.

Später, nach der Entdeckung der Perspektive, verloren die Schichten ihren Kredit. Man endete bei dieser neuen Formel: Falsche Perspektive = Malerei ohne Wert.

Die Wissenschaft trat ein in die Kunst. Und da das vorzugsweise gebrauchte Thema der «hohen» Malerei der menschliche Körper war, wurde das Studium der Anatomie unerlässlich – die Konstruktion des Knochengerüsts, besonders des Schädels, der Nase, der Nasenflügel, die Form und die Funktion der Muskeln undsoweiter. Das Zeichnen wird eine Wissenschaft, und die Akademien schreiben vier Jahre Zeichenstudien vor, gefolgt von vier weiteren Jahren eigentlicher Mallehre. Eine schöne Methode, die viel beigetragen hat zur Produktion der «Pompieri».

Und man war vollständig überzeugt (wie man das manchmal noch heute ist), daß diese «konsequenten» Studien dem jungen Maler den Wert seiner Leinwände garantierten. Ein ziemlich dramatischer Standpunkt für den «Kenner», der im allgemeinen nicht die geringste Idee hatte von Anatomie. Also ein sehr rätselhaftes Resultat!

Unter den Tausenden – ja wir können sogar ohne Befürchtung sagen: Hunderttausenden – von Leinwänden, untadelig vom Gesichtspunkt der Anatomie und der Perspektive, findet man im allgemeinen eine «quantité négligeable» von Leinwänden, die im Betrachter einen tiefen Eindruck hinterlassen.

Diese korrekten Leinwände lassen sich mit derselben Leichtigkeit vergessen wie eine nach allen Regeln des Konservatoriums ausgeführte Musik, die man vergißt, im Moment, wo man den Konzertsaal verläßt. Oder wie ein nach allen Regeln der Etymologie und der Syntax geschriebenes Buch, das man schließt, ohne einem einzigen Komma nachzutruern.

Warum?

Ließe sich dieses Mysterium nicht aufklären durch die Analyse der *Harmonie* des Werkes? Da «die Malerei schön ist, wenn sie harmonisch ist».

Diese Frage umfaßt zwei Seiten der Malerei – die der Farben und die der Form im strengen Sinn (Zeichnung).

*Die Harmonie der Farben*, Leonardo da Vinci hatte (nach einer authentischen Erzählung) ein System von kleinen, verschieden großen Löffeln erfunden, um genau die Quantitäten der auf einer Leinwand verwendeten Farben zu messen – ein «exaktes» Verhältnis von Blau,

Violett, Weiß undsoweiter. Diese Löffel waren voller Staub bei ihrem Meister – er machte nie Gebrauch von seiner Erfindung.

Ein anderes System, verführerischer und mitunter noch heute befolgt, besteht in der Addition irgendeiner Farbe (ein «Verdacht»!) zu all den andern notwendigen Farben einer sich in Arbeit befindenden Leinwand – ein wenig Grün oder Rot oder ein wenig von einer anderen Farbe dient als «Brücke» zwischen allen verwendeten Farben und garantiert mit Sicherheit die Harmonie – die vollständige Harmonie. Wie Sie sehen, schließt dieses System die reinen Farben aus, über die ich im folgenden sprechen werde. Was dieses System der «Brücke» mit seiner vollen Garantie für untadelige Harmonie betrifft, wäre es nicht gefährlich, es immer und ohne Ausnahme zu verwenden? Würde man nicht Gefahr laufen, eine unbegrenzte Zahl von hoffnungslos monotonen und langweiligen Werken zu produzieren?

Wäre es nicht vorteilhaft, um die Möglichkeiten zu bereichern, auch das Gegenteil des Systems der «Brücke» zuzulassen, das System der reinen Farben?

Der Regenbogen ist harmonisch. Die Variationsmöglichkeiten wären sehr begrenzt, aber die Harmonie gesichert. Sie wäre gesichert, wenn man unsere Palette identifizieren könnte mit derjenigen des Regenbogens. Aber verschiedene Fabriken produzieren nicht das gleiche Zinnober. Die reinen Farben – ein schöner, nicht realisierbarer Traum.

Die «absoluten» Mittel gibt es nicht in der Malerei.

Es gibt nur relative Mittel.

Das ist eine positive und erfreuliche Tatsache, denn es ist die Relati-

vität, aus der die unbegrenzten Mittel und der unerschöpfliche Reichtum der Malerei entstammen.

