

FORM DER FARBE

WASSILY KANDINSKYS KUNSTWENDE

Originalveröffentlichung in: Küster, Ulf (Hrsg.): *Kandinsky, Marc & Der Blaue Reiter*, Berlin 2016, S. 8-17 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009119>

OSKAR BÄTSCHMANN

DAS DREIECK

Für sein Buch *Über das Geistige in der Kunst*, das im Dezember 1911 mit der Datierung auf 1912 erschien, hatte Wassily Kandinsky zunächst einen Einband gezeichnet mit dem Titelzusatz »Farbensprache«. Der Entwurf (Abb. 1) zeigt auf braunem Grund den Titel in weisser Schrift und in der Mitte ein Dreieck, das verschiedene unregelmässige Binnenformen in Rot, Violett, Ocker, Gelb und Blau und einen schwarzen Fleck enthält. Blaue Formen mit schwarzen Einschlüssen füllen die beiden unteren Ecken, während oben ein Blau mit gelbem Segel das Dreieck abschliesst. Von der Basis bis zum rechten Schenkel steigt eine rote, mit weiss gehöhte Fläche sich verjüngend empor, wobei sie eine schwarze Form kreuzt, die von Flecken aus Ocker auf Weiss begleitet bis zum Segel reicht. Am linken Schenkel des Dreiecks wölbt sich eine weisse, rot und schwarz gepunktete organoide Fläche der schwarzen Form entgegen.¹

Das Dreieck demonstrierte Hierarchie und Fortschritt des »geistigen Lebens« gemäss theosophischer Lehre. In *Über das Geistige in der Kunst* schrieb Kandinsky: »Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto größer, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks.«² Dem mystischen Dreieck dachte Kandinsky eine Verschiebung nach vorn und oben zu, wodurch eine Abteilung zu einem höheren Verständnis aufsteigen könne. Mit grossem Pathos beschrieb Kandinsky den einsamen Seher und seinen Ort: »An der Spitze der obersten Spitze steht manchmal allein nur ein Mensch. Sein freudiges Sehen ist der inneren unermeßlichen Trauer gleich. Und die, die ihm am nächsten stehen, verstehen ihn nicht. Entrüstet nennen sie ihn: Schwindler oder Irrenhauskandidaten.«³ Dieses Unverständnis wird vom Titelholzschnitt (Abb. 2) illustriert: auf einem Halbbogen steht eine ragende Figur mit umgelegter Schärpe, links touchiert eine pilzartige geknickte Form ein falsches Gestirn, dazwischen zeigen sich zwei

halbhohe Figuren und im schwarzen Feld liegt eine hundeähnliche Form auf dem Rücken. Als Beispiel für den beschimpften Künstler wird Ludwig van Beethoven genannt, der vermeintlich Verkannte, den die Wiener Secession 1902 in einer grandiosen Inszenierung als Künstlergott gefeiert hatte mit Max Klingers mehrfarbigem *Beethoven*-Denkmal (Abb. 3) und Gustav Klimts opulentem *Beethovenfries*.⁴

In Kandinskys hierarchischem Dreieck finden sich unterschiedliche Künstler auf allen Ebenen. Die einen blicken als Propheten in die nächsthöhere Abteilung hinauf, reichen das »geistige Brot« und befördern das Dreieck nach vorn und oben. Andere schmeicheln den niederen Bedürfnissen und betrügen die Menschen. Diese negativ wirkenden Künstler des »großen toten schwarzen Fleck[s]« bringen das geistige Dreieck zum Verfall.⁵ Franz Marc teilte diese Sichtweise, was ihm zur Erklärung diente, weshalb die Menschen sich über »diesen herben und melancholischen Malerpropheten« ärgerten, nämlich Kandinsky, der dem bequemen Leben und der »schönen Tradition« ein Ende gesetzt habe.⁶

Nach Kandinskys Auffassung haben die Menschen im 19. Jahrhundert nach materiellen Gütern und technischem Fortschritt gestrebt und die Seher als »geistig anormal« erniedrigt.⁷ Als Tiefpunkt situierte Kandinsky eine Ausstellung, mit der die Künstler Eitelkeit, Ehrgeiz und Habsucht befriedigen und das Publikum sich gelangweilt abwendet. Damit kritisierte Kandinsky den zeitgenössischen Kunstbetrieb insgesamt, der die »innerlichen Klänge« vernichte, die »Kräfte des Künstlers ins Leere« zerstreue und die Besucher frustriere.⁸ Dies sei eine Folge des Materialismus, der »aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel« gemacht hatte. Die Umkehr zeigte sich Kandinsky als ein noch schwaches Licht, das »dämmt wie ein winziges Pünktchen in einem enormen Kreis des Schwarzen«, eine Hoffnung auf eine neue Epoche des Geistigen.⁹



Abb. 1 Wassily Kandinsky, Titelentwurf für *Über das Geistige in der Kunst*, um 1910, Gouache und Tusche auf Papier, 17,5 x 13,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München



Abb. 2 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912 (erschienen im Dezember 1911)

INNERE RENAISSANCE

In *Über das Geistige in der Kunst* zählte Kandinsky die Anzeichen der »geistige[n] Wendung« in der Literatur, der Musik und der Malerei auf. Für die Literatur wird verwiesen auf Maurice Maeterlinck, für die Musik vor allem auf Arnold Schönberg und dessen *Harmonielehre*.¹⁰ Für die Suche nach dem »Inneren im Äußeren« werden Dante Gabriel Rossetti, Arnold Böcklin und Giovanni Segantini genannt, für das »neue[...] Gesetz[...] der Form« Paul Cézanne.¹¹ Zudem führte Kandinsky zwei neuere Namen auf: Henri Matisse und Pablo Picasso. Jener, schrieb Kandinsky, brauche zur Wiedergabe des »Göttliche[n]« nur die eigenen Mittel der Malerei »Farbe und Form«, hänge aber der üblichen Schönheitsvorstellung nach. Über Picasso heisst es: »In seinen letzten Werken (1911) kommt er auf logischem Wege zur Vernichtung des Materiellen, nicht aber durch Auflösung desselben, sondern durch eine Art Zerstückelung der einzelnen Teile und konstruktive Zerstreung dieser Teile auf dem Bild.« Durch die Eliminierung der Farbe zugunsten der Form sei Picasso radikaler als Matisse, was Kandinsky zu einer Formel veranlasst: »Matisse – Farbe. Picasso – Form. Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel.«¹²

Ein Informationsprospekt der Redaktion »Der Blaue Reiter« (Abb. 4) nannte als Ziel der ersten Ausstellung, an den Zeichen »der neuen inneren Renaissance« die »große Umwälzung« zu zeigen. Verkündet wird mehrfach die sich abzeichnende Wendung vom »Äußeren« zum »Inneren«, das heisst zum Konstruktiven der Formen, zum »Inneren der Natur«, zum »inneren Zusammenhang« mit früheren Epochen und zu den »inneren Bestrebungen in jeder innerlich klingenden Form«.¹³

