

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 9-10 (2002-2003)

Artikel: Wie kommt der Geist in die Kunst? : Zu Wassily Kandinskys Kunstdoktrin

Autor: Dumkow, Michael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720146>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Abb. I: Wassily Kandinsky, »Morgenstunde«, 1907, Tempera auf Leinwand, 96,8 x 130,3 cm, New York, Arnold Saltzman Family.

Wie kommt der Geist in die Kunst? Zu Wassily Kandinskys Kunstdoktrin

Wie überall sind auch in der Kunst Dokumente des Übergangs häufig aufschlussreicher als ausgereifte Lösungen. Sie liefern, indem sie den Kontrast zwischen »vorher« und »nachher« zeigen, unfreiwillig ihr didaktisches Konzept gleich mit. »Morgenstunde«, 1907 in Paris entstanden, ist eines dieser Bilder (Abb. I). Es handelt sich um ein Dokument des Symbolismus und dessen Erosion. Immer wieder vertieft sich Kandinsky nach eigenen Worten in vergangene Zeiten, »die durch Jahrhunderte von uns getrennt sind [...]. Wie es im selben Brief an Gabriele Münter von 1904 weiter heißt: »Mit einer unbeschreiblichen Gewalt zwingt er [Kandinsky] uns, die Zeiten des Raubes, der Gewalt und der primitiven Liebe durchzukosten.¹ Es geht um die Aufhebung der Distanz zwischen Betrachter und der (zweidimensionalen) Repräsentation eines atavistischen Inhalts. Man soll in das Bild, in eine von der Kruste zivilisatorischer Entfremdung befreite Welt hineingesogen werden wie seinerzeit Kandinsky auf seinen ethnographischen Reisen durch die russische Provinz in die bunt bemalten, durch ewige Feuer erleuchteten Bauernstuben. Noch sind »Gegenstände« erkennbar, ein Heerzug aus einer Burgstadt, angeführt von vier Weisen (?), Schwäne, ein reitender Herold. Aber abgesehen davon, dass sie keine literarische Vorlage, kein Märchen oder keine Sage illustrieren, sondern frei assoziiert sind – als Figuren, die eine Geschichte zu erzählen haben, wirken sie lächerlich, als wären sie Schatten ihrer selbst, Skelette der naturalistischen Repräsentation. Aber dann ist da plötzlich eine Partie, an der sichtbar wird, wie aus dem Schutt der gegenständlichen Fassaden jene Formwelt entsteht, von der sich Kandinsky magisch vermittelte Ausblicke auf das Eigentliche der Gegenstände versprach. Vor allen Dingen im rechten unteren Bildviertel kommt es zur Auflösung der Konturen und zum Verschwimmen des Figur-Grund-Kontrastes. An deren Stelle tritt eine rhythmische Konfiguration farbiger »Klänge«, die auf ein Betrachterecho unbestimmt-zerstreuter, aber intensiver emotionaler Qualität hin abzielt. Der Versuch ekstatischer Weltaneignung wird durch historistische, symbolistische Konventionen und durch die unzureichen den Mittel zweidimensionaler Malerei gebrochen.

Das Projekt »Der Blaue Reiter« (Marc, Münter, Kandinsky) kann nur schwer in die Gotikümelei, die einen Teil der deutschen Künstler- und Kunstkritikerszene zwischen 1890 und 1920 bestimmt hat, eingereiht werden. Dennoch bestehen enge Beziehungen – sozusagen eine Etage höher, auf der Ebene zweier Lieblingschiffen der Intellektuellen des Fin de Siècle: Geist versus Materialismus. Dieses Gegensatzpaar kann als die Ppropfunterlage betrachtet werden, auf der die Konzepte der »Gotiker«, der »Primitiven« und eben der »Abstrakten« wuchsen. Man bediente sich der gleichen Topoi, einer durch die Kunst vermittelten »unio mystica«, in der das Volk zu höherer (geistiger) Einheit gelangen (oder getrieben) würde und damit die spirituelle, durch den Materialismus hervorgerufene Krise der Jahrhundertwende überwinden würde.² Hier ist von den theoretischen Grundpfeilern im Schaffen Kandinskys die Rede, von Spekulationen, die sich in diesen breiten geistesgeschichtlichen Strom einreihen lassen, von einer Kunstdoktrin, die Bruchteile des impressionistischen Vokabulars zu einer offensiven, expressiven Bildsprache umformt, sowie von der Konstruktion eines geschichts metaphysischen Rahmens, innerhalb dessen Kandinsky seinem Werk eine sozialpsychologische Wirksamkeit zuweist.

