

Je älter Kandinsky wird — und er nähert sich dem sechzigsten Lebensjahr — um so problematischer wird seine Kunst. Seit etwa fünfzehn Jahren beschäftigt er die Öffentlichkeit der Alten und der Neuen Welt, zuweilen will es scheinen, als liege er den ganz anders organisierten Kunstfreunden jenseits des Ozeans mehr als uns (vgl. *Western Art by Miss Katharine S. Dreier, New York 1923*). Bis 1910 ist er einer der vielen, die zeitgenössische Kunst machen, mit seiner Wendung zur Abstraktion im Jahre 1911 wird er eine der umstrittensten Persönlichkeiten.

Die Jahre der stärksten Spannung sind die von 1908—1911, in denen er den Schritt zur gegenstandslosen Malerei vollzieht. Die zehn Jahre vorher (Kandinsky kommt nämlich erst dreißigjährig nach erfolgreichen juristischen Studien in Moskau zur Malerei) erarbeitet er sich in München den Anschluß an die europäische Kunst. Die ersten Gemälde sind Versuche, die Anregungen Rußlands in den malerischen Stil seiner Zeit zu übersehen. Sie bleiben illustrativ, zum Teil dekorativ, sehen oft aus wie vergrößerte Entwürfe für Märchenbücher oder für Theaterinszenierungen. Im Farbauftrag sind sie 1903 bereits stilisiert, in der Komposition noch naiv, dem äußeren Vorgang folgend. Von 1907 an überwiegt bei Kandinsky der Wille nach Gestalten und nähert ihn nachimpressionistischen Suchern wie Othon Frieß oder, in seiner näheren Umgebung, Gabriele Münter. Es sind außerordentlich gekonnte Umformungen dabei, vorwiegend Landschaften aus den bayrischen Bergen, die früher gelegentlich in den deutschen Ausstellungen auftauchten und die heute leider fast vergessen sind. Farbe und Form sind so beherrschend, daß das Landschaftlich-Gegenständliche vom Artistischen aufgesogen zu werden beginnt. So eine Dorfkirche wächst in die Berge hinein, das Haus in die Bäume, der Raum ist ausgelöscht, das Oben und Unten wird unsicher, eine vorwiegend in dunklen Tönen sich auslebende Farbenglut rückt die noch vorhandene Wirklichkeit in die Sphäre des Unwirklichen. Ein Bild wie die „Komposition 2“ (1910) löst bereits das Gegenständliche zugunsten einer freien Gestaltung so weit auf, daß man hier von einem ersten Versuch absoluter Malerei sprechen kann. Immerhin, man erkennt bei genauem Hinsehen noch Terrain, Bäume, Menschen (deutlicher auf dem gleichzeitigen Holzschnitt, s. „Klänge“, Piper-Verlag, 1914), der endgültige Eindruck aber lebt schon ohne sie. 1911 entsteht eines seiner bekanntesten und berühmtesten Bilder, „Lyrisches“, als „Reiter“ wiederholt reproduziert. Ein letzter genialer Versuch, mit einem auf das äußerste reduzierten Objekt einen von der Wirklichkeit möglichst ungetrübten Kunstwert zu erreichen. Wie sein Freund Marc bezieht Kandinsky den Klang des äußeren Bildes mit ein, aber die einzelnen Formen führen schon ein sehr selbständiges Leben. Für Kandinsky ist ein Werk wie dieses, wo die Anregung von außen fühlbar ist, eine Impression; ein Werk, das lediglich einer inneren Bewegtheit die Entstehung verdankt, eine Improvisation; eine bis zum letzten durchgearbeitete Improvisation, eine Komposition. Die Impressionen treten von 1911 an völlig zurück, ein paar Jahre später auch die Improvisationen. Als „Impression 2“ ist das Bild „Moskau“ (1911) bezeichnet. Erkennbar sind noch Gebäude, Kuppeln, aber nicht alle Formen erlauben eine Realdeutung, viele leben nur von den farbigen und aufteilenden Beziehungen; man verliert langsam den Boden unter den Füßen.

