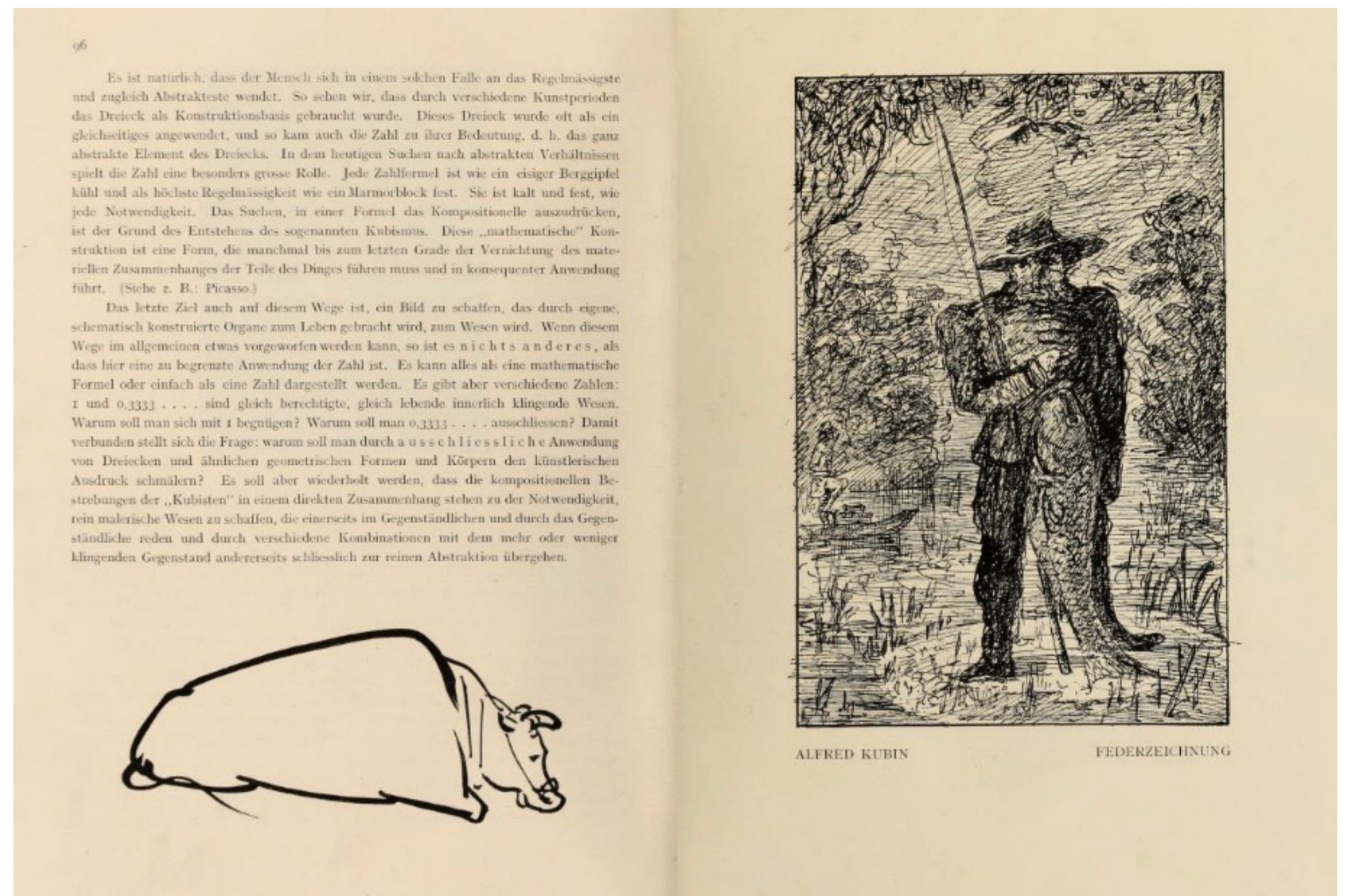


Wassily Kandinsky

Über die Formfrage

Wassily Kandinsky / Franz Marc (Hrsg.): Der Blaue Reiter
München, 2. Auflage 1914, S. 74-100