Ja, die Harmonie! Eine komplizierte Angelegenheit, an die man sich verlieren kann. Das Gegenteil der Harmonie ist die Disharmonie. Und im Laufe der ganzen Geschichte der Malerei wird die Disharmonie von gestern zur Harmonie von morgen. Die Kunst ist ein kompliziertes Phänomen.

Ich möchte nicht durch zuviele Details langweilen, aber wie kann man an einigen Beispielen vorbeigehen? Ich werde sie kurz darstellen: Die Rolle der Dimensionen der «Farbflecken», die der Nachbarfarben mit ihren Dimensionen, der gegenseitige Einfluß aller Teile der Leinwand undsoweiter. Eine kleine Form kann einen so starken «Akzent» erhalten, daß sie vollständig die Größe verändert. Die Intensität und die Wichtigkeit der großen Formen. Das ist wie eine Sirene, die allen Lärm der Stadt überdeckt, die Straßen enger und die Häuser kleiner macht. Ich komme nicht darum herum, ein Wort über die Bedeutung der von einer Form besetzten Stelle der Leinwand zu sagen. Ich habe in einem meiner Bücher versucht, eine Analyse der «Spannungen» der leeren Leinwand zu geben, das heißt der latenten, eingeschlossenen Kräfte, und ich glaube, zu einigen richtigen Definitionen gekommen zu sein über die wesentlich verschiedenen «Spannungen» von «oben» und «unten», von «rechts» und «links».

Ein blauer Kreis, oben links auf der Leinwand, ist nicht mehr derselbe, wenn er nach unten rechts verlegt wird – das «Gewicht», die Größe, die Intensität, der Ausdruck sind verschieden. Dies ein Beispiel von der bedeutenden Rolle des «Details».

Die Leinwand ist eingeteilt in große und kleine Teile. Die Dimensionen dieser Teile produzieren die «Proportion». Die Proportion entscheidet den Wert des Werkes.

*Die Harmonie der Formen der Zeichnung.*

Wie die richtige Proportion finden?

Kann sie errechnet werden?

Ein einfacher Versuch: man legt auf ein Stück Papier von der Größe  $20 \times 40$  cm zwei Rechtecke – eines von  $2 \times 4$  cm, das andere von  $4 \times 8$  cm. Auf schematische Weise erreicht man so, durch richtige Proportion, eine Harmonie. Das ist keine allzu erfreuliche «Komposition», aber wenigstens eine von garantiertem Wert.

Aber da zeigt sich ein neues Hindernis: die Farben ändern die Dimensionen. Ein sehr einfaches Beispiel: ein schwarzes Quadrat auf Weiß macht einen kleineren Eindruck als ein weißes Quadrat auf Schwarz. Es sind die optischen Proportionen, die die mathematischen Proportionen zerstören und sie ersetzen.

Die Wirkung einer Malerei ist – unglücklicher- oder glücklicherweise – optischer Natur.

Was bleibt noch von der «richtigen Proportion»?

(Ist sie richtig beim Sperling oder beim Vogel Strauß? Bei der Giraffe oder beim Maulwurf?)

Und dennoch!

Wir kennen Beispiele von errechneten Werken. Es ist sicher, daß dieses «Rechnen» bald aus dem Unterbewußten, bald mathematisch vorgenommen wird. Es «springt in die Augen», oder es erfordert, um sichtbar zu werden, der Messung.

Ein russischer Musiker, M. Chenchine, unternahm vor gut zwanzig Jahren eine beeindruckende Analyse. Er hatte zwei Stücke von Liszts *Jahre der Pilgerschaft* – das eine inspiriert durch Michelangelos *Pensieroso*, das andere durch Raffaels *Sposalizio* – gemessen.

Im weiteren Verlauf seiner Untersuchungen maß er auch die beiden Bildwerke aus. Das Resultat war überraschend: Michelangelos *Pensieroso* zeigte die gleiche «Formel» wie das dieser Plastik zugehörige Musikwerk (Formel in Zahlen). Das gleiche traf für Raffaels *Sposalizio* und dem entsprechenden Musikwerk von Liszt zu. Ich glaube, daß wir in diesen Fällen die beiden Arten von «Rechnen» vor uns haben. Wenn man annehmen kann, daß die beiden Werke der bildenden Kunst direkt errechnet waren: das heißt mit Hilfe einer mathematischen Methode, so ist es andererseits außer Zweifel, daß Liszt die beiden Formeln erraten hat – aus dem Unterbewußten. Er hat die Bildwerke «übersetzt» auf Grund identischer Formeln, ohne diese zu kennen.