Die Hoffnung auf eine Wende (Abb. 5) bezog Kandinsky von der 1875 von Helena P. Blavatsky und anderen in New York gegründeten Theosophischen Gesellschaft. Die hierarchische Gliederung in eine offene Abteilung, der jedermann beitreten konnte, eine höhere Abteilung für Eingeweihte und eine den Meistern des Okkulten vorbehaltene oberste Abteilung führte zu andauernden Konflikten innerhalb dieser esoterischen Vereinigung.¹⁴ Dennoch nannte Kandinsky sie »eine der größten

geistigen Bewegungen« und stellte Blavatskys Verbindung mit dem indischen Wissen in Parallele zur Beschäftigung mit der Kunst der »Wilden«. Gegenüber den theosophischen Versprechungen blieb er skeptisch, doch bemühte er sich, das geistige Agens der Bewegung zu propagieren, das »als Erlösungsklang zu manchem verzweifelten in Finsternis und Nacht gehüllten Herzen gelangen wird«.¹⁵ Die Theosophie stellte für Kandinsky die spirituelle Gegenkraft zu Sozialismus, Kapitalismus, Materialismus und Positivismus dar.

Kandinskys Anlehnung an Blavatsky und an den frühen Rudolf Steiner wurde von Sixten Ringbom und anderen eingehend analysiert.¹⁶ Ein Zusammenhang zwischen seiner Kunsttheorie der 1910er-Jahre und der Theosophie ist weitgehend anerkannt, strittig sind jedoch deren Auswirkungen auf die Malerei und die Zusammenhänge mit der Farbenlehre Johann Wolfgang von Goethes, der Philosophie Henri Bergsons und der Mir-Iskusstva-Gruppe.¹⁷ Interessanterweise enthält Blavatskys Buch *Schlüssel zur Theosophie*, das Kandinsky zitierte, auch ein Kapitel »Das Abstrakte und das Konkrete«, womit der Gegensatz zwischen der »göttlichen Weisheit« und der für Menschen zugänglichen Weisheit gemeint war.¹⁸ Es bereitet etliche Mühe, sich den intellektuellen Kandinsky im Kreis der Hellseher, Tischerücker und Geisterbeschwörer vorzustellen. Doch interessierte sich Kandinsky nachweislich für die sogenannte Gedankenfotografie und berief sich auf Gelehrte, die sich in Sankt Petersburg, London und Paris mit der wissenschaftlichen Untersuchung von »rätselhaften Tatsachen« aus spiritistischen Sitzungen beschäftigten.¹⁹ Davon hatte Kandinsky Kenntnis seit seinem Aufenthalt in Paris 1906/07.²⁰ Mit seiner Lebensgefährtin Gabriele Münter teilte Kandinsky die esoterischen Interessen bis 1914, jedoch ohne der Theosophischen Gesellschaft beizutreten.²¹ Marc hielt Kandinsky für einen Sachverständigen des Geheimwissens, denn als er 1911 einen Zeitungsartikel über die Geheimnisse der Cheopspyramide las, fragte er ihn, ob die Vermessung »auf spiritistischem Wege« gemacht worden sei.²²

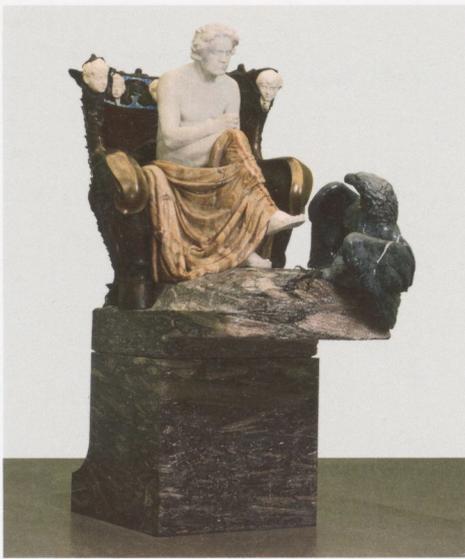


Abb. 3 Max Klinger, *Beethoven*, 1902, verschiedenes farbiges Gestein und Bronze mit Glas-, Metall-, Elfenbein- und Edelsteineinlagen, 3,10 m Gesamthöhe, Museum der bildenden Künste, Leipzig

Die Frage, ob die theosophische Farbenmoral für Kandinsky eine Rolle spielte, ist nicht schlüssig zu beantworten.²³ Sicher ist, dass die Farbe Schwarz sich für ihn mit dem Bösen, der Finsternis und dem Tod verband, das Weiss hingegen mit dem Leben. So stellte Kandinsky in seinem Essay »Über die Formfrage«, der im Almanach *Der Blaue Reiter* 1912 publiziert wurde, das Gute, unbefangen bezeichnet als »[d]er weiße befruchtende Strahl«, dem Zerstörenden gegenüber, der »schwarze[n] todbringende[n] Hand«. ²⁴ »Die Schwarze Hand«, eine terroristische Geheimorganisation von serbischen Offizieren, war für verschiedene Attentate verantwortlich.²⁵ Für Kandinsky war »Die Schwarze Hand« schuld an der Vernichtung von Evolution und Freiheit.²⁶ Im Text »Rückblicke« für den Ausstellungskatalog in Berlin von 1913 erinnerte sich Kandinsky an die Reise mit den Eltern nach Florenz, wo sich dem Dreijährigen das unheimliche Schwarz einer Kutsche, des Wassers und eines Bootes einprägten: »Und dann färbt sich ganz Italien in zwei schwarze Eindrücke.«²⁷

Charles Webster Leadbeater, zeitweise ein führendes Mitglied der Theosophischen Gesellschaft, stellte seinem Buch *Man Visible and Invisible* von 1902 einen Schlüssel zur Bedeutung der Farben voran (Abb. 6), den er durch Hellsehen gewonnen zu haben behauptete.²⁸ Den 25 Farbfeldern werden moralische und spirituelle Qualitäten zugeordnet, zum Beispiel wird helles Gelb verbunden mit »Highest Intellect«, etwas dunkleres Gelb mit »Strong Intellect«, während »Selfish Affection« die Farbe Schwarz-Rot erhält und »Malice« sich mit Schwarz verbindet.²⁹ Diese Festlegungen der Farben brauchte Leadbeater in seinen Charakterisierungen von Menschentypen durch ovale »Auren«, die ihm geoffenbart worden waren. Mit Ausnahme von Weiss und Schwarz war Kandinsky weniger an der Moral der Farben interessiert als an »Klängen« und »Berührungen« der menschlichen Seele.³⁰

PSYCHISCHE WIRKUNG

1904, als Kandinsky über Farbenlehre zu arbeiten begann, notierte er unter anderem die Vermutung, dass die »physikalischen Gesetze« auch »psychische Folgen« haben. Unter den »physikalischen Gesetzen« verstand er die übliche Entgegensetzung von Primär- und Sekundärfarben, also die Kontrastpaare 1) Rot-Grün, 2) Orange-Blau, 3) Gelb-Violett. Diesen Paaren ordnete er die folgenden psychischen Wirkungen zu: 1) Stärke, Kraft, 2) Begeisterung, Freude, 3) Krankhaft, traurig.³¹ Farbe, meinte Kandinsky, wirke durch das Auge auf sämtliche Sinne: Gehör, Geschmack, Gefühl und Geruch.³² Als Synästhetiker nahm Kandinsky Farben und Töne als austauschbar wahr und zeigte ihre enge Verwandtschaft, indem er beide unter »Klang« fasste und dessen Wahrnehmung als »seelische Vibration« beschrieb.

