

Felix Thürlemann

## »Wer sehen kann, wird das Richtige fühlen« Kandinskys Entwürfe zu einer Kompositionslehre

- 1 Vgl. auch S. 601: »Meine Kompositionslehre soll nicht auf Grund der entdeckten Gesetze (der früheren Epoche) gelernt werden...«
- 2 Der Begriff »Komposition« findet sich auch auf einigen der Deckblätter zu den erhaltenen Notizen: »II/Komposition«, »Komposition/Gewicht« und »Graphik/Kompositionsgrundlagen«. Die Stellen in den bereits publizierten Schriften, in denen Kandinsky ihn verwendet, sind zusammengestellt bei Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Bd. II: Dokumentation, Berlin 2002, S. 521–535. Vgl. dort auch die Belege für die Begriffe »Konstruktion« (S. 535–541) und »Kombinatorik« (S. 541–544).
- 3 Siehe das Vorwort zu *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern (Benteli) 1955, S. 11: »Am Anfang des Weltkrieges verbrachte ich drei Monate in Goldach am Bodensee und habe diese Zeit fast ausschließlich zur Systematisierung meiner theoretischen, oft noch unpräzisen Gedanken und der praktischen Erfahrungen verwendet. So entstand ein ziemlich großes theoretisches Material.«
- 4 Siehe etwa *Punkt und Linie zu Fläche* (wie Anm. 3), S. 98, Anm. 1: »Auch die Grundfläche operiert mit diesem Mittel, was insgesamt mit den anderen Ausdrucksmitteln zu den Regeln und Gesetzen der Kompositionslehre gehört.« S. 123, Anm. 1: »In den engezeichneten Grenzen dieser Schrift können diese überaus wichtigen Fragen [Analyse der Beziehungen zwischen Kunst und Natur] nur flüchtig gestreift werden: sie gehören zur Kompositionslehre.« Und S. 138: »Man stelle sich nicht vor, daß diese Beziehungen [zwischen Himmel und Erde] buchstäblich zu verstehen sind, und glaube insbesondere nicht, daß sie die Kompositions-idee bestimmen können. Sie haben den Zweck, die inneren Spannungen der GF [Grundfläche] analytisch darzustellen und diese Spannungen zum Bewußtsein zu bringen, was, soviel ich weiß, bisher in einer klaren Form noch nicht gemacht wurde, obwohl es für die künftige Kompositionslehre als wichtiger Bestandteil zu bewerten ist.«
- 5 Vgl. Vitruvius Pollio, *De architectura*, I.2.2 und III.1.1.
- 6 Leon Battista Alberti, *De pictura*, II.33: »Restat ut de circumscriptione aliquid etiam referamus, quod ad compositionem quoque non parum pertinet. Idcirco non ignorandum est quid sit compositio in pictura. Est autem compositio ea pin-

### Das Projekt

Eine der bedeutendsten Textgruppen unter den bislang unpublizierten kunsttheoretischen Schriften Kandinskys stellen die Entwürfe zu einer »Kompositionslehre« dar (S. 549ff. in diesem Buch). Einen Großteil davon hatte der Maler vermutlich während seines dreimonatigen Aufenthalts im schweizerischen Goldach zu Beginn des Ersten Weltkrieges, von August bis Mitte November 1914, niedergeschrieben. Am wahrscheinlichsten ist dies für die größeren zusammenhängenden Notate, die mit »Gesetze der Komposition« (S. 605ff.) und »Kompositionselemente« (S. 609ff.) überschrieben sind, sowie für die »Definierungen« (S. 619ff.), eine alphabetisch geordnete Zusammenstellung von interdefinierten Begriffen, die wohl als terminologische Grundlage für die geplante Schrift dienen sollte. Einige vereinzelte kürzere Notate, die sich inhaltlich an diese Textfragmente anschließen lassen, mögen schon früher, in der Zeit zwischen 1912 und 1914, entstanden sein.

Der Titel »Kompositionslehre« für die geplante Schrift ergibt sich aus dem Entwurf für ein Vorwort, der mit dem Satz beginnt: »Diese Kompositionslehre muß vorsichtig aufgenommen werden.« (S. 599ff.)<sup>1</sup> In zahlreichen der erhaltenen Fragmente wird zudem der Begriff »Komposition« in einem sehr prägnanten Sinne, vielfach synonym zum Begriff »Konstruktion«, verwendet.<sup>2</sup> Viele der in diesen Entwürfen entwickelten Gedanken hat Kandinsky in seinem 1926 publizierten Buch *Punkt und Linie zur Fläche* aufgenommen und dort weiterentwickelt, insbesondere die Entscheidung, eine Bildtheorie auf der Grundlage einer Kombinatorik von elementaren Formelementen zu konzipieren.<sup>3</sup> Die Nähe zu dieser Publikation zeigt auch ein Blick auf die schematischen Zeichnungen, die in den Entwürfen zur »Kompositionslehre« enthalten sind.

