

NDB-Artikel

Kandinsky, *Wassily* Maler, Graphiker und Kunsttheoretiker, * 4.12.1866 Moskau, † 13.12.1944 Neuilly-sur-Seine bei Paris (russisch-orthodox)

Genealogie

Aus russ. Adelsgeschl.;

V Wassily († 1926), Dir. e. Teefabrik in Odessa, lebte in Rapallo u. M.;

M Lydia Tichejeva aus M.;

⊙ 1) 1892 (∞ 1911) Anja Tschimiakin (*Cousine*), 2) 1917 Nina, T d. Gen. Andrejewsky.

Leben

Der Erfahrungsraum K.s ist primär Moskau, auf das sich seine Liebe zeitlebens richtet; es ist für ihn die „malerische Stimmgabel“. Zeichenunterricht und erste Malversuche zeigen die Begabung noch nicht. Nach dem Abitur wählt K. das Studium der Rechtswissenschaften und der Nationalökonomie, das seine Fähigkeit zu abstraktem Denken schärft. Auf einer Forschungsreise in das Gouvernement Wologda lernt er die Volkskunst kennen. Zu den Moskau-Eindrücken treten jene der Bilder Monets und Rembrandts in der Eremitage zu Sankt-Petersburg hinzu sowie das Erlebnis der Wagnerschen Musik. Doch K. geht weiterhin seinen wissenschaftlichen Arbeiten nach, 1892 besteht er das Examen, wird Attaché der Juristischen Fakultät, erhält 1896 einen Ruf an die Universität Dorpat und – lehnt ihn ab. Er reist „mit dem Gefühl einer Wiedergeburt“, begleitet von seiner Frau Anja, nach München, „die Zwangsarbeit hinter mir, die Lustarbeit vor mir“. Da er die Aufnahmeprüfung bei F. Stuck nicht besteht, zeichnet er in der Schule des R. Ažbè Akt. Er bleibt Autodidakt. Erst 1900 arbeitet er ein Jahr bei Stuck. 1901 schließt er sich der Künstlergruppe Phalanx an und gründet eine eigene Kunstschule, in der Gabriele Münter seine Schülerin wird. Mit ihr verlobt er sich trotz der bestehenden Ehe 1902. Er ist Mitglied der Berliner Sezession, seit 1903 des Deutschen Künstlerbundes. Für K. beginnen unruhige Jahre. Monatelange Reisen, meist zusammen mit G. Münter, sollen die künstlerischen Probleme und die persönlichen Konflikte lösen. 1904/05 weilt er in Holland und Tunis, in Frankreich und Italien. | 1905 ist er in Odessa, dann in Rapallo, 1906/07 in Paris, in Chartres und in der Schweiz, dann mehrere Monate bis April 1908 in Berlin. 1908 wird in München die Ainmillerstraße 36 sein Zuhause, Murnau das Objekt seiner Aquarelle. K.s folgenreiche künstlerische Entwicklung beginnt.

Noch um 1900 war K. durch das Motiv gefesselt worden, Pinselführung und Farbauftrag waren aber schon, seinem Temperament gemäß, zu Eigenleben erwacht. In den Wanderjahren hatten sich volkstümliche Thematik, verbunden mit Erinnerungen an Rußland, und die Suche nach eigenem Ausdruck die Waage gehalten. Seit den Murnauer Jahren, nach dem Erlebnis der Pariser

Fauves, entwickelt sich das Aquarell aus breitflächigen Farbformen, denen zeichenartig das Gegenständliche hinzugefügt wird. Das Tempera-Bild wird mit raschen Pinselstrichen gemalt. Noch ist die Landschaft das Thema, aber K. sieht ein, daß der Gegenstand seinen Bildern schadet. Der Weg zum Wagnis ist frei.

K.s neue Gestaltungsweise wurzelt in der Malerei van Goghs und der jungen Franzosen. Sie hilft ihm, die bürgerliche Geschmackskunst mit ihrer Vorliebe für das erzählende Bild zu überwinden. In der Musik erlebt er die „gegenstandslose“ Kunst, die durch die Töne der Instrumente wirkt. Musikalische Klänge und Farbtöne werden in Analogie zueinander gebracht. Beide sind Ausdruck psychischer Vorgänge. Mit der Lektüre spiritistischer und okkultistischer Schriften sucht K. den Weg in das Labyrinth der Seele, deren „Sprache“ die Farb-Form-Beziehung des Bildes wird. Aber das erlernte rationale Denken ordnet Erschautes, Erlebtes, Gewolltes. Dahinter steht Mystik als eine Tradition der ostkirchlichen Orthodoxie. So bilden sich Werk- und Geschichtstheorie. Zur theosoph. Deutung der Welt geneigt, übernimmt K. die Drei-Zeitalter-Lehre, nach der das Alte Testament Gottvater, das Neue Testament dem Gottes-Sohn, das kommende Zeitalter jedoch dem Geist zugeordnet ist.