Kandinskys Kunstdoktrin

1896 sieht der 30-jährige promovierte Nationalökonom und Jurist Wassily Kandinsky in einer Moskauer Ausstellung moderner Kunst eine Fassung des »Heuhaufens in der Sonne« von Monet. »Vorher kannte ich nur die realistische Kunst, eigentlich ausschliesslich die Russen, blieb oft lange vor der Hand des Franz Liszt auf dem Porträt von Repin stehen und dergleichen. Und plötzlich, zum ersten Mal sah ich ein Bild. Dass das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, dass der Maler kein Recht habe, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, dass der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, dass das Bild nicht nur packt,

sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwiebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfachen Konsequenzen dieses Erlebnisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewusst war auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert.³

Schöner hat keiner die eigene Künstler-Initiation zur Offenbarung stilisiert: Erstaunen und peinliche Irritation erschüttern den Künstler im Angesicht des Heuhaufens, der keiner ist. Der Boden seines bisherigen künstlerischen Selbstverständnisses scheint ihm unter den Füßen weggezogen, und im freien Fall wird er von einer bisher verborgenen Ahnung erfüllt. Es ist unerheblich, ob die Begegnung sich tatsächlich so abgespielt hat. Hier interessiert die Signifikanz der Darstellung für die Ausgangskonstellation der Kunstdoktrin Kandinskys. Die fast schmerzhafte (»peinliche«) Irritation gilt der vermeintlichen Ignoranz, mit der der Impressionist Monet den Gegenstand behandelt, ihn diskreditiert. Und dies geschieht in der doppelten Negation: in der Banalisierung des Gegenstandes der Malerei zum »Heuhaufen« und in der Verdampfung des Gegenstandes zu Form und Farbe. Das Bild wird zur Ikone rehabilitiert – fähig, den lesenden und sezierenden, den realistischen Blick zu umgehen und unmittelbar, mit der märchenhaften Pracht der Farben, zu verzaubern. Mit dem Verschwinden des Gegenstandes löst sich auch dessen rationale Verankerung im Bewusstsein und das Bild wird wieder zum magischen Ding wie die Ikone.

Der Impressionist Monet wurde dabei gründlich missverstanden. Die Serie der »Heuhaufen« entstand bekanntlich im Kontext einer Kunstdoktrin, die das Relative, das Bewegliche der Dinge, die Unbeständigkeit ihrer Lichterscheinung als Empfindungsqualität formulierte. Keineswegs ging es um die Auflösung der Dinge in Chiffren einer Welt hinter den Dingen, sondern um das subjektive Echo der Dinge. »Die Farben, Töne, Räume, Zeiten [...] sind für uns vorläufig die letzten Elemente [...], deren gegebenen Zusammenhang wir zu erforschen haben. Darin besteht eben die Ergründung der Wirklichkeit«, schrieb Ernst Mach in seinen »Antimetaphysischen Vorbemerkungen« und brachte damit die Intentionen der Impressionisten auf den Punkt.⁴

Als Kandinsky mit der impressionistischen Malerei in Kontakt kam, steckte die Welt der Impressionisten bereits tief in der Krise. Auch wenn sich die Erforschung der Wirklichkeit auf ihre subjektive Seite konzentrierte, so war es immer noch die gegenständliche Welt, die Wirklichkeitsqualität beanspruchen konnte. Um 1890 mehren sich natur- und humanwissenschaftliche Konzeptionen, die die Triebkräfte der Welt hinter ihrer Gestalt verorten. Psychoanalyse, Soziologie und Atomphysik entwerfen, sicherlich unter dem Einfluss sozialer und technologischer Entwicklungen, das Bild einer Welt, in dem die Dinge als Erscheinungen auf eine untergrundige Struktur hinweisen. In der Kunst wird parallel versucht, teils in Analogie

zu wissenschaftlichen Visualisierungsverfahren, teils durch Weiterentwicklung der zeitgenössischen Bildformeln, die verborgenen Wirklichkeiten aufzuspüren.