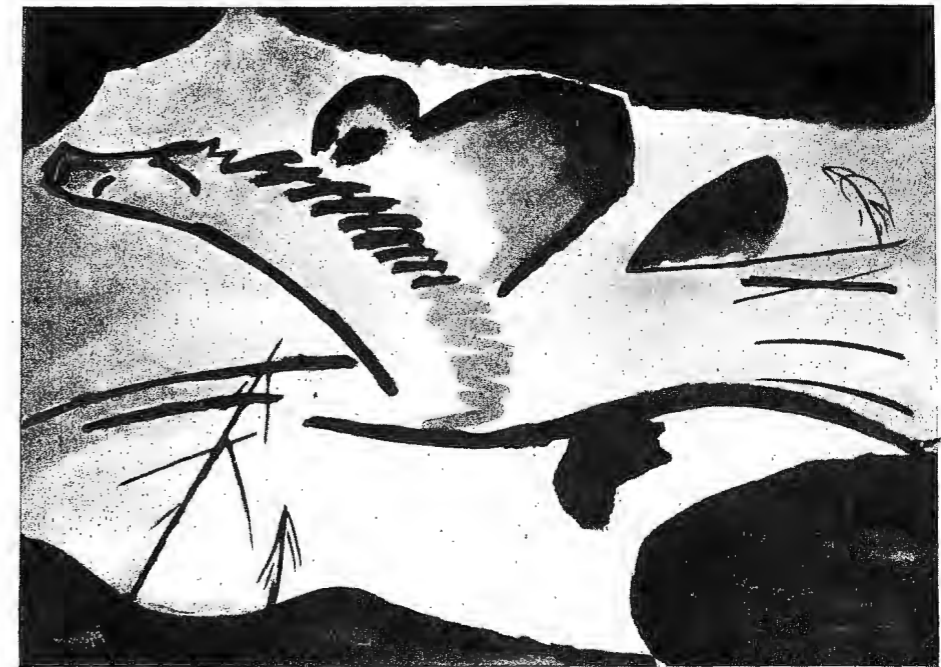
Das Problem Kandinsky beginnt mit seiner Abwendung von der Wirklichkeit. Dieser Vorgang ist einer der umstrittensten in der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts, und wie bei Picassos doppelter Wandlung knüpfen sich böswillige und auf der anderen Seite allzu eifrige Kommentare an ihn. Die einen sehen darin eine künstlerische und moralische Anarchie, die anderen den Anbruch einer neuen Epoche oder den Beginn der Kunst überhaupt. Daß Kandinsky Russe ist, scheint mir nicht entscheidend zu sein,

wenn auch die Neigung, das Künstlerisch-Schöpferische mit Abstraktem zu vereinen, eine russische Eigenschaft ist (Dostojewsky). In seiner Leistung den Gegenpol zu der Picassos zu sehen, die Unform des Russen der Form des Franzosen gegenüberzustellen, geht schon gar nicht an, zumal Kandinsky auf diesem Wege nach zehnjähriger Arbeit zum Konstruktivismus kommt, der entschieden mehr für als gegen die Richtigkeit seines künstlerischen Glaubens beweist. In der ersten Hilflosigkeit rettet man sich gern in das Gebiet der Assoziationen, und es lag nahe, vor Kandinskys Farbenwundern von Musik zu sprechen, zumal er selbst seine Bilder als Improvisation und Komposition bezeichnet und als Theoretiker mit musikalischen Analogien arbeitet. Fraglos ist die Verwendung musikalischer Ausdrücke nicht entscheidend, auch nicht die Tatsache, daß Kandinsky von der größeren Unzulänglichkeit der Verständigung in Dingen der bildenden Kunst spricht gegenüber der in musikalischen. Immerhin ist er Maler und nur die Überlegenheit der musikalischen Formenlehre läßt alle anderen Gebiete, heute auch den Tanz, dort Anleihen machen, um Dinge auszudrücken, die mit Händen oder dem Verstand nicht zu fassen sind. Die Musik ist in der Analyse geistig-gefühlsmäßiger Mitteilungen allen anderen Künsten weit überlegen, die fehlende Dinglichkeit zwang von Anfang an dazu, eine allgemeine Theorie auf Grund der vorhandenen inhaltlich-formalen Tatsachen aufzubauen, die zwar vielen verschlossen ist, aber nur deshalb, weil die Musik in weit geringerem Maße als Dichtung und bildende Kunst in den Kreis unserer Bildung einbezogen wird. Von der musikalischen Theorie hat die Wissenschaft der anderen Künste viel zu lernen, sie zu übertragen aber wäre sinnlos, weil das Wesen des Schaffens und seine Bedingungen in allen Künsten grundverschieden sind, auch wo es sich um die Äußerung desselben Gefühls handelt. Ehrlicher und förderlicher für die Aufklärung des Tatbestandes ist ein ignoramus als ein Ausweichen und Umgehen. Jeder Weg der Kunstbetrachtung hat ins Zentrum zu führen und dort haltzumachen, wo die Unsicherheit so groß wird, daß jeder oder kein Weg möglich erscheint. Kandinsky selbst hat in Büchern und Aufsätzen eine Formenlehre der bildenden Kunst zu entwickeln versucht, die Hand und Fuß hat, nicht in dem Sinne, daß er eine prinzipielle Lösung erstrebte, jeder Künstler hat von sich aus die Frage neu zu stellen und eine Formfrage im Prinzip gibt es nach Kandinsky überhaupt nicht. Er nimmt nur für sich das Problem auf und ist sich völlig klar darüber, daß zwar gewisse Grundsätze über den Zusammenhang von Geist und Form, von Farbe und Umriß existieren, daß sie aber weder für ihn noch für andere eine hinreichende Grundlage der Kunst sein können. Es kommt ihm in seinen Schriften nur darauf an, Mißverständnissen zu begegnen, eine Anweisung zum richtigen Sehen seiner Bilder zu geben. Es hat auch in früheren Zeiten Künstler gegeben, die diesen Wunsch hatten, und es wäre voreilig, schon daraus auf die Beschaffenheit des Betreffenden zu schließen. Grundlegend sind: „Über das Geistige in der Kunst“ 1912; „Der Blaue Reiter“ 1912 (Über die Formfrage); „Autobiographie“ 1913; „Expressionismus Kunstwende“ 1918 (Malerei als reine Kunst); „Bauhausbuch“ 1923 (zwei Beiträge). Um diese Aufsätze kommt niemand herum, der sich ernsthaft und gutwillig mit Kandinsky beschäftigt. Der Grundgedanke, herausgeschält aus den reichen philosophischen und soziologischen Ideen, in die er eingebettet liegt, ist folgender: Das Primäre ist die „Emotion“ der Seele des Künstlers (zeitlich-subjektiv), in die die fortschreitende Äußerung des Ewigen, Objektiven hineinklingt. Die Basis des Schaffens ist rein geistig. Durch Vermittlung des Gefühls kann diese „Emotion“ in der Seele des Beschauers eine entsprechende Bewegung hervorrufen. Das Gefühl ist die Brücke vom Unmateriellen (Geist) zum Materiellen (Form) beim Künstler, vom Materiellen zum Unmateriellen beim Betrachter; also Emotion — Gefühl — Werk — Gefühl — Emotion. Der zunächst abstrakt lebende Inhalt wird erst zum Werk, indem ein zweites Element, die materielle Form, der Verkörperung dient. Die Wahl der Form ist durch die innere Notwendigkeit bestimmt, die das einzige unveränderliche Gesetz der Kunst ist. Ein vollkommenes Werk ist eine gesetzmäßige Verbindung der inneren und der äußeren Elemente, es



