

WASSILY KANDINSKY

AQUARELLE WATERCOLOURS



GALERIE THOMAS

WASSILY KANDINSKY

AQUARELLE
WATERCOLOURS

GALERIE THOMAS



INHALT

- 4 »SPAZIERENDES PAAR«
1905
- 12 »ENTWURF 'ZU AUF WEISS I'«
1920
- 20 »FARBIGE LINIEN«
1924
- 27 »BRAUNER STRAHL«
1924
- 36 »IM LOCKEREN GRÜN«
1927
- 40 »VON KURVE ZU KURVE«
1933
- 44 »DER KLEINE PUNKT«
1939
- 49 »IN DER HÖHE«
1939
- 55 »OHNE TITEL«
1940
- 58 BIOGRAPHIE

CONTENT

- 4 »WALKING COUPLE«
1905
- 12 »STUDY FOR 'ON WHITE I'«
1920
- 20 »COLOURED LINES«
1924
- 27 »BROWN RAY«
1924
- 36 »IN THE SLACK GREEN«
1927
- 40 »FROM BEND TO BEND«
1933
- 44 »LITTLE POINT«
1939
- 49 »IN HEIGHT«
1939
- 55 »UNTITLED«
1940
- 58 BIOGRAPHY





»SPAZIERENDES PAAR«

1905

Gouache auf schwarzem Karton
1905
35 x 49,9 cm
signiert unten links
rückseitig bezeichnet
'Kandinsky – Spazierendes Paar (Tempera) No 97'
Barnett 187

In der Handliste des Künstler bei den kolorierten Zeichnungen verzeichnet: '97, Spazierendes Paar'.

Provenienz

- Privatsammlung, Berlin (1907)
- Privatsammlung, Belgien
- Privatsammlung

Ausstellungen

- Dresden 1905 (laut Handliste)
- Secession, Berlin 1906. XII Kunstausstellung: Zeichnende Künstler. Nr. 122

Literatur

- Grohmann, Will. Wassily Kandinsky. Life and Work. New York 1958. S. 343
- Gordon, Donald E. Modern Art Exhibitions 1900-1916. München 1974. Bd. 2. S. 181
- Fineberg, Jonathan D. Kandinsky in Paris 1906-7. Ann Arbor, USA, 1984. S. 52
- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Bd. 1, 1900-1921. München 1994. Nr. 187, S. 175 mit Abb.

»WALKING COUPLE«

1905

gouache on black cardboard
1905
13 3/4 x 19 5/8 in.
signed lower left
verso inscribed
'Kandinsky – Spazierendes Paar (Tempera) No 97'
Barnett 187

Recorded in the artist's handlist of the coloured drawings: '97, Spazierendes Paar'.

Provenance

- Private collection, Berlin (1907)
- Private collection, Belgium
- Private collection

Exhibited

- Dresden 1905 (according to the handlist)
- Secession, Berlin 1906 XII Kunstausstellung: Zeichnende Künstler. No. 122

Literature

- Grohmann, Will. Wassily Kandinsky. Life and Work. New York 1958. p. 343
- Gordon, Donald E. Modern Art Exhibitions 1900-1916. Munich 1974. Vol. 2. p. 181
- Fineberg, Jonathan D. Kandinsky in Paris 1906-7. Ann Arbor, USA, 1984. p. 52
- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Vol. 1, 1900-1921. Munich 1994. No. 187, p. 175, ill.



Die Gouache *Spazierendes Paar* muß während Kandinskys fast dreimonatigen Aufenthalt in Dresden, im Sommer 1905, entstanden sein. Ein Zeitungsausschnitt der *Dresdner Neuesten Nachrichten* vom 5. Juli 1905, der auf der Rückseite des Kartons klebt, spricht für das Entstehungsjahr, ebenso wie eine, in ihrer Komposition vergleichbare und datierte Zeichnung. Auch die Ausstellungsgeschichte kann als Indiz dafür herangezogen werden, denn die Arbeit wurde 1905 erstmals in Dresden gezeigt.

Der Dresdner Sommer ist eine Episode der Wander- und Entdeckungsjahre, die Kandinsky mit seiner Gefährtin Gabriele Münter zwischen 1904 und 1908 verbringt. Die unklaren Lebensverhältnisse – Kandinsky lebt zwar seit September 1904 offiziell von seiner ersten Frau getrennt, doch die strengen Gesetze der russisch-orthodoxen Kirche machen das Scheidungsverfahren kompliziert – mögen das Paar dazu veranlaßt haben in einem ruhelosen Hin und Her zu leben. Alleine 1905 besuchen sie Tunis, Palermo, Rom, Florenz, Bologna, Verona. Kandinsky fährt von dort weiter nach Innsbruck, Igls und Starnberg. Von dort geht es weiter nach Dresden, wo sich das Paar wieder trifft. Nach ca. drei Monaten kehrt er nach München zurück, um nach einem kurzen Aufenthalt über Wien und Budapest in seine

The gouache *Walking Couple* must have been painted during his almost three-month stay in Dresden in the summer of 1905. A newspaper cutting from *Dresdner Neueste Nachrichten* dated July 5, 1905 is glued to the back of the cardboard and indicates the year of origin, as does a dated drawing with a comparable composition. The fact that the gouache was first exhibited in Dresden in 1905 points in the same direction.

That summer in Dresden was part of the years of travel and discovery that Kandinsky experienced with his companion, Gabriele Münter, from 1904 to 1908. Their unsettled status – Kandinsky was officially separated from his first wife since 1904, but the strict laws of the Russian Orthodox Church complicated the divorce procedure – might have caused the couple to live a restless and roaming life. In 1905 alone, they visited Tunis, Palermo, Rome, Florence, Bologna, and Verona. From there, Kandinsky continued to Innsbruck, Igls, and Starnberg. Finally, he arrived in Dresden, where he joined Gabriele Münter again. After roughly three months, he returned to Munich for a short while and then travelled via Vienna and Budapest to his

russische Heimat zu reisen, wo er wie üblich den Herbst verbringt. Im November begibt sich Kandinsky wieder auf die Heimreise nach Deutschland. Er trifft Gabriele Münter im Zug nach Lüttich, sie verbringen einige Tage in Brüssel um sich dann in wärmere, südlichere Gefilde zu begeben. Die Reise führt sie nach Italien wo sie das Jahr in Rapallo ausklingen lassen. Auch in den nächsten Jahren behält das Paar diesen Lebensstil bei. Erst ab 1909 gründen sie einen gemeinsamen Hausstand in Murnau.

Kandinsky entlehnt seine Motive in diesen ersten Jahren der künstlerischen Orientierung häufig einem romantischen Historismus, der Mythen- und Sagenwelt. Die Erschaffung dieser phantastischen Bildwelten ermöglicht dem Künstler einen freieren Umgang mit Farben und Formen und somit eine Loslösung vom naturalistischen Bildgegenstand.

Dabei hat er sich selbst jedoch genaue Regeln verordnet, so schreibt er später in einem unveröffentlichten Manuskript von 1910/11:

„Es ist erlaubt, Simson und Delila zu malen.

Es ist verboten, Gespenster zu malen.

Es ist erlaubt, Sintflut zu malen.

Es ist verboten, Rokoko zu malen.

Nur muß das Erlaubte auch nur in einem gewissen Sinne gemalt werden. D. h. es muß so gemalt (werden), als ob das Gegenständliche direkt nach der Natur gemalt wurde. Wenn möglich malt man es auch nach der Natur. ... Außer dem Gespenste ist es verboten, ein Rokokobild zu malen. Warum? Auch wie Gespenst: man kann es nicht nach der Natur malen. D. h. wenn morgen plötzlich durch Zauber wieder voller Rokoko im Leben entstehen würde, so würde das sofort erlaubt. Wenn es aber heute steht, würde das Bild nicht 'literarisch' aussehen? Aber vielleicht gar nicht sein. Und wenn es nicht literarisch, sondern malerisch sein würde, so fällt der Grund für das Verbot ab.“¹

Mit dem Biedermeier verhält es sich in diesem Zusammenhang wohl wie mit der Zeit des Rokoko. Doch da der Künstler die Szene eindeutig malerisch behandelt hat, war sie „erlaubt“. Die genaue Betrachtung der idyllischen Biedermeierszene mit einem flanierenden, eleganten Paar zeigt die Vielschichtigkeit und die technische Fertigkeit dieser Arbeit.

In ihrer Komposition und der Behandlung von Grund und Figur erinnert die farbige Gouache an Holzschnitte früherer Jahre. Kandinsky greift für seine farbigen Zeichnungen häufig

home country Russia, where he spent the autumn, as usual. In November, Kandinsky went back to Germany and met up with Gabriele Münter in the train to Lüttich. The couple spent a few days in Brussels and then headed towards the warmth of the South. They travelled to Italy and finished off the year in Rapallo. Kandinsky and Münter continued this lifestyle over the following years until they finally set up house in Murnau in the year 1909.

In these initial years of artistic orientation, Kandinsky borrowed much of his motifs from the romantic historicism of the world of myths and legends. Creating these fantastic pictorial worlds allowed the artist to deal with colours and forms more liberally and break away from the naturalistic picture object.

Kandinsky set up a strict set of rules for himself, in an unpublished manuscript from 1910/11, he wrote on the subject:

“It is permitted to paint Samson and Delilah.

It is prohibited to paint ghosts.

It is permitted to paint the Deluge.

It is prohibited to paint Rococo.

Yet, even the permitted may only be painted in a certain sense. That means it must (be) painted as if the object were painted immediately from nature. And if possible, it should be painted from nature. ... It is not only prohibited to paint a ghost, but also a Rococo picture. Why? For the same reason as with the ghost: it cannot be painted from nature. That means that, if Rococo would suddenly come back to full life by magic tomorrow, it would immediately be permitted. But if the picture would exist today, would it not look 'literary'? Yet perhaps it would not be literary at all. And if it were not literary, but pictorial, there would no longer be a reason for the prohibition.“¹

What Kandinsky wrote about Rococo probably also applies to the Biedermeier style, but as the artist treated the scene in a pictorial way, it was “permitted“. If we take a closer look at the idyllic Biedermeier scene with an elegant sauntering couple, the complexity and technical skill involved in this work become apparent.

The composition and the treatment of the base and figure in this colour gouache are reminiscent of



Promenade, ca. 1903
 Farbholzschnitt auf Japanpapier, Roethel 1

Promenade, c. 1903
 colour woodcut on Japan paper, Roethel 1

auf bereits erarbeitete Themenkomplexe aus dem Bereich der Druckgraphik zurück (siehe Abb. oben). Neben diesen thematischen Übereinstimmungen lassen sich auch formale Parallelen erkennen. Zum Beispiel in der Konzentration, der Disziplinierung der Form, zu der die Technik des Holzschnitts zwingt und die auch viele der farbigen Zeichnungen kennzeichnet.

Auch die Verwendung eines schwarzen Kartons als Malgrund erinnert an die flächige Formgestaltung des Hochdruckverfahrens. Kandinsky macht sich dieses einfache künstlerische Hilfsmittel zunutze, indem er bei der Modellierung der Figuren und der Landschaft auf konturierende Linien verzichtet, vielmehr skizziert er die Umrisse mit Hilfe von Binnenzeichnungen. Das floral-ornamentale Muster des Kleides ist in neoimpressionistischer Manier in einer leichten Tupfentechnik gemalt und steht im Gegensatz zu der flächigen Formgebung der männlichen Gestalt. Die Durchlässigkeit des Hintergrundes führt zu einer Verschmelzung von Figur und Bildgrund.

woodcuts from earlier years. For his colour drawings, Kandinsky often picked up the threads of themes he had already dealt with in his prints (see fig. above). Apart from these corresponding themes, technical parallels can also be made out. The concentration and disciplining of form required in woodcuts, for instance, also marks many of the colour drawings.

Even the fact that Kandinsky painted on black cardboard reminds one of the two-dimensional style of relief printing. Kandinsky made use of this simple artistic measure by modelling the figures and landscape without contours. Instead, he outlined them by means of inside drawings. The floral-ornamental pattern of the dress is painted in a Neo-Impressionist manner, using a light dot technique. It contrasts with the two-dimensional male figure. The translucence of the background makes the figures and support base blend.



Vorzeichnung zu *Spazierendes Paar*
ca. 1905, Barnett 80

Sketch for *Walking Couple*
c. 1905, Barnett 80

In seinen theoretischen Schriften setzt sich Kandinsky mehrfach mit der Wirkung eines farbigen Bildgrundes auseinander. Zum einen geht es ihm dabei um die Farbwirkung „jede Farbe wirkt auf Schwarz feierlicher und stärker“² und zum anderen um die Möglichkeit der kompositorischen Einbeziehung, dem Ausfüllen naturalistischer Lücken. „Da wird eine schwarze Fläche, wo kein Himmel ist, als Himmel wirken, da in solchen Fällen der Himmel als schwarz oder beinahe schwarz gedacht wird.“³

Wie anders es sich bei dem Medium Zeichnung verhält, zeigt ein Blatt, das ebenfalls 1905 in engem Zusammenhang zu der vorliegenden Gouache entstanden ist (siehe Abb. oben). Die zeichnerischen Mittel zur Modellierung nutzt Kandinsky nicht. Die Szenerie wird einzig und allein durch klar und exakt geführte Linien umrissen, also eine genau gegenteilige Vorgehensweise wie bei dem vergleichbaren Holzschnitt oder der Gouache.

Obwohl noch weit entfernt von der einige Jahre später vollzogenen Abstraktion, zeigt die Gouache bereits die Meisterschaft im Umgang mit Komposition und Farbe. SH

In his theoretical writings, Kandinsky recurrently analysed the effect of a colour support base. Firstly, he dealt with the effect of the colour, as “every colour looks more solemn and intense on black”² and, secondly, with the possibility of incorporating the support base in the composition to close naturalistic gaps. “A black surface, where there is no sky, will look like sky, because in such cases the sky is imagined to be black or almost black.”³

A work executed also in 1905 in close connection with this gouache, shows how different things are with drawings (see fig. above). Kandinsky did not use graphic means of modelling. He merely outlined the scenery by clear and precise lines, the exact opposite of the method he used for the comparable woodcut or the gouache.

Although still far from the abstraction he was later to perfect, the gouache already documents his mastery of composition and colour. SH



Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in St. Cloud mit Blick auf Paris, 1906

Wassily Kandinsky and Gabriele Münter in St. Cloud with view over Paris, 1906





»ENTWURF ZU 'AUF WEISS I'«

1920

Aquarell und Tusche auf Papier
1920
39,2 x 52,2 cm
monogrammiert und datiert unten links
Barnett 521

Das Aquarell ist die Studie zu dem Ölgemälde
Auf Weiss I, das im Februar 1920 entstand.

Provenienz

- Fannina Halle, Wien
- New Gallery, New York
- Galerie Berggruen, Paris (spätestens 1964)
- Tazzoli, Mailand
- Galleria Galatea, Turin
- Privatsammlung

Ausstellungen

- Alte Galerie, Kassel 1964. Documenta III, Internationale Ausstellung: Handzeichnungen. Nr. 2 mit Farbabb.
- Heinz Berggruen et Cie., Paris 1972. Kandinsky, aquarelles et dessins. Nr. 9 mit Abb.

Literatur

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Bd. 1, 1900-1921. München 1994. Nr. 521, S. 460 mit Abb.

»STUDY FOR 'ON WHITE I'«

1920

watercolour and Indian ink on paper
1920
15 3/8 x 20 1/2 in.
signed with monogram and dated lower left
Barnett 521

The watercolour is a study for the oil painting
On White I of February 1920.

Provenance

- Fannina Halle, Vienna
- New Gallery, New York
- Galerie Berggruen, Paris (by 1964)
- Tazzoli, Mailand
- Galleria Galatea, Turin
- Private collection

Exhibited

- Alte Galerie, Kassel 1964. Documenta III, Internationale Ausstellung: Handzeichnungen. No. 2, col. ill.
- Heinz Berggruen et Cie., Paris 1972. Kandinsky, aquarelles et dessins. Nr. 9 mit Abb.

Literature

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Vol. 1, 1900-1921. Munich 1994. No. 521, p. 460, ill.



Kandinskys *Entwurf zu 'Auf Weiss I'* von 1920 besticht neben der straffen Komposition und der berückenden Farbwahl durch die Einführung eines neuen Formelements: eines Schachbrettmusters, das sich auf der linken Seite des Bildes aus der eigentlichen Komposition des Bildes herauschält. Das Schachbrettmuster, das auf dieser detaillierten Studie, die später von Kandinsky in Öl (siehe Abb. S. 17) übertragen wurde, erstmals verwendet wird, taucht ab diesem Zeitpunkt immer wieder in seinen Arbeiten auf.⁴

In dem Aquarell *Entwurf zu 'Auf Weiss I'* sind es zunächst schwarze und weiße Quadrate, die neben der farbintensiven, aus amorphen Formen bestehenden Komposition vom Betrachter wahrgenommen werden, weil sie in ihrer Geometrie und Unmissverständlichkeit ein eigenes, anderes Kapitel aufzuschlagen scheinen.

Kandinsky gibt mit diesem kleinen, länglichen Schachbrettmuster, das sich im unteren Teil auflöst – neben allen Farben, die er sprechen lässt – den Nichtfarben Weiß und Schwarz Raum, indem er schwarze Quadrate 'auf weiß' malt. Die Nichtfarbe Weiß bedeutet die totale Abwesenheit von Farbe, die Nichtfarbe Schwarz hingegen symbolisiert die Verdichtung aller Farben. Dieser kleine Zusatz also, den

The fascination of Kandinsky's *Study for 'On White I'* from 1920 derives not only from its tight composition and enchanting colours, but also from the introduction of a new form element: a chequered pattern that emerges from the actual composition of the picture on the left side. This chequered pattern was first used in this detailed study that Kandinsky subsequently painted in oil (see fig. p. 17), and it henceforth became a recurrent element in his works.⁴

Looking at the watercolour *Study for 'On White I'*, the viewer first sees black and white squares, along with composition of amorphous forms in strong colours, because they seem to open their own, different chapter by means of their geometry and unambiguity.

In addition to all the colours he evoked, Kandinsky painted black squares 'on white' and thus also creates space for the non-colours white and black with this small, longitudinal chequered pattern that dissolves in the lower part. The non-colour white signifies the complete absence of colour, whereas the non-colour black symbolises the densification of all

Kandinsky wie eine Fußnote in seine prächtige Komposition eingefügt hat, könnte nicht deutlicher sein künstlerisches, lebenslanges Ringen um die reine Autonomie von Farbe und Form darstellen. Auch im Schachspiel wird ein Kampf ausgetragen, in dem die Werte Zeit, Raum und Material als Mittel eingesetzt werden.

Kandinsky spielte als Russe selbstredend Schach und auch mit Paul Klee hat er die eine oder andere Partie ausgetragen: Bei einem Ausstellungsbesuch einer Kandinsky-Retrospektive in Bern 1937 standen beide vor einer Arbeit Kandinskys, die sie spontan beflügelte zu Hause ein paar Partien zu spielen. Klee war besonders stolz dass es ihm sogar ein paar Mal gelungen war, gegen Kandinsky – einen Russen! – zu gewinnen.

Der Schachspieler folgt, wie auch der Maler, gewissen Regeln, doch es sind die Phantasie und die Kreativität, die den Spieler und Künstler den Weg der unendlichen Möglichkeiten beschreiten lassen, ein Kräftemessen auf der höchstmöglichen Abstraktionsstufe, die den menschlichen Geist feiert. Die Abstraktion, die Entfernung vom Gegenstand bis zur vollkommenen Gegenstandslosigkeit ist das große Thema in Kandinskys Schaffen, das sich mit seinem ersten gegenstandslosen Bild im Jahr 1911 manifestiert. Die große russische Schachtradition und die Allgegenwärtigkeit der Symbolkraft dieses Spiels, das der Schachgroßmeister Siegbert Tarrasch „das edelste und schönste aller Spiele“ nannte, „das an der Grenze von Spiel, Kunst und Wissenschaft stehend, zu den größten geistigen Genüssen gehört“⁵ mag auch für andere Künstler, auf der Suche nach neuen bildimmanenten Wirklichkeiten, jenseits der Nachahmung der Natur, eine entscheidende Rolle gespielt haben. So malt Kasimir Malewitsch sein erstes gegenstandsloses Bild 1915, ein einzelnes schwarzes Quadrat, wie herausgelöst aus einem Schachbrett, dem er den beschreibenden Titel *Schwarzes Quadrat* gibt und formuliert damit eine der kompromisslosesten Aussagen zum Thema Abstraktion in der Kunstgeschichte. Doch für den Synästheten Kandinsky, für den Farben Formen waren und Klänge Farben, konnte diese Aussage nicht genügen; er wählte einen subtileren Weg in die Gegenstandslosigkeit und fand in dem Komponisten Arnold Schönberg einen künstlerischen Freund, den das gleiche Thema auf musikalischer Ebene beschäftigte. Kandinsky hörte zusammen mit seiner Lebensgefährtin Gabriele Münter, mit Franz Marc und anderen Mitgliedern der 'Neuen Künstlervereinigung' im Jahr 1911 in München

colours. There is no clearer way of expressing Kandinsky's life-long artistic struggle for the pure autonomy of colour and form than with this little addition that he inserted in his splendid composition like a footnote. Chess is also a battle, fought by means of time, space, and material.

