



**Angelika Weissbach; Wassily Kandinsky. Unterricht am Bauhaus. Vorträge, Seminare, Übungen 1923–1933;** Berlin: Gebr. Mann Verlag 2015; 2 Bde: Textband: 540 S., über 300 farb. Abb.; Bildband: 176 S., über 400 farb. Abb.; ISBN 978-3-7861-2724-6; € 129

Nina Kandinsky ließ in ihrem Erinnerungsbuch *Kandinsky und ich* (1976) Suzanne Markos-Ney, ehemalige Studentin Wassily Kandinskys, über die Vorlesungsmanuskripte des Bauhaus-Meisters, welche die Schülerin mit ihrem Mann Jean Leppien ins Französische übersetzt hatte, berichten. Unter anderem sagte sie: „Was Kandinsky in diesen Vorlesungsheften, die die Jahre 1926 bis 1931 umfassen, notierte, ist oft sehr unklar, mit vielen Abkürzungen durchsetzt und keineswegs so korrekt geführt wie etwa sein Hauskatalog. Wer nicht Kandinskys Unterricht besucht hat, nicht seine Schrift kennt und nicht sehr gut Deutsch spricht, ist nicht in der Lage, diese Unterrichts-Texte zu verstehen. Ich bin nicht sicher, ob Kandinskys Unterricht jungen Menschen heute noch dienen kann. Wir jedenfalls sind in diesen Unterricht hineingewachsen. Es ist kein Malkursus per Buch. Mit diesen Texten sieht man die Welt anders. Am Bauhaus haben wir gelernt, zuerst einmal alles zu vergessen. Das Spezifische dieses Unterrichts von Kandinsky war, daß er uns die Welt als Maler sehen lehrte“<sup>1</sup>. Die Übersetzung von Suzanne Markos-Ney und Jean Leppien, initiiert und autorisiert von Nina Kandinsky, erschien erstmals im Jahre 1975 im Pariser Verlag Denoël Gonthier mit einem Vorwort von Philippe Sers.

Die Bewertung von Suzanne Leppien ist charakteristisch für jene Jahre, als Kandinskys Werk noch nicht institutionalisiert war und die Publikation seines schriftlichen Nachlasses von der Künstlerin Witwe, häufig durch Mitwirkung seiner Schüler organisiert, betreut wurde. Heute, nach 40 Jahren, ist es höchste Zeit, dass wir überprüfen, ob diese Bewertung noch aktuell ist. Dies soll anhand einer neuen, deutschsprachigen Edition von Kandinskys Unterrichtsmaterialien geschehen, die im Jahr 2015 im Berliner Gebrüder Mann Verlag in zwei großen, prächtigen Bänden erschien.

Diese neue Publikation ist die letzte in jener Reihe wichtiger Publikationen aus dem theoretischen Nachlass Kandinskys, die von der der Société Kandinsky, Inhaberin der Vertretungsrechte, welche nach dem Tode von Nina Kandinsky bis 2014 ihre editorische Tätigkeit fortsetzte, großzügig unterstützt wurde. Nach dem dreisprachigen, deutsch-russisch-französischen Band *Über das Theater* (1998) und den zweisprachigen deutsch-russischen *Gesammelten Schriften 1889–1915* (2007) ist *Unterricht am Bauhaus* das dritte in dieser Reihe erschienene Buch. Während die ersten beiden von Jessica Boissel betreuten Editionen aus der engen Zusammenarbeit zwischen dem Pariser Musée National d'Art Moderne und der Münchner Städtischen Galerie im Lenbachhaus hervorgingen, wo mehrere Manuskripte Kandinskys aufbewahrt werden, wurde das neue Projekt vom Pariser Museum gemeinsam mit dem Getty Research

1 Nina Kandinsky, *Kandinsky und ich*, München 1976, S. 132.

Institute in Santa Monica betreut, da Kandinskys Unterrichtsdokumente aktuell auf die Archive dieser beiden Institute aufgeteilt sind. Christian Derouet erklärt in seiner üblichen *Hommage* an Wassily und Nina Kandinsky (I, 8–9), warum das Gros der Unterlagen ins Getty gelangte; diejenigen Manuskripte, die heute in der nach Kandinsky benannten Bibliothek (Bibliothèque Kandinsky) des Centre Pompidou aufbewahrt werden, wurden im Keller des Gebäudes in Neuilly-sur-Seine gefunden, wo die Kandinskys wohnten. Im Vergleich zu den Typoskripten aus dem Getty, welche sich in einem guten Zustand befinden, wiesen die zahlreichen Stücke der Pariser Sammlung, die für längere Zeit im mehrfach überschwemmten Keller gelagert waren, schwerwiegende Wasserschäden auf. Diese Dokumente wurden jedoch kürzlich restauriert.