Wassily Kandinsky.

Moskau. 1911. Sammlung Köhler.



Wassily Kandinsky.

Lyrisches. 1911. Privatbesitz.



Wassily Kandinsky.

Schwarzer Strich. 1920.



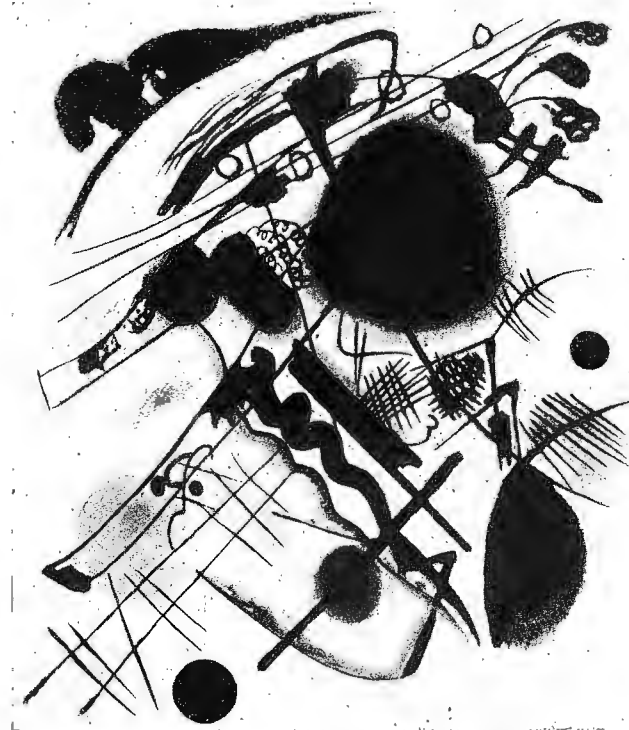
Wassily Kandinsky.