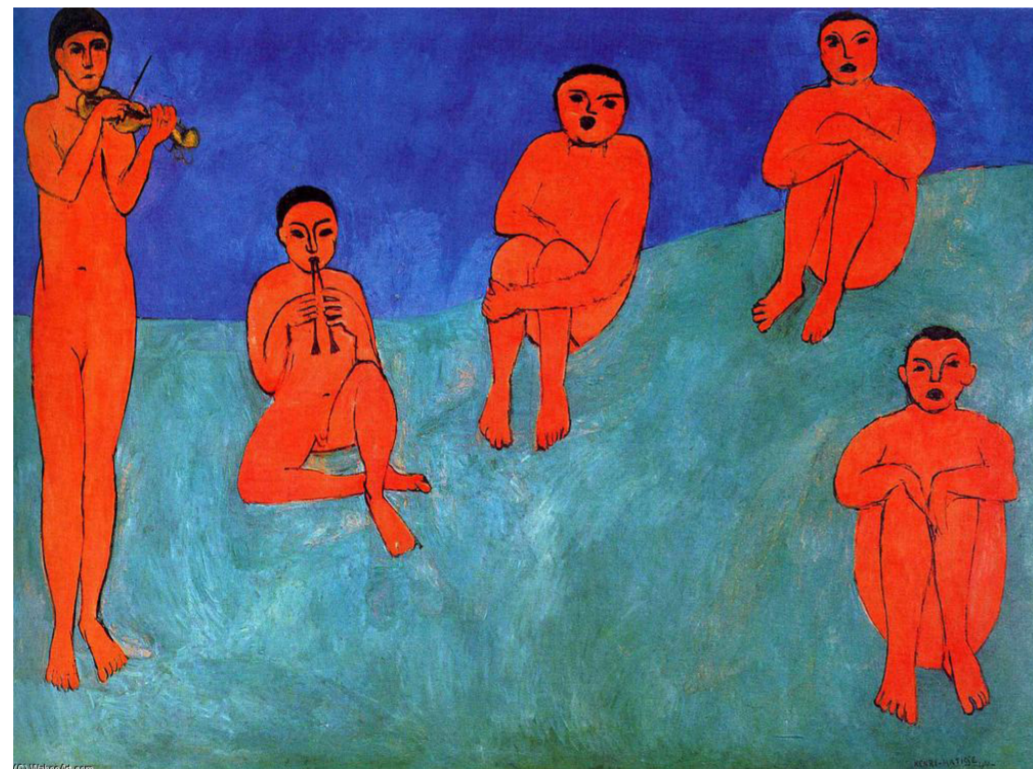
PAULA EMIG / MANUELA WAGENER



Im Jahr 1912 vertiefte Wassily Kandinsky in dem von ihm geschriebenen Artikel *Über die Formfrage* seine ästhetischen Überlegungen zu der Frage, welche Rollen Formen in der Kunst spielen. Schon vorher basierten seine Theorien auf dem Phänomen der Synästhesie als Zugang zur Welt, in der sich die menschliche Wahrnehmung mithilfe unterschiedlicher Sinnesreizungen, wie beispielsweise durch Töne und Farben, verbindet. Es handelt sich hierbei um einen Künstlertext, der einzig und allein auf seinen Idealen basiert, Kunst sichtbar und fühlbar zu machen. Als Leser sollte man jedoch aufpassen, sich nicht in der Faszination des Artikels, auch mithilfe der beigelegten Bilder, zu verlieren.

Für Kandinsky ist »die Form (Materie) der äußere Ausdruck des inneren Inhalts (Geist)« (*Über die Formfrage. Illustrierte Ausgabe*, Nordestedt 2018, S. 144). Dabei stehen Inhalte aber immer im Kontext zu dem jeweiligen Künstler, der Zeit und der Nationalität, sodass es keine Wertung über richtige oder höherwertige Formen geben kann. Vielmehr sollen die eingesetzten formalen Mittel den geistigen Inhalt eines Werkes erst zum Vorschein bringen. In diesem Essay soll versucht werden, sich von der Anziehungskraft seines Artikels zu lösen und Kandinskys Vorstellung der Formfrage auf den Grund zu gehen.

