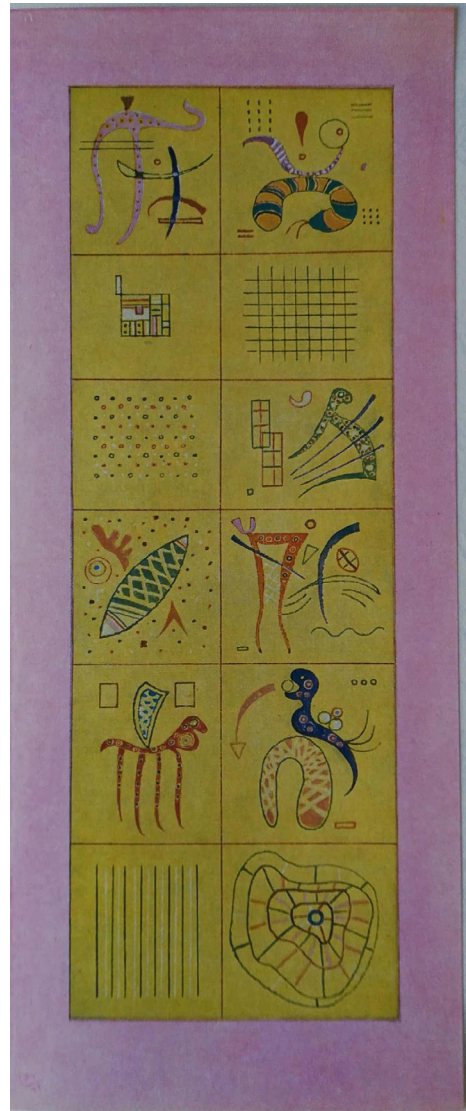


## Ästhetische Reminiszenzen.

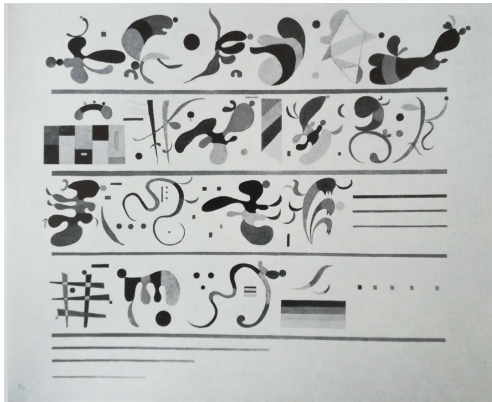
Ägyptische Einflüsse im Werk Wassily Kandinskys  
und sein Verhältnis zum ‚Orient‘ mit einem vergleichbaren Beispiel  
von Henri Matisse

Hashim Al-Azzam

Urelemente, Urwesenheiten und Ursprünglichkeiten sind fragliche Begriffe, die von dem Anthroposophen Rudolf Steiner verwendet und später von Künstlern der klassischen Moderne in Bezug auf die fern- und nahöstlichen Künste übertragen wurden. Künstler wie Wassily Kandinsky suchten in alten, außereuropäischen Kulturen und Traditionen (wie zum Beispiel: afrikanische Rituale, asiatische Elemente<sup>1</sup>, islamische Ornamentik<sup>2</sup> und so weiter) neue künstlerische Formen. Kandinskys Sehnsucht nach dem ‚Orient‘ spiegelt sich in seinen Bildern wider. ‚Orientalische‘ Bezüge können wie Interferenzen in seinem Werk reflektiert werden, die nachweislich aus künstlerischen und außerkünstlerischen Produktionen aus ‚orientalischen‘ Traditionen stammen. Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit dem Problem des Orientalismus im Zusammenhang mit der abstrakten Kunst. Diese Problemstellung lässt sich bei Kandinsky wie folgt begründen: Der avantgardistische Künstler hat sich einerseits für östliche Artefakte interessiert, andererseits negierte er seine Inspirationen und sogar jeden Bezug oder eine Verwandtschaft mit solchen außerwestlichen Beeinflussungen. Insbesondere wehrte er sich in Bezug auf seine Kunst beispielsweise gegen den Vorwurf eines Dilettantismus ‚orientalischer‘ Künste und des Ornamentverdachts.<sup>3</sup> Für ihn war sogar jede Verbindung, Assoziation und Vergleichbarkeit mit alten traditionellen Künsten tabuisiert, indem bei Kandinsky eine radikale Verneinung vereinnahmter Artefakte aus ‚orientalischen‘ Traditionen, die er zum Teil in seinen Schriften und Briefen als „zufällig und planlos“<sup>4</sup> bezeichnet hat, festzustellen ist. Irritierend sind aber die äußeren Ähnlichkeiten zwischen seinen Bildern und traditionellen ästhetischen Erzeugnissen sol-



1 Wassily Kandinsky, *Zarte Bagatellen*, 1937  
Aquarell und Öl auf Leinwand, 60 x 25 cm, Paris



2 Wassily Kandinsky, *Aufeinanderfolge*, 1935, Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm, The Phillips Gallery × 343 cm, Rom, San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli

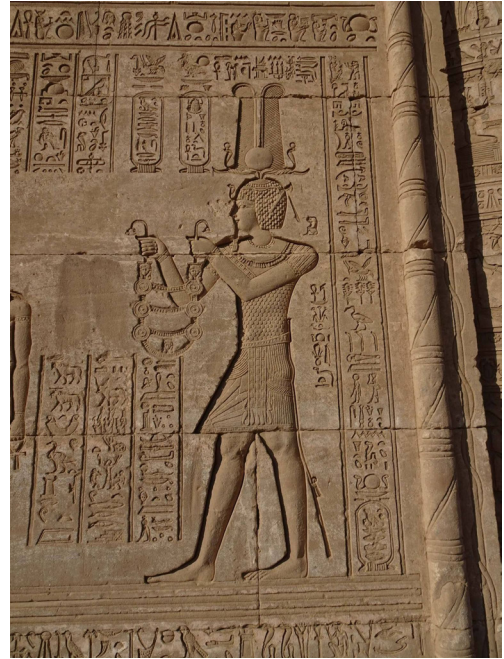
cher außerwestlichen Kulturen, welche er auf seinen Reisen, Museumbesuchen und in Zeitschriften gesehen und sogar gesucht haben musste.<sup>5</sup> In dieser Hinsicht wird die These vertreten, dass Kandinsky die Reinheit ‚orientalischer‘ Ornamentik sowie der alten ägyptischen Hieroglyphen anstrebte und seine Haltung gegenüber solchen Formsprachen und alten hieroglyphischen Zeichen zugleich verschwiegen wurde. Es lässt sich annehmen, dass bei Kandinsky eine zwiespältige Haltung gefunden werden kann: Zum einen sind Kandinskys Neophilie und sein antitraditioneller Habitus seinen Schriften zu entnehmen. Zum anderen ist der Einfluss von solchen alten Traditionen vor allem durch den ‚Orient‘ sehr eindeutig.