Schon in früheren Rezensionen von Publikationen Kandinskys schriftlichen Nachlass betreffend habe ich die Aufmerksamkeit darauf gerichtet, dass in den Editionen von 1998 und 2007 die materielle Form (Manuskript oder Typoskript) der theoretischen Schriften berücksichtigt und beibehalten wurde, und diese Publikationen deshalb mit einer Art *Catalogue raisonné* vergleichbar sind.<sup>2</sup> Die philologische Frage nach der Hierarchie der Texte verschwindet damit selbstverständlich, da jeder Entwurf auf dasselbe Niveau wie die endgültige und korrigierte Fassung gestellt und sogar dem gedruckten Text vorgezogen wird. Man könnte nun erwidern, dass die heutige Philologie schon seit längerer Zeit neben der traditionellen kritischen Edition die sogenannte *‘édition génétique’* anerkannt hat, wo die Genese des Textes oder des gesamten schriftlichen Korpus durch den Vergleich einer ganzen Reihe von Entwürfen und verschiedener Zwischenfassungen leicht nachvollziehbar ist. Wenn es sich um verschiedene deutsche und russische Fassungen des Aufsatzes *Über die Bühnenkomposition* (im Buch *Über das Theater*) oder um einen Versuch der Rekonstruktion der in Goldach im Herbst 1914 geschriebenen Kompositionslehre (in den *Gesammelten Schriften*) handelt, können die beiden Bände in einem gewissen Sinn mit einer *‘édition génétique’* verglichen werden. Die anderen Teile der Bände, in denen verschiedene Fragmente und Notizen, kürzere, aber auch längere Texte publiziert wurden, bleiben vom Grundproblem der *‘édition génétique’* hingegen relativ weit entfernt, da dort keine Entwicklungsrekonstruktion des theoretischen Gedankens Kandinskys versucht wurde.

Die Form der ersten zwei Editionen von Kandinskys Werk scheint deshalb nicht immer berechtigt zu sein, doch ist der Sachverhalt ein anderer, wenn es heute um seinen pädagogischen Nachlass geht. Da der Künstler mehrere Kurse wiederholend über mehrere Jahre hinweg unterrichtete, sind in den Dokumenten unterschiedlich datierte Fassungen zu finden. Vor dem ersten Unterricht tippte Kandinsky Stichpunkte, Themen, Aufgaben und Beispiele, um dasselbe Typoskript – jedoch häufig durch handschriftliche Notizen zwischen den Zeilen oder neu hinzugefügte Blätter ergänzt – für das folgende Semester erneut zu benutzen. Diese Methode charakterisiert ihn als Theoretiker: Bereits in seinen früher verfassten Texten, wie beispielsweise in seiner über

---

2 Nadia Podzemskaja, „Chronique bibliographique. Vassily Kandinsky: état de recherche à la fin des années 1990“, in: *Revue de l’Art* 131-1 (2001), S. 47–57; Nadia Podzemskaja, „Rezension: Wassily Kandinsky: Gesammelte Schriften 1889–1916“, in: *Journal für Kunstgeschichte* 12 (2008), S. 139–146.

mehrere Jahre hinweg geschriebenen Arbeit *Über das Geistige in der Kunst* (1909–1921), ging er stets komplettiv-bereichernd, weniger jedoch ausstreichend und kürzend vor.

*Unterricht am Bauhaus* ist in der Form einer Quellenedition konzipiert, die der Beschaffenheit der darin publizierten Unterlagen am besten entspricht, da anhand dieser Publikationsform die Evolution des künstlerischen Gedankens sichtbar gemacht werden kann. Das bedeutet, dass alle Unterlagen digitalisiert wurden und im Buch auf der rechten Seite als Faksimile zu finden sind, ein Regard auf der linken Seite die Transkriptionen abgedruckt. Alle Dokumente sorgfältig zusammenzustellen, zu ordnen und dann zu transkribieren muss für Angelika Weißbach viel mühsame Arbeit gewesen sein. Auch die für die Bauhaus-Grafik übliche Kleinschreibung wurde beibehalten. Da die Originaldokumente meistens Typoskripte mit handschriftlichen, häufig fast unlesbaren Hinzufügungen sowie zahlreichen Abkürzungen sind, müssen das Ordnen dieses ‚Patchworks‘ und das Transkribieren sehr aufwändig gewesen sein. Angelika Weißbach ist jedoch zu einem ausgezeichneten Resultat gelangt.

Um dem Leser die bestmögliche Orientierung im Originaltext zu ermöglichen, wurde die Präsentation der Transkriptionen in jedem noch so kleinen Detail angepasst (sogar was ursprüngliche Gliederung, Zeilenabstände und -einzüge betrifft). Der Leser wird immerfort zu einer Art Spiel eingeladen, sodass sein Blick stetig vom Original zur Transkription und wieder zurück springt, um am Ende die Gewissheit zu haben, die Aufzeichnung selbst hinreichend durchdrungen zu haben. So hat er das Gefühl, den Kandinsky-Text direkt behandelt zu haben und bekommt sogar den Eindruck, die Unterlagen selbst entziffern zu können. Man meint sogar, sich vorstellen zu können, wie diese Notizen entstanden sind und wie Kandinsky seine Gedanken immer weiter entwickelte und präziserte.