Vor diesem Hintergrund erhält die Freundschaft zu → Franz Marc ihre Bedeutung. Im Laufe der Sezessionsbildung hat sich die Abspaltung der Avantgarde-Gruppen fortgesetzt. Von der Münchener Sezession löst sich 1909 die Neue Künstlervereinigung ab, der K. präsidiert. Zwei Jahre später gehen K., A. von Jawlensky und Marc eine eigene Verbindung ein: „Der Blaue Reiter“. Der Name geht auf ein Bild K.s zurück: „Beide liebten wir Blau, Marc – Pferde, ich – Reiter. So kam der Name von selbst.“ Dem Kreise gesellt sich Arnold Schönberg zu, dann der junge → Paul Klee. 1911 und 1912 stellt die Gruppe in München aus. 1910 war K.s erstes gegenstandsloses Aquarell entstanden. Die Mittel der Malerei hatten sich verselbständigt: Die Form wird, nach einem Worte K.s, der materielle Ausdruck des abstrakten Inhalts. Trotz der radikalen, nur aus den „Wurzeln“ zu erklärenden Wandlung und der „inneren Notwendigkeit“, die den Maler trieb, ist die „Palette“, sind Farbenwahl und Pinselführung sich gleich geblieben: auf breitflächigen Grundtönen werden energisch „Zeichen“, ikonisch, scheinbar bedeutungslos gesetzt. Der Malvorgang wird sichtbar und soll sichtbar sein. Die Bilder haben keine Titel mehr, ihre Benennung lehnt sich an musikalische Termini an: „Komposition“, „Improvisation“. Mögen gleichzeitig auch Malewitsch oder Picabia und Jahre zuvor schon Giacometti, auch Hoelzel und Itten zur Abstraktion gekommen sein: Erst bei K. ist dieser Schritt das Ergebnis tiefwurzelnder Geistigkeit. Seine Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ (1912) ist neben W. Worringers Werk „Abstraktion und Einfühlung“ (1907) das grundlegende Buch zu dieser Frage. Der Schritt zum „Nicht-Objektiven“ – die Bezeichnung „abstrakt“ wird von K. später aufgegeben – geschieht jedoch mit kritischer Distanz. Noch 1912 entstehen „gegenständliche“ Bilder. Die Farbenwahl nähert sich zuweilen derjenigen Marcs, der erst gegen 1914 die Gegenständlichkeit, nicht aber die Thematik aufgibt. Deutlich wird, daß K. sich mit dem italienischen Futurismus auseinandersetzt, ohne dessen Grundsätze anzunehmen. Doch der Kubismus Picassos als eine Sehweise des Gegenstandes wird von K., nicht von Marc, abgelehnt. Herwarth Walden holt den „Blauen Reiter“ 1912 nach

Berlin und propagiert K.s „bedeutenden Instinkt“ und den „leidenschaftlichen Freiheitsdrang“ im Katalog der „Sturm“-Ausstellung. Max Beckmann nennt die Bilder im „Pan“ „bajuwarisch-sibirische MarterInplakate“, die „Illustrierte Zeitung“ erfindet in ihrer Faschingsausgabe von 1914 den Namenswitz „Kannixky“, auch P. Westheim sieht in K.s Bildern nur „Buntpapier“ und L. Meidner „rein dekorativ-ornamentale Füllung der Fläche“. Nicht die „Alten“ bekämpfen K., sondern die Expressionisten. K.s Charakter hält im Sturm der Meinungen stand. Immer mehr gelingt es ihm, „die malerischen Formen rein, abstrakt zu erleben“. Weil aber die „Form nur Mittel zum Zweck“ ist, gibt die Befreiung von den Fesseln des Gegenständlichen dem Werk seine wahre|Natur und macht die Gesetze der Wirklichkeit, deren Kräfte und Ursächlichkeit, durch die Farben sichtbar.