Die Synästhesie war im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Mode gekommen. Arthur Rimbaud hatte 1883 in der Revue *Lutèce* sein Sonett »Voyelles« über die Zuordnung von Farben zu den Vokalen (Schwarz zu A, Weiss zu E usw.) publiziert. Im gleichen Jahr erschien in London das Buch *Inquiries into Human Faculty and its Development* von Francis Galton, das eine Darlegung der »colour associations with letters« nach Dr. James Key und einer Hellseherin enthält.³³ Auch der sonst nicht der Esoterik verdächtige Karl Scheffler äusserte in seinem Essay »Notizen über die Farbe«, den Kandinsky 1912 zitierte, die Ansicht, jeder empfindsame Mensch treibe »im stillen seine Farbensymbolik«, und so empfinde er »die Vokale farbig«, nämlich A weiss, E grau usw. Für die Wirkung der Farben wies Scheffler auf die Versuche hin, »mittels farbiger Reize Geistesranke zu beeinflussen«. ³⁴ Schefflers Bezeichnung der synästhetischen Empfindung als »Farbensymbolik« zeigt eine begriffliche Unsicherheit auf, ähnlich wie bei Kandinsky der Ausdruck »Farbensprache« für die psychische Wirkung der Farben.



Abb. 4 Informationsprospekt für die erste Ausstellung und den Almanach *Der Blaue Reiter*, 1911, Text »Die große Umwälzung« von Wassily Kandinsky, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Bekannt war die Chromotherapie bei Nervenkrankheiten. Die belebende Wirkung des roten und die paralyisierende des blauen Lichts nutzte Kandinsky als Argument für die enorme Kraft der Farben, »den ganzen menschlichen Körper, als physischen Organismus« zu beeinflussen.³⁵ Im Kapitel »Wirkung der Farbe« (Abb. 7) sind derartige Vorstellungen gebündelt zur Frage, ob die Farbe durch Schönheit, Freude, Reizung etc. bei »höherer Entwicklung« der Menschen »psychische Wirkung« erziele.³⁶ Zum Vergleich wird angefügt: »Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten« und der Künstler bringt mit der Taste die Seele in Vibration. Daraus folgert Kandinsky umstandslos: »So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.«³⁷ Ein Zitat aus Shakespeares Drama *Der Kaufmann von Venedig*, das vor demjenigen warnt, der »nicht Musik hat in ihm selbst«, diente Kandinsky zur generellen Annahme, dass der musikalische Ton direkten Zugang zur Seele habe.³⁸

Das anschließende Kapitel »Formen- und Farbensprache« verbindet Musik und Malerei, wozu ein Ausspruch Goethes über den zu erwartenden »Generalbaß« der Malerei zitiert wird.³⁹ Diese Prophezeiung sei der Ausgangspunkt eines Weges, auf dem die Malerei schliesslich »die rein malarische Komposition erreichen« werde, wofür ihr »zwei Mittel zur Verfügung« stünden:

- »1. Farbe.
2. Form.«

Die Form kann als Darstellung eines realen oder eines nicht realen Gegenstandes oder als »rein abstrakte Abgrenzung« einer Fläche oder eines Raumes »selbständig existieren«. Die materielle Farbe kann dagegen nicht ohne Abgrenzung sein, oder wie Kandinsky es ausdrückt: »Die Farbe läßt sich nicht grenzenlos ausdehnen.« Eine Farbe ohne Begrenzung kann man »nur denken oder geistig sehen«.⁴⁰

Kandinsky konnte die Wirkungen, die Form und Farbe aufeinander ausüben, nicht exakt benennen: »Ein Dreieck mit Gelb ausgefüllt, ein Kreis mit Blau, ein Quadrat mit Grün, wieder ein Dreieck mit Grün, ein Kreis mit Gelb, ein Quadrat mit Blau usw. Dies sind alle ganz verschiedene und ganz verschieden wirkende Wesen.«⁴¹ Farben können durch Formen in ihrer Wirkung erhöht oder auch abgestumpft werden. Die Form ist wiederum nicht etwas Äusserliches, wie Kandinsky festhält: »Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes.« Dazu wird das Beispiel des Klaviers wiederholt: »der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste (= Form) zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.«⁴² Wie die Farbe hat die Form einen Klang oder auch einen Hauptklang und Abweichungen davon.⁴³ Die Möglichkeiten, Farben und Formen miteinander zu kombinieren, bezeichnete Kandinsky als »unendlich«.⁴⁴

Wie bei der Farbe richtet sich die Harmonie der Formen nach dem »Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele«.⁴⁵ Für den Aufbau eines Werkes verknüpfte Kandinsky die Wirkung mit dem »Prinzip der inneren Notwendigkeit«. Ein drittes Mal wird dieses Prinzip aufgerufen bei der Frage des »Gegenstandes«. Dazu berief sich Kandinsky wieder auf das Klavier: »So ist es klar, daß die Wahl des Gegenstandes (= beiklingendes Element in der Formharmonie) nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.«⁴⁶

Drei Mal wird also die Bedeutung des Prinzips der »inneren Notwendigkeit« und dessen Herbeiführung durch das Prinzip der »zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele« betont, die unter den Bedingungen des Materialismus zwischen Kunst und Publikum nicht stattfinden konnte. Mit der »inneren Notwendigkeit« der künstlerischen Tätigkeit und des Werks soll sowohl der Subjektivität wie der Willkür des Künst-

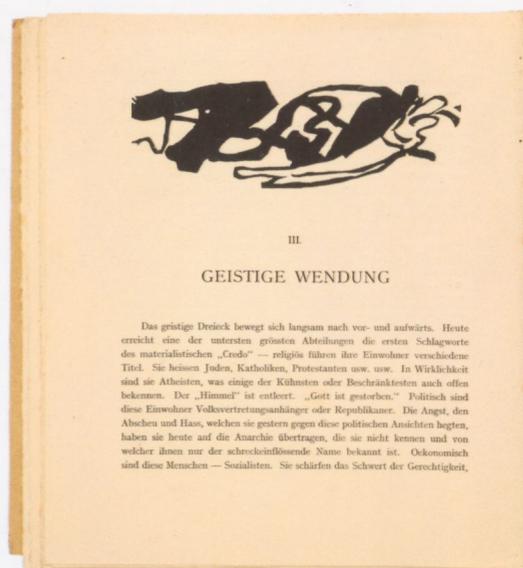


Abb. 5 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912 (erschienen im Dezember 1911), Auftaktseite zu Kapitel III, »Geistige Wendung«



