

KANDINSKY REVISITED

Hildegard Kurt

Essay on Wassily Kandinsky's impact in the field of sustainable design, commissioned by Ecosign Academy in Duesseldorf for a book on the history and practice of sustainable design, to be published in early 2013.

Wassily Kandinsky, damals Meister am Bauhaus in Dessau, veröffentlichte 1927 einen Aufsatz mit dem lapidaren Titel „und“. Der Kerngedanke darin lautet: Das 19. Jahrhundert unterlag dem Prinzip des „entweder-oder“. Es hatte sich der Absonderung verschrieben, der Spezialisierung, der Differenzierung und der Fragmentierung. Wissenschaft, Kunst, Religion, Wirtschaft – alles wurde voneinander getrennt. Besonders in den Naturwissenschaften und der Technik führte das Prinzip des „entweder-oder“ zu enormen Erfolgen. Es brachte das hervor, was für uns heute Insignien des Fortschritts sind. Im Blick auf die Entwicklung der Gesellschaft insgesamt aber entstand daraus, so Kandinsky, ein „Chaos“.

Um dieses Chaos zu überwinden, müsse das 20. Jahrhundert vom „entweder-oder“ zum „und“, von der Analyse zur Synthese übergehen: „Der Anfang besteht in der Erkenntnis der Zusammenhänge. Immer mehr wird man sehen können, dass es keine `speziellen´ Fragen gibt, die isoliert erkannt oder gelöst werden können, da alles schließlich ineinander greift und voneinander abhängig ist. Die Fortsetzung des Anfangs ist: weitere Zusammenhänge zu entdecken und sie für die wichtigste Aufgabe des Menschen auszunützen – für die Entwicklung“ (Kandinsky 1973:107f).

Entwicklung bedeutet hier nicht den linear-quantitativen Fortschritt, das „schneller, höher, weiter, mehr“ (Hans Glauber) der Industriemoderne. Gemeint ist vielmehr die Entfaltung von Humanität – im Individuum und in der Gesellschaft. Die Kunst, für Kandinsky „Mutter der Zukunft“ (Kandinsky 1952:26), sollte dem den Weg bereiten.

Anstatt den Wechsel von der Analyse zur Synthese zu vollziehen, wurde das 20. Jahrhundert eine Zeit zugespitzter gesellschaftlicher Widersprüche bis hin zu industrialisierter Barbarei. Und

heute erleben wir das von Kandinsky diagnostizierte „Chaos“ im globalen Maßstab. Zugleich aber erstarkt das Gespür dafür, wie existenziell es ist, Inhalte zusammen zu denken, die bislang getrennt voneinander verhandelt wurden und transdisziplinär zusammenzuarbeiten. Darin äußert sich jenes „synthetische“, verbindende Denken, das Kandinsky für unverzichtbar hielt, wo chaotische, lebensfeindliche Verhältnisse umzuwandeln sind in humane Gesellschaftsformen – human im Sinne von menschenwürdig und wünschenswert.

Innere Notwendigkeit – Prinzip der Kunst und des Lebens

Kandinsky war als Maler wie auch als Theoretiker ein kraftvoller Erneuerer. Wohl mehr als alle anderen Künstler der historischen Avantgarde hat er zur Herausbildung der abstrakten Formensprache beigetragen, wobei er über Jahrzehnte hinweg eingehend seine Zeit und die Kunst reflektierte: in zahlreichen Schriften, Vorträgen oder auch in seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus zunächst in Weimar, später in Dessau und zuletzt in Berlin. Besonders mit dem Buch *Über das Geistige in der Kunst*, das zwischen Dezember 1911 und Herbst 1912 gleich in drei Auflagen bei Piper in München erschien, übt Kandinskys Denken bis heute eine beträchtliche Wirkung aus.

So bahnbrechend Kandinsky arbeitete, lag ihm Dogmatisches fern. In der „großen Realistik“ sah er von Anfang an eine legitime Alternative zur Abstraktion, und auch das gesamte Spektrum dazwischen erkannte er an. Was ihn zu solcher geistigen Offenheit befähigte, war das Prinzip der „inneren Notwendigkeit“, das seiner gesamten künstlerischen Praxis zugrunde lag.