Dennoch hat der Künstler, wie es zahlreiche Bemerkungen in dem 1926 publizierten Traktat belegen, seinen Plan für eine eigene »Kompositionslehre«, die sich von *Punkt und Linie zu Fläche* unterscheiden sollte, offenbar nicht aufgegeben. Zumindest hielt er es auch nach 1926 für notwendig, eine »Kompositionslehre« im engeren Sinn als Ergänzung zum publizierten Traktat zu schaffen.<sup>4</sup> Weshalb der Maler-Theoretiker schließlich auf die Niederschrift einer Kompositionslehre verzichtete, wird von ihm nirgendwo erklärt. Wenn nicht bloße äußere Gründe dafür verantwortlich waren, könnte dies daran gelegen haben, dass Kandinskys Begriff der »Komposition« sich vom traditionellen Kompositionsbegriff immer stärker emanzipierte und schließlich zu einem Synonym für Malerei überhaupt geworden war, der Entwurf einer »Kompositionslehre« letztlich mit der Begründung einer allgemeinen »Kunsttheorie« identisch gewesen wäre.

### Komposition – Bildanalyse

Der Begriff »Komposition« ist in der antiken Kunstliteratur zuerst innerhalb der Architekturtheorie, nämlich in Vitruvs *De architectura* (um 25 v. Chr.), belegt, wo er in Analogie zu Rhetorik und Musiktheorie als Synonym für jede Art von Zusammenstellung elementarer Gestaltungsein-

heiten zu einem größeren Ganzen dient. Bisweilen wird er dort zusammen mit dem Begriff der *symmetria* als positiver ästhetischer Wert verwendet.<sup>5</sup> Leon Battista Alberti übernimmt den Begriff Vitruvs und führt ihn in seinem Malertraktat von 1435 an prägnanter Stelle ein: als die wichtigste Grundlage für die Konzeption des Erzählbildes (*historia*), das er als die höchste Aufgabe des Malers betrachtet.<sup>6</sup> In der späteren Kunsttheorie bleibt der Begriff deshalb vornehmlich an die Historienmalerei gebunden.

Eine eigene, systematisch ausgearbeitete Kompositionslehre kennt die bildende Kunst eigentlich bis heute nicht. Versuche der wissenschaftlichen Begründung sind sporadisch geblieben.<sup>7</sup> Bisweilen sind einzelne Kapitel von praktischen Handbüchern dem Thema »Komposition« gewidmet.<sup>8</sup> Das Konzept hat vor allem im Rahmen des akademischen Unterrichts bis in die jüngere Zeit eine gewisse Rolle gespielt. So wurden die angehenden Maler angehalten, vorbildhafte Werke der großen Meister, aber auch eigene Arbeiten auf die ihnen zugrunde liegende kompositorische Struktur hin zu untersuchen. Praktisch kam diese Untersuchung einer Umsetzung des untersuchten Gemäldes in eine schematische Zeichnung, ein elementares geometrisches Liniengerüst gleich, das die gestalterischen Hauptgewichte, Symmetriebezüge und dynamischen Wirkkräfte der untersuchten Vorlage sichtbar machen sollte. Doch die Verfahren zur Erfassung und Darstellung der kompositorischen Struktur waren immer stark von der Intuition geleitet.

Wassily Kandinsky hat solche Verfahren, wie seine Skizzenbücher belegen, vor allem in der Münchner Zeit mit Bezug sowohl auf fremde als auch auf eigene Werke regelmäßig angewandt.<sup>9</sup> Schließlich führte er als Bauhaus-Meister – wohl in Anlehnung an die von Johannes Itten 1921 publizierten »Analysen alter Meister«<sup>10</sup>, die auf seinen Unterricht am Weimarer Bauhaus zurückgehen – ebenfalls einen Kurs »Analytisches Zeichnen« ein, der Teil des Grundlehrprogramms für das erste Semester war.<sup>11</sup>

Anders aber als bei Itten waren in Kandinskys Unterricht nicht Kunstwerke Gegenstand der Analyse. Die Schüler selbst stellten aus Alltagsobjekten wie Stühlen, Leitern, Tischtüchern und Abfallkörben »Stilleben« zusammen, die sie dann in zeichnerischen Diagrammen nach unterschiedlichen Verfahren – als »Darstellung«, »Netzbild« und »Spannungsdigramm« bezeichnet – auf ihre kompositorische Struktur hin zu untersuchen hatten. Die Tatsache, dass verschiedene Schüler jeweils ganz unterschiedliche Schemata des gleichen Arrangements herstellten, belegt auch hier den intuitiven Charakter des Verfahrens. Es überrascht, dass Kandinsky in diesem Unterricht den Begriff »Komposition« anscheinend nicht verwendet hat.<sup>12</sup> Was mögen die Gründe dafür gewesen sein?