Abb. 6 Charles W. Leadbeater, *Man Visible and Invisible*, London 1902, Frontispiz (Tafel I) »Signification of the Colours«

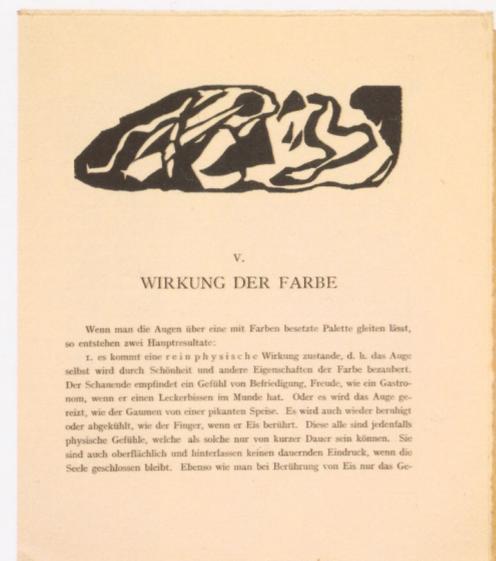


Abb. 7 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912 (erschienen im Dezember 1911), Auftaktseite zu Kapitel V, »Wirkung der Farbe«

lers und auch dem Dekorativen begegnet werden.⁴⁷ Nach Kandinsky entsteht die »innere Notwendigkeit« aus drei »mystischen Gründen«: a) der Persönlichkeit des Künstlers, b) aus seiner Gegenwart oder Epoche und c) aus der Kunst, das heisst dem »Ewig-Künstlerischen«.⁴⁸ Im Aufsatz »Malerei als reine Kunst«, den Kandinsky im September 1913 in Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlichte, wurde die innere Notwendigkeit zum »einzig[n] unveränderliche[n] Gesetz der Kunst« erhoben.⁴⁹

FORM – FARBE

Die Fragen von Form und Farbe wurden um 1900 breit diskutiert. 1893 hatte Adolf von Hildebrand sein erfolgreiches Buch *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* publiziert.⁵⁰ Heinrich Wölfflin, der 1912 von Berlin nach München wechselte, hatte im Akademie-Vortrag von 1911 über »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst« postuliert, es sei zu unterscheiden zwischen dem »Strom des Stofflichen«, und der »allgemeine[n] optische[n] Form, in der das Stoffliche sich für die Anschauung« gestalte.⁵¹ In München arbeitete Wölfflin diese These im Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* aus.⁵² Marc schrieb um 1912/13 über die ursprüngliche Einheit von Form, Farbe und Gegenstand: »Früher war alles eins Form Farbe Gegenstand; dann begann Farbe und Gegenstand sich zu trennen, – Impressionismus [sein tieferer Sinn], bis es [heute] gelang, auch die Form an sich herauszuholen; jetzt haben wir alle 3 Elemente.«⁵³ Nach Marcs Vorstellung sollten dies »3 Welten, die sich kreuzen« sein. Im Aufsatz »Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei« vom März 1912 stellte Marc der gewöhnlichen Wahrnehmung den »Bildungstrieb des Künstlers« gegenüber, der jenen Gesetzen folge, »die für das Innenleben des Menschen die einzig bestimmenden sind«. In Übereinstimmung mit Kandinsky schrieb Marc über die neue Malerei: »Die heutige Kunst sucht sich mit ihren Ausdrucksformen direkt diesem Innenleben zuzuwenden und entkleidet darum ihre Werke von der äußerlichen Hülle, in die ihre Vorgänger, der Geistesrichtung ihrer Zeit folgend, <sie> gesteckt haben.«⁵⁴ Der Allgemeinheit warf Marc vor, nicht zu unterscheiden zwischen »Nach-

ahmungstrieb« und »Kunsttrieb«, was er auf die »verdorbenen Kunstbegriffe[...] des 19. Jahrhunderts« zurückführte. Für die Unterscheidung zwischen »starken« und »schwachen« Bildern sei die japanische Kunst instruktiv, womit eine Dogmatik des »Seelenstaates« aufzubauen wäre. Versuche dazu sah Marc erstaunlicherweise in Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* und in der Harmonielehre von Kandinsky, in der die »heute faßbaren Gesetze über die Wirkungen von Formen und Farben formuliert werden«.⁵⁵ Marc wehrte sich gegen die Meinung, es gehe um »Stilisieren« und behauptete: »Der echte Künstler ging zu allen Zeiten von konstruktiven Bildideen (der Inspiration) aus, die so alt sind wie die Kunst selbst; neu ist ihre heutige, nackte Anwendung, die keinen »Fremdkörper« im Bilde leidet, von denen die Kunst unserer Vorgänger zuweilen wohl zuviel hatte.«⁵⁶ Zuletzt versicherte Marc, es sei unmöglich, »hier die mannigfachen Gesetze der »inneren Konstruktion« zu erörtern«, da die Versuche noch zu verschiedenartig seien, und ihr Charakter der einer »Geheimwissenschaft« sei, »deren Logik ihren Priestern heute noch fast ebenso verborgen ist wie der Menge«.⁵⁷ Die Zukunftshoffnung ist formuliert als Prophezeiung: »Der uralte Glaube an die Farbe wird durch die Entsinnlichung und Überwindung des Stoffes an ekstatischer Glut und Innigkeit zunehmen wie einst der Gottesglaube durch die Verneinung der Götzenbilder.«⁵⁸

Die Erforschung der psychischen Wirkung der Farben als elementarer Basis der Malerei nimmt in *Über das Geistige in der Kunst* fünfundzwanzig Seiten ein.⁵⁹ Kandinsky arbeitete zuerst aus den Primär- und Sekundärfarben sowie Weiss und Schwarz die Gegensätze der seelischen Wirkung heraus. In Tabelle I (Abb. 8) sind die Gegensätze schematisch dargestellt. Gelb und Blau stellen die entschiedenste Opposition von Warm und Kalt und der Bewegung in Relation zum »Zuschauer« vor: Gelb zum Beispiel strebt zum Menschen, manchmal aufdringlich und klingt wie eine Trompete oder Fanfare. Blau, die himmlische Farbe, entwickelt dagegen in ihrer konzentrischen Bewegung »das Element

