

Herbert Schade SJ
Wassily Kandinsky

Der „Universale Karfreitag“ und das „Zeitalter des heiligen Geistes“

Die Kunst des Malers Wassily Kandinsky scheint der Inbegriff des Rätselhaften, des Chiffrierten und des Geheimen zu sein, das heute wie ein Vorhang alle Wirklichkeitsbezüge verstellt, die den Sinn und das Ziel des menschlichen Daseins offenbar machen. Mag man diese Wirklichkeiten Ursprung und Ende, Leben und Tod, Kosmos und Seele, Gott oder Teufel nennen, immer behalten die Fragen nach ihnen und mehr noch die Antworten auf sie heute einen kryptischen Charakter. Sie erscheinen verschleiert wie das Götterbild in Sais oder wie der Gekreuzigte der Karfreitagsliturgie. Kandinsky selbst schrieb schon 1910: „Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimes, dies ist Kunst.“¹ Man gewinnt den Eindruck, daß bei dem Maler das „Ignotum X“ des Immanuel Kant Aktualität erhält und der „absolute Geist“ des Georg Friedrich Wilhelm Hegel neuen Ausdruck sucht. Oder ist es das „Ganze christlicher Existenz“, das auch nach Karl Rahner „in die dunklen Abgründe der Wüste dessen hineinführt, den man Gott nennt“²?

Das Christentum, das die Kunst des russischen Malers prägt, besitzt weithin anonymen Charakter. Es ist ungegenständlich, aber noch nicht gegenstandslos geworden. Der heilige Reiter Georg versinkt in Kandinskys Bildern in Farb- und Formprozessen. Der Engel mit der Posaune wird zur reinen Bewegung und das Gespann des Elias verwandelt sich in das Aufsteigen jenes unaufhörlichen Übergangs von Tod und Auferstehung, der dem kosmischen Zyklus der Jahreszeiten seit der Erschaffung der Welt eigen ist. Es gibt bei Kandinsky kein „Guernica“ und kein „Massaker von Korea“ wie bei Pablo Picasso. Bei dem russischen Maler haben Geschichte und Politik aufgehört, Gegenstand der Kunst zu sein. Die beherrschende Rolle, die das Historienbild in der alten Malerei innehatte, ist ausgespielt. Das „Miserere“ aus den Proletarienvorstädten des Georges Rouault hat der sensible Lauscher des „gelben Klangs“ nicht wahrgenommen. Das gekreuzigte Antlitz des menschengewordenen Gottes, das man noch in den Meditationsbildern seines Malerfreundes Alexej von Jawlensky wiedererkennt, hat Profil und Kontur verloren. Man wundert sich deshalb nicht, wenn der Dadaist, also der literarisch Abstrakte, Hugo Ball 1927 schreibt: „Wenn unsere abstrakten Bilder in einer Kirche hängen: man brauchte sie am Karfreitag nicht zu verhängen. Die Verlassenheit selbst ist Bild geworden. Kein Gott, keine Menschen mehr sind zu sehen . . . Was bedeutet das alles? Vielleicht nur das eine, daß die Welt im Zeichen der Generalpause steht und am Nullpunkt angelangt ist . . . Daß ein universaler Karfreitag angebrochen ist . . . und Gott auch zu Ostern am Kreuz gestorben bleibt.“³

Und doch ist das Anliegen Wassily Kandinskys, der, wie Will Grohmann mitteilt, bis zu seinem Ende orthodoxer Christ blieb, in besonderer Weise religiös. Der Künstler wollte mit seiner abstrakten Malerei, die er auch „absolute Kunst“ nannte, ein allgemeines, allen Anschauungen übergeordnetes Prinzip aufdecken, mit dem man den modernen Materialismus überwinden könnte. „Wenn die Religion, Wissenschaft und Moral (die letztere durch die starke Hand Nietzsches) gerüttelt werden und wenn die äußeren Stützen zu fallen drohen, wendet der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und sich selbst zu“ (GK 23). Es geht dem russischen Maler um das, was Franz Marc die „mystisch innerliche Konstruktion“ nannte, um „malerische Existentiale“, wie man es heute nennen könnte, Existentiale, die von einer „inneren Notwendigkeit“ und ihrer Korrespondenz zum „Geist“ bestimmt sind.

Es scheint keine Frage, daß viele Künstler und Geisteswissenschaftler bis in die Theologie hinein dem russischen Maler bei seiner Suche nach einer umfassenden Religion, die auf den Fundamenten personaler Existenz aufruht und eine Art „anonymen Christentums“ enthält, gefolgt sind. Sie alle bauen mit an diesem „neuen Reich“, in dem – wie Kandinsky sich ausdrückt – der „Geist die Seele ist der Epochen des großen Geistigen“ (GK 104). Sie arbeiten mit am „Zeitalter des heiligen Geistes“ (W. Kandinsky).

Herkunft und Leben

„Kandinsky wurde am 4. Dezember 1866 in Moskau geboren. In den Adern seines Vaters floß russisches und auch etwas mongolisches Blut. Mit Stolz erwähnte er des öfteren eine seiner Urgroßmütter, die eine mongolische Prinzessin gewesen war. Sein Vater, der aus Kjachta an der chinesischen Grenze stammte, kam in jungen Jahren nach Moskau und heiratete dort Lydia Ticheeva, eine gebürtige Moskowiterin, die wegen ihrer Schönheit berühmt war.“⁴ Tatsächlich scheint gerade der Beginn seiner abstrakten Malerei von dem Weiträumigen und Schweifenden östlicher Steppen mitgeprägt. „Reiter“ bilden ein zentrales Motiv des frühen Kandinsky. Und eigentlich war der Maler, der nacheinander die russische, die deutsche und die französische Staatsangehörigkeit besaß, heimatlos wie die galoppierenden Reiter seiner Bilder.

Nach neun Jahren Gymnasium in Odessa studierte er Jurisprudenz und Nationalökonomie und legte 1892 sein Staatsexamen ab. Seine Familie vermittelte ihm von früh an eine reiche musische Ausbildung. Tante Elisabeth Ticheeva, eine Baltin, sprach mit dem jungen Wassily deutsch und erzählte ihm deutsche Märchen, die er niemals vergaß. Als er nach seinem Examen einen Ruf als Professor nach Dorpat erhielt, lehnte Kandinsky ab und beschloß Maler zu werden.

Im Jahr 1896, als Kandinsky den Entschluß faßte, sich der Kunst zu widmen, hatte Antoine Henri Becquerel die Radioaktivität entdeckt. „Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig, weich... Die Wissenschaft schien mir ver-

nichtet: ihre wichtigste Basis war nun ein Wahn, ein Fehler der Gelehrten, die nicht im verklärten Licht mit ruhiger Hand ein göttliches Gebäude Stein für Stein erbauten, sondern in Dunkelheit aufs Geratewohl nach Wahrheiten tasteten und blind einen Gegenstand für einen anderen hielten.“ Die Kunst allein hatte die Macht, „mich außer Zeit und Raum zu versetzen“ (R 16).

