

*Und zur Frage der Qualität: Äußert sich Kandinsky dazu irgendwie?*

Der Qualitätsbegriff also, das ist die Frage. Das ist auch eine gute Frage, finde ich. Die Kunstwissenschaft, wenn wir's von der Seite her aufrollen will, ist eine wertende. Man sagt immer „die wertfreie Wissenschaft“; also das gilt für uns überhaupt nicht! Sondern die Kunstwissenschaft muss eine wertende sein. Ob das bewußt oder unbewußt passiert oder unwillkürlich, es wird jeder die Frage sich beantworten müssen, wer ist der Bessere - der Rubens oder der van Dyck z.B.. Nicht? Aber man wird da schon zu Antworten gelangen können, ein Kochrezept, in der Richtung, weil Kandinsky auch darauf immerwieder eingeht, und das ist auch ein wesentlicher Aspekt der Gestalttheorie, ist die Ganzheit. Wenn ein Kunstwerk sich in der Ganzheit bewährt, die Ganzheit ist mehr als die Summe der Details im wahrsten Sinne des Wortes, wenn die Details nicht richtig miteinander korrespondieren, kommt es nicht zur Ganzheit. Die Ganzheit mündet dann im Gestaltbegriff, wir könnten dann auch sagen im Kompositionsbegriff oder im Strukturbegriff, wenn das nicht zusammenstimmt oder nur teilweise zusammenstimmt, kann da durchaus auch den Betrachter unter Umständen beglücken, aber man muss dann wissen, daß irgendwo Sand im Getriebe ist, wo sich das nicht zur Ganzheit zusammenschließt, was ja auch den Harmonie- und Ausgewogenheitsbegriff auch betrifft. Wir sagen schnell und gedankenlos: „Das Bild ist harmonisch“. Kein Mensch weiß genau, was Harmonie eigentlich sein soll. Es ist das Gleichgewicht letztendes, das angepeilt wird. So könnte man es als Ausgewogenheit auch definieren, und das könnte Kandinsky auch gesagt haben, daß diese Ausgewogenheit nichts anderes ist als das Gleichgewicht der miteinander ringenden Kräfte. Also keineswegs etwas Langweiliges oder was immer auch, aber trotz aller dramatischen Spannung - und Spannung ist ja auch so ein Zauberwort, das mit Kandinsky zusammenhängt, denn er hat schon gewußt, dass es einen Widerspruch, einen scheinbaren, geben könnte, wenn man bei einem statischen Medium, wie es nun einmal die Malerei oder die Grafik ist, wenn man da von Bewegung spricht. Und er hat dann auch den Begriff der Bewegung durch Spannung ersetzt. Und die Wahrnehmungspsychologie oder Arnheim hat den dann noch erweitert, indem er von gerichteter Spannung sogar noch gesprochen hat. Das sagt natürlich schon viel mehr, als dieses Wort Bewegung, das wir uns ja eher für den Film oder für die Movies oder für sonstig fließende Medien oder Videokunst etc. eigentlich vorbahnten wollen. Auch da waren seine Beiträge enorm. Also, ich würde sagen, der Künstler, der auch theoretisch interessiert ist - das muß ein Künstler ja nicht sein, aber es gibt viele, die dieses Bewußtsein durchaus haben -, für die ist es unabdingbar den Kandinsky in der Richtung zu studieren, vielleicht begleitet von einem Paul Klee, der auch ein großer Theoretiker natürlich war, Mondrian - und dann haben wir schon einige solche Klassiker der Kunst, sind eh nicht so viele, die sich theoretisch wirklich geäußert haben. Und es ist für den Rezipienten unabdingbar notwendig, zu wissen. Für Künstler kann es fruchtbar sein. Sie wissen es ja selber als Künstler. Der Künstler kann allerdings auch seiner Freiheit beraubt werden, indem er sich selber dann ein Korsett umhängt und vor lauter Wissen eigentlich zu keinem kreativen Prozess gelangen kann. Das berühmte Wort „aus dem Bauch heraus denken“ ist sicherlich künstlerisch fruchtbarer als sich mit Theorie vollzustopfen. Man kann ja wohl auch sagen, ...der Satz fällt mir jetzt leider Gottes nicht ein...“Der Künstler weiß viel“, sagt Paul Klee, „aber erst nachher“. Und das ist wirklich ein Spruch, der für jeden Künstler gelten könnte und jeder Künstler ist gut beraten, wenn er nachher gewissermaßen sich so eine Art Theoriesystem anhand seines Werks unter Umständen entwickelt. Wenn er's nicht macht, ist's auch kein Unglück, da sind dann andere dazu berufen, die einen größeren Abstand zu dieser Materie haben und die also nicht in der Kreativität selber eingebunden waren. Aber ich bin eben, wie gesagt, der Meinung und das ist sicherlich eine Meinung, die nicht jedem gefallen würde, daß praktisch die zweite Hälfte des künstlerischen Prozesses im Betrachter abläuft. Wenn der Betrachter nicht das entsprechende Rezeptionsvermögen mitbringt, ist das Kunstwerk so gut wie nicht vorhanden. Man könnte es in einem japanischen Tresor unterbringen, dann ist es der Weltöffentlichkeit für Ewigkeiten entzogen - siehe van Gogh's Bild um eine Milliarde käuflich erworben.