### Komposition als abstraktes Werk

Aus dem traditionellen, von Alberti begründeten Begriff der Komposition, der die Grundlage für die im akademischen Kunstunterricht praktizierten zeichnerischen Analysen war und auf den auch Kandinskys »Analytisches Zeichnen« zurückging, kann der Kompositionsbegriff der zwischen 1912 und 1914 entworfenen »Kompositionslehre« nicht hergeleitet werden. Wenn Kandinsky in diesen Entwürfen (S. 549) »Komposition« definiert als ein »organisches Zusammenschmelzen einzelner Gruppenformen, die aus Formengruppen bestehen und die eine erschöpfende Verkörperung einer künstlerischen Idee ist«, so ist damit das Bild selbst gemeint, nicht etwas, das diesem als ästhetisches Ordnungsprinzip zugrunde liegt und erst durch die Analysearbeit sichtbar wird.<sup>13</sup> Das nichtfigurliche Bild als solches ist, da bei diesem nicht mehr von der dargestellten Natur abstrahiert werden muss, eine Komposition. Somit ist der Kompositionsbegriff in Kandinskys Entwürfen zur »Kompositionslehre« grundsätzlich auch identisch mit dem Begriff, der die oberste Stelle in

gendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus historia, historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies.« (Hinsichtlich der Umschreibung bedarf es noch einer Ergänzung: Diese hat ganz erheblich auch mit der Komposition zu tun. Deswegen muss man überhaupt einmal wissen, was man sich in der Malerei unter »Komposition« vorzustellen hat. Also: »Komposition« heißt beim Malen das kunstgerechte Verfahren, wodurch die Teile zu einem Werk der Malerei zusammengefügt werden. Das bedeutendste Werk des Malers ist der »Vorgang« [historia]; Teile des »Vorgangs« sind die Körper; Teil des Körpers ist das Glied; Teil des Gliedes ist die Fläche.) – Übers. zit. nach: Leon Battista Alberti, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hrsg. und übers. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, Hervorhebung: F. T. – Wie Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971, aufgezeigt hat, beruht Albertis im 2. Buch von *De pictura* entwickelte Theorie des Historienbildes auf einer Parallele zur *historia* mit der Struktur des lateinischen Satzes.

7 Vgl. etwa August Schmarow, *Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters*, 4 Bde., Bonn/Leipzig 1920/22; Rudolf Kuhn, *Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre*, Berlin/New York 1980; Rudolf Arnheim, *The power of the center: a study of composition in the visual arts*, Berkeley 1. Aufl. 1982 (2. Aufl. 1988). Einen historischen Überblick über die Bedeutung des Konzeptes der Komposition in Malerei und Malertheorie bis zum Beginn des Klassizismus gibt Thomas Puttfarcken, *The discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven/London 2000. Zahlreich sind meist durch Liebhaber verfasste Studien, in denen Hauptwerke der bildenden Kunst – so mehrfach Raffaels *Schule von Athen* – auf verborgene geometrische oder mathematische Formeln zur »Entschlüsselung ihres tieferen Sinnes«, wie es jeweils heißt, untersucht werden.

8 Vgl. etwa das Handbuch von Paul Schultze-Naumburg, *Das Studium und die Ziele der Malerei: ein Vademecum für Studierende*, Leipzig 1. Aufl. 1900, wo der Abschnitt S. 74–96 mit »Komposition« überschrieben ist. Der Begriff »Komposition« wird dort definiert als »Übertragung eines innerlich geschauten Bildes auf eine begrenzte Fläche« (S. 74). Schultze-Naumburg betont anschließend – dies ist im Hinblick auf Kandinsky interessant – die ideale, amimetische Komponente, die dem Begriff inhärent ist: »Da Komposition wörtlich eine »Zusammenstellung« bedeutet, so wird man im engeren Sinne darunter eine künstlerische Arbeit verstehen, die nicht ein vorhandenes Stück Natur getreu nachbildet, sondern in der Teile zu einem neuen Ganzen zusammengetragen sind, das in der Natur als Vor-

dem von ihm zwischen 1909 und 1911 entwickelten privaten Gattungssystem »Impression« – »Improvisation« – »Komposition« einnimmt.<sup>14</sup>