Als unverzichtbares, wertvolles Hilfsmaterial für das Verständnis der Originale sind diese ausgezeichnet genauen und wortgetreuen Transkriptionen jedoch ohne die gegenüberliegenden Faksimiles kaum brauchbar. Die Wichtigkeit des Originals wird im Buch dadurch betont, dass die Transkriptionen keine schematischen Zeichnungen, Symbole, Zeichen, Tabellen und Schreibweisen enthalten. Ohne diesen Bezug bleiben die bloßen Worte jedoch oftmals sinnlos, da ja auch die Originaldokumente keine kontinuierlich angelegten Texte sind. Nur mithilfe von verschiedenen schematischen Zeichnungen strukturiert, musste der Unterricht anhand dieser häufig fragmentarisch notierten Gedanken und lose formulierten Thesen vorbereitet werden.

Um in das Thema einzuführen, wird am Anfang des ersten Bandes eine Auswahl von Kandinskys Texten und Programmen aus seiner Zeit als Lehrer am Bauhaus wiedergegeben. Darunter sind Texte wie *Farbkurs und Farbseminar* (1923), die schon in den Bauhaus-Publikationen veröffentlicht wurden, aber auch Texte, die erst nach seinem Tode erschienen sind, wie *Die Arbeit in der Wandmalerei*, den er für eine Sitzung des Meister- und Bauhausrates am 4. April 1924 in Weimar verfasst hatte und der von Hans M. Wingler im Jahr 1968 publiziert wurde. Des Weiteren findet sich hier aber auch ein vorher nie publizierter Brief Kandinskys an Ludwig Mies van der Rohe über die Notwendigkeit des Kunstunterrichts (1930). Alle diese Texte werden hier als Faksimile veröffentlicht. Da diese Aufzeichnungen nur wenige Korrek-

turen enthalten und gut lesbar sind, wurde allerdings auf eine Transkription verzichtet. Dieses Kapitel des Buches weckt aber einige Zweifel. Die Lektüre der – wenn auch teilweise gut lesbaren – Typoskripte kostet Zeit, Konzentration und Anstrengung und richtet sich wohl insbesondere an Leser, die es gewohnt sind, in Archiven zu arbeiten. Nach der ganzen Anstrengung scheint jedoch die Frage berechtigt, wozu der Leser es überhaupt machen soll, wenn die Mehrzahl der Texte doch schon publiziert wurde und die Typoskripte sehr wenig beziehungsweise kaum etwas Neues zu den publizierten Fassungen ergänzen können. Wäre es da nicht besser gewesen, diese Typoskripte als Illustration der klassisch edierten Schriften zu veröffentlichen, die eine recht verständliche Einführung in das Thema wären? So hätte man auch den Unterschied zwischen weiterführenden Texten und fragmentarischen Notizen der Unterrichtsunterlagen betont.

Es ist aber noch einmal zu unterstreichen, dass die Quellenedition für die Publikation der Unterrichtsunterlagen die beste editorische Entscheidung scheint. Der Vergleich mit der französischen Übersetzung von 1975 ist hier sehr aussagekräftig, jedoch nicht einfach, da die Orientierung im französischen Buch fast unmöglich ist. Man findet dort den gewünschten Unterricht nur zufällig, und wenn man ihn denn gefunden hat, ist es auch recht schwierig, den Text überhaupt wiederzuerkennen. Die schematische, häufig tabellarische Struktur von Kandinskys Notizen wurde dort ganz verändert, um daraus einen mehr oder weniger kontinuierlichen Text zu machen. Dort, wo die Logik seines Denkens den Übersetzern unklar schien, wurde die Reihenfolge modifiziert; mehrere unlesbare handschriftliche Hinzufügungen und unverständliche Abkürzungen wurden einfach weggelassen. All diese Modifikationen wurden dabei nie markiert. Es ist klar, dass anhand dieser fantasievollen, abgekürzten und schlampigen Edition keine richtige Idee zu solch komplizierten Dokumenten entstehen kann. Die Unterrichtsmaterialien waren daher zwar nicht unbekannt (sie wurden auch in andere Sprachen, wie z. B. Italienisch und Spanisch übersetzt!), wurden aber niemals ernst genommen und wirklich studiert. Wenn man sich für Kandinskys Unterricht am Bauhaus interessierte, wandte man sich der Publikation *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus* von Clark V. Poling (1982) zu, in der eine umfassende Untersuchung der Kurse ‚Analytisches Zeichnen‘ und ‚Farbenlehre‘ anhand von Schülerarbeiten aus dem Bauhaus-Archiv Berlin präsentiert wird. Viele dieser Arbeiten, von denen eine große Zahl in der Weimarer Zeit entstand, waren schon durch den Band *Punkt und Linie zu Fläche* (1925) bekannt. Die Unterrichtsunterlagen des Künstlers aus dem Getty Research Institute und dem Centre Pompidou datieren hingegen aus einer späteren Periode.