In *Über das Geistige in der Kunst* erklärt Kandinsky, eine Gestaltungskraft, sei es die Kunst oder die Wissenschaft, könne nur dann auf der Höhe ihrer Zeit sein und ihre Zwecke erfüllen, wenn der Gestaltende sein Auge und sein Ohr stets auch nach innen wendet: „Der Weg, auf welchem wir uns heute schon befinden und welcher das größte Glück unserer Zeit ist, ist der Weg, auf welchem wir uns des Äußeren entledigen werden, um statt dieser Hauptbasis eine ihr entgegen gesetzte zu stellen: die Hauptbasis der inneren Notwendigkeit“ (ebd.:85f). Das „Äußere“ meint hier nicht die Materie, sondern Konventionen und Denkgewohnheiten.

Dabei betont er mehrfach und ausdrücklich: So unverzichtbar die Stimme der inneren Notwendigkeit sei, stehe sie keineswegs ohne Weiteres zur Verfügung. Sondern sie sei eine Fähigkeit, die geschult sein will. Sie existiere in dem Maße, wie sie bewusst gepflegt wird: „Wie der Körper durch Übungen gestärkt und entwickelt wird, so auch der Geist. Wie der vernachlässigte Körper schwach und schließlich impotent wird, so auch der Geist“ (ebd.:86).

Anstatt auf sein Talent und seine Freiheit zu pochen, solle der schöpferische Mensch sich als „Diener höherer Zwecke“ verstehen: „Er muss sich *erziehen* und vertiefen in die eigene Seele,

diese eigene Seele vorerst pflegen und entwickeln, damit sein äußeres Talent etwas zu bekleiden hat“ (ebd.:135, Hervorh. W.K.). Dieses Kultivieren der inneren Wahrnehmungs- und Erkenntnisorgane schaffe den Raum wahrer Freiheit.

Während die „innere Notwendigkeit“ Kandinsky in den Jahren um 1910 zur abstrakten Formensprache führte, ermöglichte eben dieses Prinzip wenig später, Mitte der zwanziger Jahre, Werner Heisenberg nach eigenem Bekunden die Entdeckung der Quantenphysik (vgl. Fischer 2006:209). Ab den späten sechziger Jahren dann sollte die „innere Notwendigkeit“ bei Joseph Beuys zu einer „Richtkraft“ für die neue Wesensbestimmung des Menschen – jeder Mensch ist ein Künstler – werden.

Nicht wirklich gegenstandslos

Geboren 1866 als Sohn eines wohl situierten Teehandelsunternehmers in Moskau wird Kandinskys Berufung zum Künstler erst spät manifest. Nach einem Studium der Nationalökonomie und der Rechtswissenschaft promoviert er 1893 mit einer Dissertation „Über die Gesetzmäßigkeit der Arbeitslöhne“ und arbeitet dann als Attaché der Juristischen Fakultät der Universität Moskau. Erst 1896, mit dreißig Jahren, entscheidet er sich für die Künstlerlaufbahn und siedelt nach München über, wo er bald darauf an der Akademie studiert. Zu seinen Kommilitonen dort zählt Paul Klee, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft und eine fruchtbare Zusammenarbeit am Bauhaus in Weimar und in Dessau verbinden sollte.

Das beginnende 20. Jahrhundert, jene Zeit, in der Kandinsky sich als Künstler zu erkunden und zu entfalten begann, stand kulturell bereits ganz im Zeichen der Industriemoderne. Überwältigende technische Entwicklungen, ein ungezügelter Kapitalismus und große soziale Missstände, die Vorboten der sozialistischen Revolutionen und des Ersten Weltkriegs schürten hoch fliegende Hoffnungen, Wirrnisse und existenzielle Nöte.

Zwar war auch unter den Künstlern die Euphorie über die Errungenschaften der Technik groß. Doch nicht wenige Protagonisten der damaligen Avantgarde, unter ihnen Franz Marc, mit dem Kandinsky 1912 in München den Almanach *Der Blaue Reiter* herausgab, empfanden den herrschenden Zeitgeist als zutiefst materialistisch. Sie sahen eine primäre Aufgabe ihrer Kunst darin, dem entgegenzuwirken. In der nicht gegenständlichen Malerei lag für jene Künstler der Vorschein zukünftiger Formen einer Kultur, die nicht mehr auf das Objekthafte, Zählbare, Verkaufbare fixiert sein würde.

