

Die Expressionisten und die Formfrage

Magdalena Bushart

I.

Nach einem ersten Besuch im Atelier Wassily Kandinskys im Februar 1911 berichtete Franz Marc seiner Frau Maria begeistert von den Arbeiten des Kollegen:

„Er zeigte mir viel – ältere und neueste Sachen. Letztere alle ungeheuer stark: im 1. Moment fühle ich die große Wonne seiner starken, reinen, feurigen Farben, und dann beginnt das Gehirn zu arbeiten; man kommt nicht los von diesen Bildern und man fühlt, daß einem der Kopf zerspringt, wenn man sie ganz auskosten will. Er hat zum Beispiel ein Bild ‚Moskau‘. Man sieht formal so gut wie nichts; aber man fühlt sofort das Schreckliche der Millionenstadt; man glaubt die Wägen über die Brücke fahren zu sehen, das Dröhnen der Eisenbahnen, Feuersbrünste, Luxus und Not; dies alles fühlt man; man wird bis ins Innerste erregt; man zittert förmlich und sieht alles visionär wie Dostojewsky, dessen Geist ihm zweifellos am nächsten verwandt ist.“¹

Marc hatte wenige Monate zuvor in seiner Rezension zur 2. *Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München* schon einmal ein Werk Kandinskys beschrieben: die Skizze für die *Komposition II* (1910). Damals hatten ihn vor allem die Gestaltungsmittel – „Raumaufteilung, Rhythmus, Farbtheorie“ – beeindruckt, die sich, losgelöst vom Gegenstand, zu rein ornamentaler Wirkung zusammenschlossen, in ihrer Schönheit und inneren Logik einem orientalischen

Teppich vergleichbar.² Nun, angesichts der *Impression Moskau*³ – war ihm das Formerlebnis nicht mehr Selbstzweck, sondern Auslöser einer viel tieferen und grundsätzlicheren Erschütterung: Zwar verweigerten sich in seiner Wahrnehmung Formen und Farben auch diesmal der Beschreibung konkreter Gegenstände, doch reduzierte sie das nicht mehr zum Ornament. Vielmehr wurden sie ihm zum Auslöser für intensive psychische und physische Reaktionen: Die psychische Erregung über das „Schreckliche“ wird in ein körperliches Zittern übersetzt und lässt so aus den scheinbar willkürlich gesetzten Farben und Formen in seinem Inneren eine Vorstellung von Moskau entstehen, die die Eigenarten der Stadt wie in einem Brennglas zusammenfasst.

Es ist anzunehmen, dass Marcs unterschiedliche Wahrnehmungen der Form – als Ornament beziehungsweise als intensiver Nerven- und Empfindungsreiz und Medium einer nicht unmittelbar, sondern nur über Gefühle erfahrbaren Botschaft – weniger der Eigenart der *Impression Moskau* als der Unterredung mit Kandinsky geschuldet waren.⁴ Kandinsky dürfte in diesem Zusammenhang auch deutlich gemacht haben, dass er seine Werke keineswegs als Ornament im Sinne der Jugendstil-Ästhetik August Endells oder Hermann Obrists verstanden wissen wollte. Schließlich war er eben erst in einem mühsamen Klärungsprozess zu der Überzeugung gelangt, dass die Form in erster Linie der Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter zu dienen habe und ihr Mitteilungscharakter das entscheidende Merkmal sei, durch das sich eine „reine“, nicht abbildhafte Kunst von den angewandten Künsten unterscheidet, so sehr sich die Gestaltungsmittel und ihr Empfindungsgehalt gleichen mögen.

In Kandinskys Aufzeichnungen lassen sich Überlegungen zur Form bis in das Jahr 1908 zurückverfolgen. Ihren Ausgangspunkt haben sie beziehungsweise in der Frage nach der Differenz zwischen Bild und Teppich, also jener Frage, die Marcs Rezension von 1910 berührt. Sie liegt, so Kandinskys Antwort, in der ‚inneren Notwendigkeit‘, die die Organisation eines Bildes bestimmt und sein ‚inneres Leben‘ erfahrbar macht. Ganz anders das Ornament, dessen ‚inneres Leben‘ unerheblich bleibt, weil es auf einen Funktionszusammenhang hin gedacht ist:

„Ist der *Unterschied* zwischen *reiner und angewandter Kunst* nur im Gegenständlichen? Ist ein Bild ohne Gegenstand mit Linien und Farbenbewegung allein (abstrakte Komposition) ein nur ornamentales oder gewerb.[liches] Werk? Ist ein ornament.[ales] oder gew[erbliches] Werk ein Bild, wenn es G.[egenstände] darstellt? Ist der Unterschied nicht allein im *inneren* Werte der beiden Werke? Ist nicht *das* Bild, was vollkommen innerlich lebt und keine anderen Eigenschaften besitzt? Reines Bild? Reine Kunst, d. h. Kunst rein von anderen Zwecken und hauptsächlich praktischen, d. h. Äußeren? Ist das innere Leben im Ornament nicht ebenso nebensächlich wie das äußere im Bild? [...] Der Teppich dient der Bequemlichkeit, wenn auch nur der B.[equemlichkeit] des Auges (als Wandteppich). Und ebenso das ihm äußerlich ungleiche und innerlich gleiche Bild: es dient ebenso der Beq.[uemlichkeit] des Auges, Gemütes etc. Und das aber heißt: Die *ornam.[entalen]* und *gewerbbl.[lichen]* Sachen entstehen aus äußeren und nicht inneren Notwendigkeiten, das *Bild* dagegen nicht aus äußeren, sondern aus inneren Notwendigkeiten. Und diese *innere Notwendigkeit* verursacht nicht nur das Entstehen des Bildes, sondern regelt und bestimmt jede kleinste Einzelheit. Es ist das ständige Gesetz der Kunst.“⁵

Dieses ‚innere Leben‘ nun definiert Kandinsky als Resultat einer Seelenregung im Künstler, die sich, als sinnlich-körperliches Gefühl wahrgenommen, in Formen und Farben übertragen lässt. Auf der Betrachterseite läuft der Prozess umgekehrt ab: Die Wahrnehmung von Formen und Farben löst Gefühle aus, die wiederum Seelenvibrationen hervorrufen.⁶ Übermittelt wird die Botschaft durch die „Sprache der Malerei“, also durch Form und Farbe. Diese Sprache ist überindividuell und überzeitlich gültig; unter gleichen Bedingungen entfaltet sie in jedem Menschen und zu jeder Zeit die gleiche Wirkung.⁷ Doch erst im planvollen Einsatz der Gestaltungselemente entsteht ein Kunstwerk. Der Künstler muss Formen und Farben so miteinander kombinieren, dass die ihnen innewohnenden Kräfte im Zusammenklang gesteigert oder abgeschwächt werden.⁸ Je zielgerichteter dies geschieht, desto überzeugender die Wirkung:

„Jedes dieser Elemente verfügt über die ihm angeborene Kraft: jede Farbe, jede Fläche, jeder Strich erwecken im Menschen ein Sinneserlebnis und als weitere Folge eine Seelenvibration. Das planlose Verwenden dieser Elemente erweckt deswegen ein planloses Vibrieren in der Seele des Beschauers ebenso wie ein planloses Bewegen des Wassers planlose Wellen erzielt. [...] Und wie die Wellen, wenn sie planmäßig hervorgerufen werden und eine bestimmte planmäßige Richtung erhalten, eine bestimmte zielvolle Kraft bilden, so auch die Seelenvibrationen, wenn sie durch planmäßige Wirkung entstanden sind.“⁹

Kandinskys Verhältnis zur Form erweist sich damit als durchaus ambivalent: Einerseits wertet er sie auf, indem er ihr eigene, universell wirksame Kräfte zuweist. Andererseits spricht er ihr eben diese Eigenständigkeit im Kunstwerk ab. Hier dürfen Formen nie zum Selbstzweck werden, sondern müssen sich dem Transport von Informationen unterordnen. Sie sind so auszuwählen, zusammenzusetzen und zu manipulieren, dass sie zum „materialisierten Ausdruck des abstr[akten] Inhaltes“ werden. Erst ihr Zusammenspiel untereinander kann im Verbund mit der Farbe die komplexen Botschaften übermitteln, die der Künstler seinem Werk aufträgt. Gegenstandsbeschreibende Formen sind nicht ausgeschlossen,¹⁰ bleiben jedoch ebenfalls der Gesamtwirkung verpflichtet. Keinesfalls dürfen sie ein Eigenleben entwickeln.