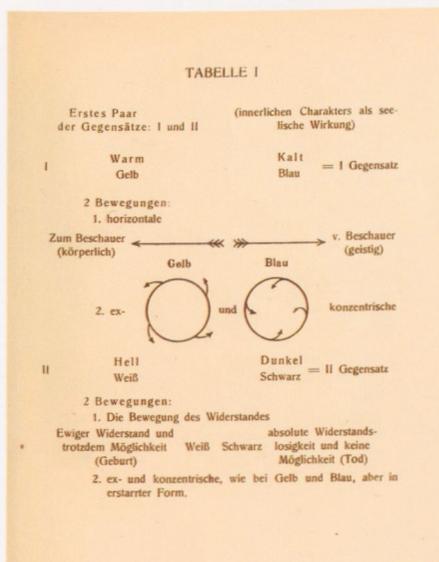


Abb. 8 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912 (erschienen im Dezember 1911), Tabelle I, »Erstes Paar der Gegensätze«

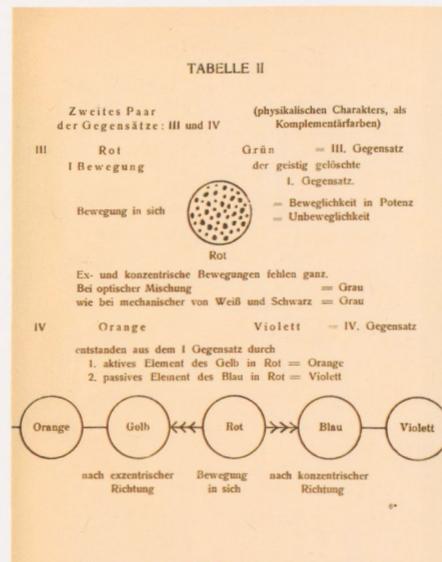


Abb. 9 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912 (erschienen im Dezember 1911), Tabelle II, »Zweites Paar der Gegensätze«

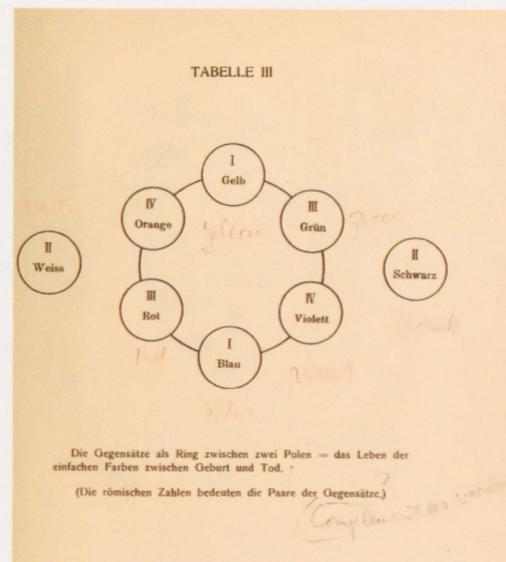


Abb. 10 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912 (erschienen im Dezember 1911), Tabelle III, »Die Gegensätze als Ring zwischen zwei Polen«

der Ruhe« und der Klang, je nach Helligkeit oder Dunkelheit, entspricht dem einer Flöte oder eines Cellos. Den Ausgleich zwischen diesen »diametral verschiedenen Farben« leistet das Grün, von dessen Ruhe allerdings Langeweile ausgehen kann: »Dies Grün ist wie eine dicke, sehr gesunde, unbeweglich liegende Kuh, die nur zum Wiederkauen fähig mit blöden, stumpfen Augen die Welt betrachtet.«⁶⁰ Steigt das Grün zu Gelb auf, wird es »lebendig«, »jugendlich und freudig«, sinkt es zu Blau hinab, wird es »ernst und sozusagen nachdenklich.«⁶¹ Weiter erörterte Kandinsky den Gegensatz von Hell und Dunkel und den unterschiedlichen Charakter des Nichts bei Weiss (als Anfang) und Schwarz (als Tod).⁶²

Tabelle II (Abb. 9) verzeichnet die Gegensätze des physikalischen Charakters, das heisst die Gegensätze der Komplementärfarben. An Rot und Grün werden Bewegung und Ruhe gegeneinander gehalten. Rot, die reiche Farbe mit vielen Abwandlungen, wird gedacht als grenzenlos und warm, die wirkt als »eine sehr lebendige, lebhaft, unruhige Farbe«, die nicht den »leichtsinnigen« Charakter von Gelb besitzt. Das helle, warme Rot »erweckt das Gefühl von Kraft, Energie, Streben, Entschlossenheit, Freude, Triumph« und hat den Klang von Fanfare mit Tuba.⁶³ Die Mischung mit Blau, eine gewaltsame Abkühlung, erzeugt den heute verpönten »Schmutz«, was Kandinsky als Unrecht zurückweist, da dieser wie alle Mittel »seinen inneren Klang« besitze.⁶⁴ Die Bildung von Orange aus warmem Rot und von Violett aus kaltem Rot durch Annäherung an Gelb bzw. Blau wird anschliessend diskutiert und ihr Gleichgewicht als »wenig stabil[...]« bezeichnet.⁶⁵

In Tabelle III (Abb. 10) sind die Gegensatzpaare in einen Kreis zwischen den »zwei großen Möglichkeiten des Schweigens« Weiss und Schwarz geordnet. Der Kommentar lautet: »Wie ein großer Kreis, wie eine sich in den Schwanz beißende Schlange (das Symbol der Unendlichkeit und Ewigkeit) stehen vor uns die sechs Farben, die in Paaren drei große Gegensätze bilden.«⁶⁶

Komposition V (Abb. 11) entstand 1911, als Kandinsky sein Buch ein letztes Mal überarbeitete. Nachdem die »Neue Künstlervereinigung München« das Gemälde nicht für ihre Ausstellung akzeptierte, trat Kandinsky aus und zeigte sein Werk 1911 im *Blauen Reiter* und den folgenden Ausstellungen.⁶⁷ Kandinsky schrieb 1914: »Für mein damals noch vollkommen unbewußtes Gefühl kleidete sich die höchste Tragik in die höchste Kühle.«⁶⁸ Grosse weisse und eisblaue Flächen, in die nur wenige Kontraste von warmen Farben eingestreut sind, machen den unteren Teil des Gemäldes aus. Im oberen Teil kehrt sich das Verhältnis von Kalt und Warm um und Braun, Gelb und Rot jagen einander in heftigster Bewegung. Quer über die ganze Fläche schlägt eine schwarze Schlangenlinie von oben in die eisige Zone hinein. Weitere gezackte oder gekrümmte schwarze Linien versetzen die weissen und eisblauen Flächen in unruhige Bewegung.