Spitzes Schweben. 1920. Russischer Staatsbesitz.

wird auf diese Weise zum Subjekt, zum geistigen Organismus. Die unendliche Zahl der letzteren zerfällt in zwei Gruppen, die zeichnerische und die malerische Form. Das plan- und zweckmäßige Kombinieren der einzelnen Teile aus beiden Gruppen hat zur Folge das Bild. Der Begriff der Natur fehlt in dieser Theorie völlig. Nach Kandinsky hat sich mit der Vergeistigung der praktischen Bedürfnisse ein Absondern des geistigen Elements vom körperlichen ergeben und dessen weitere selbständige Entwicklung. Von der realistischen Malerei ist die Menschheit über die naturalistische (impressionistische), wo die Natur ein Vorwand ist, dem geistigen Inhalt Ausdruck zu geben, zur kompositorischen Malerei gekommen, wo die rein künstlerische Form dem Bild die Kraft des selbständigen Lebens verleiht. Diese existiert ohne praktische Zwecke (1. Periode), ohne gegenständlich unterstützten geistigen Inhalt (2. Periode), als konstruktives Wesen (3. Periode) und soll jedem ohne weiteres klar erscheinen. Es würde zu weit führen, die unendlich verzweigte Formenlehre in Umrissen wiederzugeben. Nur soviel: jede Form und jede Farbe hat einen Sinn für sich und einen Sinn in der Verbindung, erhält ihre wahre Bedeutung erst im Ganzen des Werks (Beziehungen zu Runge und zu Goethes Farbenlehre). Der schematische Aufbau wäre: 1. organische Zusammenstellung der isolierten Farbe mit der primitiven Form, 2. zweckmäßiger Aufbau der Farbe und Form, Konstruktion der vollen Form, 3. untergeordnetes Zusammenstellen der beiden Elemente im Sinne der Komposition des Werkes. Die Wahl der Farbe und Form und die Art ihrer kontrapunktischen Zusammenfügung beruht ebenso wie die Wahl des Gegenstandes auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele. Diese Basis ist sein Prinzip der inneren Notwendigkeit im Schaffen. Kandinsky hat in den letzten Jahren die Theorie in bezug auf die Grundformen vereinfacht, in bezug auf ihre Anwendung entschieden erweitert. Wichtig zu wissen ist noch dies: Kandinsky hat gefunden, daß eine quantitative Verringerung eine qualitative Vergrößerung ergibt, daß demzufolge in der abstrakten Kunst das auf das Minimum gebrachte Gegenständliche als das am stärksten wirkende Reale erkannt wird, daß in der realistischen Kunst das auf das Minimum gebrachte Künstlerische als das am stärksten wirkende Abstrakte empfunden wird, daß die größte Verschiedenheit im Äußeren größte Gleichheit im Inneren sein kann, die realistische und abstrakte Form im Wesenskern gleich sind, also keine Frage der Form im Prinzip existiert. Er setzt Abstraktion = Realistik, Realistik = Abstraktion. Kandinsky erreicht damit eine Weite und Unvoreingenommenheit dem Problem der Form gegenüber, die an das Ei des Kolumbus denken läßt. Es berühren sich also Eyck und Kandinsky enger als Eyck und Liebermann. Das will uns paradox erscheinen, gibt es doch viele, die in Kandinsky eine Übersteigerung des Impressionismus nach einer Seite hin sehen, den Abschluß der mit Seurat begonnenen Bewegung. Kandinsky meint das so, daß bei Eyck der innere Klang einer Darstellung so wenig durch ästhetische Zutaten getrübt ist, wie auf seinen Kompositionen der innere Klang getrübt ist durch Gegenständliches. Der innere Klang ist ihm das Entscheidende, nicht aber die Frage: gegenständlich oder nicht. Er persönlich empfindet sogar seine Arbeiten erfüllt von Dingen, die auch eine Art materiellen Daseins haben. Ist denn der Gegenstand, so fragt er, aus dem Bild vertrieben, wenn die Linie auf der Leinwand nicht mehr Mittel zur Abgrenzung eines Dinges ist? Ist die Linie nicht auch ein Ding? Es wird nur rein malerisch, ohne die anderen Seiten, die es sonst besitzen kann, gebraucht, in seinem inneren Klang. Eine Linie, befreit vom Zwang, ein Ding zu bezeichnen, fungiert selbst als ein solches. Die Abstraktion bedient sich also auch einer Art Ding, und die größte Verneinung des Gegenstandes und seine größte Behauptung bekommen wieder das Zeichen des Gleichnisses. Es hat im Grunde keine Bedeutung, ob eine reale oder abstrakte Form vom Künstler gebraucht wird, da beide Formen innerlich gleich sind. Die Wahl hat der Künstler, der wissen muß, durch welches Mittel er am klarsten den Inhalt seiner Kunst verkörpern kann.

