

Hashim Al-Azzam

Mimetische Graphismen

Zu den kalligraphieähnlichen Lineamenten bei Kandinsky, philosophischen Einflüssen von Friedrich Nietzsche und ihren transkulturellen Perspektiven

ORCID[®]

Hashim Al-Azzam  <https://orcid.org/0000-0003-1670-489X>

Dieses Werk ist unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 3.0 Deutschland Lizenz (CC BY-NC-ND 3.0 DE) veröffentlicht.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007858>

Lektorat: René Henoch.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	4
Einleitung.....	5
Entwicklungen.....	6
Das Künstler-Kind.....	14
Vom Geist des Kunstobjekts.....	16
Kritische Anhaltspunkte	21
Literaturverzeichnis.....	24
Abbildungsnachweis.....	27

Abstract

Kandinskys Bilder regen den Betrachter an, sich mit ihnen philosophisch auseinanderzusetzen. Ohne Zweifel hat sich Kandinsky für solche Korrespondenzen zwischen Kunst und Philosophie interessiert, die er in seiner Farb-Form-Theorie reflektiert hat. Die Rätselhaftigkeit seiner verabsolutierten Kunst bietet immer noch neue Inhalte, die die Reflexionen von Kandinsky selbst überschreiten. Der Betrachter hat das Gefühl, dass einerseits in seinen Bildern die gesamte Zeit, in der sie entstanden sind, einfließt. Andererseits spielt das Kunstwerk die Rolle des Kritikers und des Zeugen auch gegenüber Kandinsky. In diesem Text wird neben Einflüssen islamischer Kalligraphie in seiner Kunst auf die Frage eingegangen, inwiefern sich Kandinsky von den Philosophen seiner Zeit und vor allem von Friedrich Nietzsche beeinflussen ließ. Nietzsche, der sich mit der metaphysischen Krise und den Symptomen im 19. Jahrhundert beschäftigte, hat auf die Kunst gesetzt. Von der Kunst kann das Subjekt die Kindheit, die eine künstlerische beziehungsweise ironische Qualität hat und für die Lebensführung des modernen Subjekts relevant ist, lernen. Wie zeigt sich dies in Kandinskys Werk und welche Unterschiede können zwischen den beiden Denkern (Kunstphilosophen) entnommen werden?

Einleitung

Der Streit über die Geburt der Abstraktionen lässt sich seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts nicht beilegen. Kandinsky hat behauptet, dass das erste abstrakte Bild 1910 von ihm geschaffen worden sei. In den späteren Ausstellungskatalogen beziehungsweise in der Unterschrift dieses Bildes steht ein Fragezeichen. Dies ist dahin gehend zu bedeuten, dass gegen Kandinsky der Verdacht erhoben wird, er hätte sein Bild vordatiert. Vergleichbarer Habitus lässt sich von zeitgenössischen Künstlern seiner Zeit nachweisen. Solche Erstentdeckung einer Kunstrichtung und ihr schöpferischer Einfall waren für die Künstler Ende des 19. bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Hauptziel ihrer künstlerischen Produktionen (vgl. Al-Azzam, 2020). Heute werden solche Resultate als künstlerische Innovationen bezeichnet. Fragliche re-idealisierte Stellungen und theistische Sehnsucht (wie z. B. „Genie“, „Weisheit“, „Heilige“ und „Propheten“) wurden von dieser Generation mittelbar und unmittelbar gesucht, anvisiert und in ihren Schriften erahnt (Kandinsky 1912, S. 9 f, S. 21, 34). Parallel dazu traten neue naturwissenschaftliche Theorien und Philosophien hervor, die das Weltbild und die Weltpolitik radikal beeinflusst haben. Beispielsweise sind Friedrich Nietzsche, Karl Marx und Charles Darwin zu erwähnen. Durch den Ersten Weltkrieg als das wichtigste Ereignis hatten die Künstler und Denker des frühen 20. Jahrhunderts ein Ressentiment gegenüber der gesamten westlichen Kultur, alten Traditionen und sogar der Sprache. Neben Wittgensteins philosophischer Beschäftigung mit der Sprache haben die Dadaisten, Futuristen und abstrakten Künstler sich für eine Transformation der Lautsprache und der Schrift interessiert. Mit anderen Worten: Diese revolutionäre Zeit und Radikalität fanden auch in der Kunst ihren Ausdruck. Nichtsdestotrotz soll in diesem Aufsatz die Frage noch einmal gestellt werden, ob die Abstraktionen wirklich im 20. Jahrhundert von Kandinsky erfunden wurden oder ob zumindest einzelne Elemente in ähnlicher Form bereits existierten und von ihm adaptiert worden sind.

Kandinsky hat sich in seiner expressiven Phase des Blauen Reiters für die Landschaftsdarstellungen interessiert. Seine Motive haben sich vereinfacht, abstrahiert und allmählich von ihren Naturbezügen und der Gegenständlichkeit befreit, bis sie ihre eigenen Charakteristika und ihre Eigentümlichkeit fanden. Sie erscheinen plötzlich autonom, geometrisch und geometrieähnlich in dem Bild und sollen nicht als Naturnachahmungen betrachtet werden. Einige Lineamente lassen sich, trotz Kandinskys Verleugnungen, eindeutig mit dem

islamischen kalligraphischen Duktus vergleichen. Solche Einflüsse sind im Spätwerk Kandinskys zu belegen. Wie lässt sich dies begründen und warum haben sich die Künstler der klassischen Moderne für die Schrift interessiert?

Entwicklungen



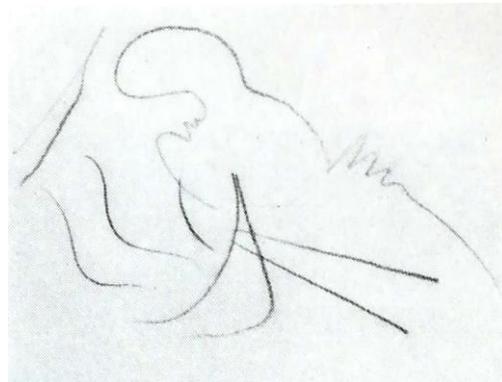
Abb. 1: Wassily Kandinsky, *Mit Sonne*, 1911, Tusche, Öl hinter Ornamentglas, in bemaltem, originalem Rahmen, 30,6 cm x 40,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung.

In Kandinskys Bild „*Mit Sonne*“ (**Abb. 1**) können menschliche Figuren, Reiter und Schlösser, die sich in perspektivloser Naturlandschaft befinden, erkannt werden. Sie zeigen sich konstruktiv aufgebaut und erscheinen mit einer expressiven farbigen Behandlung. Beispielsweise werden die zwei Figuren im unteren linken Bereich des Bildes hauptsächlich durch die Außenlinien identifiziert, dadurch haben sie einen zeichnerischen Charakter, wobei sie teilweise gemalt sind. Blaue und gelbe Pferde, bunte Landschaftsmotive (z. B. Berge, Häuser, Wolken, Bäume), blaue und violette Gesichter verzichten auf Details. Anders ausgedrückt handelt es sich bei diesem Werk Kandinskys nicht um eine abgebildete Landschaft und Imitationen, sondern um ein künstlerisches Experimentieren und Suchen. Durch seine expressive primitive Manier wird der Geist beziehungsweise die Unschuld eines spielenden Kindes bemerkbar. In der Mitte des unteren Bildbereiches sind sich wellenartig bewegende Linien zu sehen, die mit Wasserwellen assoziiert werden können. Solche expressiven Linien finden sich in seinen späteren Bildern getrennt von ihrem Landschaftsbezug und rein, primitiv verwandelt. An diesem Bild hat Kandinsky weiter experimentiert und eine abstrahierte Art und Weise angetrieben. Diese

zeigt sich z. B. in seinem Bild „Kleine Freuden“ und seinen zeichnerischen Entwürfen dazu aus dem Jahr 1913. Interessanterweise hat Kandinsky die wellenartigen Linien aus ihrem Kontext ausgesondert, aufbewahrt und in seinen Zeichnungen experimentell und künstlerisch thematisiert. Dies lässt sich beispielsweise in seinen Vorstudien seit 1911 finden und nachvollziehen, indem die Linien autonom und eigenständig werden. Das heißt, dass er parallel Landschaften (Abb. 1) gemalt und seine Abstraktionen (Abb. 2, 3) weiterentwickelt hat.