Wie, so fragte Kandinsky, muss ein „geistiges Leben“ beschaffen sein, das in der Lage wäre, den „Alpdruck der materialistischen Anschauungen“ zu überwinden, „welche aus dem Leben des Weltalls ein böses, zweckloses Spiel gemacht haben?“ (Kandinsky 1952:22). Die Wissenschaft

allein vermöge dies offenkundig nicht zu leisten. Denn dem bloß Begrifflichen gebe sich das Kommende nicht zu erkennen. Um die Gegenwart auf schöpferische Weise mit der Zukunft zu verbinden, bedürfe es vielmehr eines freien, offenen, auch bewusst unscharfen, intuitiven Wahrnehmens und Denkens – bedürfe es der Kunst. So wird Kandinskys Malerei ein Forschen nach zukunftsfähigen Formen der Erkenntnis; nach einem Terrain jenseits des toten, trennenden, instrumentellen Denkens der Moderne, jenseits der Verdinglichung der Welt.

Ein Gegenpol, an dem Kandinskys Forschen sich maß und formte, war die klassische Naturwissenschaft Newtonscher Prägung. Seit dem 19. Jahrhundert beanspruchte ihr Erkenntnisideal zunehmend Deutungshoheit weit über die Wissenschaften hinaus. Auch die Bereiche des Sozialen und der Wirtschaft wurden in der frühen Industriemoderne – und werden weithin bis heute – als Mechanismen aus strikt von Ursache und Wirkung regierten Komponenten interpretiert. Für Kandinsky war diese Weltsicht sowohl Ursache als auch Ausdruck einer umfassenden kulturellen Krise. Er widmete seine künstlerische Existenz der als unaufschiebbar empfundenen Aufgabe, die bloß analytischen Verfahren der Naturberechnung durch „synthetische“, verbindende Gestaltungsformen auszugleichen – und jene so zu entmachten.

In den Jahren um 1910, als sein Durchbruch zur abstrakten Formensprache stattfand, sah Kandinsky auch die Wissenschaft – insbesondere aufgrund der Speziellen Relativitätstheorie Albert Einsteins – bereits auf dem Weg hin zu einem synthetischen Denken: „Das Drama, dem wir seit einiger Zeit beiwohnen, zwischen dem absterbenden Materialismus und den Anfängen einer Synthese, die versucht, die vergessenen Beziehungen der kleinen Phänomene unter sich und die Beziehungen zwischen diesen und den großen Prinzipien wiederzuentdecken, wird uns endgültig zum kosmischen Fühlen führen: ‘Die Musik der Sphären.’ Der Weg der zeitgenössischen Wissenschaft ist bewusst oder unbewusst synthetisch“ (Kandinsky 1973: 162f.) Wie aber sollte nun ausgerechnet die Kunst oder genauer die abstrakte Formensprache im Strudel einer sich auflösenden Sicht der Welt zu neuer Orientierung verhelfen? Wie sollte sie den kulturelnerneuernden Wandel von der Zersplitterung zur Erkenntnis der Zusammenhänge voran bringen?

Die Welt des Gegenständlichen, in der die Phänomene abgesondert voneinander in Erscheinung treten, durchdringen. Anstatt irgendeinen Ausschnitt von Natur, wie er sich dem Auge bietet, abzubilden, zu den Gesetzmäßigkeiten vorstoßen, aus denen die sichtbare Welt sich bildet. Den Lebenszusammenhang, woraus die Vielfalt der Phänomene entspringt, zur Darstellung bringen. Das war es, was Kandinsky zum Gang in die Abstraktion motivierte.