As a Russian, Kandinsky of course knew how to play chess, and every once in a while he played against Paul Klee: when they both visited a Kandinsky retrospective in Berne in 1937, they stood in front of a work by Kandinsky which inspired them to spontaneously play a few games of chess at home. Klee was particularly proud of the fact that he sometimes even won against Kandinsky – a Russian!

Like a painter, a chess player also follows certain rules, but it is fantasy and creativity that enable both of them to tread a path of endless possibilities, a trial of strength on the highest possible level of abstraction that praises the human spirit. Abstraction – detachment from the object until a completely non-representational state has been reached – is the major theme in Kandinsky's oeuvre, and it manifests itself in his first non-representational work from 1911. The great Russian tradition of chess and the omnipresence of the symbolic power of this game that the chess grandmaster Siegbert Tarrasch called "the noblest and most beautiful of all games ... that borders between being a game, an art, and a science and is one of the greatest pleasures of the mind"⁵ might also have played a significant role for other artists looking for new realities in the work of art itself, beyond the representation of nature. Kasimir Malewitsch, for instance, created his first non-representational picture in 1915, a single black square that looks as if it had been extracted from a chessboard. By giving it the descriptive title *Black Square*, he made one of the most uncompromising statements on abstraction in the history of art. But for the synaesthete Kandinsky, for whom colours were forms and sounds were colours, this statement could not suffice. He chose a more subtle approach to non-representational art and found an artist friend in the composer Arnold Schönberg, who dealt with the same topic in the field of music. Together with his companion Gabriele Münter, with Franz Marc, and other members of the 'New Artists' Association',



Ölgemälde zu dem Aquarell *Entwurf zu 'Auf Weiss I'*
Auf Weiss I, 1920, Öl auf Leinwand
Roethel/Benjamin 665

Oilpainting of the watercolour *Study for 'On White I'*
On White I, 1920, Oil on canvas
Roethel/Benjamin 665

ein Konzert Schönbergs, bei dem das Streichquartett op. 10 und Drei Klavierstücke op. 11 zur Aufführung kamen, die Schönbergs Hinwendung zur Atonalität bereits offenbarten. Franz Marc schrieb nach diesem Erlebnis an den Malerfreund August Macke: „Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich musste stets an Kandinskys große Kompositionen denken, der auch keine Spur von Tonart zulässt ... und auch an Kandinskys *'springende Flecken'* bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen lässt (eine Art weisser Leinwand zwischen den Farbflecken).“⁶

Kandinsky beginnt eine enge Freundschaft mit Schönberg, geprägt von gegenseitiger Anerkennung und Verständnis, die sich in vielen Briefen überliefert hat. Beide formulieren darin ihr Bestreben von einer zukunftsweisenden Kunst und beide wagen auch Schritte in den Bereich des anderen. In seinem ersten Brief schreibt Kandinsky an Schönberg: „Ich finde eben, dass unsere heutige Harmonie nicht auf dem *'geometrischen'* Wege zu finden ist, sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der *'Dissonanzen in der Kunst'*, also auch in der Malerei ebenso, wie in der Musik. Und die *'heutige'* malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Consonanz von *'morgen'*.“⁷

Kandinskys frühe, revolutionäre Erkenntnisse zu einer Theorie der modernen Kunst, die in seiner Arbeit *Entwurf zu 'Auf Weiss I'* klar zum Ausdruck kommen, öffneten eine Tür, die nachfolgende Künstlergenerationen dazu aufforderte, mit ihren Ideen hindurchzugehen. SD

Kandinsky went to a Schönberg concert in Munich in the year 1911 and listened to the String Quartet Op. 10 as well as Three Piano Pieces Op. 11, which already revealed that Schönberg was turning to atonality. After this experience, Franz Marc wrote to his fellow artist August Macke: “Can you imagine a music in which tonality (that is the adherence to any key) is completely suspended? I was constantly reminded of Kandinsky’s large compositions, which also permit no trace of tonality ... and also of Kandinsky’s *'jumping spots'* in hearing this music, which allows each tone sounded to stand on its own (a kind of white canvas between the spots of colour!)“⁶

The close friendship that developed between Kandinsky and Schönberg was marked by recognition and understanding and was manifested in many letters that have been preserved. In these letters, both describe their endeavour for a pioneering art, and both venture steps into the field of the other. In his first letter, Kandinsky wrote to Schönberg: “I am certain that our own modern harmony is not to be found in the *'geometric'* way, but rather in the anti-geometric, anti-logical way. And this way is that of *'dissonances in art'*, in painting, therefore, just as much as in music. And *'today's'* dissonance in painting and music is merely the consonance of *'tomorrow'*.“⁷

Kandinsky's early, revolutionary knowledge on a theory of modern art that is clearly expressed in his work *Study for 'On White I'* opened a door that gave access to succeeding generations of artists with their own ideas. SD

ZUR PROVENIENZ VON *ENTWURF ZU 'AUF WEISS I'* – DIE ERSTE BESITZERIN DES WERKES: FANNINA HALLE

Fannina W. Halle, geborene Rubinstein, wurde 1881 im litauischen Panevežys geboren. Nach dem Erhalt des Lehrerinnendiploms ging sie nach Berlin, um dort Philosophie und Germanistik zu studieren. 1907 wurde sie durch Heirat österreichische Staatsbürgerin. Nachdem sie in Zürich und Berlin einige Semester Kunstgeschichte studiert hatte, wurde sie 1914 in Wien zur Promotion zugelassen. Ihrer Dissertation über 'Die Wladimir-Ssudsalschen Kirchenfassaden des XI. und XII. Jahrhunderts' (1929 in Berlin erschienen), bis heute ein Standardwerk, lagen ausgedehnte Reisen zugrunde.

1924 reiste die Kunsthistorikerin, die fließend Russisch sprach, zu Studienzwecken erneut nach Rußland. Bei späteren Aufenthalten in verschiedenen Teilen der UdSSR fand die 'flammrote Fannina Halle', wie sie genannt wurde, die intensive Unterstützung von VOKS, der 'Allunionsgesellschaft für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland'.

Neben Texten über altrussische Kunst, aber auch moderne russische Künstler wie Marc Chagall veröffentlichte sie zwei Schriften über die Lage der Frau in der UdSSR: 'Die Frau in Sowjet-Rußland' (Berlin, Wien, Leipzig 1932) und 'Frauen des Ostens. Vom Matriarchat bis zu den Fliegerinnen von Baku' (Zürich 1938).

Fannina Halle liebte die russische Kunst nicht nur, sie sammelte sie auch. Eine Sammlung von 10 Ikonen sowie ihre Fachbibliothek dazu verkaufte sie 1958 an das Ikonen-Museum in Recklinghausen.

1940 emigrierte sie nach New York, wo sie 1963 starb.

Eine Portraitzeichnung von Fannina Halle, angefertigt von Oskar Kokoschka 1910/12, befindet sich in der Tate Collection, London.

REGARDING THE PROVENANCE OF *STUDY FOR 'ON WHITE I'* – THE FIRST OWNER OF THE WORK: FANNINA HALLE

Fannina W. Halle, née Rubinstein, was born in 1881 in the Lithuanian city of Panevežys. After she had received her diploma as a teacher, she went to Berlin to study philosophy and German philology. In 1907, she acquired Austrian citizenship through marriage. After she had studied art history in Zurich and Berlin for a few semesters, she was admitted to a doctorate programme in Vienna in 1914. Her dissertation on 'The Church Façades of the XI and XII Century in Vladimir-Suzdal' (published in Berlin, 1929) is still a standard work today and was based on long journeys.

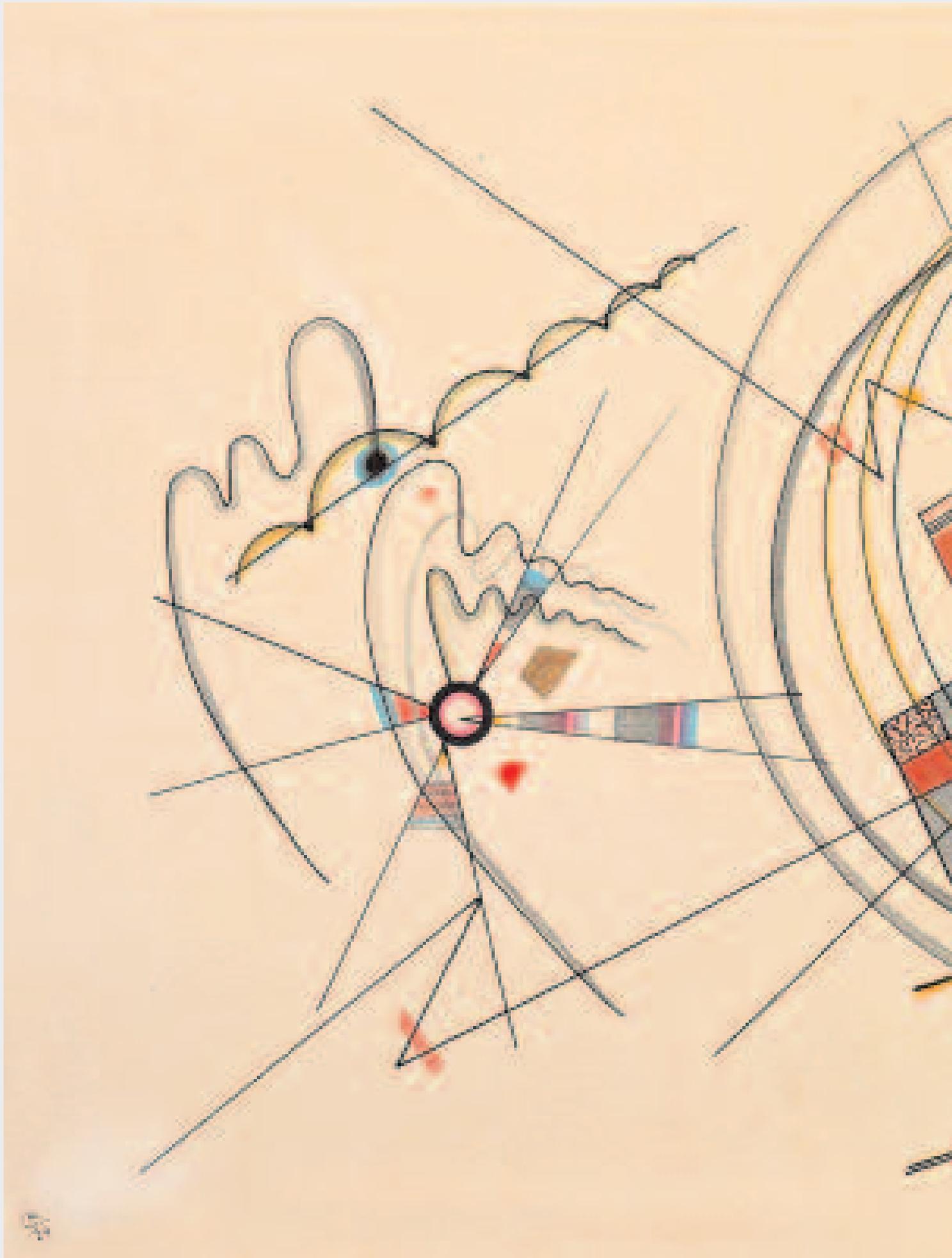
In 1924, the art historian who spoke Russian fluently once again travelled to Russia for research purposes. During her later visits to various parts of the USSR, 'blazing red Fannina Halle', as she was called, was strongly supported by VOKS, the 'Society for Cultural Relations with Foreign Countries'.

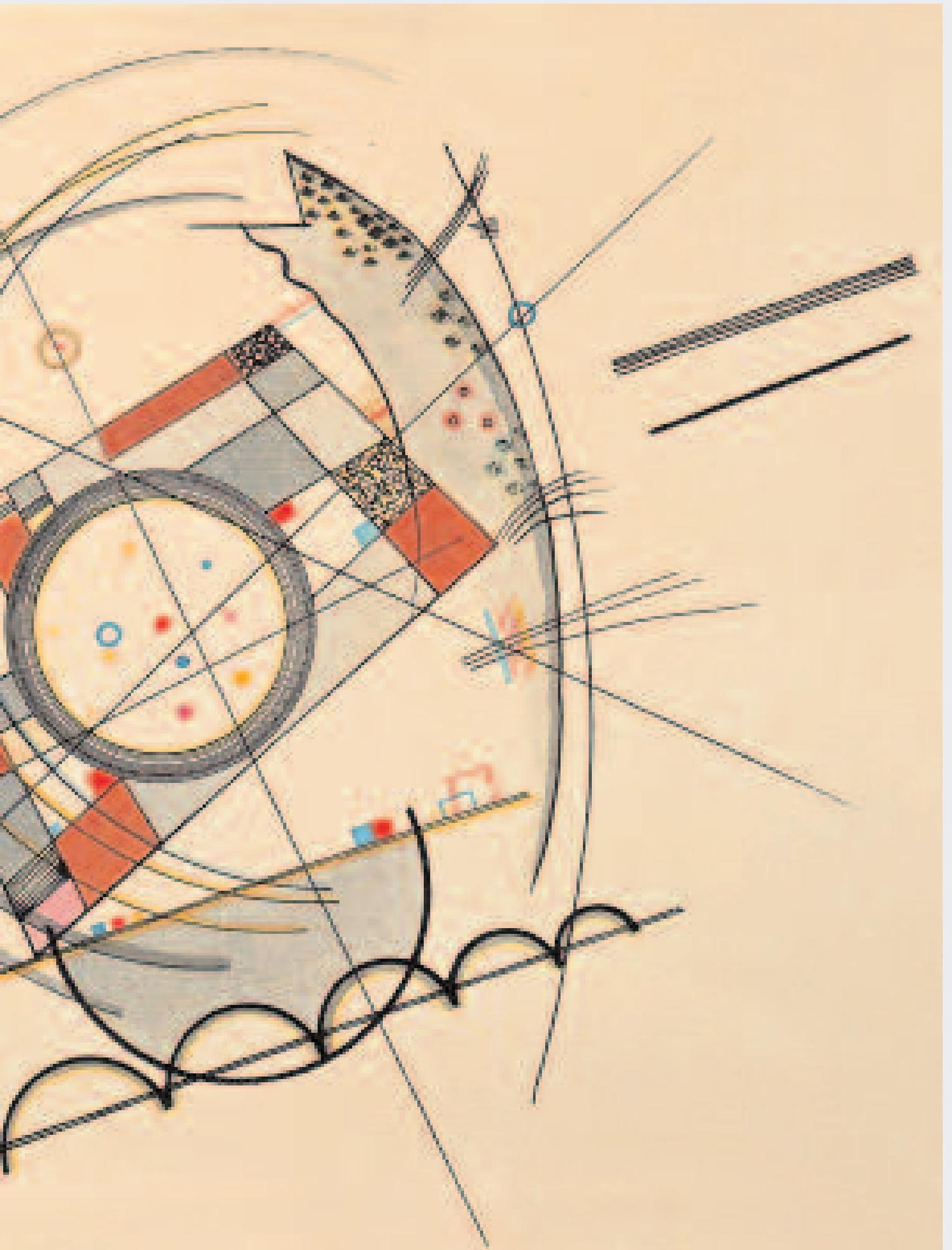
In addition to texts on Old Russian art as well as contemporary Russian artists such as Marc Chagall, she published two books on the situation of women in the USSR: 'Woman in Soviet Russia' (London 1933) and 'Women in the Soviet East' (London 1938).

Fannina Halle did not only love, but also collected Russian art. In 1958, she sold a collection of ten icons as well as her specialist books on them to the Museum of Icons in Recklinghausen.

She immigrated to New York in 1940, where she died in 1963.

A portrait of Fannina Halle (1910/12) by Oskar Kokoschka is included in the Tate Collection, London.





»FARBIGE LINIEN«

1924

Aquarell und Tusche auf Papier auf Unterlagekarton

1924

30,2 x 45,7 cm

monogrammiert und datiert unten links

Barnett 670

In der Handliste der Aquarelle des Künstlers eingetragen:
'i 1924, 114, Farbige Linien'

Provenienz

- Galka E. Scheyer, Los Angeles (1933-1937)
- Stendhal Gallery, Los Angeles (1937)
- Privatsammlung, USA
- Privatsammlung (seit 1980)

Ausstellungen

- Wien 1924 (laut Handliste)
- Roter Turm, Hallischer Kunstverein und Städtisches Museum Moritzburg, Halle 1929. Retrospektive
- Los Angeles Museum, Los Angeles 1933. The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. Nr. 110
- The Oakland Art Gallery, Oakland 1935. Paintings by Wassily Kandinsky, the 'Old Master' of Abstract Art
- San Francisco Museum of Art, San Francisco 1935. Kandinsky Abstractions

Literatur

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Bd. 2, 1922-1944. München 1994. S. 95, Nr. 670 mit Abb.

»COLOURED LINES«

1924

watercolour and Indian ink on paper on cardboard

1924

11 7/8 x 18 in.

signed with monogram and dated lower left

Barnett 670

Recorded in the artist's handlist of the watercolours:
'i 1924, 114, Farbige Linien'

Provenance

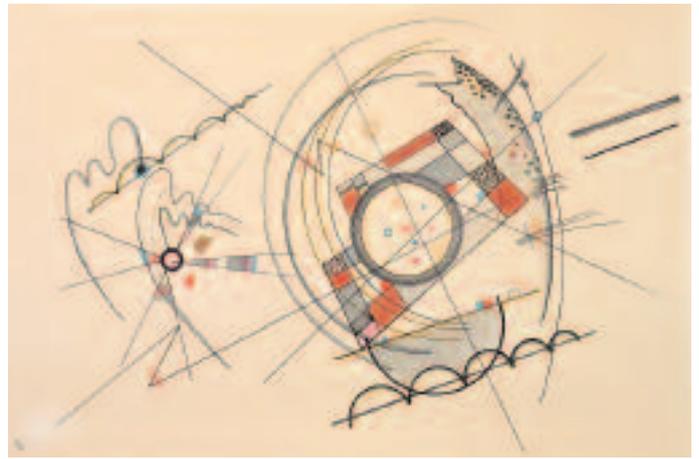
- Galka E. Scheyer, Los Angeles (1933-1937)
- Stendhal Gallery, Los Angeles (1937)
- Private collection, USA
- Private collection (since 1981)

Exhibited

- Wien 1924 (according to the handlist)
- Roter Turm, Hallischer Kunstverein und Städtisches Museum Moritzburg, Halle 1929. Retrospective
- Los Angeles Museum, Los Angeles 1933. The Blue Four: Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. No. 110
- The Oakland Art Gallery, Oakland 1935. Paintings by Wassily Kandinsky, the 'Old Master' of Abstract Art
- San Francisco Museum of Art, San Francisco 1935. Kandinsky Abstractions

Literature

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Vol. 2, 1922-1944. Munich 1994. P. 95, no. 670, ill.



