



W. KANDINSKY — Baroness Marie Kiustschoff — Signiert und datiert 1900 — 150 × 95 cm  
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Die Kunstwissenschaft hat sich bisher fast ausschliesslich mit dem Übergang Kandinskys von der gegenständlichen zur abstrakten Malerei beschäftigt und nach den persönlichen und allgemeinen Ursachen dieses für die weitere Entwicklung der Malerei so entscheidenden Schrittes gefragt. Es war in der Tat ein folgenreicher Schritt, denn mit ihm wurde der bildenden Kunst die Aufgabe gestellt, die Gleichniskraft der bildnerischen Mittel an sich zu erweisen, so als ob diese durch ihre Art und ihre Setzung eine den Menschen anrührende Welt zu schaffen vermöchten wie die Töne in der Musik. Die Geschichte der Kunst hat Kandinsky recht gegeben, auch wenn niemand bestreitet, dass die Gleichniskraft der der Natur entlehnten Formen noch nicht erloschen ist, auch wenn gegenwärtig neue Wege sich abzeichnen, die über die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts hinausführen.

## ZU DEN ANFÄNGEN

# Wassily KANDINSKYS

Will GROHMANN

Kandinsky ist mit vierundvierzig Jahren zu seinem „Geistigen in der Kunst“ gekommen, nach einer Anlaufzeit von vierzehn Jahren, die Lehrjahre mitgerechnet. Von den frühen Studien in der Azbé-Schule (München, 1896-1899) scheint nichts erhalten zu sein, ebenso wenig von seinen Arbeiten in der Klasse Stuck (1900). Aber aus der Zeit des Abschieds von der Akademie existiert ein lebensgrosses Bildnis „Baroness Marie Kiustschoff“, 150 × 95 cm, signiert und datiert 1900. Niemand würde in dem Porträtisten den Maler Kandinsky erkennen, so bravourös ist es gemalt, so repräsentativ. Von seinem Lehrer Stuck ist wenig drin, eher von Lenbach und seinen virtuosen Hintermännern, van Dyck und den grossen englischen Porträtisten. Grosser schwarzer Hut, langer grauer Mantel, aus dem das blaue Futter und ein Stück der carminroten Bluse hervorschauen. Auf dem schwarzbehandschuhten rechten Arm trägt die Dame eine weisse Katze, über deren Pfoten eine schwarze Schärpe fällt. Die Landschaft ist sehr summarisch, rechts braune Stämme, links rostrottes Laub, unten hellgrüne Wiese; mehr Dachauer Schule als Akademie. Vom Jugendstil, der damals in München herrscht, ist nichts zu spüren, wohl aber vom grossen Erbe, wie es Kandinsky in der Pinakothek studiert haben könnte. Erstaunlich die Einfühlungsgabe des Russen in die europäische Tradition und die Perfektheit der malerischen Bewältigung. Denn Kandinsky ist erst vier Jahre vorher aus Moskau nach München gekommen um Malerei zu studieren.

Um so verblüffender das Plakat (Farbholzschnitt) für die erste Ausstellung der Künstlergruppe „Phalanx“, die 1901 stattfand. Kandinsky war Gründer der Vereinigung und von 1902 an ihr Präsident. Das Plakat könnte nicht jugendstilhafter sein. Die quellenden Druckbuchstaben, die mosaikhaft zusammengesetzten Randleisten, die dekorative Umsetzung der belagerten Burg, das illustrative Geflecht sinnbildlicher Vorgänge rechts, und vor allem die theaterhafte Pha-



„Phalanx“. Erste Ausstellung — Plakat (Farbholzschnitt), 1901 — *The Museum of Modern Art, New York.*

lanx der beiden behelmten Krieger mit den Schilden und Speeren im Mittelfeld, mit dem Parallelismus der Kurven und der Wiederholung der gleichen Flächen und Farben — das ist der Stil, der sich um die Jahrhundertwende auch in München mit Obrists Stickerereien, Eckmanns Zeichnungen und Endells dekorativen Reliefs durchgesetzt hatte, mit der „Jugend“ und dem „Simplicissimus“, die seit 1896 dort erschienen. Kandinsky steht dabei auf der Seite des abstrakten Ornaments, nicht des vegetativen, das üblicher war, auf der Seite einer beginnenden Naturferne und einer betonten Rhythmisierung der Linien, Flächen und Farben.