„Die Form ist richtig, die entsprechend den Inhalt zum Ausdruck bringt, materialisiert. Alle übrigen Eigenschaften der Form und unter denselben das Entsprechen derselben mit anderen zufälligen Formen (wie die der ‚Natur‘) müssen als überflüssig und deshalb schädlich taxiert werden, wenn sie dem Inhalt des Werkes nicht entsprechen.“¹¹

In seinen späteren Texten, der Schrift *Über das Geistige in der Kunst* und dem Aufsatz *Über die Formfrage*, beide nach dem Gespräch mit Marc erschienen, sollte Kandinsky die Wahrnehmung von Formgefügen weiter präzisieren und die inhärenten Qualitäten der Formelemente noch einmal von der gegenstandsbeschreibenden (oder, allgemeiner gesprochen, einer funktionsgebundenen) Form abgrenzen. In *Über die Formfrage* verwies er dazu auf das Beispiel eines Buchstabens. Ihn könne man als Schriftzeichen wahrnehmen, das für einen bestimmten Laut steht, aber auch als „körperliche Form“, die sich aus einzelnen Linien und Formen zusammensetzt. Jede dieser Linien drücke für sich genommen unterschiedliche Gefühle aus wie: „lustig“,

,traurig‘, ,strebend‘, ,trotzig‘, ,protzig““, Und doch ergebe sich aus den widerstreitenden Stimmen ein Gesamtklang, erschließe sich bei der Betrachtung der Hauptform „sofort das Gefühl, welches dieser Buchstabe als *Wesen* mit *innerem Leben* verursacht“¹², und zwar unabhängig von dem Laut, für den er innerhalb des Alphabets steht.

Kandinskys Konzept formaler Ausdrucksqualitäten weist zwar auf eine lange Tradition zurück, hat seine unmittelbaren Wurzeln jedoch in der Einfühlungsästhetik und der experimentellen Psychologie der Jahrhundertwende.¹³ Auch wenn der Künstler keine Quellen nennt, scheinen die entscheidenden Stichworte für die Doppelfunktion der Form Wilhelm Wundts *Grundzüge der physiologischen Psychologie* geliefert haben, die, 1874 erstmals erschienen, bis in die zwanziger Jahre zu den einflussreichsten Grundlagenwerken der Experimentalpsychologie gehörten und auch außerhalb des Faches intensiv rezipiert worden sind.¹⁴ Dass auch Kandinsky sich mit ihnen auseinandergesetzt hat, ist anzunehmen; spätestens das Programm, das er 1921 für die ‚Physiko-psychologische Abteilung der Russischen Akademie der Kunstwissenschaften‘ entworfen hatte,¹⁵ setzt die Kenntnis zumindest der zentralen Thesen Wundts voraus. Nach Wundt ist ästhetisches Empfinden als mehrstufiger Vorgang zu denken, in den Psyche und Physis gleichermaßen involviert sind. Am Anfang stehen ‚ästhetische Elementargefühle‘ des Wohlgefallens oder Missfallens, die sich angesichts einer einfachen Form oder Figuration einstellen. Diese ‚Elementargefühle‘ sind bei jedem Menschen gleich, weil sie sich an den Formprinzipien der Natur, insbesondere denen des menschlichen Körpers orientieren. Obwohl solche einfachen Formen keine repräsentierende Funktion haben, sind sie doch potentielle Träger von Inhalten und können mit Gedanken oder Assoziationen belegt werden, durch die das ästhetische Gefühl seine „spezifischen Färbungen“¹⁶ erhält.

„Dies legt nun den Gedanken nahe, daß auch jene ganz abstrakten Verhältnisse, wie sie uns in den geometrisch regelmäßigen Figuren [...] als Normen des Gefallens begegnen, ihre ästhetische Wirkung einem Gedankeninhalt verdanken, der zwar nicht in ihnen selbst eigentlich liegt, den aber wir in sie hineinlegen. Das Rhythmische und das Symmetrische gefällt uns, weil die Gesetze der Verbindung des Mannigfaltigen, die sie enthalten, den Gedanken an zahllose Vorstellungen ästhetischer Gegenstände in uns anklingen lassen. Jene abstrakten Formverhältnisse sind daher ästhetische Objekte von unbestimmtem Inhalt, aber sie sind nicht inhaltsleer. Darum eben sind sie geeignet Träger der zusammengesetzteren ästhetischen Wirkungen zu werden, wobei nur, wenn unser Gefühl befriedigt werden soll, die Form dem Inhalt entsprechen muß. In einer solchen Gesamtwirkung sind daher jene abstrakten Verhältnisse der Harmonie, des Rhythmus und der Symmetrie zugleich die äußeren Formbedingungen, welche die Zusammenfassung des ästhetischen Inhalts ermöglichen.“¹⁷

Die Vorstellungen, die der Betrachtende mit dem Gesehenen verbindet, ermöglichen die Bildung komplexerer Gefühle; die Formen werden als erhaben, niedrig, hässlich oder schön wahrgenommen, je nachdem, wie sich Form und Gedankeninhalt zueinander verhalten. Dabei können widerstreitende Gefühle entstehen, die jedoch das ästhetische Wohlgefallen nicht beeinträchtigen müssen, „weil es, wie alle Gefühle, durch den unmittelbaren Kontrast gehoben

wird.¹⁸ Begleitet werden die Empfindungen von Affekten – Befriedigung, Abscheu, Schaudern, Erregung –, die sich auch körperlich manifestieren können. Sofern mehrere Formen zusammengeschlossen sind, kann sich aus den vereinzelt „Allgemeinvorstellungen“ ein zusammenhängender Gedanken entwickeln, der als „Idee“ aufgenommen wird.¹⁹

Wie später für Kandinsky ist also auch für Wundt die Form Agens und Projektionsfläche zugleich: Als ‚ästhetisches Objekt unbestimmten Inhalts‘ bleibt ihre Wirkung auf ‚ästhetische Elementargefühle‘ beschränkt. Erst in der assoziativen Weiterverarbeitung differenziert sich das Gefühl aus; erst im Zusammenschluss mit anderen Formen entsteht daraus eine Mitteilung, die auch komplexe gedankliche Inhalte transportieren kann. Ob die Form einen konkreten Gegenstand repräsentiert oder nicht, spielt für diese Art der inhaltlichen Aufladung zunächst keine Rolle. Dass es für Wundt völlig undenkbar war, dass sich ein Kunstwerk ausschließlich über Farbe und Form definiert, steht auf einem anderen Blatt.²⁰

Die beiden anderen zentralen Punkte in Kandinskys Modell, die Vorstellung einer einheitlichen Wirkung der „Hauptform“ trotz der Vielfalt ihrer Elemente sowie das Modell einer unmittelbaren Kommunikation zwischen Künstler- und Betrachterseele, dürften auf den Philosophen Theodor Lipps zurückgehen. Lipps war, ähnlich wie Wundt, weit über die Fachgrenzen hinaus bekannt; in München, wo er den Lehrstuhl für systematische Philosophie inne hatte, waren seine Vorlesungen beim Bildungsbürgertum ebenso beliebt wie in Künstlerkreisen. Zu den Zuhörern gehörten etwa Hermann Obrist, für Kandinsky in den frühen Münchner Jahren ein wichtiger Gesprächspartner, Kandinskys russische Malerkollegin Marianne von Werefkin und die mit seiner Lebensgefährtin Gabriele Münther befreundete Dichterin Margarete Susmann. Man musste sich also keineswegs durch die beiden 1903 und 1906 erschienenen Bände *Grundlegung der Ästhetik* und *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* gequält haben, um eine Vorstellung von Lipps Gedankenmodell zu bekommen – zumal die Grundthesen auch in kürzeren Aufsätzen nachzulesen waren. Im Mittelpunkt der Lipps'schen Ästhetik nun standen nicht die auf Einzelformen reagierenden „Elementargefühle“, die Wundt untersucht hatte, sondern jene „Formgefühle“, die sich bei der Betrachtung komplexer Formgefüge einstellen. Obwohl im Akt der Perzeption sukzessiv aufgenommen, werden die Einzelformen im geistigen Nachvollzug als Ganzes erlebt, ihre Beziehungen untereinander in Analogie zu physikalischen Gesetzen beziehungsweise mechanischen Kräften gesetzt und in der Vorstellung auf eigenen Körpererfahrungen bezogen. Den Ordnungen, Symmetrien, Dissonanzen oder Kontrasten nachzugehen bedeutet, sie zu vermenschlichen und sich so in das innere Lebens des Kunstwerks einzufühlen.²¹ Das genießende Subjekt spürt sich also selbst in einem Anderem; es schaltet sein eigentliches, sein „reales“ Ich aus zugunsten eines betrachtenden Ich, das ganz in der ästhetischen Wahrnehmung aufgeht. Im Nachvollzug wird es in einer ähnlichen Weise aktiv wie der Künstler, der in der Gestaltung „unmittelbar sein Wesen, sein eigenes Inneres“²², ausgesprochen hat. Das bedeutet, dass beide Tätigkeiten – der schöpferische Prozess und der Nachvollzug – einander entsprechen. Das Kunstwerk, so Lipps,