Im Dezember 1896 zog Kandinsky nach München und studierte dort an der Privatschule von Anton Azbés. 1899 ging er auf die Akademie von Franz von Stuck. Nach seinem Studium war er auch kunstpolitisch aktiv tätig. Er gründete 1901 die Künstlergruppe „Phalanx“. Hier wird Gabriele Münter seine Schülerin. Das Zusammenleben mit Münter in München und Murnau bestimmt ihn dazu, sich von seiner Frau Anja Tschimiakin, die eher am Wissenschaftler als am Maler Kandinsky interessiert war, zu trennen. Die „Sturm-und-Drang-Zeit“, die Gabriele Münter miterlebte, brachte Kandinsky viele Anregungen, aber auch manche psychische Belastung. 1907 mußte er für eine Zeit ein Sanatorium aufsuchen. Im Jahr 1909 wurde er Präsident der „Neuen Künstlervereinigung München“. Im Gründungszirkular schrieb er die programmatischen Sätze: „Wir gehen aus von dem Gedanken, daß der Künstler außer den Eindrücken, die er von der äußeren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt und das Suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sämtlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen sollen – nach Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen –, kurz das Streben nach künstlerischer Synthese, dies scheint uns eine Lösung, die gegenwärtig immer mehr Künstler geistig vereinigt“ (N 48).

Als in dieser „Künstlervereinigung“ die Animosität gegen die abstrakte Malerei von Kandinsky überhandnahm, schieden er und Franz Marc aus und entwarfen das Konzept vom „Blauen Reiter“. „In Wirklichkeit gab es nie eine Vereinigung ‚Der Blaue Reiter‘, auch keine ‚Gruppe‘, wie oft irrtümlich geschrieben wird. Marc und ich nahmen das, was uns wichtig schien, was wir frei wählten, ohne uns um irgendwelche Meinungen oder Wünsche zu kümmern.“ „Der Blaue Reiter“ war also zuerst ein Almanach, der keine Richtung, sondern die Mannigfaltigkeit der Kunstaussdrücke zum Ziel hatte. Die erste Ausstellung wurde am 18. Dezember 1911 bei Thannhauser eröffnet. Das „Prinzip des Internationalen“ trat hier deutlich hervor. Namen wie Delaunay, Rousseau, Arp, Braque, Vlaminck, de la Fresnay, Larionoff und die Gontscharowa, Malewitsch, Heckel, Nolde, Mueller, Münter, Picano und Kubin waren u. a. vertreten. 1912 erschien bei Piper in München Kandinskys epochemachendes Buch „Über das Geistige in der Kunst“.

Der beginnende Weltkrieg schnitt diese Entwicklung ab. 1915 kehrte Kandinsky nach Moskau zurück. 1916 lernte er die junge Nina von Andreewsky, die Tochter eines Generals, kennen. Beide heirateten am 11. Februar 1917 im russisch-orthodoxen Ritus. „Mit unserer Ehe begann für ihn der Frühling in seinem Lebensherbst“, schreibt Nina (N 17). Nach der Revolution wird er Mitglied der Abteilung „Kunst“ im Kom-

missariat für Volksaufklärung. Er organisiert Ausstellungen und gründet 1919 das Museum für malerische Kultur in Moskau. 1920 wird Kandinsky Professor an der Moskauer Universität. 1921 gründet er in der russischen Hauptstadt die Akademie der Kunstwissenschaften und wird deren Vizepräsident. Trotz seiner hohen Stellungen im Kulturbetrieb der russischen Räterepublik war Kandinsky weder Marxist noch Kommunist. Politik im engeren Sinn war ihm fremd.

Als Kandinsky im Herbst 1921 als Professor ans Bauhaus in Weimar berufen wurde, folgte er dieser Berufung gern; denn die neue Kunstauffassung eines „sozialistischen Realismus“ begann damals ihre Schatten vorauszuwerfen. Kandinsky brachte die Zeit am Bauhaus in Weimar und später in Dessau eine neue geometrisierende Kunst und eine Fülle von theoretischen Einsichten.

Wie er 1921 vor dem politischen Realismus der Sowjetkunst flüchtete, entzog er sich 1933, als das Bauhaus geschlossen wurde, dem Einfluß des „biologischen Idealismus“ der Nazikunst und ging nach Neuilly-sur-Seine in die Nähe von Paris. Schon 1930 hatte er sich an der Ausstellung „Cercle et Carré“ in Paris beteiligt. 1939 erwarb er die französische Staatsangehörigkeit. Mitten in der Arbeit für die Dekorationen zu einem Ballett starb Wassily Kandinsky am 13. Dezember 1944 in Neuilly-sur-Seine.

Der „Kampf mit der Märchenluft“ und der „blaue Reiter“

„Es war einmal“, heißt der Titel eines Temperabilds von Kandinsky aus dem Jahr 1904. Ein Mädchen mit gotischem Spitzhut und Schleier sitzt dort auf einer Wiese und schaut zu einem Ritter hinunter. „Es war einmal“ könnte man auch über die übrigen Bilder der Frühzeit schreiben. „Sonntag“ (altrussisch) 1904, „Reitendes Paar“ 1907 und „Das bunte Leben“ 1907 vermitteln etwas von diesem Märchenhaften und Folkloristischen. Die Bilder werden von farbigen Flecken bestimmt, die an den neoimpressionistischen und jugendstilartigen Kunstwerken der Jahrhundertwende orientiert sind. „Ich versuchte damals durch Linienführung und Verteilung der bunten Punkte das Musikalische von Rußland auszudrücken“ (G 51) (*Abb. 1*).

Die Gefährlichkeit dieser narrativen Malweise und ihres märchenhaften Charakters wurde Kandinsky bald bewußt. Derartig gefühlvolle Erzählungen gleiten schnell ins Unverbindliche ab. „Jedenfalls“, so schreibt der Maler, „sobald sich der Zuschauer im Märchenlande glaubt, ist er sofort gegen starke seelische Vibration immun. Und so wird das Ziel des Werks zu Nichts. Deswegen muß eine Form gefunden werden, die erstens die Märchenwirkung ausschließt und zweitens die reine Farbwirkung in keiner Weise hemmt“ (GK 89). „Dieser Kampf mit der Märchenluft ist dem Kampf mit der Natur gleich“ (ebd., Anm.).

Die bedeutsame Tafel „Das bunte Leben“ (1907) hebt gleichsam ein Thema Nietzsches und Bergsons, die Kandinsky gelesen hat, ins Bewußtsein. Doch bleibt das Gemüthafte vorherrschend. „Tod und Auferstehung“ scheinen durch den Friedhof im

Hintergrund rechts und den Kreml, der in Gestalt eines himmlischen Jerusalems auf der Höhe des Berges steht, ins Überzeitliche erhoben⁵. Aber man kann ein so anspruchsvolles Thema wie „Tod und Auferstehung“ nicht im Stil des Märchens, als ein „Es war einmal“ behandeln. Wirksamer wäre die Formel der Offenbarung: „In jener Zeit“. Das bedeutete die künstlerische Erfassung eines heilsgeschichtlichen Vorgangs als solchen. Doch von einer solchen Auffassung war der Maler weit entfernt.