2



3

Abb. 2: Wassily Kandinsky, Entwurf zu Kleine Freuden, 1913, Aquarell, 1913, 24 x 30 cm, Jan W. E. Buijs, Den Haag.

Abb. 3: Wassily Kandinsky, Zeichnung zu Komposition VI, 1913, 16,5 x 22,5 cm, N. k. Paris.

Abb. 4: Wassily Kandinsky, Ruhige Biegung, Aquarell, 1924, 33 x 23 cm, 1924, Saidenberg Gall, New York.



4

Dieser Zeitraum wird von Will Grohmann als „Geniezeit“ bezeichnet (Grohmann, 1958, S. 103 ff), weil Kandinsky seinem individuellen künstlerischen Weg und der Eigenart seiner Kunst auf die Spur kam. Dies lässt sich anhand seiner Zeichnungen vorahnen, in denen Kandinsky begonnen hat, sich mit seinen Werken mimetisch auseinanderzusetzen. Die fundamentale Reduktion beziehungsweise Loslösung der Linien von ihren naturalistischen Zusammenhängen und der gegenständlichen Welt wird entdeckt und ästhetisch tendiert. Kandinskys Linien wirken vor ihrer Entwicklungsphase als die von seinen vergangenen expressiven Stilmischungen herausgenommenen Linien. In den 1920er Jahren (Abb. 4) fangen sie an, kalligraphieähnliche Züge beziehungsweise den Charakter mimetischer Graphismen anzunehmen, die mit der islamischen Kalligraphie äußerlich zu vergleichen sind und zugleich einen intuitiven Habitus haben. Dies lässt sich z. B. in Abb. 4 durch das Lineament assoziieren, das sich wellenartig von der unteren rechten zur oberen linken Ecke des Bildes richtet. Die schwarze Linie ist zudem von schwarzen Punkten und Strichen begleitet, die an arabische Vokabeln erinnern. Bei anderen Bildern Kandinskys lassen sich meines Erachtens sogar mehrere islamische Schriftarten in Verbindung bringen. Obwohl Kandinsky sich für die islamische Schrift bereits früher interessierte, können solche kalligraphischen Beeinflussungen erst in seinem späteren Werk reflektiert werden. Auf seiner Reise nach Tunis hat Kandinsky die arabische Kalligraphie skizziert. Vor der Entwicklung seiner „absoluten Kunst“ hat er Ausstellungen islamischer Kunst in Berlin und München besucht, wo er islamische kalligraphische Künste sehen konnte (Zweite 1992, S. 10, 56).

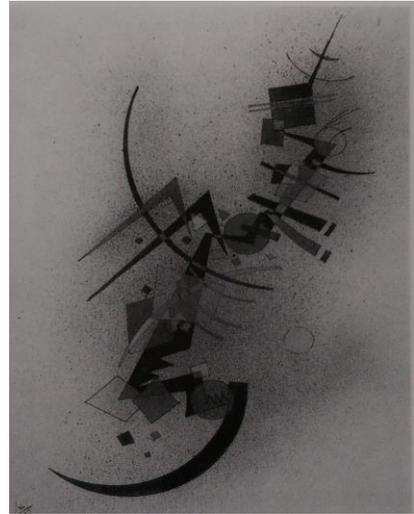
In den Bildern (Abb. 5–8) sind Arten des islamischen Duktus zu erkennen. Dies verdeutlicht Kandinskys Bezüge zu der islamischen traditionellen Kalligraphie. In den Beispielen treten unterschiedlich rhythmisierte Kompositionen und Linienarten hervor, die aber den gleichen Bezug haben könnten. Die ausgewählten islamischen Kalligraphie-Schriftarten sind bekannt und werden nach ihren Entwicklungsorten und ihren Eigenschaften bezeichnet. Sie lassen sich in dem gesamten islamischen Kulturraum wiederholen. Aus diesem Grund kann von einer islamischen Kunst als von individuellen Schriftstilen gesprochen werden, welche im Mittelalter typisch waren. Berühmte Kalligraphien mit individuellem Duktus können jedoch ab dem Spätmittelalter gefunden werden, z. B. Siyah Mashq (Abb. 13).



5



6



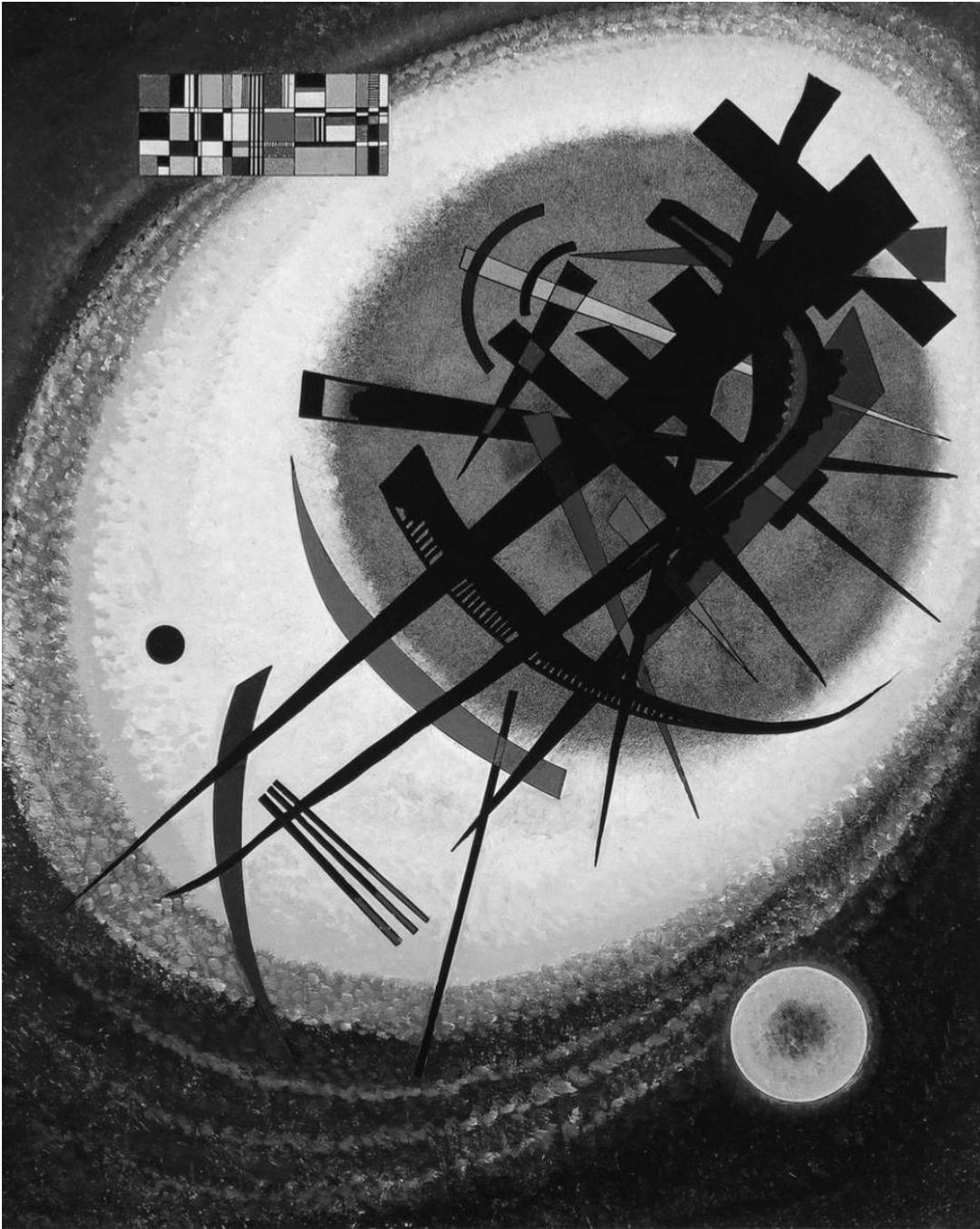
7

Abb. 5: Wassily Kandinsky, Spitz-Rund, 1925, Öl auf Karton, 72,5 x 32 cm, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Italy.