Das wäre so ein Schicksal - ohne Betrachter kein Kunstwerk, könnte man fast sagen. Oder es ist im Keller verborgen und wird nie mehr gesehen. Weil die zweite Hälfte im Sinne der Offenheit des Kunstwerks sozusagen der polyvalenten Interpretationsmöglichkeiten, „je mehr Interpretationsmöglichkeiten umso besser“, schreibt Kandinsky an Münter z.B.. Also der bindet den Betrachter komplett ein. Er steht also wirklich auf dem Standpunkt, und da gibt's ja auch ein Buch, das diesen Titel auch trägt, der Betrachter ist im Bild. Das ist eine ambivalente Ausdrucksweise: Ich bin im Bild, ich weiß etwas, aber ich bin tatsächlich im Bild. Und wenn man praktisch als Betrachter nicht in den dialektischen Prozess einsteigen kann und den Fehler begeht, distanziert vor einem Bild da zu stehen oder hinzuschauen und nicht im Bild, wörtlich, drinnen zu stecken, dann kommt's eben zu einer Missbegut in der Erkenntnis jedenfalls. Oder der Künstler steht dann ratlos da und kann dann nur sagen: „Ich bin nicht verstanden worden.“ Und mit Recht sagt er das dann.

*Also mir würden jetzt natürlich noch eine Reihe von Fragen einfallen. Es ist natürlich dann wieder so viel, daß ich wahrscheinlich dann Schwierigkeiten habe, etwas herauszufiltern. Aber etwas, was ich damit jetzt impliziere, ist, daß die Entwicklung der modernen Kunst im 20. Jahrhundert einerseits diese Autonomisierung, die ja durch Kandinsky und Co massiv betrieben worden ist - also das abstrakte autonome Kunstwerk, das für sich lebt und existiert auch. Der „white cube“, der Ausstellungsraum -abgekoppelt vom Leben draußen - warsozusagen auch eine Folge dieser Entwicklung. Und auf der anderen Seite geht ja die Entwicklung der letzten 10, 15 Jahre wieder dahin, oder es hat immerwieder Versuche gegeben, die Kunst quasi mit dem Leben zu versöhnen oder rückzuführen, einzubinden. Und gerade die letzten Strömungen sind ja massiv in diese Richtung gegangen. Also Kontextkunst ist wieder eine eigene Geschichte, aber im Prinzip in der post-beuys'schen Ära sind mehrere Versuche wieder gestartet worden. Oder in letzter Zeit gibt es eine starke Politisierung der Kunst, also der Künstler soll wieder ins Leben zurückgehen und eingreifen und aus dem Ausstellungsgeschehen hinaustreten.*

Was es alles schon gegeben hat. Denken wird an Schiller's Ästhetik. „Die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts“ im Sinne einer auch moralisierend gemeinten Verbesserung oder Erhebung oder was immer auch. Also das sind Wellen, Berg und Tal, die sich eigentlich immer wiederholen im Laufe der Geschichte. Das ist ja ein interessantes Phänomen. Wobei die Kunst ja immer sich dann in die Gefahr begibt, letztendes ihr eigenes Metier aus den Augen zu verlieren und dann irgendwo ideologisch, weltverbesserisch, politisch etc. zu agieren, wobei sie in den Gefahrenbereich eigentlich kommt, sich auf einem Parkett zu bewegen, auf dem sich andere Disziplinen wie Soziologie etc. einfach fundierter bewegen können.