Der Zwiespalt zwischen der „Verzweiflung am Mythoslosen“ (W. Haftmann) und den verschiedenen Theorien der modernen Malerei bestimmte damals Kandinsky. Diesen Zwiespalt suchte er in seiner abstrakten Kunst zu überwinden. Der Durchbruch zu dieser neuen Malweise erfolgt im Zeichen des „Reiters“.

Das zentrale Problem des Menschen besteht darin, Raum und Zeit bewältigen, ehe sie ihn überwältigen. Er muß der Zeit in das Rad fallen, der Schlange den Kopf zertreten und aus der Zerstreuung hinauskommen. „Wenn ich mein künstlerisches Ziel in wenigen Worten zusammenfassen müßte“, schreibt Kandinsky, „so würde ich sagen: sich durch die Tragik hindurch emporheben“ (H 28). Inbegriff dieses elementaren anthropologischen Bemühens ist das Bild des Reiters und vor allem das Bild des heiligen Georg, der mit dem Drachen kämpft.

Schon in der Frühzeit Kandinskys beobachten wir in seinem Werk immer wieder Reiter und Ritter, die in den Kampf ausziehen. Aus dem Jahr 1903 stammt das Bild, das den (vielleicht später eingefügten) Titel des Almanachs und der Ausstellung trägt: „Der blaue Reiter“ (Sammlung Bührle, Zürich). Wie in einem Märchen reitet der Ritter dieses Bilds in blauem Kapuzenmantel auf einem Schimmel über grüne Wiesen. Die weiße Wolke auf blauem Himmel bildet auch den Grundakkord der Farben des Reiters. Der „blaue Reiter“ hat bei Kandinsky alle Elemente einer himmlischen Figur. Er gehört in die Phase der blauen Farbe, die sich überall abzeichnet. 1890 malt Max Klinger „Die blaue Stunde“. Am Beginn des 20. Jahrhunderts steht die „blaue Epoche“ von Pablo Picasso. Die Jugendbewegung suchte damals nach der „blauen Blume“. Franz Marc wird, ähnlich Kandinsky, seinen „Turm der blauen Pferde“ malen. Der blaue Himmel hat diese Farbe mit Emotionen befrachtet. Sehnsucht und Melancholie drücken sich in diesem Blau aus. In seiner Hinterglasmalerei „Heiliger Georg I“ (Murnau 1911) ist das Pferd von blauer Farbe. Dieses Mal tritt zum Reiterbild das Kampfmotiv. Das Drachenspalten zeigt jedoch nicht allein den legendären Vorgang der Befreiung der gefangenen Prinzessin, sondern weist auf ein uraltes Schöpfungsmotiv hin: Marduk spaltet Tiamat und Jahwe Lewiathan. Aus dem geteilten „Tohuwabohu“ der Genesis erhebt sich dann der Schöpfungsberg.

Das Bild des heiligen Georg ist also ein Kampf- und Schöpfungsmotiv. In seinem Wasserfarbenbild „Georg II“ (1911) wird das Thema der Spaltung schon auf seine Strukturen reduziert, d. h. Spalten und Trennen bestimmen die ganze Gestalt. In den Illustrationen zu den „Klängen“ wird die Struktur der Teilung in einem Holzschnitt geradezu zum abstrakten Prozeß. So wird das mythische Thema umgesetzt in eine Chiffre des Kämpfens, Teilens und Bauens. Der Reiter wird jedoch bei Kandinsky

zugleich auch zum Inbegriff des Transzendierens, zu einer Figur, die wie Mohammed in den Himmel auffährt, oder wie der Dichter, der auf dem Pegasus in die Sterne fliegt (*Abb. 2*).

Im Almanach von 1912 wird das Georgsmotiv zum Inbegriff der Befreiung der gefesselten Menschen und zum Signal des Aufbruchs aus den bürgerlichen Konventionen des Akademismus. Seltsam ist, daß 1917 in einer Studie des „Heiligen Georg“ der Heilige noch einmal die Prinzessin wie Christus die Kirche befreit. Der Baum über der Drachenhöhle wird welk, während der Baum mit der Ecclesia-Prinzessin in Blüte steht. Hier wird der Zeit und Leben verschlingende Drache selbst dargestellt, dieses uralte Motiv menschlicher Symbolik, das schon im Paradiesbericht der Genesis anklingt.

Im Jahr 1914, als der große Krieg begann, entsteht schließlich das Hinterglasbild mit den apokalyptischen Reitern. Ein weißes, ein blaues und ein rotes Pferd verknoten sich mit ihren Reitern auf goldgelbem Grund zu einer Trinität des Schreckens. Vier Medaillons fassen den mandorlaförmigen Rahmen dieser apokalyptischen Majestas. Aber in den Medaillons sehen wir keine Evangelistensymbole, sondern Vogel, Fisch, Kamel und Elefant, vier Chiffren des Unbekannten. Es scheint, daß Kandinsky mit diesem Bild die Schrecken des Kriegs vorausgesehen hat.

Voraussetzungen der abstrakten Malerei des Wassily Kandinsky

Bei einem Besuch der Moskauer Impressionistenausstellung im Jahr 1895 beeindruckte Kandinsky Monets Bild „Die Heuhaufen“ (Paris 1891) besonders. Das flimmernde Spiel der Farbtupfen regte ihn an, den Gegenstand „Heuhaufen“ ganz zu eliminieren und nur mehr Farben und Formen sprechen zu lassen. Ein ähnliches Erlebnis – so berichtet er in seinem „Rückblick“ – widerfuhr ihm 1909 in seinem Münchner Atelier. Bei einer Rückkehr in seine Wohnung sah er an einem der an die Wand gelehnten Bilder nur mehr das Glühen der Farben, ohne die Gegenstandswelt seines eigenen Werks wiederzuerkennen.

Es lassen sich also konkrete Erlebnisse im Leben des Malers als Motive zur abstrakten Kunst überführen. Die abstrakte Kunst besitzt jedoch bemerkenswerte Vorstufen in der Frühromantik, deren Untersuchung wir Klaus Lankheit und Otto Stelzer verdanken⁶. Dichter und Maler sahen damals im subjektiven Gefühl den Urgrund der Kunst. So berichtet Ludwig Tieck in seinem Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“, wie sich die Seele des Künstlers in „grellen Farben ohne Zusammenhang“ ergötzt. Novalis schreibt: „In sich zurückgehen bedeutet bei uns, von der Außenwelt abstrahieren.“ C. D. Friedrich malt den „gestaltlosen Himmel“, den ein Zeitgenosse „Luftschaff“ nennt (im Gegensatz zur „Landschaft“). Die fahrigen Hintergründe in William Turners Seestücken lassen Schiffe im All verschwimmen.

Die Anonymisierung des Gegenstands bei den Impressionisten hat also ihre Vorgeschichte. Das Kunstschaffen bestand damals nicht mehr in der Darstellung einer

Weltordnung, sondern in der Wiedergabe des subjektiven Erlebens, in der Sichtbarmachung der Prozesse des Gefühls. Die intensiven Arbeiten im Bereich der Naturwissenschaften, ihre differenzierten Methoden und ein „technisches Sehen“ verlieren das Ganze von Welt und Mensch aus ihren Augen und beachten den Bildcharakter der Wirklichkeit nicht mehr. Dadurch erhält die Kunst Aufgaben und eine Bedeutung, die sie überfordern. Deutlich formuliert Klaus Lankheit diese Situation: „Die seit dem Zusammenbruch der barocken Ordnung autonom gewordene Kunst hat den Willen, ein selbständiges Organ der Welterkenntnis zu sein“ (ebd. 87).