KLANG

In *Über das Geistige in der Kunst* handelte Kandinsky überwiegend von der Farbe, aber im Almanach *Der Blaue Reiter* ist der Form sein grosser Aufsatz »Über die Formfrage« gewidmet.⁶⁹ Kandinsky glaubte an den pythagoräischen Sphärenklang, der für Menschen unhörbar ist, wie es der Brockhaus von 1908 beschreibt: »Sphärensang, Sphärenharmonie, Sphärenmusik, nach der Annahme des Pythagoras und seiner Schule das für Sterbliche nicht hörbare Tönen der Planeten, das umso höher sein soll, je weiter, um so tiefer, je enger ihre Bahn ist.«⁷⁰ Im ersten Teil von Goethes Tragödie *Faust* von 1808 eröffnet Raphael, einer der Erzengel, den Prolog im Himmel mit den Versen: »Die Sonne tönt, nach alter Weise, // in Brudersphären Wettgesang, // Und ihre vorgeschriebne Reise // Vollendet sie mit Donnergang.« Entsprechend dem Glauben vom kosmischen Klang behauptete Kandinsky: »Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen. So ist die tote Materie lebender Geist.«⁷¹



Abb. 11 Wassily Kandinsky, *Komposition V*, 1911, Öl auf Leinwand, 190 x 275 cm, Privatsammlung

Kandinsky nahm wie überall auch beim Klang den Gegensatz zwischen dem Äusseren und dem Inneren an. Während die »äußere Notwendigkeit« beim Künstler negativ konnotiert ist als Ehrgeiz und Habsucht, ist die »innere Notwendigkeit« die Begründung und Rechtfertigung aller Mittel, Formen und Farben: »[...] das wichtigste in der Formfrage ist das, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht«.72 Ist sie das nicht, können weder Form noch Farbe einen »inneren Klang« haben. Im Aufsatz »Über die Formfrage« erläuterte Kandinsky an einem Buchstaben, einem Gedankenstrich und einer Linie den Gegensatz zwischen dem »Praktisch-Zweckmäßigen« und dem »reinen inneren Klang«. Wenn eine Linie etwa davon befreit wird, »ein Ding zu bezeichnen« und selbst als ein Ding fungiert, dann wird »ihr innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und [sie] bekommt ihre volle innere Kraft«.73

Die Voraussetzung dafür ist die Ablösung der malerischen Mittel von ihrer Dienstbarkeit, die solange besteht wie die Form zur Bezeichnung eines Gegenstandes und die Farbe zu dessen Kolorierung dienen. Einen anderen Vorgang beschreibt Kandinsky bei der »Hülse des Gegenstandes«, dessen Seele am stärksten herausklinge, wenn die »äußere wohlgeschmeckende Schönheit nicht mehr ablenken kann.«74 Für die Wahrnehmung des »inneren Klangs« muss ein Betrachter eine entsprechende Bereitschaft und Fähigkeit ausbilden. So führte Kandinsky aus, der Betrachter unterliege dem »Eindrucke des Praktisch-Zweckmäßigen«, solange er eine Linie als »Mittel zur Abgrenzung eines Gegenstandes« betrachte, in dem Augenblick aber, in dem der Gegenstand als bloss zufälliger und die Linie in ihrer »rein malerische[n] Bedeutung« wahrgenommen werde, »ist die Seele des Beschauers reif, den reinen inneren Klang dieser Linie zu empfinden«.75 Kandinskys Schriften sind Hilfestellungen für die Betrachter oder eher für das

Publikum. Die »Berührung der menschlichen Seele« oder die Vibration oder die »Farbensprache« oder die psychische Wirkung belegen die Ausrichtung Kandinskys auf die Rezeption. Die kommunikative Verbindung zwischen Form, Farbe, Künstler und Publikum ist der Klang.

Im Aufsatz »Malerei als reine Kunst« von 1913 unterschied Kandinsky schematisch drei »Perioden« der Malerei: a) das Festhalten des »vergängliche[n] Körperliche[n]« als Ursprung, b) das allmähliche Zurücktreten vom praktischen Zweck gegenüber dem »geistigen Element« als Entwicklung und c) die »reine[...] Kunst« als Ziel.76 Ein Gemälde wie *Murnau – Kohlgruberstrasse* (Kat. S. 67) von 1908 lässt sich in eine Entwicklungsphase des Künstlers einordnen. Der Farbe und den Farbkontrasten kommt ein Eigenwert zu, der über den Dienst der Bezeichnung von Wiese, Strasse, Bäumen und Kirche hinausgeht. Zum Beispiel kreuzt eine blaue Linie, ausgehend von der schwebenden dunkelblauen Form rechts das Weissgelb der Strasse und fließt zur blauen Fläche, von der zwei Linien ausgehen, wobei die eine zwischen Weiss und Grün nach oben führt und die andere den Baumstamm aufwärts begleitet.

Als Bedingung für das »Ausschalten des praktischen Elementes, des Gegenständlichen«, nannte Kandinsky, dass dieser Bestandteil ersetzt werde durch einen gleichwertigen, das heisst durch die Konstruktion als »die rein-künstlerische Form, die dem Bilde die Kraft des selbständigen Lebens verleihen kann und das Bild zum geistigen Subjekt zu erheben imstande ist«.77 Das Entstehen eines Kunstwerks stellte sich Kandinsky als Erschaffung eines lebendigen Wesens vor. In *Über das Geistige in der Kunst* heisst es: »Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk »aus dem Künstler.«



Abb. 12 Wassily Kandinsky, *Impression III (Konzert)*, 1911, Öl auf Leinwand, 77,5 x 100 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Von ihm losgelöst bekommt es ein selbständiges Leben, wird zur Persönlichkeit, zu einem selbständigen, geistig atmenden Subjekt, welches auch ein materiell reales Leben führt, welches ein *Wesen* ist.«⁷⁸ Ähnliche Äusserungen finden sich im Essay »Über die Formfrage«.⁷⁹ Im Vorwort zur 2. Auflage (1913) des Ausstellungskatalogs von 1912 schrieb Kandinsky: »Mein Ziel ist: durch malerische Mittel, die ich über alle anderen Kunstmittel liebe, solche Bilder zu schaffen, die als *rein malerische Wesen* ihr selbständiges, intensives Leben führen.«⁸⁰ Das ist der pygmalionische Künstlertraum vom lebendigen Werk. Kandinskys Neffe Alexandre Kojève bestätigte dies in einer kleinen Schrift 1936, indem er sich auf die von Theo van Doesburg vorgebrachte Bezeichnung »konkrete Malerei« stützte. Er behauptete, jedes Bild von Kandinsky sei »ein reales, vollständiges, das heisst konkretes Universum, in sich geschlossen und sich selbst genügend« im Gegensatz zu den Werken, die aus den verschiedenen Arten der Nachahmung hervorgehen.⁸¹

Die Musik als »reine Kunst« deklarierte Kandinsky zum Vorbild für die Malerei. Im Buch *Kampf um die Kunst* von 1911 schloss er seinen Beitrag mit einer Prophezeiung ab, die seinen Ausführungen in *Über das Geistige in der Kunst* ähnlich ist: »Nach der Musik wird die Malerei die zweite Kunst sein, die ohne Konstruktion nicht denkbar sein wird und schon heute nicht ist. So erreicht die Malerei die höhere Stufe der reinen Kunst, auf welcher die Musik schon einige Jahrhunderte steht. Diesem grossen Ziele werden alle »Jungen« oder »Wilden« aller geistig grossen Länder dienen. Und dieses Fortschreiten der Kunst kann keine Macht aufhalten. Jedes Hindernis ist diesem hohen Streben wie ein Flaum dem Sturm.«⁸²