Das von Kandinsky zwischen 1912 und 1914 skizzierte Projekt einer Kompositionslehre kommt dem Entwurf einer Semiotik, einer *generellen Bedeutungslehre des abstrakten Bildes* gleich. Ziel ist die theoretische Fundierung einer amimetischen Bildsprache, die nicht mehr vom Figürlichen abhängig, von diesem abgeleitet ist. Die Frage, auf die Kandinsky mit seiner Kompositionslehre eine Antwort geben will, lautet: Wie, nach welchen Gesetzen können abstrakte Formen in ihrem Zusammenspiel Bedeutung hervorbringen? Kandinskys Ziel ist es, eine Theorie für die »Kunst der 3. Periode« zu entwickeln, als deren Vorreiter er sich als Maler sieht. In seinen nachgelassenen Notizen charakterisiert er diese mit den Schlagwörtern (S. 606) »Abstraktion durch Abstraktes: reine Kunst, das Streben, dem Abstrakten abstrakten Ausdruck zu verschaffen«. Es ist die Kunst, die in seinen Augen der angebrochenen »Epoche des reinen Geistes« (S. 606) adäquat ist.<sup>15</sup>

### Malerei wie Musik

Wer Kandinskys Notizen zu einer Kompositionslehre im Zusammenhang liest, dem wird die häufige Verwendung von musikalischen Begriffen zur Benennung visueller Tatbestände auffallen.<sup>16</sup> Begriffe wie »Klang«, »Grundton«, »Beiklang«, »Akkord« oder »Rhythmus« sind allgegenwärtig.<sup>17</sup> Häufig werden auch explizite Vergleiche von bildnerischen mit musikalischen Phänomenen gezogen, so etwa, wenn es heißt (S. 559): »ein Streben ist eine Melodie, ähnlich eines Instrumentes oder Stimme/viele – mehrere Instru.[mente], ev.[entuell] Orchester.«<sup>18</sup> Der von Kandinsky 1913 in »Rückblicke« geäußerte Gedanke, wonach die Malerei in ihrer »immer wachsenden Tendenz, absolute Werke zu schaffen«, die Musik eingeholt habe<sup>19</sup>, erscheint auch in einer der Notizen zur Kompositionslehre, jedoch noch im Modus der Prophetie formuliert.<sup>20</sup> Durch die forcierte Analogisierung der Malerei mit der Musik hat Kandinskys Entwurf zur Kompositionslehre auch deutlich den Status eines Manifestes.

Die Analogie Malerei – Musik besitzt grundsätzlich einen metaphorischen Charakter, und sie erfüllt gerade als Metapher eine wichtige argumentative Funktion. Wenn die Bildelemente von Kandinsky zu »Klängen« erklärt werden, so wird damit gleichzeitig eine semiotische Hypothese formuliert: Auch abstrakte Malerei kann Bedeutung haben, weil ihre Elemente »klingen« und die Zusammenstellung der Elemente in einer quasisymphonischen Komposition beim Betrachter eine komplexe »Seelenbewegung« bewirken kann.

### Die Elemente und ihre Metamorphose

Das Prinzip, das Kandinskys Entwurf einer Kompositionslehre am stärksten prägt, ist die Entscheidung, die Komposition (d. h. das abstrakte Bild) analytisch auf wenige elementare Formen zurückzuführen, oder umgekehrt – und zutreffender – ausgedrückt: Das Bild ist Resultat der Kombination von primären Gestaltungselementen, die zusammen einen geschlossenen Satz bilden. Es sind dies: die drei Formtypen Punkt – Linie – Fläche, wobei der letzte Typ, die Fläche, sich in einem Tripel von »primitiven Formen«, Kreis – Dreieck – Quadrat, manifestiert. Hinzu kommen als weitere essentielle Gestaltungselemente Farbe und Faktur. Die drei Formtypen Punkt – Linie – Fläche werden dabei als aufeinander aufbauende und ineinander überführbare Gestaltungsdimensionen betrachtet (S. 609): »Leinwand ist Nichts – die Welt vor der Schöpfung, vor Chaos. Ihre erste Belebung ist ein Punkt [...]. Die aus ihm werdende erste Linie ist in spe in allen Richtungen möglich. [...] Die Linie ist die erste Bestimmung der Fläche, erste Entwicklung des Kosmos, des Embryo.« Dieses gleiche Prinzip der sukzessiven Überführung der drei hierarchisch geordneten

bild nicht vorhanden war, so daß man von einem komponierten und einem nicht komponierten Bilde reden könnte.« Für Hinweise darauf, dass Kandinsky Schultze-Naumburgs Schrift benutzt haben könnte, vgl. Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986, S. 97.