Die Möglichkeit, die von Angelika Weißbach innerhalb des Forschungsprojekts der Société Kandinsky bearbeiteten Unterrichtsnotizen in Beziehung zu einigen Schülerarbeiten aus dem durch Erwerbungen und Schenkungen stetig gewachsenen Fundus des Bauhaus-Archivs Berlin zu stellen, wurde anlässlich einer viel größeren Ausstellung zum Thema ‚Wassily Kandinsky – Lehrer am Bauhaus‘ im Berliner Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung in der zweiten Hälfte des Jahres 2014 exploriert. Das dadurch wesentlich erweiterte Bild von Kandinskys Lehre am Bauhaus wurde in dem von Magdalena Droste herausgegebenen Katalog zu dieser Ausstellung darge-

stellt.<sup>3</sup> Die dort enthaltenen Aufsätze von ihr selbst und Angelika Weißbach, aber auch von Karl Schawelka und Paul Weber können als guter Kommentar zu Weißbachs ein Jahr später erschienenen Publikation *Wassily Kandinsky. Unterricht am Bauhaus 1923–1933* betrachtet werden. Anhand der beiden neuen Publikationen aus den Jahren 2014 und 2015, welche nicht von ZeitgenossInnen Kandinskys bearbeitet wurden, ist es heute an der Zeit, die Hauptfrage Suzanne Marcos-Neys, „ob Kandinskys Unterricht jungen Menschen heute noch dienen kann“, zu beantworten.

Kandinsky wurde im Jahre 1922 von Walter Gropius als Professor an das Bauhaus nach Weimar berufen, folgte dem Umzug des Bauhauses 1925 nach Dessau und blieb der Schule auch unter den Direktoren Hannes Meyer und Ludwig Mies van der Rohe bis zu ihrer Auflösung unter dem Druck der Nationalsozialisten im Jahr 1933 treu. Wenn auch nicht ganz ab ihren Ursprüngen, erlebte er alle Perioden der Bauhaus-Schule, unterrichtete sowohl in der Grundlehre im ersten Semester ‚Abstrakte Formelemente‘ als auch in der Hauptlehre (Kompositionsübungen; ‚Konstruktion – Gestaltung – Komposition‘ im vierten Semester; theoretisches Seminar im zweiten Semester) und ab 1927 in der Malklasse.

Schon den Äußerungen von Kandinskys Studenten, aber auch seinen eigenen Notizen lässt sich entnehmen, dass Kandinskys Unterricht meistens dialogisch aufgebaut war. Obwohl es auch vorlesungsartige Teile gab, welche er ‚Vorträge‘ nannte, bildeten Übungen, in denen er zusammen mit den Studenten die von ihm selbst sorgfältig erteilten Hausaufgaben besprach, den Kern seines Unterrichts. Die Lektüre von Kandinskys Aufzeichnungen weist auf seine außerordentliche Systematik beim Vorbereiten des Unterrichts hin. Für jede Stunde vermerkte er Zweck, Themen, Stichworte und Beispiele, die während der folgenden Jahre noch ergänzt werden sollten. Erstaunlich präzise, häufig sogar mit genauen Formatausmessungen, konzipierte er die Aufgaben für die Studenten. Kandinsky betonte aber auch die Wichtigkeit der Aufgaben, bei denen sich die Studenten selbst klare Ziele stecken und ihre Lösungen begründen mussten. Er verlangte auch, dass sie die Absicht jeder Arbeit präzise auf dem Blatt oder auf der Rückseite der Arbeit vermerkten. Sie sollten lernen, ihre eigene Argumentation aufzubauen und die Argumentation der anderen zu verstehen.

Er handelte dabei so, wie er es im Arbeitsplan für das Seminar ‚Kompositionsübungen‘ in der Hauptlehre im Jahre 1925 ausdrückte, um die „ausbildung der schöpferischen kräfte im aufbau, des künstlerisch-schöpferischen denkens, der vernunft- und gefühlskritik bei innerer freiheit“ zu fördern. (Bd. I, 251) Jean Leppien erzählte, dass er von Kandinsky gelernt habe, dass jede Form eine Bedeutung habe; was für eine Bedeutung sie aber konkret habe, sagte Kandinsky den Studenten nicht, da sie diese selbst, durch ihr eigenes Erleben, zu welchem sie seine Hilfe führen sollte, finden mussten.<sup>4</sup>

Unter allen von Kandinsky am Bauhaus unterrichteten Lehrveranstaltungen ist der in der Grundlehre eingerichtete Kurs ‚Abstrakte Formelemente‘ heute am besten

3 *Wassily Kandinsky – Lehrer am Bauhaus*, Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlin, hrsg. von Magdalena Droste, Berlin 2014.