Adama von Scheltema hat darauf hingewiesen, daß schon Immanuel Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“ (1790) geglaubt habe, daß „das Wesen der Schönheit am reinsten in Arabesken, freien Linienformen, reiner textloser Musik zum Ausdruck komme, während die Schönheit des Menschenkörpers, eines Bauwerks als anhängende Schönheit an gewisse Bedingungen geknüpft sei, die nicht im Wesen des Schönen, sondern des betreffenden Gegenstands lägen“. Kant unterscheidet das „Wesen der Schönheit“ und eine „anhängende Schönheit“⁷.

Kandinsky äußert – ohne sich auf Kant zu berufen – oft vergleichbare Gedanken. In seinem Aufsatz „Über die Formfrage“ unterscheidet er an den Gegenständen Linien und Formen, die ihren „praktisch-zweckmäßigen Sinn“ bezeichnen, und andere, die einen ästhetischen Eigenwert besitzen, den er den „reinen inneren Klang“ nennt.

Diese beiden gegensätzlichen Kategorien, dem „Praktikablen“ und dem „innerlich Schönen“, entsprechen auch verschiedene Weltanschauungen. So stellt der künstlerische Naturalismus für Kandinsky nur die ästhetische Ausformung des „materialistischen Credo“ der zeitgenössischen Gesellschaft dar. Die Vertreter dieser Gesellschaft, die sich politisch als „Republikaner“, ökonomisch als „Sozialisten“ und wissenschaftlich als „Positivisten“ verstehen, mögen sich religiös „Juden, Katholiken, Protestanten usw.“ nennen. In Wirklichkeit sind sie Atheisten, was einige der Kühnsten oder Beschränktesten auch offen bekennen. Der ‚Himmel‘ ist entleert. ‚Gott ist gestorben‘“ (GK 16). „Unsere Seele, die nach der langen materialistischen Periode erst am Anfang des Erwachens ist, birgt in sich Keime der Verzweiflung, des Nichtglaubens, des Ziel- und Zwecklosen. Der ganze Alpdruck der materialistischen Anschauungen, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel gemacht haben, ist noch nicht vorbei“ (GK 4). Deshalb fordert Kandinsky das „Geistige in der Kunst“, das „Mystischnotwendige“ (GK 58).

Grundlage und Fundament des Geistigen ist nach Auffassung Kandinskys die „innere Vibration“ der Seele des Künstlers, der „innere Klang“ oder das „Gefühl“, aus dem mit „innerer Notwendigkeit“ das Kunstwerk hervorgeht: „In einer Komposition also, wo das Körperliche mehr oder weniger überflüssig ist, kann man auch dieses Körperliche mehr oder weniger auslassen und durch rein abstrakte oder durch ganz ins Abstrakte übersetzte körperliche Formen ersetzen. In jedem Fall dieser Übersetzung oder dieses Hineinkomponierens der rein abstrakten Form soll der einzige Richter, Lenker und Abwäger das Gefühl sein“ (GK 52).

Einen besonderen Einfluß auf die Entstehung der abstrakten Malerei Kandinskys übte die Theosophie aus. Kandinsky war zwar nie Mitglied der theosophischen oder anthroposophischen Gesellschaft, hat aber deren Spiritualität studiert und benutzt⁸. Im „Geistigen in der Kunst“ nennt er diese Weisheitslehre mit Helena Petrowna Blawatzky „die ewige Wahrheit“. Er kennt Steiners Lucifer-Gnosis und stützt sich, wie Ringbohm nachgewiesen hat, auf die „uralte Weisheit“ von A. Besant und den „sichtbaren und unsichtbaren Menschen“ von C. W. Leadbeater. Nach der Theosophie gibt es „kosmische Wesenheiten“, die den Menschen prägen und zu denen der Mensch zurückkehren muß. Sie werden vor allem durch den Klang und die Farbe sichtbar gemacht. Man hat sich diese Vorgänge nach Art der Chladnischen Klangfiguren vorzustellen. Klingende Metallplatten, die in Bewegung versetzt werden, lassen Eisenfeilspäne sich zu einem Ornament ordnen. Tatsächlich steht für viele Maler seit Paul Cézanne der Rhythmus vor der Gestalt. Ähnlich wie Leadbeater und später Dali einen „unsichtbaren Menschen“ offenbar machen, der im kosmischen Rhythmus seinen Ursprung hat, gibt es bei Kandinsky eine „Vibration der Seele“, die mit diesem kosmischen Rhythmus in unmittelbarer Beziehung steht. Auch Paulus kennt einen „homo caelestis“, einen kosmischen Menschen, der im mittelalterlichen Topos vom „Makro- und Mikrokosmos“ immer wieder dargestellt wird. Kandinsky sucht durch Farbrhythmen, die den Kontur unterlaufen, dieses Wesenhafte und Geheimnisvolle des Menschseins immer wieder zu sich selbst kommen zu lassen. Er will es in abstrakten Farbfigurationen bewußt machen (*Abb. 5*).

Kandinsky scheint aber auch durch das epochemachende Buch von Wilhelm Worringer „Abstraktion und Einfühlung“, das 1908 im Piper-Verlag erschienen ist, angeregt zu sein. Zwischen Worringers Werk und dem 1912 ebenfalls im Piper-Verlag erschienenen Buch Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ gibt es bemerkenswerte Beziehungen. Worringer entwirft, gestützt auf die Ästhetik von Alois Riegl, Theodor Lipps und anderen Kunsthistorikern der Zeit, eine polare Lehre der Kunst. Danach gibt es einen „Einfühlungsdrang“ und einen „Abstraktionsdrang“. Dem „Einfühlungsdrang“ entspricht eine „organische Schönheit“ und das „Klassische“. Dem „Abstraktionsdrang“ korrespondiert eine „Schönheit im lebensverneinenden Anorganischen, im Kristallinen, allgemein gesprochen, in aller abstrakten Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit“. Dieser „Abstraktionsdrang“ bestimmt die „transzendente Kunst“. „Alle transzendente Kunst geht . . . auf eine Entorganisierung des Organischen, d. h. auf eine Übersetzung des Wechselnden und Bedingten in unbedingte Notwendigkeitswerte.“⁹

Mit der „transzendentalen Kunst“, die unter der „Gesetzmäßigkeit des Abstrakten“ steht, meint Worringer den geometrisch-archaischen Stil und die frühmittelalterliche Kunst. Dagegen stellt er die „klassische Kunst“, die sich in die „milde Harmonie des organischen Seins“ einfühlt, und die der Mensch deshalb genießen kann. Er begreift die Entwicklung der damaligen Kunstgeschichte unter dem Eindruck von Adolf von Hildebrand, Franz von Stuck und Heinrich Wölfflin als eine Wende hin zum „Klas-

sischen“. Die „neue Kunst“ sei „zu einer Luxustätigkeit der Psyche geworden, zu einer von allem Zwang und Zweck befreiten, beglückenden Betätigung innerer bisher gehemmter Kräfte“ (Worringer, 182).