Und dennoch! Es wäre verderblich, allen seinen Glauben in das Rechnen zu legen. Mit den «großen Zahlen» ginge es noch an (aber man vergesse das weiße und schwarze Quadrat nicht!) – 2, 4, 6, 8 ... Die Farbe läßt sich nicht messen bis in die kleinsten Details, bis zu den letzten Differenzen, die nur durch «Gefühl», das heißt durch Intuition gefunden werden können.

Nun sind es gerade die Details, welche die «Musik» machen. Wenn sie zwei Personen von genau gleicher Statur finden, von gleicher Schulter- und gleicher Hüftbreite, mit Armen, Händen, Beinen und Füßen von gleichen Ausmaßen, werden sie nie sagen, diese Personen

sein identisch. Die «große Proportion» entscheidet nie. Es sind die Details, die entscheiden: das Augenlid, der Nagel des kleinen Fingers der linken Hand undso weiter. Die kleinsten Details.

Gleich ist es bei der Malerei: die «unbedeutendsten», manchmal «unsichtbaren» Unterschiede sind oft von größerer Wichtigkeit als die «große Proportion» und entscheiden den Wert eines Werkes. Es gibt keine andere Mittel, um «optische Proportion» zu erreichen. Ist es möglich, den reinen Glauben eines Henri Rousseau nicht unendlich zu verehren, der vollkommen überzeugt war, nach «Diktat» seiner verstorbenen Frau zu malen? Die Künstler kennen diese «geheimnisvolle Stimme» gut, die ihren Pinsel führte und ihnen Zeichnung und Farbe «mißt». Die Kunst ist kosmischen Gesetzen unterworfen, die durch die Intuition des Künstlers aufgedeckt werden, zum Gewinn seines Werkes und zum Gewinn des Betrachters, der sich oft darüber freut, ohne um das Mitwirken dieser Gesetze zu wissen.

Es ist ein rätselhafter Vorgang.

Ist es nicht traurig, sich so mit Rätseln zu plagen? Ich habe mit einer Frage begonnen und ich habe ein Fragezeichen an das Ende dieses letzten Satzes gesetzt – ein «Hexenkreis».

Ich stelle mir dennoch vor, zwei Sachen von ziemlicher Wichtigkeit gesagt zu haben.

Ich habe die entscheidende Rolle des Details energisch unterstrichen, und ich hoffe, ein gewisses Mißtrauen hervorgerufen zu haben gegen die auf «äußerlichen» Indizien beruhende «Kunstkritik», gegen das Kriterium der «Technik» der Malerei, gegen «objektive» Maße des

Wertes, gegen «wissenschaftliche» Indizien im allgemeinen. Alles eher negative Antworten.

Es bleibt mir der Versuch, diesem Negativen abzuhelpfen durch einen positiven «Zusatz». Es ist genügend bekannt, daß jede «Kunstepoche» ihre besondere «Physiognomie» besitzt, die sie von der Vergangenheit und der Zukunft unterscheidet. Jede Epoche zeigt einen neuen geistigen «Inhalt», den sie durch genaue und überzeugende Formen ausdrückt. Diese Formen sind neu, unerwartet, überraschend und deshalb herausfordernd: man widersetzt sich allgemein gegen diese herausfordernden Formen, weil sie einen neuen Geist ausdrücken, einen Geist, der der bequem gewordenen Tradition feindlich ist. Denn nur langsam gewöhnt sich die Menschheit an den Wechsel geistiger Inhalte. Eine bestimmte Epoche mit ihrer ausgesprochenen Physiognomie ist nichts anderes als die Summe der vollständigen Werke der Künstler dieser Epoche. Und es ist ganz natürlich, daß jedes Gesamtwerk irgendeines Künstlers dieser Zeit seinerseits eine ausgesprochene Physiognomie aufzeigt. Diese Physiognomie ist nur der Ausdruck einer bis dahin unbekannten Welt, welche durch die Intuition des Künstlers entdeckt wurde.

Es ist folglich offenbar, daß:

1. es schwierig ist (wenn nicht unmöglich), ein einzelnes Werk irgendeines Künstlers zu «beurteilen», ohne so weitgehend wie möglich sein Gesamtwerk zu kennen,
2. und daß es nötig ist – wenn diese Bekanntschaft mit dem Gesamtwerk erworben ist –, sich zu fragen, ob es eine neue, bisher unbekannte Welt zeigt.

Der Wert des Gesamtwerkes hängt von der Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen (der «Reichtum» der Inhalte) und der Kraft (die «Genauigkeit») dieses Ausdrucks ab. Gleichzeitig ist – trotz dieser Verschiedenheit – jedes einzelne Werk eines Künstlers von Wert so bezeichnend und dem Gesamtwerk verbunden, daß der Ursprung dieses Einzelwerks offensichtlich ist – man erkennt die «Handschrift» des Künstlers.