Bemerkenswerterweise hat Kandinsky zwischen vorislamischen und nachislamischen künstlerischen und außerkünstlerischen Kulturobjekten nicht unterschieden, sondern diese als ‚orientalische‘ Urformen, Urschriften, Urzeichen, Ur-Spuren et cetera angesehen und in seinen Schriften bezeichnet. Viele Künstler und Orientalisten früherer Generationen haben sich eindeutig für erotische, fantasiehafte ‚orientalische‘ Motive interessiert<sup>6</sup>, die von Kandinskys Zeitgenossen wie Henri Matisse und Pablo Picasso thematisiert worden sind. Im Gegensatz zu vielen der zeitgenössischen Künstler damaliger Zeit war Kandinsky vom Geometrischen, Reinen und Ursprünglichen fremder Erzeugnisse fasziniert. Diese ästhetische Position lässt sich von Kandinskys Antihegelianismus nicht trennen, indem er ideale figurative Darstellungen ablehnte und gemäß seines anthroposophischen, philosophischen Strebens auf der Suche nach einem neuen Exerzitium, genauer gesagt einer neuen reinen spirituellen Kunst, war. Die reinen Ausdrucksformen der abstrakten Kunst sollten in der Wahrnehmung des Subjekts durch ihren ursprünglichen primitiven<sup>7</sup> Charakter eine andere Wahrnehmungsqualität erzeugen. Sein ambivalentes Verhalten wirft die Frage auf, ob Kandinskys zweite Reise in den Nahen Osten in seinen Bildern doch spürbar ist. Das heißt, wenn dahingehend reflexiv mit Kandinskys Spätwerk umgegangen wird, ergeben sich weitere Perspektiven und einige Anhaltspunkte, die kritisch in Frage gestellt und diskutiert werden müssen. Denn Kandinskys Verhältnis ist in dieser Hinsicht gegenüber dem ‚Orient‘ fraglich und kann mit einem anthroposophischen Blick verglichen werden. Anders ausgedrückt: Kandinskys Relation zum ‚Orient‘ lässt sich mit seinem Vorbild Rudolf Steiner und dessen Theorien vergleichen, was nicht nur anhand seiner Schriften identifiziert werden kann, sondern auch anhand seiner später entstandenen Bilder, in deren Kompositionen der ‚Orient‘ wie ein roter Faden einfließt. Kandinsky wollte bestimmte Wesenheiten, vereinfachende Formen und Symbolik, von den sogenannten ‚primitiven‘ Volks- und Handwerkskünsten befreien und sie zu einer künstlerischen Qualität umwandeln. Nichtsdestotrotz sollen seine Bezüge mittelbar aus seinen Erinnerungsschichten, die während seiner Reisen entstanden und bewahrt worden sind, nachvollzogen werden. Es lässt sich in diesem Zusammenhang die Frage formulieren: Können unbewusst hervorgerufene Erinnerungen als Einflüsse betrachtet werden? Einige Beispiele seines Spätwerkes werden in dieser vorliegenden Untersuchung analysiert. Denn Motive in Kandinskys Spätwerk beziehen sich auf seine vergangenen Reisen, Erfahrungen und Auseinandersetzungen

zungen mit außerwestlichen Kulturen und östlichen Artefakten, wobei sich die Frage stellt, ob solche nah- und fernöstlichen Bezüge mit der absoluten Auflösung seiner Bildmotive zusammenhängen könnten.

### Beispiele aus Kandinskys Spätwerk

In den 1930er und 1940er Jahren haben die Kompositionen Kandinskys begonnen, sich zu verändern. Die meisten Motive sind beispielsweise nicht aufeinandergeschichtet, sondern nebeneinandergesetzt worden. Das zeigt sich in seinen 1935 und 1937 entstandenen Bildern *Zarte Bagatellen* und *Aufeinanderfolge* (Abb. 1 und 2). Es sind bunte abstrakte Bildmotive, die einen mikroskopischen beziehungsweise pflanzlichen und teilweise zoomorphen sowie chimärenhaften Charakter haben. Zum Teil tauchen geometrischen Farb- und Formelemente beziehungsweise Linien, Punkte und Gitter auf, die mit seiner Farb-Formen-Lehre durch weitere kleine Überschneidungen in Verbindung gesetzt werden können. Im Gegensatz zu seinen früheren Kompositionen hindern diese Motive trotz ihres neuen Sinnzusammenhangs und ihrer Rätselhaftigkeit den Betrachter, die Motive selbst ohne klare Assoziationen zu empfinden. Sie wirken einerseits künstlerisch und andererseits wissenschaftlich, indem sie eine Parallelität mit der naturwissenschaftlichen revolutionären Weltanschauung zeigen. Beispielsweise lässt sich die Logik seiner Formen mit dem alphabetischen Charakter einer Schrift vergleichen, als ob Kandinsky durch seine Formen eine Erzählung hervorbringt beziehungsweise schreibt, die einen Anfang und ein Ende sowie die Sequenz eines Schriftsystems hat. Diese Schrift-Bildsprache lässt sich mit den ägyptischen Hieroglyphen ganz eindeutig vergleichen. Vor allem die Bildteilung und die Trennung der Motive lässt uns seine Faszination gegenüber solchen alten Schriftsprachen erkennen. Kandinsky hat zwei Reisen in den ‚Orient‘ unternommen. Die erste Reise unternahm er nach Tunis in den Jahren 1904/05, die zweite nach Ägypten, Palästina, Syrien und in die Türkei 1931. Obwohl Hieroglyphen



3 Der Tempel von Dendera

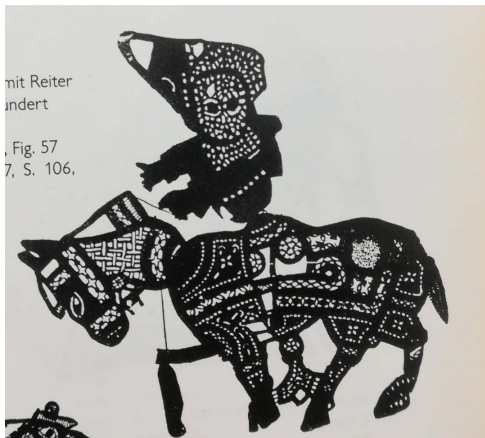


4 Der Tempel von Dendera (Ausschnitt)





5 Ägyptische Spielschattenfiguren Eine Barke mit zwei Männern, 14–16 Jahrhundert, 41 x 56,5 cm



6 Ägyptische Spielschattenfiguren Ein Pferd mit Reiter, 14.–16. Jahrhundert, 73,5 x 75,4 cm

in den Museen und Zeitschriften in Europa gezeigt wurden, könnte Kandinskys zweite Reise seine Sehnsucht nach dem ‚Orient‘ wiedergeweckt haben. Auf der anderen Seite deutet der Titel seines Bildes nicht auf das Zeichensystem der Hieroglyphen.

Der *Tempel von Dendera*, der nördlich von Luxor liegt, war der Göttin Hathor gewidmet. Die Wände des Tempels sind mit zahlreichen Figuren geschmückt, die aus der Welt der Pharaonen und Götter stammen.<sup>8</sup> Werden diese Hieroglyphen genau betrachtet (Abb. 3 und 4), so ist ersichtlich, dass sie einen bildhaften Charakter haben. Es lassen sich tierische Formen und Gegenstände erkennen, es sind aber auch weitere abstrakte Formen vorhanden, die auf den ersten Blick nicht identifiziert werden können. Bei diesen hieroglyphischen, bildhaften Alphabeten herrscht eine Sprachlogik, die eine bestimmte Richtung und Reihenfolge haben mussten. Da der Tempel am linken Ufer des Nils liegt, könnte Kandinsky bei seiner Kreuzfahrt durch Ägypten den Tempel gesehen haben und von den hieroglyphischen Reliefs angeregt worden sein. Kandinsky hat seine Begeisterung für die ägyptischen Kunstformen sehr früh gezeigt. Bei manchen Bildern lässt sich nachweisen, dass Kandinsky solche traditionellen Motive gekannt und sogar gesucht sowie für seine ästhetischen Produktionen verwendet hat. Als Kandinsky 1911 für die Zeitschrift *Almanach*<sup>9</sup> arbeitete, interessierte er sich für einen Artikel

seines Kollegen und Orientalisten Paul Kahle, der die ägyptischen Schattenfiguren behandelte und viele davon erwarb. Dieser Artikel wurde auch in der Zeitschrift *Der Islam* veröffentlicht. Kandinskys Reaktion auf diesen Artikel, der ihm von Dr. Paul Marc, dem Bruder von Franz Marc, zugeschickt wurde, war folgende:

„In der Zeitschrift ‚Der Islam‘ habe ich mit großem Interesse Ihren Artikel über ägyptische Schatten-spielfiguren gelesen und lange auf die famosen, überaus feinen Abbildungen geschaut. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist für mich in diesem Falle die Verteilung der Linien und Flächen. Ich arbeite an einer Kompositionslehre in der Malerei und diese Figuren könnten mir als besonders klare Beispiele dienen. Da entschieße ich mich, mich an Sie mit einer großen Bitte zu wenden. Könnten Sie mir vielleicht auf irgendeine Weise einige der Photographien abtreten?“<sup>10</sup> Kandinsky hat daraus einige Bilder bestellt, während er sich mit seiner Publikation *Über das Geistige in der Kunst* beschäftigte. In seinem Brief an Kahle schrieb er weiter:

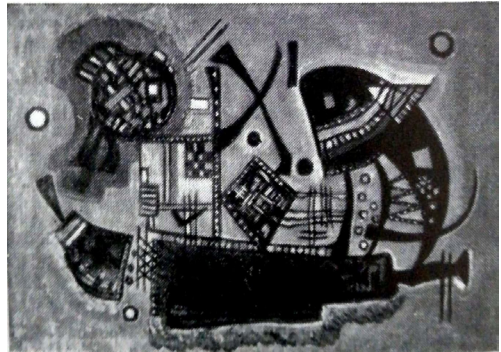
„Ich habe viel Freude an den Sachen, für welche auch meine Freunde sehr begeistert sind [...]. Unter meiner Leitung wird im Winter das Erste Buch [...] erscheinen über die geistige neue Kunst. Und da möchte ich so gerne einige der Schattenfiguren als Buchschmuck (welcher zahlreich und sehr interessant wird) bringen. Würden Sie mir dazu Ihre Erlaubnis geben?“<sup>11</sup> Kandinsky schrieb wiederholt an Kahle und verdeutlichte sein weiterführendes Interesse an der islamischen Kunst, indem er um weitere Informationen bat: „Würden Sie so gut sein und mir mitteilen, wo ich Ihren Artikel ‚Neuarabische Volksdichtung‘ bekommen könnte.“<sup>12</sup>

Die Ähnlichkeit zu der Ästhetik der Schattenfiguren lässt sich in seinen späteren Bildern nachvollziehen, indem er anscheinend seine absolute Geometrie und ihre Problematik überwinden wollte. Bereits zuvor haben Museumsbesuche sein Interesse an der Form des ‚Orientalischen‘ geweckt: Im Jahre 1907 hat Kandinsky das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (heute Bode-Museum) und kurz danach die Ausstellung ‚Meisterwerke mohammedanischer Kunst‘ besucht, die er 1910 in der St. Petersburger Zeitschrift *Apollon* als eine einzigartige Ausstellung beschrieben hat.<sup>13</sup> Kandinsky konnte in München und in Berlin auch ‚orientalische‘ Buchkunst, Keramik, Waffen, Teppiche, Textilien, Möbel und so weiter sehen. Er war beispielsweise von den Miniaturen und von dem Skizzenbuch des persischen Künstlers Riza Abbasi (1570–1635) sehr begeistert.<sup>14</sup> In München hat er eine persische Zeichnung, die zuvor noch nicht bekannt war, gesehen und 1910 in der russischen Zeitschrift *Apollon* Folgendes dazu geschrieben: „Zum Beispiel die Pferde! Ich erinnere mich an eine Zeichnung mit schwarzen, gleichsam gehitzten Zügen, die eine Gruppe von Pferden darstellte. Die Pferde laufen alle von rechts nach links. In diesem Blatt, dem die Zauberung der Farbe fehlte, tritt mit besonderer Schönheit die ganze Kraft, Schönheit, Bestimmtheit und Zielbewusstheit der Zeichnung hervor [...]“<sup>15</sup>

Obwohl die ägyptischen Schattenspielfiguren (Abb. 5 und 6) für das Theater konzipiert und ihre Licht-Schatten-Kontraste durch ihre Funktion bedingt waren, haben solche Korrespondenzen zwischen Hell und Dunkel, Licht und Schatten eine symbolische sufistische Bedeutung. Das Licht symbolisierte die Ewigkeit der Geist-Seele und der Schatten stand für die vergängliche Materie. Das heißt, dass sich hinter diesem Spiel der Kontraste eine sufistische Philosophie verbirgt, indem sie das menschliche Dasein verkörpern. Die menschliche Existenz besteht aus diesen Gegensätzen und kann sich existenziell nur zwischen diesen Dimensionen bewegen. Die Abstraktheit der Formen kann uns zur platonischen Philosophie führen, die sie sehr stark beeinflusst haben sollte.<sup>16</sup> Diese ornamentale



7 Wassily Kandinsky, *Der braune Aufschwung*, 1943, Tempera und Öl auf Karton



8 Wassily Kandinsky, *Geflecht*, 1927, Öl auf Leinwand, 50 x 70 cm. Paris

geometrische Behandlung der Figuren lässt sich auch bei Kandinsky finden.<sup>17</sup> Sowohl die Motive als auch die ästhetische Erscheinung sind ganz eindeutig verwandt. Trotz der von Kandinsky gegebenen Titel der Bilder (Abb. 7 und 8), welche den Assoziationen des Betrachters nicht entsprechen, ähneln sich bestimmte Bildelemente bei Kandinsky mit den oben gezeigten Schattenfiguren aufgrund ihrer Gestaltung. Differenziert sind die schwebenden Elemente bei Kandinsky, die eine Bodenlosigkeit und eine Befreiung von Raum und Zeit ausdrücken und den Bewegungsrhythmus bewahren sollen, sowie die Farbigkeit seiner beiden Bilder. Um aber die Einflüsse und Vereinnahmungen seiner Formgebung zu verdeutlichen, werden in diesem vorliegenden Text beide Bilder schwarz-weiß gezeigt. An dieser Stelle ist zu fragen: Wie soll Kandinskys Herangehensweise reflektiert und beurteilt werden? Hat Kandinsky die ‚orientalische‘ Formensprache überarbeitet und für seine Experimente beziehungsweise seine Werke und Skizzen verwendet oder stammen solche Bilder vielmehr aus seinen Erinnerungen?

### Beispiel Matisse

Um Kandinskys Haltung gegenüber dem ‚Orient‘ beziehungsweise den ‚orientalischen‘ Artefakten nachzuvollziehen, möchte ich ein Bild von seinem Zeitgenossen Henri Matisse vergleichen heranziehen, das ähnliche ‚orientalische‘ Bezüge aufweist. Matisses Faszination von islamischen Künsten kann ebenso wie bei Kandinsky auch durch seine Reisen in den ‚Orient‘ und Museumsbesuche nachgewiesen werden. Der französische Künstler reiste im Jahr 1906 nach Algerien und zwischen 1912 und 1913 nach Marokko. Vor seiner Reise nach Marokko hat Matisse, wie auch Kandinsky, die Ausstellung islamischer Meisterwerke besucht. Die Kunst des französischen Künstlers lässt sich mit Picassos Primitivismus vergleichen, der ebenso wie Matisse Haremsszenen, in differenzierter primitiver beziehungsweise neoprimitiver Art und Weise, malte und sich so auf den ‚Orient‘ rückbesinnt. Abgesehen davon, dass Matisse das Reine und Geometrische der ‚orientalischen‘ Ornamentik bewahrte, hat er sich für andere Themen, als sie bei Kandinsky zu finden sind, interessiert, die trotz ihrer fauvistischen Art mit den Orientalisten des 19. Jahrhunderts verglichen werden können. Zum Beispiel beschäftigte ihn das Motiv *Odaliske*, das ein beliebtes Thema der vorigen Generation, wie Jean-Auguste-Dominique Ingres, war. In diesem Zusammenhang möchte ich mich jedoch mit einem anderen Bild beschäftigen, *Harmonie in Rot* (Abb. 9), das von Matisse im Jahr 1908 gemalt und später überarbeitet wurde. Matisse hat seine Begeisterung für islamische Kunst ausdrücklich in seinen Interviews beschrieben und eindeutig in seiner Kunst Ausdruck verliehen. Dabei lässt sich ebenso an seinem Bild das Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Kulturen nachempfinden. Seine flächenhafte Malerei verweist auf einen Dekorationsfundus, von dem er auf seinen Reisen begeistert war. Das Dekorative-Ornamentale hat er sich trotz der damaligen permanenten Kritik an seiner Kunst bewahrt und ungehemmt immer wieder gezeigt. ‚Orientalische‘ Teppiche und Textilien haben Matisse zu einer fauvistischen Malerei inspiriert und zu einer Sittlichkeit der Farbe sowie einer individuellen Befreiung vom Impressionismus hingeführt. Dies kann durch den Satz: „La révélation m’est venue d’Orient“ (dt.: Die Offenbarung kam aus dem Orient zu mir), wie Matisse 1947 zum Kunstkritiker Gaston Diehl sagte,<sup>18</sup> belegt werden. In *Harmonie in Rot* beschäftigt sich eine mit schwarzem Hemd und weißem Rock vor dem Tisch stehende blonde Frau in westlicher Tracht mit einem Obstteller. Mit der rechten Hand hält sie den Ständer und mit der linken greift sie den Rand des Tellers, vermutlich um das Obst zu arrangieren, wobei der Betrachter den Eindruck hat, dass es sich bei den Früchten und Gegenständen beispielsweise nicht um ein Frühstück oder eine Nacht Mahlzeit handelt, sondern um ein inszeniertes Stillleben. Auf dem Tisch sind noch weitere Früchte und Brötchen verteilt ebenso wie eine Etagere mit Obst und Blumen





8 Henri Matisse, *Harmonie in Rot*, 1908, Öl auf Leinwand, 180 × 200 cm

sowie Glaskaraffen, die mit Wein oder Saft gefüllt sind. Um dem Tisch sind noch zwei Stühle zu sehen und im Hintergrund kann noch eine durch das Fenster westliche Frühlingslandschaft erkannt werden, die leuchtende gelbe und blaue Blumen und blühende weiße Bäume zeigt.