4 Nina Kandinsky 1976 (s. Anm.1), S. 138.

bekannt; er war während mehrerer Jahre für das erste Semester obligatorisch und wurde zu Beginn der 1930er Jahre nach den Protesten der materialistisch eingestellten Studenten fakultativ. Wie muss man heute die zunehmende Reaktion der Studenten gegen Kandinskys Kurs bewerten? Ist es so, dass, wie wieder und wieder bestätigt wird, Kandinsky in der Abstraktion das Endziel der ganzen Kunstevolution sah, die er als eine lineare Entwicklung betrachtete?

Die Debatten über diesen Kurs gelten eigentlich als generelle Bewertung der Kunst und Kunsttheorie Kandinskys, deren verschiedene wichtige Teile dort dargestellt wurden. Der Kurs bestand aus 14 Lehreinheiten; während die ersten vier Stunden eine Einführung sowie eine kurze Kunstgeschichte umfassten, widmete er die sieben zentralen Einheiten (fünfte bis elfte Stunde) der Farbenlehre und nur in den letzten drei Stunden betrachtete er Formelemente. Im Laufe der Zeit gewann der Formunterricht jedoch an Bedeutung. Offensichtlich entspricht dieses Schema fast genau der Struktur von Kandinskys wichtigster Münchner Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, in der im ersten Teil generelle Probleme der Kunsttheorie betrachtet werden und im zweiten Teil überwiegend die Farbe besprochen wird.

Auch inhaltlich war Kandinskys Unterricht am Bauhaus eine Wiederaufnahme und Entwicklung der in *Über das Geistige in der Kunst* zum Ausdruck gebrachten Ideen. In diesem Zusammenhang ist die Analyse von Kandinskys Farbunterricht höchst erhellend. Wie schon in München baute Kandinsky auch in Dessau seine Farbenlehre auf dem System der zwei Gegensatzpaare auf. Der Gegensatz von Gelb und Blau, den Kandinsky mit dem Warm-Kalt-Kontrast gleichsetzte, und der Gegensatz von Weiß und Schwarz (Hell-Dunkel) bildeten die zwei „großen Gegensätze im inneren Werte“, während die Gegensätze der Komplementärfarben Rot und Grün und Orange und Violett dagegen das zweite Paar der Kontraste „von physikalischem Charakter“ bildeten. Das Resümieren dieses Systems in drei Tabellen in *Über das Geistige in der Kunst* führte zu Verwirrung und verursachte das Erstaunen, welches noch Clark V. Poling beschrieb. Es betrifft vor allem die Tabelle III aus der deutschen Piper'schen Edition, wo sich im Farbkreis Blau zwischen Rot und Violett und Grün zwischen Violett und Gelb befinden (derselbe Kreis wurde dagegen in der russischen Edition von 1914 unter einem traditionellen Aspekt dargestellt). Die verschiedenen schematischen Zeichnungen, die Kandinsky für die zehnte Stunde seines Bauhaus-Unterrichts im Jahre 1925/26 anfertigte (Bd. I, 150–153), zeigen, dass er immer noch nach der besten grafischen Illustration derselben Kontrastpaare suchte. Der andere wichtige Punkt in Kandinskys Farbentheorie betraf die Frage über ideale Zusammenhänge von Farbe und Form. Dafür hatte Kandinsky ab etwa 1904 Interesse gezeigt und seine Variante dieser Zusammenhänge (Dreieck gelb, Kreis blau und Rechteck rot) in der farbigen Tabelle IV in der russischen Edition von *Über das Geistige in der Kunst* (1914) wiedergegeben. Im Jahre 1923 bereitete Kandinsky am Bauhaus Weimar Fragebögen vor, um eine ‚wissenschaftliche‘ Bestätigung dieser Zusammenhänge zu bekommen. Nach dem Sieg seiner Variante publizierte er in der Anthologie *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923* (1923) die Tabelle unter dem Namen *Die drei Grundfarben verteilt auf die drei Grundformen*, die auf der Tabelle IV in *Über das Geistige in der Kunst* basierte.