- 9 Vgl. die vermutlich um 1912 entstandene zeichnerische Analyse von Botticellis *Beweinung Christi* in der Münchener Alten Pinakothek, abgebildet bei Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky* (wie Anm. 8), S. 263, Abb. 58. Zu den zeichnerischen Analysen eigener Werke vgl. ders., »Kandinskys Analyse-Zeichnungen«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 (1985), S. 364–378. Ein besonders ungewöhnlicher Fall ist der Einsatz eines proportional gestalteten Liniennetzes als Analyseinstrument innerhalb der Produktion des Gemäldes *Schwarzer Fleck I* von 1912. Siehe dazu Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky*, S. 201–203.
- 10 Publiziert in: *Utopia – Dokumente der Wirklichkeit*, hrsg. von B. Adler, Weimar 1921, S. 29–77 (Reprint München 1980).
- 11 Vgl. dazu das Kapitel »Analytisches Zeichnen«, in: Clark V. Poling, *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus*, Weingarten 1982, S. 107–132.
- 12 Auch im Aufsatz »Unterricht Kandinsky: Analytisches Zeichnen«, in: *bauhaus* 2/3 (1928), S. 1–3, erscheint dieser Begriff nicht.
- 13 Dies belegt auch die Formel (S. 578): »Wenn man ein Bild (Komposition) malt...«
- 14 Zu Kandinskys Begriff der Komposition vgl. Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky* (wie Anm. 8), S. 96–99.
- 15 Zum Begriff der »3. Periode« siehe im vorliegenden Band den vermutlich 1911/12 verfassten Text »Entwicklung der Kunstformen« (S. 477f).
- 16 Zu Kandinskys Verhältnis zur Musik vgl. auch den Essay von Peter Vergo in diesem Buch, S. 676ff.
- 17 Vgl. etwa S. 591f., wo eine mit kleinsten Punkten belegte Fläche über mehrere Seiten als »gewaltiger Chor von unzähligen Stimmen«, als »orchestrales Klingens« beschrieben wird.
- 18 Für weitere explizite Vergleiche zwischen malerischen und musikalischen Phänomenen siehe S. 321, 337, 347. Eine Zusammenstellung von Belegen in den bereits publizierten Schriften Kandinskys gibt Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky* (wie Anm. 2), Bd. II, S. 238–245.
- 19 Vgl. »Rückblicke«, in: Wassily Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, Bd. I: Autobiographische Schriften, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch (HKR/JH, Ges. Schriften), Bern 1980, S. 47.
- 20 Vgl. S. 577.

Formtypen in den jeweils nächst höheren wird Kandinsky später seiner Bauhausschrift *Punkt und Linie zu Fläche* und Aufsätzen wie »Toile vide etc.«<sup>21</sup> zu Grunde legen.

Die konkrete Erscheinungsform eines gemalten Bildes kann grundsätzlich »generativ«, als spezifische Kombination dieser Gestaltungselemente, verstanden werden. Dies ist jedoch nur deshalb möglich, weil die Gestaltungselemente – jedes für sich – zuvor auch Gegenstand einer partikularisierenden Metamorphose, einer »Abweichung«<sup>22</sup> vom Grundtypus, werden kann. Kandinsky zeigt dies insbesondere am Beispiel der primären Formen Kreis – Dreieck – Quadrat auf. So zeichnet er [S.572] untereinander als Abwandlungen des »primitiven« Kreises sechs Figuren, in denen die Grundform sich – wie eine Amöbe – jeweils in unterschiedliche Richtungen leicht verzieht und biegt. Zur Dimension der Formkombinatorik gesellt sich also ein zweite Gestaltungsdimension: die Bewegungskräfte, die sich im spezifischen Formgebilde als Spur abbilden.<sup>23</sup>

#### *Dynamisierung – Semantisierung*

In einem Punkt vor allem unterscheidet sich Malerei radikal von Musik: in ihrem statischen Charakter. Wenn Kandinsky den Bildelementen Bewegungspotentialitäten (von ihm »Streben«, »innere Bewegung«, »Verschiebung« genannt) zuschreibt, kann er diesen Mangel – zumindest rhetorisch – ausgleichen. Wichtiger aber ist Folgendes: Die Bewegungspotentialitäten der Formen sind in seiner Kompositionslehre ein entscheidendes Element für ihre Semantisierung. Dies wird in den Kommentaren zu der bereits erwähnten Variationenliste der Grundform des Kreises deutlich. Jeder Variation schreibt Kandinsky einen ganz spezifischen Sinneffekt zu (S.571), wie »Streben nach links oben«, »in der Luft schwebend (wie Wolke)«, »Neigung nach unten« [...], »Welken«, wobei das der Liste angefügte »usw., usw.« quasi die Unendlichkeit der möglichen Formvariationen und der entsprechenden Sinneffekte anzeigt.