»Wenn der Leser dieses Buches imstande ist, sich seiner Wünsche, seiner Gedanken, seiner Gefühle zeitweise zu entledigen und dann das Buch durchblättert, [...] so wird seine Seele viele Vibrationen erleben und in das Gebiet der Kunst eintreten. Hier wird er dann nicht ihn empörende Mängel und ärgernde Fehler finden, sondern er wird statt einem Minus ein Plus seelisch erreichen. Und diese Vibrationen und das aus ihnen entsprungene Plus werden eine Seelenbereicherung sein, die durch kein anderes Mittel als durch die Kunst, zu erreichen ist« (S. 99). In seinem Text hebt Kandinsky den abstrakten Geist des Menschen hervor und verwendet dabei Metaphern wie den »weißen befruchtenden Strahl« oder die »schwarze todbringende Hand« (S. 74), welche entweder ermöglichen oder verhindern sollen, das Geistige in der Materialisation auszudrücken. Als äußere Bedingung fordert Kandinsky die Freiheit des menschlichen Geistes, da nur dieser im Stande sei, die inneren Formen nach Außen zu tragen. Um es mit seinen Worten zu sagen: »Die Form ist der äußere Ausdruck des inneren Inhalts« (S. 75). Kandinsky empfiehlt allen Künstlern, sich auf keine bestimmte Form zu versteifen, denn wenn eine Form für den einen Künstler das perfekte Ausdrucksmittel sei, um sein Inneres widerzuspiegeln, so hieße das nicht,



>> Henri Matisse
Musik und Tanz, 1910
Öl auf Leinwand, 260 x 389 cm
Staatliche Eremitage, St.Petersburg

>> Formvergleiche

Erst die Gegenüberstellung unterschiedlicher Bildzeugnisse macht die von Kandinsky aufgeworfene »Formfrage« visuell nachvollziehbar: Das vom Autor konstatierte »innere Klingen« der Kunst, als eine Art der Wiedergabe der immateriellen Form, kann auf die Tiergestalt in Franz Marcs Gemälde bezogen werden, manifestiert sich aber auch in der Stier-Grafik, die auf einer der 13 Doppelseiten des Artikels abgedruckt wird.

>> Franz Marc
Der Stier, 1911

Öl auf Leinwand, 100 x 135,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York



dass diese Form für einen anderen Künstler genauso bedeutsam ist.

Die Formen, die der freiheitliche Geist in uns verkörpern kann, teilt Kandinsky im Laufe seines Artikels in zwei Pole auf. Der Geist könne sich einerseits in der »großen Abstraktion«, also in dem rein Künstlerischen, oder aber in der »großen Realistik« (S. 82 f.), also dem Gegenständlichen, zeigen. Die Realistik strebe danach, den Inhalt des Werkes durch die einfache Wiedergabe eines Gegenstandes auszudrücken. Ihr gegenüber stellt Kandinsky die Abstraktion. Hier gehe es darum, das reale Gegenständliche auszublenden und in immaterieller Form wiederzugeben. In der Realistik trete durch das Auslassen der Abstraktion der »innere Klang« (S. 78) des Werkes verstärkt hervor, wobei in der Abstraktion das Gegenteilige passiere. Am Ende seines Artikels widerspricht er seinen vorherigen Ausführungen jedoch selbst und stellt fest, dass es im Prinzip ohnehin keine Rolle spiele, ob ein Künstler eine reale oder eine abstrakte Form hervorbringe, da beide Formen innerlich gleich seien und sich nur äußerlich unterscheiden. Die Materialisation des abstrakten Geistes des Menschen gelinge im Kindesalter am besten, da sich in jungen Jahren der Geist noch frei bewege. Als Kind sei

man, wie Kandinsky es formuliert, von aller Zweckmäßigkeit befreit und sehe ohnehin alles mit neuartigem Blick, wodurch sich in allem was ein Kind zeichne, der »innere Klang« des Gegenstandes in der reinsten Form wie von selbst entblöße. Die Bildung an einer Akademie kritisiert Kandinsky hierbei als Feind dieser kindlichen Freiheit, da sie das Gehör für den »inneren Klang« durch Vorgaben einschränke, wodurch dieser allmählich verloren gehe.

Anhand der Betrachtung einiger Gemälde und deren Konstruktion kann man Kandinskys Formfrage auch visuell nachvollziehen. Ein Stillleben von Gabriele Münter aus dem Jahr 1911 beispielsweise, das Kandinsky abbildet, zeigt eine sehr unterschiedliche Übersetzung der Gegenstände auf ein und demselben Bild und macht gleichzeitig deutlich, wie dies nicht nur gut gelingen, sondern auch einen wundervoll, komplizierten »inneren Klang« erzeugen kann. Zuerst durch die unterschiedliche Malweise disharmonisch wirkend, bringt der Farbakkord dennoch die geforderte innere Harmonie hervor. Das ein Jahr später datierte Werk von Franz Marc *Der Stier* betont ergänzend, dass das starke Klingen einer körperlichen Form nicht automatisch das Gegenständliche zerstört. Es gibt für solche Harmonien keine allgemeingültige Regelung, da ein Gegenstand auch den »äußeren« wie der »inneren Klang« vollkommen behalten kann, während einzelne Teile ganz selbständig in abstrakten Formen klingen können. Auch Henri Matisse' Werke *Musik und Tanz* von 1910 zeigen auf, dass nicht nur im klaren Schema zweier Werke, sondern auch in der anders wirkenden Komposition der Klang erhalten bleibt und sichtbar werden kann.