Die Aufforderung, diese Fragebögen auszufüllen, brachte Kandinsky vonseiten seiner Studenten viel Hohn und Spott ein und muss in der Tat cum grano salis betrachtet werden. Kandinskys Art, theoretisch zu schreiben, war zwar formell an das wissenschaftliche Modell angelehnt, was an seinen Universitätsanfängen in Moskau in den 1890er Jahren liegen mag, jedoch arbeitete er meistens intuitiv. Trotz seines Bemühens um Exaktheit und Systematik ging Kandinsky in seiner Argumentation eher fantasievoll und willkürlich als konsequent und logisch vor. Ganz frei rezipierte er fremde Theorien und entnahm dort sehr chaotisch, was seinen eigenen Ideen entsprach. Die Wissenschaft im akademischen Sinn blieb meistens nur Stil in seinen Schriften, wie es Karl Schawelka in dem für den Berliner Katalog (2014) geschriebenen Aufsatz schön formuliert hat. Wir müssen also anerkennen, dass Kandinskys Schriften nicht im Rahmen ‚reiner‘ Wissenschaft, sondern als Künstlertheorien gesehen werden müssen.

Das Problem der Zusammenhänge zwischen Wissenschaft und Kunst war essenziell für die Definition der Künstlertheorie, für den Aufbau ihrer Logik und das Verstehen ihrer Ziele und Methoden sowie des sie strukturierenden Zusammenhanges mit künstlerischer Praxis und Pädagogik. Das machte Kandinsky seit 1912 zum Thema seiner Überlegungen. Nach dem Erscheinen seines Buches *Über das Geistige in der Kunst* begann er Material für eine Art ‚Harmonielehre‘ zu sammeln. In Goldach im Herbst 1914, am InKhuK (Institut für künstlerische Kultur) in Moskau im Jahr 1920 und 1921 ebendort an der RAKhN (Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaften) schrieb Kandinsky erste theoretische Teile dieser ‚Harmonielehre‘ und intensivierte die Zusammenarbeit mit Theorikern und Vertretern verschiedener Künste (Musik, Poesie, Theater und Tanz), Physikern, Chemikern, Philosophen und Kunsthistorikern. Mehrere Hinweise dazu finden sich in seinen Bauhaus-Notizen, aber nur in einigen Fällen sind sie explizit, wie zum Beispiel im Fall des Komponisten und Kunsthistorikers Alexander Schenschin, der eine vergleichende Analyse von visueller und musikalischer Sprache erarbeitete und sich mit der Kirche als synthetischer Kunstform beschäftigte. Jedoch handelte es sich in diesem Fall um einen Moskauer Kollegen Kandinskys aus den Jahren 1920/21 und gar nicht um den berühmten Poeten des 19. Jahrhunderts, Afanasij Fet (Schenschin), wie es im Personenregister von *Unterricht am Bauhaus* nachzulesen ist: Vermutlich ist es in der ganzen Edition der einzige große faktische Fehler, was die außerordentliche Genauigkeit und Präzision dieser Publikation belegt. Der Fehler selbst ist sehr symptomatisch, da er die immer noch vorherrschende Ignoranz gegenüber Kandinskys gesamtem russischen Aufenthalt in den Jahren 1915 bis 1921 widerspiegelt. Dies ist jedoch fatal, da ohne diese Kenntnis keine greifbare Brücke zwischen Kandinskys Münchner Periode und jener am Bauhaus geschlagen werden kann. Kandinskys Konzeption einer Kunstwissenschaft, die in der Münchner Periode wurzelte und in der Bauhaus Periode zu ersten Resultaten führte, wurde in Moskau in den Jahren 1920/21 dank der engen Zusammenarbeit mit Kollegen an der RAKhN philosophisch fundiert und einer wissenschaftlichen Prüfung unterzogen. Der noch so wenig bekannten Moskauer Periode kommt damit eine sehr wichtige Rolle in der gesamten theoretischen Entwicklung Kandinskys zu.

Die Konstruktion eines terminologischen Apparats für die Kunstwissenschaft ist eines der wichtigsten längeren Projekte Kandinskys; dazu gehören mehrere Überlegungen zu den Schlüsselbegriffen in seinen Kursen am Bauhaus. Dieses Projekt, an dessen Konzeption auch Roman Jakobson, etwa im Jahre 1919, beteiligt wurde, musste in der kollektiven Arbeit an einem Lexikon zur künstlerischen Terminologie an der RAKhN gipfeln; nach seiner Rückkehr aus Russland entwickelte Kandinsky diese Arbeit am Bauhaus alleine weiter. Ein Beispiel lässt diese Idee klarer werden: Während der Bauhaus-Zeit begannen die Begriffe von Spannung und Rhythmus eine zunehmende Rolle in seiner Theorie zu spielen. Sie ersetzen die Termini Bewegung und Klang, die für ihn früher wichtig waren. Spannung und Rhythmus vermochten den generellen Begriff des Lebens, des lebendigen Organismus, des Pulsierens, der immer mehr Platz in seiner Theorie einnahm, besser auszudrücken. All diese Ideen, die schon in den Münchner Schriften Kandinskys zu finden sind, wurden im Kreis seiner engsten Kollegen und Freunde in Moskau, im Kreis von Alexander Gabritschewskij und Evsej Schor, in ihren verschiedenen Zusammenhängen mit dem Werk Goethes und der Lebensphilosophie Georg Simmels intensiv besprochen. Diese Diskussionen wurden dann am Bauhaus fortgesetzt, wo Kandinsky in Paul Klee einen Gleichgesinnten fand.