Demgegenüber entscheidet sich Kandinsky offensichtlich für die „Gesetzmäßigkeit des Abstrakten“. Damit wendet er sich nicht nur von dem von Worringer gestützten Akademismus und Klassizismus ab, sondern auch von einer hedonistisch anmutenden „Kunst als Selbstgenuß“, die eine „Luxustätigkeit der Psyche“ sein soll. Man darf unterstellen, daß die Werke seines Lehrers Franz von Stuck und „Der Fall Boecklin“ (Meier-Graefe) für Kandinsky den Begriff der „klassischen Kunst“ Worringers und seiner Kunsttheorien in deprimierender Weise belegten.

„Sintflut“ und „Jüngstes Gericht“ – Götterdämmerung der christlichen Ikonographie

Die Erneuerung der christlichen Bildvorstellung nach der Französischen Revolution und nach der Säkularisation vollzog sich im Zeichen der Kunst. Man übernahm ein biblisches Motiv aus der christlichen Kunst des Abendlands und versah es mit einem „Stil“. So bevorzugten die Nazarener und die Neugotik das „Gotische“. Die Aufklärung, die Entmythologisierung, die Säkularisierung und die Zerstörung der christlichen Bildvorstellung leisteten einer vorwiegend materiellen Kolportage der biblischen Bildwelt Vorschub.

Demgegenüber bemüht sich Kandinsky, das religiöse Thema in der kosmischen und in der innerpsychischen Erfahrung festzumachen und grundzulegen. Man muß den „Klang“ oder den „Ruf“ der Botschaft wieder in sich hören und erfahren, ehe man wagen kann, das „Evangelium“ zu verkünden. Die „innere Notwendigkeit“ – ein Begriff von Nietzsche – wird ein Grundprinzip seiner Malerei (Abb. 3).

In der Kunst der „Geniezeit“ (ca. 1909–1914) entwickelte Kandinsky aus einer religiösen Thematik eine Reihe von bedeutenden Improvisationen und Kompositionen. So leiten die „Komposition VII“ (Moskau, Galerie Tretjakow 1913) die großen Themen „Allerheiligen I“ (Hinterglasbild, München, Städt. Galerie 1911) und „Jüngstes Gericht“ (Öl auf Leinwand, München Städt. Galerie 1911) ein. Dazu treten eine Reihe anderer Titel wie „Auferstehung“ und „Sintflut“ und zahlreiche ähnliche Studien. Diese Themen und Werke bringen nicht sosehr das überlieferte ikonographische Programm, sondern bemühen sich vergleichsweise um ein „christliches Gesamtkunstwerk“.

Dabei werden nicht wie am Beginn der menschlichen Kunst und ihres mythischen Denkens und Vorstellens die Erfahrungen aus Welt und Seele psychisiert und personifiziert. Kandinsky schafft nicht die Figuren eines neuen Götterhimmels, sondern er geht in umgekehrter Richtung voran: die mythischen und theologischen Motive, Engel und Heilige, Kreuz, Berg und Arche Noe werden in ursprüngliche farbige und formale Prozesse zurückverwandelt. So erleben wir gleichsam eine Art „Götterdämmerung“ der christlichen Bildvorstellung. Themen und Gestalten der Bibel werden gesichtslos

und anonym. Elementare Farbgegenüberstellungen und Formmotive bemühen sich, die uralte Thematik neu zur Anschauung zu bringen.

Es ist aufregend zu beobachten, wie in der Abfolge der Bildentwürfe und Studien zur „Komposition VII“ aus dem Gespann des Elias eine triadisch flammende Aufwärtsbewegung wird, wie der Mönch mit dem Totengebein auf der schwarzen Kutte des Allerheiligenbilds II später nur mehr eine dunkle Höhlenöffnung umschreibt. Die Heiligen der ursprünglichen Bilder erscheinen wie ein fleckenartiges Farbensemble in dem brodelnden Prozeß eines sich neubildenden Lebens, für das der Begriff „Auferstehung“ ebensowenig Geltung beanspruchen kann wie der Titel „Schöpfung“. Selbst in der endgültigen Fassung der „Komposition VII“ erhebt sich noch eine Art Kreuz ohne Kruzifixus über dem Farbgebirge.

Von besonderer Eindringlichkeit ist die Skizze I zur „Komposition VII“. Hier wird das langgestreckte Rechteck durch einen schwefelgelben schwarzkontrastierten Blitz in der Diagonale durchschnitten. Die Düsternis des Schwarz wirkt wie eine erstickende Wolke. Oben breitet sich eine rote Fläche aus, unten erscheint ein vorwiegend blauer Bezirk. Blau, rot, gelb, die Primärfarben, bilden im Farbkreis das Weiß. Jedem der drei Bezirke ist im Bild ein „Dreiecksauge“ zugeteilt. Die Komposition versinnbildlicht ein eschatologisches Gewitter, zu dem man prophetische Sätze des Malers selbst assoziieren kann: „Heute ist der große Tag einer der Offenbarungen dieses Reiches. Die Zusammenhänge dieser einzelnen Reiche werden wie durch einen Blitz beleuchtet; sie traten unerwartet, erschreckend und beglückend aus der Finsternis. Nie waren sie so stark miteinander verbunden und nie so stark voneinander abgegrenzt. Dieser Blitz ist das Kind der Verdüsterung des geistigen Himmels, der schwarz, erstickend und tot über uns hing. Hier fängt die große Epoche des Geistigen an, die Offenbarung des Geistes. Vater – Sohn – Geist“ (R 29) (*Abb. 4*).

Die letzte Fassung der „Komposition VII“ bietet eher die Vollendung des „Stirb und Werde“ der Gesellschaft. Sie wirkt wie eine gewaltige Paraphrase zu den uralten Themen von Schöpfung, Gericht und Auferstehung. Allerdings werden diese Inhalte von Kandinsky nicht mehr benannt. Wahrheit wird für den Maler zu einem Prozeß. Dieser Prozeß vollzieht sich jedoch nicht mehr in einem objektiven Bereich, sondern im Innenraum personaler Erfahrungen und subjektiver künstlerischer Überzeugungen. Diese Personalisierung der Vorgänge läßt sich auch an der besonderen Raumauffassung aufzeigen, die Kandinsky in seinen Bildern entwickelt.