„ist hervorgegangen aus der Seele des Künstlers, seinen künstlerischen Kräften, seinem künstlerischen Gefühl. Dies ist ein Gefühl gleichartig demjenigen, das im Beschauer des Kunstwerkes sich findet, und verdankt gleichartigen Gründen sein Dasein. Die schaffen-

den Kräfte im Künstler, so hat man mit Recht gesagt, sind die gleichen wie die genießenden Kräfte im genießenden Subjekt. Das Genießen ist eine Art des Nachschaffens.“²³

Der Gleichklang von schöpferischem Tun und ästhetischem Genuss macht eine Verständigung zwischen Künstler und Rezipienten ohne den Umweg über ein Sujet oder Assoziationen möglich; Inhalt und Form verschmelzen zu einer untrennbaren Einheit:

„Man kann garnicht von einem künstlerischen Inhalte reden, ohne eben damit implizite von einer bestimmten Form, wodurch er eben zum Inhalte und zu diesem Inhalte wird, mitzureden. Und man kann ebensowenig von einer künstlerischen Form reden, ohne daß man zugleich den Inhalt mit meint, dessen Daseinsweise eben diese Form ist; kurz, beide Begriffe des Inhalts und der Form sind korrelate Begriffe.“²⁴

Diese Identität von Form und Inhalt formulierte Lipps für alle Gattungen. Dabei schloss er ausdrücklich das zeitgenössische Kunstgewerbe mit ein. Der Unterschied zwischen „reiner“ und „dekorativer“ Kunst lag für ihn nicht im Gefühlsgehalt, sondern im Verhältnis zur Realität: Während das „dekorative Bild“ in sich geschlossen ist, löst das „reine Bild“ einen Ausschnitt aus der Realität, isoliert und stilisiert ihn durch die Auswahl relevanter Formeigenschaften und überführt ihn so in die Sphäre einer „reinen“ Betrachtung, losgelöst von allen Zwecken. Trotz des Stilisierungsprozesses bleibt also das „reine Bild“ an die Naturerscheinung gebunden²⁵.

Kandinskys Rezeption von Lipps war, wie nicht anders zu erwarten, selektiv. Schließlich ließ sich die These, dass Künstler und Betrachter in erster Linie über das Nachfühlen mechanisch-physikalischer Kräfte miteinander kommunizieren, nur bedingt in Übereinstimmung mit seinem Modell bringen, das spezifische Stimmungswerte zum gemeinsamen Ausgangs- und Endpunkt der Informationsübertragung erklärte. Die Differenz macht sich in der Begrifflichkeit bemerkbar: während sich Lipps' Kategorien auf Kräfteverhältnisse, Bewegungen, physikalische Eigenschaften beziehen, spricht Kandinsky von „lustigen“, „traurigen“, „trotzigen“ oder „protzigen“ Formen. Selbst dann, wenn Bewegungen gemeint sind, werden sie mit Qualitäten belegt, die zugleich Gefühle implizieren, wie: „strebend“, „drückend“, „ausweichend“. Und natürlich musste Lipps' Aufwertung der dekorativen Kunst zum Informationsträger für Gefühle Kandinskys klarer Trennung zwischen Werken, die einer „inneren“ und solchen, die einer „äußeren“ Notwendigkeit folgten, widersprechen; es scheint sogar, als sei Kandinskys „innere Notwendigkeit“ eine Reaktion auf Lipps' Definition des „reinen Bildes“. Andererseits ließ sich für die gemeinsame Basis zwischen Schaffendem und Betrachtendem kaum ein passgenaueres Modell finden. Auf Lipps konnte sich Kandinsky auch berufen, wenn es um die simultane Erfassung eines „Gesamtklangs“, also dem Zusammenspiel der Einzelformen im Bild, ging. Vor allem aber lieferte die Möglichkeit, eine Identität von Form und Inhalt jenseits der Gegenstandswelt zu behaupten, entscheidende Stichworte für Kandinsky. In seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* brachte der Künstler diesen Gedanken auf die knappe und deshalb vielzitierte Formel: „Die Form ist [...] die Äußerung des inneren Inhalts.“²⁶

Für Marc, der um die Wende von 1910/11 den ersten Schritt von der Naturwiedergabe zu höchst dekorativen Farb- und Formharmonien getan hatte, war die Begegnung mit Kandinsky Anlass, sein Konzept einer „reinen Form“ noch einmal zu überdenken. Noch war es ein weiter Weg bis zum gestischen Duktus der unmittelbar vor Kriegsausbruch 1914 entstandenen *Kämpfenden Formen* oder gar zu den Notizen aus dem Ersten Weltkrieg, die von der Formzertrümmerung zum Zwecke der Seelenerlösung sprachen.²⁷ Dass aber (um mit Kandinsky zu sprechen) die „Kunstfrage“ vornehmlich eine „Inhaltsfrage“²⁸ und die Lösung der Form vom Gegenstand keinesfalls eine Lösung vom Inhalt bedeuten musste: diese Erkenntnis wurde für Marc seit jenem denkwürdigen Atelierbesuch zum oft variierten Credo – zunächst in der Theorie, dann zunehmend auch in der künstlerischen Praxis. Hatte er schon 1910 für seine Tierdarstellungen ein „pantheistisches Sichhineinfühlen“ in Anspruch genommen,²⁹ so propagierte er nun eine Einfühlung, die sich rein über die Formqualitäten vollzieht. Die Wende wird in einem Gespräch anschaulich, das Maria Marc überliefert hat:

„Als ich einmal an einem Bilde eine Stelle bezeichnete, die mich besonders erfreute, weil ein paar Formen sich ganz innig umschlangen, so daß man wirklich das Gefühl von Innigkeit empfand, äußerte er seine Freude, daß mir dies aufgefallen war und er gab zu, daß ihn diese Dinge sehr beschäftigten. Es handele sich dabei [...] um die Innigkeit schlechthin – nur dieses sei der springende Punkt. Nicht die an ein Tier oder an einen Menschen gebundene Innigkeit sei wesentlich, sondern, daß der Zustand der Innigkeit im Bilde erlebbar würde und im Beschauer diesen Zustand erweckte [...].“³⁰

Bekanntlich hatte die Begegnung Kandinsky/Marc weitreichende Folgen: Die beiden Künstler gaben gegen Ende des Jahre 1911 mit dem *Almanach Der Blaue Reiter* ein erstes Übersichtswerk der neuen Kunst heraus. Sie nutzen die Gelegenheit, um ihr Formkonzept den unterschiedlichsten Erscheinungen der internationalen Avantgarde überzustülpen (was ihnen, ganz nebenbei, die Führerschaft innerhalb der Avantgardebewegung sichern sollte). Dafür erweiterten sie den Rahmen, der zunächst nur das Verhältnis von Künstler und Betrachter definiert hatte, um das übergeordnete Moment eines Zeitstils. Den Impuls für die Neuerungen sahen sie in einer „Neugeburt des Denkens“³¹ beziehungsweise dem Anbruch „einer großen geistigen Epoche“³²; entsprechend erklärte sich der Gleichklang unterschiedlicher Avantgardeströmungen nicht aus dem künstlerischen Austausch oder einer gemeinsamen Lust am Formexperiment, sondern aus einer veränderten Sicht auf die Welt. Damit kam ein weiterer Aspekt zum Tragen, der auch die Einfühlungstheoretiker beschäftigte: die Rückbindung der Form an eine veränderliche kollektive Gefühlslage. Zwar unterstellte man den ästhetischen Empfindungen anthropologisch festgelegte Konstanten; zugleich galt es, unterschiedlichen gestalterischen Modellen in unterschiedlichen Kulturen und Zeiten gerecht zu werden. Für Wilhelm Wundt und Theodor Lipps ergab sich daraus die Frage nach einer „Entwicklungsgeschichte der Phantasie“³³. Weil sich aber die „Phantasie“ oder die kollektive Empfindungswelt in der Form niederschlägt, eröffnete sich umgekehrt die Möglichkeit, Kunst als „Ausdruck einer Zeit und eines Volkes“³⁴ zu analysieren.