Man sollte erwarten, dass die Holzschnitte, die Kandinsky in den Jahren 1902 und 1903 machte, diesen Stil fortsetzen würden und dass auch in seinen Bildern dieser Anfangsjahre etwas von dem Stil der Jugendstilmaler fühlbar würde. Das ist nicht der Fall. Die frühen Holzschnitte, meist in zwei Fassungen, schwarz-weiß und farbig gedruckt, zeigen einen ausgesprochen biedermeierlichen Charakter und haben mehr Beziehungen zu der russischen Kunst, die er 1896 verlässt, als zur westeuropäischen. In Russland war um die Jahrhundertwende ein bemerkenswerter Rückgriff auf das Rokoko (K. Somow) und das Empire (Architektur) erfolgt, und in einer, allerdings sehr russischen Art, fanden diese Rückgriffe in dem Kreise der von S. Djagilew gegründeten Zeitschrift „Mir Iskusstwe“ einen Mittelpunkt. In dem Holzschnitt „Am Strand“ (1902) wird bei Kandinsky aus dem Empire ein sehr liebenswürdiges Biedermeier mit einer Krinolinendame, weissen Bänken, Blumenstöcken, mit weissen Wölkchen am Himmel und weissen Segeln auf dem Meer. In dem Holzschnitt „Sommer“ (1903), einer im Park spazierenden Dame

mit Kind, ist das Biedermeierliche in das Pariserische abgebogen, die Eleganz der beiden Figuren und ihre Farben sind weder russisch noch münchenerisch, sondern stehen bei dem frühen Bonnard, vielleicht eine Nachwirkung des kurzen Pariser Aufenthaltes im Jahre 1902. Der Jugendstil bricht erst viel später wieder durch, und zwar in den Holzschnitten von 1906, den „motifs russes“, wie sie Kandinsky als Hauptthema des Jahres 1906 in einer autobiographischen Aufzeichnung notiert. Vermischt allerdings mit russischer Volkskunst, die durch Legende und Kostüm mit in Erscheinung tritt. In dem graphisch dekorativen Stil ist der Geist der „Jugend“ durchaus spürbar.

Schwierig ist die zeitliche Plazierung der frühen Gemälde mit Figuren in Landschaft. Die Daten des von Kandinsky selbst angelegten Werkverzeichnisses sind für die Anfänge sehr ungenau und auch im Widerspruch zu den unter seiner Aufsicht gedruckten „Rückblicken“ (Verlag Der Sturm, Berlin, 1913). Wahrscheinlich ist, dass das Gemälde „Helle Luft“, eine Gartenlandschaft mit Reifrockdamen, einer weissen Bank und einem Schimmelreiter im Hintergrund, tatsächlich von 1902 ist, also gleichzeitig mit dem Holzschnitt „Am Strand“. Ein letzter Nachfahre dieses historisierenden Stils findet sich 1909 in der „Gesellschaft in Krinolinen“ (S.R. Guggenheim Foundation, New York), in einem Jahr, in dem es schon beinahe abstrakte Bilder gibt.

In welches Jahr dagegen der „Festliche Zug“ gehört, der in mittelalterlichen Kostümen in ein altes Städtchen einreitet, ist schwer zu sagen. Das Städtchen sieht wie Rothenburg aus, das Kandinsky 1902 besuchte. Er malte Rothenburg als „Alte Stadt“ und datierte das Bild im Katalog und in den „Rückblicken“ auf 1902. Die Reiterin auf dem Schimmel ist fast dieselbe wie die auf dem „Alten Städtchen“ von 1903, und die Art der Malerei ist geschlossener als die der Reiter auf



Gesellschaft in Krinolinen — 1909 — *The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.*



Am Strand — Holzschnitt — 1902.



Sommer — Holzschnitt — 1903.

dem altrussischen „Sonntag“ von 1904. Man muss wohl annehmen, dass der „Festliche Zug“ zu den „compositions romantiques“ gehört, die Kandinsky ziemlich früh beginnt, teils in Erinnerung an russische Kindergeschichten, teils aus Begeisterung an dem altertümlichen Deutschland, wie es ihm in Bayern entgegentrat. Das Bild wäre dann vor 1904 entstanden.