Obwohl Kandinskys Text in seiner Form durch die von ihm gewählte Sprache, seinen darin versteckten metaphorischen Evokationen und seinem predigenden Schreibstil beim erstmaligen Lesen überzeugend wirkt und den Leser beeindruckt, erkennt man im Laufe des Artikels durch zunehmend distanzierte Betrachtung die inneren Widersprüche seiner Aussagen. Teilweise liest der Text sich wie die Predigt eines Kunstkardinals, in welchem Kandinsky sich teils selbst widerspricht und oft stark idealistisch argumentiert, weshalb sein Beitrag kritisch betrachtet werden sollte.

Die gegenwärtige Kunst, die in diesem Sinne richtig als anarchisch zu bezeichnen ist, spiegelt nicht nur den schon eroberten geistigen Standpunkt ab, sondern sie verkörpert als eine materialisierende Kraft das zur Offenbarung gereifte Geistige.

Die vom Geiste aus der Vorratskammer der Materie herausgerissenen Verkörperungsformen lassen sich leicht zwischen zwei Pole ordnen.

Diese zwei Pole sind:

1. die grosse Abstraktion,
2. die grosse Realistik.

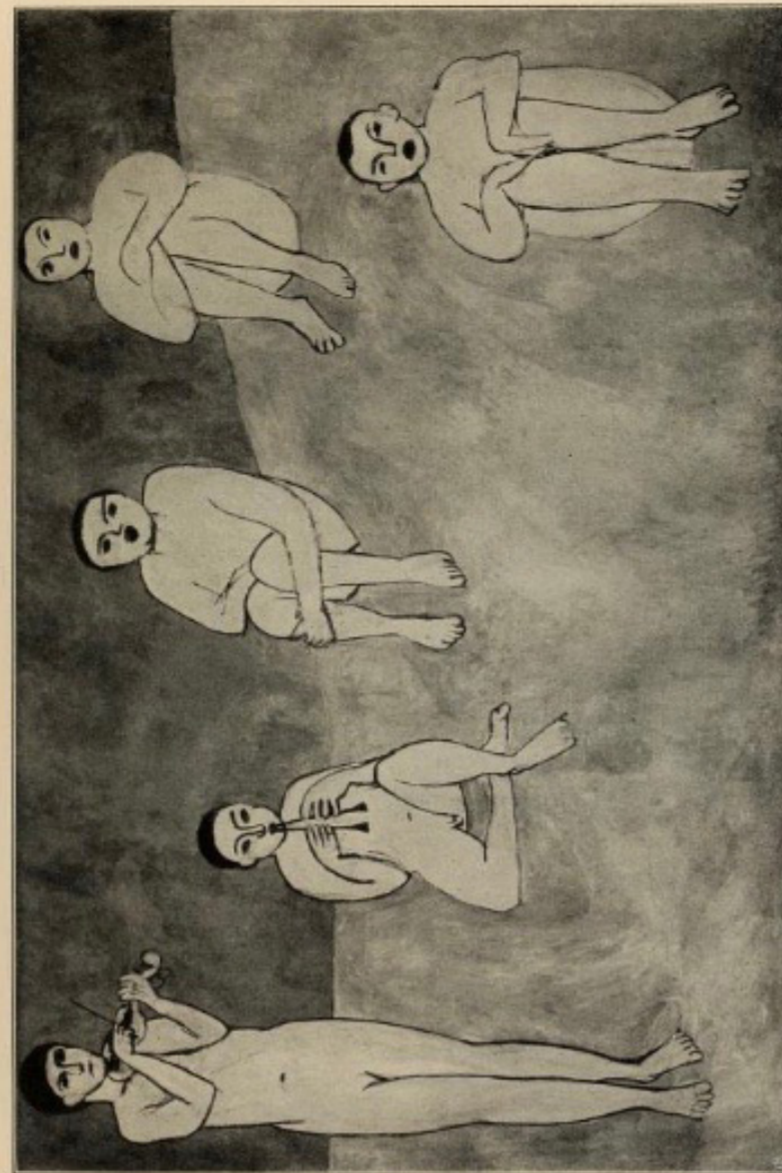
Diese zwei Pole eröffnen zwei Wege, die schliesslich zu einem Ziel führen. Zwischen diesen zwei Polen liegen viele Kombinationen der verschiedenen Zusammenklänge des Abstrakten mit dem Realen.