Die Balancen aus reinen Formen, Linien, Flächen und Farben in dieser Malerei tasten bildnerisch nach den verborgenen Bildekräften, von Aristoteles *telos* genannt, die dem Augenfälligen ursächlich voran gehen, und deren Wirken Wirklichkeit schafft. Kandinskys

Formen- und Farbenlehre, Gegenstand zahlreicher seiner Schriften wie auch seines Kurses „Primäre künstlerische Gestaltung“ am Bauhaus, widmet sich der Frage nach den richtigen Proportionen, Beziehungen, Spannungsverhältnissen zwischen elementaren Formen. Mithilfe der Abstraktion forschte Kandinsky somit nach dem nicht mehr greifbaren und nicht mehr rational fassbaren Urgrund der Welt – worauf kurze Zeit später auch die Experimente der Physiker stoßen sollten.

In der Sprache der Quantenphysik veranschaulicht diese Kunst die immateriellen, Information tragenden Verknüpfungen, woraus Materie letztendlich besteht. Betrachtet man Kandinskys „Improvisationen“ oder „Kompositionen“ von der Theorie der Offenen Systeme aus, wie sie ab den sechziger Jahren aufkam, werden sie zu bildnerischen Annäherungen an das Prinzip der Selbstorganisation, nach dem sich die dynamischen Prozesse, Formen und Funktionen in Natur und Kosmos zu einem fließenden Ganzen fügen.

Diese abstrakte Kunst ist daher nicht wirklich gegenstandslos. Vielmehr hat sie zum Gegenstand, was zuvor als nicht malbar galt. Auch entsprang Kandinskys Gang in die Abstraktion nicht im Entferntesten einer künstlerischen Caprice. Sondern er *musste* erfolgen und zwar genau zu der Zeit. Denn ebenso wie die klassische Physik mit ihrem Fokus auf dem materiell Objekthaften nicht mehr zur Interpretation der Wirklichkeit ausreichte, genügte für Kandinsky das gegenständliche Vokabular der Malerei nicht mehr, um die materielle Welt und den auf neue Weise ins Blickfeld tretenden Innenraum der Natur zu erhellen. Die abstrakte Formensprache ist ihm Medium eines gesteigerten Wahrnehmens, das sich mit den verborgenen Gestaltungskräften lebendigen Seins zu verständigen sucht.

Und aus dem Abstand von nahezu einem Jahrhundert heraus zeigt sich in aller Deutlichkeit, was Kandinsky meinte, als er schrieb: „Mit der Zeit wird man beweisen, dass die `abstrakte´ Kunst nicht die Verbindung mit der Natur ausschließt, sondern dass im Gegenteil diese Verbindung größer und intensiver ist als je“ (Kandinsky 1973:162f).

Zur Synthese der Künste

Nach Ausbruch des ersten Weltkrieges kehrte Kandinsky, zunächst mit seiner damaligen Lebensgefährtin, der Künstlerin Gabriele Münter, aus seiner Wahlheimat München nach Russland zurück. Sein Glaube an die Kraft des Geistes und sein Vertrauen in kulturelle Erneuerungsfähigkeit ließen ihn die Oktoberrevolution – trotz aller äußerer Einschränkungen – begrüßen. Bis 1921 bekleidete er eine Reihe von Führungsaufgaben in Kultur- und Kunstinstitutionen in Moskau. Doch musste er dabei bald feststellen, wie seine Anschauungen in Konflikt mit der zunehmend konstruktivistischen Ausrichtung des revolutionären Russlands

gerieten. So nahm er die im Herbst 1921 übermittelte Einladung, eine Stelle am Weimarer Bauhaus zu übernehmen, an.

Dort unterrichtete er primär im Vorkurs und Werkunterricht, hatte aber ab 1927 auch eine Malklasse, die zu den Anziehungspunkten des späten Bauhauses zählte. Wenn Designer im Bauhaus Kunst lernen mussten, entsprach das der hier propagierten Einheit von Kunst und Leben. Auch ging es im Bauhaus nicht um die Ausbildung von Spezialisten, sondern um den Erwerb von möglichst umfassendem Gestaltungswissen. Hierfür war eine Künstlerpersönlichkeit wie Kandinsky als Dozent geradezu ideal. Aus seiner fundierten Praxis hatte er ein außerordentliches Formbewusstsein entwickelt, das er wie nur wenige in Lehre und Schrift zu vermitteln verstand. Auf der Ebene elementarer Formen experimentierend forschte er mit seinen Klassen nach grundlegenden Gestaltungsprinzipien, was etwa in der Abhandlung *Punkt und Linie zu Fläche* (Kandinsky 1959) von 1926, seinem wichtigsten theoretischen Ertrag aus der Bauhaus-Zeit, zum Ausdruck kam.