In dem Raum fließt eine aus dem ‚Orient‘ stammende ornamentale Reinheit. In dieser reinen dekorativen geometrieähnlichen Welt öffnet sich anhand des Fensters eine Ausblick auf den ‚Okzident‘. Der Betrachter kann sogar weitere Metaphorik interpretieren, wo das Licht des ‚Orient‘ anhand der Farbe und sein Einfluss auf die blühende westliche Landschaft zu verstehen ist. Eine Aufnahme des Ornamentalen kann durch die reine karminrote Farbe festgestellt werden, die aus den ‚orientalischen‘ Textilien und Teppichen umgesetzt worden ist, und durch die lebendigen dunkel- und hellblauen Arabeskenranken, die die gesamte Räumlichkeit des Bildes dekorieren beziehungsweise dieses zusammenhalten. Matisses Bild wirkt, als ob er die Abstraktheit der islamischen Ornamentik vergegenständlichen und wiederum die Realität ornamentalisieren beziehungsweise abstrahieren wollte. Eine weitere Umsetzung ist die Verwandlung des Teppich-Motives weg von seiner ursprünglichen Funktion und als kunsthandwerkliches Element hin zu einem Element des reinen Malerischen, wo eine weitere Korrespondenz zwischen Malerei als solcher und einfühlungsmäßigen Abstraktionen zu finden ist. In diesem Sinne treten ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ in Matisses Bild in einer korrespondierenden Relation und Wechselwirkungen auf. Anders gesagt: Matisse hat ‚Orient‘ und ‚Okzident‘ in dem gleichen Niveau, wodurch er sogenannte ‚hohe und niedrige‘ Kulturen gleichermaßen nebeneinanderstellt, dargestellt. Marc Scheps schreibt zu dem, was Matisse in der islamischen Kunst fand: „[...] den ganzen [...] Reichtum dieser Kunst, die die westliche Trennung zwischen ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Kunst nicht kennt und in ihrer Gesamtheit eine Einheit bildet, in der das Dekorative und das Spirituelle untrennbar verbunden war. [...]“<sup>19</sup>

Ob es sich bei Kandinsky und seiner Verleugnung ‚orientalischer‘ Beeinflussungen um Angst vor gesellschaftlicher Kritik aufgrund der politischen Lage in dieser Zeit oder einen minderwertigen Blick gegenüber dem ‚Orient‘ und seinen Artefakten handelte, kann in diesem Text nicht nachgewiesen werden. Diese fremden Bezüge können auch aus seinen Erinnerungsschichten stammen und als Reminiszenzen empfunden und reflektiert werden, die er von seinen ‚orientalischen‘ Reisen mitgebracht hat und die in seinen Bildern intuitiv eingeflossen sind. Dies kann an der traumhaften Qualität seiner geometrischen und geometrieähnlichen Formen erahnt werden, denn die Formgebung seiner Motive veranlasst diese Assoziation an orientalische Artefakte. An dieser Stelle soll zwischen seinen Schriften und seinen Bildern bezüglich seiner Einflüsse unterschieden werden. Seine Bilder zeigen doch diese ästhetische Differenz, indem sie weitere interkulturelle Dimensionen erahnen lassen, die Kandinsky vermeiden wollte. Seine radikale Ablehnung gegenüber solchen Konnexen kann auch als eine Traditionsphobie diagnostiziert werden, indem er und seine Zeitgenossen als Neophile auftreten wollten. Die Kunst, die sie erreichen wollten, sollte als ein ‚unkulturelles‘, innovatives Charakteristikum erscheinen. Kehren wir auf seine ersten beiden Beispiele (Abb. 1 und 2) zurück, finden wir, dass anhand der hieroglyphischen Charakteristika seiner abstrakten symbollosen Motive seine Biografie beziehungsweise seine Reisen und Interessen vom Kunstwerk mittelbar oder unmittelbar aufgenommen und konserviert worden sind. Eine weitere Überlegung ist: Warum war Kandinsky von den alten abstrakten Artefakten und uralten geometrischen Formen, die in unterschiedlichen Kontexten der damaligen Kulturen entstanden, angeregt?

### Die Krise des Metaphysischen (Eine Zeitdiagnose)

Die Evolutionstheorie, Nihilismus, Psychoanalyse und Sozialpolitik waren die Formen des Atheismus und einer Entchristlichung des 19. Jahrhunderts, die das Subjekt in eine metaphysische Krise gebracht haben, nachdem neue Fragen nach der Stellung des Menschen im Kosmos entstanden sind.<sup>20</sup> Kandinskys neue Abstraktionen haben versucht, an dem theoretischen Konzept der Theosophen erneut anzusetzen und in einer rationaler werdenden Welt eine geistige Relation zu schaffen. Daneben strebten diese auch danach, Erklärungen in Bezug auf die menschliche Psyche zu liefern. Sie bewegten sich daher im wissenschaftlichen Kontext ihrer Zeit, in der Materie, materialistische Kunst und auch marxistischer Materialismus, die die sozialen Lebensformen damaliger Zeit veränderten. Kandinskys Kunst wollte im Vergleich zur Wissenschaft eine neue Sichtweise auf die Menschheitsrevolution schaffen und war getrieben von dem Drang des Menschen, welcher auf allen Gebieten eine neue Herausforderung erkannte.<sup>21</sup> In dieser rationalen Welt entstand als Gegenbewegung erneut, wie zuvor zur Zeit der Romantiker und zur Zeit des Jugendstils, eine tiefe menschliche Sehnsucht nach dem ‚Geistigen‘, nach Naturverbundenheit – eine Sehnsucht, die auch in den letzten Jahrzehnten in regelmäßigen Intervallen immer wieder thematisiert wurde und bis heute eine Faszination für den rationalen Menschen bleibt. Im Kontrast zu allen politischen und philosophischen Theorien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand die abstrakte Kunst der Zeitenwende zu Beginn des 20. Jahrhunderts für eine Rückbesinnung auf ‚orientalische‘ Urweisheiten, die nach Kandinsky in Anschluss an Steiner vom ‚uralten Orient‘ noch verschleiert seien. Das lässt sich durch Kandinskys Vorwürfe gegenüber ornamentalen Formen ausdrücken, die er als leer und inhaltlos bezeichnete und Kontexte der islamischen Ornamentik verblendete. Wird aber in diesem Zusammenhang das islamische Mittelalter<sup>22</sup> in den Fokus gestellt, würde ersichtlich, dass diese Hochkultur im Nahen Osten auch die Erkenntnisse der griechischen Antike heranziehen konnte, ähnlich wie in der Renaissance in Europa, nur eben wesentlich frü-