Die Ausdruckskraft in der Verschiedenheit der einzelnen Werke und im Gesamtwerk, diese «Physiognomie», ausgedrückt durch einen Künstler, welcher der Menschheit eine ihr bisher unbekannte Welt eröffnet, – dies ist meiner Meinung nach der «Schlüssel» des Wertes ... eines «figurativen» oder «konkreten» Werkes.

Ja, dieser «Schlüssel» öffnet gleicherweise die Tür zur Malerei mit oder ohne «Objekt».

Und dieser Schlüssel zeigt auch deutlich, daß der Unterschied zwischen diesen beiden Malereien in einer übertriebenen Weise behandelt wird. Eine unbekannte Welt kann mit oder ohne Objekt aufgedeckt werden. Andererseits jedoch besteht ein ausdrücklicher Unterschied zwischen diesen beiden Ausdrucks- oder Enthüllungswelten.

Das Objekt! Es ist nicht selten, daß der Betrachter, der das Objekt sieht, glaubt, die Malerei zu sehen. Er erkennt ein Pferd, eine Vase, eine Violine, eine Pfeife, aber den rein malerischen Gehalt läßt er sich leicht entgehen. Andererseits, wenn das Objekt verschleiert ist oder unkenntlich gemacht wird durch den Maler, so hält sich der Betrachter an den Titel des Bildes, der auf das Objekt anspielt. Der Betrachter ist befriedigt und hat die Illusion, die Malerei selbst zu genießen.

Das Objekt wird manchmal zur Geistestäuschung.

In einem solchen Fall verwandelt sich die «Brücke» zwischen der Malerei und dem Betrachter zu einer Mauer.

Gleichzeitig das Objekt und die Malerei zu sehen, ist eine Fähigkeit, die sich vom angeborenen Gefühl und der Übung ableitet. Gleicherweise die Fähigkeit, konkrete Malerei zu sehen. Ich habe genügend oft Betrachter gesehen, die sich lebhaft für die konkrete Kunst interessierten, ohne sie zu «verstehen» und deren Augen dann in einem unerwarteten Moment geöffnet wurden. Es war schön, die Freude der «Entdeckung» mitanzusehen.

Es sei mir gestattet, einige kurze Worte über meine persönlichen Absichten zu sagen. Es ist schon viele Jahre her, daß ich zur konkreten Malerei übergang – nicht ohne beträchtliche Anstrengungen, da es nötig war, das Objekt durch eine rein malerische Form zu ersetzen. Ich mußte auf das Diktat der «geheimnisvollen Stimme» warten. Sie war mir günstig, weil ich die Malerei zu sehr liebte, um sie durch Objekte zu verschleiern. Man findet keine Kunstformen «absichtlich» und durch Forcierung, und es gibt nichts Gefährlicheres, als aus logischen Gründen auf eine neue Ausdrucksweise überzugehen.

Mein Rat geht deshalb dahin, der Logik in der Kunst zu mißtrauen. Und auch anderswo vielleicht. Zum Beispiel in der Physik, wo gewisse neue Theorien einige Beweise geliefert haben vom Ungeügen der «positiven» Methoden. Man beginnt vom «symbolischen Charakter der physikalischen Substanzen» zu sprechen. Die Welt scheint der «Tätigkeit unbegreiflicher Modell-Symbole» unterworfen. In meiner Eigenschaft als Nicht-Gelehrter sondern als Künstler,

könnte ich vielleicht die Frage stellen: «Sind wir am Vorabend des Bankrotts der rein «positiven» Methoden angelangt»? Zeigt sich nicht die Notwendigkeit, sie durch unbekannte (oder vergessene) Methoden zu vervollständigen, durch Methoden, die das «Unterbewußte», das «Gefühl» rufen, die man oft «mystische» nennt? In dieser Eigenschaft als unverantwortlicher Künstler erlaube ich mir eine bejahende Aussage: die «Mauern» zwischen den verschiedenen Künsten sind am verschwinden – *Synthese* –, und die dicke Mauer zwischen der Kunst und der Wissenschaft schwankt – «*Die Große Synthese*».

Versuchen wir also nicht, in Kunstfragen Methoden anzuwenden, die in der Wissenschaft ihren Wert zu verlieren beginnen. Was mich anbelangt, bin ich glücklich zu wissen, daß es in der Kunst nie «wissenschaftliche Maßstäbe» geben wird, um ihren Wert zu messen. In Wirklichkeit würden diese «Maße» ein neues Hindernis darstellen für das «Verstehen» der Kunst. Die Vernunft würde das «Gefühl» ersetzen, das heißt die schöpferische Kraft des Künstlers und den notwendigen «Führer» des Betrachters, um in ein Werk «eintreten» zu können.