Wenn Kandinsky dem Bauhaus bis zu dessen Zwangsschließung 1933 durch die Nationalsozialisten treu blieb, dann wohl nicht zuletzt deshalb, weil er diese Schule bei allen programmatischen Umbrüchen, die es dort gab, als Ort ansah, wo er an der Verwirklichung seiner zentralen Idee, der Synthese der Künste mitarbeiten konnte. Dem ab Mitte der zwanziger Jahre wachsenden Pragmatismus, für ihn eine zu starke Anwendungsorientierung, widersetzte er sich ebenso entschieden wie den Dominanz-Ansprüchen der Bauhaus-Architekten. In einer Meisterratsitzung im April 1924 erklärte er, die „einseitige Einstellung auf Produktion“ würde die weitere Existenz der Werkstätten für Bildhauerei, Glasmalerei und Bühne unmöglich machen, „was für das Endziel des Bauhauses – Entwicklung der synthetischen künstlerischen Idee – verhängnisvoll sein würde. Abgesehen davon, dass das Bauhaus eine Schule ist, die sich ausschließlich auf die Produktion nicht einstellen kann, sollte das Bauhaus eine Gemeinde bilden, die – außer den laufenden Arbeiten mit der sofortigen direkten Verwendung – der Ausbildung der synthetischen Idee und in der Vorbereitung der Studierenden zur Aufnahme dieser Idee ihr höchstes Ziel setzen sollte“ (Wingler 1962: 93f.). Darin liegt ein guter Teil seines künstlerischen und pädagogischen Credo.

Von 1933 bis 1944 wurde Neuilly-sur-Seine bei Paris zur letzten Lebensstation Kandinskys. Über alle politischen Umbrüche sowie über alle Wechselfälle seines beruflichen und persönlichen Lebens hinweg verschrieb er sich stets und bis zuletzt in erster Linie dem künstlerischen Schaffen.

Prinzipien zukunftsfähiger Gestaltung

Zusammenfassend nun zu der Frage: Was können wir heute, wenn es um Prinzipien zukunftsfähigen Gestaltens geht, von Kandinsky lernen? Hier wäre wohl als erstes jenes verbindende Denken zu nennen, das Kandinsky „synthetisch“ nannte. Gemeint ist, Inhalte, die gewöhnlich getrennt voneinander verhandelt werden, zusammen zu denken und von da aus transdisziplinär zusammenzuarbeiten.

Ein zweites Prinzip wäre das Finden und Pflegen der „inneren Notwendigkeit“ – nicht etwa als selbstbezogener Subjektivismus, sondern als ein fortwährendes, diszipliniertes Kultivieren der eigenen Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Erkenntniskräfte.

Ebenso wegweisend dürfte sein, wie Kandinsky Gestaltung als ein Forschen nach zukunftsfähigen Formen der Erkenntnis ansah – nach einem Terrain jenseits des einseitig materialistischen Denkens der Moderne, jenseits der Verdinglichung der Welt.

Nur eine ästhetische Praxis, die sich fern von „l’art pour l’art“ und von vordergründigen Nutzungsinteressen der gesellschaftlichen Notwendigkeit einer tiefgreifenden kulturellen Erneuerung verschreibt, war für Kandinsky auf der Höhe ihrer Zeit. Gilt das vielleicht heute noch mehr als damals?

Literatur

Fischer, Ernst Peter (2006), *Einstein trifft Picasso und geht mit ihm ins Kino*, München; Zürich: Piper.

Kandinsky, Wassily (1973), „Die Kunst von heute ist lebendiger denn je“, in: ders., *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli.

Kandinsky, Wassily (1973), „und“, in: ders., *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli.

Kandinsky, Wassily (1959), *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern: Benteli.

Kandinsky, Wassily (1952), *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli.

Wingler, Hans Maria (1962), *Das Bauhaus*, Braunschweig: Vieweg, S. 93f.