ZUR PROVENIENZ VON *FARBIGE LINIEN* UND *BRAUNER STRAHL* – DIE ERSTE VERMITTLERIN DER WERKE: GALKA SCHEYER UND DIE BLAUE VIER

'Die Blaue Vier', bestehend aus Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Lyonel Feininger war nie eine echte Künstlergruppe im herkömmlichen Sinn. Die Künstler kannten sich sehr gut, waren zum Teil sogar Freunde, doch wurden die Gruppe und der Name im Grunde aus kommerziellen Überlegungen kreiert. Den Anstoß dazu gab Emmy Scheyer, die 1899 geborene Tochter eines Konservenfabrikanten. Sie hatte Musik und Malerei in London und Paris studiert, wo sie auch jeweils Sprachdiplome erwarb.

Der Ausbruch des 1. Weltkriegs zwang sie zur Rückkehr, die Zeit des Krieges verbrachte sie in der Schweiz. In einer Ausstellung russischer Künstler in Lausanne sah sie Jawlenskys Gemälde *Der Buckel* und war überwältigt. 1916 besuchte sie den verehrten Künstler in seinem Exil in St. Prex, sie verstanden sich auf Anhieb blendend. Bereits nach kurzer Zeit gehörte sie zur Familie – bestehend aus Jawlensky, Marianne Werefkin, Helene Nesnakomoff und deren und Jawlenskys Sohn Andreas – und lebte mit Unterbrechungen bis Kriegsende 1918 bei ihnen. Die Freundschaft mit Jawlensky, der sie mit Künstlern und Dichtern der Avantgarde bekannt machte, trug zu ihrem besseren Verständnis der modernen Kunst bei.

Gleichzeitig reifte in ihr der Entschluß, die Seiten zu wechseln und von der Kunstschaffenden zur Kunstvermittlerin zu werden. Schon 1920 konnte sie in Deutschland eine große

REGARDING THE PROVENANCE OF COLOURED LINES AND BROWN RAY – THE FIRST AGENT OF THE WORKS: GALKA SCHEYER AND THE BLUE FOUR

'The Blue Four', that is Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, and Lyonel Feininger, was never a real artists' group in a traditional sense. The artists knew each other well, and some of them were even friends, but the group and its name were the result of commercial considerations.

It was the idea of Emmy Scheyer, who was born in 1899 as the daughter of a canned food manufacturer. She had studied music and painting in London and Paris, where she had also received language diplomas.

The outbreak of World War I forced her to return, and she spent the war period in Switzerland. At an exhibition of Russian artists in Lausanne, Scheyer saw Jawlensky's painting *Der Buckel* (*The Hunchback*) and was overwhelmed. In 1916, she visited the revered artist in his exile in St. Prex, and they instantly got along well. After only a short while, she became part of the family – consisting of Jawlensky, Marianne Werefkin, Helene Nesnakomoff, as well as her and Jawlensky's son Andreas – and intermittently stayed with them until the war was over in 1918. Her friendship with Jawlensky, who introduced her to avant-garde artists and poets, widened her understanding of modern art.

At the same time, she gradually resolved to switch sides and work as an art agent rather than as an

Wanderausstellung mit Werken Jawlenskys organisieren, deren Erfolg den Künstler letztendlich dazu bewog, in das Land, das er vor seiner Ausweisung fast 20 Jahre als seine Heimat angesehen hatte, zurückzukehren.

Im Frühjahr 1920 sah Emmy Scheyer in der Galerie 'Der Sturm' in Berlin ein Gemälde von Kandinsky, von dem sie Jawlensky in einem Brief berichtete, es hätte sie sehr berührt. Im April desselben Jahres lernte sie Paul und Lily Klee kennen, die sie im Jahr darauf zusammen mit Jawlensky in Weimar besuchte. Von da ab war sie ein häufiger Gast im Bauhaus, lernte Feininger und schließlich Kandinsky kennen, der ab 1922 dort lehrte. Obwohl sie auch Werke von Kirchner, Nolde und Schwitters besaß, waren Jawlensky, Kandinsky, Klee und Feininger ihre Lieblinge, zu denen sie einen sehr herzlichen und freundschaftlichen Kontakt pflegte.

1923 erreichte die Inflation in Deutschland einen Höhepunkt. 'Galka' Scheyer – den russischen Namen für Dohle hatte ihr Jawlensky gegeben – beschloß, in die USA zu gehen, um 'ihre' Künstler dort bekannt zu machen, aber durchaus auch, um mit den Verkäufen von deren Werken einen finanziellen Erfolg zu erzielen. Die Einladung einer Freundin, die seit 9 Monaten dort lebte, gab den Ausschlag.

Die vier Künstler waren durchaus erfreut von diesen Aussichten, von denen sie sich eine Erleichterung der angespannten wirtschaftlichen Situation versprachen. Jeder von ihnen hatte bereits in den USA ausgestellt, wenn auch mit mäßigem Erfolg.

Feininger hatte die Idee mit dem Namen 'Die Vier', als sich herausstellte, dass es bereits eine Künstlergruppe dieses Namens gab, wurde als Ergänzung das 'Blau' in Anlehnung an den Blauen Reiter und wegen der spirituellen Bedeutung der Farbe gewählt.

Im März 1924 wurde ein schriftlicher Vertrag unterzeichnet, der Galka zur offiziellen Repräsentantin der 'Blauen Vier' machte. Nachdem alle bürokratischen Hindernisse überwunden waren, reiste sie am 8. Mai per Schiff nach New York. Nach einigen schwierigen Monaten gelang es ihr, im Februar 1925 in der Daniel Gallery die allererste Ausstellung der 'Blauen Vier' zu zeigen. Der von ihr handgezeichnete Plan (siehe Abb. S. 35) der Ausstellung ist erhalten, das Aquarell *Brauner Strahl* von Kandinsky ist im linken Raum an der oberen Längswand eingezeichnet.

artist. Already in 1920, she was able to organise a large travelling exhibition with works by Jawlensky in Germany. Its success made the artist return to the country he had considered his home for almost twenty years, prior to his expulsion.

In the spring of 1920, Emmy Scheyer saw a painting by Kandinsky at the gallery 'Der Sturm' in Berlin and wrote a letter to Jawlensky, telling him that it affected her deeply. In April that same year, she met Paul and Lily Klee, whom she visited in Weimar the year after, together with Jawlensky. From then on, she was a frequent guest at the Bauhaus, met Feininger and then Kandinsky, who lectured there from 1922 on. She also owned works by Kirchner, Nolde, and Schwitters, but Jawlensky, Kandinsky, Klee, and Feininger were her favourites, and her relationship to them was very warm and amicable.

In 1923, the inflation in Germany reached its peak. 'Galka' Scheyer – Jawlensky had bestowed upon her the new name, Russian for 'jackdaw' – decided to travel to the United States in order to make 'her' artists known there, but also to achieve financial success by selling their works. The invitation of a friend who had been living there for nine months decided the issue.

The four artists were happy about these prospects and hoped that it would relieve their dire economic situation. Each of them had already exhibited in the United States, albeit with moderate success.

Feininger came up with the name 'The Four', but when it turned out that there was already an artists' group by that name, they added 'Blue', following The Blue Rider and because of the spiritual significance of the colour.

In March 1924, a written contract was signed, appointing Galka the official representative of 'The Blue Four'. As soon as all bureaucratic hurdles had been overcome, she took a ship to New York on May 8. After a few difficult months, she managed to initiate the first exhibition of 'The Blue Four' in February 1925 at the Daniel Gallery. Her hand-drawn plan (see fig. p. 35) of the exhibition still exists, and the watercolour *Brown Ray* by Kandinsky is sketched on the upper longitudinal wall in the left room.

Die große Freude über die Ausstellung währte jedoch nicht lange – es wurde nichts verkauft.

Galka Scheyer glaubte, an der Westküste bessere Voraussetzungen vorzufinden. 1925 siedelte sie nach San Francisco um. Tatsächlich lief es hier besser. Eine Reihe von Vorträgen brachte ihr etwas Geld ein, sie konnte eine Wanderausstellung der 'Blauen Vier' ausrichten, lernte Sammler und Galeristen kennen und führt ein reges gesellschaftliches Leben. Sie zog nach Los Angeles, wo sie hoffte, im Umkreis der Filmstudios von Hollywood gebildete Menschen für die moderne Kunst aus Deutschland begeistern zu können. Tatsächlich interessierte sich der berühmte Regisseur Josef von Sternberg für die 'Blaue Vier' und übernahm die Schirmherrschaft für eine Reihe von Ausstellungen. Galka konnte einflußreiche Sammler gewinnen und einige Werke verkaufen, mußte jedoch nebenbei ihren Lebensunterhalt als Kunstlehrerin verdienen.

1931 erwarb sie die amerikanische Staatsbürgerschaft. Durch alarmierende Berichte aus Deutschland beunruhigt, reiste sie 1932 nach Europa. Jawlensky litt unter schwerer Arthritis, während ihres Aufenthaltes in Deutschland wurde das Bauhaus geschlossen, worauf Kandinsky nach Frankreich emigrierte, Klee verlor seine Professur in Düsseldorf und ging in die Schweiz und der gebürtige Amerikaner Feininger plante, nach 50 Jahren in Deutschland in die USA zurückzukehren. Scheyer brachte mehr als 250 Werke der Künstler mit in die USA – und damit in Sicherheit. 1937 wurden Werke von allen vier von ihr vertretenen Künstlern aus deutschen Museen entfernt und in der Ausstellung 'Entartete Kunst' zur Schau gestellt.

In den kommenden Jahren erlebte Galka Scheyer aus der Ferne den Tod von drei der von ihr so verehrten Künstler – Klee starb 1940, Jawlensky 1941 und Kandinsky 1944. Sie selbst erkrankte wenig später an Krebs und starb nach längerer Krankheit und mehreren Operationen 1945.

Die Hoffnung, dass sich ihre Arbeit in den USA für sie und die vier Künstler finanziell lohnen würde, hat sich nie wirklich erfüllt. Doch gebührt Galka Scheyer das Verdienst, durch ihr unermüdliches Engagement die vier Künstler und die moderne europäische Kunst fest in den USA etabliert zu haben.

PvE

However, the great joy over the exhibition was short-lived, as nothing was sold.

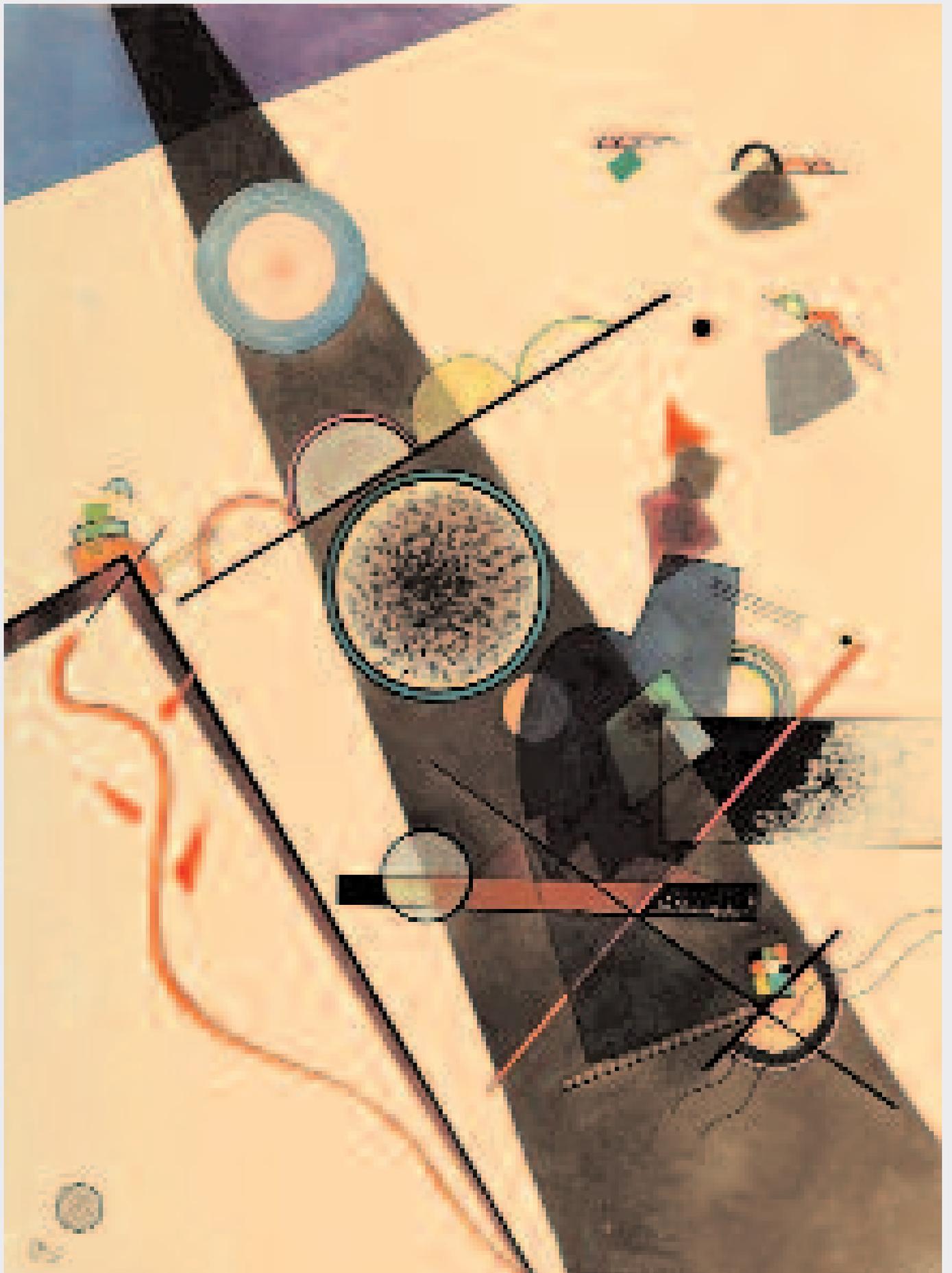
Galka Scheyer thought the conditions on the west coast might be more favourable. In 1925, she moved to San Francisco. In fact, things were better there. A series of lectures earned her some money, she was able to arrange a travelling exhibition of 'The Blue Four', met collectors and gallery owners, and led a busy social life. She then moved to Los Angeles, where she hoped to get educated people close to the Hollywood film studios interested in modern art from Germany. And indeed, the famous film producer Josef von Sternberg was interested in 'The Blue Four' and became patron of a series of exhibitions. She managed to win influential collectors over and sell a number of works, but was still forced to earn her living as an art teacher on the side.

In 1931 she acquired American citizenship. Disquieted by alarming reports from Germany, she travelled to Europe in 1932. Jawlensky suffered from severe arthritis, the Bauhaus was closed down during her stay in Germany, so Kandinsky emigrated to France, Klee lost his chair in Düsseldorf and went to Switzerland, and American-born Feininger planned to return to the United States after having lived in Germany for fifty years. Scheyer brought more than 250 works of the artists to safety in the United States. In 1937, works by all four of the artists she represented were removed from German museums and presented at the exhibition 'Degenerate Art'.

Over the years to come, Galka Scheyer experienced from a distance the death of three of the artists she so much revered – Klee died in 1940, Jawlensky in 1941, and Kandinsky in 1944. She herself fell ill with cancer a little later and died in 1945, after a long illness and several operations.

Financially, her work in the United States was never worthwhile for herself and the four artists, as they had hoped. Nevertheless, it is thanks to the untiring commitment of Galka Scheyer that these artists and modern European art became firmly established in the United States.

PvE



»BRAUNER STRAHL«

1924

»BROWN RAY«

1924



Aquarell und Tusche auf Papier auf Unterlagekarton
1924
40,4 x 30,3 cm
monogrammiert und datiert unten links
rückseitig auf Unterlagekarton signiert, datiert, betitelt
und bezeichnet 'No. 124'

Barnett 681

In der Handliste der Aquarelle des Künstlers eingetragen:
'iii 1924, 124, Brauner Strahl'

Provenienz

- Galka E. Scheyer, Los Angeles (1924-1936)
- Stendahl Gallery, Los Angeles (1936)
- Wiard Ihnen, Los Angeles (1936)
- Privatsammlung

Ausstellungen

- The Daniel Gallery, New York 1925. The Blue Four.
Nr. 16 mit Abb.
- The Oakland Art Gallery, Oakland 1926. The Blue Four:
Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. Nr. 12
- Los Angeles Museum, Los Angeles 1926. The Blue Four:
Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. Nr. 67
- Stendahl Gallery, Los Angeles 1936

Literatur

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis
der Aquarelle. Bd. 2, 1922-1944. München 1994.
Nr. 681, S. 99 mit Abb.

watercolour and Indian ink on paper on cardboard
1924
15 7/8 x 11 7/8 in.
signed with monogram and dated lower left
verso on the mount signed, dated, titled
and inscribed 'No 124'

Barnett 681

Recorded in the artist's handlist of the watercolours:
'iii 1924, 124, Brauner Strahl'

Provenance

- Galka E. Scheyer, Los Angeles (1924-1936)
- Stendahl Gallery, Los Angeles (1936)
- Wiard Ihnen, Los Angeles (1936)
- Private collection

Exhibited

- The Daniel Gallery, New York 1925. The Blue Four.
No. 16, ill.
- The Oakland Art Gallery, Oakland 1926. The Blue Four:
Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. No. 12
- Los Angeles Museum, Los Angeles 1926. The Blue Four:
Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. No. 67
- Stendahl Gallery, Los Angeles 1936

Literature

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis
der Aquarelle. Vol. 2, 1922-1944. Munich 1994.
No. 681, p. 99, ill.

ZUR PROVENIENZ VON *BRAUNER STRAHL* – DER ERSTE PRIVATSAMMLER DES WERKES: WIARD IHNEN

Als Sohn eines Architekten 1897 in New York geboren und in Jersey City aufgewachsen, machte Wiard Ihnen zunächst eine Lehre in einem Architekturbüro. Danach studierte er Malerei an der Art Students League of New York und der Ecole des Beaux Arts in Paris. Nach seinem Militärdienst arbeitete er zwei Jahre lang als Architekt.

Ihnen begann 1919 als Regieassistent in den Manhattan Filmstudios Famous Players-Lasky. 'Dr. Jekyll and Mr. Hyde' (1920) war der erste Film an dem er mitwirkte. Danach arbeitete er für zwei andere Filmstudios und war Mitinhaber und Geschäftsführer einer Firma, die Dienstleistungen für Filmproduktionen anbot. Zwischen 1923 und 1928 arbeitete Ihnen als Designer für ein Architekturbüro, als Abteilungsleiter bei Westinghouse und als Assistent für den auf Wandmalerei spezialisierten Künstler Barry Faulkner.

Im Sommer 1928 ging er nach Hollywood und zu Paramount, wo er bis 1934 als Art Director an Filmen wie 'Blonde Venus' (1932) arbeitete. Nach einem Jahr der Reisen, auf denen er zeichnete und photographierte, kehrte er 1935 nach Hollywood zurück, arbeitete bei kleineren Produktionsfirmen, bevor er 1938 zu 20th Century-Fox ging.

1944 wurde er Leiter der künstlerischen Abteilung bei International Pictures. Ihnen wechselte zu Cagney Productions und war dort von 1945 bis 1950 Produktionsdesigner.

1940 heiratete er Edith Head, Hollywoods berühmteste und einflussreichste Kostümbildnerin. Er war Mitglied des Direktoriums der Filmakademie von 1943 bis 1947 und Präsident der Society of Motion Picture Art Directors 1941 bis 1942.

Ihnen erhielt zwei Oscars für Art Direction für 'Wilson' (1944) und 'Blood on the Sun' (1945). Er arbeitete mit den größten Filmemachern der Welt wie Fritz Lang, John Ford und Josef von Sternberg. Wiard Ihnen zog sich in den frühen 1960er Jahren vom Filmgeschäft zurück und starb 1979.

REGARDING THE PROVENANCE OF *BROWN RAY* – THE FIRST PRIVATE COLLECTOR OF THE WORK: WIARD IHNEN

The son of an architect, born in 1897 in New York and raised in Jersey City, Wiard Ihnen first apprenticed as an architect. He then studied painting at the Art Students League of New York and Ecole des Beaux Arts in Paris. After his army service he worked as an architect for two years.

Ihnen began working as an assistant director at the Manhattan studios of Famous Players-Lasky in 1919. 'Dr. Jekyll and Mr. Hyde' (1920) provided his first film experience. He then worked for two other New York-based film companies and was part owner and secretary of a motion picture services company. Between 1923 and 1928 Ihnen worked as a designer for an architectural firm, as director for Westinghouse, and as assistant to muralist Barry Faulkner.