Abb. 6: Wassily Kandinsky, Grüne Figur, 1936, Öl auf Leinwand, 117 x 89, 3 cm, Centre Pompidou, Paris.

Abb. 7: Wassily Kandinsky, Capriccio, 1927, Aquarell und Tusche auf Papier, 34 x 24, 6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

In den Abbildungen **5 und 7** lassen sich Kombinationen aus geometrischen und geometrieähnlichen beziehungsweise arabeskenähnlichen Motiven identifizieren. An solchen Synthesen, die er als kleine Synthesen angesehen hat, war Kandinsky sehr interessiert. Ein vergleichbares Zusammenfallen zwischen diesen weichen linearen und harten geometrischen Motiven ist in der islamischen Ornamentik, in der Schrift und in ornamentalen geometrischen Verflechtungen zu finden. Bei Kandinsky können die schriftähnlichen Linien mit einem bestimmten islamischen Duktus, z. B. Kufi-, Thuluth- und Diwani-Schriften (**Abb. 11–14**), verglichen werden. Trotzdem gibt es Unterschiede diesbezüglich, dass die islamische Ornamentik eine religiöse Symbolik hervorbringt beziehungsweise sich für die Schönheit als Symbol interessierte. Die islamische Kalligraphie hat trotz ihrer epigraphischen Funktion im Gegensatz zu Kandinskys arabeskenhaften mimetischen Graphismen eine Bedeutung. In den Abbildungen **6 und 8** kann hinsichtlich der linienförmigen Kompositionen auf bestimmte Künstler und individuelle Kalligraphien islamischer Kalligraphisten verwiesen werden. Die Abbildung **6** hat einerseits molluskenhaften Charakter. Andererseits kann mit dem Al-Qundusi-Duktus (**Abb. 14**) assoziiert werden, der ebenso diesen weichen Stil zeigt.



8

Abb. 8: Wassily Kandinsky, Im hellen Oval, 1925, Öl auf Karton, 73 x 59 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Ähnliches gilt für Studien in persischer Kalligraphie Siyah Mashq. Gleichwohl war Kandinsky ein guter Beobachter der islamischen Künste in den gedruckten Medien. Dies zeigt sich anhand seiner Briefe, in denen er sein Interesse und seine Begeisterung von „orientalischen“ mittelalterlichen geometrischen Kunstdarstellungen und Künstlern beschrieb.



9



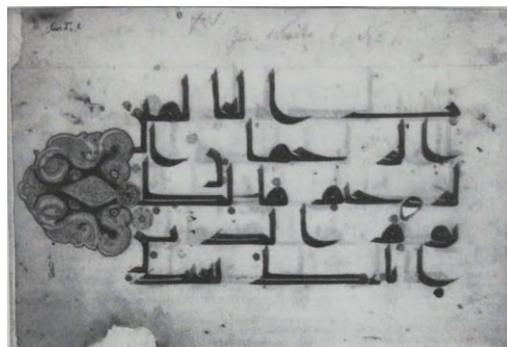
10

Abb. 9: Wassily Kandinsky, Dreißig, 1937, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Centre Pompidou, Paris.

Abb. 10: August Macke, Kalligraphische Zeichen (II), 1912, Tusche/Pinsel auf Papier 16, 3 x 19,3 cm, Privatbesitz.



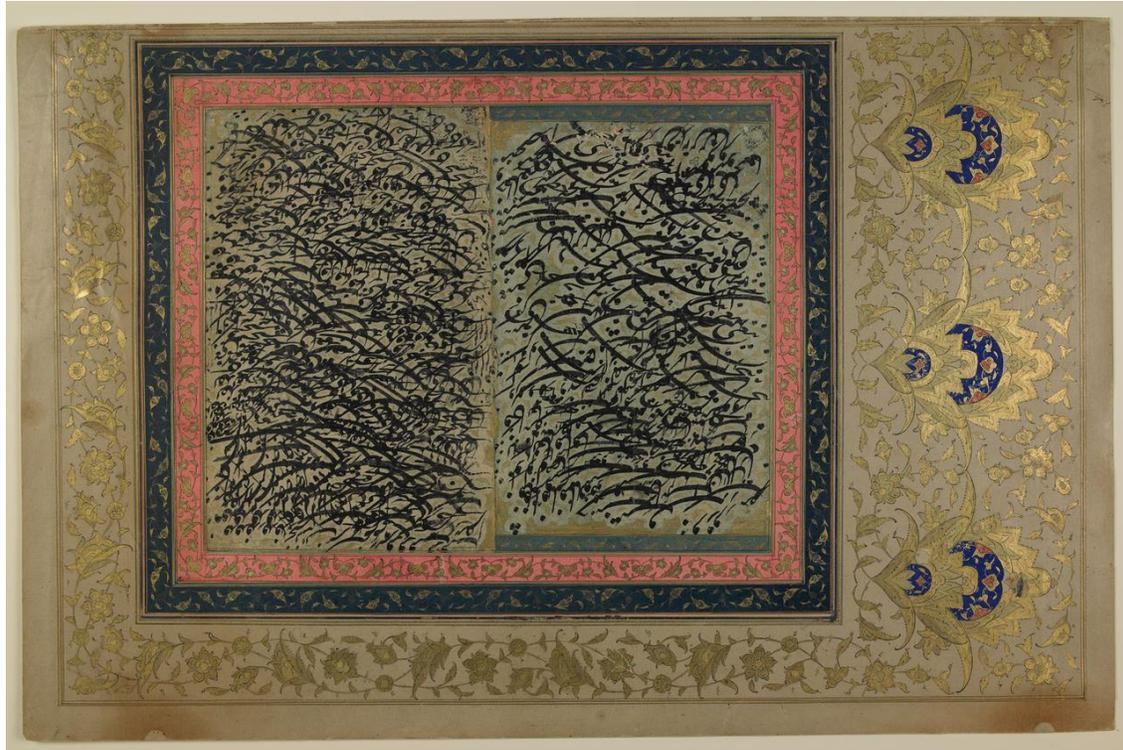
11



12

Abb. 11: Islamische Schrift „Gott ist der Helfer zum Erfolg“, Albumblatt von Hâfiz Osman, in Thuluth und Naskhî, 17. Jahrhundert, Tusche auf Papier, 15 x 21cm, Museum für Islamische Kunst, Berlin.

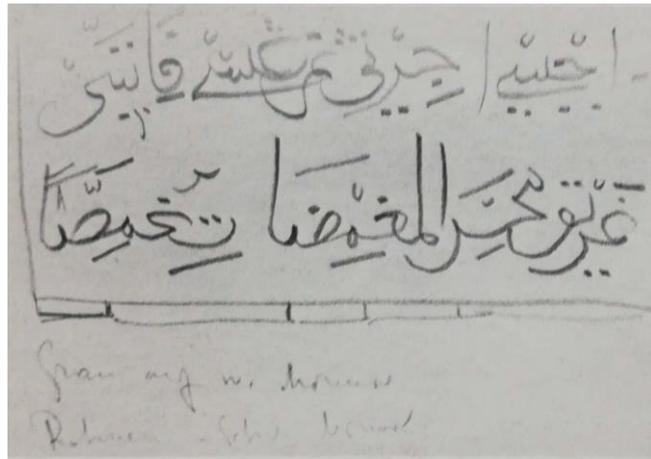
Abb. 12: Koran im Kufi-Duktus, 9. Jahrhundert, Tusche auf Papier, 21 x 28 cm, Landesbibliothek, Gotha.