Für Marc stand vor allem der zeitliche Faktor im Vordergrund, wenn er die neue Kunst zu Vorboten einer kommenden Kultur erklärte:

„Die ersten Werke der neuen Zeit sind unendlich schwer zu definieren – wer kann klar sehen, auf was sie abzielen [...]? Aber die Tatsache allein, daß sie existieren, und heute an vielen, oftmals voneinander ganz unabhängigen Punkten entstehen und von innerlichster Wahrheit sind, läßt es uns zur Gewißheit werden, daß sie die ersten Anzeichen der kommenden neuen Epoche sind, Feuerzeichen von Wegsuchenden.“³⁵

Kandinsky hingegen verknüpfte das individuelle Ausdrucksverlangen auch mit dem Faktor Volk. Zwar muss der Künstler, genauer: der wahrhaft empfindende und deshalb wahrhaft schöpferische Künstler seinem individuellen Ausdrucksbedürfnis folgen und dafür die „notwendige“ Form finden, doch bleibt er damit in jedem Fall in einem von räumlichen und zeitlichen Umständen vorgegebenen Rahmen:

„Für jeden Künstler (d. h. produktiven Künstler und nicht ‚Nachempfänger‘) ist sein Ausdrucksmittel (=Form) das beste, da es am besten das verkörpert, was er zu verkünden verpflichtet ist. [...] Die Persönlichkeit kann aber natürlich nicht als etwas außer Zeit und Raum Stehendes aufgefaßt werden. Sondern sie unterliegt in gewissem Maße der Zeit (Epoche), dem Raum (Volk). Ebenso wie jeder einzelne Künstler sein Wort zu verkünden hat, so auch jedes Volk, und also auch das Volk, zu welchem dieser Künstler gehört. Dieser Zusammenhang spiegelt sich in der Form und wird durch das Nationale im Werke bezeichnet Und endlich hat auch jede Zeit eine ihr speziell gegebene Aufgabe, die durch sie mögliche Offenbarung. Die Abspiegelung dieses Zeitlichen wird als Stil der Werke erkannt.“³⁶

Dass das Modell der Herausgeber den Intentionen der im Almanach vertretenen Künstler und Autoren nur bedingt entsprach, bisweilen sogar in schroffem Gegensatz zu ihnen stand, liegt auf der Hand; schon August Mackes *Masken*-Aufsatz zitiert lediglich einzelne Stichworte – Form als Materialisierung von Ideen, Form als Ausdruck „inneren Lebens“, Form als Ausdruck einer kollektiven Befindlichkeit – , um sie in ein vitalistisches Konzept zu integrieren, das nicht das „Denken“ oder den „Geist“, sondern das „Leben“ zum Urgrund allen schöpferischen Handelns macht.³⁷ Dennoch griff die Kunstkritik dankbar die Vorgaben Kandinskys und Marcs auf, wenn es darum ging, die deutsche Avantgardkunst zu erklären. Stellvertretend sei hier auf Paul Fechter verweisen, der 1914 in einer ersten historischen Übersicht über Expressionismus, Kubismus und Futurismus die Strömungen der Moderne auf das „anschauliche Weltbild“ zurückführte, das der Künstler in seiner Seele entwickle. Wo aber Form und Farbe reines Ausdrucksmittel geworden sei, da habe sich, so Fechter, auch die Position des Betrachters verändert. Die Qualitäten eines Kunstwerks könne nur erfahren,

„wer die Arbeit auf sich nimmt, sich in den seelischen Rhythmus, den der Maler mit den Dingen, mit Form und Farbe, Ton und Linie fühlend ausgedrückt hat, so weit hineinzufühlen, daß er, Verwandtes in sich selbst verlebendigend, gewissermaßen in die gleichen Schwingungen gerät wie der Künstler in der Arbeit und nun das Werk in allen seinen Faktoren sozusagen passiv nachschöpfend reproduziert.“³⁸

Von der neuen Freiheit, die in Kandinskys Formbegriff lag, zeigten sich aber auch die Künstler angetan. Max Ernst etwa macht sie sich zunutze, indem er in einer Polemik gegen die Kunstkritik die Fähigkeit zum Nachvollzug zum eigentlichen Maßstab der Beurteilung machte:

„Können setzt voraus, daß man immer das innere Leben der Linie und Farbe empfinden kann. (Linie und Farbe auch losgelöst vom Gegenstand. Absolute Malerei im Sinne der absoluten Musik.) Können setzt voraus, daß man Erlebnisse hat. Dem Künstler können die alltäglichsten und seltensten Dinge zum Erlebnis werden, ein Farbenklang, eine Linienverschlingung. Dieses neue Können setzt voraus, daß auch das Publikum und vor allen Dingen der Kritiker etwas ‚kann‘. Der Kritiker muß in der Form, die der Künstler gestaltet hat, das Erlebnis wiedererkennen, wiedererleben können. Wenn er obendrein über das, was er von einem Kunstwerk erlebt hat, sich sprachlich klar ausdrücken kann, dann hat er sogar das Recht, über Kunst zu schreiben.“³⁹

II.

Die Maler des *Blauen Reiters* standen mit ihrem Interesse an den Einfühlungstheorien der Ästhetik und der Psychologie nicht allein. Vor ihnen hatten sich die Kunsthistoriker den gleichen Themen und Autoren zugewandt und damit den Gegenstand des Faches neu definiert. Wissenschaftler wie Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Wilhelm Pinder oder Wilhelm Worringer konzentrierten sich in der einen oder anderen Weise auf die Form als „Ausdruck innerer Werte“⁴⁰. Obwohl sie sich dabei auf unterschiedliche Quellen beriefen,⁴¹ waren sie doch Teil einer fächerübergreifenden Debatte, an der sich neben Philosophen und Psychologen auch Künstler des Jugendstils beziehungsweise einer neoklassischen Stilkunst beteiligten. Auch die Kunsthistoriker waren überzeugt, dass die Formgebung von einem psychischen Ausdrucksbedürfnis geleitet wird, das vom Betrachter nachempfunden werden kann; auch sie gingen davon aus, dass es sich dabei nicht um individuelle Befindlichkeiten handelt, sondern um kollektive, zeit-spezifische Zustände, durch die eine Verständigung zwischen Künstlern und Rezipienten jenseits des Sujets möglich sei. Was für die Einfühlungstheoretiker die „Entwicklungsgeschichte der Phantasie“ war, das war für die Kunstgeschichte die Abfolge von Stilen, die aus den sich wandelnden psychischen Grundvoraussetzungen entstehen und zugleich die Konstanten einer national oder ethnisch definierten Konditionierung in sich tragen. Es ist anzunehmen, dass die Herausgeber des *Blauen Reiters*, bei aller Kritik an der kunsthistorischen Fachwelt, die stilpsychologischen Ansätze Wölfflins und Worringers sehr genau verfolgten; die Tatsache, dass sie ab 1912 die Kategorien Zeit und Volk so prominent in ihr Konzept integrierten, dürfte der Lektüre kunsthistorischer Texte geschuldet sein.⁴²

Man sollte also eigentlich einen idealen Gleichklang zwischen Bildkünsten und Kunstgeschichte erwarten, ein Verständnis, das die wissenschaftliche Disziplin, wenn auch nicht unbedingt die Resultate, so doch die Konzepte der Maler anerkennen ließ. Tatsächlich wies Hans Tietze in seiner Rezension zum *Almanach Der Blaue Reiter* 1912 auf offensichtliche Parallelen

zwischen historischer Betrachtung und aktueller künstlerischer Praxis in der Konzentration auf die Form als solche hin:

„Charakteristisch ist aber auch, daß diese Richtung gerade in einer Zeit aufblüht, in der auch in der Ästhetik der Ausdruck als Grundelement der Kunst stärker berücksichtigt wird als je zuvor; wie die Kunst in der Theorie mehr und mehr zu einer Sprache wird, die den innersten Notwendigkeiten dient, so will sie auch in der Praxis nicht mehr abformend und nachbildend Dienste verrichten, die ihr gemein dünken, sondern zur zauberhaft hohen Stellung, die ihr gebührt, zurückgelangt, nur ihren eigenen inneren Gesetzen gehorchen, Kunst um der Kunst willen sein.“⁴³