Der Entscheidung Kandinskys, Künstler zu werden, geht eine Phase voraus, in der er auf künstlerischen Ambitionen zugunsten sozialreformerischer Betätigung im zaristischen Russland verzichtet. Während seines Studiums des Rechts und der Nationalökonomie (1885–93) gehört Kandinsky der »Gesellschaft der Freunde der Naturwissenschaften, der Anthropologie und Ethnographie« an. Er widmet sich ethnographischen Studien, den Glaubensvorstellungen und Mythologien ethnischer Minderheiten in Russland sowie dem Bauernrecht.⁵ Die Verbindung von Sozialreform und Folkloristik, Nationalökonomie und Mythologie lässt die Ambivalenz erahnen, mit der sich Kandinsky am Modernisierungsprojekt der russischen Intelligenz beteiligt.

1896 folgt dann der Bruch. Kandinsky nimmt – so zumindest in seinen »Rückblicken« – die Entdeckung der Radioaktivität und des atomaren Zerfalls durch den Physiker Antoine Henri Becquerel 1896 zum Anlass, den »Pakt« mit der Wissenschaft aufzukündigen. »Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre. Die Wissenschaft schien mir vernichtet: ihre wichtigste Basis war nur ein Wahn, ein Fehler der Gelehrten, die nicht im verklärten Licht mit ruhiger Hand ihr göttliches Gebäude Stein für Stein bauten, sondern in Dunkelheit aufs Geratewohl nach Wahrheiten tasteten und blind einen Gegenstand für einen andern hielten.«⁶

Der »Glaube an den heilenden Wert der sozialen Wissenschaft« schmolz ebenso wie der Glaube an »die absolute Richtigkeit der positiven Methode«.⁷ Die Enttäuschung führte dazu, dass sich Kandinsky für eine Künstlerlaufbahn entschied. War das gläubige Verhältnis zur Wissenschaft ein Zugeständnis an die starken mythischen Unterströmungen in der Mentalität der russischen Intelligenz, ein Verhältnis, dem Enttäuschung und Abkehr bereits inhärent waren, so blieb Kandinsky andererseits jetzt, nach dem Frontenwechsel, modern und »wissenschaftlich« genug, um als Maler nicht zum immer noch herrschenden, historisierenden AKADEMISMUS zu wechseln. Den impressionistischen Kontext eines Monet aber konnte und wollte Kandinsky nicht übernehmen. Er interpretierte die Variation des Lichtreflexes auf den Gegenständen der impressionistischen Bilder als Wetterleuchten des Zerfalls. Dass es seine eigene Welt, sein eigener, dem Ancien Régime russischer Prägung verhafteter Hang zur Mythologisierung war, der unter dem Druck der Moderne fragwürdig wurde, blieb unreflektiert. Der Subjektivismus der Impressionisten, ihr waches Bewusstsein von der individuell-psychischen Qualität ihrer Welt musste Kandinsky als unbeabsichtigter Hinweis auf die objektive Verfasstheit der Wirklichkeit erscheinen, als Abbildung einer Schein-Welt, die nach dem Zerfall ihr Innerstes preisgab.