13



14

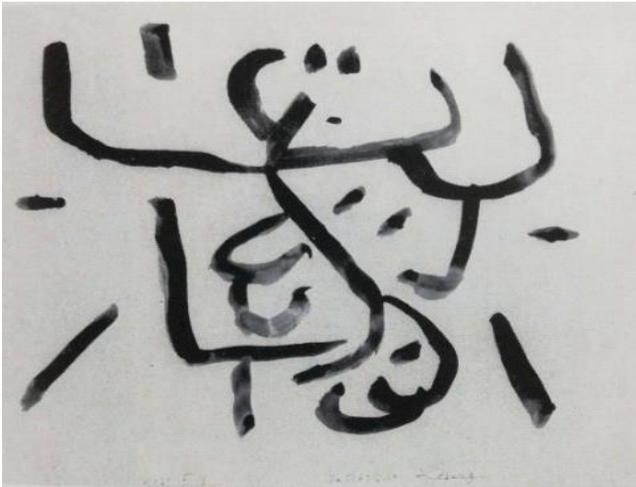


15

Abb. 13: Siyah Mashq, Übungsblatt, 1600, Tusche auf Papier, 30,9 x 47, 2 cm, Persian--Washington (D.C.).

Abb. 14: Al-Qundusi, Basmala, Tinte auf Papier, 19. Jahrhundert, National Library of the Kingdom of Morocco, Fes.

Abb. 15: Wassily Kandinsky, Arabische Kalligraphie, 1905, Bleistift auf Papier, 11 x 15,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München.



16

Abb. 16: Paul Klee, Pathetische Lösung, 1939, Pinsel/Tusche auf Papier, 21,5 x 27 cm, Sammlung F. K. Bern.

Dieses Interesse an islamischer Kalligraphie lässt sich bei weiteren Künstlern der klassischen Moderne finden. Auf den Bildern von Paul Klee und August Macke (*Abb. 16, 10*) können ebenso arabische Buchstaben erkannt werden, die nicht vollständig verfremdet erscheinen. Klee geht mit der Kalligraphie anders um als Kandinsky, indem er die Eigenschaften der Buchstaben und Vokabeln behält, sodass sie erkannt und gelesen werden können, und meistens mit anderen Motiven kombiniert. Im Gegensatz zu Klee und Macke hat Kandinsky Elemente der Schrift verwendet, die wortschwanger sind. Das heißt, sie befinden sich in einem Zustand der Vorsprache. Ihre wortlose Erscheinung hat den ähnlichen Auftritt wie in der Kalligraphie, obwohl die Elemente nicht schmuckhaft wirken. In diesem Sinne lassen sie sich als intuitive Graphismen beschreiben, weil sie zum einen eine geometrisch-zeichnerische Erscheinung haben. Zum anderen sind sie von Kandinsky als musikähnlich bezeichnet worden.

Sie regen den Betrachter an, sich mit ihnen philosophisch auseinanderzusetzen. Ohne Zweifel hat sich Kandinsky für solche Korrespondenzen interessiert, die er in seiner Farb-Form-Theorie reflektiert hat. Die Rätselhaftigkeit seiner verabsolutierten Kunst bietet immer noch neue Inhalte, die die Reflexionen von Kandinsky selbst überschreiten. Der Betrachter hat das Gefühl, dass in seinen Bildern die gesamte Zeit, in der sie entstanden sind, einfließt. Beispielsweise könnte von dem neuen naturwissenschaftlichen Weltbild, den politischen Problemen der Zeit und des Kolonialismus oder einer interkulturellen

Dimension seiner Bilder gesprochen werden. Von diesem Abstand und der Differenz zwischen dem Künstler-Subjekt und dem Kunstobjekt hat Adorno gesprochen, worauf ich weiter unten eingehen werde. Auf der anderen Seite hat Kandinsky die gesamten Darstellungsideale verlassen und sich stattdessen für das Kind in ihm und den Eigenwert der Musik interessiert. Er hat sich an der Natur und nicht an der Kultur und der Herrschaft der Traditionen orientiert.

Das Künstler-Kind

Kandinskys Herangehensweise und sein eigenartiges Experimentieren lassen sich mit Nietzsches philosophischen Vorhersagen zu der Entwicklung des menschlichen Geistes verbinden. Ohne Zweifel war Kandinsky belesen und setzte sich mit bedeutenden Philosophen, Theosophen und Anthroposophen auseinander. Einige von ihnen hat er in seinen Schriften erwähnt, z. B. Friedrich Nietzsche, Rudolf Steiner, Helena Petrovna Blavatsky, zeitgenössische Naturwissenschaftler et cetera (vgl. Kandinsky 1912, S. 18, 24–26; vgl. Pauen, S. 118 ff). Diese Interessen und Auseinandersetzungen gaben Kandinskys Kunst weitere epistemologische und soteriologische Dimensionen. An dieser Stelle möchte ich mich auf Nietzsche beschränken, weil er die Generationen der Avantgardisten und postmodernen Künstler sowie deren künstlerische Methodik beeinflusst hat. Nietzsche hat die Entwicklungsphasen des menschlichen Geistes im Laufe der Geschichte und in der Zukunft durch die folgende Metaphorik erklärt: „Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes; wie der Geist zum Kamele wird, und zum Loewen das Kamel, und zum Kinde zuletzt der Loewe“ (Nietzsche, 1954, S. 293–295). Das Kamel ist durch Moral und Religion unterdrückt. Es trägt seine Schuldgefühle und die Befehle in Demut auf seinem Rücken. Es ist nicht in der Lage, seine Freiheit zu finden, weil es nicht an seinen Willen glaubt. Geduld, Genügsamkeit und Folgsamkeit sind die Werte, von denen es abhängig ist. Das Kamel verwandelt sich zum Löwen, indem es seine Unfreiheit anstrebt und sich ermutigt, Nein zu sagen. Der brüllende Löwe ist revolutionär und hat die Fähigkeit zu sagen: „Ich will“. Der Löwe bleibt aber unterdrückt und in einem Streit mit Fremdbestimmungen, indem das System des Absolutismus noch existiert, dessen Macht von ihm bedroht wird. Außerdem sind der Löwe und dessen Nein destruktiv, er glaubt nicht an die Freiheit des Anderen (vgl. ebd.). Eine Unfreiheit kann erst durch das Kind überwunden werden, indem es von den oberen Befehlen (Religion, Moral, Ideologien) unabhängig wird. Seine Freiheit äußert sich durch kreatives Spiel und konstruktives Schaffen. Das Kind ist in der Lage, etwas Neues zu

schaffen, indem es auf die Vergangenheit, vorgegebene Traditionen, Normen verzichten kann. Seine Fähigkeit sind Unschuld und Kreativität, mit deren Hilfe es neu beginnen kann (vgl. ebd.). Die abendländische Geschichte betrachtet, können diese Phasen im Mittelalter, in der Zeit der französischen Revolution bis in die Moderne sowie die Zeit des Faschismus und Kommunismus gesehen werden. Nietzsches Prophezeiung sind die Folgen der Ideologien des 20. Jahrhunderts, die zu den beiden Weltkriegen geführt haben, und das Kind, das alle Künstler der Avantgarde bis in die Postmoderne beeinflusst hat.