He moved to Hollywood in the summer of 1928 and worked at Paramount as an art director until 1934 on such pictures as 'Blonde Venus' (1932). After a year of travel, sketching, and photography, he returned to Hollywood in 1935, working for smaller production firms, before he joined 20th Century-Fox in 1938.

In 1944 he became head of the art department at International Pictures. Ihnen then moved to Cagney Productions, where he acted as production designer from 1945 to 1950.

In 1940 Ihnen married Hollywood's famed and most influential costume designer Edith Head. He served on the Academy Board of Governors from 1943 to 1947 and was president of the Society of Motion Picture Art Directors in 1941-1942.

Ihnen received Academy Awards for his art direction on 'Wilson' (1944) and 'Blood on the Sun' (1945). He worked with some of the world's greatest filmmakers including Fritz Lang, John Ford and Josef von Sternberg. He retired from film in the early 1960s and died in 1979.

ZU DEN AQUARELLEN VON 1924 FARBIGE LINIEN UND BRAUNER STRAHL

Als er bei Ausbruch des ersten Weltkrieges gezwungen worden war, München zu verlassen, war Kandinsky nach Rußland zurückgekehrt. Dort spielte er eine aktive Rolle in den bolschewistischen Einrichtungen und stellte sich in den Dienst der Revolution, von der er sich eine positive Erneuerung der Kunst versprach.

Er wurde Mitglied der Abteilung der visuellen Künste (IZO) des Volkskommissariats für Aufklärung, lehrte an den Freien Staatlichen Kunstateliers und leitete die Theater- und Film-Abteilung des IZO. Er war einer der Gründer des Museums für Malkultur und zwei Jahre lang der Leiter der Ankaufskommission, die Kunstwerke für verschiedene Museen – sowohl in Moskau als auch außerhalb – ankaufte. In Kandinskys Werk vollzog sich in diesen Jahren – sicher auch unter dem Einfluß der russischen Avantgarde – eine Wandlung vom abstrakten Expressionismus zum geometrischen Stil.

1920 wurde das Institut für künstlerische Kultur (InChuK) eröffnet, mit Kandinsky als Direktor. Doch seine tiefen theoretischen Überlegungen, seine Entwicklung einer universellen Bildsprache wurden von den jüngeren Künstlern als altmodisch angesehen, während er der russischen Avantgarde vorwarf, den Inhalt zu vernachlässigen. Kandinsky hielt die Konstruktion für zweitrangig zugunsten der Komposition, die die expressive Aussage beinhaltete, die russischen Avantgardisten hielten die Konstruktion für wichtiger, betrachteten die Komposition als verachtenswertes harmonisches Arrangement.

Bereits Ende des Jahres 1920 verließ er das Institut und wurde zum Mitbegründer der Russischen Akademie Künstlerischer Wissenschaften. Doch hier übergang man ihn bei der Wahl zum Akademiepräsidenten, weil er kein Mitglied der Kommunistischen Partei war. Dies war wohl der letzte Faktor, der, neben den materiellen Entbehrungen im postrevolutionären Rußland – er war enteignet worden – Kandinsky endgültig dazu bewegte, wieder nach Deutschland zurückzukehren.

Kandinsky hatte, in seiner Funktion als Vizepräsident der Akademie, eine Einladung zu einem Besuch am Bauhaus erhalten, wofür er und Nina eine Ausreise-Erlaubnis erhielten. Er hatte jedoch nicht vor, nach Rußland zurückzukehren.

ABOUT THE WATERCOLOURS OF 1924 COLOURED LINES AND BROWN RAY

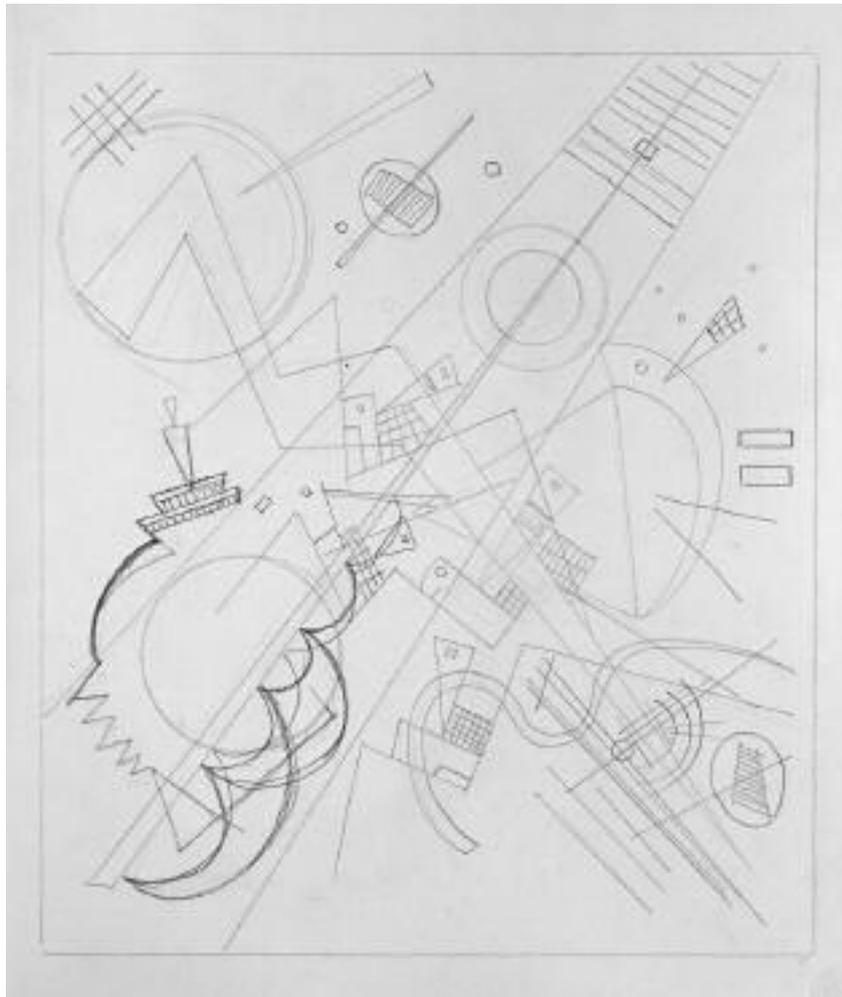
When forced to leave Munich after World War I had broken out, Kandinsky returned to Russia. There, he took an active part in Bolshevik institutions and participated in the revolution, hoping it would renew art in a positive way.

He joined the section of visual arts (IZO) of the People's Commissariat for Education, lectured at the Free State Art Studio and headed the Film and Theatre Section of the IZO. He was a co-founder of the Museum for Artistic Culture and, for two years, chairman of the commission for acquisitions which was responsible for purchasing works of art for various museums in Moscow and beyond. Certainly influenced by Russian avant-garde artists, Kandinsky's own work moved from abstract Expressionism to a geometric style during these years.

The Institute for Artistic Culture (InChuK) was opened in 1920, with Kandinsky as its director. But younger artists considered his profound theoretical ideas and his development of a universal pictorial language old-fashioned, whereas he accused the Russian avant-garde artists of neglecting contents. For Kandinsky, the composition was more important than the structure, as it included the expressive message, but the Russian avant-gardists placed greater emphasis on the structure and regarded the composition as a contemptible harmonious arrangement.

Already at the end of 1920, he left the institute and became a co-founder of the Russian Academy of Arts. However, he was passed over in the election of the academy president, because he was not a member of the Communist Party. In addition to the material hardship he suffered in post-revolutionary Russia because he had been dispossessed, this was probably the last straw that made Kandinsky want to return to Germany.

As the vice president of the Academy, Kandinsky had received an invitation to visit the Bauhaus and obtained an exit permit for himself and Nina for that purpose. But he was not planning to come back to Russia.



Vorzeichnung zu Brauner Strahl
Ohne Titel, ca. 1923
Barnett 513

Sketch for Brown Ray
Untitled, c. 1923
Barnett 513

Das Berlin, in dem Kandinsky im Dezember 1921 eintraf, hatte sich ebenfalls verändert. Auch hier hatte 1918 eine Revolution stattgefunden, war die Weimarer Republik errichtet worden. Doch in Berlin war der Künstler als Vorreiter der modernen Kunst höchst willkommen. Schon im März 1922 bot ihm Gropius offiziell an, am Bauhaus zu lehren, im Mai fand die erste Ausstellung seiner Arbeiten in Berlin statt, in den Monaten darauf stellte er in München, Düsseldorf, Stockholm und auf der 'Juryfreien Kunstschau' in Berlin aus. Im Juni 1922 begann Kandinsky seine Arbeit am Bauhaus. Hier war er am richtigen Ort, hier fielen seine Theorien auf fruchtbaren Boden, konnten sich ebenso weiter entwickeln wie seine Kunst. In Kandinskys Oeuvre gewann besonders das Aquarell an Bedeutung, er begann 1922 die Aquarelle gesondert zu verzeichnen und ihnen eigene Titel zu geben.

The Berlin he experienced in December 1921 had also changed. Here, too, a revolution had taken place in 1918, and the Weimar Republic had been established. But here, the artist was highly welcome as a pioneer of modern art. Already in March 1922, Gropius officially invited him to lecture at the Bauhaus; in May his works were first exhibited in Berlin, further exhibitions in Munich, Düsseldorf, Stockholm, at the 'Juryfree Artshow' in Berlin followed over the next months. Kandinsky took up his work at the Bauhaus in June 1922. This was the right place for him: his theories fell on fertile ground and were able to unfold, as was his art. Watercolours became particularly important in his oeuvre. In 1922, he started to register them separately and gave them individual titles.

Im März 1924 gründeten Kandinsky, Jawlensky, Feininger und Klee die Gruppe 'Die Blaue Vier', die Galka Scheyer in den USA bekannt machen sollte. Sie wollte Ausstellungen organisieren und Verkäufe an Galeristen und Sammler vermitteln, wovon sich die vier Künstler, die von der schlechten wirtschaftlichen Situation stark betroffen waren, eine Verbesserung ihrer finanziellen Situation erhofften.

In der Bauhauszeit, ab 1922 in Weimar, ab 1925 bis zur Schließung 1932 durch die Nationalsozialisten in Dessau, schuf Kandinsky ca. 350 Ölgemälde und mit 600 fast doppelt so viele Aquarelle. Eines davon, 1924 entstanden, trug er in seiner Handliste ein als 'i 1924, 114, Farbige Linien'.

Farbige Linien verdeutlicht anschaulich die von Kandinsky erarbeiteten kompositorischen Elemente. Der Kreis, gleichzeitig stabil und instabil, der vor dem hellen Hintergrund den Eindruck der Schwerelosigkeit erweckt. In einem Brief an Will Grohmann schreibt Kandinsky 1930: „Der Kreis ist eine Synthese der größten Gegensätze. Er verbindet das Konzentrische mit dem Exzentrischen in einer Gestalt und im Gleichgewicht. Unter den drei primären Formen (Dreieck, Quadrat, Kreis) ist er die klarste Weisung zur vierten Dimension.“⁸ Das Trapezoid, eine Form ohne Parallelen, hat Kandinsky von Malewitsch, dem Hauptvertreter des Suprematismus übernommen. Hier ist sie zusätzlich durch ein perspektivisches Raster akzentuiert. Die 'Peitschenlinie' erzeugt sowohl oberflächliche als auch in die Tiefe gehende Bewegung.

Zwei 'Zentren' links und rechts des tatsächlichen Bildmittelpunkts erzielen eine dynamische Wirkung und verhindern, dass die Komposition statisch wirkt. Die von links unten nach rechts oben gerichtete Bewegung erzeugt eine positive Grundstimmung, die gebogenen Linien erwecken den Eindruck einer schwebenden, rotierenden Konstellation. Sie sind zudem, wie auch die aneinandergereihten Bögen rechts unten und links oben, durch ein leuchtendes Gelb akzentuiert, das eine sonnenähnliche Lichtquelle außerhalb des Bildes suggeriert. Das Zusammenspiel all dieser Elemente erzeugt einen 'kosmischen' Eindruck.

Auch *Brauner Strahl* entstand 1924, etwas später als *Farbige Linien*, was aus dem Eintrag in der Handliste hervorgeht: 'iii 1924, 124, Brauner Strahl'. Aus einer in sattem Blau ausgemalten Ecke des Bildes, die einen himmelsähnlichen Eindruck vermittelt, fällt der nach unten verbreiterte Strahl

In March 1924, Kandinsky, Jawlensky, Feininger, and Klee formed 'Die Blaue Vier' (The Blue Four) that Galka Scheyer intended to make known in the United States. She wanted to organise exhibitions and act as an agent in selling works to gallery owners and collectors. The four artists, who suffered badly from the ailing economy, hoped thereby to improve their financial situation.

In the Bauhaus period, starting in 1922, first in Weimar and then in Dessau from 1925 to 1932, when it was closed down by the National Socialists, Kandinsky made roughly 350 oil paintings and almost twice as many (600) watercolours. One of them, created in 1924, is registered in his handlist as 'i 1924, 114, Farbige Linien'.

Coloured Lines clearly exemplifies the compositional elements Kandinsky had developed. The circle is stable and unstable at the same time and looks as though it were weightless in front of the light background. In a letter to Will Grohmann, Kandinsky wrote in 1930: "The circle is the synthesis of the greatest oppositions. It combines the concentric and the eccentric in a single form and in equilibrium. Of the three primary forms (triangle, square, circle), it points most clearly to the fourth dimension."⁸ Kandinsky had taken over the trapezoid, a form without parallel lines, from Malewitsch, the main representative of Suprematism. Here, it is even emphasised by a perspective grid. The 'whip line' creates a movement on the surface as well as in the depth.

Two 'centres', to the left and right of the actual midpoint of the picture, create a dynamic effect and prevent the composition from looking static. The movement from the lower left to the upper right generates a positive basic atmosphere, and the curved lines give the impression of a floating, rotating constellation. Just like the stringed arcs on the lower right and upper left, they are accentuated by a bright yellow that suggests a sun-like source of light outside of the picture. The interplay of all these elements creates a 'cosmic' impression.

Brown Ray (1924) was made a little later than *Coloured Lines*, as the handlist entry indicates: 'iii 1924, 124, Brauner Strahl'. The ray that becomes wider towards the lower end emanates from a corner of the picture that is painted deep blue and gives a sky-like impression. The

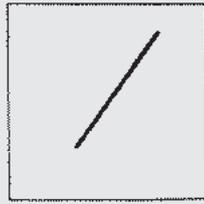


Bild 94

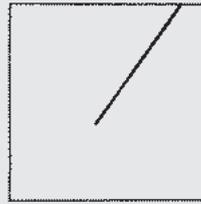


Bild 95

Schweigende Lyrik
der vier elementaren Linien –
erstarrender Ausdruck.

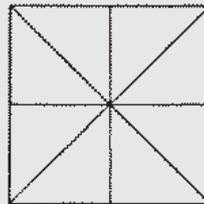


Bild 96

Verwendung der Exzentrik:

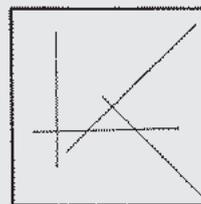


Bild 98 Diagonale zentral. Horizontal-Vertikale azentral. Diagonale in
höchster Spannung. Abgewogene Spannungen der Horizontalen
und Vertikalen.

Dramatisierung derselben Elemente –
kompliziert pulsierender Ausdruck.

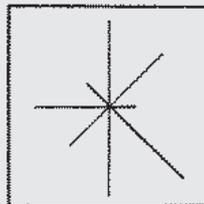


Bild 97

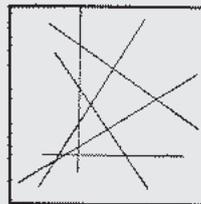


Bild 99 Sämtlich azentral. Diagonale verstärkt durch ihre Wiederholung.
Hemmung des dramatischen Klanges am Berührungspunkt
oben.

Diagramme zur Veranschaulichung der Theorien Kandinskys zur Wirkung von Linien in der Bildkomposition, aus: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*. Bauhausbücher 9, München 1926

Diagrams demonstrating Kandinsky's theories concerning the effect of lines in a pictorial composition, from: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*. Bauhausbücher 9, Munich 1926

nieder. Für Kandinsky war der Quadrant rechts unten der wichtigste – hier ist der Strahl am breitesten – der linke obere Quadrant der leichteste, auflockernde – hier befindet sich die 'Himmelsöffnung'. Er hielt die Verbindung dieser 'starken' Ecken durch eine Diagonale für dramatisch, während eine Diagonale, die den linken unteren Quadranten mit dem rechten oberen verbindet – wie in *Farbige Linien* – für ihn eine lyrische Wirkung hatte (Siehe Abb. oben). In *Brauner Strahl* hat er sich also bewußt für die dramatische Wirkung entschieden. In der vorbereitenden Skizze ohne Titel (Siehe Abb. S. 31) verläuft der Strahl noch von rechts oben nach links unten.

lower right quadrant, where the ray is widest, was the most important one for Kandinsky, and the upper left quadrant with the 'gates of heaven' was the lightest one that loosens the composition up. Connecting these two 'strong' corners by a diagonal was dramatic in his eyes, whereas a diagonal connecting the lower left quadrant with the upper right one – like in *Coloured Lines* – had a lyrical effect according to his opinion (see fig. above). In *Brown Ray*, he had thus consciously opted for a dramatic effect. In the untitled preparatory sketch (see fig. p. 31), the ray still went from the upper right to the lower left.

Die zentrale Ansammlung von Formen bewegt sich nach vorn, die auf dem Strahl verteilten Formen scheinen dem Betrachter wie auf einem Transportband entgegenzugleiten. Die scheinbar im Raum rechts dahinter und links davor schwebenden Trapezoide, Winkel und 'Peitschenlinien' verleihen der Komposition Tiefe.

Das warme, unregelmäßig aufgetragene Braun des Strahls pulsiert und vermittelt Kraft, einige Formen sind gleichmäßig koloriert, bei anderen ist die Farbe nur aufgestupft, was wiederum den Eindruck der Ausdehnung, des Auseinanderstrebens vermittelt, besonders in der zentralen Kreisform.

Obwohl Kandinsky auch hier die bekannten Formen, wie Kreis, Diagonale, Trapezoid und aneinandergereihte Bögen verwendet, ergibt deren Komposition ein völlig anderes Bild. In 'Punkt und Linie zur Fläche' von 1926 schreibt Kandinsky im Kapitel 'Die Grundfläche' (die er mit GF abkürzt):

„Das 'Oben' erweckt die Vorstellung eines größeren Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, einer Befreiung, und schließlich der Freiheit. ... Die 'Freiheit' erzeugt den Eindruck der leichteren 'Bewegung', und die Spannung kann sich hier leichter ausspielen. Das 'Steigen' und 'Fallen' gewinnt an Intensität. Die Hemmung ist auf das Minimum reduziert.

Das 'Unten' wirkt vollkommen gegengesetzt: Verdichtung, Schwere, Gebundenheit. Je mehr man sich der unteren Grenze der Grundfläche nähert, desto dichter wird die Atmosphäre Die Freiheit der 'Bewegung' wird immer mehr begrenzt. Die Hemmung erreicht ihr Maximum. ...

Das 'Links' der GF erweckt die Vorstellung eines größeren Lockerseins, ein Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung, und schließlich der Freiheit. Es wird also die Charakteristik des 'Oben' vollkommen wiederholt. ... So wie das 'Links' der GF innerlich mit dem 'Oben' verwandt ist, ebenso ist das 'Rechts' gewissermaßen die Fortsetzung von 'Unten' Man stelle sich nicht vor, dass diese Beziehungen buchstäblich zu verstehen sind, und glaube insbesondere nicht, dass sie die Kompositions-idee bestimmen können. Sie haben den Zweck, die inneren Spannungen der GF analytisch darzustellen und diese Spannungen zum Bewußtsein zu bringen, was, soviel ich weiß, bisher in einer klaren Form noch nicht gemacht wurde, obwohl es für die künftige Kompositionslehre als wichtiger Bestandteil zu werten ist."⁹

Die Geschichte der beiden Aquarelle führt in die USA: Galka Scheyer nahm sie mit und *Brauner Strahl* hing in

The central accumulation of forms moves toward the front, and the forms distributed on the ray appear to flow toward the viewer, like on a conveyor belt. The trapezoids, angles, and 'whip lines' that seem to float in space behind the ray on the right and in front of it on the left side add a three-dimensional effect to the composition.