her (die Hochphase war bereits um 900 n. Chr. mit Zentren in Bagdad, Damaskus und Teheran).<sup>23</sup> Anhand der reinen Ornamentik des ‚Morgenlandes‘ sind die Grundlagen der Mathematik zu finden, die ihren Ursprung bei Aristoteles, Platon und Thales von Milet im 4. bis 2. Jahrhundert vor Christus haben und im 9. bis 12. Jahrhundert nach Christus von Alfarabi und Alhasen und anderen wiederentdeckt und erneut verwendet wurden.<sup>24</sup> Demnach wurde die Antike nicht nur einmal wiederentdeckt! An dieser Stelle lässt sich zu der Erkenntnis kommen, dass diese nur für einige Zeit verschollen gewesen sein müsse, und sie wird, wie hier letztlich zu erkennen ist, auch durch Kandinsky wiederentdeckt und in seine Zeit transferiert. Da die griechische Antike und die philosophischen Erkenntnisse ihrer Zeit bereits die Fragen des Menschen zu seiner Umwelt und der Welt an sich erklären konnten, wurde diese Wiederentdeckung durch Kandinsky auf die Geheimnisse des Geistigen, das durch die umgebende Materie verschleiert ist, übertragen. Der Künstler wollte folgende Aspekte revolutionieren: materielle Ideologien und naturwissenschaftliche Kenntnisse sowie alte Traditionen, ihre Künste und Dogmen. Beispielsweise stünden Wissenschaften für eine neue Welterklärung des 19. Jahrhunderts in Europa. Zu diesem Zeitpunkt wurde oftmals von einer Nicht-Euklidischen Geometrie<sup>25</sup> als auch von einer großen naturwissenschaftlichen Revolution in der Physik und Mathematik gesprochen.<sup>26</sup> Max Planck, Albert Einstein und später Werner Heisenberg waren Zeitgenossen von Kandinsky und haben die gesamte Wissenschaft und Philosophie des 20. Jahrhunderts beeinflusst.<sup>27</sup> Es besteht ein Zusammenhang zwischen Kandinskys geometrischen Formen und den Erkenntnissen der Mathematiker und Physiker seiner Zeit. Weiterhin hat Kandinsky versucht, die Geometrie von ihrem naturwissenschaftlichen, traditionellen beziehungsweise ornamentalen Rahmen zu lösen und in einen neuen künstlerischen Kontext zu stellen, um eine neue intuitiv-rationale Balance zu erreichen. Kandinsky hat jedoch nicht von einer übersinnlichen himmlischen Welt des Platonismus und der islamischen Metaphysik, sondern einem neuen Geist eines Innenlebens der Natur gesprochen. Der ‚Orient‘ wurde von Kandinsky als die unberührte Welt gesehen, hinter deren Kunst- und Schriftformen sich Urwesenheiten und bewahrte originale Urbilder verbergen. Solche verborgenen Wesenheiten appellieren an aktualisierte Spiritualität.<sup>28</sup> Anstatt materialistischer Prinzipien, traditioneller Rückständigkeit, blinder Schönheit und starrer wissenschaftlicher Disziplinen sollten nach Kandinsky neue Exerzitien geschaffen werden, die aufgrund ihrer Naturähnlichkeit und daher musikähnlichen Qualität und reiner ästhetischer Erscheinung eine neue Spiritualität anbieten, welche das Subjekt zur Urweisheit bringen kann. An dieser Stelle kommt die Anthroposophie ins Spiel, die Kandinsky und seine Zeitgenossen sehr stark beeinflusst hat.

### Anthroposophische Einflüsse

Kandinsky hat nicht nur zum Kolonialismus in Nordafrika geschwiegen, vielmehr hat er auch den Nahen Osten orientalisiert und die Unterschiedlichkeiten seiner historischen Zeiträume und kulturellen Zusammenhänge ignoriert. Wenn es um die Kunst und eine künstlerische Qualität ‚orientalischer‘ beziehungsweise ornamentaler Erzeugnisse geht, hat Kandinsky von einer Blindheit solcher Artefakte gesprochen. Hinter seiner Kritik verbirgt sich in der Tat eine Entartung solcher Volkskünste, Kalligrafie, Ornamente. James Clifford kommentiert dieses Phänomen folgendermaßen: „Kulturelle Produkte nichtwestlicher Gesellschaften werden vorab als Kulturobjekte definiert und westliche Kulturprodukte hingegen als Kunstobjekte privilegiert.“<sup>29</sup>

In dieser Hinsicht lohnt es sich, den Text von Rudolf Steiner *Der Orient im Lichte des Okzidents* miteinzubeziehen,<sup>30</sup> den Kandinsky durch seine Studentin Emy Dresler erhalten und gelesen hat.<sup>31</sup>

Außerdem hat Kandinsky viele Seminare von Steiner besucht und war von seiner anthroposophischen Philosophie fasziniert sowie als Künstler und als Kunstphilosoph stark beeinflusst. Steiner hat in seinem Beitrag die Weisheit mit dem ‚Orient‘ verbunden. Damit ist die vorchristliche und christliche Zeit gemeint und für ihn hat die ‚orientalische‘ Weisheit durch Jesus ihren Höhepunkt erreicht. Bei diesem Text handelt es sich um Steiners Ansicht zum ‚Orient‘, der von den Künstlern der klassischen Moderne übernommen wurde. Es ist daher zu fragen, was Kandinsky mit dem ‚Orient‘ terminologisch gemeint hat, der von Steiner als die Welt der Weisheit angesehen wurde. Der Terminus im Sinne Steiners wird in vielen Zusammenhängen als kritisch betrachtet und in anderen als der Ausdruck, in dem der ‚geheimnisvolle Orient‘ bewahrt werden könnte. Ohne Zweifel hat Steiner mit dem ‚Orient‘ nicht den islamischen Kulturraum gemeint, sondern den vorislamischen beziehungsweise christlichen und vorchristlichen. Seine Vorstellung lässt sich von den westlichen Faszinationen und Idealen des 19. Jahrhunderts unterscheiden. Für Steiner sei das ‚Morgenland‘ die Welt der Weisheit, wo sich das Himmlische offenbare, aus der das Licht der Kultur käme. Er spricht von einem weitergeleiteten Licht, das von ‚orientalischen‘ Urkulturen „urindischen, urpersischen, ägyptischen Kulturen“ im Laufe der Zeit aufgenommen und geerbt wurde, bis dieses Licht von den griechisch-römischen Kulturen empfangen, befruchtet und bewahrt wurde. Das Licht hat seinen höchsten Glanz durch Christus erreicht. Von dieser Quelle hat sich das Abendland weiterentwickelt und bis zum 19. Jahrhundert ernährt.<sup>32</sup> Ausdrücklich schreibt er in seinem Text *Das Markus-Evangelium*:

„Was während des 19. Jahrhunderts geschah, was wenige verstanden, was heute noch wenig gewürdigt wird, das ist, daß der Orient, und zwar in einer ganz intensiven Weise, sich in die abendländische Kultur hereinstellte. Dieses Hereinstellen des Orients in einer ganz eigenartigen Weise ist es, was wir ins Auge fassen müssen für die Umwandlung, die mit der Bildung des 19. Jahrhunderts geschah. Im Grunde genommen warf dieses Eindringen des Orients Schatten und Lichter auf alles, was in die Bildung allmählich einfloß und immer mehr und mehr einfließen wird, was ein neues Verständnis erfordern wird der Dinge, welche die Menschheit bis dahin in ganz anderer Weise verstanden hat.“<sup>33</sup>

Steiner hat einerseits bezweifelt, dass nach dem Christentum eine neue Religion begründet werden könne<sup>34</sup> und bezeichnet den Islam als der Gegenpol zum Christentum. Zum anderen hat Steiner die islamische mohammedanische Lehre gelobt, da sie die gnostische Weisheit verbreitet hat.<sup>35</sup> Steiners kontroverse Haltung gegenüber dem islamischen ‚Orient‘ erscheint als ob er zwischen der Wesenheit Allahs und Gemütsverfassung des Islamiten an manchen Stellen seiner Vorträge unterschieden hätte. In diesem Punkt kann der politische Faktor reflektiert werden. Das Heer des osmanischen Reichs stand zwei Mal vor Wien und wollte im Namen des Islams Europa angreifen. Daher galt der ‚Orient‘ für die Europäer als Bedrohung. Trotz all seiner differenzierten Aussagen über den Islam kann eine Vorstellung über jenen ausgelöst werden. Die Urweisheit des ‚Orients‘ ist die Weisheit, die von den ‚orientalischen‘ Urkulturen übermittelt worden sei.<sup>36</sup> In seiner anthroposophischen Lehre hat er von geistigen Fähigkeiten, Wesenheiten gesprochen, die von einer hellseherischen Wissenschaftlichkeit beeinflusst seien.<sup>37</sup> Des Weiteren kann eine korrespondierende Beziehung in seiner Schrift erahnt werden, die als eine ‚orient-okzidentale Synthese‘ zu interpretieren ist, indem er zwischen „orientalischen“ und ‚okzidental‘ Denkweisen unterscheidet.<sup>38</sup> Diese wesentlichen Denkungsweisen seien für eine erkenntnisreiche hellsehende beziehungsweise hellfühlende Erfahrung gegenüber übersinnlichen und sinnlichen, geistigen und leiblichen Welten notwendig.<sup>39</sup>