Der „Muschelraum“ und die „himmlische Anamorphose“

Schon in den Bildern von Paul Cézanne hat man das „Ende der wissenschaftlichen Perspektive“ (Novotny) bemerkt. Das Raumgefüge der modernen Maler erscheint in vielfacher Weise verändert. Es gibt zunächst einmal nicht mehr die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt. Pierre Volbaut schreibt, der Künstler schaffe die trügerische



Abb. 1: Russische Schöne in der Landschaft, 1904



Abb. 2: Der Blaue Reiter, Katalogumschlag, 1911



Abb. 3: Allerheiligen I, Hinterglasbild, 1911

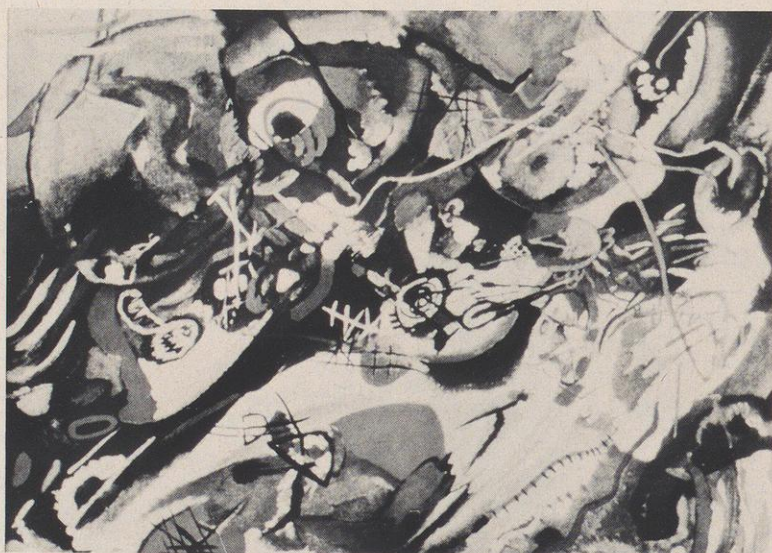


Abb. 4: Komposition VII, Skizze 1, 1913



Abb. 5: Improvisation Nr.19, 1911

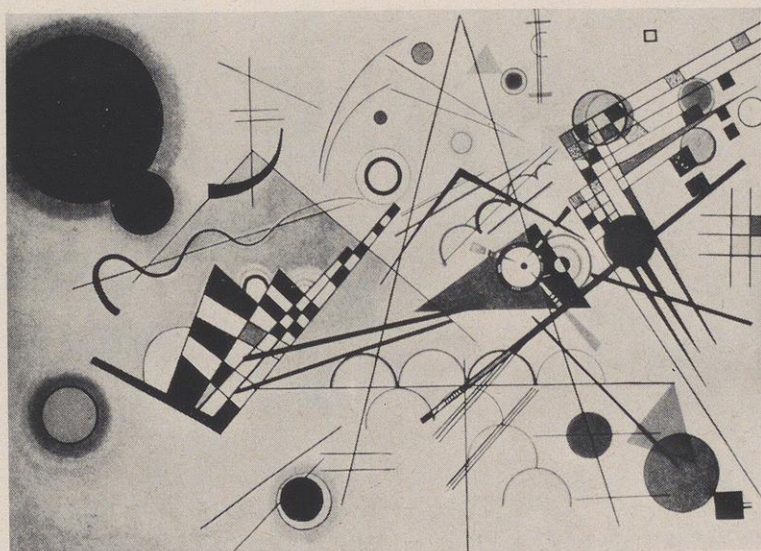


Abb. 6: Komposition VIII, 1923

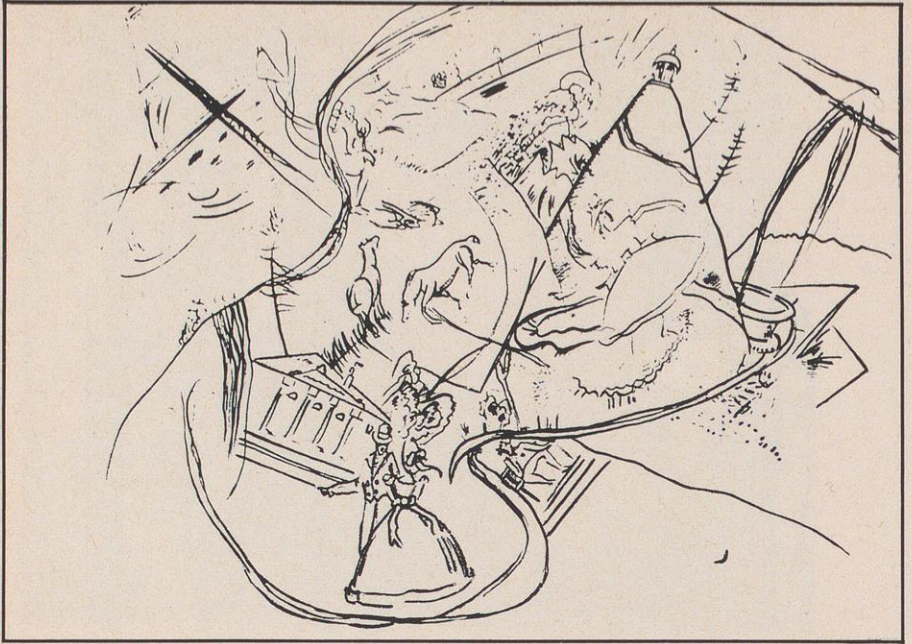


Abb. 7: Landschaft mit Tänzerin, Tuschfeder/Bleistift, 1916



Abb. 8: Gemäßigter Aufschwung, 1944

Perspektive einer fingierten Tiefe, „oder aber er zeigt Element in einem konkreten, fiktiven Raum und bildet mit ihnen Perspektiven, die in weite, unzugängliche Räume führen, in die sich unser Blick nicht vorwagt“ (H 74). „Kandinskys Raum ist endlos. Es gibt kein Oben und Unten. Er liegt nirgends“, sagt Jean Cassou (H 73).

Tatsächlich bemerken wir den Versuch, oben und unten, außen und innen zu vertauschen. Damit verlieren die klassischen Koordinaten von Stütze und Last jede Bedeutung. Zugleich gibt Kandinsky vielen Bildern eine Art Rand und baut eine Bildhöhle auf. Grohmann schreibt, die Figuren stünden in einigen Bildern der Frühzeit „wie in einer Muschel“. Es sind nicht nur die „Räume eines quälenden grenzenlosen ‚Anderswo‘“, sondern „die Räume des unerforschten Innern des Künstlers“ selbst (H 83) (Abb. 7).

Durch diese Kompositionsform dokumentiert Kandinsky, daß er uns in eine imaginäre Welt führen will. So schrieb er in seinem „Rückblick“: „Als ich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der (Ikonen-)Malerei, in die ich also hineingegangen war. Dasselbe Gefühl schlummerte bis dahin ganz unbewußt in mir, wenn ich im Hauptdom des Kreml war“ (R 20). Kandinsky will gleichsam in das Innere einer Kirche führen, nicht als eine Innenraumdarstellung realistischer Art, sondern in einen Himmel, der uns selbst „innerlich ist, und uns aufwärts führt“, zu einer „himmlischen Anamorphose“ (H 83). Dieses Bemühen läßt sich auch in der späteren geometrisierenden und biomorphen Malerei beobachten.