In Kandinskys berühmter Schrift »Über das Geistige in der Kunst« (1912) heißt es: Die »stets wechselnde äussere Umgebung« wirke auf den Menschen wie die Taste auf eine Klaviersaite, wobei die Wirkungen aus »drei Elementen« beständen: dem »Wirken der Farbe des Gegenstands, seiner Form und [dem] von Farbe und Form unabhängigen[en] Wirken des Gegenstandes selbst«⁸. Obwohl die merkwürdige Definition der Elemente als Wirkungen noch die Verwandtschaft mit den impressionistischen Empfindungen vermuten lässt, hat doch eine radikale Verlagerung des Ursprungs der Empfindungen stattgefunden. Sie werden jetzt als Wesenheiten verortet, die dem Menschen in seinen Gegenständen gegenüberstehen. Erst wenn die scheinbare Gestalt der Gegenstände überwunden wird, zerfällt, wird ihr wahres Sein sichtbar. Kandinsky nennt es wechselnd die »innere Notwendigkeit«, »das Geistige« oder »das Abstrakte«.

Von Künstlern und geeigneten Betrachtern kann dieses Wesentliche der vergegenständlichten Empfindungen mit einem speziellen Organ rezipiert und – als »innere Stimme« – zum Ausdruck gebracht werden. Der auf Form, Farbe und den Gegenstand »an sich« projizierte psychische Kontext wird ein zweites Mal objektiviert, diesmal als Subjekt-unabhängige Instanz, die dem Künstler diktiert, wie er zu arbeiten hat.⁹ Die Unabhängigkeit dieses »Organs« von zivilisatorischer Überformung ist vergleichbar mit der Unabhängigkeit des Abstrakten einer Form, Farbe oder Gegenstands von ihrer materiellen Hülle. Auf der Ebene der Abstraktion im Kunstwerk, gleichgültig, ob es illusionistisch oder auch formal abstrakt ist, kommt es zur Verschmelzung von Subjekt und Objekt, zur mystischen Einheit des Seins. Die auf der Ebene der künstlerischen Produktion entwickelte Vertauschung von Subjekt und Objekt lässt sich mit ähnlichen, teils vorgefertigten, teils variierten oder von Kandinsky neu entwickelten Geschichtskonzeptionen verbinden.

Kandinskys Geschichtsmetaphysik

Die Schrift, in der Kandinsky seine Kunstdoktrin unter dem Titel »Über das Geistige in der Kunst« zusammenfasst, ist in das Jahr 1912 datiert; sie erschien bereits im Dezember 1911 bei R. Piper & Co in München.¹⁰ Sie ist Kandinskys theoretische Inauguration auf dem Parkett der nachimpressionistischen Moderne Deutschlands. Die Chiffre des Geistigen bündelt eine Reihe von Motiven, die seinerzeit offensichtlich so evident sind, dass Kandinsky darauf verzichtet, sie zu erläutern: Neben einem säkularisierten Gottesprinzip, in dessen Auftrag die Intellektuellen sich zur spirituellen Erneuerung des Lebens berufen sehen, wird mit einer Legitimationsformel die Erbfolge der deutschen Klassik und des romantischen Geniekults beansprucht. Ferner wird die junge Moderne, die sich im Taumel des Gründungsfiebers, des Auf und Ab der Konjunkturen, der Urbanisierung und der Klassenbildung immer weiter von ihren Wurzeln, der ständischen und agrarischen Welt des Mittelalters, entfremdet,

angegriffen und ein trotziges, leicht beleidigtes Logo einer einst privilegierten Kaste, die ihre Existenz unter den Bedingungen des freien Wettbewerbs neu zu begründen gezwungen sieht, tritt in Erscheinung.¹¹

Der Antipode des Geistigen ist der Materialismus, auch er eine Chiffre, die Kandinsky zunächst nicht eigens erörtert, die aber im Kreis der Adressaten der Schrift offensichtlich unmittelbar verstanden wurde. Die Stichwörter lauten: Erosion des christlichen Weltbildes und der mittelalterlichen Ständegesellschaft, Durchsetzung bürgerlicher Ökonomieverstellungen, wachsende Gegensätze zwischen Klassen sowie zwischen Land und Stadt, aber auch die theoretische und praktische Kritik an den neuen Verhältnissen, die Entstehung materialistischer (republikanischer, sozialistischer) Bewegungen. Kandinsky wird an anderer Stelle und in anderem Zusammenhang deutlicher.¹²

Die beiden Mächte, das Geistige und der Materialismus, stehen im stetigen Ringen um Vorherrschaft. Kandinsky definiert seine eigene Gegenwart als Wendezzeit, in der das Geistige sich anschickt, eine materialistische Ära zu überwinden. In einem Dreisprung – Klage über den miserablen Ist-Zustand (Kandinsky beschränkt sich auf die Situation der Kunst), spekulative Analyse des Bewegungsgesetzes des geistigen Lebens, Theorie des künstlerischen Auftrags in Zeiten der Wende – entwirft Kandinsky ein Szenario der Veränderung hin zum Reich des Geistigen.