Diese beiden Elemente waren in der Kunst immer vorhanden, wobei sie als das „Reinkünstlerische“ und das „Gegenständliche“ zu bezeichnen waren. Das erste drückte sich im zweiten aus, wobei das zweite dem ersten diente. Es war ein verschiedenartiges Balancieren, welches scheinbar im absoluten Gleichgewicht den Höhepunkt des Idealen zu erreichen suchte.

Und es scheint, dass man heute in diesem Ideal kein Ziel mehr findet, dass der die Schalen der Wage haltende Hebel verschwunden ist und dass beide Schalen als selbständige, voneinander unabhängige Einheiten ihre Existenzen getrennt zu führen beabsichtigen. Und auch in diesem Zerbrechen der idealen Wage sieht man „Anarchisches“. Dem angenehmen Ergänzen des Abstrakten durch das Gegenständliche und umgekehrt hat die Kunst scheinbar ein Ende bereitet.

Einerseits wird dem Abstrakten die divertierende Stütze im Gegenständlichen genommen und der Beschauer fühlt sich in der Luft schweben. Man sagt: die Kunst verliert den Boden. Andererseits wird dem Gegenständlichen die divertierende Idealisierung im Abstrakten (das „künstlerische“ Element) genommen und der Beschauer fühlt sich an den Boden genagelt. Man sagt: die Kunst verliert das Ideal.

Diese Vorwürfe wachsen aus dem mangelhaft entwickelten Gefühl. Die Gewohnheit, der Form die Hauptaufmerksamkeit zu schenken und die daraus fließende Art des Beschauers, d. h. das Hängen an der gewohnten Form des Gleichgewichtes, sind die verblendenden Kräfte, die dem freien Gefühl keine freie Bahn lassen.



LA MUSIQUE

HENRI MATISSE

>> Zwei Pole der Verkörperung

Der künstlerische Geist kann sich nach Wassily Kandinsky einerseits in der »großen Abstraktion«, also im rein Künstlerischen, oder aber in der »großen Realistik«, also dem Gegenständlichen, zeigen. In der Realistik trete der »innere Klang« des Werkes verstärkt hervor, wobei in der Abstraktion das Gegenteilige passiere. Jedoch widerspricht sich der Autor am Ende seines Artikels selbst: Im Prinzip spiele es keine Rolle, ob ein Künstler eine reale oder eine abstrakte Form hervorbringe, da beide Formen innerlich gleich seien und sich nur äußerlich unterscheiden.