Kandinsky gilt als Beispiel für einen Künstler, der durch seine Kunst und seine Schriften einen großen Bezug auf Nietzsche genommen hat. Anhand seines konzipierten künstlerischen Verfahrens, seiner radikalen Haltung gegenüber den alten Traditionen, der Kunstgeschichte, religiösen Moral und Methodik anderer wissenschaftlicher Disziplinen zeigt sich, dass Kandinsky Nietzsches Prinzip der „Umwerfung der Werte“ übernahm (vgl. Grohmann, 1958, S. 179). Dieses fundamentalistische Prinzip kann beispielsweise an seinen expressiven Bildern nachvollzogen werden, indem sie an eine Kindermalerei erinnern (*Abb. 1*). Nietzsches Einfluss zeigt sich in Kandinskys intuitiv-konstruktiver Verhaltensweise, wird das von ihm rezipierte künstlerische Verfahren mit Nietzsches Prinzip des Dionysischen und Apollinischen verglichen. Das Dionysische und Intuitive lassen sich mit dem Rauschaften, Irrationalen, Ungeformten verbinden, hingegen weist das Apollinische eine ordentliche, klare und rationale Qualität auf. Die zwei Gottheiten sind den griechischen Göttern Apollon und Dionysos zugeschrieben. Für Nietzsche galten beide gegensätzlichen Götter als Motoren des kreativen Prozesses. Dies hat Nietzsche in der Musik von Richard Wagner als die Wiedergeburt der Antike beziehungsweise als eine Errungenschaft, die eine Wiedervereinigung der beiden komplementären Götter ausdrückt, angesehen. Vor Nietzsche wurden beide Götter mit bestimmten Kulturen oder kulturellen Zeiten verbunden. Beispielsweise verkörperte Dionysos für Johann J. Winckelmann das Wesen des „Orientalischen“ und für Karl Otfried Müller das Primitive beziehungsweise die vorgriechische Zeit (vgl. NZZ, 2001). Daher wurde Dionysos mit Ablehnung und zugleich Sympathie betrachtet. Dagegen verkörperte Apollon den griechischen moralischen Geist. Diese kritischen Blicke lassen sich anhand der Phänomene des Orientalismus und Primitivismus, die in der Kunst der frühen und klassischen Moderne nachgewiesen werden können, interpretieren. Genauso wie Nietzsche das Apollinische und Dionysische als Motoren des menschlichen kreativen Schaffens verstanden und rezipiert hat, haben sich die Künstler der Moderne künstlerisch verhalten. Während Dionysos einen

chaotischen, subversiven, irrationalen Charakter hat, ist Apollon bemüht, dieses Chaos und die Emotionalität zu zähmen und die Welt zu Klarheit zu führen (vgl. Dorn, 2003). In diesem permanenten Streit konnte sich der Ritus der Kunst herausentwickeln. Ebenso hat sich die Herangehensweise Kandinskys zwischen Intuition und Konstruktion, Mimesis und Rationalität manifestiert. In diesem Sinne ist ein Verzicht auf die alten Ideale und der Beginn vom Nullpunkt zu sehen. „Der Russe wagte den Sprung ins Nichts und verließ sich in unbegrenzte Möglichkeiten der bildnerischen Ausdrucksmittel [...]“, sagt Grohmann (Grohmann, 1958, S. 146).

Blind-bewusst kann das Künstler-Subjekt eine Genesis erreichen, die eine naturähnliche beziehungsweise musikalische Qualität hat. Dadurch besteht die Chance, das Neue zu schaffen. Der Sinn dieses mimetisch-rationalen dialektischen Prinzips ist die menschliche Bildung und eine kreative Ethik eines künstlerischen Spiels, wo Dogmatismus, Ideologien, vergangene höhere Werte, starre wissenschaftliche Disziplinen überwunden werden können.

Mit anderen Worten: Die Symptomatik der Moderne und die Symbolik des Mittelalters lassen sich voneinander durch eine Bejahung und Negation des Himmlischen unterscheiden. Das Ornamentale bleibt in seiner Sehnsucht nach dem Metaphysischen, wovon eine zeitlose „Nachexistenz“ und eine göttliche Schönheit versprochen werden. Die Abstraktionen der Moderne suchen in der Natur und deren Kräften eine neue seelische Unterbringung und bewahren sich vor geistigen Verunsicherungen einer metaphysischen Obdachlosigkeit.

Vom Geist des Kunstobjekts

Warum erscheinen kalligraphische Bezüge in Kandinskys Werk spät, obwohl er seine Begeisterung gegenüber den islamischen Künsten viel früher gezeigt hat?

Zurückkehrend zu seinen früheren Experimenten (Abb. 1, 2) zeigen sich bei Kandinsky expressive Motive, in denen er auf seine Erinnerungen und Interessen an islamischer Kalligraphie Bezug nahm. Sollten beispielsweise die wellenartigen zeichnerischen Linien abstrahierte Wasserspiegelungen darstellen, sind sie zu eigenständigen Motiven und Sujets geworden. Kandinsky ist zu der Ästhetik der islamischen Kalligraphie erst durch diese expressiven Linien zurückgekehrt. Anders ausgedrückt: Das Kunstwerk beziehungsweise die Notwendigkeit des Kunstwerkes hat Kandinsky zu seinen vergangenen Erfahrungen und Erinnerungen zurückgeführt und dadurch konnte er seine Kompositionen weiterentwickeln. Dergestalt kann ein ästhetischer Rückblick

als eine Erneuerung der Kalligraphie respektive eine Adaption und ein Wiederaufflammen solcher linearen Ästhetik interpretiert werden. Durch einen konstruktiven Vorgang mit dem Aufbau seiner Kompositionen hat Kandinsky angefangen, sich an dem Kunstobjekt zu orientieren, was er später in seinen Büchern die „innere Notwendigkeit“ nannte (Kandinsky, 1912, S. 31). Kandinsky schreibt: „Das unvermeidliche Ausdrückenwollen des Objektiven ist die Kraft, die hier als innere Notwendigkeit bezeichnet wird“ (zit. n. Bunge, 1996, S. 91). Weitere Bezeichnungen Kandinskys, die als die mimetische Empfindung des Künstlers verstanden werden können, sind beispielsweise „innerer Klang“, „inneres Wesen“, „seelische Vibrationen“ der wahrnehmbaren Form- und Farbeigenschaften der abstrakten Elemente (Kandinsky, 1912, S. 9 ff). Hier ist ein Spannungsverhältnis zwischen Material und Gefühl, Sinn und Elementen beziehungsweise klingenden Lineamenten und wahrnehmbarem geistigen Wesen gemeint. Relevant ist nach Kandinsky, dass solche künstlerischen Inhalte von den Eigenheiten der Details und dem konstruktiven Sinn sowohl durch Künstler-Subjekt als auch Kunstobjekt bestimmt werden (vgl. Kandinsky, 1926/1955). Anstatt sich oberen Ideen zu unterwerfen, tendiert Kandinsky auf die Eigenheit der Kunst, die von der Natur gelernt werden kann.