The warm, irregularly applied brown colour of the ray pulsates and looks powerful. Some of the forms are coloured evenly; with others, the colour is simply dabbed on, giving the impression of expansion, as though everything were drifting apart, especially in the centre circle.

Although Kandinsky used the same well-known forms, such as circle, diagonal, trapezoid, and stringed arcs, their composition adds up to a completely different picture.

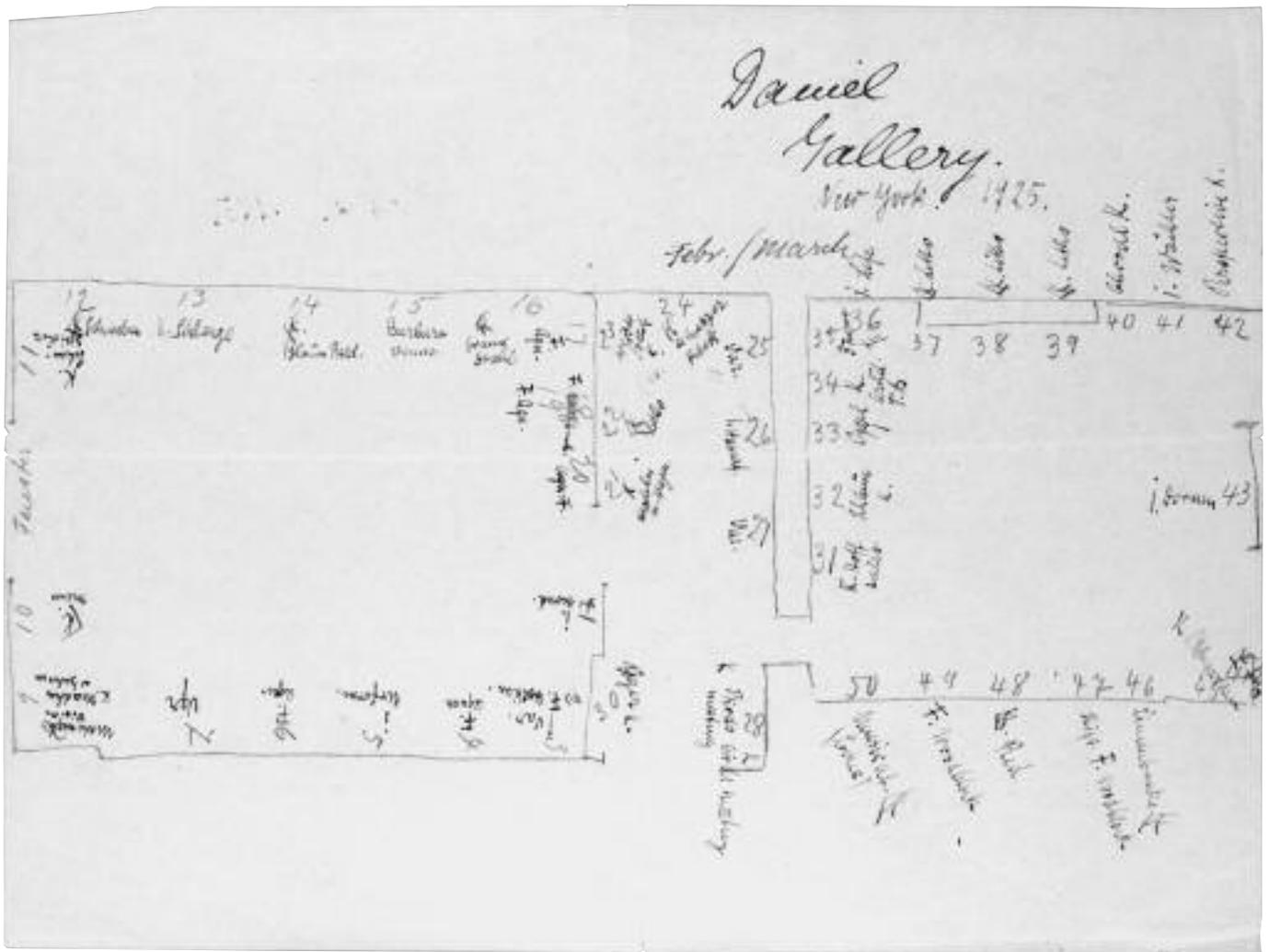
In 'Point and Line to Plane' (1926), Kandinsky wrote in the chapter 'Basic Plane', which he abbreviates as BP: "The 'above' gives the impression of a great looseness, a feeling of lightness, of emancipation and, finally, of freedom. ... 'Freedom' produces the impression of a rather light 'movement', and the tension here can more easily play itself out. 'Climbing' or 'falling' gains in intensity. Restraint is reduced to a minimum.

The effect of 'below' is completely contrary: condensation, heaviness, constraint. The closer one approaches the lower border of the BP, the denser the atmosphere becomes Freedom of movement becomes more and more limited. The restraint attains its maximum. ...

The 'left' of the BP produces the effect of great looseness, a feeling of lightness, of emancipation and, finally, of freedom. Thus, the characterization of 'above' is repeated here in every respect. ... Just as the 'left' of the BP is inwardly related to 'above', the 'right' in a way is the continuation of 'below'

One should not imagine that these relationships are to be taken literally, and, above all, should not believe that they can determine the compositional idea. They serve the purpose of representing the inner tensions of the BP analytically, and to bring these tensions into consciousness. This, so far as I know, has not yet been done in a clear way, although it is to be estimated as an important component of the future theory of composition."⁹

The history of the two watercolours leads us to the United States: Galka Scheyer took them with her, and *Brown*



Von Galka Scheyer gezeichneter Plan der Hangung in der Daniel Gallery in New York 1925. *Brauner Strahl* ist die Nr. 16 an der oberen Langswand im linken Raum.

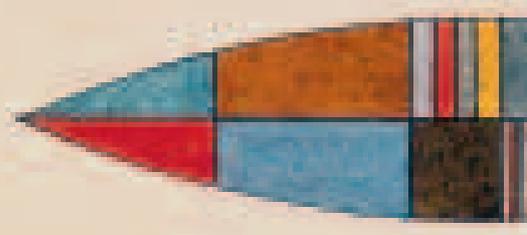
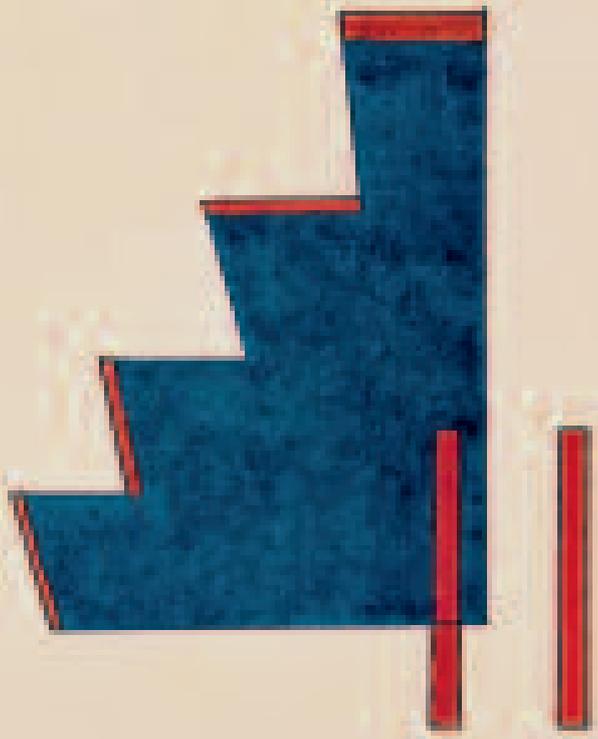
Plan drawn by Galka Scheyer for Daniel Gallery, New York in 1925. *Brown Ray* is no. 16 on the upper longitudinal wall in the left room.

der Daniel Gallery in der Madison Avenue Nr. 600, in der ersten Ausstellung der 'Blue Four', die am 20. Februar er6ffnet wurde (Siehe Abb. oben). Zur großen Enttuschung aller Beteiligten wurde jedoch kein einziges Werk verkauft und sie übersiedelte nach Kalifornien, wo sie sich mehr Chancen für ihre Schützlinge erhoffte. Sie veranstaltete einige Wanderausstellungen der 'Blue Four' und kooperierte ab 1936 mit dem Galeristen Earl Stendhal, mit dem sie 1937 eine Jawlensky- und eine Kandinsky-Retrospektive organisierte, in der beide Aquarelle ausgestellt waren. Stendhal verkaufte *Brauner Strahl* an den Art Director Wiard Ihnen.

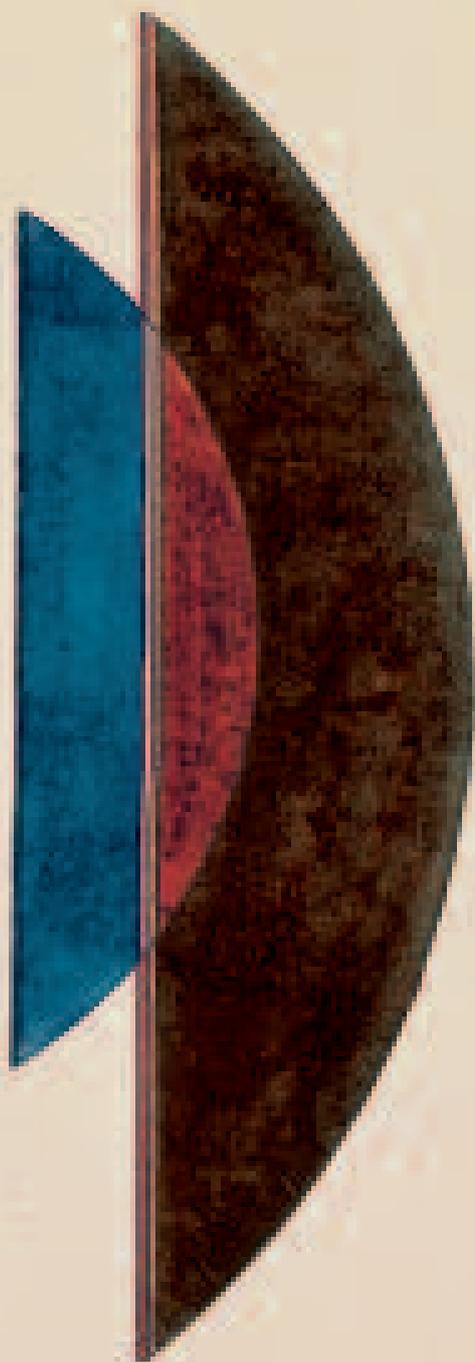
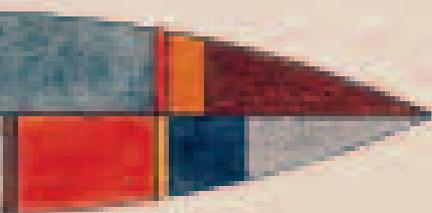
Ray hung on the wall of the Daniel Gallery in Madison Avenue no. 600, at the first exhibition of 'The Blue Four', opened on February 20 (see fig. above). Everyone involved was very disappointed that not a single work was sold, so she moved to California, hoping that her proteges would have better opportunities there. She arranged a number of travelling exhibitions with 'The Blue Four'. From 1936 on, she cooperated with the gallery owner Earl Stendhal. In 1937, she organised a Jawlensky exhibition as well as a Kandinsky retrospective with him, during which both works were exhibited. Stendhal sold *Brown Ray* to the art director Wiard Ihnen.

Beide Aquarelle von 1924 beweisen in eindrucksvoller Weise die perfekte Umsetzung der theoretischen Schriften Kandinskys und sind gleichzeitig exemplarische Beispiele der in seiner Zeit am Bauhaus geschaffenen Werke. PVE

Both watercolours from 1924 impressively illustrate the perfect implementation of Kandinsky's theoretical writings and are exemplary for the works created during his Bauhaus period. PVE



Small signature or mark in the bottom left corner.



»IM LOCKEREN GRÜN«

1927

Aquarell und Tusche auf Velin
1927
32,3 x 48,1 cm
monogrammiert und datiert unten links
rückseitig betitelt, datiert und bezeichnet '230'
Barnett 797

In der Handliste der Aquarelle des Künstlers eingetragen:
'xi 1927, 230, Im lockeren Gn'.

Provenienz

- Galerie Ferdinand Möller, Berlin (laut Handliste)
- Franz Klein, Den Haag (1930 laut Handliste)
- Privatsammlung, Scarsdale NY
- Galerie Thomas, München
- Privatsammlung, Süddeutschland
- Privatsammlung, Deutschland

Literatur

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Bd. 2, 1922-1944. München 1994. S. 168, Nr. 797 mit Abb.

»IN THE SLACK GREEN«

1927

watercolour and Indian ink on wove paper
1927
12 3/4 x 18 7/8 in.
signed with monogram and dated lower left
verso titled, dated and inscribed '230'
Barnett 797

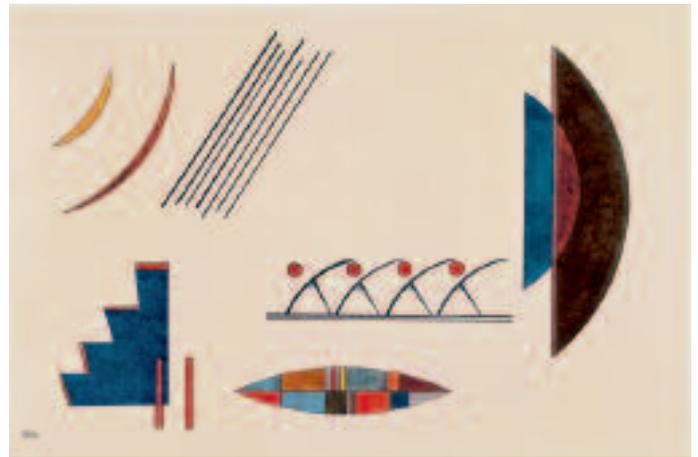
Recorded in the artist's handlist of the watercolours :
'xi 1927, 230, Im lockeren Gn'.

Provenance

- Galerie Ferdinand Möller, Berlin (according to handlist)
- Franz Klein, Den Haag (1930 according to handlist)
- Private collection, Scarsdale NY
- Galerie Thomas, Munich
- Private collection, Southern Germany
- Private collection, Germany

Literature

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Vol. 2, 1922-1944. München 1994. P. 168, no. 797, ill.



Während der Zeit am Bauhaus erweitert Kandinsky seinen Formenschatz, der bis dahin überwiegend aus Linie, Kreis, Quadrat und Dreieck bestand, um Trapezoid, Halbkreis, Zickzackmuster, Pfeile, bootartige und andere Elemente. Die Werke, die er damit komponiert, werden spielerischer.

So wirkt das 1927 entstandene Aquarell *Im lockeren Grün* auf den Betrachter wie eine Musikkomposition.

Alle Formen sind mit feinen dunklen Linien umrandet. Alle bis auf die spitzovale Figur in der Mitte unten wiederholen sich mindestens einmal. Der dadurch erzeugte Rhythmus beginnt in den beiden schallwellenartigen gebogenen Formen links oben und wird durch die sieben diagonalen Linien verstärkt.

Die vier Stufen links führen in das Bild hinein, der Vierer-Rhythmus wird von der Wiederholung des lyrischen Mittlerelements aufgegriffen, während die sich überschneidenden Kreissegmente am rechten Rand ein Auseinanderdriften verhindern und das Ganze zusammenhalten.

Das in mehrere Felder unterteilte und in verschiedenen Farben ausgemalte spitzovale 'Boot' scheint die gesamte Komposition zu stabilisieren.

Obwohl die Formen locker über die Fläche verteilt sind, sich kaum berühren, hat der Künstler, seine Kompositionsregeln befolgend, durch ihre Platzierung und Stellung zueinander einen Zusammenhalt hergestellt, der auf den Betrachter eine ebenso positive und beruhigende Wirkung hat wie eine harmonische Melodie. PvE

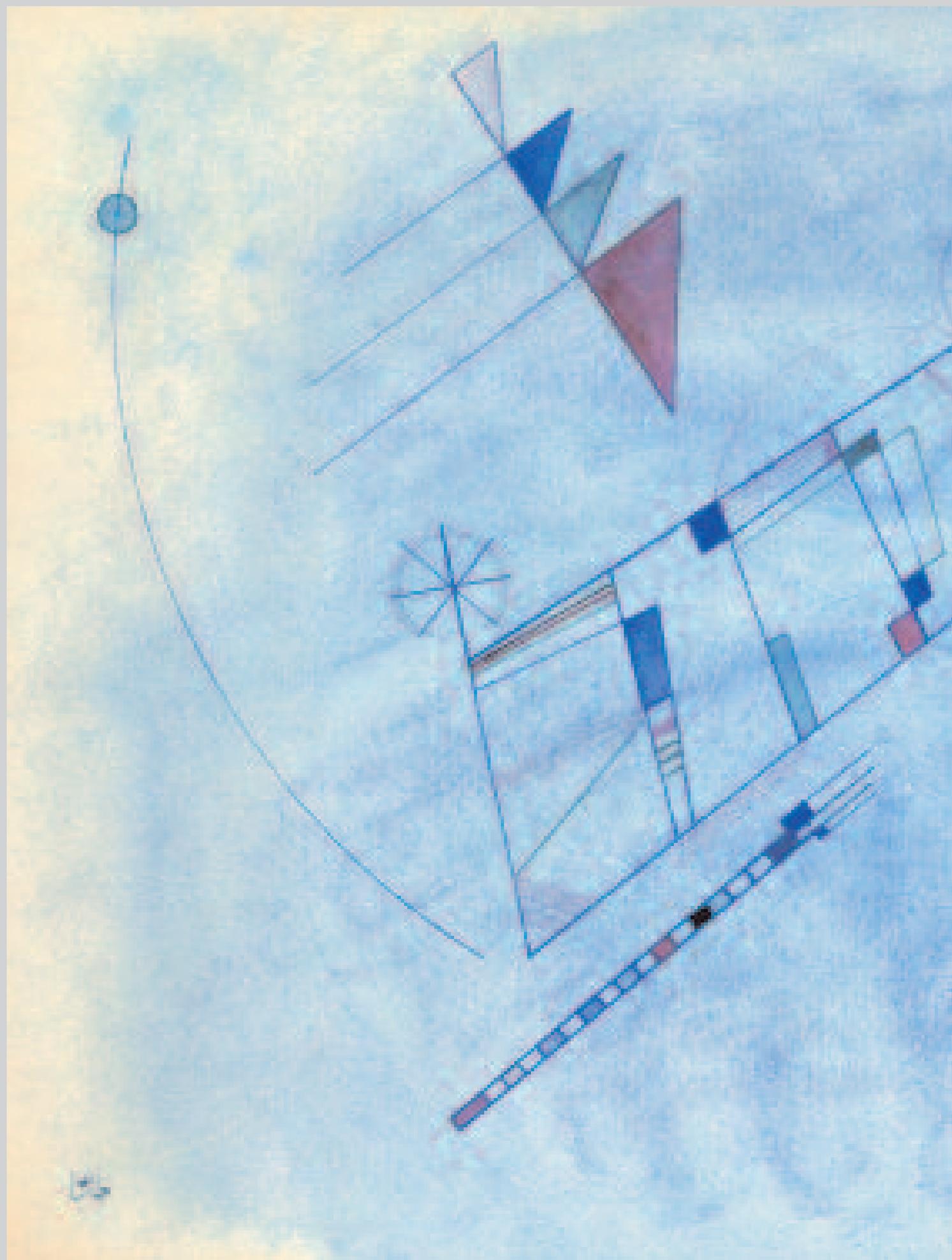
Kandinsky's wealth of forms mainly included line, circle, square, and triangle until he started working at the Bauhaus. He then expanded his repertoire by trapezoid, semicircle, zigzag, arrows, boat-like and other elements. The works he composed with them became more playful.