*Diese Debatte läuft jetzt auch. Ich meine, das ist jetzt durchaus sehr aktuell. Auch die kommende „Documenta“ wird auch unter diesem Aspekt natürlich gesehen. Das ist ja sehr spannend. Jetzt fällt mir im Rückgriff auf den Kandinsky wieder ein, daß er ja auch diese Frage... also wie 's um die Qualität gegangen ist...tendiert das, aus meiner Sicht, ja auch dazu, das sehr auf ein philosophisches Feld, oder auch ein bißchen ideologisches oder religiöses Feld zu gehen. Das ist eine Frage der Einstellungen in einem hohen Ausmaß und auch des Kontextes, des gesellschaftlichen Kontextes. Und mir fällt jetzt dazu eben bei Kandinsky wieder ein, diese Sache mit der Theosophie, Rudolf Steiner und so; also wie weit das...Es beeinflusst sicher...*

Das ist auch ein sehr interessanter Hinweis. Sie spielen da auf die Theorie von Madame Blawacky an, die war also wie eine Bibel beinahe, obwohl's eh kaum jemand konkret verstanden hat. Aber Kandinsky war eine zeitlang in seiner Anfangsphase, in seiner Münchener Zeit, ich würde 'mal sagen bis zum Erscheinen des Almanach 1912 - durchaus begeistert von dieser Strömung; und er hat auch seinem Freund und Kollegen Franz Marc empfohlen oder ihm in Aussicht gestellt: wir müssen auch einen Theosophiebeitrag in unserem Almanach bringen; haben ihn aber nicht gebracht komischerweise. Also es gab dann einen Gesinnungswandel bei Kandinsky, wo eben doch irgendwo ein bißchen das Sektiererische dabei aufgefallen ist. Er wurde auch aufgefordert von Rudolf Steiner, dem beizutreten. Das ist er nicht, das hat er nicht. Also aus den Mamoiren der Nina Kandinsky kann man das gnaz gut so, privat irgendwo, herauslesen. Aber es hat ihn die Theosophie schon sehr interessiert, ich denke auch nur an dieses Paar...hoffentlich fällt mir jetzt der Titel ein...ich weiß nicht...Annelie Besson (?) und Leadbeater (?), das ist ein Paar, das ein wichtiges Buch über die Farben auch geschrieben hat, und wenn man von Theosophie spricht, spricht man gleichzeitig von der Aurentheorie, von den Erkenntnissen oder wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Wahrheit etc. - so eine Art Aufbausystem - und da in diesem Buch gab's dann auch Farbproben, wie solche Auren dann farblich zu gestalten sind, welchem Temperament, welcher geistigen Erkenntnislage sie in Analogie zu setzen sind. Das hat Kandinsky durchaus interessiert. Und das hat in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ durchaus auch Eingang gefunden. Beim späteren Werk überhaupt nicht mehr. Da hat es ihn eigentlich im Grunde genommen nicht mehr interessiert. Was gleichwohl bedeutet, dass in manchen seiner Werke - 1908 aufwärts, '08, '09, '10, '11, '12 - solche Strömungen der Theosophie auch da malerisch natürlich auch dort tätig und jeder hat so seine Gasse natürlich betrieben. Aber da könnte ich mir durchaus vorstellen, dass er auch ein bißchen missionarisch wirksam war und er hat ja auch eine entsprechende Nachfolge dann ja auch gefunden, wo man vielleicht sagen könnte, dass seine Theorieerkenntnisse dort aufgegriffen worden sind und weiterentwickelt worden sind - mit seiner Lehrfähigkeit vor allem. Aber zuvor 1914 war er völlig frei und ungebunden. Er war zwar auch als Lehrer bei der „Phalanx“, das ist eine Gruppe - 1901 oder wann gegründet -, bis 1904, wo er auch unterrichtet hat - auch in einer völlig freien Vorgehensweise, immer das Ziel vor Augen, die Naturwirklichkeit durch die Kunstwirklichkeit abzulösen und so weiter - in der Richtung.