In Korrespondenz mit diesen Ideen stellte Kandinsky die bedeutendste Frage der heutigen Kunstentwicklung nicht als Alternative zwischen einer abstrakten oder gegenständlichen Kunst, sondern als Alternative zwischen einer lebendigen oder toten Kunst. Das war letztendlich eine weitere Entwicklung seiner Theorie der ‚großen Abstraktion‘ und ‚großen Realistik‘ – von zwei Polen, die „schließlich zu einem Ziel führen“, wie es der Künstler in seinem Aufsatz *Über die Formfrage* 1912 ausdrückte.<sup>5</sup> Im Almanach *Der Blaue Reiter* (1912), wo diese wichtige Schrift veröffentlicht wurde, wurde von Kandinsky zusammen mit Franz Marc eine Art vergleichende Kunstwissenschaft konzipiert, in der die Kunstwerke – ihre innere Verwandtschaft zueinander entdeckend – in einen intensiven Dialog treten. Verschiedene zeitgenössische Kunstwerke wurden dank einer sorgfältig durchdachten Buchkomposition en regard mit formell, geografisch und historisch sehr weit von ihnen entfernten Kunstwerken des Mittelalters, populären Bildern aus Russland (‚Iubki‘), Bayern (Hinterglasmalerei), Afrika und so weiter reproduziert. Aus ihrem originären Raum- und Zeitkontext gelöst, wurden die Bilder zu autonomen Einheiten, was die Reflexion des Themas ‚Bild‘ auf ein höheres theoretisches Niveau setzte und eine Ausdehnung des Kunstkonzepts bedingte. Ein so eingestelltes ‚vergleichendes Sehen‘ wurde durch anthropologische Überlegungen Kandinskys ermöglicht, die mit seinen eigenen Erfahrungen während der Expedition in das Gouvernement von Wologda im Jahr 1889 ihren Anfang nahmen.

Dieser Weg von anthropologischen Studien zur erneuten Theorie des Bildes und des Kunstwerkes zeigt eine bestimmte Verwandtschaft Kandinskys mit Aby Warburg, der zur selben Generation gehörte und dessen Universitätsbildung zur gleichen Zeit stattfand. In den Jahren 1895/96 unternahm der Hamburger Kunsthistoriker seine be-

---

5 *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1984, S. 147.

rühmte Amerikareise nach New Mexiko, was für die Etablierung seines Hauptbegriffs der ‚Pathosformel‘ und einer darüber angefertigten Bilderreihe, die Mitte der 1920er Jahre im *Bilderatlas Mnemosyne* versammelt wurde, höchst wichtig war. Diesen Parallelismus habe ich im Jahr 1991 an der Scuola Normale Superiore in Pisa im Rahmen eines Seminars über Warburg, das von Salvatore Settis geleitet wurde, zur Untersuchung vorgeschlagen, dann in meiner Dissertation im Jahr 1995 bearbeitet und schließlich im Buch *Colore Simbolo Immagine. Origine della teoria di Kandinsky* (Florenz 2000) publiziert. Es freut mich heute sehr, dass meine damalige Intuition anhand der erst kürzlich veröffentlichten Materialien zu Kandinskys Bauhaus-Zeit bestätigt wurde.

Der zweite Band von Kandinskys *Unterricht am Bauhaus* versammelt verschiedene Lehrmaterialien des Künstlers, darunter auch Farb- und Formmaterial und der ‚Bilder-Atlas‘, wie ihn Angelika Weißbach, von Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne* inspiriert, nennt. Er besteht aus 180 Beispielen aus den Bereichen bildende Kunst, Architektur, Theater und außereuropäische Kulturen sowie Industrie, Technik und Tier- und Pflanzenwelt. Des Weiteren beinhaltet er Alltags-, Mode- und Sportfotografie, die Kandinsky meistens aus Zeitschriften und Zeitungen ausgeschnitten hat. Das ‚Denken in Bildern‘, das im Almanach *Der Blaue Reiter* einen ersten Umriss erfuhr, wurde in der Bauhaus-Zeit zum systematischen pädagogischen Lehrmittel. Es ist also nicht erstaunlich, dass die Analyse dieses Materials sowohl Angelika Weißbach als auch Andreas Beyer Parallelen zwischen Kandinskys und Warburgs Methoden der Bildbetrachtung ziehen lässt.<sup>6</sup>