Dieser dynamischen Schaffenszeit K.s entspricht sein äußeres Leben. 1910 und 1912 in Berlin, reist er jedes Mal weiter nach Sankt Petersburg, nach Moskau und Odessa, wo er ausstellen kann. Rußland bleibt der Nährboden seiner Kunst. 1913 ist er abermals in Moskau, 1914 ein letztes Mal bei seiner Mutter in Meran. Am 3.8.1914 flieht er unmittelbar nach Kriegsausbruch in die Schweiz; im Dezember trifft er in Moskau ein. Hier hatte sich seit 1890 die Kunstszene entschieden verändert. Die „Wanderer“ mit ihren volkstümlichen, sozial-kritischen Bildern waren der „Welt-der-Kunst“-Bewegung gewichen, deren Maler die Kunst um der Kunst willen trieben. Jetzt war Kubo-Futurismus die Parole des Tages. Seine Gestaltungsweise ändert K. jedoch nicht, der Suprematismus eines Malewitsch und Tatlin, mitten im Kriege in seine stürmische Phase getreten, blieb ihm innerlich fremd. Die Revolution der Kunst geht der politischen Revolution voran, die im Oktober 1917 die Welt erschüttert. Suprematismus ist die Form, in der die bolschewistische Propaganda zur Schau gestellt wird. K.s politische Tätigkeit ist darauf gerichtet, die revolutionären Bestrebungen der Kunst mit den künstlerischen Bestrebungen der Revolution zu vereinen. 1918 ist er Mitglied der Abteilung Kunst im Volkskommissariat unter A. Lunatscharsky und Professor an der Kunstschule in Moskau, 1919 Direktor des Museums für malerische Kultur, 1920 Professor an der Universität Moskau. Er gründet 1921 die Akademie der Künste und Wissenschaften, klagt aber, daß er die Zeit durch Formalitäten verliere und nichts mehr malen könne. „K. wurde der Held des Tages ... Aber dieses Eldorado des Futurismus und der absoluten Malerei scheint sich seinem Ende zuzuneigen“, prophezeit die „Kunstchronik“ 1921. Der neuen Kunst fehle jeder Boden im Volke. Lenin lehnt die „unsinnigen Zierereien“ als Subjektivismus ab. Lunatscharsky spricht von „Flausen, fremd dem Proletariat, oft sogar einfach unnütz angesichts des gewaltigen Ideen- und Kunstgehalts bei der neuen Klasse“. So muß der Suprematismus allmählich dem „Sozialistischen Realismus“ weichen. K. erhält die Erlaubnis, 1921 nach Deutschland zu reisen. Er kehrt nicht wieder nach Moskau zurück; 1922 beruft ihn W. Gropius an das Bauhaus nach Weimar.

Es scheint zunächst so, als ob mit den russischen Konstruktivisten (A. Pevsner, Naum Gabo) die Kunst der Revolution nach Deutschland und mit K. an das Bauhaus gekommen wäre. Aber K. ist viel zu sehr Augen- und Sinnenmensch, Grübler und Dichter, um trotz seiner geometrisierenden Formen, die in seinem Werke sich durchsetzen, als Konstruktivist, der die Form der Form halber wählt, zu gelten. Intensiv entwickelt er, im Gedankenaustausch mit Klee, sein

pädagogisches Konzept, das die individuelle Begabung auf die Objektivität des Werkes ausrichten will. Maßgeblich soll „die Entwicklung des Denkvermögens in zwei gleichzeitig vor sich gehenden Richtungen sein: 1. der analytischen, und 2. der synthetischen ...“, damit die Jugend die Fähigkeit bekommt, bei scheinbar weit voneinander liegenden Gebieten eine lebendige, organische Verbindung zu empfinden und zu begründen ... Die Denkungsart und der Prozeß der schöpferischen Arbeit unterscheiden sich auf den verschiedensten Gebieten der menschlichen Tätigkeit nicht im geringsten voneinander – sei es die Kunst, Wissenschaft, Technik. ... Der Künstler arbeitet wie jeder andere Mensch auf Grund seiner Kenntnisse mit Hilfe seines Denkvermögens und des intuitiven Moments“ (Kunstpädagogik, in: Essays). Die Analyse des Gesehenen ist die erste Aufgabe, die K. als Lehrender stellt, sie abstrahiert stufenweise vom Gegenständlichen, um es auf der Fläche in eine neue Formensynthese zu verwandeln. Darum kann K. so exemplarisch den unendlichen Reichtum der Beziehungen zwischen „Punkt und Linie zur Fläche“ (1926) und deren Gehalt entwickeln, wie es vordem noch nie gemacht worden war. In den eigenen Werken steigert K. das Optische zu Klang und Akkord, nur geometrische Elemente dienen dem bildnerischen Ganzen, so daß Rhythmen einer Welt von asketischer Strenge entstehen und neuen „Bildraum“ schaffen und entdecken lassen.