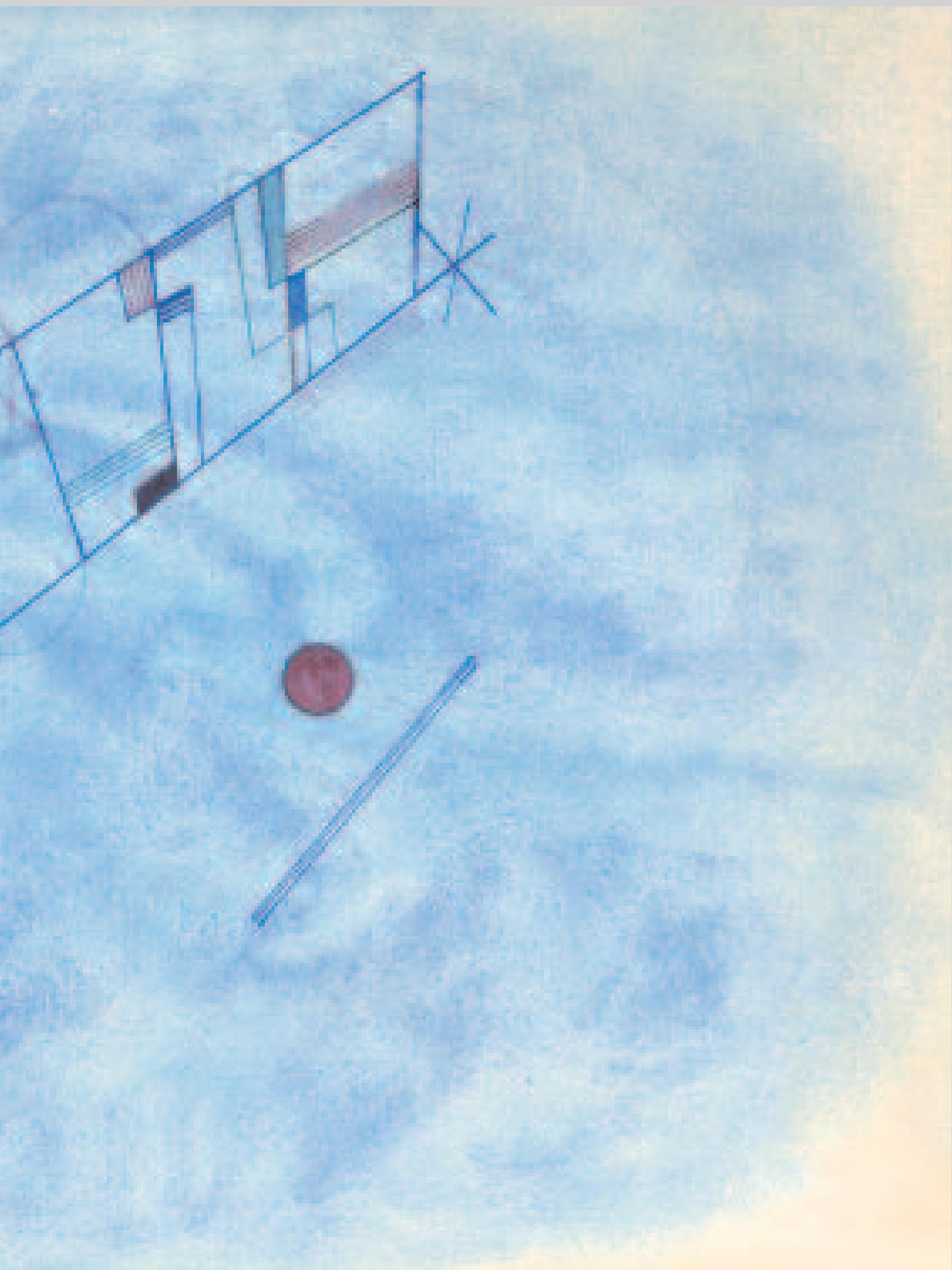
The watercolour *In the Slack Green* (1927) comes across like a musical composition.

All forms are contoured with fine dark lines. All figures, except for the pointed oval one in the lower centre, are repeated at least once. The rhythm thus created starts in the two upper left forms that are curved like sound waves and is amplified by the seven diagonal lines. The four steps on the left lead into the picture; the rhythm of four is taken up by the repetition of the lyrical central element, while the overlapping circle segments on the right edge hold everything together and keep it from drifting apart.

The pointed oval 'boat' that is divided into several fields and painted in different colours seems to stabilise the whole composition.

Although the forms are loosely distributed over the surface and hardly touch each other, the artist followed his own compositional rules and created a bond between them by means of their positions in relation to each other. This bond has a positive and comforting effect on the viewer, like a harmonic melody. PvE





»VON KURVE ZU KURVE«

1933

Aquarell und farbige Tinte auf Papier
1933
29,5 x 44,8 cm
monogrammiert und datiert links unten
rückseitig bezeichnet 'No 507/1933/Von Kurve zu
Kurve/De courbe au courbe'
rückseitig von Nina Kandinsky bezeichnet 'En souvenir à
Kandinsky/1946 Paris'

Barnett 1127

In der Handliste der Aquarelle des Künstlers eingetragen:
'v 1933, 507, Von Kurve zu Kurve (Aq)'

Provenienz

- Nina Kandinsky, Paris (bis 1946)
- Dr. Wilhelm Wartmann, Direktor des Kunsthauses Zürich
(1946 laut Handliste)
- Privatsammlung, Schweiz (seit 1975)

Ausstellungen

- Kunsthaus, Zürich 1946. Georges Braque, Wassily
Kandinsky 1966-1944, Pablo Picasso. Nr. 110
- Museo Cantonale d'Arte, Lugano 1995. Kandinsky nelle
collezioni svizzere. Nr. 61, S. 224 mit Farbabb.

Literatur

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis
der Aquarelle. Bd. 2, 1922-1944. München 1994.
Nr. 1127, S. 368 mit Abb.

»FROM BEND TO BEND«

1933

watercolour and coloured ink on paper
1933
11 5/8 x 17 5/8 in.
signed with monogram and dated lower left
verso inscribed 'No 507/1933/Von Kurve zu
Kurve/De courbe au courbe'
and inscribed by Nina Kandinsky 'En souvenir à
Kandinsky/1946 Paris'

Barnett 1127

Recorded in the artist's handlist of the watercolours:
'v 1933, 507, Von Kurve zu Kurve (Aq)'

Provenance

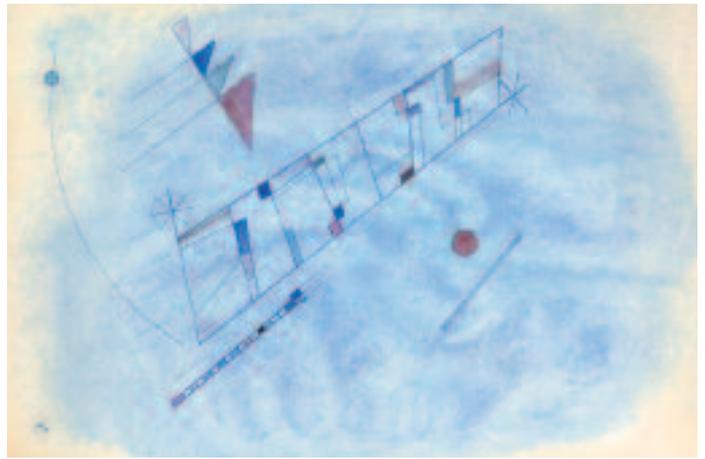
- Nina Kandinsky, Paris (until 1946)
- Dr. Wilhelm Wartmann, Director of the Kunsthaus Zurich
(1946 according to the handlist)
- Private collection, Switzerland (since 1975)

Exhibited

- Kunsthaus, Zurich 1946. Georges Braque, Wassily
Kandinsky 1966-1944, Pablo Picasso. No. 110
- Museo Cantonale d'Arte, Lugano 1995. Kandinsky nelle
collezioni svizzere. No. 61, p. 224, col.ill.

Literature

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis
der Aquarelle. Vol. 2, 1922-1944. Munich 1994.
No. 1127, p. 368, col.ill.



Das feine Aquarell mit dem Titel *Von Kurve zu Kurve*, das Kandinsky in seinem letzten Jahr am Bauhaus schuf, vermittelt durch die zarte Linienführung der Formelemente auf hellblauem Grund eine sphärische Wirkkraft. Tatsächlich maß Kandinsky der Farbe blau eine besondere Bedeutung als „typische himmlische Farbe“¹⁰ zu. „Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen, bei dem Klange des Wortes Himmel.“¹¹

Auf diesem symbolverhafteten Grund läßt Kandinsky seine Formen wie schwerelos am Firmament tanzen. Es ist ein spielerisches Kräftemessen von Punkt, Linie, Dreieck, Rechteck und gebogener Linie. Die gebogene Linie, die am linken Bildrand das Spiel der Formen einleitet, wird von drei weiteren kleinen 'Kurven' unterstützt, die ihre Spannungsfelder zwischen die linearen Körper setzen. So gerät die Komposition ins Schwingen, denn eine Kurve bedeutet nicht nur metaphorisch betrachtet eine Richtungsänderung, sondern beinhaltet auch das physikalische Erleben von Kraft.

Die zarte Farbigekeit entwickelt der Künstler ganz aus dem blauen Grund heraus, indem er Rottöne nur als Mischfarben mit Blau zuläßt: Ein kräftiges Magenta, das pointierte Akzente setzt, daneben Violettöne und Blauschattierungen, die dazu beitragen, dass das sphärische und kühle Erleben der Komposition unendlich über den Bildrand fortzuschreiten scheint.

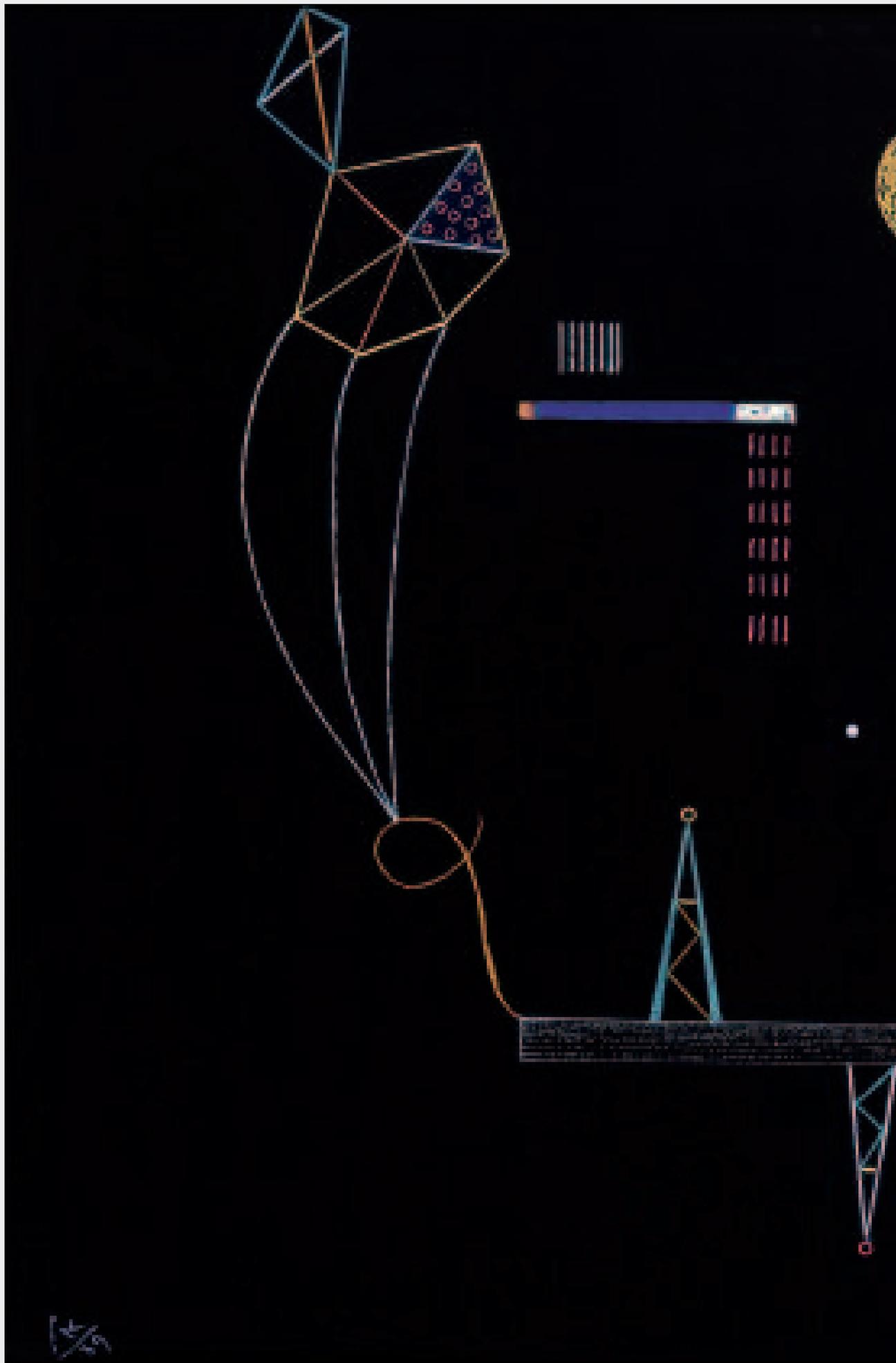
SD

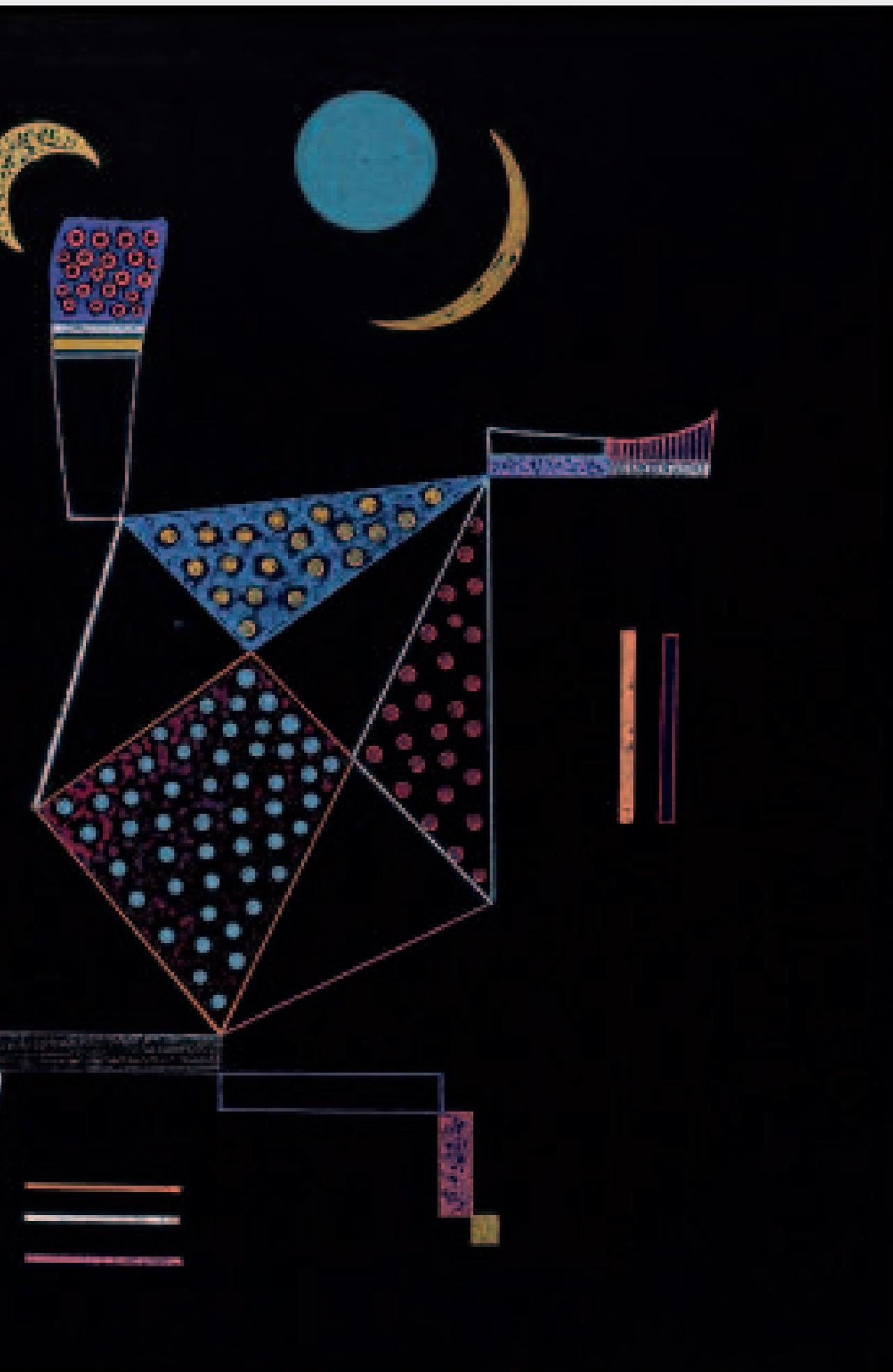
On account of the delicate lines of the form elements on a light blue base, the fine watercolour entitled *From Bend to Bend*, painted by Kandinsky during his last year at the Bauhaus, has a spherical effect. In fact, the colour blue was very significant as the “typical heavenly colour”¹⁰ in Kandinsky’s eyes. “The deeper the blue becomes, the more strongly it calls man toward the infinite, awakening in him a desire for the pure and, finally, for the supernatural. It is the colour of the heavens, the same colour we picture to ourselves when we hear the sound of the word heaven.”¹¹

On this highly symbolic base, Kandinsky lets his forms dance on the firmament, as if they were weightless. What we see is a playful trial of strength between point, line, triangle, rectangle, and curved line. The curved line that introduces the play of forms on the left margin is supported by the three other small ‘curves’ that create fields of tension between the linear bodies. Thus, the composition starts to vibrate, because a curve is a change of direction – not only in a metaphorical sense – that goes hand in hand with the physical experience of power.

The artist develops the delicate colours out of the blue base by accepting shades of red only when they are mixed with blue: a strong magenta that provides pointed highlights, then shades of violet and blue that add to the fact that the spherical and cool atmosphere of the composition seems to continue beyond the picture margin infinitely.

SD





»DER KLEINE PUNKT«

1939

»LITTLE POINT«

1939



Gouache auf schwarzem Papier
1939
38 x 47 cm
monogrammiert und datiert unten links
Barnett 1251

In der Handliste der Aquarelle des Künstlers eingetragen:
'ii 1939, 616, Le petit point (Aq. + Temp)'.

Provenienz

- Nina Kandinsky, Paris
- Galerie Maeght, Paris
- Privatsammlung, Genf
- Privatsammlung

Ausstellungen

- Galerie Maeght, Paris 1957. Kandinsky: Aquarelles et gouaches. Collection privée de Madame W. Kandinsky. Nr. 42
- Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1958. Kandinsky. Nr. 91
- Musée des Beaux-Arts, Nantes 1959. Aquarelles et gouaches de W. Kandinsky.

Literatur

- Cassou, Jean. Wassily Kandinsky. Interférences. Aquarelles et dessins. Paris 1960. S. 21, 50 mit Farbabb.
- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Bd. 2, 1922-1944. München 1994. Nr. 1251, S. 457 mit Abb.

gouache on black paper
1939
15 x 18 1/2 in.
signed with monogram and dated lower left
Barnett 1251

Recorded in the artist's handlist of the watercolours:
'ii 1939, 616, Le petit point (Aq. + Temp)'.

Provenance

- Nina Kandinsky, Paris
- Galerie Maeght, Paris
- Private Collection, Geneva
- Private collection

Exhibited

- Galerie Maeght, Paris 1957. Kandinsky: Aquarelles et gouaches. Collection privée de Madame W. Kandinsky. No. 42
- Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1958. Kandinsky. No. 91
- Musée des Beaux-Arts, Nantes 1959. Aquarelles et gouaches de W. Kandinsky.

Literature

- Cassou, Jean. Wassily Kandinsky. Interférences. Aquarelles et dessins. Paris 1960. P. 21, 50, col.ill.
- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Vol. 2, 1922-1944. Munich 1994. No. 1251, p. 99, ill.