Theodor W. Adorno hat später von diesem mimetisch-konstruktiven Prinzip und von dem Geist des Kunstwerkes gesprochen. Adorno betont: „Geist in den Kunstwerken ist kein Hinzutretendes, sondern von ihrer Struktur gesetzt“ (zit. n. Buschkühle, 2007 II, S. 146). Die Aussage Adornos hängt mit der Technik des Kunstwerkes und mit der künstlerischen Verhaltensweise des Künstlers zusammen. Wenn der Künstler sich intuitiv im künstlerischen Geschehen einlässt und wieder einen Abstand von diesem künstlerischen Handeln nimmt, das durch die Technik evident wird und solche ästhetischen Objektivationen rational beurteilt, heißt dies mimetisch-konstruktives wechselseitiges Gestalten. Das bedeutet, es handelt sich nicht um eine Herrschaft des Künstler-Subjekts und seiner Absichten und Intentionen, sondern um die Erfordernisse des Kunstwerkes, die die Klugheit des Künstlers sowie sein Wissen überschreiten und sich dem Naturschönen annähern können. In diesem Sinne wird die notwendige Technik des Kunstwerkes vom Kunstwerk selbst ergriffen. Durch die vom Kunstobjekt und dem Künstler hervortretende Technik kann eine musikähnliche Rätselhaftigkeit ausgedrückt werden. „Technik“, so Adorno, „ist die bestimmbar Figur des Rätsels an den Kunstwerken, rational und begriffslos in eins“ (ebd., S. 145). Technik wird zwischen Mimesis und Rationalität ergründet und nicht von Außen dem Kunstwerk aufgezwungen. Innerhalb dieser Verfahrensweise kann sich die Kunst dem Naturschönen annähern und

daher die Kausalität des Rätselhaften sein. Sie hat eine ästhetische Klarheit, Objektivität und zugleich eine begriffslose Erscheinung. In die durch die Technik rätselhafte Evidenz können das Wissen und die Erfahrungen des Künstler-Subjekts mittelbar einfließen. Für Adorno kann durch dieses künstlerische Verfahren eine Nachahmung des Naturschönen erreicht werden. Das heißt, es ist nicht die Imitation von Idyllen, sondern eine Nachahmung des Naturschönen an sich gemeint. „Kunst“, sagt Adorno, „ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich“ (zit. n. ebd., S. 148). Das Naturschöne lässt sich in der Wechselbeziehung zwischen Mimesis und Konstruktion, dem Zufälligen und Absichtlichen, dem Blinden und Bewussten spüren. Das Kunstschöne, dessen Vorbild das Naturschöne ist, hat einen drängenden und zugleich einen entziehenden rätselhaften Charakter. Des Weiteren hat Adorno von einer fruchtbaren Dialektik zwischen dem Kunstschönen und Philosophie gesprochen, die weitere Bildungshorizonte für das Subjekt eröffnen kann. Kunst und Philosophie bleiben in einem unvollendeten Dialog, indem das Rätselhafte des Kunstausdrucks durch die Philosophie sprachlich erfasst wird und doch das Ziel nicht erreicht, da etwas von diesem rätselhaften Gefühl nicht sprachlich respektive begrifflich ausgedrückt werden kann. Daher bleibt der Versuch, und der Streit zwischen Philosophie und Kunst, Verstand und Gefühl ist unversöhnt. Von dieser offenen Dialektik sprach bereits Kandinsky und sah, dass Schlussfolgerungen aus den Kompositionen und Materialien der Kunst die Aufgabe der Philosophie und im höchsten Sinne synthetische Arbeit seien (vgl. Grohmann, 1958, S. 184). Das Neue in der Kunst bilde im schöpferischen und aufnehmenden Menschen neue Organe aus (ebd.).

Vergleichbare künstlerische Impulse finden sich ebenso bei Nietzsche, indem er sich für das schöpferische Leben des Subjekts und seine Lebensführung interessierte. Der Künstler ist das spielende Kind, das seine Hemmungen und Hindernisse besiegen kann. In dieser Rezeption kann ebenso Schiller nicht übersehen werden, der sich dazu äußerte, dass der Mensch nur da ganz Mensch sei, wo er spiele (Schiller, 1991/1795, 15. Brief), und damit den Künstler meinte. Fortfahrend wiederum bei Kandinskys Werk zeigt sich, dass Kandinsky sich durch seine Malerei als das spielende Kind auffasste, das auf Hierarchien und Äußerlichkeiten verzichtet und als Ersatz die Kunst wählt. Vor allem in seinem späten Werk ist dies zu reflektieren, indem bei ihm ein mimetisch-rationales Prinzip, das Adorno hervorgehoben hat, zu belegen ist. Auf der anderen Seite gibt es zwischen diesen Denkern Unterschiede. Für Nietzsche war beispielsweise ein Übermensch oder das Kind ein Mensch, der radikal

gegen die alte religiöse Moral und traditionelle Werte rebelliert, was heute in der postmodernen Krise gefunden werden kann und zu einer Ideologie der „Spaßgesellschaft“ geführt hat. Kandinsky hat gegen Normen und Traditionen revoltiert, sich aber zugleich für das Religiöse, Transzendente und Numinose in der abstrakten Kunst sowie die alten Kulturen interessiert, abgesehen davon, dass er Letzteres verleugnet hat (vgl. Al-Azzam, 2020, S. 10 ff). Materialismus, Atheismus und zugleich Dogmatismus wollte er anhand seiner Abstraktionen kontemplativ entgegentreten. Relevant ist aber, dass Nietzsche und Kandinsky trotz ihrer Unterschiede von dem Gestaltungsprozess, dem künstlerischen Experiment und existenziellen Sorgen des Künstler-Subjekts ausgingen beziehungsweise darauf tendierten. Dieses Prinzip kann zu dem Neuen, zu neuen gesellschaftlichen, politischen und ethischen Bildungshorizonten hinführen.

Kandinskys Theorien und Schriften sind meines Erachtens als Reflexionen seiner Bilder zu betrachten. Was mich aber in diesem Aufsatz interessiert, ist, dass ihn die gesamte Entwicklung seiner Kunst mit Hilfe einer intuitiv-konstruktiven Ausbalancierung für abstrakte Kompositionen inspirierte, auf seine „ästhetischen Reminiszenzen“ zurückzugreifen und diese für seine abstrakten naturähnlichen Kunstformen aufzunehmen (vgl. Al-Azzam, 2021, S. 13). Das bedeutet, dass Kandinsky eine „ästhetische Differenz“ gegenüber dem Kunstwerk vollziehen konnte sowie der Eigenwert und die Individualität seiner neuen Experimente sich davon inspirieren lassen haben (vgl. Buschkühle, 2007 II, S. 56). Dies kann in seinem Begriff „innere Notwendigkeit“ verstanden werden. Mit diesem Ausdruck meint Kandinsky, dass während des Schaffensprozesses vom Kunstwerk etwas verlangt wird sowie, da das Kunstobjekt einen fremden Charakter hat, auch von dem Künstler-Subjekt selbst, indem es die Rolle des Betrachters annehmen soll.

Was Kandinskys Habitus bezüglich seiner Beeinflussungen und Aufnahmen anbetrifft, ist eine „Entsymbolisierung“ und „Entbegrifflichung“ der adaptierten Elemente festzustellen. Es werden keine Symbole oder Bedeutungen erkannt, sondern Elemente, die ihre individuellen Charakteristika und musikalischen Eigenschaften zeigen oder ein neues Exerzitium musikalischer Qualität veranlassen können. Kandinskys Motive sollen an sich wahrgenommen und nicht mit einem bestimmten Naturgegenstand oder beispielsweise einer Schriftsprache verbunden werden. Mimetisch-rational gewinnen die Elemente beziehungsweise Kompositionen ihre eigene musikalische Sprache, die an eine schöpferische Denkweise appellieren kann. Kandinsky hat die abstrakte Form-

Farb-Sprache als Musik verstanden, die eine Synästhesie ermöglicht. Nichtsdestotrotz lassen sich Kandinskys Schriften als philosophische Reflexion zu seinen Bildern auffassen. Von diesem Aspekt hat Adorno konstatiert:

„Erst der verstünde Musik, welcher so fremd sie hörte wie ein unmusikalischer und so vertraut wie Siegfried die Sprache der Vögel. Durchs Verstehen jedoch ist der Rätselcharakter nicht ausgelöscht. Noch das glücklich interpretierte Werk möchte weiterhin verstanden werden, als warte es auf das erlösende Wort, vor dem seine konstitutive Verdunklung zerginge. Die Imagination der Kunstwerke ist das vollkommenste und trügerischste Surrogat des Verstehens, freilich auch eine Stufe dazu. Wer Musik, ohne daß sie erklänge, adäquat sich vorstellt, hat jene Föhlung mit ihr, die das Klima des Verstehens bildet. Verstehen im obersten Sinne, die Auflösung des Rätselcharakters, die ihn zugleich erhält, hängt an der Vergeistigung von Kunst und künstlerischer Erfahrung, deren erstes Medium die Imagination ist.“ (Adorno, 1970, S. 185)