Die Anerkennung von kunsthistorischer Seite blieb jedoch zunächst aus. Die unmittelbaren Reaktionen zeugen von Unverständnis bis Ablehnung; selbst Wilhelm Worringer, von Kandinsky und Marc als Kronzeuge eines abstrakten Kunstverlangens in der Gegenwart angerufen, stand den Werken der „Wilden“ äußerst reserviert gegenüber.⁴⁴ Denn zum einen blieb für die kunsthistorische Stilpsychologie der Formausdruck an ein ästhetisches Wohlgefallen gebunden. Das Interesse galt den inhärenten Beglückungswerten, die sich in erster Linie körperlich – über eine direkte Reaktion oder einen mentalen Nachvollzug von Bewegung – erfahren ließen.⁴⁵ Diese Beglückungswerte nahmen die Wissenschaftler auch für die Kunst der Vergangenheit an. Wo sie nicht mit den eigenen ästhetischen Empfindungen übereinstimmten, unterstellte man eine krankhafte Störung des Körpergefühls (Wölfflin in *Renaissance und Barock*)⁴⁶, eine Weltanschauung, die sich an transzendentalen Werten orientiert (Riegl in der *Spätromischen Kunstindustrie*)⁴⁷ oder ein „Weltgefühl“, das sich aus Furcht vor den Erscheinungen der Natur allem Körperlichen verweigert (Worringer in *Abstraktion und Einfühlung*)⁴⁸. Für die Gegenwart war damit die Loslösung von Formen, in die man sich aus der eigenen körperlichen Erfahrung heraus positiv einfühlen kann, nicht denkbar. Für die Fachvertreter manifestierte sich vielmehr in der Abstraktion die Andersartigkeit historischer Befindlichkeit beziehungsweise die Fremdheit anderer Kulturen und Epochen, deren Ausdruckswerte nicht (oder nicht mehr) unmittelbar nachzuempfinden, sondern lediglich auf dem Wege einer „Negativspiegelung“⁴⁹ rekonstruierbar waren.

Zum anderen war keiner der Wissenschaftler bereit, Ausdruck unabhängig von einer (wie auch immer garteten) Funktion zu verstehen, wie dies Kandinsky mit seinem Buchstabenbeispiel gefordert hatte. So nahm Wölfflin zwar für sich in Anspruch, die Form als solche zum Ausgangspunkt seiner Analyse zu machen, setzte sie jedoch stets in Bezug zur Aufgabenstellung. In der Architektur war es der Aufbau der Fassade, der, in Analogie zum Aufbau des menschlichen Körpers gebracht, gewisse gestalterische Regeln vorgab, in der Malerei die Bindung an den Gegenstand. Denn obwohl sie ikonographische Fragstellungen kunstvoll vermeiden, leben auch die Bildvergleiche wie Einzelanalysen der *Klassischen Kunst*⁵⁰ von der Relation zwischen Darstellung und Dargestelltem. Worringer wiederum reduzierte den Formausdruck auf ein ethnisch konditioniertes Formempfinden, das in Einklang mit dem Zeitgefühl stehen oder mit ihm in Konflikt geraten kann. Die Form ist hier das Resultat des „Kunstwollens“, eines Bedürfnisses, das sich nur so und nicht anders äußern kann. Da die Kunstproduktion insgesamt der

Aneignung, Negierung oder Überwindung der als positiv oder feindlich erfahrenen Natur dient, ist sie durch einen allgemeinen Forminstinkt vorbestimmt; sie ist gleichsam die Funktion der „Weltbewältigung“⁵¹. Die Option einer individuell definierbaren Mitteilung ist in diesem Modell nicht vorgesehen. Letztlich erwiesen sich beide mit ihrem Kunstideal, vor allem aber in ihren Vorstellungen formaler Ausdrucksqualitäten, als Anhänger Adolf von Hildebrands, der die Form als Möglichkeit verstand, „innere[r] Vorgänge“ zu übersetzen und deshalb eine Art Formgrammatik favorisierte – in der Schrift *Das Problem der Form* ist die Rede von einzelnen „Formtypen“, die sich zu einem Gesamtbild und -eindruck zusammenschließen.⁵² Nachvollziehbar war diese Grammatik nach Hildebrand allerdings nur dann, wenn sie die Erinnerung an Funktionen des menschlichen Körpers wachrief.⁵³

Und so waren die wenigen positiven Stimmen aus der Kunstgeschichte – sie gehörten durchwegs der Schülergeneration und in erster Linie Außenseitern des Faches – Missverständnissen geschuldet insofern, als sie entweder den Mitteilungscharakter der Form ganz ignorierten, ihn auf psychische Allgemeingefühle reduzierten oder das Primat des Ausdrucksverlangens nur als Übergangserscheinung akzeptierten. Für die erste Option stand der Wölfflin-Schüler Adolf Behne, der, gerade frisch promoviert, 1912 in einer Rezension zur Ersten Ausstellung des Blauen Reiters in der Galerie *Der Sturm* die Formgebung auf eine rein innerbildliche Logik zurückführen wollte:

„Was ich vor mir sehe, ist eine Fläche. Darauf sind Farbenkomplexe, rote, grüne, gelbe, blaue. Da sind Linien; geschwungene, gerade, fortlaufende, unterbrochene. Die Farben stehen untereinander in gewissen Verhältnissen. Eine einzige anders gedacht, und die Wirkung ist verloren. Die Linien stehen untereinander in unveränderlichen Beziehungen; eine senkrechte weniger, eine horizontale mehr, und das Bild ist nicht mehr zu erkennen. Und schließlich stehen die Linien in Beziehungen zu den Farben. Aendern sich diese, so können jene nicht bleiben. Das ist gegeben, das habe ich vor mir.“⁵⁴

Ganz auf den Inhalt wollte auch Behne nicht verzichten, allerdings lag für ihn die Botschaft nicht in der Form, sondern im Konzept: Als überzeugter Sozialist verstand er die Befreiung von Gegenstand und Inhalt als Modell für die Befreiung der Menschheit aus den Fesseln gesellschaftlicher Unterdrückung.⁵⁵ Zumindest die Herausgeber des *Blauen Reiter* dürften sich mit dieser Interpretation kaum verstanden gefühlt haben. Tatsächlich mag Kandinsky Behnes Rezension im Sinn gehabt haben, als er wenig später grimmig notierte: „Wenn die Kunstmittel zur selben Zeit das Kunstziel wären, so wäre jede zufällige Anwendung dieser Mittel ein Kunstwerk; ein Bild würde durch einige Kritzelstriche, Patzenfarben entstehen.“⁵⁶

Die zweite Position vertrat Max Deri – auch er bezeichnenderweise ein Schüler Heinrich Wölfflins. Deri las formale Abstraktionen als präzise Beschreibungen kollektiver Seelenerlebnisse und erklärte begeistert: „Diese Formen haben mit ‚Natur‘ im objektiven Sinne nichts mehr zu tun. Es sind Formen für Gefühle, die wir in uns haben, erfundene, es sind Gebilde, ‚Gestaltqualitäten‘, die das Gefühl unmittelbar ausdrücken.“⁵⁷ Für diese „Gestaltqualitäten“ war zwar grundsätzlich jede „Form, Farbe, Proportion, Anordnung“ erlaubt, sofern sie geeignet erschien, „ein wertvolles Gefühl auszudrücken, und dann dem Beschauer zu vermitteln.“⁵⁸ Trotzdem

hatte die formale Freiheit ihre Grenzen: Wo das ermittelte Gefühl nicht dem Gefühlsleben der Allgemeinheit entsprach, beziehungsweise Gefühl und Form für den Betrachter nicht zur Deckung zu bringen waren, blieb für Deri das Resultat eine intellektuelle Spielerei oder gewollter Dilettantismus.

Für die dritte Option schließlich stand Hans Tietze mit seiner berühmten Rezension des *Blaue Reiter*-Almanachs. Kunst folgt nach Tietze keinen überzeitlich gültigen Idealen, sondern ist ausschließlich der Kommunikation zwischen Künstlern und Rezipienten verpflichtet.⁵⁹ Dass „Formen imstande sind, mächtigen Empfindungen zu stark tönenden Saiten zu werden“ und dass „Abstraktionen, ihrem eigenen rasch wachsenden Kanon gehorchend, als Elemente einer neuen Sprache gehandhabt werden können“⁶⁰, erschien dem Kunsthistoriker deshalb durchaus plausibel. Bei den im Almanach vertretenen Werken allerdings vermisste er, bei allem Wohlwollen und bei aller Anerkennung für die Suche nach einer neuen „Formgrammatik“⁶¹, die Erfahrungen der Gegenstandswelt, die Künstler und Publikum teilen und die erst im Kunstwerk die Kommunikation sicherstellt:

„Denn wie die Kunst aus engster Verflechtung mit tausend anderen menschlichen Notwendigkeiten herausgewachsen ist, so ist sie mit zahllosen Bedürfnissen unzerreißbar verknüpft: sie ist keine Blüte, die der Menschheit als edelster Schmuck geschenkt wurde, sondern ein Stück unserer geistigen Gesamtexistenz; das Ringen nach der Freiheit, die sie meint, ist ihr Prüfstein und ihr Lebenselement, das Nichterreichen dieser Freiheit ihr Los; es ist ihr nicht gegeben, zur Nurkunst zu werden.“⁶²

III.