Damit ist die Schwierigkeit für uns noch nicht aufgehoben. Wir empfinden in den

abstrakten Bildern Kandinskys keinerlei Gegenstandsbeziehung und die Freiheit der Linie, der Fläche, der Farbe ist für uns heute zwar nicht unzugänglich, aber mit ihrem unmittelbaren Appell an unsere seelische Aktivität doch noch mehr als ein ästhetisches Problem. Es geht den meisten auch jetzt noch so, daß sie wie der Durchschnitt der Konzertbesucher eine momentane Beschwingtheit verzeichnen und schon nach einer Stunde ratlos sind, wenn sie darüber Rechenschaft geben sollen. Was Kandinsky gerade will, die Ordnung, die Freiheit vom Zufall, die ja auch in einer Fuge oder Sonate ist, wird in der Nachwirkung verdrängt durch ein Chaos von Erinnerungszufällen. Die Farbe hat noch den längsten Bestand und manche glauben, dies sei es überhaupt: Einschmelzen der Welt in der Farbe, Weglassen des ganzen gegenständlichen Cheaters zugunsten einer unbedingten Aussprache in Farben. Der Zusammenklang der Farben wird am sichersten aufgenommen und in seinem Wert kontrolliert. Auch ohne im einzelnen die symbolische Bedeutung zu kennen, die Kandinsky jeder Nuance zuschreibt, ist uns beinahe ohne weiteres klar, warum ein Bild „Schwarzer Rand“, „Roter Fleck“, „Weißer Zickzack“, „Offenes Grün“ heißt. Der Sinn farbiger Zusammenhänge hatte stets schon, auch losgelöst von den Gegenständen, eine Geltung und es fiel farbenempfindlichen Menschen nie schwer, einen Memling etwa auch einmal rein als farbiges Phänomen zu erleben. Kandinsky komponiert nur ausschließlich darauf hin, so und nicht anders sehen zu lassen und tut dies unter Zuhilfenahme der ausdrucksvollen Form. Daß die Wirkung der Farbe nicht nur von dem Vorhandensein anderer Farben, sondern gleichzeitig von ihrer Umgrenzung und der Linienstruktur der Umgebung abhängt, daß andererseits die Form durch das Koloristische bedingt wird, dies Wissen ist die Voraussetzung für den gesetzmäßigen Aufbau eines solchen Bildes. Nur ist die Zahl der Kombinationsmöglichkeiten dabei so groß, daß die Gesetzmäßigkeit sich nie wiederholt und wir sie deshalb kaum spüren. Immerhin, eine so oder so verlaufende Linie hat auch sonst eine Bedeutung. Eine Sinuskurve z. B. ist eine gekrümmte, deren Sinn für den Mathematiker ohne weiteres ablesbar und in einer Formel mitteilbar ist, und die er, wo sie in der Natur vorkommt, sofort wieder erkennt. Nicht anders ist es mit dem Dreieck, dem Viereck, dem Kreis, der Durchschneidung zweier oder mehrerer Geraden, ihrer Beziehung zur Gekrümmten, der Umschließung eines Formenensembles durch eine größere Form. Kandinsky hat einmal wochenlang ein Bild nicht zu Ende malen können und die Lösung erst dann gefunden, als ihm ein weißer Rand als Umfassung eingefallen war. Wir stehen vor diesen Bildern, wissen um ihre Entstehung und rechnen doch nicht nach. Die Einfühlung, die Wertung wird allmählich durch die langsam sich entwickelnde Kultur des rein malerischen Sehens von selbst kommen oder gar nicht. Gegen alles Verstandesmäßige in der Kunst lehnen wir uns aus Instinkt auf. Kandinsky hält das zwar für ein Vorurteil. Die viel gefürchtete Gehirnarbeit in der Kunst sei nicht gefährlich, nicht mal ihr Übergewicht über den intuitiven Teil des Schaffens. Das Unbewußte sei bei uns noch zu groß. In weiter Zukunft werde das Kunstwerk vielleicht durch Errechnung geschaffen. Er selbst sei noch nicht so weit und schaffe die Formen gefühlsmäßig; sie kämen von selbst zu ihm oder sie bildeten sich im Verlaufe glücklicher Arbeitsstunden. Aber er habe begriffen, daß Selbstkontrolle und Selbstkritik nötig sei, um große Arbeiten zu schaffen, die eine tagelange gleichmäßige Spannung erforderten. Der Betrachter nimmt die Formen durch das Gefühl auf, empfindet das Ganze des Bildes als eine künstlerische und zugleich menschlich belangvolle Angelegenheit. Setzt er es zu dem ihm angeborenen Umkreis der Werte in Beziehung, ist es ein Fenster in die Welt absoluter Geltung, gibt diese Vorstellungswelt Aufschluß über Zusammenhänge, die noch vor uns liegen? Jeder kann diese Fragen vorläufig nur von sich aus beantworten. Vor unfarbigen Reproduktionen wird man schwerlich eine Antwort finden, vor den Originalen aber will es mir scheinen, als sei hier eine Sprache entstanden, die ohne Zuhilfenahme irgendwelcher äußeren Mittel das geistige Leben eines Menschen in einer Art Geheimschrift enthielte. Bei Kan-



Wassily Kandinsky.