Was Adorno hier betont, ist Kandinskys Werk und seinem künstlerischen Verhalten nah. Trotz des Wegfalls von Naturerscheinungen, der gegenständlichen Welt, seiner Erfahrungen und Erinnerungen in seinem Spätwerk und obwohl er mehr nach dem reinen Wesen und der Seele der Natur gesucht hat, haben solche Charakteristika und die Naturähnlichkeit durchaus eine Qualität der Musik. Dies begründet, dass Kandinsky seine Experimente zwischen intuitivem Sich-Versenken und rationaler Achtsamkeit ausbalanciert hat. Im Unterschied zu Adorno spricht Kandinsky in seiner Farb-Form-Theorie von Metaphorik und Wirkungen, die nicht nachgewiesen werden können. Zum Beispiel verband er jede Farbe mit einem Musikinstrument. Farben sollten nach Kandinsky an sich ohne die menschliche Erfahrung in der Außenwelt betrachtet werden. Dazu lässt sich die Frage stellen, ob die Farbe Rot ohne die Wärme des Blutes und Feuers als warm und Blau ohne die Kälte des Himmels und des Wassers als kalt wahrgenommen und empfunden werden können. Wiewohl lässt sich das Epische seiner Bildelemente nicht übersehen.

Kritische Anhaltspunkte

Ohne Zweifel hat Nietzsche sich bemüht, den Nihilismus beziehungsweise religiöse und traditionelle Unterdrückungen und Allgemeingültigkeiten anhand der Kunst zu besiegen. Kandinsky hat hingegen versucht, aus der Kunst eine neue Religion zu machen, auch wenn er das Naturschöne und dessen musikalische Qualität in den Vordergrund stellte. Des Weiteren können die Sichtweisen des Begriffs Kultur zwischen Nietzsche und Kandinsky als nicht übereinstimmend betrachtet werden, indem Nietzsche eine moderne respektive postmoderne transkulturelle Zukunft anstrebte, die von Rassen und Nationen befreit werden musste (vgl. Figl, 2007). Nietzsche betont: „Der Handel und die Industrie, der Bücher- und Briefverkehr, die Gemeinsamkeit aller höheren Cultur, das schnelle Wechseln von Ort und Landschaft, das jetzige Nomadenleben aller Nicht-Landbesitzer – diese Umstände bringen notwendig eine Schwächung und zuletzt eine Vernichtung der Nationen, mindestens der europäischen, mit sich: so dass aus ihnen allen, in Folge fortwährender Kreuzungen, eine Mischrasse, die des europäischen Menschen, entstehen muss“ (Welsch, 1994, S. 15). Demgegenüber hat Kandinsky von einer „Unkultur“ gesprochen, die als eine primitive Kultur zu verstehen ist (Kandinsky, 1955, S. 152, Fußn. Nr. 1). Fraglich ist ebenso Kandinskys schweigende Haltung gegenüber dem Kolonialismus zu diesem Zeitpunkt. Zudem können in einigen von Kandinskys Werken Vereinnahmungen festgestellt werden. Problematische Phänomene der Moderne, wie z. B. Orientalismus, Primitivismus, Japonismus et cetera, sollen daher diskutiert und befragt werden. Das Kunstwerk kann in diesem Sinne das Schweigen und die Krisen oder Phänomene seiner Zeit unter seiner rätselhaften Ästhetik aufnehmen und speichern. Trotz Kandinskys Neophilie beziehungsweise Tradition-Phobie können zwiespältige Haltungen bei ihm nachgewiesen werden. Anders formuliert: Die Künstler der Avantgarde haben sich von den Vorstellungen und Fantasien der vorigen Generation (Gérôme, Delacroix und Ingres) gegenüber den fremden Kulturen nicht befreit. Beispielsweise war der „Orient“ für sie die Welt der Exotik, der Erotik und Sinnlichkeit, des Märchenhaften und der Mysteriösität und zugleich die Welt der Dekadenz und der Bedrohung (vgl. Said, 1981; vgl. Lemaire, 2000). Obwohl sich Kandinsky in seinem Spätwerk für solche Themendarstellungen nicht interessierte, können einige Adaptionen vom „Orient“ in seinen Bildern reflektiert werden. Der Russe hat die gesamte ornamentale Kunst des islamischen Kulturraums als „orientalische“ Ornamentik, die zufällig und bedeutungslos entstanden ist, angesehen. Eine Orientalisierung der nahöstlichen

und nordafrikanischen Kultur lässt sich mit den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts vergleichen, auch wenn Kandinsky den Osten in einem anthroposophischen Blick beziehungsweise als die Welt der Urweisheiten und alten Mystik betrachtet hat (vgl. Al-Azzam, 2021, S. 1 ff). Abstrakte traditionelle Künste sind von Kandinsky als zufällige Kulturprodukte ungeachtet der Tatsache abgewertet worden, dass die islamische Kultur im Mittelalter ihren Höhepunkt hatte. Die Verwendung kalligraphischer Kunst für seine ästhetischen Produktionen hat Kandinsky nie zugegeben. Auf den Vorwurf reagierte er, indem er solche Annäherungen sogar als „Sündenfall“ beurteilte (vgl. Brüderlin, 2012). Kontrovers ist sein Verhalten gegenüber solchen Artefakten aufgrund dessen, dass er sie mit Begeisterung betrachtete und sich zugleich gegen jenen Ornamentsverdacht wehrte. Daher wird Kandinskys Umgehen mit den Künsten fremder Kulturen als „kolonialer Habitus“ angesehen (vgl. Hattendorff, 2018, S. 15). Andere Kritiker haben solche Beeinflussungen als eine Art von Mimesis beziehungsweise Mimesis der Mimesis beschrieben (vgl. Ruben, 1984). Das heißt, die Künstler der klassischen Moderne haben versucht, die Einfachheit und die Primitivität solcher Künste nachzuahmen. Nichtsdestotrotz bleibt problematisch, dass solche Zeugnisse als primitiv heruntergestuft worden sind. In Bezug auf das Bilderverbot und eine favorisierte schattenlose Darstellung sind Kandinskys Abstraktionen dem islamischen Kunsthandwerk trotzdem vergleichbar. Sie erscheinen noch verwandt durch ihre transzendentalen Dimensionen. Wesentliche Unterschiede hingegen weisen sie in ihren Mitteln und einem existenziellen Streben auf. Während die islamische Ornamentik sich durch ihr symbolisches Wirken für das Himmlische und übersinnliche Paradiesische interessierte, hat Kandinsky sich an dem Geistigen, Seelischen, Transzendentalen im Irdischen und an der Natur orientiert. In dieser Hinsicht kann Kandinsky als das Kind, das nach dem Himmel in der „Erde“, beispielsweise in der Stofflichkeit, dem Material, gesucht hat, dessen Sterne den Klängen der Musik ähnlich sind, bezeichnet werden.

Im Hinblick auf Heute beziehungsweise den pädagogischen Gedanken eines Lernens aus der Kunst für die Lebensführung des modernen Subjekts lassen sich abschließend die folgenden Aspekte ableiten: Im Rahmen dieser Beschäftigung respektive interkulturellen Revision kann ein „Blickwechsel“ gegenüber dem Eigenen erreicht werden (vgl. Belting, 2008, S. 59, 98, 139, 175, 222, 272, 282 ff). Ein Perspektivenwechsel kann so verstanden werden, dass das Subjekt seine kulturellen Gewohnheiten und Selbstverständlichkeiten überprüft, aus der Sicht und dem Blickwinkel eines Anderen betrachtet und

kritisch reflektiert. Das bedeutet, dass das Subjekt in seinem Eigenen (z. B. kulturellen Erscheinungen, Aneignungen und Identität) das Fremde beziehungsweise die transkulturelle Dimension reflexiv und einfühlungsmäßig sehen übt. Des Weiteren können Termini wie Kultur und Reinheit neu untersucht und bewertet werden. Eine solche Übung kann in diesem Sinne sowohl als eine geistige Aktivität als auch als Konsequenz zu kultureller Fairness und daher zu transkulturellen Bildungsprozessen hinführen. Ferner hegt die Kunst den Anspruch, dass durch die Eigenschaften und Prozesse der Kunst eine Weiterentwicklung und eine Rettung des Bildungsbegriffs erreicht werden können.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1970.