Während K. seine Bilder mit jenen L. Feiningers, A. von Jawlenskys und P. Klees (die „Blauen Vier“), betreut von G. Schreyer, in den USA ausstellt, geht er 1925 mit dem Bauhaus nach Dessau, wo ihn I. Ehrenberg besucht. Im Unterschied zu der Wohnmaschine, in der Gropius lebt, gibt es im Hause des Malers K. einige Zugeständnisse an die Kunst: Ikonen der Nowgoroder Schule, Landschaften des Zöllners Rousseau, einen Band Lermontow. Die Studenten lehnen sich gelegentlich gegen ihn auf. Die Feinde der neuen Kunst sammeln sich im „Kampfbund für deutsche Kultur“, für sie ist K.s Malerei „deutschem Formwillen fremd und unverständlich“ (B. Feistel-Rohmeder, 1930). L. Grohmann schreibt 1930 ein Buch über K.,|der sich in den „Cahiers d'Art“ gegen die Angriffe der Pariser Kritik und gegen diejenigen zur Wehr setzen muß, die meinen, daß seine Kunst in die Sackgasse führe. K. sucht Besinnung und Abstand auf einer monatelangen Schiffsreise nach Ägypten – von dort gehen Einflüsse auf das Spätwerk aus – und Palästina, nach Syrien und in die Türkei, nach Griechenland und Italien. In Deutschland beginnt die Unfreiheit. K., der den Rest des Bauhauses unter der Leitung von Mies van d. Rohe nach Berlin begleitet, muß im Sommer 1933 nach Paris emigrieren. Nun gilt er in Deutschland als „Kulturbolschewist“. In der französischen Hauptstadt hatte sich die gegenstandslose Kunst nur zögernd durchgesetzt, 1931 war die Ausstellungsgemeinschaft „Abstraction-Création“ gegründet worden, erst 1938 kommt in London (Guggenheim Gallery) eine K.-Ausstellung zustande. K. empfängt in der neuen Umwelt und auf Reisen durch Italien (1936) und in die Schweiz (1937, Besuch bei Klee) die bildnerischen Mittel, die ihn zu seinem Spätwerk führen. Die Formen, der Geometrik enthoben, werden leicht und schwebend, sie erinnern in Technik und Farbenwahl gelegentlich an impressionistische Mal-Methoden. Zuweilen scheint es sich um amöbenhafte Bildungen zu handeln, niemals jedoch um den „Verlust“ des Menschenbildes, sondern um den Gewinn an Sichtbarem, das den Blick in das „Innere der Natur“ ermöglicht, dort, wo die Wirklichkeit anfängt: „Werkschöpfung ist

Weltschöpfung.“ K. lebt in Neuilly-sur-Seine mit seiner 2. Frau Nina, die diese letzte Heimat des Heimatlosen noch lange nach dem Tode des Künstlers bewahrt.

Erst nach dem 2. Weltkrieg wird die Kunst K.s als eine der grundlegenden Leistungen unseres Jahrhunderts erkannt. Bald verstummt die Kritik, aber das öffentliche Interesse bleibt begrenzt. Durch G. Münter werden in München die Bilder des frühen K. bekannt und aus dem Nachlaß die Werke der späten Zeit, die Nina Kandinsky gehören. Ein Künstlerleben wird überschaubar und in großen Ausstellungen – 1953 Hamburg, 1957 Paris, 1961 London, 1963 New York und 1976/77 München – zum Gegenstand der K.-Forschung. Doch K. wird das Opfer von Geschichtstheorien. Mit ihm will man die Ansicht beweisen, daß gegenstandslose Kunst das Ziel der Entwicklung überhaupt sei und erst jetzt zur wahren Kunst führe, womöglich zur Kunst jenseits der Kunst. Unter den Dogmen des dialektischen Materialismus wird K. zu einem Exponenten der „platonischen“ Kunst, der im Spätkapitalismus die gesellschaftliche Wirklichkeit und deren „Widersprüche“ verschleiern soll. Daß K. dazu beigetragen hat, die Gesetze der künstlerischen Gestaltung erkennbar und rational deutbar zu machen, ist jedoch wesentlicher als dieses einseitige geschichtstheoretische Urteil. Er gehört vielmehr in die Reihe jener großen Maler, die dem Problem der farbigen Flächengestaltung ihre jeweils eigene Gesetzlichkeit richtungsweisend entgegengestellt haben.