Kandinsky und Marc verweigerten sich der Forderung nach Beglückungswerten in der Kunst zwar nicht grundsätzlich, verschoben sie jedoch auf die Relation zwischen Form und Inhalt. Damit trat an die Stelle des formal „Schönen“ das „Wahre“, „Echte“, „Unverfälschte“, „Notwendige“, das unmittelbar aus dem Mitteilungsbedürfnis des Künstlers erwachsen ist. Wie nicht anders zu erwarten, lag auch dem „Wahren“, „Echten“, „Unverfälschten“, „Notwendigen“ ein normierender Anspruch zugrunde. Ausschlaggebendes Kriterium für Wert oder Unwert eines Kunstwerks bildete statt der Form die sie bedingende Haltung – gegenüber dem Leben, der Persönlichkeit, der Zeit, dem Volk. Das Dilemma, das sich daraus ergab, spiegelt sich gerade in den Diskussionen des *Blauen Reiters* über die Daseinsberechtigung der Kunst ihrer Kollegen wider. Marc konnte sich ebenso für Bilder der *Brücke* wie die der italienischen Futuristen begeistern, die Kandinsky als Scharlatane abtat und die er, wie er dem Galeristen Herwarth Walden gestand, am liebsten bekämpft hätte;⁶³ dafür sah er in den Bildern Schönbergs Offenbarungen, für die Marc unempfänglich war.⁶⁴ Das Verdikt des „Falschen“, nicht echt und wahr Empfangenen richtete sich natürlich auch gegen jene Künstler, die ihr Heil weniger im „Geistigen“ als in der Form suchten, und das waren in Marcs und Kandinskys Augen die Maler, die nach dem spektakulären Bruch im Dezember 1911 die *Neue Künstlervereinigung München* repräsentierten. Ihnen und ihren „kubistischen oder sonstigen Programmen“ prophezeite Marc in seinem Auf-

satz über die „Wilden Deutschlands“ den baldigen Untergang.⁶⁵ Im Vorwort zur zweiten Auflage des *Blauen Reiters* setzte Kandinsky noch einmal nach:

„Es war, durch Beispiele, durch praktische Zusammenstellungen, durch theoretische Beweise zu zeigen, dass die Formfrage in der Kunst eine sekundäre ist, dass die Kunstfrage vorzüglich eine Inhaltsfrage ist. In der Praxis hat der ‚Blaue Reiter‘ recht behalten, das formell Entstandene ist gestorben. Kaum zwei Jahre hat es gelebt – angeblich gelebt. Das aus der Notwendigkeit Entstandene hat sich weiter ‚entwickelt‘.“⁶⁶

Zugleich eröffnete das Insistieren auf einem zeitspezifischen Ausdrucksverlangen die Chance, der neuen Kunst einen Platz in der Entwicklungsgeschichte der Kunst zu sichern. Ein Werk, das sich nicht an vorgegebenen Formen orientiert, sondern ausschließlich einer inneren Notwendigkeit gehorcht, entspricht zwangsläufig den Bedürfnissen der Gegenwart. Wenn also die Werke des *Blauen Reiter* nicht die Anerkennung genossen, die ihnen aus Sicht ihrer Schöpfer zukam, dann konnte dies nicht den Künstlern angelastet werden, sondern war im Versagen einer Öffentlichkeit begründet, der es an Sensibilität gegenüber dem zeitspezifischen Willen mangelte. Kunsthistoriker wie Max Deri oder Hans Tietze, die auf der Allgemeinverständlichkeit der Kommunikation beharrten, mussten sich den Vorwurf gefallen lassen, die Bedürfnisse der Gegenwart nicht zu erkennen:

„Das Publikum (zu dem viele Kunstkenner zählen) fährt im Gegensatz zum geistigen Streben der Zeit fort, mehr als je das formelle Element ausschließlich zu betrachten, zu analysieren, zu systematisieren. – So ist vielleicht die Zeit für das ‚Hören‘ und ‚Sehen‘ noch nicht reif.“⁶⁷

Dennoch blieb die Kritik nicht ohne Wirkung. Wie mehrere Textfragmente aus dem Jahr 1913 zeigen, machte sich Kandinsky die Forderung nach einer Formengrammatik zu Eigen und beschäftigte sich mit einer Systematisierung der Wirkung der geometrischen Grundformen Kreis, Dreieck und Quadrat und ihren Variationen.⁶⁸ Auf breiterer Basis sollte die Untersuchungen solcher „primary elements of painting“⁶⁹ als dem Grundstoff, aus dem das Kunstwerk entsteht, ihre Fortsetzung in der Sowjetunion und schließlich am Bauhaus finden. Marc hingegen setzte in seinen während des ersten Kriegsjahres verfassten und im Februar 1915 abgeschlossenen Aphorismen auf das Argument eines Epochenstils, um die skeptische Fachwelt mit ihren eigenen Waffen zu schlagen und zugleich seine Argumente gegen das Primat der Form zu stärken. So beschreibt er in Aphorismus 33 zunächst, ganz im Sinne Kandinskys, ein Geistiges als Auslöser der Form („Vor der Form war immer der Gedanke. Ehe die Gotik Form wurde, wirkte schon als Wahrheit, als heiliges Wissen ihr glühender Gedanke, die Hierarchie der Heiligen, die in dem tief sinnigen Gedanken des gotischen Pfeilerdoms ihre höchste Formel und Form erhielt.“)⁷⁰, um in Aphorismus 58, wiederum Kandinsky folgend, jegliche Zweckbindung der Form abzulehnen („Die Dekadenz der Kunst beginnt stets mit dem Auftauchen des Zweckgedankens. Der Wille zur Form schwächt sich ab zum Willen zu nützen.“)⁷¹ und schließlich in Aphorismus 61 den Künstler

in seiner Formsuche zum Vollzieher eines bewussten oder unbewussten kollektiven Wollens zu erheben:

„Die Neugierde des Lesers sucht in den Zeilen und zwischen den Zeilen nach der gewissen Formel der neuen Form. Aber noch immer hat das Volk selbst, – damit ist nicht die Menge gemeint –, der Kunst den Stil gegeben. Die Künstler sind nur Deuter und Erfüller des Volkswillens. Wenn aber das Volk nicht weiß, was es will, oder nichts will, – der schlimmste Fall, den die Jahre vor dem Kriege lehrten, – bleiben seine Künstler, die triebhaft nach Form suchen, isoliert und werden zu Märtyrern.“⁷²

Mit anderen Worten: Marc hatte die Lektion der Fachwelt gut gelernt. Der Expressionismus war nun ein Produkt eines Kunstwollens geworden, das sich im Künstler erfüllt, die Form die Materialisierung einer Weltanschauung, die früher oder später alle Glieder der Gemeinschaft erfasst.

Langfristig sollte sich die Verlagerung von der individuellen Kommunikation zur überindividuellen Befindlichkeit auszahlen: Sie war es, die den Expressionisten seit Beginn des Ersten Weltkriegs zu einer ersten Welle der Anerkennung verhalf. Die Vorstellung von einer geistigen Wende machte sie kompatibel für die unterschiedlichsten Varianten eines Neuanfangs, die zunächst im Krieg selbst, dann, als sich die Niederlage des Deutschen Reichs abzeichnete, in einem trotzigem Antimodernismus gesehen wurden. Und das Bekenntnis zum Volk war gerade im Aufbruchsszenario der Nachkriegszeit ein probates Mittel, um dem Künstler einen Platz im politischen Geschehen und der künftigen Gesellschaft zu sichern. Erst mit der Änderung der Rahmenbedingungen lässt sich übrigens die Annäherung der Kunstgeschichte an den Expressionismus eindeutig fassen; erst jetzt wurden die Parameter zur Beurteilung von Gegenwartskunst auch auf die Vergangenheit übertragen und vice versa.⁷³ Bei Heinrich Wölfflin, der sich auch nach dem Weltkrieg nur punktuell (nämlich in einer Publikation zur Bamberger Apokalypse)⁷⁴ zu Konzessionen an den neuen Zeitgeist bereitgefunden hatte, dauerte es etwas länger, bis er sich zur Erkenntnis durchrang, dass die Expressionisten seinen Vorstellungen einer Formanalyse vielleicht doch recht nahegekommen wären: 1939 notierte er in seinem Tagebuch unter dem Stichwort „Expressionismus“: „Da nun doch einmal Kunst und Natur etwas unvereinbar Anderes, warum nicht Wirkung suchen mit den reineren Mitteln der ‚Kunst‘: Farben, Formen, Linien, unabhängig von Imitation.“⁷⁵ Die Formprobleme der Expressionisten allerdings hatten sich zu diesem Zeitpunkt längst erledigt.