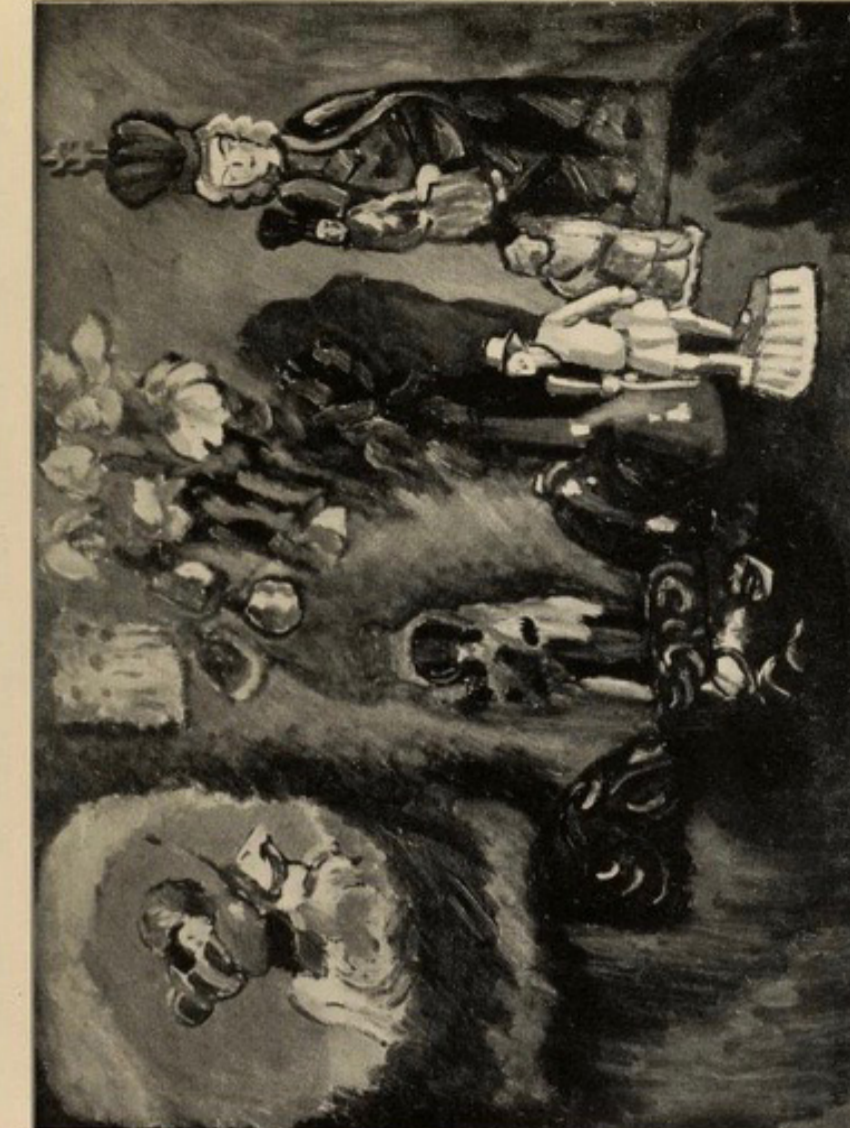
Zum Schluss dieser leider nur flüchtigen Betrachtungen der Formfrage will ich noch auf einige Konstruktionsbeispiele in diesem Buch weisen. D. h., ich bin hier gezwungen, aus vielen Lebensseiten der Werke nur die eine zu unterstreichen, mit vollem Verzicht auf alle übrigen mannigfaltigen Eigenschaften, die nicht nur das spezielle Werk charakterisieren, sondern auch die Seele des Künstlers.

Die zwei Bilder von Henri Matisse zeigen, wie die „rhythmische“ Komposition („Tanz“) anders innerlich lebt und also anders klingt, als die Komposition, in welcher die Teile des Bildes scheinbar unrythmisch zusammengestellt sind („Musik“). Dieser Vergleich ist der beste Beweis, dass nicht nur im klaren Schema, in der klaren Rhythmik das Heil liegt.

Das starke abstrakte Klingen der körperlichen Form verlangt nicht durchaus die Zerstörung des Gegenständlichen. Dass es auch hier keine allgemeine Regel gibt, sehen wir im Bilde von Marc („Der Stier“). Es kann also der Gegenstand den inneren und den äusseren Klang vollkommen behalten und dabei können seine einzelnen Teile zu selbständig klingenden abstrakten Formen sich verwandeln und also einen gesamten abstrakten Hauptklang verursachen.

Das Stilleben von Münter zeigt, dass die ungleiche, ungleichgradige Uebersetzung der Gegenstände auf einem und demselben Bild nicht nur unschädlich ist, sondern in richtiger Anwendung einen starken komplizierten inneren Klang erzielt. Der äusserlich als disharmonisch wirkende Akkord ist in diesem Falle der Urheber der inneren harmonischen Wirkung.

Die zwei Bilder von Le Fauconnier sind ein gewaltiges lehrreiches Beispiel: ähnliche „reliefe“ Formen erzielen in diesen Bildern durch Verteilung der „Gewichte“ zwei diametral verschiedene innere Wirkungen. Die „Abundance“ klingt wie eine beinahe tragische Ueberladung der Gewichte. „Paysage lacustre“ erinnert an eine klare, durchsichtige Dichtung.



STILLEBEN

G. MÜNTER

>> Innere Harmonie

Für die komplexe Argumentation Wassily Kandinskys nehmen die Abbildungen auf den Doppelseiten des Almanachs einen wichtigen Stellenwert ein. Was dort unter Einbindung von Metaphern aus dem Bereich der Musik beschrieben wird, zielt auf die Hervorhebung synästhetischer Qualitäten ab, womit die wechselseitige Abhängigkeit auditiver und visueller Wahrnehmung gemeint ist. So wirkt Gabriele Münters Stilleben durch unterschiedliche Malweisen zwar disharmonisch, die innere Harmonie des Bildes ergibt sich nach Kandinsky aber durch den Wohlklang des Farbakkords im Auge des Betrachters.



>> Gabriele Münter
Stilleben mit Hinterglasbild des Heiligen Georg, 1911
Öl auf Pappe, 51,1 x 68 cm
Lenbachhaus, München