Die dynamisierende Beschreibung der Formen geschieht auffallend häufig in vitalistischen Begriffen, wobei einzelne Formgebilde bisweilen implizit oder explizit wie menschliche Akteure oder Tiere charakterisiert werden, so etwa wenn es von einer spezifischen, hochragenden Dreiecksform heißt, dass sie sich »vom Boden ablösen will« und dass man dabei »beinahe das Schnaufen« höre, oder wenn von einem leicht schief gestellten Quadrat gesagt wird, es erinnere »an ein Tier, welches sich steif zusammengezogen hat: Schildkröte, Igel; oder Hund auf dem Rücken mit eingeklemmtem Schwanz« (S.574).

Die den Formelementen zugeschriebenen impliziten Bewegungen werden von Kandinsky in zwei möglichen Richtungen mit einem Index der Zeitlichkeit versehen. Ein Sechseck ist entweder ein »zerquetschter oder das Ziel nicht erreichender O« (S.571). Von der Grundform abgeleitete Formen sind für ihn »vor- oder nachgeschichtlich: entweder haben sie ihr Ziel (Kreis) noch nicht erreicht, oder schon übergesritten.« (S.572). In einem für ihn charakteristischen pathetischen Sprachduktus wird zwischen einer »Schicksalsentwicklung der Grundform« und einer »Vorschicksalsentwicklung, d.h. gehemmte[n] Entwicklungsmöglichkeit« (S.571) unterschieden. Diese doppelte, gegenläufige Verzeitlichung der malerischen Elemente ist eine erste Grundlage dafür, dass für Kandinsky die abstrakte Malerei den Status einer neuen Historienmalerei annehmen kann, einer Malerei, die ohne den Rekurs auf sprachlich vorgeprägte Geschichtserzählungen von den grundlegenden Dingen der Welt und des Menschen handelt. Die zweite liegt im Zusammenspiel der so dynamisierten und vitalistisch gedeuteten Gestaltungselemente innerhalb einer komplexen kompositorischen Struktur.

21 Erstmals publiziert in: *Cahiers d'Art*, 1935. Heft 5. Dt. Übersetzung in: Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. von Max Bill, Bern 1955, S.177-181.

22 Der Begriff »Abweichungen« wird S.568 verwendet.

23 Vgl. Kandinskys Bestimmung des Begriffs »Bewegung« als »indirekte Eigenschaft der Form« (S.619).

### Komposition als Kombinatorik

In Kandinskys Entwürfen zu einer Kompositionslehre gibt es Ansätze dazu, alle gestalterischen Grundelemente systematisch miteinander in Beziehung zu setzen: den Punkt und die Linie zur (Grund-)Fläche, die Farben zu den Formen. So wird hier erstmals ein Zuordnungssystem für die drei Primärfarben gelb – blau – rot zu den drei Elementarformen Dreieck – Kreis – Quadrat vorgeschlagen, das in *Punkt und Linie zu Fläche* von 1926 endgültig festgeschrieben werden sollte.<sup>24</sup>

Es ist jedoch festzuhalten, dass die Zuordnung der unterschiedlichen Bildelemente nicht notwendigerweise im Modus der Parallelisierung, sondern auch in dem des Gegensatzes vor sich gehen kann. Kandinsky spricht im zentralen, mit »Gesetze der Komposition« überschriebenen Abschnitt vom »Gesetz des Gegensatzes«, das »absolute Werte in der Kunst« abschließe (S. 605).

Welche semantischen Möglichkeiten im vielfältigen Zusammenspiel der Bildelemente liegen, zeigt der Autor an konkreten Beispielen auf, so etwa wenn er eine helle bzw. dunkle »strebende Form« mit einer wechselweise hellen oder dunklen »widerstehenden« Form kombiniert. So wird die Zusammenstellung einer strebenden hellen mit einer widerstehenden dunklen Form mit großen, pathetischen Worten wie folgt gedeutet (S. 570): »ideales Streben, große Gefahr, Möglichkeit eines Sieges des Hellen [...] Oder auch Widerstand, welcher zur Vertiefung führt, also freudiger Wid.[erstand]«, die Kombination einer dunklen strebenden mit einer gleichfalls dunklen widerstehenden Form als »festes Drohen, vor Katastrophe«.