Kandinsky verurteilt zunächst den Mainstream der Kunstproduktion als »l'art pour l'art«,¹³ den er als der griechisch-klassischen Tradition verpflichtet sieht und offensichtlich mit Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus (»Naturnachahmung«, »impressionistische Malerei« und in »Naturformen verkleidete Seelenzustände«¹⁴) gleichsetzt. Er verwirft die Möglichkeit der Wiederbelebung »griechischer Prinzipien« als leere Imitation und proklamiert die Zukunftsträchtigkeit einer Kunst, die Affinitäten zu »primitiven« Kulturen pflegt. »Die Ähnlichkeit der inneren Bestrebungen in der ganzen moralisch-geistigen Atmosphäre, das Streben zu Zielen, die im Hauptgrunde schon verfolgt, aber später vergessen wurden, also die Ähnlichkeit der inneren Stimmung einer ganzen Periode, kann logisch zur Anwendung der Formen führen, die erfolgreich in einer vergangenen Periode denselben Bestrebungen dienten. So entstand teilweise unsere Sympathie, unser Verständnis, unsere innere Verwandtschaft mit den Primitiven.«¹⁵

Allerdings dürfe der »Zug ins Primitive« nicht das letzte Wort einer neuen Kunst sein: »Unsere Seele, die nach der langen materialistischen Periode erst im Anfang des Erwachens ist, birgt in sich die Keime der Verzweiflung des Nichtglaubens, des Ziel- und Zwecklosen. Der ganze Alldruck der materialistischen Anschauungen, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel gemacht haben, ist noch nicht vorbei.«¹⁶ Die so beschriebene Stimmung der materialistisch Geschädigten unterscheidet die Modernen von den Primitiven. Der Moderne müsse sich zugleich als göttlicher Menschendienner und Märtyrer verstehen, der nur dem Geistigen diene.¹⁷

Nach der kritischen Ouvertüre entwirft Kandinsky ein Modell der Stratifikation der (geistigen) Menschheit oder des menschlichen Geistes und seiner Evolution. »Ein grosses spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto grösser, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks.«¹⁸ Das Dreieck entwickelt sich langsam nach vorne und aufwärts, wobei die einzelnen Abteilungen phasenverschoben nachvollziehen, was die Spitze vorexerziert. Der Avantgardist (in diesem Fall der Künstler) der jeweiligen Abteilung erfüllt seine Rolle, wenn er über seinen Tellerrand in die nächsthöhere Abteilung hinaufschauen kann. In diesem Falle erweist er sich als »Prophet seiner Umgebung und hilft der Bewegung, der widerspenstigen Karre.«¹⁹

Die Kunst sei in diesen Zeiten materialistisch, halte es für ihr Ziel, die Gegenstände »wiederzugeben«.²⁰ Es gehe nicht mehr um das »Was«, sondern nur noch um das »Wie«. Die Kunst wird von einer grossen Menge »äusserlich begabter, gewandter Menschen ausgeübt.«²¹

Trotz der »Verblendung«, des »Chaos und dem wilden Jagen« bewegt sich das geistige Dreieck weiter, denn er ist da, »der unsichtbare Moses«, »sieht den Tanz um das Goldene Kalb« und bringt eine »neue Weisheit mit sich zu den Menschen.«²² Seine Sprache ist zunächst nur Künstlern verständlich. Die neue Weisheit liegt darin, in den Gegenständen nicht nur das »rein harte Materielle« zu sehen, »sondern auch noch das, was weniger körperlich als der Gegenstand der realistischen Periode ist [...].«²³ Dieses Andere, »welches das geistige Brot des jetzt beginnenden geistigen Erwachens bilden wird [...], ist »ein künstlerischer Inhalt, die Seele der Kunst, ohne welche der Körper [...] nie ein volles gesundes Leben führen kann, ebenso wie der einzelne Mensch oder ein Volk.«²⁴