Die heute zu sehr geschätzte Vernunft würde die einzige «unvernünftige» Domäne zerstören, die der heutigen armen Menschheit noch bleibt.

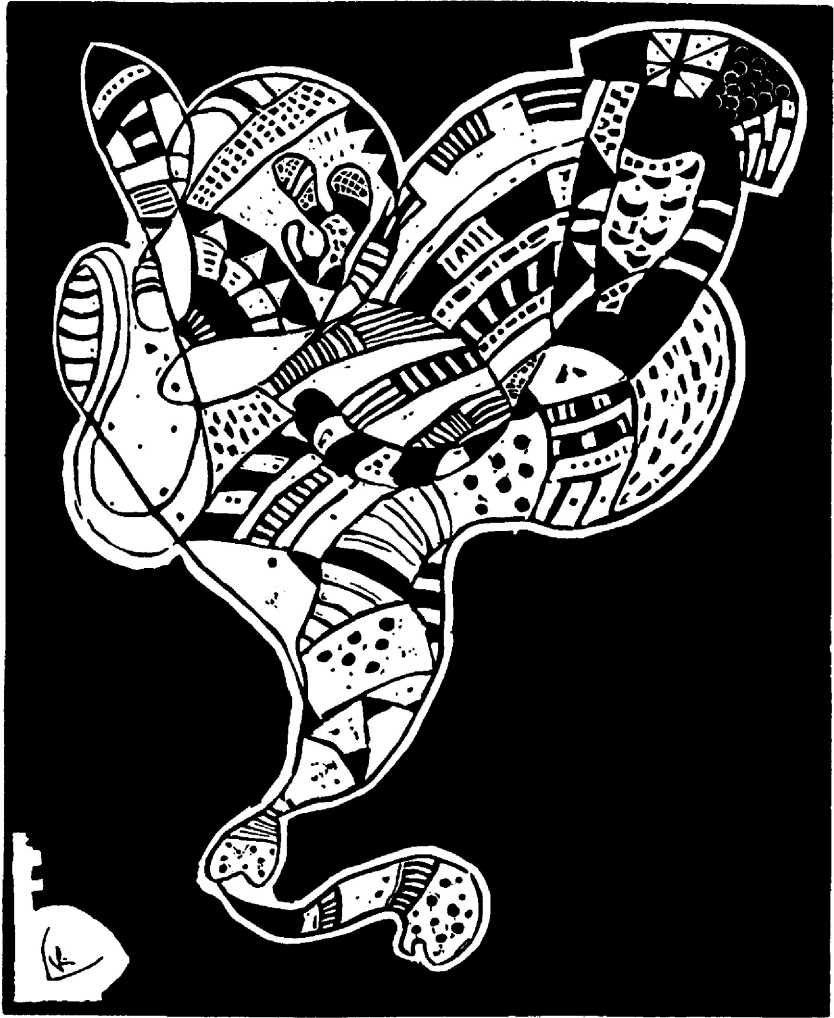
Und gerade heute sehen wir nur zu viele Beispiele von ausgeübtem Zwang auf die Kunst, damit diese vernünftig werde. Demütigende Beispiele.

Ich sagte einst oft zu meinen Schülern: «Denken Sie soviel Sie wollen

und soviel Sie können – das ist eine schöne Gewohnheit! –, aber denken Sie nie vor ihrer Staffelei». Ich möchte gerne denselben Rat den Leuten geben, die vergeblich «Wertmaßstäbe» suchen: «Halten Sie ihr Ohr hin zur Musik, öffnen Sie ihr Auge für die Malerei. Und denken Sie nicht!»

Prüfen Sie, wenn Sie wollen, nachdem Sie gehört haben, nachdem Sie gesehen haben.