Schwarzer Fleck. 1921.



Wassily Kandinsky.

Bunter Kreis. 1921.



Wassily Kandinsky.

Blauer Kreis. 1922.
Sammlung Dreyer, New York.



Wassily Kandinsky.

Weißer Zickzack. 1922.

dinsky geht lediglich der Zustand einer inneren Spannung in die Form des Bildes ein. Eine vor[schöpferische Stimmung ist da, wie etwa beim Dichter ein rhythmisches Gefühl, von dem er zunächst noch nicht weiß, in welchem Gefäß er es auffangen wird. Diesen Zustand [schöpferischer Bewegtheit leitet Kandinsky nicht über ein Vorhandenes, sondern teilt ihn direkt mit, indem er den Wert der Farbe und der Form als ausreichend genug empfindet, um sich durch sie auszusprechen. So wie der Dichter A. Stramm ohne Syntax (den naturgegebenen Zusammenhang der Sprache) schrieb und die Deutung dem Leser mitüberließ. Es ist eine unheimliche, latente, durch Gegenkräfte für den Moment des Bildwerdens zur Ruhe gekommene innere Bewegung in den Bildern, ein symbolisches *παντα ἔει*. Alles ist Bewegung und wirklich ist nur, was unbedingt, unmittelbar ist, die Wahrheit des schöpferischen Selbst.

Unlösbar bleibt zunächst trotz alledem die Frage: kann eine Linie, ein Dreieck, ein Kreis, eine Farbe wirklich Inhalt sein, wie Kandinsky es will? Sind diese Elemente nicht zum mindesten gleichzeitig Formen, [sozusagen Formen a priori? Sind aber überhaupt Formen a priori in der Kunst möglich? Ist Form unmittelbar, besteht ihr Wesen nicht vielmehr in der Abwandlung, der Umformung? Ist Form nicht am stärksten, am beziehungsreichsten, am erfülltesten, wenn sie am mittelbarsten ist? Ist absolute Kunst also nicht Formung auf Grundlage der Form, also eine Kunst in der zweiten Potenz? Daß es sich trotzdem um Kunst handelt, würde damit nicht bestritten (mit der Malerei bis Cézanne hat sie natürlich nichts zu tun), und die allgemeine Vorstellung von Kunst wäre zur Vermeidung von Mißverständnissen um ein Kapitel zu erweitern. Diese Fragestellung erscheint mir wichtiger als ein begeistertes Ja oder Nein. Nichts ist leichter, als sich in einem solchen Falle pro oder contra zu ereifern, nichts aber auch unverantwortlicher.