Am 2. Januar 1911 besuchte Kandinsky zusammen mit Gabriele Münter, Franz Marc, Maria Franck, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin in München einen Kammermusikabend mit Werken von Arnold Schönberg. In einem Brief an Macke vom 14. Januar berichtete Marc, er habe die »Neue Künstlervereinigung« zum Besuch dieses Konzerts angeregt, weil er »den Braten«, die Pöbelelei des Publikums, gerochen habe. Marc war irritiert von Schönbergs atonalen Konsonanzen und Dissonanzen und er dachte an Kandinskys Kompositionen, deren »springende Flecken« ihm ebenso für sich stehen zu bleiben schienen wie die Töne bei Schönberg. Darauf versuchte Marc, die hilflose Idee zu entwickeln, Komplementärfarben nicht nebeneinander zu positionieren, sondern in beträchtlicher Entfernung anzubringen und über das ganze Bild zu verteilen. Zudem wollte er dies aus dem »Instinkt« hervorbringen, und er berichtete auch vom Misserfolg von Maria Franck bei den Versuchen, Tonarten mit Farbtönen in Parallele zu setzen.⁸³

Kandinsky wertete seine akustischen und optischen Eindrücke vom Kammermusikabend im Gemälde *Impression III (Konzert)* (Abb. 12) aus. Dominant ist das Gelb in mitreissender Bewegung nach rechts oben, die verstärkt wird durch gleichgerichtete kleine Flächen in Rot, Gelb und Blau und das nach oben strebende Schwarz in Trapezform, dem, durch Weiss geteilt, eine kleine schwarze Form vorangeht. Verschiedene Linien in Schwarz markieren Mitgehen mit oder Entgegenstreben zu dieser Dynamik der Farbe.⁸⁴ Diese Impression dürfte zum Missverständnis beigetragen haben, es gehe darum, »Musik« zu malen. Kandinsky verneinte 1913 eine solche Absicht ausdrücklich: »[I]ch persönlich kann keine Musik malen wollen, da ich eine solche Malerei für grundunmöglich und grundunerreichbar halte.«⁸⁵ Im Vortrag, den Kandinsky zu seiner Ausstellung in Köln 1914 schickte, wiederholte er

diese Ablehnung: »Ich will keine Musik malen. Ich will keine Seelenzustände malen«, und schon gar nicht wolle er »der Zukunft ihre richtigen Wege zeigen«. ⁸⁶ Statt Musik nachzuahmen, soll die Malerei ähnlich wie diese »die Berührung der menschlichen Seele« erreichen durch ihre autonomen Mittel, Farbe und Form. Kandinsky setzte nichts absolut, weder Form noch Farbe oder Komposition. Ob Formen, Farben und Gegenstände aus der inneren Notwendigkeit kommen, entscheidet sich durch die Herkunft aus dem »wirklichen Künstler« und ihrer Bestimmung als dem »wahren Kunstwerk«. ⁸⁷ Der »innere Klang« von Formen und Farben ist eine Vorgabe im Werk, doch für deren Wahrnehmung braucht es die Fähigkeit der Betrachter, die Vibration zu vernehmen und das Werk als »eigenständiges Wesen« aufzufassen. Kandinskys Kunsttheorie vollzieht die Wende vom hierarchischen »mystischen Dreieck« in eine horizontale Dreiecksbeziehung zwischen Künstler, Kunstwerk und Publikum.

- ¹ Abgebildet in: *Der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1986, Kat. 95, S. 94.
- ² Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*, Einführung von Max Bill, Vorwort und Kommentar zur revidierten Neuauflage von Jelena Hahl-Fontaine, Zürich 2016 [1912], S. 33.
- ³ Ebd., S. 33.
- ⁴ Vgl. Georg Bussmann, »Der Zeit ihre Kunst. Max Klingers ›Beethoven‹ in der 14. Ausstellung der Wiener Sezession«, in: *Max Klinger 1857–1920*, hrsg. von Dieter Gleisberg, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 1992, S. 38–49.
- ⁵ Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 34–36, insbesondere S. 34.
- ⁶ Franz Marc, *Schriften*, hrsg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, Aphorismus 53, S. 200. Vgl. Annegret Hoberg, »Kandinsky, Marc und das Sendungsbewusstsein der Avantgarde«, in: *Der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden 2009, S. 55–69.
- ⁷ Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 34–37, insbesondere S. 36.
- ⁸ Ebd., S. 28–30, insbesondere S. 29; welche der vielen Ausstellungen gemeint waren, ist nicht zu eruieren, aber es liesse sich vermuten, dass etwa die *Internationale Kunstausstellung 1909* im Königlichen Glaspalast in München eines der Muster sein könnte. Veranstalter waren die »Münchener Künstlergenossenschaft« und die »Münchener Sezession«.
- ⁹ Ebd., S. 25–26, insbesondere S. 26.
- ¹⁰ Ebd., S. 48. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig 1911.
- ¹¹ Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 54 f.
- ¹² Ebd., S. 55 f.
- ¹³ Wassily Kandinsky, »Die große Umwälzung«, Text für den Informationsprospekt für die erste Ausstellung und den Almanach *Der Blaue Reiter*, 1911.
- ¹⁴ Vgl. Marty Bax, »Die Theosophische Gesellschaft«, in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 1995, S. 32–37.
- ¹⁵ Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 45–47, insbesondere S. 46 f.; mit Zitat nach H. P. Blavatsky, *Schlüssel zur Theosophie. Erklärung der Ethik, Wissenschaft und Philosophie*, übers. von Eduard Herrmann, Leipzig o. J. [1893].
- ¹⁶ Vor allem Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo 1970. Vgl. dazu die Kritik von Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986, S. 81–84.
- ¹⁷ Für eine kurze Übersicht siehe Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Berlin 2002, Bd. 1, S. 449–460. Ders., »Der Bauhaus-Künstler Kandinsky – ein Esoteriker?«, in: *Das Bauhaus und die Esoterik. Johannes Itten. Wassily Kandinsky. Paul Klee*, hrsg. von Christoph Wagner, Ausst.-Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Museum im Kulturspeicher, Würzburg, 2005, S. 47–54.
- ¹⁸ Blavatsky 1893 (wie Anm. 15), S. 40–43.
- ¹⁹ Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 45–56, insbesondere S. 45; vgl. Veit Loers, »Das Kombinieren des Verschleierte und des Bloßgelegten – Kandinsky und die Gedankenfotografie«, in: *Okkultismus und Avantgarde* 1995 (wie Anm. 14), S. 245–253.
- ²⁰ Jonathan David Fineberg, *Kandinsky in Paris 1906–1907*, Ann Arbor, Michigan 1984, S. 59–80, S. 93–99.
- ²¹ Zimmermann 2005 (wie Anm. 17), S. 47, mit Angaben über die esoterische Literatur in Münters Bibliothek.
- ²² Brief vom 27.7.1911, in: Wassily Kandinsky/Franz Marc, *Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Klaus Lankheit, München 1983, S. 47–48, hier S. 48.
- ²³ Vgl. John Gage, »The Morality of Colour«, in: ders., *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993, S. 204–211. Zimmermann hat in Kandinskys Kunsttheorie wenig konkrete Anzeichen für eine Anlehnung an die theosophische Farbauslegung gefunden, vgl. Zimmermann 2002 (wie Anm. 17), S. 455–460.