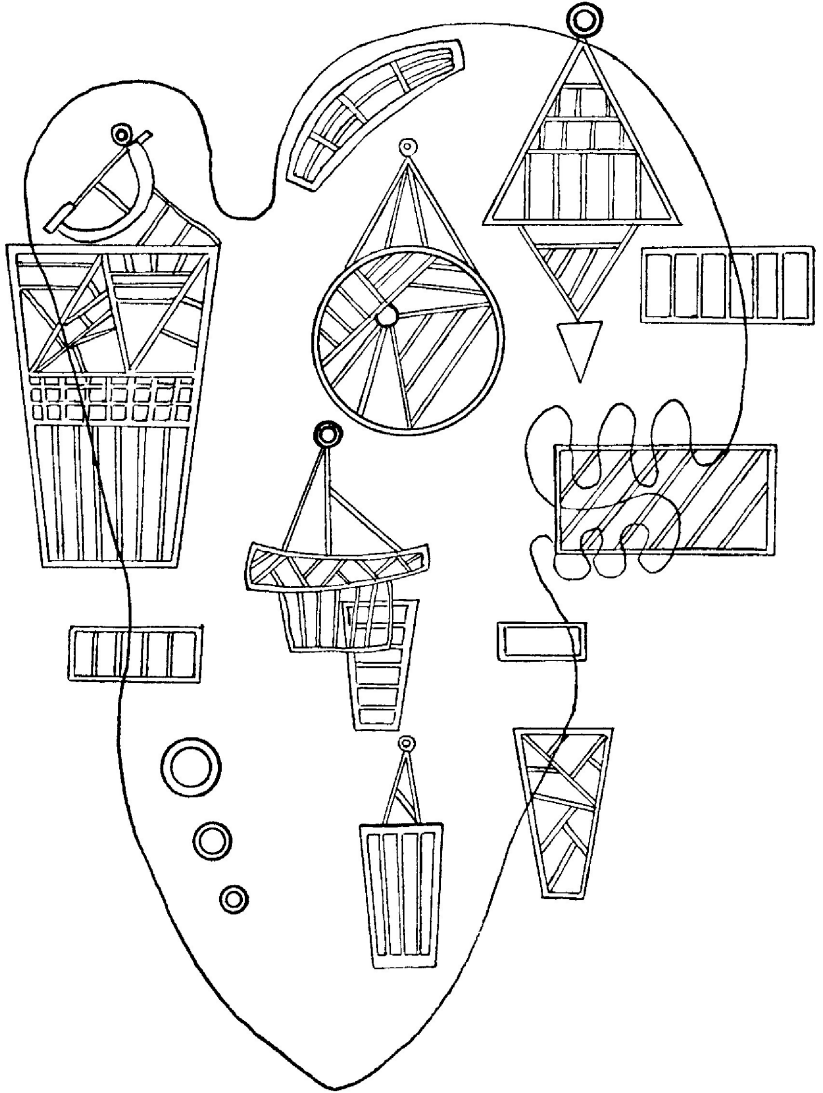
Fragen Sie sich, wenn Sie wollen, ob Sie dieses Werk «entführt» hat in eine ihnen bisher unbekannte Welt. Wenn ja, was wollen Sie mehr?



## Jede geistige Epoche

1942 gab ich im Allianz-Verlag in Zürich eine Mappe, *10 origin*, mit 10 originalgrafischen Blättern heraus von Jean Arp, Max Bill, Sonia Delaunay, César Doméla, Wassily Kandinsky, Leo Leuppi, Richard Paul Lohse, Alberto Magnelli, Sophie Täuber-Arp und Georges Vantongerloo. Ein Teil der Blätter war, meist im geheimen, in Paris und Südfrankreich gedruckt und in die Schweiz geschmuggelt worden. Nebenstehender letzter Holzschnitt von Kandinsky war sein Beitrag. Nachstehende Textkonzentration, die, neben Kurztexten von Arp, Magnelli und Bill, die Einleitung bildete, ist sein letztes veröffentlichtes theoretisches Bekenntnis.

Jede geistige Epoche drückt ihren besonderen Inhalt in einer Form aus, die genau diesem Inhalt entspricht. Jede Epoche erhält auf diese Weise ihre wahre «Physiognomie», voller Ausdruck und Kraft, und so verwandelt sich «gestern» in «heute» in allen geistigen Bereichen. Aber die Kunst besitzt außerdem noch eine ihr ausschließlich zugehörige Qualität, nämlich die, im «Heute» das «Morgen» zu erraten – eine schöpferische und prophetische Kraft.



12/22

## Die farbigen Reliefs von Sophie Tæuber-Arp

Der letzte Text, den Kandinsky schrieb, entstand im Juni 1943, unter dem Eindruck des Todes von Sophie Tæuber-Arp, über ihre farbigen Reliefs. Es ist das erste und einzige Mal, daß sich Kandinsky, damals fast 77 Jahre alt, ausschließlich über das Werk eines anderen Künstlers schriftlich äußerte. Es ist dies nicht ganz zufällig. Der Tod von Sophie am 13. Januar 1943 hinterließ für alle in unserem Kreis eine schmerzliche Lücke. Jeder der mit ihr zu tun hatte, war berührt von ihrem lauterem Wesen. Deshalb wohl fand Kandinsky für ihr Werk Worte besonderer Anerkennung.