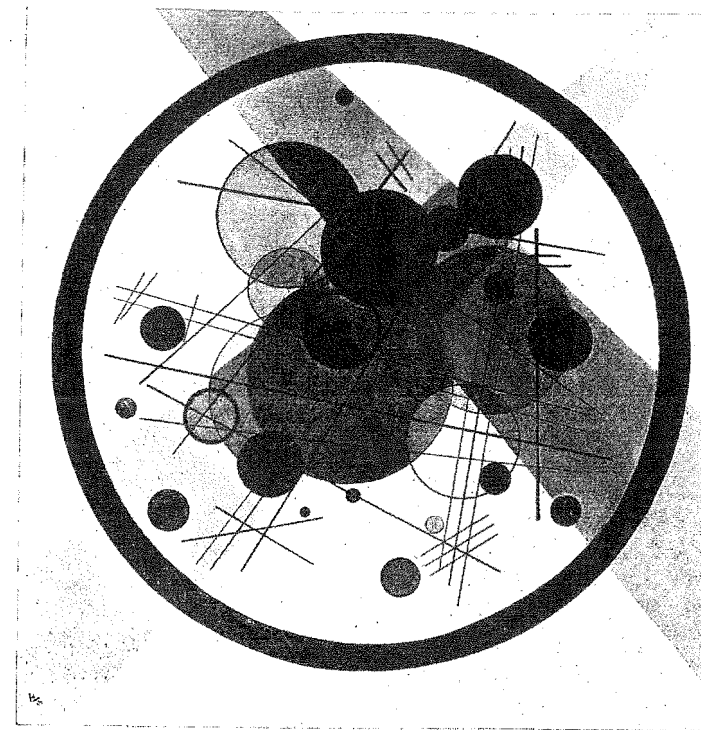
Bei den ersten Bildern der abstrakten Periode geht es einem so, wie wenn man in einem fremden Land reist, dessen Sprache man gar nicht oder unvollkommen versteht: man glaubt dauernd Worte seiner eigenen Sprache zu hören. Man denkt vor den Arbeiten von 1911—13 an Vegetables, Meteorologisches, glaubt Bäume, Wasser, Nebelballungen zu sehen, aber bei scharfem Hinsehen zerfließen die Vorstellungen. Erinnerungen daran sind aber als leise Crübungen des inneren Klanges fühlbar (s. Improvisation 23 und 30). Von „Komposition 7“ existiert im Germanischen Museum in Nürnberg ein Entwurf (aquar. Zeichnung), der einen wertvollen Einblick in die Art des Schaffens gibt; die Skizze enthält in Andeutung alles, was die Ausführung bringt, sogar die Struktur mit einer vollkommenen Genauigkeit, dabei sieht man dem fertigen Bild die Exaktheit der Vorbereitung nicht an. Bis 1921 folgen Arbeiten, die in schwellenden Formen und Farben, in auf- und abebbenden Verbindungen den wechselnden inneren Klang seiner Erlebnisse weitertragen. Das Formniveau ist oft unausgesprochen, oft kompliziert, von großer Feinheit in den Abstufungen, von hohem ästhetischen Reiz. 1921 klärt sich das Formbild, es wird scheinbar leerer, in Wahrheit fester. Der „Bunte Kreis“ enthält schon geometrisch bestimmbare und ausgesprochene Formen, greift über nach den Arbeiten von 1922—24. 1922 ist ein Übergangsjahr. „Weißer Zickzack“ nähert sich kubistischen Versuchen, der „Blaue Kreis“ (1922) ist der Auftakt zu den konstruktiven Arbeiten, die seit Anfang 1923 ohne Unterbrechung das Werk fortsetzen. Diese letzten Arbeiten sind von einer zwingenden Struktur und einer Männlichkeit, die das Vorausliegende schwächer erscheinen läßt. Die mathematischen Formen überwiegen dementsprechend eindeutige einfache Grundgefühle. Die Mittel sind dabei nicht gröber, eher feiner. Farbendurchleuchtungen, Formverschränkungen tauchen auf, von denen Kandinsky vorher nichts wußte. Was als Bewegendes dahinter steht, hat sich nicht geändert, erscheint nur gereifter. Bezeichnungen wie „Offenes Grün“, „Schwarze Begleitung“, „Schweres Fallen“, „Helle Klarheit“ weisen darauf hin, daß Kandinsky heute auch ohne musikalische Analogien auskommt und bei der endgültigen Gestaltung seiner Kunstlehre ein großes Stück vorwärts gekommen ist.

Der letzte Schritt scheint ihn seinem Ziel sehr nahe gebracht zu haben und es ist

nicht unmöglich, daß die Atmosphäre des Staatlichen Bauhauses in Weimar, wo Kandinsky seit über zwei Jahren unterrichtet, diese Entwicklung beschleunigen half. Die synthetische Arbeit in dieser Kunstschule, die Vereinigung von Kunst, Wissenschaft und Industrie befruchtete einen Menschen wie Kandinsky doppelt, der von jeher den ganzen Inhalt des Lebens berücksichtigte (vgl. seine organisatorische Tätigkeit auf dem Gebiete des gesamten Kunstbetriebs in Rußland während der Revolution). Aufgaben, an denen verschiedene Künste teilnehmen, treten an ihn heran und erweitern den Reichtum seiner kompositorischen Ideen. Er bekommt den Auftrag, mit seinen Schülern den Seitenanfang des Bauhauses auszugestalten, und über der überzeugenden Sicherheit der Lösung vergißt man fast ihre Neuartigkeit. Es will scheinen, als bekämen im Raum alle Abstraktionen ihren wahren Sinn, als hätten sie von jeher eine Sehnsucht gehabt, aus dem Tafelbild herauszutreten und sich dort auszuleben, wo der Bau, der gestaltete Raum (in der Kunst das Wirklichste und das Abstrakteste zugleich) auf eine Organisation der Fläche wartet. In der Vereinigung der Künste beim Bau dürfte der Kunst Kandinskys eine erhebliche Rolle zufallen. Ein solche Aufgabe würde seiner Intuition keinen Zwang antun, wohl aber durch die konkrete Basis sie befruchten. Wenn ein monumentales Werk durch die Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste im Bauhaus entstehen sollte, dann würde Kandinsky sich vor lohnende Aufgaben gestellt sehen. Der Weg, den er geht, wird andere Wege nicht ausschließen, denn auch der Fall Kandinsky verträgt unter gar keinen Umständen eine Verallgemeinerung, aber er wird bestimmt vorgeschrieben sein von dem Gefühl der notwendigen Zusammengehörigkeit der Künste im Bau.