Außerdem mit Steiner zu vergleichen ist die dialektische Methode, die Kandinsky aus Georg Wilhelm Friedrich Hegels philosophischer Lehre aufgenommen hat. Diese kritische, widersprüchliche Verhaltensweise gegenüber der Dialektik Hegels ist bereits bei Steiner und seinem Lehrer zu belegen.<sup>40</sup>

Das kann bei Kandinsky durch die Termini Intuition und Rationalität<sup>41</sup> belegt werden und lässt sich bei Kandinsky als eine offene Dialektik beschreiben und eine Überwindung der Vollendung des Idealismus widerspiegeln. Anstatt der Schönheit der Kunst, die für Hegel „das sinnliche Scheinen der Idee“<sup>42</sup> ermöglicht, interessierte sich Kandinsky für das, was anhand der Korrespondenzen der Natur beziehungsweise der Kunst zu erreichen ist. Hier ist bei Kandinsky ein anderer Konnex zum Naturschönen festzustellen. Zwischen Konstruktion und Intuition ist eine Nachahmung beziehungsweise eine Parallelität der Natur zu erreichen. In Kandinskys mimetisch-konstruktiver Verhaltensweise lassen sich weitere existenzielle Dimensionen und kulturelle Kontraste interpretieren und reflektieren.

### Der ‚Orient‘ als eine Welt der ‚Urwesenheit‘

Der ‚Orient‘ als die Welt des ‚Unberührten‘ und ‚Geschichtslosen‘ wurde bereits von der vorigen Generation von Orientalisten konstruiert und später von den Künstlern der klassischen Moderne übernommen und dargestellt. Das kann beispielsweise bei Ingres, Jean-Léon Gérôme und Eugène Delacroix in ihren fantasiehaften Darstellungen vom ‚Orient‘ gesehen werden. Demgegenüber haben sich viele Künstler für das Spirituelle, Meditative, Wesentliche interessiert, die die Chiffren kultureller Formen und Rituale bilden und davon intuitiv herausgeholt werden können. In diesem Sinne sollten die Formelemente Kandinskys als vorgestellte Ideen als solche beziehungsweise als Urformen zeigen, die Gedanken und Erkenntnisse herausahnen und ein ästhetisches Verfahren anbieten können. Solche Hypothese sollte sich an eine Multiperspektivität, Mehrdeutigkeit und ein universales Denken richten. Ähnliches kann bei Matisse's Relation zur Reinheit der Farbe und seiner primitiven Vorstellung über den ‚Orient‘ betrachtet werden, obwohl sich die Herangehensweisen beider Künstler sehr stark unterscheiden. Anders gesagt: Während sich Matisse für eine Koinzidenz ostwestlicher traditioneller Werte interessierte, versuchte sich Kandinsky vom Verdacht einer Festklammerung bezüglich des Alten, Traditionellen zu befreien und auf die Urwesenheiten der Formen und das Verborgene zu tendieren, um eine Reform beziehungsweise innovative Kunst zu erreichen. Das Spirituelle, Ursprüngliche, Euphorie und Wissenschaftlichkeit sollten in einen neuen Sinnzusammenhang gebracht werden. Spiritualität und Wissenschaftlichkeit zeigen beispielsweise einen Nexus beziehungsweise einen wechselseitigen Prozess zwischen Ost und West auf. Dies sollte nach Kandinsky durch die musikalische beziehungsweise naturähnliche Qualität der Farbe und der geometrischen Formen ermöglicht werden. Beschränken wir uns auf die kulturelle Dimension, stellen wir fest, dass Kandinsky sowohl die vorislamischen als auch die islamischen Formen, Zeichen, Arabesken als primitiv und außerkünstlerisch angesehen hat, die trotz ihrer oberflächlichen Schönheiten, die noch gewisse Kräfte und Ursprünglichkeit beinhalten, von ihren traditionellen Zusammenhängen und vergangenen religiösen Ritualen befreit werden sollten. Dieses Streben nach dem Ursprünglichen hat sein Kollege Franz Marc bestätigt, indem er das Konzept seines Buches als „die neueste malerische Bewegung in Frankreich, Deutschland und Russland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst.“<sup>43</sup> beschrieb. An dieser Stelle lässt sich fragen, ob Kandinsky von fremden Artefakten eine kreative Einfachheit bewusst aufgenommen hat oder dies mittelbar aus den Erinnerungsschichten beziehungsweise als Reminiszenzen in seine Kunstwerke eingeflossen ist?

### Neo-Primitivismus

Bei Künstlern wie Matisse und Picasso kann ein primitives Streben thematisch und charakteristisch erkannt und angenommen werden. Beispielsweise können bei ihnen Menschendarstellungen gefun-



den werden, die in einer primitiven Art und Weise dargestellt sind. Ihre Werke zeigen eine Sehnsucht moderner Gesellschaften nach einfacher primitiver Lebensweise.<sup>44</sup> Kandinsky hat jedoch auf die Gegenständlichkeit verzichtet und sich an einer uralten verborgenen Einfachheit und geistigen Kräften orientiert, die anhand von Abstraktionen ausgedrückt beziehungsweise nachgeahmt werden könnten. Was seine Kunstwerke im Gegensatz zu seinen Schriften zeigen, ist als sein mimetisches Verhalten gegenüber den von ihm als primitiv angesehenen Formen von Objekten fremder Kulturen zu identifizieren. Der avantgardistische Künstler hat beispielsweise Symbolik, Ornamentik, Kalligrafie, alte Schriftsprachen und traditionelle Artefakte negiert und als minderwertig bezeichnet, obwohl sie sich mit seinem Werk als Deszendenzen spüren und ahnen lassen. Das gilt auch für das Primitive, das einerseits von fremden Künsten importiert und adaptiert worden ist und das er zugleich als zufällig delegiert hat. In seinen Schriften taucht daher das Wort ‚primitiv‘ an mehreren Stellen als fraglich auf. Kandinsky betont im Jahr 1912: „So entstand teilweise unsere Sympathie, unser Verständnis, unsere innere Verwandtschaft mit den Primitiven. Ebenso wie wir, suchten diese reinen Künstler nur das Innerlich-Wesentliche in ihren Werken zu bringen, wobei der Verzicht auf äußerliche Zufälligkeit von selbst entstand.“<sup>45</sup> Die Schriften Kandinskys heben das Primitive als das Unverfälschte, Ursprüngliche, Urelementare hervor, die eine Spur des Geistigen und dessen Heiterkeit vermitteln sollen. Wesen und Innerlichkeit können durch reine Formen ausgedrückt werden. Archaische Künste, Rituale und Primitivität fremder Kulturen sind eine Art kreativer Kräfte und unreligiöser Praktiken, die anhand der abstrakten Kunst vernünftig gezähmt werden sollten. Wie oben erläutert, gab Kandinsky die ‚mimetisch-rationalen‘ Vorgehensweise als Rezept, mit deren Hilfe solche Blindheiten und archaische einfache Formen naturähnlich konstruiert und transformiert werden können.

In der Hinsicht dieses Zusammenhangs ist Primitivismus bei Kandinsky als die aus den fremden Schriften und künstlerischen Erzeugnissen adaptierte Einfachheit zu verstehen. Kandinsky war in einer Zeit der metaphysischen Obdachlosigkeit auf der Suche nach einer neuen Religion beziehungsweise neuen Meditationen, einer neuen Moral und einem neuen Kulturbegriff. Durch eine Qualität des Primitiven, Ursprünglichen, Unreligiösen und Reinen sollte ein neuer Anfang beziehungsweise eine neue Kultur vom Nullpunkt geschaffen werden. Die Kunst könnte nach Kandinsky eine Bildung, die vorausahnend auf die neoprimitive Zukunft gerichtet ist, potenzialisieren. Solches tendierte primitive Prinzip hat Kandinsky als ‚unkulturell‘ in seinem Buch bezeichnet und konzipiert<sup>46</sup>, indem eine Beschränktheit eines traditionellen Begriffs der Kultur und nationalistische Ideologien westlicher Kulturen überwunden werden sollten. Die ‚innere Notwendigkeit‘ des Kunstobjektes sei nach Kandinsky der einzige Weg, mit deren Hilfe das ursprüngliche Wesen objektiviert und eine neue Genesis synthetischer Disziplin beziehungsweise transdisziplinärer Sinnzusammenhänge garantiert werden könnten. Das heißt: Die Welt sollte neu transzendiert werden, wobei die Kunst diese spirituelle Rolle übernehmen sollte. Rationalität und kontemplative Wahrnehmung können durch eine gewisse Parallelität zur Natur erreicht werden. Wie die Natur geistig und materiell entsteht, kann anhand der abstrakten Kunst intuitiv-konstruktiv nachgeahmt werden. In diesem Habitus kann im Sinne Kandinskys eine zukünftige Kultur vorhergeahmt werden.