Sophie Tæuber-Arp wählte das «farbige Relief» als Ausdrucksmittel vor allem in den letzten Jahren ihres Lebens. Sie bediente sich dabei fast ausschließlich der einfachsten Formen, geometrischer Formen. Durch ihre Zurückhaltung, ihre Stille, durch ihre Eigenschaft, selbständiger Ausdruck zu sein, laden die Formen die geschickte Hand ein, sich der Sprache zu bedienen, die ihr eigen und die oft nur ein Flüstern ist. Aber manchmal ist das Geflüster ausdrucksvoller, überzeugender, eindringlicher als das Laute, das sich dann und wann zu Ausbrüchen hinreißen läßt.

Um sich Meisterschaft über die «stummen» Formen aneignen zu können, ist Begabung mit einem feinen Sinn für Maß nötig, muß man die Formen an und für sich zu wählen wissen: je nach der Beziehung, die zwischen ihren drei Dimensionen besteht, nach ihren Proportionen, ihrer Höhe, ihrer Tiefe, ihrer Fähigkeit, sich kombinieren zu lassen, ihrer Art, zu einem Ganzen beizutragen – in einem Wort: man muß den Sinn für Kombination haben.

Alle diese Anforderungen komplizieren die Aufgabe, selbst wenn es

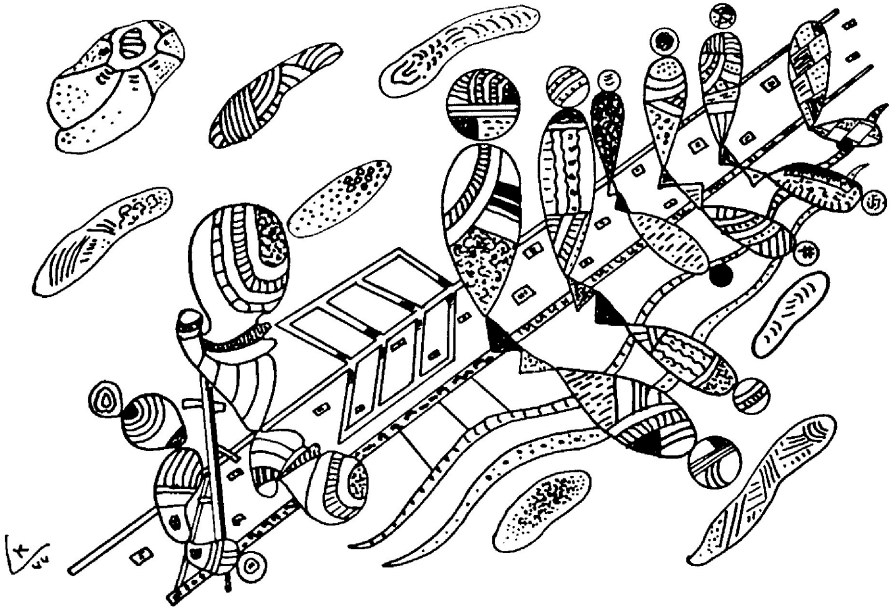
sich nur um monochrome Plastik (Plastik aus Stein) handelt. Zur Schönheit der Volumen fügt sich bei den «kolorierten Reliefs» von Sophie Tæuber-Arp das Geheimnisvolle, die erregende Macht der Farbe, die bald die Stimme der einfachen Form belebt, bald einen Akzent mäßigt; die das Strenge der einen Form betont, während sie einer andern Milde mitteilt; die dieses Hervorspringen unterstreicht und jenes unaussprechlich verringert. Und so bis ins Unendliche. Ein Widerhall von Stimmen, eine Fuge.

Das Arsenal der Ausdrucksmittel ist von einem unerschöpflichen Reichtum. Die größten Gegensätze sind: «laut» und «leise». Dem Donner der Pauken und Trompeten einer Ouvertüre von Wagner steht die leise, die «monotone» Fuge von Bach gegenüber.

Hier: der Donner und die Blitze, die den Himmel zerfetzen, die Erde erschüttern. Dort: ein Himmel glatt und grau, in seiner ganzen Weite, und der Wind hat sich zurückgezogen in ferne Gegenden. Das kleinste, nackte Reis bleibt unbeweglich, das Wetter ist weder warm noch kalt.

Sprache der Ruhe.

Sophie Tæuber-Arp hat sich unfehlbar, ohne «Furcht und Tadel», ihrem Ziel genähert.