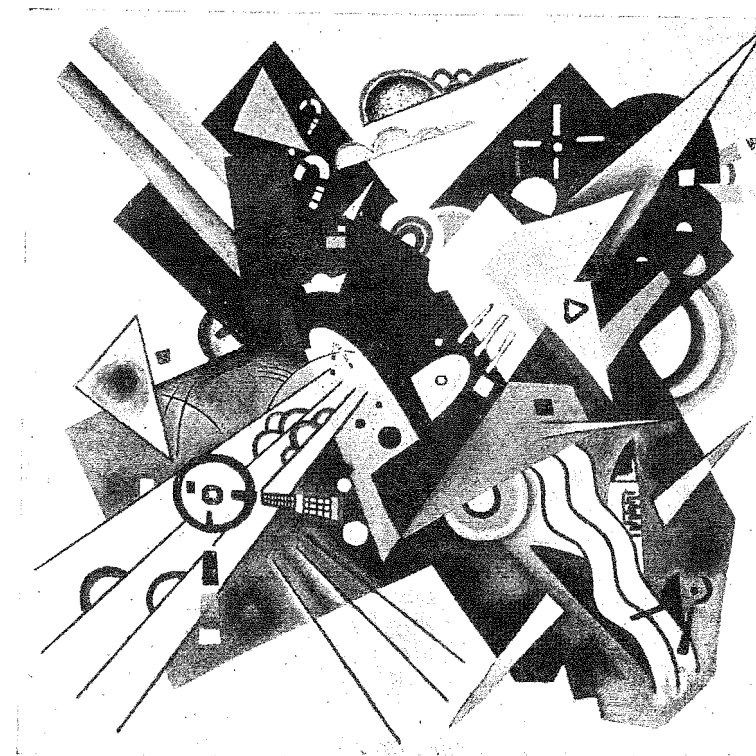


Rudolf Großmann.



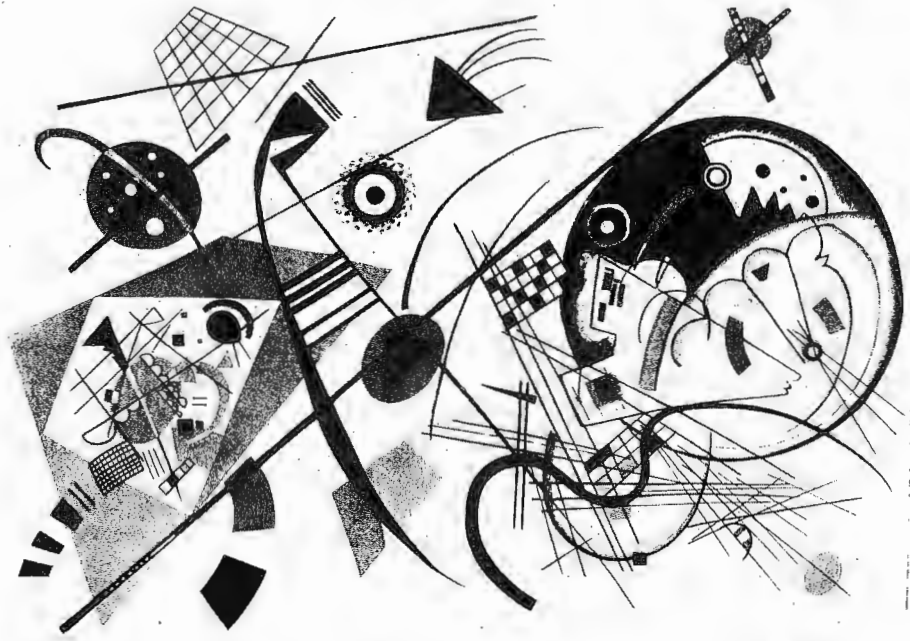
Wassily Kandinsky.

Kreise im Kreis. 1923.



Wassily Kandinsky.

Nr. 247. 1923. Sammlung Schwarz, Berlin.



Wassily Kandinsky.

Durchgehender Strich, 1923.



Wassily Kandinsky.

Gelbe Spitze, 1924.