Vom Bild des Pferdes zum Symbol des Kreises

„Ich liebe heute den Kreis genauso, wie ich früher das Pferd geliebt habe, vielleicht sogar noch mehr, weil im Kreis mehr innere Möglichkeiten liegen. Deshalb hat er den Platz des Pferdes eingenommen.“ In seinem theoretischen Werk „Punkt und Linie zur Fläche“ schreibt Kandinsky: „Während die Gerade eine volle Negierung der Fläche ist, trägt die Gebogene (d. h. die gebogene Linie) einen Kern der Fläche in sich . . . (so) entsteht die unstabilste und die stabilste Fläche – der Kreis“ (P 87). Ré Soupault-Niemeyer erinnert sich noch an den Bauhaus-Unterricht, als Kandinsky vom Kreis als „Symbol der Ewigkeit und des Unendlichen“ sprach (H 49). Tatsächlich weiß schon Thomas von Aquin, daß der Kreis die vollkommenste Figur ist und daß der Mensch im Zeichen des Kreises die Schöpfung zu ihrem Ursprung zurückführt.

Für Kandinsky steht der Kreis als Zeichen einer neuen Definition der Welt; denn er weiß mit vielen Malern, daß „der Ursprung des Kunstwerks kosmisch ist“. Das Bauen der Welt war ihm immer das erste Anliegen. Wie der Baumeister der Genesis der Bible moralisée ahmt Kandinsky den Gott mit dem Zirkel nach und zieht den Kreis. Der Kreis begrenzt und schafft ein Ganzes. Ihm ordnet Kandinsky das Blau des Himmels zu. Demgegenüber symbolisiert das Quadrat die irdische Welt und erhält die gelbe Farbe. Dazwischen steht wie ein Vermittler das Dreieck, das rot als Eigenwert erhält. „Stößt der spitze Winkel eines Dreiecks auf einen Kreis, so entsteht eine Wirkung, die

genauso stark ist wie Michelangelos Finger Gottes, der Adams Hand berührt“ (H 63). Diese Art des geometrischen Malens, die Weltarchitektur zu entwerfen sucht, erhält einen ersten Höhepunkt in der „Komposition VIII“ (S. R. Guggenheim Museum New York 1923). In dem theoretischen Werk „Punkt und Linie zu Fläche“, das damals entstand, spricht Kandinsky einmal mehr von der „Synthese“, die aus seinen geometrischen Analysen entstehen soll, „die sich schließlich weit über die Grenzen der Kunst hinaus in das Gebiet der ‚Einheit‘ des ‚Menschlichen‘ und des ‚Göttlichen‘ erstrecken wird“ (P 19) (Abb. 6).

Zweifellos wollte Kandinsky nicht bei einer geometrisierenden Malweise stehenbleiben, wie etwa Piet Mondrian oder Joseph Albers. Das wird an seinen biomorphen Entwürfen deutlich.

Mikroben und Seelenvögel – zum biomorphen Spätwerk des Malers

Lindsay führt wohl zu Recht auch die tiefenpsychologische Interpretation der Symbolik bei Kandinsky ein. Allerdings ist die Formenwelt von Dreieck und Kreis, von der er spricht, nicht eindeutig auf die Geschlechter zu verteilen. Ein Dreieck ist die Namenskartusche des K = Kandinsky auf den frühen Bildern des Malers. Der dreieckige Berg im Kreis bildet auch das Weltbild des frühmittelalterlichen Cosmas Indicopleustes. Dieses Weltbild versteht die Himmelswasser des Weltkreises weiblich und den „Mann des Berges“, das Dreieck, als männlich. Wahrscheinlich wird auch bei Kandinsky die Symbolik wechseln. Lindsay weist jedoch überzeugend nach, daß es im Werk des Malers auch eine intensive Vitalsymbolik gibt.

Gerade im Spätwerk treten über Kreis und Dreieck hinaus eine Menge von biomorphen Formen auf, die man mit Amöben, Mikroben, Fischen, Schlangen und Vögeln verglichen hat. Das Geometrische nimmt nicht mehr die erste Stelle ein. Vergleichbare Formen gibt es in Kandinskys Malerei schon früh. Im „Stilles“ (1926) tritt jedoch eine solche „Amöbe“ wie ein lanzenbewehrter Drache auf. „Beziehungen“ (1934) bilden sich ähnlich wie „Zarte Bagatellen“ (1937) und „Himmelsblau“ (1940) wesentlich aus biomorphen Figuren. Die „Flatternde Figur“ (Zeichnung, 1942, 2) besitzt einen eshaften Charakter.

Am Ende dieser Entwicklung und am Ende des Werks von Kandinsky überhaupt steht das Bild „Gemäßigter Aufschwung“ (1944). Grohmann erinnert an das „Opfer Manoahs“ von Rembrandt, das einen vergleichbaren „Engel“ besitzt. In der gewellten Kartusche unter dem diagonalen Band oder einer sich erhebenden Schlange erkennt man noch einmal die kleine Figur des Reiters „Georg“. Die biomorphe Figur mit dem Dreieck daneben deutet Lindsay als Jungfrau Maria und Herrscherin des Himmels: „In diesem zarten Requiem identifiziert Kandinsky sich ein letztes Mal mit dem Reiter und läßt uns eine der bekanntesten und ergreifendsten Zeremonien der russischen Kirche miterleben: das Fest der Fürbitte. Die Jungfrau Maria und Herrscherin des

Himmels, die die Sünden der Menschheit beweint, tröstet den kleinen Menschen, der am Ende seines Lebens angekommen ist. Sie schützt ihn vor dem Bösen mit ihrem wunderbaren Schleier, dem Pokroff, der sich von rechts oben nach links unten ausbreitet“ (H 71). Mit diesem Bild hat Wassily Kandinsky sein großes und für das 20. Jahrhundert aufschlußreiches Werk abgeschlossen. Seine Ideen und seine Malweise aber leben fort (Abb. 8).

Die abstrakte Kunst als „Weltsprache“

Der Siegeszug, den die abstrakte Malerei nach dem letzten Weltkrieg antrat, ist in der Geschichte der Kunst beispiellos. Immer mehr Künstler folgten nach 1945 den Ideen Kandinskys und suchten die ungegenständliche Malerei ins Bild zu setzen. So wurde abstrakte Kunst eine Weltsprache. Sie gehört zur „globalen Signatur unseres Jahrhunderts“¹⁰. W. Haftmann erklärte auf der „documenta“ in Kassel, aus dem Gegenständlichen kämen nur mehr schwache Impulse; die Kunst sei abstrakt geworden. Es kam geradezu zu einer „Diktatur des Abstrakten“.

Auch im Kirchenbau hielt diese Kunst ihren Einzug. Ein Theologe erklärte: „In der abstrakten Kunst wird bildende Kunst autonom, verzichtet auf alle Auslegungsversuche der biblischen Geschichte, ja sogar jeder Wirklichkeit.“¹¹ Ein Münchner Maler, Professor Albert Burkhardt, nannte verwandte Ursachen für die abstrakte Malerei in der Kirche: „Leider ist den Malern von vielen Diskussionen und den Zwistigkeiten der Theologen das Bild der Heilstatsachen in einer figürlichen Form ganz verleidet worden. Wenn einem die Darstellung einer Heilstatsache vorzuschweben beginnt, dann gibt es so viele ‚Wenn‘ und ‚Aber‘, die diesen inneren Vorgang beim Künstler abstoppen, daß man voll Ärger aufhört, sich mit diesem Gedanken zu beschäftigen, weil man nicht sicher ist, ob diese Darstellung des biblischen Berichts auch heute noch von der Theologie akzeptiert wird, ob man sich dabei nicht auf das Glatteis widersprüchlicher Interpretationen oder gar einer Häresie begibt.“¹²

Die Unfähigkeit, die biblische Geschichte der religiösen Wirklichkeit entsprechend darzustellen, entsteht aus dem Verlust eines gemeinsamen religiösen Bewußtseins. Eine Religionsgemeinschaft, in der eine Lehre und zugleich die gegenteilige Lehrmeinung als Heilswahrheit oder Evangelium verkündet würde, könnte vom Künstler keine Gestaltung dieses Widerspruchs verlangen. Der Kirchenmaler müßte abstrakt und anonym werden. Die wirksamen Korrekturen der Abstraktion kommen nicht von Auftraggebern oder Theoretikern, sondern aus der Geschichte selbst. Die einseitige Kultur des Abstrakten stößt auf ihre eigenen Grenzen.