Eine nach dem Grad der Vergeistigung geschichtete Gesellschaft, ihre Durchsetzung mit Propheten, goldenen Kälbern und Verblendeten, ist mitnichten die anachronistische Phantasie eines einsamen Rufers; das wilhelminische Bildungsbürgertum träumte spätestens seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts von einer ständischen Revision der modernen Gesellschaft, an deren Spitze ein Adel nicht des Blutes oder des Besitzes, sondern des Geistes stehen sollte. Diese Vision wurde in schriftlichen Veröffentlichungen, vermutlich auch in Reden und im Salongeplauder der Gesellschaft, den Stammtischen der Gebildeten und Begüterten, so zahl- und variantenreich kolportiert,²⁵ dass Kandinsky sich bei Abfassung dieser Zeilen sicher sein konnte, offene Türen einzurennen. Die eigentliche Schwierigkeit bestand darin, die falschen Propheten zu entlarven.

Kandinsky muss deshalb deutlicher werden, was die Bevölkerung des Dreiecks angeht: Eine der unteren Abteilungen erreicht das »materialistische ›Credo‹«, wonach Gott tot sei und die Anarchie lebe. Die Leute sind Republikaner, Sozialisten, ohne eigenes Urteil und ohne eigene Problemlösungskompetenz.²⁶ In den übergeordneten Schichten klammern sich Leute an die angeblich

ehernen Grundsätze positivistischer Wissenschaftler, Marxisten, Naturalisten. Sie sind allesamt Atheisten und »noch öfter Republikaner«²⁷ (als in den unteren Abteilungen). Da sie »dank ihrer Bildung« wissen, dass die von ihnen Angebeteten »noch gestern [...] Streber, Schwindler, Pfuscher« waren, geht Angst um, »wie in den Köpfen der Passagiere eines grossen, festen überseeischen Dampfers, wenn auf der hohen See bei in Nebeln verschwundenem festem Land [...].«²⁸ Je höher in der Pyramide, je mehr Sehende in den Abteilungen, desto ausgeprägter ist die Angst.

Nur in der obersten Region der Pyramide herrsche keine Angst, brauche keine Angst zu herrschen. Es ist die Welt der Leitwissenschaft, der Physik, namentlich der Atomphysik. Hier werde, so Kandinskys Missverständnis, die Welt kühn entmaterialisiert. Materie werde ersetzt durch bewegte Elektrizität. Hier überschneiden sich die Erfindungen der Wissenschaft, die »halbvergessenen Methoden« der Primitiven, die Bestrebungen der Theosophen. Zusammen mit Religion und Moral (Nietzsche) sowie den Künsten (Maeterlinck, Wagner, Debussy, Mussorgsky, Skrjabin, Schönberg, Rossetti, Böcklin, Segantini, Cézanne, Matisse, Picasso) wird an der Zertrümmerung des materialistischen Weltbildes gearbeitet und bewirkt, dass der Mensch »seinen Blick von der Äusserlichkeit ab und sich selbst zuwendet«.²⁹

In seiner (im Rahmen des Almanachs erschienenen) Schrift »Über die Formfrage« (1912) nimmt Kandinsky den Faden der geschichts metaphysischen Begründung wieder auf und spinnt ihn weiter. Ein mythologischer Populismus tritt hinzu, wonach die »schwarze Hand«, Repräsentant des Rückschritts und des Materialismus, mit dem »weissen Strahl« als Repräsentant des Geistes um Hegemonie kämpft. Evolution sei nur möglich, wenn ihr keine Schranken in den Weg gestellt werden. Das Fehlen von Schranken nennt Kandinsky »äussere Bedingung« der Evolution. Die vorwärts treibende Kraft sei der abstrakte Geist, jene in den Dingen waltende Instanz, die nach der angeblichen Bankrotterklärung des Materialismus die Rolle der physikalischen Elemente übernehme. Dieser Geist muss, wenn sich Evolution ereignen soll, herausklingen können, man muss ihn rufen hören können. Dies wird als »innere Bedingung« bezeichnet.³⁰