### Interkulturelle Dimensionen

Bekannt waren die Künstler der klassischen Moderne für ihr unaufhaltsames Streben nach dem Innovativen. Es wurde zum Beispiel von neuen Stilen, neuen Kunstrichtungen und neuen Bilderscheinungen gesprochen. Daher waren fremde Artefakte eine Chance, solche Innovationen zu

erreichen. Das heißt, dass das Importieren des Fremden bewusst geschah, um das Neue zu erreichen. Intuitiv waren aber die transkulturellen Perspektiven, mit denen die Resultate der Werke beendet worden sind. Kandinskys Werk soll in diesem Sinne unabhängig von seinen Schriften und Reflexionen untersucht und gewertet werden, in denen von interkulturellen Bezügen nicht gesprochen worden ist. Ohne Zweifel lassen sich in Kandinskys Werk die Phänomene des Anfangs des 20. Jahrhunderts reflektieren (zum Beispiel: Primitivismus, Orientalismus, Japonismus und so weiter).<sup>47</sup> Das Kunstwerk ist auch nach Kandinsky als „Kind seiner Zeit“ beschrieben.<sup>48</sup> Seine Beschreibung steht in Zusammenhang mit dem neuen rätselhaften naturwissenschaftlichen Weltbild. Dieses hat beispielsweise in der damaligen Zeit plötzlich Fragen ausgelöst: Ist die Rede noch von einem naturwissenschaftlichen Erkennen und von einem bodenfesten materialistischen Weltbild, das von der Erfahrung gewonnen wird, oder von einem physikalischen Weltbild, das spekulativ wie ein metaphysisches Weltbild vorgestellt werden kann? Dieser Zweifel und das Gefühl einer Bodenlosigkeit lassen sich in seinen absoluten aufgelösten Abstraktionen widerspiegeln und gelten als ein Grund, weshalb sich Kandinsky auf die sogenannte Welt der Weisheit beziehungsweise auf den ‚Orient‘ als eine notwendige Welt gegenüber der materialistischen Krise des ‚Okzidents‘ bezogen hat.

Anders formuliert: Was in den Kunstwerken Kandinskys seine Intentionen überschreitet, sind seine Intuition, Erinnerungen und sein Wissenserwerb. Das bedeutet, dass seine existenziellen Fragen, Ängste und Sehnsüchte in seinen Bildern eingeflossen sind, obwohl Kandinsky solche Einflüsse und Bezüge verschweigen wollte. Kandinskys permanente Beschäftigung mit dem ‚orientalischen‘ Kulturraum könnte doch als eine Suche nach einer neuen Synthese wahrgenommen werden. Joseph Beuys hat zum Beispiel später auf die existenziellen Dimensionen des Kunstwerkes (Geist und Materie, Vergangenheit und Zukunft beziehungsweise Ost und West) in seinen künstlerischen Experimenten tendiert,<sup>49</sup> die bereits bei Kandinsky anhand seiner Form- und Farbenlehre zu belegen sind. Zwischen Kandinskys und Beuys' künstlerischen Haltungen gibt es eine Vergleichbarkeit. Das Geistige und Materielle, Vergangene und Zukünftige sind die existenziellen Dimensionen des Kunstwerkes, wo der ‚Orient‘ (als die Welt der Religionen) und der ‚Okzident‘ (als die Welt der Wissenschaftlichkeit) interpretiert werden können, die mithilfe der Kunst mimetisch-rational aktualisiert beziehungsweise synthetisiert werden sollten. Aber während Kandinsky seine Bezüge, sowie jede Verbindung mit vergangenen beziehungsweise alten fremden Traditionen, mit der gegenständlichen Welt vermieden hat, werden sie bei Beuys künstlerisch-philosophisch hervorgehoben und intuitiv-rational in eine dialektische Beziehung gesetzt. Obwohl Kandinsky seine Kunst ganz autonom und in der Sphäre des Transzendentalen und Reinen bewahren wollte, können seine östliche Einflüsse und ästhetischen Erfahrungen im Osten als Reminiszenzen geahnt und reflektiert werden. Dieser ‚Blickwechsel‘<sup>50</sup> und die transkulturelle Perspektive könnten durch sein Streben nach dem Primitiven mittelbar erreicht beziehungsweise transformiert worden sein. Das heißt, in den Bildern und hinter ihren selbstverständlichen reinen kulturellen westlichen oder östlichen Erscheinungen gibt es doch interkulturelle Dimensionen, die entziffert beziehungsweise untermauert werden sollten. Kehren wir auf die Kunstwerke Kandinskys zurück, finden wir, dass sie fremde Beeinflussungen und interkulturelle Inhalte konserviert haben. Sie befinden sich in Bewegung und Prozessen und versuchen, uns transkulturelle Konzeptionen zu geben, die heutzutage für ‚kulturelle Gerechtigkeit‘, politisierte und eindimensionalisierte Inhalte und daher für befragende Haltungen und Verständnisse gegenüber dem Fremden und Eigenen relevant sind.

## Anmerkungen

- 1 Will Grohmann, *Wassily Kandinsky* (Junge Kunst), Leipzig 1958, S. 246.
- 2 Vgl. Markus Brüderlin, „Ornament und Abstraktion“, in: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, hrsg. von Markus Brüderlin, Köln 2001, S. 16–27.
- 3 Markus Brüderlin, „Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln. Die Arabeske bei Runge-Van de Velde-Kandinsky-Matisse-Kupka-Mondrian-Pollock und Taaffe“, in: *Ornament. Motiv-Modus-Bild*, hrsg. von Vera Beyer und Christian Spies, Basel 2012, S. 348.
- 4 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1912 [1970], S. 115f.
- 5 Hashim Al-Azzam, „Die verleugnete Linie. Islamische Kalligraphie als eine verschleierte transkulturelle Dimension in der Kunst der klassischen Moderne“, auf: *Art-Dok, Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaft*, aufrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/6913> (16.02.2021).
- 6 Gerard-Georges Lemaire, *Orientalismus, Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Paris/Köln 2000, S. 8.
- 7 Das Primitive soll in diesem Zusammenhang als die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Unberührten und Originalen verstanden werden, die von den Künstlern der klassischen Moderne bei den früheren Kulturen beziehungsweise bei den außerwestlichen Kulturen gesucht wurden. Der Begriff wurde von Kandinsky und seine Zeitgenossen als positiv angesehen und verwendet. Auf der anderen Seite muss Primitivismus in Bezug auf die Künstler der Avantgarde und ihre künstlerische Methodik kritisch hinterfragt und als ein koloniales Verhalten angesehen werden.
- 8 Hans Bonnet, „Dendera“, in: *Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, Hamburg 2000, S. 155f.
- 9 *Der Almanach*: Eine Kunstzeitschrift, die von Bernhard Koehler gefördert wurde. Bernhard Koehler war ein wohlhabender Fabrikant, war der Onkel von Mackes Ehefrau und hatte seit 1910 die Publikation des *Almanachs* der Blaue Reiter finanziell unterstützt. Almanach ist ein arabisches Wort und bedeutet das ‚Klima‘.
- 10 Brigitte Salmen, „Ägyptische Schattenspielfiguren“, in: *Der Almanach «Der Blaue Reiter»*. *Bilder und Bildwerke in Originalen*, hrsg. von ders., Murnau 1998, S. 147–152, hier 147.
- 11 Ebd., S. 148.
- 12 Ebd.
- 13 Al-Azzam 2020 (wie Anm. 5).
- 14 Andrea Lermer und Avino 'a. Šālēm, *After one hundred years, the 1910 exhibition „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ reconsidered*, Leiden 2010, S. 304.
- 15 Zit. n. ebd., S. 306.
- 16 Doris Behrens-Abouseif, *Schönheit in der arabischen Kultur*, München 1998, S. 39–42.
- 17 Hierzu auch: Hashim Al-Azzam, *Plastik als transkulturelle Erfahrung, Vom künstlerischen Handeln zu transkulturellen Prozessen*, Hamburg 2021.
- 18 Christa Blenk, „Matisse Arabesque“, in: *Kultura extra.de*, aufrufbar unter: [https://www.kultura-extra.de/kunst/spezial/ausstellung\\_matissearabesque\\_scuderien.php](https://www.kultura-extra.de/kunst/spezial/ausstellung_matissearabesque_scuderien.php) (16.02.2021).
- 19 Zit. n. Naima Salam, *Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart*, Münster 2004, S. 42.
- 20 Gerald Mackenthun, *Die Religionskritik Freuds, Im Rahmen seiner Kulturtheorie*, 1990, veröff. 2011, aufrufbar unter: [https://www.geraldmackenthun.de/app/download/5784325407/Freuds\\_Religionskritik\\_%281990%29.pdf](https://www.geraldmackenthun.de/app/download/5784325407/Freuds_Religionskritik_%281990%29.pdf) (16.02.2021).
- 21 Man könnte sagen, dass diese Epoche rasante Entwicklungen für die Menschheit auf allen Gebieten leistete und die Wissenschaften bis heute nachhaltig beeinflussten. Zur Zeitenwende des 19. auf das 20. Jahrhunderts vgl. *Kultur Geschichte Europas, von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Fritz Winzer, Braunschweig 1980, S. 675.
- 22 Islamisches Mittelalter beschränkt sich auf den Zeitraum zwischen der Mitte des 8. Jahrhunderts bis zu der Mitte des 13. Jahrhunderts.
- 23 Vgl. Franz Rosenthal, *Das Fortleben der Antike im Islam*, Zürich 1965, S. 13–41.
- 24 Siehe: Hans Belting, *Florenz und Bagdad, Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 128; vgl. Abu Nasr M. AlFarabi, *Über die Wissenschaften*, Hamburg 2008.
- 25 Nicht-Euklidische Geometrie wurde von Lobatschewski und Riemann entdeckt und damit die Euklidische Geometrie, die bis zum 19. Jahrhunderts geläufig war, beendet. Badi Panahi, *Studien über Philosophie der Natur und Sozialwissenschaften*, Berlin 1979, S. 36.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Vgl. Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern 1955 [1926], S. 19.
- 29 Judith E. Weiss, *Der gebrochene Blick, Primitivismus – Kunst – Grenzverwirrungen*, Berlin 2007, S. 92.