Anmerkungen

- 1 Brief vom 10. Februar 1911, zit. nach: Günter Meißner (Hg.), Franz Marc. Schriften, Briefe Aufzeichnungen, Leipzig 1989, S. 47.
- 2 Franz Marc, Zur Ausstellung der ‚Neuen Künstlervereinigung‘ bei Tannhauser (September 1910), in: Franz Marc – Schriften, hg. v. Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 126–128, hier S. 126.
- 3 Zu *Impression II* (Moskau) vgl. Hans K. Roethel/Jean K. Benjamin, Kandinsky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings 1900–1915, Bd. 1, London 1982, Nr. 378; das Bild wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.
- 4 Wassily Kandinsky, Zum Bild „Moskau“ [20. 12. 1911?], in: Wassily Kandinsky, Gesammelte Schriften 1889–1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte, hg. von Helmut Friedel, München u. a. 2007, S. 441. Zur Jugendstilästhetik vgl. die Beiträge in Erich Franz (Hg.), Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Mark, Klee und Kirchner, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Bönen 2007.
- 5 Aufzeichnungen aus den Jahren 1908/08, zit. nach: Kandinsky 2007 (wie Anm. 4), S. 315. Hervorhebungen im Original. Zu Kandinskys Konzepten in den Jahren 1909–1914 vgl. insbesondere Peg Weiss, Kandinsky in Munich. The formative Jugendstil years, Princeton 1979; Marion Ackermann, Eine Sprache, die besser wirkt als Esperanto. Überlegungen zum Einfluß des Spiritismus auf Kandinsky, in: Moritz Baßler, Hildegard Châtellier (Hg.), Mystique, mysticisme et modernité en Allemagne autour de 1900, Strasbourg 1998, 187–201; Günter Brucher, Wassily Kandinsky. Wege zur Abstraktion, München u. a. 1999, S. 124–157; Reinhard Zimmermann, Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Berlin 2002; Christopher Short, The art theory of Wassily Kandinsky 1909–1928. The quest for synthesis, Oxford u. a. 2010.
- 6 Kandinsky brachte diese Abfolge auf die griffige Formel: „Emotion – Gefühl – Werk – Gefühl – Emotion“. Wassily Kandinsky, Inhalt und Form (um 1910), zit. nach Kandinsky 2007 (wie Anm. 4), S. 402.
- 7 „Diese zwei Elemente – Farbe und Zeichnung – sind die wesentliche wenige unveränderliche Sprache der Malerei. Jede isoliert genommene Farbe bei gleichen Empfangsbedingungen ruft unvermeidlich eine und dieselbe Seelenvibration hervor. Die Farbe läßt sich aber nicht in Wirklichkeit isolieren, weswegen ihr absoluter innerer Klang stets durch verschiedene Bedingungen variiert wird. Solche Hauptbedingungen sind: 1. Die Nachbarschaft eines anderen farbigen Tones, 2. der Raum (und seine Form), welchen dieser Ton einnimmt.“ Kandinsky 1910/2007 (wie Anm. 4), S. 403.
- 8 „Von diesem Standpunkt aus sehen wir zuallererst, daß die Kunst und die Natur in ihrer Wirkung auf die Seele [hinzugefügt: sich voneinander] qualitativ stark und total unterscheiden. Die Natur, als zufällige Sammlung der Formen, können wir in diesem Falle mit unregelmäßig herumliegenden Steinen vergleichen, von welchen jeder seinen Wert hat, sofern er eine verwendbare Kraft in sich birgt. Und die Kunst, als geregelte Sammlung der Formen, werden wir einem aus diesen herumgelegenen Steinen entstandenen Gebäude vergleichen, in dem die verwendbaren Kräfte zu einem geregelten planmäßigen Eins wurden [ersetzt: geworden sind].“ Ebd..
- 9 Ebd.
- 10 Kandinsky hielt den Gegenstand sogar solange für unverzichtbar, wie die rein geometrische Form noch „zu unpräzise“ sei und deshalb für die aktuelle Kunst die Ausdrucksmöglichkeiten reduziere. Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (1911), Bern 1952¹⁰, S. 71.
- 11 Kandinsky 2007 (wie Anm. 4) S. 402. An anderer Stelle nennt Kandinsky den Gegenstand einen „Beigeschmack, Beiklang, ein Aroma in der Komposition“. Wassily Kandinsky, Wohin geht die ‚Neue Kunst‘? (1911), zit. nach: ebd., S. 426.
- 12 Wassily Kandinsky, Über die Formfrage (1912), in: Wassily Kandinsky/Franz Marc (Hg.), Der Blaue Reiter (1912) Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München/Zürich 1979, S. 132–82; S. 157, hier S. 85.
- 13 Vgl. dazu auch Weiss 1979 (wie Anm. 5); Erich Franz, Wassily Kandinsky – Geschichten der Linie, in: Franz 2007 (wie Anm. 4), S. 162–167.
- 14 Zu Wundt und seinem Einfluss vgl. Hans Hiebsch, Wilhelm Wundt und die Anfänge der experimentellen Psychologie, Berlin 1977; Jochen Fahrenberg, Wilhelm Wundt – Pionier der Psychologie und Außenseiter? Leitgedanken der Wissenschaftskonzeption und deren Rezeptionsgeschichte. e-book, 2011 (<http://psydok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2011/2901>). Im Folgenden wird nach der zweiten, verbesserten Auflage zitiert: Wilhelm Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie (1874), 2 Bde, Leipzig 1880.

- 15 John E. Bowlt, Vasilii Kandinsky, *The Russian Connection*, in: Ders. (u. a.) *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of „On the Spiritual in Art“*, Newtonville/Mass, 1980, S. 1–41.
- 16 Wundt 1880 (wie Anm. 14), Bd. 2, S. 188.
- 17 Ebd..
- 18 Ebd., S. 186.
- 19 Ebd., S. 190.
- 20 Für Wundt hatte die Kunst der sittlichen und religiösen Erbauung zu dienen: „Beim Ästhetischen im engeren Sinne begegnen uns die nämlichen Vorgänge; nur der Wert der durch den Eindruck wacherufenen Gedanken ist ein anderer. Denn die Wirksamkeit der höheren ästhetischen Vorstellungen beruht überall auf der Erweckung sittlicher und religiöser Begriffe. Indem wir uns dieser als unseres besten Besitztums bewußt sind, legen wir dem angeschauten Gegenstand in dem Maße höheren Wert bei, als das Gefühl, das er erweckt, jene höchsten Begriffe aus dem Dunkel der Seele emporzieht, und als er dadurch auf uns selbst veredelnd zurückwirkt.“ Wundt 1880 (wie Anm. 14), S.188. Auf die Tatsache, dass sich die Schriften der empirisch-psychologischen Ästhetik zwar wie Plädoyers für eine Autonomisierung der Gestaltungsmittel lesen, ihre Autoren jedoch durchwegs Verfechter einer gegenstandsgebundenen Kunst waren, hat Jutta Müller-Tamm für Friedrich Theodor Vischer hingewiesen. Jutta Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg/Br. 2005, S. 235.
- 21 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 Bde, Leipzig ²1914, Bd. 1, S. 226–237.
- 22 Ebd., Bd. 2, S. 97.
- 23 Ebd., Bd. 1, S. 5.
- 24 Ebd., Bd. 2, S. 96.
- 25 Lipps 1914 (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 641–645.
- 26 Kandinsky (1911) 1952 (wie Anm. 10), S. 69.
- 27 Vgl. Annegret Hoberg, *Psyche und Physik. Das Bild der Natur im Spätwerk von Franz Marc*, in: Erich Franz (Hg.), *Franz Marc, Kräfte der Natur, Werke 1912–1915, Ausst.-Kat. (Staatsgalerie moderner Kunst, München/Westfälisches Landesmuseum Münster)*, Ostfildern 1993, S. 190–207.
- 28 Wassily Kandinsky, *Vorwort zur zweiten Auflage des ‚Blauen Reiters‘*, zit. nach: Lankheit 1979 (wie Anm. 12), S. 323–326, hier S. 323.
- 29 Johannes Langner, *Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild von Franz Marc*, in: *Franz Marc 1880–1916. Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980*, S. 50–73.
- 30 Konzeptblatt, zit. nach Marc 1980 (wie Anm. 29), S. 172.
- 31 Franz Marc, *„Die Wilden“ Deutschlands (1912)*, in: Lankheit 1979 (wie Anm. 12), S. 28–32, hier S. 30.
- 32 Kandinsky 1912 (wie Anm. 12), S. 143.
- 33 Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, 3 Bde., Bd. 3: *Die Kunst*, 3. neubearb. Auflage, Leipzig 1919, S. 111.
- 34 Theodor Lipps, *Ästhetik*, in: Paul Hinneberg (Hg.), *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele, Teil I/Abt. VI: Systematische Philosophie*, Leipzig 1907, S. 349–87, hier S. 387.
- 35 Franz Marc, *Zwei Bilder (1912)*, in: Lankheit 1979 (wie Anm. 12), S. 33–38, hier S. 38.
- 36 Kandinsky 1912 (wie Anm. 12), S. 139.
- 37 „Unfaßbare Ideen äußern sich in faßbaren Formen. [...] Die Form ist uns Geheimnis, weil sie der Ausdruck von geheimnisvollen Kräften ist. [...] Die Sprache der Formen verstehen heißt: dem Geheimnis näher sein, leben. Schaffen von Formen heißt: leben. [...] Wie der Mensch, so wandeln sich auch seine Formen. [...] Jeder Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren Lebens. Das Äußere der Kunstform ist sein Inneres. [...] Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.“ August Macke, *Die Masken (1912)*, in: Lankheit 1979 (wie Anm. 12), S. 53–59; Zitate S. 54–57 und S. 59.
- 38 Paul Fechter, *Der Expressionismus*, München 1914, S. 24.
- 39 Max Ernst, *Kunst und Können (30. Oktober 1912)*, zit. nach: *Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde, Ausst.-Kat., Städtisches Kunstmuseum Bonn u. a., Recklinghausen 1979*, S. 151.
- 40 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 5.