Einen in Ansätzen systematischen Charakter besitzt bisweilen auch der deutende Diskurs, mit dem Kandinsky solche elementaren Formereignisse beschreibt. So werden die verschiedenen Typen der »Verschiebungen« oder »Verschleierungen« mit Bezug auf das von Goethe entwickelte literarische Gattungssystem lyrisch – episch – dramatisch<sup>25</sup> beschrieben (S. 611): »Die Neigung der Komposition zum »geometrischen« Schema wird der Epik einen lyrischen Charakter verleihen, die Abneigung – einen dramatischen. [...] Ein Punkt in der Mitte des Blattes ist ein Kern einer lyrischen Komposition. Außer der Mitte, einer dramatischen./Eine gerade Linie, die durch das Zentrum gezogen ist – ist lyrisch. Außer Zentrum – dram.[atisch]. Eine Gruppe der Punkte, die eine geom.[etrische] Form andeuten – lyrisch. Eine freie – dram.[atisch] usw.«

### Zum Status der Theorie

Im Entwurf zu einem »Vorwort« für seine Kompositionslehre (S. 599) äußert sich Kandinsky ausführlich zu ihrem Status im Verhältnis zur künstlerischen Praxis. Er bezieht die Thesen auf die Produktions- wie auf die Rezeptionsseite, warnt aber davor, sie als »direktes und genügendes Mittel« »zu Kunstschöpfungen« und »zum Kunstverstand« anwenden zu wollen. Die »Lehre (Intellekt) [ist] bloß eine Brücke zur Kunst (Seele). Wie der Intellekt mit der Seele, so darf auch die Lehre mit der Kunst nicht verwechselt werden.« Der relative Wert des theoretischen Projektes ergibt sich für ihn auch aus ihrer Zeitgebundenheit (S. 595): »Eine Theorie ist nur Leitfaden der Möglichkeiten, die schon vorhanden sind. Sie zeigt, wie prinzipiell diese Möglichkeiten auszunützen sind. Da aber die Zahl der Möglichkeiten unendlich ist, so kann keine Theorie sie alle umfassen und als etwas Endgültiges angesehen werden. Die Theorie ist die Blume des heutigen Tages.«

Obwohl man annehmen kann, dass Kandinsky eine Kompositionslehre entwickeln wollte, die (mit den erwähnten Einschränkungen) für jede Form von abstrakter Kunstäußerung relevant sein sollte, weist der Autor darauf hin, dass sein Entwurf primär das Resultat der Analyse der eigenen Arbeiten ist (S. 599): »Diese Lehre verdanke ich den Beobachtungen, die ich

24 Vgl. hier S. 553ff. In Kandinskys Lehrtätigkeit am Bauhaus wird das System dann einen so großen Stellenwert einnehmen, dass Paul Klee mit seiner für die Bauhaus-Ausstellung von 1923 geschaffenen, lithographierten Postkarte »die erhabene Seite« in subtiler Form auf die Obsession seines Kollegen antworten wird. Er schuf in parodistischer Absicht einen Bilderbau, der sich weigerte, dem obrigkeitlich verordneten Zuordnungssystem zu gehorchen. Siehe Felix Thürlemann, »Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in der Malerei – am Beispiel von Paul Klees Bauhauskarte »Die erhabene Seite««, in: Hermann Sturm/Achim Eschbach (Hrsg.), *Ästhetik und Semiotik: zur Konstitution ästhetischer Zeichen*, Tübingen 1981, S. 59–70, bes. Anm. 11.

25 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, »Naturformen der Dichtung«, in: *West-östlicher Divan*, Teil I, hrsg. von Hendrik Birus, in: J. W. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Sämtliche Werke*, 1. Abtl., Bd. 3/1, Frankfurt am Main 1994, S. 206–208. Bereits Goethe sieht die Möglichkeit der Kombination der Dichtungsarten »bis ins Unendliche mannigfaltig« (S. 207). Den Verweis auf diese Goethe-Stelle verdanke ich Jan Follak.

an meinen eigenen Werken gemacht habe.« Und mehrfach verweist er in seinen Notizen auf Gestaltungselemente in eigenen Werken und ihre Bedeutung: etwa auf eine »blumenähnliche Form« in einem mit »Kleine Skizze« bezeichneten Werk<sup>26</sup> und auf eine Form mit rot glühender Spitze in *Improvisation 7* (Tafel 7, S. 581). Diese Hinweise sind außerordentlich aufschlussreich im Hinblick auf den Status der Selbstinterpretationen, der Beschreibungen eigener Werke, die Kandinsky gerade in den Jahren, in denen er seine Kompositionslehre entwarf, besonders eingehend praktizierte.<sup>27</sup> Sie weisen darauf hin, dass sich bei ihm malerische Praxis und auf die Praxis bezogene theoretische Reflexion gegenseitig bedingen: Die Kompositionslehre bedarf einer Begründung *in concreto* durch die Selbstbeobachtung, die malerische Praxis bedarf einer theoretischen Reflexion in der Form einer allgemeinen Kompositionslehre.