Allerdings könnte sich Kandinskys Ausdruck „compositions romantiques“ auch auf Bilder wie „Steldichein II“ und „Blauer Reiter“ beziehen. Die erste Fassung des „Blauen Reiters“ ist erhalten, die zweite von 1908 übermalt, sie wäre durch ein Röntgenphoto zu rekonstruieren, wenn man das Bild fände, das sie deckt. Die genannten Bilder sind weniger in Gegenstand und Kostüm romantisch als in der Stimmung. In einigen von ihnen ist so etwas wie Praeraffaelismus; auf die Praeraffaeliten war von den Anhängern des „Jugendstils“ auch in München nachdrücklich hingewiesen worden. Der „Blaue Reiter“ profitiert zugleich von Kandinskys Entwicklung in rein Landschaftlichen, um das er sich seit 1902 ernsthaft bemüht.

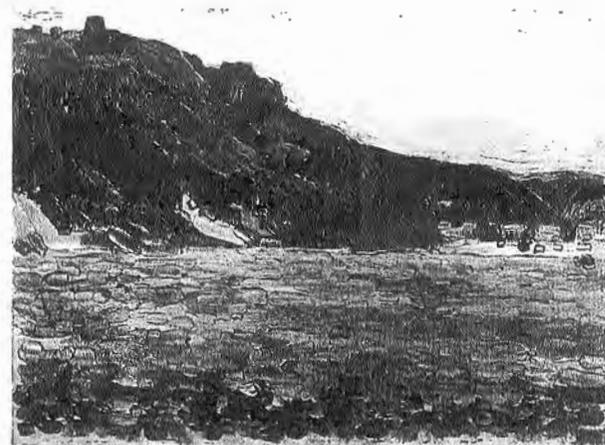


Festlicher Zug — 1902.03 — Kleemann Galleries, New York — (Ph. Adolphe Study).

Im New Yorker Kunsthandel tauchte soeben eine der frühesten Landschaften Kandinskys auf, die „Schleuse“, die in Kandinskys Katalog auf 1902, in den „Rückblicken“ auf 1901 datiert ist. Auch 1902 erscheint noch sehr früh, muss aber richtig sein. In den autobiographischen Aufzeichnungen notiert Kandinsky für 1902 „paysages“, man muss wohl annehmen, dass sich dieser Hinweis auf reine Landschaften wie die „Schleuse“ bezieht. Es ist unerfindlich, wie Kandinsky in dieser Zeit eine Landschaft malen konnte, die im Bau wie in den Farben so meisterlich ist. Weder impressionistisch noch in der Art der „Fauves“ stellt sie einen Typus der Landschaftsmalerei dar, wie sie weder in Russland zur Zeit von Kandinskys Weggang existierte noch in München, es sei denn, man denke an den ausgezeichneten Münchner Landschaftsmaler Fritz Baer (1850-1919), dessen Alpenlandschaften etwas von den ausdrucksvollen scharfen Farben Kandinskys haben.

Die bekannten Fassungen des „Park von St. Cloud“, die immer auf 1906 datiert werden, stehen der „Schleuse“ sehr nahe, auch in der Maltechnik und in der Farbenwahl. Die farbige Studie von

Die Schleuse — 1902 — 79 × 50 cm — Silbermann Galleries, New York.



Kallmünz bei Regensburg — 1902.03 — 23,6 × 33 cm.