## Tafel-Verzeichnis

|       |      |                                                      |               |
|-------|------|------------------------------------------------------|---------------|
| S. 15 | 1910 | No 1. Studie zu «Komposition II».                    | 30,25 × 23,75 |
| 16    | 1910 | Studie zu «Improvisation No 14».                     | 30 × 20,5     |
| 35    | 1912 | No 4.                                                | 21,5 × 28,5   |
| 48    | 1912 | No 6.                                                | 21,5 × 34,5   |
| 55    | 1912 | No 2.                                                | 25 × 25,5     |
| 59    | 1918 |                                                      |               |
| 62    | 1916 | No 12.                                               | 23,3 × 30,3   |
| 70    | 1923 |                                                      |               |
| 73    | 1924 | No 10.                                               | 34,2 × 24,5   |
| 78    | 1925 | No 23.                                               | 25,3 × 31     |
| 84    | 1925 |                                                      |               |
| 88    | 1925 | No 5.                                                | 31 × 39       |
| 93    | 1925 | No 14.                                               | 31 × 38,5     |
| 96    | 1928 | No 3.                                                | 16,5 × 18     |
| 118   | 1929 | No 10.                                               | 5,25 × 26,5   |
| 122   | 1930 | No 21. Schema für das Bild «Weiß auf schwarz» (1930) |               |
|       |      |                                                      | 22 × 27,5     |
| 128   | 1931 | No 26.                                               | 18 × 22       |
| 139   | 1932 | No 32.                                               | 19 × 32,3     |
| 143   | 1931 | No 36.                                               | 27 × 32,5     |
| 149   | 1932 | No 12.                                               | 23 × 35       |
| 153   | 1932 | No 21.                                               | 29,5 × 31,3   |
| 158   | 1933 | No 14.                                               | 31 × 39       |
| 161   | 1934 | No 7.                                                | 23 × 33       |

- 173 1934 No 6.  $23 \times 35$   
176 1937 No 2.  $22,3 \times 32,75$   
185 1938 No 2. Schema nach dem Bild «Stabilité animé» (1937)  
 $27,3 \times 32$   
202 1938 No 4.  $26 \times 38$   
211 1939 No 3.  $14 \times 22$   
216 1939.  $16 \times 22$   
222 1939 No 7.  $16,3 \times 21,75$   
230 1937  
232 1940 No 5.  $17,5 \times 28$   
248 1942 Holzschnitt für «10 Origin».  $21 \times 27$   
250 1942 No 5.  $20 \times 27$   
253 1944 No 5.  $28,3 \times 19$

Bild «Weiß auf schwarz», 1930, auf dem Schutzumschlag

Außer dem Holzschnitt auf Seite 248 handelt es sich bei allen Tafeln um Reproduktionen nach Zeichnungen in Tusche auf Papier.

## Inhalt

- S. 5 Zur zweiten Auflage
- 7 Einführung von Max Bill
- 17 Über die Formfrage. 1912
- 49 Über Bühnenkomposition. 1912
- 63 Malerei als reine Kunst
- 71 Die Grundelemente der Form. 1923
- 74 Farbkurs und Seminar. 1923
- 79 Über die abstrakte Bühnensynthese. 1923
- 95 Tanzkurven. 1926
- 89 Der Wert des theoretischen Unterrichts in der Malerei. 1926
- 97 und. 1927
- 109 Analyse der primären Elemente der Malerei. 1928
- 119 Modeste Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung. 1928/30
- 125 Kunstpädagogik. 1928
- 129 Die kahle Wand. 1929
- 133 Der Blaue Reiter. 1930
- 140 Paul Klee. 1931
- 144 Betrachtungen über die abstrakte Kunst. 1931
- 154 Fragen und Antworten. 1935
- 159 Berechnung. 1935
- 162 Die Kunst von heute ist lebendiger denn je. 1935
- 174 Linie und Fisch. 1935
- 177 Leere Leinwand undsoweiter. 1935
- 182 Abstrakte Malerei. 1935

- 191 Zwei Richtungen. 1935
- 195 Franz Marc. 1936
- 203 Zugang zur Kunst. 1937
- 212 Interview Nierendorf-Kandinsky. 1937
- 217 Konkrete Kunst. 1938
- 223 abstrakt oder konkret. 1938
- 226 Meine Holzschnitte. 1938
- 229 Stabilité Animé. 1938
- 233 Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst. 1939
- 249 Jede geistige Epoche. 1942
- 251 Die farbigen Reliefs von Sophie Täuber-Arp. 1943
- 254 Verzeichnis der Tafeln.