Die grosse Gegenspielerin des Geistes ist die »schwarze Hand«, die die Angst vor der »freien Bahn«, die Angst vor »Freiheit« ebenso wie die »Taubheit gegen den Geist (stumpfer Materialismus)« als Waffen – Kandinsky bezeichnet sie als »Werkzeuge« – nutzt, um das Geistige niederzuringen.³¹ Ihr Hauptmittel ist allerdings die Verwandlung allgemein durchgesetzter Standards des abstrakten Geistes in Schranken, die ein weiteres Vorwärtsstürmen verhindern sollen. Oder mit Kandinskys Worten: »Das Verwandeln des neuen Werts (der Frucht der Freiheit) in eine versteinerte Form (Mauer gegen die Freiheit) [...].«³² Da die Schranken der schwarzen Hand nichts anderes sind als die zementierten Errungenschaften »geistigen Fortschritts«, sind nicht die Errungenschaften das eigentliche Ziel der »geistigen« Evolution, sondern der Geist selbst. »So sieht man, dass das Absolute nicht in der Form (Materialismus)

zu suchen ist.³³ An dieser Stelle kippt die Geschichtsmetaphysik Kandinskys um in den Entwurf eines Bewegungsgesetzes der Moderne, das »materialistischen« Konzepten der »inneren Notwendigkeit« gesellschaftlicher Evolution überraschend ähnlich sieht.

Die Verschränkung von Evolution und »Geist« hat trotz einschlägiger Rhetorik mit der zirkulären Geschichtsauffassung christlich-religiösen Zuschnitts wenig gemein. In theologischer Auslegung des alten und neuen Testaments ist aller geschichtlicher Fortschritt schon aufgehoben im Walten des Anfangsprinzips, im Walten Gottes. Veränderung ist nur Wiederholung des ewig Gleichen und das menschliche Leben ein kurzer Ausflug in eine fremde Welt, ein ephemeres Ereignis auf dem Weg zurück in die Sphäre transzenter Existenz. In Kandinskys Modell wird der geschichtliche Prozess zwar an die Leine einer transzendenten Instanz, des Geistigen, gelegt, manifestiert sich allerdings im Diesseits – eine erstaunlich »materialistische« Evolution. Die Determiniertheit des Prozesses als permanente Auf- und Vorwärtsentwicklung erinnert nicht nur an Vorstellungen einer permanenten Revolution (aller gesellschaftlichen Verhältnisse), sondern nimmt auch Züge des technokratischen Fortschrittsglaubens späterer Jahrzehnte vorweg. Das Geistige, das ist der Fortschritt in Permanenz. Seine energetische Quintessenz wird als idealistisches Prinzip formuliert. Die begriffliche Abstraktion des modernen Evolutionsprozesses wird im Akt gehobener Magie zum metaphysischen Agens verkehrt. Dieses lässt sich diskursiv nicht mehr vermitteln. Zu seiner Verkündigung bedarf es der Offenbarung. Es ist die Zeit der Seancen, der esoterischen Wahrheiten und der Aurafotografie. Und es ist die Stunde Kandinskys. Der Künstler als unfreiwilliger Seismograph des Bewegungsgesetzes der Moderne. Er offenbart es im Zittern seiner Abstraktionen.