Werke

Über d. Geistige in d. Kunst, insbes. in d. Malerei 1912 (*mit 8 Tafeln u. 10 Originalholzschn.*), ⁴1952 (*mit Einführung v. M. Bill*), (engl., russ., japan., franz., ital. Überss.);
Über d. Formfrage, in: Der Blaue Reiter, hrsg. v. W. K. u. F. Marc, 1912; Klänge, 1912 (russ. Übers.) (P);
Rückblicke, in: K. 1901-13, 1913, S. I. ff. (P) (russ., engl., franz.), ²1955 u. d. T. Rückblick 1901-13, hrsg. v. L. Grote;
Selbstcharakteristik, f. e. russ.ENZ., dt. in: Das Kunstbl. 3, 1919, S. 172 ff.;
Antwort auf eine Umfrage, ebd. 6, 1922, S. 383 f.;
Kleine Welten, 12 Bl. Originalgraphik, 1922 (*im Bauhaus zu Weimar hergest.*);
Punkt u. Linie z. Fläche, Btr. z. Analyse d. maier. Elemente, 1926, ⁴1959, hrsg. v. M. Bill (P) (franz., neugriech., engl.);
Essays üb. Kunst u. Künstler, hrsg. u. kommentiert v. dems., 1955 (P).

Literatur

H. Zehder, W. K., unter autorisierter Benützung d. russ. Selbstbiogr., 1920;
W. Grohmann, K., 1930 (W, L, franz. u. dt.);
ders., W. K., Leben u. Werk, 1958 (W, L, P);
A. Breton, Kat. of. The K.-Exhibition at the Guggenheim Jeune Gallery, 1938;
K., The K.-Memorial Exhibition, New York 1945;
C. Giedion-Welcker, K.s Malerei als Ausdruck e. geistigen Universalismus, in: Das Werk 37, 1950, S. 119 ff.;
M. Bill, W. K. (*mit Btrr. v. H. Arp, M. Bill, C. Giedion-Welcker, A. Magnelli u. a.*), 1951;

H. M. Wingler, *Der Blauo Reiter*, 1954;
G. Henninger, *Die Auflösung d. Gegenständlichen u. d. Funktionswandel d. maler. Elemente im Werke K.s 1908-14*, in: Edwin Redslob z. 70. Geb.tag, 1955, S. 347 ff.;
J. Eichner, K. u. Gabriele Münter, *Von Ursprüngen d. modernen Kunst*, 1957 (P);
P. Selz, *The Aesthetic Theories of W. K. and their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting*, in: *The Art Bull.* 39, 1957, S. 127 ff.;
ders., *The Influence of Cubism and Orphism on the Blue Rider*, in: *Festschr. Ulrich Middeldorf*, 1968, S. 582 ff.;
H. Read, *K., 1866-1944 (a. d. Engl. v. G. Steinig)*, 1959;
J. Cassou, *W. K., der Mensch u. d. Werk*, in: *Gegenklänge, Aquarelle u. Zeichnungen*, 1960;
M. Brion, *W. K.*, 1960;
R. Korn, *K. u. d. Theorie d. abstrakten Malerei*, 1960 (Diss. Berlin Ost 1958);
H. K. Röthel, *K., das graph. Werk*, 1970 (L, P);
J. Lassaingne, *K., Biograph.-krit. Stud.*, 1964;
L. Lang, *Das Bauhaus 1919-33, Idee u. Wirklichkeit*, 1966;
L. P. Sihare, *Oriental Influence on W. K. and P. Mondrian 1909-17*, Diss. New York 1967;
P. Overy, *K., The Language of the Eye*, 1969 (P);
K. Farner, *Der Aufstand d. Abstrakt-Konkreten od. d. „Heilung durch d. Geist“*, z. Ideol. d. spätbürgerl. Zeit, 1970;
S. Ringbom, *The sounding Cosmos, a|Study in the Spiritualism of K. and the Genesis of abstract Painting*, 1970 (L, P);
Th. M. Messer, *K., 1866-1944 (Kat. d. Werke K.s im Guggenheim-Mus., New York)*, 1972 (L, P);
U. Weisner, *Didakt. Ausstellungsteil, K., Kunsthalle Bielefeld*, 1973 (P);
Ausstellungskat., München, 1976;
Nina Kandinsky, *K. u. ich*, 1976;
ThB.

Portraits

Farbiger Holzschn. v. G. Münter, 1906, Abb. in: *Guggenheim-Mus.*, s. L;
dies., *K. in d. Landschaft um 1908* (München, Städt. Gem.gal., Lenbach-Haus);
Phot., abgeb. b. Grohmann, s. L.

Autor

Wolfgang Freiherr von Löhneysen

Empfohlene Zitierweise

Löhneysen, Wolfgang Freiherr von, „Kandinsky, Wassily“, in: *Neue Deutsche Biographie* 11 (1977), S. 97-101 [Onlinefassung]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118559737.html>

1. Dezember 2020

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