Al-Azzam, Hashim: Die verleugnete Linie. Islamische Kalligraphie als eine verschleierte transkulturelle Dimension in der Kunst der klassischen Moderne. In: Art-Dok [30.06.2020]. Abrufbar unter: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6913/> (abgerufen am 29.06.2022).

Al-Azzam, Hashim: Ästhetische Reminiszenzen. Ägyptische Einflüsse im Werk Wassily Kandinskys und sein Verhältnis zum ‚Orient‘ mit einem vergleichbaren Beispiel von Henri Matisse. In: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal [05.07.2021]. Abrufbar unter: <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/581> (abgerufen am 29.06.2022).

Appel, Michaela & Salmen, Brigitte (Hrsg.): Der Almanach „Der Blaue Reiter“. Bilder und Bildwerke in Originalen. Murnau 1998.

Apollon und Dionysos. In: NZZ [13.10.2001]. Abrufbar unter: <https://www.nzz.ch/article7I55Z-ld.185339> (abgerufen am 29.06.2022).

Belting, Hans: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks. München 2008.

Brüderlin, Markus: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. Ausstell. Kat. [anlässlich der Ausstellung „Ornament ...“], Brüderlin, Markus (Hrsg.). Köln 2001.

Brüderlin, Markus: Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Modrian – Pollock und Taaffe. In: Beyer, Vera & Spies, Christian (Hrsg.): Ornament. Motiv-Modus-Bild. Basel 2012, S. 349–376.

Bunge, Mathias: Zwischen Intuition und Ratio: Pole des bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys. Stuttgart 1996.

Buschkühle, Carl-Peter: Die Welt als Spiel II. Kunstpädagogik. Theorie und Praxis künstlerischer Bildung. Oberhausen 2007.

Dorn, Nico: Das Apollinische und das Dionysische. Nietzsches Gegensatzpaar im antiken Mythos. In: textturen.de [01.04.2022]. Abrufbar unter: <http://www.textturen.de/apollon-dionysos-nietzsche> (abgerufen am 29.06.2022).

Figl, Johann: Nietzsche und die Religionen. Transkulturelle Perspektiven seines Bildungs- und Denkweges. Berlin 2007.

Grohmann, Will: Wassily Kandinsky (Junge Kunst). Leipzig 1958.

Hattendorff, Claudia: Kolonialer Habitus. Malerei der Moderne in transkultureller Perspektive. In: Kunst + Unterricht H. [425/426/18]. Hannover 2018, S. 15–19.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. München 1912.

Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche. Bern-Bümpliz 1926/1955.

Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler. Max Bill (Hrsg.). Teufen 1955.

Lemaire, Gérard-Georges: Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei. Köln 2000.

Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden, Band 2. München 1954.

Pauen, Michael: Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne. Berlin 2014.

Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1985.

Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Ausst. Kat. München 1984.

Said, Edward: Orientalismus. Ullstein 1981.

Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst. Köln 1985.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Berghahn, Klaus L. (Hrsg.). Stuttgart 1991/1795.

Welsch, Wolfgang: Transkulturalität – Die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit J. G. Herder. In: VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation [Heft 20/1994], (hrsg.) v. Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen. Abrufbar unter: https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf (abgerufen am 29.06.2022).

Zweite, Armin: Kandinsky. Kleine Freuden, Aquarelle und Zeichnungen. [Anlässlich der Ausstellung „Kandinsky: Kleine Freuden. Aquarelle und Zeichnungen“ in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 7. März bis 19. Mai 1992 und in der Staatsgalerie Stuttgart, 23. Mai bis 2. August 1992], (hrsg.) und mit (Beit.) v. Endicott Barnett, Vivian & Zweite, Armin. München 1992.

Abbildungsnachweis

(Abb. 1): Wassily Kandinsky, *Mit Sonne*. Abrufbar unter:

<https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/mit-sonne-30013100> (abgerufen am 29.06.2022).

(Abb. 2): Wassily Kandinsky, *Entwurf zu Kleine Freuden*. Grohmann, Will: Wassily Kandinsky (Junge Kunst). Leipzig 1958, S. 94.

(Abb. 3): Wassily Kandinsky, *Zeichnung zu Komposition VI*. Grohmann, Will: Wassily Kandinsky (Junge Kunst). Leipzig 1958, S. 412.

(Abb. 4): Wassily Kandinsky, *Ruhige Biegung*. Grohmann, Will: Wassily Kandinsky (Junge Kunst). Leipzig 1958, S. 155.

(Abb. 5): Wassily Kandinsky, *Spitz-Rund*. Grohmann, Will: Wassily Kandinsky (Junge Kunst). Leipzig 1958, S. 366.

(Abb. 6): Wassily Kandinsky, *Grüne Figur*. Grohmann, Will: Wassily Kandinsky (Junge Kunst). Leipzig 1958, S. 387.

(Abb. 7): Wassily Kandinsky, *Capriccio*. Barnett Endicott, Vivian & Zweite, Armin (Hrsg.): Kandinsky: Kleine Freuden. Aquarelle und Zeichnungen. München 1992, S. 40.

(Abb. 8): Wassily Kandinsky, *Im hellen Oval*. Grohmann, Will: Wassily Kandinsky (Junge Kunst). Leipzig 1958, S. 365.

(Abb. 9): Wassily Kandinsky, *Dreißig*. Grohmann, Will: Wassily Kandinsky (Junge Kunst). Leipzig 1958, S. 387.

(Abb. 10): August Macke, *Kalligraphische Zeichen (II)*. Abrufbar unter:

[http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Macke,+August%3A+Kalligraphische+Zeichen+\(II\)](http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Macke,+August%3A+Kalligraphische+Zeichen+(II)) (abgerufen am 29.06.2022).

(Abb. 11): Hâfiz Osman, *Koran in Thuluth und Naskhî*. Islam Kunst und Architektur. Hattstein, M. & Delius, P. (Hrsg.). Köln 2000, S. 576.

(Abb. 12): Unbekannter Kalligraph, *Koran im Kufi-Duktus*. Brentjes, Buchard: Die Kunst der Mauren. Islamische Traditionen in Nordafrika und Südspanien. Köln 1997, S. 103.

(Abb. 13): Siyah Mashq, *Übungsblatt*. Abrufbar unter:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Siyah_Mashq#/media/File:Siyah_Mashq_WDL68_25.png (abgerufen am 29.06.2022).

(Abb. 14): Al-Qundusi, *Basmala*. Abrufbar unter:

https://en.wikipedia.org/wiki/Muhammad_Bin_Al-Qasim_al-Qundusi#/media/File:%D9%84%D9%88%D8%AD%D8%A9_%D8%A8%D8%B3%D9%85%D

[9%84%D8%A9 %D9%84%D9%84%D9%82%D9%86%D8%AF%D9%88%D8%B3%D9%8A.jpg](#) (abgerufen am 29.06.2022).

(Abb. 15): Wassily Kandinsky, *Arabische Kalligraphie*. Zweite, Armin: Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896–1914. München 1982, S. 300.

(Abb. 16): Paul Klee, *Pathetische Lösung*. Haus der Kunst: Paul Klee 1879–1940. München 1971, Kat. Nr. 428.