- 30 Rudolf Steiner, *Vorträge vor Mitgliedern der Anthroposophischen Gesellschaft*, München 1909, aufrufbar unter: <http://fvn-archiv.net/PDF/GA/GA113.pdf#view=Fit> (16.02.2021).
- 31 Al-Azzam (wie Anm. 17), S. 246.
- 32 Rudolf Steiner, *Vorträge vor Mitgliedern der Anthroposophischen Gesellschaft*, Basel 1912, aufrufbar unter: <http://fvn-archiv.net/PDF/GA/GA139.pdf#page=13&view=Fit> (16.02.2021); Steiner 1909 (wie Anm. 30), S. 11–20; hierzu auch Steiner 1909 (wie Anm. 30), S. 99–107.
- 33 Steiner 1912 (wie Anm. 32), S. 14.
- 34 Rudolf Steiner, *Vorträge vor Mitgliedern der Anthroposophischen Gesellschaft*, Den Haag 1922, S. 139, aufrufbar unter: <http://fvn-archiv.net/PDF/GA/GA211.pdf> (16.02.2021).
- 35 Vgl. ebd., S. 130.
- 36 Steiner 1909 (wie Anm. 30), S. 86.
- 37 Ebd., S. 27f.
- 38 Ebd., S. 86.
- 39 Ebd., S. 29–33, S. 144.
- 40 Siehe: Christoph Strawe, *Marxismus und Anthroposophie*, Stuttgart 1986, S. 87–90.
- 41 In Kandinskys Schriften treten Termini wie Konstruktion und Intuition auf, die Kandinskys künstlerische Verhaltensweise beschreiben. In dem Wechselspiel zwischen Konstruktion und Intuition kann die Dynamik zwischen Sichtbarmachen und Empfinden, Ausdruck und Einfühlung, Mimesis und Rationalität, Zufall und Achtsamkeit verstanden werden. Das heißt, dass Intuition und Konstruktion einerseits gekoppelt und andererseits widersprüchlich und ambivalent sind. Das beschreibt zum einen das Wesen und den Ausdruck seiner Einzelformen und Einzelfarben und zum anderen seine offene dialektische Methodik und die mimetische Wirkung und Intention an seinen abstrakten Elementen und Kompositionen.
- 42 Vgl. Reiner Winter, *Was ist Dialektik? Versuch einer Annäherung*, o.O. 2014, S. 1, 18f. Vgl. Paul Tillich, *Vorlesung über Hegel, Ergänzungs- und Nachlassbände zu den gesammelten Werken*, Berlin 1971, S. 445.
- 43 Zit. n. Gritta von Toll, „Franz Marc–Die Schöpferische Kraft“, in: *Bbys Magazin*, aufrufbar unter: <https://www.barnebys.de/blog/franz-marc-gehört-zu-den-beliebtesten-deutschen-künstlern> (01.03.2020).
- 44 Vgl. *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, hrsg. von William Rubin, München 1985. Vgl. Michaela Appel u. a., „Kunst „primitiver Völker“, in: *Der Almanach «Der Blaue Reiter». Bilder und Bildwerke in Originalen*, hrsg. von Brigitte Salmen, Murnau 1998.
- 45 Zit. n. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge 1986, S. 30.
- 46 Kandinsky (wie Anm. 28), S. 152.
- 47 Siehe: Claudia Hattendorff, „Kolonialer Habitus. Malerei der Moderne in transkultureller Perspektive“, in: *der pädagogischen Zeitschrift, Kunst + Unterricht* 425/426, Hannover 2018, S. 15–19.
- 48 Kandinsky 1970 (wie Anm. 28), S. 21.
- 49 Vgl. Carl-Peter Buschkühle, *Wärmezeit, Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys*, Frankfurt am Main 1997, S. 87f.
- 50 Vgl. Hans Belting (wie Anm. 24).

## Bildnachweise

- Abb. 1: Wassily Kandinsky, *Zarte Bagatellen*, 1937 Aquarell und Öl auf Leinwand, 60 × 25 cm, Paris: Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958, S. 235.
- Abb. 2: Wassily Kandinsky, *Aufeinanderfolge*, 1935, Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm, The Phillips Gallery, Washington: Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958, S. 307.
- Abb. 3: Der Tempel von Dendera: Foto © M Ali Maki.
- Abb. 4: Der Tempel von Dendera (Ausschnitt): Foto © M Ali Maki.
- Abb. 5: Ägyptische Spielschattenfiguren *Eine Barke mit zwei Männern*, 14–16 Jahrhundert, 41 × 56,5 cm, von Paul Kahle 1909 erworben. Linden Museum, Stuttgart: *Der Almanach „Der Blaue Reiter“. Bilder und Bildwerke im Originalen*, hrsg. von Brigitte Salmen, Murnau 1998, S. 148.
- Abb. 6: Ägyptische Spielschattenfiguren *Ein Pferd mit Reiter*, 14.–16. Jahrhundert, 73,5 × 75,4 cm, von Paul Kahle 1909 erworben, Linden Museum, Stuttgart: *Der Almanach „Der Blaue Reiter“, Bilder und Bildwerke im Originalen*, hrsg. von Brigitte Salmen, Murnau 1998, S. 149.

- Abb. 7: Wassily Kandinsky, *Der braune Aufschwung*, 1943, Tempera und Öl auf Karton, 42 × 58 cm, Zürich: Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958, S. 370.
- Abb. 8: Wassily Kandinsky, *Geflecht*, 1927, Öl auf Leinwand, 50 × 70 cm. Paris: Will Grohmann, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958, S. 392.
- Abb. 9: Henri Matisse, *Harmonie in Rot*, 1908, Öl auf Leinwand, 180 × 200 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg: Gilles Néret, *Henri Matisse*, Köln 1996, S. 50.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:  
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/581/>