- 1 Wassily Kandinsky, Brief an Gabriele Münter, 23. Feb. 1904; zitiert nach: Barnett, Vivian Endicott, *Kandinsky Hauskataloge. Kategorien, Formate, Stilmittel*, in: Der frühe Kandinsky, 1900–1910, hrsg. von Magdalena M. Moeller, mit Beiträgen von Vivian Endicott Barnett, Andreas Hünke, Natasha Kurchanova u. a., München 1994 (Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Brücke-Museum Berlin; Kunsthalle Tübingen), S. 51.
- 2 Zur Rolle der beiden Chiffren in der kulturpolitischen Auseinandersetzung um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert siehe u. a. Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996; Domm-Maurer, Anne S., *Der »klassische« Hans von Mareés und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts*, Univ. Diss. München, (Miscellanea Bavaria Monacensis 46), München 1989; Flasch, Kurt, *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch*, Berlin 2000.
- 3 Kandinsky, Wassily, *Rückblicke*; zitiert nach der Einführung von Max Bill in: Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, 4. Aufl., Bern 1952 (Erstausgabe 1912), S. 9.
- 4 Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, 4. Aufl., Jena 1903; zitiert nach: Wunberg, Gotthart (Hrsg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981, S. 145.
- 5 Kurchanova, Natasha, *Die Volksmythologie: eine visuelle Sprache?*, in: Moeller 1994 (wie Anm. 1), S. 57–69, hier S. 58. Nach Kurchanova lassen sich seine Studien im Zusammenhang mit den Auffassungen der so genannten mythologischen Schule bringen, die zu den Hauptströmungen der russischen Folkloristik gehört.
- 6 Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. II–I2.
- 7 Kandinsky, Wassily, *Vorwort zum Katalog der Kandinsky-Kollektiv-Ausstellung 1902–1912*, in: Kandinsky, Die Gesammelten Schriften, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Koch, Bern 1980, Bd. I, S. 22.
- 8 Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 75. Alle Zitierungen im Original kursiv.
- 9 Kandinsky, Wassily, *Das Bild mit weissem Rand*, in: Kandinsky 1901–1913, Berlin 1913; zitiert nach: Thürlemann, Felix, *Kandinsky über Kandinsky*, Bern 1986, S. 158.
- 10 Siehe dazu die Einführung von Max Bill, in: Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 7.
- II Siehe hierzu insbesondere die Untersuchung des Stellenwerts von Lagarde (1827–1891) und Langbehn (1851–1907) für die weltanschauliche Fundierung der deutschen Moderne durch Domm-Maurer 1989 (wie Anm. 2), S. 140–142.
- 12 Siehe Kandinskys Bemerkungen über die Bevölkerung der unteren Abteilungen der gesellschaftlichen Pyramide; in: Kandinsky 1912 (wie Anm. 3).
- 13 Max Bill, in: Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 25.
- 14 Ebd., S. 23.
- 15 Ebd., S. 21 (Hervorhebung durch Kandinsky).
- 16 Ebd., S. 22.
- 17 Ebd., S. 27.
- 18 Ebd., S. 29.
- 19 Ebd., S. 30.
- 20 Ebd., S. 32.
- 21 Ebd., S. 32.
- 22 Ebd., S. 33.
- 23 Ebd., S. 33.
- 24 Ebd., S. 34 (Hervorhebung durch Kandinsky).
- 25 Zu der Verbreitung kulturkonservativer Vorstellungen in den »Mittelklassen« der wilhelminischen Gesellschaft siehe Domm-Maurer 1989 (wie Anm. 2); Barlösius, Eva, *Naturgemäße Lebensführung. Zur Geschichte der Lebensreform um die Jahrhundertwende*, Habil.-Schr. Univ. Hannover, Frankfurt a. M./New York 1997.
- 26 Kandinsky 1912 (wie Anm. 3), S. 36.
- 27 Ebd., S. 37.
- 28 Ebd., S. 38.
- 29 Ebd., S. 43 (Hervorhebung durch Kandinsky).
- 30 Kandinsky, Wassily, *Über die Formfrage*, in: Der Blaue Reiter, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Erstausgabe 1912; dokumentatorische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965, S. 132–188, hier S. 136. Zitierungen im Original kursiv.
- 31 Ebd., S. 136.
- 32 Ebd., S. 137.
- 33 Ebd., S. 137.

Fotonachweis
Moeller 1994 (wie Anm. 1), Taf. 2: I.