### Mimesis des Geistigen

Auffallend ist die bisweilen überraschend starke moralisierende Deutung der beschriebenen Bildprozesse in den Entwürfen zur Kompositionslehre. So wird nicht nur die in allen Kulturen übliche Zuordnung der rechten und linken Körperseite zum Guten bzw. Bösen auch für die malerische Komposition akzeptiert.<sup>28</sup> In der Beschreibung einzelner Form- und Farbkombinationen suggeriert Kandinsky, dass in künstlerisch gestalteten abstrakten Formgebilden allgemeine Menschheitsprobleme abgehandelt werden können.

Dieses kuriose semantische Aufladen abstrakter Formenspiele ist nicht zufällig. Mit dem Zurücklassen der mimetischen Funktion im engeren Sinne, der Abbildung der äußeren, »materiellen« Welt, ist die Malerei nach Kandinsky in eine geistige Dimension vorgestoßen. Dieser Behauptung konnte er nur dadurch Glaubwürdigkeit verschaffen, dass er der von ihm postulierten bzw. selbst entwickelten abstrakten Malerei die Fähigkeit zuwies, Geistiges gleichsam direkt, über die Gestaltung der elementaren visuellen Formen – ohne Umweg über die Figuren der Welt – darzustellen.

Es scheint klar, dass mit dieser neuen Aufgabenbeschreibung der Malerei wenn nicht eine Überforderung des Bildproduzenten, so zumindest der des Betrachters, des Bildrezipienten, einhergehen muss. Daraus erklärt sich meiner Ansicht nach auch der bisweilen fast beschwörende Sprachduktus in der Beschreibung der »Seelenvibrationen«, die vom Betrachter den abstrakten Formenspielen gegenüber erlebt werden sollen. Nicht nur der Maler, sondern auch der Bildbetrachter muss sich entwickeln, selbst zu einer Art von »Eingeweihtem« werden.<sup>29</sup> Die in den Entwürfen zur Kompositionslehre versteckte Formel »Wer sehen kann, wird das Richtige fühlen« (S. 579) weist exakt auf den problematischen Punkt von Kandinskys abstrakter Malerei.<sup>30</sup>

Dadurch aber, dass die Bildprozesse als Ausdruck allgemein menschlicher ethischer Phänomene verstanden werden, nimmt Kandinskys Ästhetik eine allegorische Dimension an. Im Grunde steht seine abstrakte Malerei – dies zumindest entsprechend seiner sprachlich formulierten Theorie – weiterhin unter dem Signum der Mimesis. Nur hat das, was angeblich dargestellt wird, keinen Bezug mehr zur äußerlich sichtbaren Welt. Die neue Malerei bildet das Eigentliche, das Geistige, ab.

26 Gemeint ist die Ölskizze Tafel 12. Bei Hans K. Roethel und Jean K. Benjamin, *Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Bd. 1: 1900–1915, München 1982 trägt sie den fragwürdigen Titel »Zum Thema Jüngstes Gericht«.

27 Zu Kandinskys selbstinterpretativen Texten siehe den Essay von Barbara Mackert-Riedel in diesem Buch (S. 682ff.), und Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky* (wie Anm. 8).

28 S. 611: »Dadurch [betont ...] die partielle, überwiegende oder definitive, endlich ausschließliche Bewegung der Komposition überhaupt nach rechts [...] in verschiedenen Maßen das Element der Ruhe, Zufriedenheit und ev[entuell] des Glückes. Dieselben Momente überhaupt (im allgemeinen) nach links übertragen, betonen das Element der Unruhe, des Zweifels, der Unzufriedenheit, ev. des Leidens.«

29 Vgl. S. 614f. zur Möglichkeit des Betrachters, seine »Seele« zu entwickeln und dadurch für »mehr Arten von Vibrationen, Erlebnissen (=Genüss[en])« empfänglich zu werden.

30 Mit der hier vertretenen skeptischen Einschätzung der möglichen »Lesbarkeit« von Kandinskys abstrakter Malerei im Sinne des Erfinders korrigiert der Autor die Position, die seiner Studie *Kandinsky über Kandinsky* (vgl. Anm. 8) zugrunde lag.