Wie zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit in München, die Kandinsky romantischen Themen der Märchen- und Ritterwelt widmet, indem er auf schwarzem Papier in funkelnden Farbtupfern seine Russland-Sehnsucht zum Ausdruck bringt, so wendet sich der Künstler gegen Ende seines Lebens im Pariser Exil ab 1935 wieder dem schwarzen Papier als Malgrund zu. Die Figuren der frühen Zeit sind dem reichen abstrakten Formvokabular des späten Kandinsky gewichen, das dem Betrachter dennoch Raum für seine Phantasie und Assoziationen läßt. So taucht dieser gleichsam in eine verborgene Welt hinein, die nur für eine kurze Zeit, wie durch einen schwachen Lichtstrahl, ihr Geheimnis offenbart.

Der kleine Punkt, ein für Kandinskys theoretische Abhandlungen so wichtiger Bestandteil, bildet das Zentrum der Komposition, um das alle anderen Formen zu kreisen scheinen. Nach Kandinskys Überlegungen wird der Punkt in der Malerei aus seinem Gewohnheitszustand der Schrift herausgerissen, wo er sich von der Unterordnung des Praktisch-Zweckmäßigem befreit und den Sprung in eine andere Welt wagt, in der er als selbständiges Wesen zu leben anfängt.¹²

Von den Formen, die den kleinen Punkt umkreisen, korrespondiert eine blaue, kreisrunde Form – die Verdichtung von vielen kleinen Punkten – besonders stark mit diesem Mittelpunkt und wird so zu einem blauen Planeten, der von zwei gelben Halbmonden begleitet wird.

Andere, eher stakkatohafte Formen, die den Großteil der Komposition einnehmen, begegnen dem Betrachter wie fremde Körper aus dem nachtschwarzem Universum oder der Unterwasserwelt, die wie einzellige Organismen unter dem Mikroskop durch die Dunkelheit schweben. Tatsächlich beschäftigt sich Kandinsky in seiner Pariser Zeit mit den biomorphen Formen beginnenden oder einfachen Lebens, die er zu Phantasiebildern ausweitet und die mehr und mehr ein Eigenleben entwickeln. Das beginnende Leben wird auch durch den Punkt symbolisiert, der für Kandinsky das „Urelement der Malerei“¹³ darstellt, das in besonderer Konzentration als organische Notwendigkeit in der Natur vorkommt.

Diese neuen Bildmotive in Kandinskys Schaffen unterscheiden sich deutlich von jenen aus der Bauhaus-Zeit, indem er die dort entwickelte Geometrie durch ein organisches Vokabular bereichert, das auch von der Farbigkeit Reminiscenzen an seine früheste Vergangenheit zuläßt, in der Kandinsky sein Moskau in schillernden Farben und Formen vor seinem inneren Auge auferstehen läßt. SD

Kandinsky had devoted his early artistic career in Munich to romantic themes from the world of fairytales and knights, expressing his longing for Russia by means of sparkling speckles of colour on black paper. And from 1935 on, living in Paris exile toward the end of his life, the artist again painted on black paper. The figures of the early days had made way for Kandinsky's now rich abstract vocabulary of forms that still leaves space for the fantasy and associations of the viewer. Thus, the viewer dives into a hidden world, as it were, that only reveals its secret for a short while, as though by a soft ray of light.

The *Little Point*, a tremendously important element in Kandinsky's theoretical expositions, forms the centre of the composition, and all the other forms seem to orbit it. When a point is used in painting, it is torn out of its usual condition in the context of writing, according to Kandinsky. It is liberated from practical functional purposiveness and dares to leap into another world, where it starts to live as an independent creature.¹²

One of the forms that orbit the little point, a blue circle – the densification of many little points – corresponds with this centre particularly strongly and thus becomes a blue planet, escorted by two yellow half-moons.

Other, rather staccato-type forms which make up most of the composition face the viewer like foreign objects from the nightly black of outer space or of a submarine world, floating through the darkness like single-cell organisms under a microscope. In fact, Kandinsky did deal with biomorphic forms of beginning or simple life during his Paris period. He expanded them to fantasy pictures, and they gradually developed a life of their own. Beginning life is also symbolised by the point, which was the "proto-element of painting"¹³ for Kandinsky and is found in nature in a concentrated form and as an organic necessity.

These new picture motifs in Kandinsky's oeuvre are very different from those during his Bauhaus period in that he enriched the geometry developed there by an organic vocabulary, the colours of which are reminiscent of his earliest past, when Kandinsky used shimmering colours and forms to bring his Moscow back to life before his own inner eye. SD



»IN DER HÖHE«

1939



Gouache auf schwarzem Papier auf Unterlagekarton
1939
49,5 x 25 cm
monogrammiert und datiert unten links
rückseitig auf Unterlagekarton betitelt 'En Hauteur',
datiert und bezeichnet 'No. 623'

Barnett 1258

In der Handliste der Aquarelle des Künstlers eingetragen:
'iv 1939, 623, En hauteur (gouache)'.

Provenienz

- Nina Kandinsky, Paris
- Galleria del Naviglio, Mailand (1951)
- Privatsammlung, Italien
- Thomas Ammann, Zürich
- Privatsammlung

Ausstellungen

- Galerie René Drouin, Paris 1947. Kandinsky: gouaches, aquarelles, dessins. Nr. 35
- Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, Liège, Belgien, 1947. Nr. 34
- Gimpel Fils, London 1950. Kandinsky. Nr. 26
- Galleria Obelisco, Rom 1951. Wassily Kandinsky. Nr. 17

Literatur

- Grohmann, Will. Wassily Kandinsky. Life and Work. New York 1958. S. 347, 411, Abb. S. 746
- XXe Siècle, Nr. 27, Dezember 1966. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag Kandinskys. S. 99 mit Abb.
- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky: Werkverzeichnis der Aquarelle. Bd. 2, 1922-1944. München 1994. Nr. 1258, S. 461 mit Abb.

»IN HEIGHT«

1939

gouache on black paper on cardboard
1939
19 1/2 x 19 in.
signed with monogram and dated lower left
verso on the mount titled 'En Hauteur',
dated and inscribed 'No. 623'

Barnett 1258

Recorded in the artist's handlist of the watercolours:
'iv 1939, 623, En hauteur (gouache)'.

Provenance

- Nina Kandinsky, Paris
- Galleria del Naviglio, Milan (1951)
- Private collection, Italy
- Thomas Ammann, Zurich
- Private collection

Exhibited

- Galerie René Drouin, Paris 1947. Kandinsky: gouaches, aquarelles, dessins. No. 35
- Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, Liège, Belgium, 1947. No. 34
- Gimpel Fils, London 1950. Kandinsky. No. 26
- Galleria Obelisco, Rom 1951. Wassily Kandinsky. No. 17

Literature

- Grohmann, Will. Wassily Kandinsky. Life and Work. New York 1958. P. 347, 411, ill. p. 746
- XXe Siècle, no. 27, December 1966. Anniversary issue for the 100th. birthday of Kandinsky. P. 99, ill.
- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Vol. 2, 1922-1944. Munich 1994. No. 1259, p. 461, ill.

Nachdem das Bauhaus in Dessau im Oktober 1932 geschlossen wurde, ziehen Wassily und Nina Kandinsky zunächst nach Berlin. Paul Klee, der mit Kandinskys in einem der von Gropius erbauten Doppel/Meisterhäuser Tür an Tür wohnt, schreibt am 11. Dezember 1932 in einem Brief an seine Frau Lily:

„Der gestrige Tag stand im Zeichen von Kandinskys Umzug. Bis 4 Uhr waren sie in Anspruch genommen. Zum Mittagessen konnten sie noch nicht zu mir kommen, sie piknikten, wozu ich ihnen türkischen Kaffee zur Aufmunterung hinüberschickte. Zum Tee und zum Abendessen waren sie dann ausruhend hier, und um 9 Uhr Abends ging's dahin.

Dieser Auszug ist derjenige, der für mich etwas besagt. Die andern Auszüge berührten mich kaum. Es ist eine Freundschaft, die über die Reihe von negativen Posten hinwegkommt, weil die Plusseite standhält und vor allem, weil ein Zusammenhang mit meiner productiven Jugend vorliegt. Was man später erwirbt, hat immer weniger Gewicht.“¹⁴

In Berlin wird das Bauhaus kurze Zeit als private Institution wieder eröffnet. Doch schon im April durchsuchen – und schließen – die Nationalsozialisten das Gebäude. Mies van der Rohe versucht, eine Erlaubnis zur Weiterführung der Schule zu erhalten. Im Juli wird dies von der Gestapo in Aussicht gestellt, geknüpft an die Bedingung, dass Kandinsky und der Architekt Ludwig Hilbersheimer entlassen würden. Die Entscheidung fällt jedoch zugunsten der endgültigen Schließung.

Im Dezember 1933 reisen Nina und Wassily Kandinsky – seit 1928 deutsche Staatsbürger – nach Frankreich, wo sie eine Wohnung im Pariser Vorort Neuilly-sur-Seine finden. Der Künstler glaubt jedoch, nach Deutschland zurückkehren zu können, eine Hoffnung, die sich nicht erfüllen wird.

Aufgrund seiner internationalen Bekanntheit wird Kandinsky in der Pariser Kunstszene mit offenen Armen empfangen. Der Kontakt mit Klee bricht nie ab und mindestens je ein gegenseitiger Besuch in den folgenden Jahren ist belegt: 1933 notiert Klee in Paris in seinen Taschenkalender:

„25. Okt. vormittag Raspail mit Kandinsky“¹⁵, im Februar 1937 reist Kandinsky nach Bern, wo eine große Retrospektive seiner Werke gezeigt wird und besucht Klee – der zu dieser Zeit bereits an der noch nicht diagnostizierten Sklerodermie erkrankt ist – die beiden Freunde gehen zusammen durch die Ausstellung.

Kandinsky erhält mehrere Einladungen, in den USA zu unterrichten, was er jedoch ablehnt. 1934 beginnt er wieder mit dem Malen, mit neuen Pastellöfen. 1936 beteiligt er sich

After the Bauhaus in Dessau had been closed down in October 1932, Wassily and Nina Kandinsky first moved to Berlin. Paul Klee, who lived next door of the Kandinskys in one of the semi-detached Meisterhäuser [Master Houses] built by Gropius, wrote in a letter to his wife Lily on December 11, 1932:

“Yesterday was marked by the Kandinskys' move. They were busy until 4 o'clock. They couldn't come to my place for lunch, yet; they had a picnic, and I sent them Turkish coffee to cheer them up. They were here, resting, for tea and dinner, and at 9 o'clock in the evening they went off.

This departure is the one that means something to me. The other departures hardly affected me. It is a friendship that overcomes the series of negative items because the credit side stands firm and especially because there is a connection to my productive youth. Whatever one acquires later is of less significance.”¹⁴

For a short while, the Bauhaus was reopened in Berlin as a private institution. But already in April, the National Socialists searched the building and closed it down. Mies van der Rohe tried to obtain permission to continue the School. The Gestapo held out the prospect of such permission, provided that Kandinsky and the architect Ludwig Hilbersheimer be dismissed. But it was decided that the Bauhaus should rather be closed for good.

In December 1933, Nina and Wassily Kandinsky, who had acquired German citizenship in 1928, travelled to France, where they found an apartment in Neuilly-sur-Seine, a suburb of Paris. Mistakenly, the artist believed that he would be able to return to Germany.

Thanks to his international reputation, Kandinsky was welcomed with open arms by the Paris art scene. He never lost touch with Klee, and there is evidence that they each visited the other at least once over the years to follow. In 1933, Klee was in Paris and wrote in his pocket diary: “Oct. 25 Raspail in the morning with Kandinsky”¹⁵. In February 1937, Kandinsky went to Berne for a large retrospective of his works and visited Klee, who had already fallen ill of scleroderma at that time, although it had not yet been diagnosed. The two friends went to the exhibition together.

Kandinsky received several invitations to lecture in the United States, but turned them down. In 1934, he

an den Ausstellungen 'Abstract and Concrete' in London und 'Cubism and Abstract Art' in New York.

1937 werden 57 seiner Werke in deutschen Museen beschlagnahmt und einige dann von den Nationalsozialisten in der Ausstellung 'Entartete Kunst' gezeigt – zur gleichen Zeit sind Werke Kandinskys in Paris in der Ausstellung 'Origines et développement de l'art international indépendant' ausgestellt.

Im August 1938 laufen ihre deutschen Pässe ab, zwangsläufig beantragen Nina und Wassily Kandinsky die französische Staatsbürgerschaft, die sie im Sommer 1939 erhalten. Noch immer glaubt Kandinsky nicht an einen Krieg. Er beendet seine letzte große Arbeit, *Komposition X*. Danach malt er kaum noch auf Leinwände, sondern auf weißes und schwarzes Papier und Kartons, von denen er wohl einen Vorrat angelegt hat, ab und zu auch auf Holz. Gemeinsam ist allen Werken, dass sie nun eher kleinformatig sind.

Die Gouache *In der Höhe*, die Kandinsky 1939 auf schwarzes Papier malt, zeigt eine für ihn ganz ungewöhnliche Komposition. Kandinsky schöpft aus dem üblichen Formenschatz – Trapezoid, Kreis, Dreieck, gerade und gebogene Linie – doch erkennt man deutlich eine Figur, die ohne weiteres Klees 'Menagerie' angehören könnte.

Die turmartige Konstruktion trägt gesichtsartige Züge, in die Trapezoide, die den 'Kopf' und den 'Körper' bilden, ist die Farbe mit einem stumpfen Pinsel hineingestupft, der schwarze Untergrund bleibt sichtbar. Armartige Linien vervollständigen den körperlichen Eindruck. Obwohl Kandinsky in den Werken der Pariser Zeit häufig biomorphe Formen verwendet, so bleibt das vorliegende Werk doch außergewöhnlich.

Der Künstler hat hier ein starkes Hochformat gewählt, es ist ziemlich genau doppelt so hoch wie breit, was zum einen den Titel erklärt, zum anderen nach Kandinskys Theorie einen 'warmen' Eindruck hervorruft:

„Die einfachste Form der Geraden ist die Horizontale. ... Kälte und Flachheit sind die Grundklänge dieser Linie, und sie kann als knappste Form der unendlichen kalten Bewegungsmöglichkeit bezeichnet werden.

Dieser Linie äußerlich und innerlich vollkommen entgegengesetzt ist die zu ihr im rechten Winkel stehende Vertikale, bei der Flachheit durch Höhe ersetzt wird, und also Kälte durch Wärme. So ist die Vertikale die knappste Form der unendlichen warmen Bewegungsmöglichkeit.“¹⁶

started painting again, with new pastel shades. In 1936, he took part in the exhibitions 'Abstract and Concrete' in London and 'Cubism and Abstract Art' in New York. In 1937, fifty-seven of his works were confiscated from German museums and presented by the National Socialists at the exhibition 'Degenerate Art'. At the same time, other works by him were shown at the Paris exhibition 'Origines et développement de l'art international indépendant'.

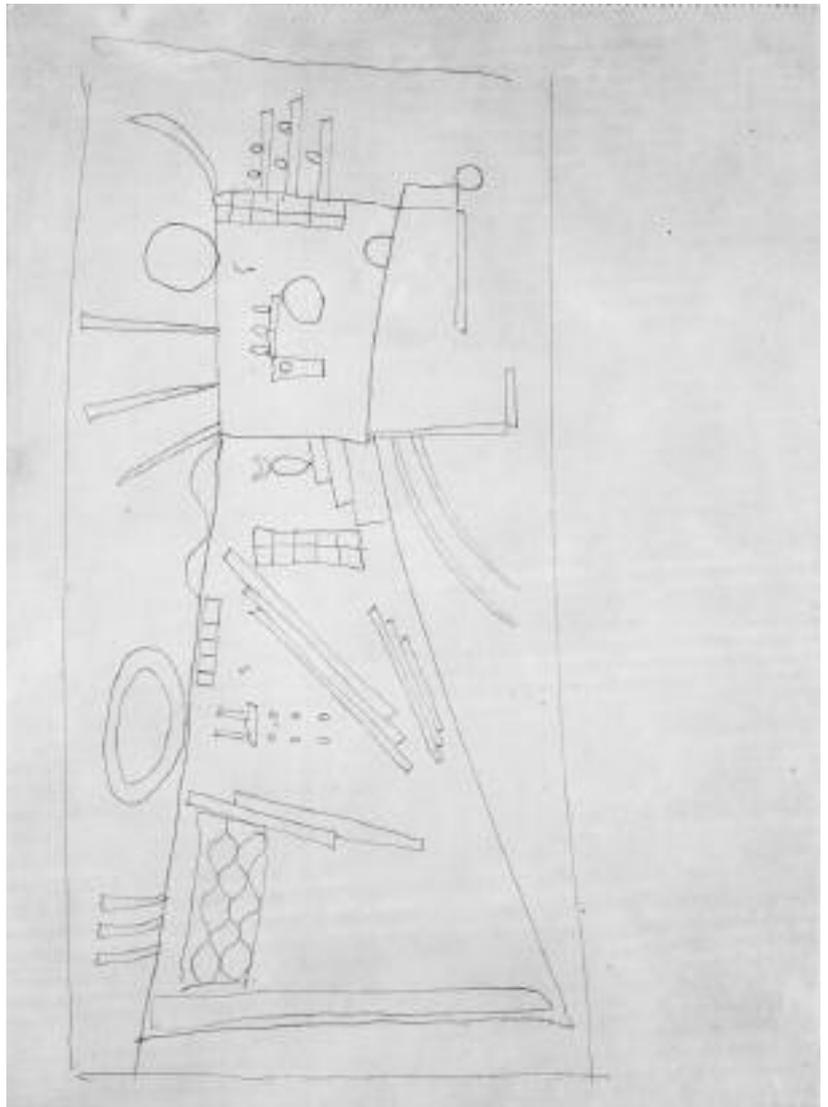
In August 1938, their German passports expired, forcing Nina and Wassily Kandinsky to apply for French citizenship, which they obtained in the summer of 1939. Kandinsky still did not think there would be a war. He finished his last great work *Composition X*. After that, he hardly ever painted on canvas any more. Instead, he used white and black paper and cardboard, of which he probably had a stockpile, and occasionally wood. All his works were now rather small-format.

The composition of the gouache *In Height*, painted on black paper in 1939, is very untypical for Kandinsky. He drew from his usual wealth of forms – trapezoid, circle, triangle, straight and curved lines – but one can clearly make out a figure that could easily belong to Klee's 'menagerie'.

The tower-like structure has facial features. The colour is only dabbed with a blunt brush into the trapezoids that form the 'head' and the 'body', so the black base remains visible. Arm-type lines complete the impression of a body. Kandinsky often used biomorphic forms in his works during this Paris period, but this one is nevertheless unusual.

The artist chose a very high format, almost twice as high than wide. That explains the title and also creates a 'warm' impression, according to Kandinsky's theory: "The simplest form of a straight line is the horizontal. ... Coldness and flatness are the basic sounds of this line, and it can be called the most concise form of the infinite cold possibility of movement.

The complete internal and external opposite of this line is the vertical, which stands at right angles to it, where flatness is replaced by height, so coldness is replaced by warmth. Thus, a vertical line is the most concise form of the infinite warm possibility of movement.“¹⁶



Vorzeichnung zu dem Aquarell *In der Höhe*
Entwurf für 'En hauteur' 1939, Barnett 1042

Sketch for the watercolour *In Height*
Study for 'En hauteur', 1939, Barnett 1042

Am 14. Juni 1940 wird Paris nahezu kampflos von den Deutschen besetzt. Kandinsky schottet sich völlig ab, der Krieg spielt sich, fast ohne Auswirkungen auf den Künstler, vor seiner verschlossenen Ateliertüre ab.

Klee stirbt in der Schweiz am 29. Juni 1940, ein herber Schlag für Kandinsky, dem diese Künstlerfreundschaft sehr wichtig war.

Die letzte Ausstellung seiner Werke zu Kandinskys Lebzeiten findet 1944 in der Pariser Galerie l'Esquisse statt.

Am 13. Dezember 1944, stirbt Kandinsky in seinem Wohnort Neuilly-sur-Seine bei Paris, wenige Tage nach seinem 78. Geburtstag.

Einige der 1937 in der Ausstellung 'Entartete Kunst' ausgestellten Werke Kandinskys werden 1955 auf der documenta 1 in Kassel gezeigt.