Mit den Beispielen aus dem ‚Bilder-Atlas‘ sind Kandinskys Manuskripte zum Seminar *Konstruktion – Gestaltung – Komposition* im vierten Semester und zum theoretischen Seminar im zweiten Semester verbunden. Anhand dieser Bilder demonstrierte der Künstler „Beziehungen zwischen scheinbar weit von einander liegenden Gebieten“ (Bd. I, 305), was wesentliche Fragestellungen über die wichtigsten Kunstbegriffe ermöglichte. So fragte er seine Studenten nach den Unterschieden zwischen einem gotischen Dom und einer modernen Fabrik bezüglich Lage, Umgebung, Form, Licht und so weiter und suchte nach Ursachen für diese. Parallel zeigte er auch zwei Borsig-Lokomotiven aus den Jahren 1841 und 1922, Kinderzeichnungen und russische Volksblätter aus dem *Blauen Reiter* sowie ein byzantinisches Mosaik in Ravenna (das in *Über das Geistige in der Kunst* abgedruckt ist) und forderte die Studenten auf, über die vergleichende Logik der Formentwicklung in Kunst und Technik nachzudenken. (Bd. I, 348–350) Die Suche nach wesentlichen Unterschieden zwischen den nur oberflächlich auszumachenden Erscheinungen und der inneren Verwandtschaft der anscheinend weit voneinander entfernten Dinge ist in Kandinskys *Unterricht am Bauhaus* systematisch geworden. Kandinsky forderte seine Studenten, die in verschiedenen Werkstätten arbeiteten, auf, ein Grundprinzip für die jeweilige Abteilung zu formulieren und zu überlegen, was alle Werkstätten miteinander verbände. Alles wurde zum Objekt der Reflexion über den Sinn der Formentwicklung in verschiedenen Bereichen, die ir-

6 *Kandinsky, Marc und der Blaue Reiter*, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, hrsg. von Ulf Küster, Berlin 2016, S. 23–28.

gendwie verbunden sein müssten, da jeder Bereich ein Teil des organischen Ganzen sei. So fragte Kandinsky seine Studenten beispielsweise: „wie kann die abstrakte Kunst in Einklang mit der gesamten Bestrebung unserer Zeit gebracht werden“ (Bd. I, 300) oder warum solle die Malerei verschwinden, wenn die Musik und der Tanz „weiter leben und vorwärts schreiten“ würden? (Bd. I, 314) Heute, da die Globalisierung auch die Museen betrifft, sind Kandinskys Überlegungen wieder aktuell. Als ein Beispiel soll seine Überlegung über die Kunstausstellungen zu den Themen ‚Kunst und Technik‘, ‚Malerei und Musik‘ und so weiter von 1929 dienen: „die Themen aufregend, die Lösungen stumpfsinnig dank der Gewohnheit nur äussere Verbindungen zu sehen“; in- nere Zusammenhänge dagegen „sind langsam bildende Zukunft“. (Bd. I, 350)

In einem Brief vom 29. Juni 1937 an Galka Scheyer formulierte Kandinsky in Polemik gegen jene Kunsthistoriker, die den formellen ‚Beeinflussungen‘ zu viel Wert beimäßen, sein pädagogisches Credo wie folgt: „Sie nennen oft ‚Schulen‘ solche äusseren Zusammenhänge. Schule ist meiner Meinung nach Befruchtung des Geistes der nächsten Generation“.<sup>7</sup> Diese Idee der Kunstpädagogik als geistige Erziehung, als Aufbau des künstlerischen Denkens im Sinne der inneren Freiheit und Selbstständigkeit, aber auch des Respekts gegenüber dem fremden Denken, als einer Ausbildung des Wissens, dass alle Kunstfragen in enger Verbundenheit mit den anderen Bereichen des menschlichen Lebens und der Natur gestellt und gelöst werden müssen, war ohne Zweifel das Wichtigste an Kandinskys Unterricht, was auch heute aktuell bleibt. Die Publikation seines *Unterrichts am Bauhaus* wird deshalb sicher auch den jungen Menschen heute dazu dienen, die Welt mit Künstleraugen immer neu zu entdecken.

NADIA PODZEMSKAIA

Centre de recherche sur les arts et le langage, CRAL  
(CNRS-EHESS), Paris

<sup>7</sup> Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky*, Stuttgart 1993, S. 330.



**Bianca Baumann und Alexis von Poser (Hrsg.); Heikles Erbe. Koloniale Spuren bis in die Gegenwart;** Dresden: Sandstein Verlag 2016; 387 S., 345 meist farb. Abb.; ISBN 978-3-95498-250-9; € 48

In den letzten Jahren haben die Diskussionen um eine postkoloniale Sichtweise auf die deutsche Vergangenheit in Übersee auch die Museen, vor allem die Völkerkundemuseen erreicht. Schon zuvor hat sich wohl so mancher Museumsbesucher die Frage gestellt, auf welchem Wege wohl die ausgestellten Exponate in hiesige