„Kallmünz“ steht dagegen ein wenig ausserhalb mit ihrer Lockerheit und den aufgemauerten breiten touches in der Vordergrund. Sie trägt auf der Rückseite die Nummer 40 und ist identisch mit der Arbeit, die unter dieser Nummer in einer Liste der Studien von Kandinsky verzeichnet ist als „Kallmünz“ (ein Ort an der Nab, nahe Regensburg). Sie dürfte zeitlich der „Schleuse“ näher stehen als den „St. Cloud“-Bildern. Ob diese tatsächlich erst 1906 anzusetzen sind? In den „Rückblicken“ ist nicht eine einzige wiedergegeben, im Katalog Kandinskys ist keine unter 1906 verzeichnet, in den autobiographischen Notizen steht unter 1906 „motifs russes“. Dagegen gibt es 1904 zahlreiche Landschaften in Kandinskys Katalog, und das Bild in den „Rückblicken“, der altrussische „Sonntag“, passte zumindest in der Technik zu ihnen. Nun handelt es sich bei den „St. Cloud“-Bildern allerdings um Studien, nicht um Gemälde, aber sie sind von diesen kaum zu unterscheiden, so durchgearbeitet sind sie. In Kandinskys Liste der Studien taucht zweimal „St. Cloud“ auf, aber die Liste ist nachträglich und ohne nähere Angaben aufgestellt. Wir wären geneigt, „St. Cloud“ um einiges zurückzudatieren. „Kallmünz“, auf der Liste noch vor den Holländischen Bildern von 1904 eingetragen, dürfte 1902 oder 1903 entstanden sein.

Die Anfänge Kandinskys geben also manche Rätsel auf, die noch der Lösung harren. Der Schritt von den Anfängen bis zu den sogenannten Fauves-Bildern von 1908, den Murnauer Landschaften, ist sehr gross, und man möchte annehmen, dass sich eines Tages noch bisher unbekannte Zwischenglieder fänden.



Der Reiter, Holzschnitt. 1906.

## IM MITTELPUNKT :

Hans Maria Wingler

## DER MENSCH

Zum 70 Geburtstag

von

Oskar Kokoschka

„Wie kommt es“, verwunderte sich gelegentlich der Züricher Ausstellung 1947 ein prominenter Kritiker über Kokoschkas Gemälde, „dass sie jetzt schon fast ‚klassisch‘ auf uns wirken? Dieses Temperament kann doch keinen Klassiker aus sich entlassen!“ Lebensgut wie vor neun (und mehr) Jahren könnte dieser erstaunte Ausruf gestern oder heute, da Kokoschka an der Schwelle zum achten Lebensjahrzehnt steht, getan worden sein. Ein Patriarch nach Alter und Lebenserfahrung, hat er sich seinen schöpferischen Elan, mit dem er ein umfangreiches malerisches, graphisches und dichterisches Werk hervorbrachte und der ihn schliesslich immer wieder jeder Klassifizierung entzog, unvermindert bewahrt.

Am 1. März 1886 wurde Oskar Kokoschka in Pöchlarn an der Donau geboren. Der Vater war tschechischer Herkunft, die Mutter stammte aus dem steirischen Bergland. Er selbst ist der Geburt nach Österreicher, aber eine Zeit lang besass er auch die tschechische und nach dem Zweiten Weltkrieg erwarb er die britische Staatsbürgerschaft. Die Nationalität gibt über ihn wenig Aufschluss. Am sinnvollsten ist es, ihn einen Mitteleuropäer zu nennen, um so mit dem geographischen Raum, in den er von seinen Wanderungen durch die Welt stets zurückgekehrt ist, gleich auch das geistige Wurzelreich zu bezeichnen, aus dem er seine Nährkräfte zieht. Im Zentrum seines Denkens und seines Werks steht der Mensch, der Einzelne, der sich selbst verantworten muss. Kokoschka ist ein bedeutender Landschaftler, und er hat grosse visionäre Figuralkompositionen geschaffen, die zweifellos Eckpfeiler seines Spätwerkes sind. Aber beispielhaft für seinen Lebensentwurf und die Wandlungen, die dieser durchgemacht hat, ist die Entwicklung der Bildnisauflassung. Sie führt, pointiert gesagt, von einer intuitiven und daher viel vom eigenen Ich mitteilenden zu einer Menschendarstellung, über der in unsichtbaren Letzern der kantische Imperativ steht.

Seine Kindheit und Jugend verbrachte Kokoschka in Wien. 1905 tritt er in die Kunstgewerbeschule ein und arbeitet wenig später schon in der „Wiener Werkstätte“ mit, die, anknüpfend an die Reformideen eines William Morris, das exquisite kunsthandwerkliche Erzeugnis von Möbel bis hin zum bibliophil ausgestatteten Buch — propagiert. Kokoschka entwirft Fächer und Illustrationsgraphik, im Herbst 1907 macht er sich der Öffentlichkeit mit