PvE

On June 14, 1940, Paris was taken by the Germans, almost without a fight. Kandinsky isolated himself completely. The war took place outside the closed doors of his atelier and hardly affected the artist at all.

Klee died in Switzerland on June 29, 1940 – a hard blow for Kandinsky who greatly esteemed the friendship with his fellow artist.

The last exhibition of Kandinsky's works during his lifetime took place in 1944 at Galerie l'Esquisse in Paris. Kandinsky died on December 13, 1944 in Neuilly-sur-Seine near Paris, a few days after his 78th birthday.

Some of his works that were included in the 1937 exhibition 'Entartete Kunst' were presented at documenta 1 in Kassel in 1955.

PvE



»OHNE TITEL«

1940

»UNTITLED«

1940



Gouache auf rosa Papier auf Unterlagekarton
1940
47 x 31 cm
monogrammiert und datiert unten links
rückseitig auf dem Unterlagekarton bezeichnet
'No. 41/1940'

Barnett 1309

In der Handliste der Aquarelle des Künstlers eingetragen:
'1940, 674 (g.s. rouge-brun)'.

Provenienz

- Dr. Kurt Herberts, Wuppertal (Februar 1941)
- Galerie Thomas, München
- Privatsammlung, Deutschland

Literatur

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Bd. 2, 1922-1944. München 1994. Nr. 1309, S. 500, Farbabb. S. 473

gouache on rose paper on cardboard
1940
18 1/2 x 12 1/4 in.
signed with monogram and dated lower left
verso inscribed on the mount
'No. 41/1940'

Barnett 1309

Recorded in the artist's handlist of the watercolours:
'1940, 674 (g.s. rouge-brun)'

Provenance

- Dr. Kurt Herberts, Wuppertal (February 1941)
- Galerie Thomas, Munich
- Private collection, Germany

Literature

- Endicott Barnett, Vivian. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle. Vol. 2, 1922-1944. Munich 1994. No. 1309, p. 500, col. ill. p. 473

1940 herrscht Krieg in Europa. Am 14. Juni marschieren deutsche Truppen in Paris ein. Am 17. Juni fliehen Kandinsky und Nina in die Pyrenäen, als sie jedoch hören, dass das Leben in Paris fast ohne Beeinträchtigungen weitergeht, kehren sie zurück.

Kandinsky verschanzt sich regelrecht in seinem 'Heiligtum', wie Nina sein Atelier nennt. Er malt sich seine eigene heile Phantasiewelt in Pastellfarben und auf farbige Kartons.

In den pudrig-rosafarbenen Grund gleichsam eingebettet begegnet uns das altbekannte, hier auf einer Spitze balancierende Trapezoid. Statt mit dunklen sind alle Elemente mit hellen Umrißlinien eingefasst, was den Eindruck der Zartheit verstärkt und an die im 19. Jahrhundert in Rußland weit verbreitete Technik des Zellschmelzemail erinnert.

Am unteren Rand 'schwimmt' auf parallelen Linien ein an einen kleinen Dampfer erinnerndes Gebilde. Im oberen Teil sehen wir die für diese Zeit in Kandinskys Werk typischen kleinteiligen Objekte, in den verschiedenen Fächern aufgereiht wie in einem Regal.

Tatsächlich spielt ein Regal seit langem eine wichtige Rolle in Kandinskys künstlerischem Leben – und gerade jetzt mehr denn je. Es ist das Regal, in dem er seine Farbpigmente aufbewahrt. Er besaß es bereits in der Münchner Zeit, nahm es mit ans Bauhaus und schließlich nach Frankreich. Und in all dieser Zeit haben sich darin die verschiedensten Pigmente angesammelt, die es ihm nun, von Nachschub abgeschnitten, ermöglichen weiterzumalen. Dabei sind auch einige, die noch aus der allerersten Zeit in der Malschule Azbé stammen.

In einer Serie von Photographien, die der Gesellschaftsphotograph Bernard Lipnitzki 1936 im Auftrag des Künstlers schuf, läßt sich Kandinsky, wie immer korrekt gekleidet, vor diesem Regal ablichten, das Nina nach seinem Tod mit seinem künstlerischen Nachlaß dem Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou stiftete.

In diesen Jahren malt der Künstler gegen die Angst vor dem Krieg und die damit verbundene Isolation an, flüchtet sich in lyrische Bildwelten, bis der Sturm, dessen Ende er nicht mehr erleben wird, vorübergezogen ist. PvE

In 1940, Europe was at war. German troops marched into Paris on June 14. Kandinsky and Nina fled to the Pyrenees, but when they heard that life in Paris was continuing almost without interference, they returned. Kandinsky virtually entrenched himself in his 'sanctum', as Nina called his atelier. He painted his own, intact fantasy world in pastel shades and on coloured cardboard.

Embedded, as it were, in the powdery pink base, we see the old familiar trapezoid, in this case balanced on a tip. All elements are contoured with light lines instead of dark ones, thus increasing the impression of softness and reminding one of the cell enamel technique that was widespread in nineteenth-century Russia.

The form 'floating' on parallel lines along the lower margin looks like a little steamship. In the upper part, we see the small objects that are typical for this period in Kandinsky's oeuvre, lined up in the various compartments like on a shelf.

In fact, there had been an important shelf in Kandinsky's artistic life for a long time, and now it was more valuable than ever: the shelf where he kept his colour pigments. He already had it when he was in Munich; then he took it with him to the Bauhaus and finally to France. Over all this time, he had collected the most diverse pigments, and they now enabled him to keep painting, although no new supplies were coming in. Some of them were still from his early days at Azbé's painting school.

In a series of photographs commissioned by the artist and taken by the society photographer Bernard Lipnitzki in 1936, Kandinsky – appropriately dressed, as usual – stood in front of this shelf. After his death, Nina donated it to Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, along with his artistic legacy.

During these years, however, the artist painted to fight his fear of the war and the isolation that came with it. He took refuge to lyrical picture worlds, waiting for the end of the storm, which he did not live to see. PvE



BIOGRAPHIE

1866 Wassily Kandinsky wird in Moskau als Sohn eines Teehändlers geboren

1885 Beginn des Jura- und Volkswirtschaftsstudiums in Moskau, nebenbei malt er

1889 Erste Reise nach Paris

1892 Kandinsky heiratet seine Cousine Anja

1896 Übersiedlung nach München, Besuch der Kunstschule von Anton Azbé

1900 Mitbegründer der Künstlervereinigung 'Phalanx' und einer Malschule gleichen Namens, die Kandinsky leitet

1902 Gabriele Münter besucht Kandinskys Klasse in der Phalanx-Schule

1904 Kandinsky trennt sich von seiner Frau Anja. Er reist mit Münter nach Tunis und Italien. Die Phalanx-Vereinigung löst sich auf.

1905 Weitere Reisen, zum Teil mit Münter. In der Galerie Krause in München findet Kandinskys erste Einzelausstellung statt.

1906 Ab Mai lebt und arbeitet er über ein Jahr in Sévres bei Paris

1908 Erster Aufenthalt mit Münter in Murnau

1909 Gründung der 'Neuen Künstlervereinigung München' (NKVM) zusammen mit Münter, Jawlensky, Werefkin, Kubin, Erbslöh und Kanoldt, Marc tritt etwas später ebenfalls bei. Im Sommer kauft Münter in Murnau ein Haus, in das die beiden auch häufig Jawlensky und Werefkin einladen.

BIOGRAPHY

1866 Wassily Kandinsky is born in Moscow as the son of a tea merchant.

1885 He starts to study law and economics in Moscow and paints on the side.

1889 First trip to Paris.

1892 Kandinsky marries his cousin Anja.

1896 He moves to Munich and attends the art school of Anton Azbé.

1900 He co-founds the artists' association 'Phalanx' and a School of Painting by the same name, which he also heads.

1902 Gabriele Münter attends Kandinsky's classes at the Phalanx School of Painting.

1904 Kandinsky separates from his wife Anja. He travels to Tunis and Italy with Münter. The Phalanx association is dissolved.

1905 Further journeys, including some with Münter. Kandinsky's first solo exhibition is held at Galerie Krause in Munich.

1906 Starting in May, he lives and works in Sévres near Paris for over one year.

1908 First stay with Münter in Murnau.

1909 Founding of the 'New Artists' Association Munich' (NKVM), together with Münter, Jawlensky, Werefkin, Kubin, Erbslöh, and Kanoldt; Marc joins the association a little later. In summer, Münter purchases a house in Murnau, and they often invite Jawlensky and Werefkin there.

1911 Kandinsky, Münter, Marc und Kubin treten nach Meinungsverschiedenheiten aus der NKVM aus. Gründung der 'Redaktion Der blaue Reiter' und erste Ausstellung mit diesem Titel. Scheidung von Anja.

1913 Beteiligung an der Armory Show in New York

1914 Nach dem Ausbruch des ersten Weltkrieges im August reist Kandinsky zunächst mit Münter in die Schweiz, dann allein nach Rußland. Er und Münter treffen sich noch einmal in Schweden, wo sich die beiden endgültig trennen.

1917 Hochzeit mit Nina. Nach der Oktober-Revolution übernimmt Kandinsky verschiedene Ämter in neu gegründeten Institutionen.

1922 Berufung an das Bauhaus in Weimar

1924 Gründung der Gruppe 'Die Blaue Vier' mit Feininger, Jawlensky und Klee

1925 Umzug mit dem Bauhaus nach Dresden

1928 Wassily und Nina Kandinsky werden deutsche Staatsbürger

1933 Schließung des Bauhauses durch die Nationalsozialisten. Ende des Jahres Übersiedlung nach Neuilly-sur-Seine bei Paris.

1937 57 Werke von Kandinsky werden in deutschen Museen beschlagnahmt, 14 davon werden in der Wanderausstellung 'Entartete Kunst' angeprangert.

1939 Annahme der französischen Staatsbürgerschaft. Am 1. September bricht der 2. Weltkrieg aus.

1944 im März beendet Kandinsky sein letztes Gemälde, arbeitet aber trotz seines schlechten Gesundheitszustandes noch bis Juli. Er stirbt am 13. Dezember.

1911 Following various disagreements, Kandinsky, Münter, Marc, and Kubin resign from the NKVM. Founding of the 'Editorial Board of The Blue Rider' and first exhibition with this title. Divorce from Anja.

1913 Participation in the Armory Show in New York.

1914 After the outbreak of World War I in August, Kandinsky first travels to Switzerland with Münter and then continues to Russia, alone. He and Münter meet once more in Sweden, where they separate for good.

1917 Wedding with Nina. After the October Revolution, Kandinsky takes over various offices in newly established institutions.

1922 Appointment to the Bauhaus in Weimar.

1924 Founding of the group 'The Blue Four' with Feininger, Jawlensky, and Klee

1925 Move to Dresden, together with the Bauhaus.

1928 Wassily and Nina Kandinsky acquire German citizenship.

1933 The National Socialists close down the Bauhaus. At the end of the year, Wassily and Nina Kandinsky move to Neuilly-sur-Seine near Paris.

1937 Fifty-seven works by Kandinsky are confiscated from German museums; fourteen of them are pilloried at the travelling exhibition 'Degenerate Art'.

1939 Acceptance of French citizenship. World War II breaks out on September 1.

1944 Kandinsky finishes his last painting in March, but continues to work until July, despite his poor health. He dies on December 13.

FUSSNOTEN

Spazierendes Paar

- 1 Friedl, Helmut (Hsg), Kandinsky, Wassily. *Gesammelte Schriften 1889 - 1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte.* München 2007. S. 375, 376
- 2 *Ibid.*, S. 272
- 3 *Ibid.*, S. 273

Entwurf zu 'Auf Weiss I'

- 4 So in der Grafikmappe 'Kleine Welten' auf dem Blatt Nr. IV, in einem unbetitelten Aquarell und einer Zeichnung von 1923 und schließlich in dem Aquarell *Kariertes* von 1925, das ein Arrangement von drei übereinander gelagerten Schachbrettern zeigt, dessen Motivik dann 1927 in dem Ölbild *Quadrat* wieder auftaucht.
- 5 Tarrasch, Siegbert: *Das Schachspiel. Systematisches Lehrbuch für Anfänger und Geübte*, Köln, 2006, S. 7 (Nachdruck der Originalfassung von 1931).
- 6 Brief von Franz Marc an August Macke vom 14. Januar 1911, in: August Macke/Franz Marc: *Briefwechsel*, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln, 1964, S. 40 f.
- 7 Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. *Der Briefwechsel*, hrsg. von Hahl-Koch, Jelena, Stuttgart, 1993, S. 15.

Farbige Linien und Brauner Strahl

- 8 Will Grohmann, *Wassily Kandinsky Leben und Werk*, Köln 1958, S. 188.
- 9 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Bauhausbücher 9*, München 1926. 10. Auflage, Bern 2002, S. 131 - 138

Von Kurve zu Kurve

- 10 Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, 2004, S. 97.
- 11 *Ibid.* S. 96.

Der kleine Punkt

- 12 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Bauhausbücher 9*, München 1926. 10. Auflage, Bern 2002, S. 24.
- 13 *Ibid.*, S. 31.

In der Höhe

- 14 Felix Klee (Hsg), *Paul Klee Briefe an die Familie 1893 - 1949*. Köln 1979 Band 2: 1907 - 1940, S. 1207
- 15 *Ibid.*, S. 1242
- 16 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher 9*, München 1926, 10. Auflage Bern 2002, S. 59

FOOTNOTES

Walking Couple

- 1 Friedl, Helmut (ed.), Kandinsky, Wassily: *Gesammelte Schriften 1889 - 1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte.* Munich 2007, p. 375, 376
- 2 *Ibid.*, p. 272
- 3 *Ibid.*, p. 273

Study for 'On White I'

- 4 For instance in the graphic portfolio 'Small Worlds' on sheet no. IV, in an untitled watercolour, in a 1923 drawing, and finally in the watercolour *Checked* (1925), an arrangement of three overlapping chessboards, a motif that reappears in the oil painting *Square* (1927).
- 5 Tarrasch, Siegbert: *Das Schachspiel. Systematisches Lehrbuch für Anfänger und Geübte*, Cologne, 2006, 7 (reprint of the original version from 1931). (Published in English as: Tarrasch, Dr. Siegfried: *The Game of Chess. A Systematic Textbook for Beginners and More Experienced Players*, Philadelphia 1940). Quotes translated from the German edition
- 6 Franz Marc to August Macke, letter dated 14 January 1911, in: August Macke/Franz Marc: *Briefwechsel*, ed. by Wolfgang Macke, Cologne, 1964, 40 f.
- 7 Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. *Der Briefwechsel*, ed. by Hahl-Koch, Jelena, Stuttgart, 1993, p. 15. (Transl.: http://www.schoenberg.at/4_exhibits/asc/Kandinsky/letters_e.htm)

Coloured Lines and Brown Ray

- 8 Will Grohmann, *Wassily Kandinsky Leben und Werk*, Cologne 1958, p.188.
- 9 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher 9*, Munich 1926, 10th edition, Berne 2002, p. 131 - 138. (Published in English as: Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, New York 1926). Quotes translated from the German edition

From Bend to Bend

- 10 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berne 2004, p. 97. (Published in English as: Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, Whitefish 2004). Quotes translated from the German edition
- 11 *Ibid.*, p. 96.

Little Point

- 12 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher 9*, Munich 1926, 10th Edition, Berne 2002, p. 24. (Published in English as: Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, New York 1926). Quotes translated from the German edition
- 13 *Ibid.*, p. 31.

In Height

- 14 Felix Klee (ed.), *Paul Klee Briefe an die Familie 1893 - 1949*. Cologne 1979, vol. 2: 1907 - 1940, p. 1207.
- 15 *Ibid.*, p. 1242.
- 16 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche, Bauhausbücher 9*, Munich 1926, 10th edition, Berne 2002, p. 59. (Published in English as: Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*). New York 1926. Quotes translated from the German edition

© DER ABBILDUNGEN

©bpk / RMN / Paris, Centre Pompidou-CNAC-MNAM /
Adam Rzepka

S. 53

©bpk / RMN / Paris, Centre Pompidou-CNAC-MNAM

S. 33

©Gabriele Münter – und Johannes Eichner-Stiftung,
München

S.2, 11, 58

©Norton Simon Museum, The Blue Four Galka Scheyer
Archive, Pasadena

S. 35

©Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

S. 9, 10

©Russisches Museum, St. Petersburg

S. 17

©VG Bildkunst

alle abgebildeten Werke von Wassily Kandinsky

Die Katalogredaktion hat versucht,

alle Inhaber der Rechte ausfindig zu machen.

Diejenigen, die hier nicht genannt wurden, bitten wir um
Kontaktaufnahme.

IM KATALOG ZITIERTE WERKVERZEICHNISSE

- Vivian Endicott Barnett. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle, Band I 1900-1921. München 1992
- Vivian Endicott Barnett. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle, Band II 1922-1944. München 1994
- Vivian Endicott Barnett. Kandinsky Werkverzeichnis der Zeichnungen, Erster Band / Einzelblätter. München 2006
- Hans K. Roethel und Jean K. Benjamin. Kandinsky Werkverzeichnis der Ölgemälde Band II 1916-1944. München 1984
- Konrad Roethel. Kandinsky Das graphische Werk, Band I. Köln 1970

© OF ILLUSTRATIONS

©bpk / RMN / Paris, Centre Pompidou-CNAC-MNAM /
Adam Rzepka

p. 53

©bpk / RMN / Paris, Centre Pompidou-CNAC-MNAM

p. 33

©Gabriele Münter – und Johannes Eichner-Stiftung,
Munich

p.2, 11, 58

©Norton Simon Museum, The Blue Four Galka Scheyer
Archive, Pasadena

p. 35

©Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich

p. 9, 10

©Russisches Museum, St. Petersburg

p. 17

©VG Bildkunst

all illustrated works by Wassily Kandinsky

The editors endeavoured to research all holders of
rights of the photographs.

Those who have not been mentioned are welcome
to contact us.

CATALOGUES RAISONNÉS CITED IN THE CATALOGUE

- Vivian Endicott Barnett. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle, Band I 1900-1921. Munich 1992
- Vivian Endicott Barnett. Kandinsky Werkverzeichnis der Aquarelle, Band II 1922-1944. Munich 1994
- Vivian Endicott Barnett. Kandinsky Werkverzeichnis der Zeichnungen, Erster Band / Einzelblätter. Munich 2006
- Hans K. Roethel und Jean K. Benjamin. Kandinsky Werkverzeichnis der Ölgemälde Band II 1916-1944. Munich 1984
- Konrad Roethel. Kandinsky Das graphische Werk, Band I. Cologne 1970

IMPRESSUM

Preise auf Anfrage.
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.
Masse: Höhe vor Breite.

Katalog 108
© Galerie Thomas 2008

Katalogbearbeitung:
Patricia von Eicken
Silke Thomas

Essays:
Sarah Dengler – SD
Patricia von Eicken – PvE
Simone Haas – SH

Übersetzung:
Leila Kais
S. 7 ff, 15 ff, 19, 23 ff, 30 ff, 39, 43, 47, 51 ff, 57

Katalogproduktion:
Jana Hille

Photographie:
Hugh Kelly, London S. 4, 44
Klaus Kindermann, München S. 12, 20, 27, 49
Thomas Karsten, München

Layout:
Sabine Urban, Gauting

Lithos:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Druck:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, München

PUBLICATION DETAILS

Prices upon request.
We refer to our sales and delivery conditions.
Measurements: height by width.

Catalogue 108
© Galerie Thomas 2008

Catalogue editing:
Patricia von Eicken
Silke Thomas

Essays:
Sarah Dengler – SD
Patricia von Eicken – PvE
Simone Haas – SH

Translation:
Leila Kais
p. 7 ff, 15 ff, 19, 23 ff, 30 ff, 39, 43, 47, 51 ff, 57

Catalogue production:
Jana Hille

Photography:
Hugh Kelly, London p. 4, 44
Klaus Kindermann, Munich p. 12, 20, 27, 49
Thomas Karsten, Munich

Design:
Sabine Urban, Gauting

Colour Separations:
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, Munich

Printing:
SDM, Stulz-Druck & Medien GmbH, Munich

Mo - Fr 9-18 · Sa 10-14

Maximilianstrasse 25 · 80539 München · Germany
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

GALERIE THOMAS

GALERIE THOMAS