- 41 Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 190–210; Norbert Schmitz, *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Wölfflin, Hölzel, Dvorák, Kandinsky. Exemplarische Studien zur Kunstgeschichte und zeitgenössischen Avantgarde um 1910 in Deutschland*, Weimar 2003; Magdalena Bushart, ‚Form‘ und ‚Gestalt‘. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900, in: Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, Göttingen 2007, S. 147–179.
- 42 Vgl. Christopher Short, *The Art Theory of Wassily Kandinsky 1909–1928*, Oxford u. a. 2010, S. 71–73.
- 43 Hans Tietze, *Der Blaue Reiter (1912)*, wieder abgedruckt in: Hans Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, S. 93–100, hier S. 98.
- 44 Magdalena Bushart, *Changing Timers, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of His Epoch*, in: Neil H. Donahue, *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, University Park 1995, S. 69–85.
- 45 Vgl. Müller-Tamm 2005 (wie Anm. 20), S. 274–76
- 46 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien [1888]*, Darmstadt 1965⁶, S. 66.
- 47 Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie [1927]*, Berlin 2000, S. 392–401.
- 48 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1910³, S. 19.
- 49 Worringer 1911 (wie Anm. 40), S. 3; vgl. auch Wölfflin 1888 (wie Anm. 46) 1965, Vorwort.
- 50 Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München ⁴1908.
- 51 Müller-Tamm 2005 (wie Anm. 20), S. 283.
- 52 Bei Hildebrand heißt es: „An der Hand dieser Uebertragungsweise gelangt der Künstler dazu, Formtypen festzuhalten und zu gestalten, welche einen bestimmten Ausdruck haben und im Beschauer bestimmte Körper- und Seelenempfindungen erwecken. Bei dem Festhalten einer bestimmten Funktionsart entstehen ganze Körpertypen, indem wir aus der Natur alle die Formenarten zusammenhalten, die denselben Funktionscharakter tragen.“ Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, Strassburg 1910⁷, S. 79 f.
- 53 „Solange Form kein Funktionsausdruck ist, drückt sie kein direktes Verhältnis zu einer Körperempfindung aus.“ Ebd., S. 78.
- 54 Adolf Behne, *Zwei Ausstellungen*, in: *Der Sturm* 3 (1912), S. 19–20; S. 20. Der Text erschien anlässlich der Ausstellung des Blauen Reiters in der Galerie Der Sturm.
- 55 Magdalena Bushart, *Adolf Behne, Kunsttheoreticus*, in: dies. (Hg.); *Adolf Behne, Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik*, Berlin 2000, S. 11–88.
- 56 Wassily Kandinsky, *Ars in abstracto* (Manuskript, um 1913/14), in: *Kandinsky 2007* (wie Anm. 4), S. 504.
- 57 Max Deri, *Die Kubisten und die Expressionisten*, in: *Pan* 2, 1911/12 (Juni 1912), S. 872–877, S. 877. Der Text erschien anlässlich der Futuristen-Ausstellung in der Galerie Der Sturm.
- 58 Ebd.
- 59 „[E]s gibt keine Kunst als die den inneren Nöten schöpferischer Menschen Ausdruck verleiht, und es gibt keine Kunst als solche, die in genießenden, nachschaffenden Menschen wiederhallt.“ Tietze 1912/1925 (wie Anm. 43) S. 95.
- 60 Ebd.
- 61 Ebd., S. 97.
- 62 Ebd., S. 99.
- 63 Wassily Kandinsky an Herwarth Walden, Brief vom 12. XI. 13, zit. nach: Karla Bilang (Hg.), *Wassily Kandinsky – Gabriele Münter – Herwarth Walden. Briefe und Schriften 1912–1914*, Bern u. a. 2012, S. 127.
- 64 Franz Marc an August Macke, Brief vom 25. I. 1912, in: *August Macke – Franz Marc. Briefwechsel*, Köln 1964, S. 99. August Macke merkte seinerseits kritisch an, dass sich der Blaue Reiter zuviel Autorität anmaße: Er sei von Marc und Kandinsky „gewohnt, hohe Worte wie ‚neue Zeit, Falsches entlarven, sooo minder, Umwälzung‘ etc zu hören, dass ich immer das Gefühl habe, Ihr mutet Euch zuviel zu.“ Brief an Marc, nach dem 23. I. 1912, ebd.
- 65 Marc, *Die ‚Wilden‘ 1912* (wie Anm. 31), S. 32.
- 66 Zit. nach: *Lankheit* 1979 (wie Anm. 12), S. 323.
- 67 Ebd.
- 68 Vgl. insbesondere das unvollständige Manuskript ‚Alle Formen sind eckig oder rund‘ (vor 1914), in: *Kandinsky 2007* (wie Anm. 4), S. 567–578.

- 69 Wassily Kandinsky, Plan for the physiopsychological Department of the Russian Academy of Artistic Science, zit. nach John E. Bowlit (Hg.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902–1934*, London 1988, S. 196–198, hier S. 197. Vgl. Wasilij Rakitin, *Zwischen Himmel und Erde oder wie befreit man das Rationale vom trockenen Rationalismus*, in: Wassily Kandinsky, *Die erste sowjetische Retrospektive*, Ausst.-Kat. (Schirn Kunsthalle Frankfurt), Frankfurt 1989, S. 79–88; Sabine Flach, *Abstraktion zwischen Kunst und Lebenswissenschaften: Laborarbeiten von Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Michail Matjuschin*, in: Claudia Blümle/ Arnim Schäfer (Hg.), *Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich 2007, S. 115–137.
- 70 Franz Marc, *Die 100 Aphorismen. Das zweite Gesicht*, zit. nach: *Lankheit* 1978 (wie Anm. 2), S. 195.
- 71 Ebd., S. 202.
- 72 Ebd., S. 203.
- 73 Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990, S. 208–223.
- 74 Heinrich Wölfflin, *Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000*, München 1918. Wölfflin distanziert sich hier von seinem älteren Position einer körperbezogenen Kunst und betont stattdessen die „suggestive Kraft von gewissen ‚unnatürlichen‘ Linienzügen“ (S. 2) und die Folgerichtigkeit einer linear-platten Darstellung, die eine Parallele „zu gewissen Entwicklungen der modernen Malerei“ (S. 1) habe. Bezeichnenderweise übernahm der auf das aktuelle Kunst- und Literaturgeschehen spezialisierte Münchner Verlag Kurt Wolff 1921 die zweite, vermehrte Auflage des Buches, nachdem die erste Auflage im Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften erschienen war.
- 75 Heinrich Wölfflin, *Tagebucheintrag vom 18.6.1939*, zit. nach: Joseph Gantner (Hg.), *Heinrich Wölfflin (1864–1945). Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Basel/Stuttgart 1984², S. 464.