Die Korrektur der abstrakten Malerei durch die Geschichte

Die Entwicklung der Malerei verlief immer schneller. Auf den abstrakten Expressionismus folgte die nachmalerische Abstraktion („Hard-edge“). Tachismus und Action-Painting verspritzten die Farbe auf die Leinwand, um die vitalen Impulse selbst ansichtig zu machen. Schließlich vollzog Yves Klein seine Abrollungen eingefärbter Mädchen auf der Leinwand nach Art eines Rituals. Die Kunst des „Geheimen durch Geheimes“ wurde durch eine Kunst der Plattheiten und Platiniden, die sich Pop-Art nannte, abgelöst. Kinoplakate und Rasterbilder überschwemten die Ausstellungen. Die Gegenstände, kaum eliminiert, erhielten im Fotorealismus durch mechanische Reproduktionen einen Primat, den sie nie beanspruchten. Das Geheimnis versackte in einer totalen Nostalgie und die sorgfältigen Abgrenzungen einer dogmatischen Theologie wurden von einer Meditationswelle überschwemmt, die zu einem Teil mit Gebet und Gottesverehrung kaum etwas zu tun hat.

Die abstrakte Malerei hatte sich selbst weithin liquidiert. Sie hatte einen Akademismus und eine Modewelle des Abstrakten hervorgebracht, die den konventionellen Klassizismus der preußischen Kaiserzeit an Platttheit weit überbot. Das Geheimnis wurde zum „ready made“, zur Konfektionsware. Der Verzicht auf die Darstellung des sichtbaren Gegenstands hatte die Kunst nicht geistiger gemacht.

Hier liegt auch der Haupteinwand gegen eine einseitige Kultivierung des Abstrakten. Die Gegenstände und Gestalten des Sichtbaren, Stein und Blume, Fische und Vögel, Menschen und Geschichte, sind keine Wesensmerkmale des Materiellen oder des Materialistischen. Der Gegenstand hat etwas mitzuteilen. Deshalb sagt Pablo Picasso: „Es gibt keine abstrakte Kunst. Man muß immer mit etwas anfangen.“ Das Geheimnis der Welt besteht in ihrem Mitteilungscharakter, es ist Wort und Bild geworden. „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt“ (Joh 1, 14).

So ist nicht nur die Kunst und der Künstler aufgerufen, das Wort zu hören und das Bild zu erfassen, sondern jeder Mensch vermag auf seine Weise die Botschaft aus Welt und Geschichte zu vernehmen. Der russische Maler selbst aber hat uns in einer Art mystischer Schau und einer einzigartigen Malerei den Geheimnischarakter des Daseins neu erschlossen.

Durch die gestalterischen Bemühungen des Wassily Kandinsky wurde das künstlerische Schaffen der Gegenwart in seinen Grundfesten erschüttert. Es geht diesem Maler nicht mehr darum, Inhalte oder Gegenstände naturgetreu oder traditionsgebunden weiterzugeben. Es geht auch nicht darum, „klassische Formen“ und einen profilierten Stil zu entwickeln. „Es gibt keine Frage der Form im Prinzip.“ Nicht der Kunstcharakter, sondern der Deutungswert steht im Vordergrund seines Schaffens. „Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen“, schreibt Kandinsky 1912 im „Blauen Reiter“.

Aber die letzte Antwort bietet die namenlose Bildwelt des großen Malers nicht. Ihre Glossolie beunruhigt uns wie ein dogmenloses Christentum, das gelegentlich

laut wird. So steht man am Ende der Betrachtung der Bilder von Wassily Kandinsky wie der Geometer im Schlußgesang von Dantes „Göttlicher Komödie“ und fragt sich, wie des Künstlers Kreise sich zum Menschenbild verhalten. Tatsächlich hat die Kraft des Malers hier versagt wie die des Dichters Dante. Doch auch Kandinskys Willen bewegte wie ein Rad in gleichender Bewegung der Geist, der treibt Sonne, Mond und alle Sterne (Dante, Das Paradies, Schlußgesang).

ANMERKUNGEN

¹ W. Grohmann, Wassily Kandinsky (Köln 1958, 10; zit.: G); Schriften von W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst (München 1912; zit.: GK); Rückblicke (Baden-Baden 1955; zit.: R); Essays über Kunst und Künstler (Bern 1973; zit.: E); Punkt und Linie zu Fläche (Bern-Bümpliz 1873; zit.: P). – Zur Literatur: J. Lassaigny, Kandinsky (Genf 1964); E. Hanfstaengl, Wassily Kandinsky. Zeichnungen und Aquarelle im Lenbachhaus München (München 1974); Hommage à Wassily Kandinsky, hrsg. v. A. Delmont (Wiesbaden 1976; zit.: H). Katalog: Wassily Kandinsky 1866–1944 (Konzeption: Th. M. Messer) (München 1976/77). – Dieser Beitrag entspricht dem Vortrag vom 25. 1. 1977 an der Katholischen Akademie in München.

² K. Rahner, Grundkurs des Glaubens (Freiburg 1976) 14.

³ H. Ball, Die Flucht aus der Zeit (München 1927) 171.

⁴ N. Kandinsky, Kandinsky und ich (München 1976, 22; zit.: N).

⁵ Katalog, 23.

⁶ K. Lankheit, Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei, in: Neue Heidelberger Jahrbücher NF (1951) 55–89; O. Stelzer, Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst (München 1964).

⁷ F. Adama van Scheltema, Die Kunst der Moderne (Stuttgart 1960) 285; zuerst hat Konrad Weiß diese Zusammenhänge gesehen: Hochland 8 (1910/11), 1, 518 f.

⁸ Sixten Ringbom, The Sounding Cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting (Abo 1970); dazu auch der Vortrag von S. Ringbom im Lenbachhaus in München im Januar 1977.

⁹ W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung (München 1959) 180.

¹⁰ G. Poensgen – L. Zahn, Abstrakte Kunst eine Weltsprache (Baden-Baden 1958) 7.

¹¹ H. Schwebel, Autonome Kunst im Raum der Kirche (Hamburg 1968) 82.

¹² Vortrag bei der Ausstellungseröffnung seiner Werke und der Werke seines Sohnes in der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ München 1975. Den Text stellte mir Herr Professor Burkhardt zur Verfügung, wofür ich mich besonders bedanke.