- 24 Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, in: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1984 [1912], S. 132–182, hier S. 132, S. 136.
- 25 Christopher Clark, *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*, München 2013.
- 26 Kandinsky, Marc 1984 [1912] (wie Anm. 24), S. 136 f.
- 27 Wassily Kandinsky, »Rückblicke«, in: *Kandinsky 1901–1913*, Ausst.-Kat. Galerie Der Sturm, Berlin 1913, S. [i]–xxiv, hier S. iii.
- 28 Charles W. Leadbeater, »Signification of the Colours«, in: ders., *Man Visible and Invisible. Examples of Different Types of Men as Seen by Means of Trained Clairvoyance*, Adyar, Wheaton, Illinois, und London 1902, Reprint 1920, Tafel 1; dt.: *Der sichtbare und der unsichtbare Mensch. Darstellung verschiedener Menschentypen, wie der geschulte Hellseher sie wahrnimmt*, Leipzig 1908.
- 29 Charles W. Leadbeater, »Colours and their Meaning«, in: Leadbeater 1920 (wie Anm. 28), S. 80–86. Vgl. John Gage, »Colour in Theosophy and in Kandinsky«, in: ders., *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999, S. 242 f.
- 30 Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 89–116.
- 31 Wassily Kandinsky, »Definieren der Farben« [1904], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Helmut Friedel, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München 2007, S. 249–258.
- 32 Ebd., S. 250 f.
- 33 Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London 1907 [1883], S. 105–112, vgl. Tafel IV (nach S. 106): »Colour associations by Dr. James Key«.
- 34 Karl Scheffler, »Notizen über die Farbe«, in: *Dekorative Kunst*, 7, 1901, S. 183–196. Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 70. Anm. 1.
- 35 Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 67 f.
- 36 Ebd., S. 63–68.
- 37 Ebd., S. 68.
- 38 Ebd., S. 69.
- 39 Ebd., S. 70; im Vorwort zur 2. Auflage wird eine »Harmonielehre in der Malerei« in Aussicht gestellt, ebd., S. 22.
- 40 Ebd., S. 70.
- 41 Ebd., S. 72.
- 42 Ebd., S. 73.
- 43 Vgl. die Aufzeichnungen 1912/1914, in: Kandinsky 2007 (wie Anm. 31), S. 559 f.
- 44 Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 73.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 79.
- 47 Zimmermann 2002 (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 124–128, Bd. 2, S. 292–301.
- 48 Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 84–87, insbesondere S. 84.
- 49 Wassily Kandinsky, »Malerei als reine Kunst«, in: *Der Sturm*, Bd. 4, Nrn. 178–179, September 1913, S. 98 f., hier S. 98.
- 50 Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893.
- 51 Heinrich Wölfflin, »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 31, 1912, S. 572–578, hier S. 573.
- 52 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.
- 53 Marc 1978 (wie Anm. 6), S. 110.
- 54 Franz Marc, »Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei«, in: ebd., S. 105–108, hier S. 106.
- 55 Ebd., S. 107.
- 56 Ebd., S. 108.
- 57 Ebd.
- 58 Ebd., S. 200, Aphorismus Nr. 54.
- 59 In der Ausgabe von 1912: S. 71–95. Vgl. Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 89–116.
- 60 Ebd., S. 92–99, insbesondere S. 92, S. 97, S. 98 f.
- 61 Ebd., S. 99.
- 62 Ebd., S. 99–103.
- 63 Ebd., S. 103 f.
- 64 Ebd., S. 104.
- 65 Ebd., S. 106 f., insbesondere S. 107.
- 66 Ebd., S. 107.
- 67 Als junger Sammler erwarb es Josef Müller in Solothurn 1914; vgl. *Der Blaue Reiter* 1986 (wie Anm. 1), Kat. 55, S. 62 f.
- 68 Wassily Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, Bd. 1, S. 57; für Kandinskys Selbstinterpretationen vgl. Thürlemann 1986 (wie Anm. 16); Barbara Mackert-Riedel, *Wassily Kandinsky über eigene Bilder: Zum Problem der Interpretation moderner Malerei*, Weimar 2003.
- 69 Kandinsky, »Über die Formfrage« [1912] (wie Anm. 24); vgl. auch den Entwurf in: Kandinsky 2007 (wie Anm. 31), S. 453–457.
- 70 Artikel »Sphärensang«, in: *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, Leipzig 141908, Bd. 15, S. 147.
- 71 Kandinsky, »Über die Formfrage« [1912] (wie Anm. 24), S. 168.
- 72 Ebd., S. 142.
- 73 Ebd., S. 157–162, insbesondere S. 161 f.
- 74 Ebd., S. 154.
- 75 Ebd., S. 161.
- 76 Kandinsky 1913 (wie Anm. 49).
- 77 Ebd.
- 78 Kandinsky 2016 [1912] (wie Anm. 2), S. 136.
- 79 Kandinsky, »Über die Formfrage« [1912] (wie Anm. 24), S. 173.
- 80 Wassily Kandinsky, »Ergänzung« [1913], in: ders., *Die gesammelten Schriften* 1980 (wie Anm. 68), S. 24–26, hier S. 25.
- 81 Alexandre Kojève, *Die konkrete Malerei Kandinskys*, übers. und hrsg. von Hans Jörg Glattfelder, Bern 2005, S. 32–37, S. 43.
- 82 Beitrag von Wassily Kandinsky, in: *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest deutscher Künstler«. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller*, München 1911, S. 73–75, hier S. 75.
- 83 Brief von Franz Marc an August Macke, 14.1.1911, in: August Macke/Franz Marc, *Briefwechsel*, Köln 1964, S. 39–42, hier S. 40 f.
- 84 Helmut Friedel, Annegret Hoberg (Hrsg.), *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*, München 2000, Nr. 18.
- 85 Kandinsky, »Ergänzung« [1913] (wie Anm. 68 bzw. Anm. 80), S. 25.
- 86 Entwurf zu diesem Vortrag abgedruckt in: Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst*, München o. J. [1957], S. 109–116, hier S. 116.
- 87 Vgl. Kandinsky 2007 (wie Anm. 31), S. 493–495.