*Mir fällt jetzt eine sozusagen persönliche Wahrnehmung ein. Es ist die Frage, ob die stimmig ist: Gibt's sozusagen eine Phase bei Kandinsky, wie er diese Theoretisierung vorgenommen hat, wo er im Prinzip auch diese Theorie - eben die Frage nach der Illustrierung - in seinen eigenen Bildern konkret ausprobiert hat und hat er sich dann im Laufe der späteren Entwicklung gelöst davon? Die späteren Bilder sind ja zum Teil,- was Sie vielleicht mit Geometrisierung jetzt ansprechen - ist mein persönlicher Eindruck der, dass er sich davon wieder distanziert oder es freier wird, spielerischer und nicht so...*

Also ich meine umgekehrt. Also die große Freiheit in den Darstellungsmitteln hat er meiner Ansicht nach vor 1914 geübt. Also die scheinbar völlig unabhängig von irgendwelchen strikten Regeln aufgebauten oder entwickelten Bildern, die eine große Freiheit natürlich präsentieren - in seinen Bereichen „Improvisationen“, „Kompositionen“, „Impressionen“. Und dass er dort mit einer sehr großen Schaffensfreiheit eigentlich vorgegangen ist, wo man nicht so ohne weiteres 1:1 seine theoretischen Erkenntnisse aus seinen beiden Büchern übertragen vorfindet, aber gelegentlich durchaus auch. Dass er stärker dann auf sein Theoriewerk „Punkt und Linie zu Fläche“, das nicht zufällig 1926 erschienen ist, aber längst in Entwicklung war, dann in seinem Werk tatsächlich konkret Bezug genommen hat, das beweist seine Tätigkeit, wie gesagt, vor allem am Bauhaus. In der Bauhauszeit, also bis dann die Nazis auf den Plan getreten sind, da denke ich schon, dass seine theoretischen Ansichten deutlicher nachvollzieh...viel deutlicher nachvollzieh... Es ist ja auch eine Zeit der Linearität und das Malerischen tritt ja dabei sicherlich in den Hintergrund. Wenn Farbe auftaucht, dann wird sie praktisch in die von Linien umrissenen Felder eingebaut - mehr oder minder. Also da kommt das Buch „Punkt und Linie zu Fläche“ viel deutlicher zum Durchbruch. Und da bin ich dann auch überzeugt und das berührt ja auch Ihre Frage, dass diese Erkenntnisse er - ich weiß nicht, wie tolerant er da als Lehrer war - in seine Lehrfähigkeit am Bauhaus natürlich eingeflossen sind. Also er war schon sehr tolerant, das stimmt schon, und es waren ja auch andere - Moholy-Nagy oder Paul Klee und andere Leute natürlich auch dort tätig und jeder hat so seine Gasse natürlich betrieben. Aber da könnte ich mir durchaus vorstellen, dass er auch ein bißchen missionarisch wirksam war und er hat ja auch eine entsprechende Nachfolge dann ja auch gefunden, wo man vielleicht sagen könnte, dass seine Theorieerkenntnisse dort aufgegriffen worden sind und weiterentwickelt worden sind - mit seiner Lehrfähigkeit vor allem. Aber zuvor 1914 war er völlig frei und ungebunden. Er war zwar auch als Lehrer bei der „Phalanx“, das ist eine Gruppe - 1901 oder wann gegründet -, bis 1904, wo er auch unterrichtet hat - auch in einer völlig freien Vorgehensweise, immer das Ziel vor Augen, die Naturwirklichkeit durch die Kunstwirklichkeit abzulösen und so weiter - in der Richtung.