Christoph Richter

Die beiden Schriften von Wassily Kandinsky:
Über das Geistige in der Kunst (1911)
Punkt und Linie zu Fläche (1926)
(Abbildung 1: „Mit und gegen“ 1929)
(Abbildung 2: Dominante Kurve)

Kapitel I – Leben und Werk

Zunächst berichte ich über Kandinskys Lebensgang, soweit er mir für die Erörterung der beiden Bücher sinnvoll erscheint:
Er wurde 1866 in Moskau geboren und starb 1944 in Neuily-sur-Seine. Nach dem Abitur studierte er Rechtswissenschaft, Nationalökonomie und Ethnologie. Schon während des Studiums malte Kunstausstellungen. Einen Ruf andie Universität in Dorpat (Estland) lehnte er ab und entschied sich für die Malerei. Anregungen hierfür hatte er anlässlich einer Expedition in das nördliche Ural-Gebirge erhalten, vor allem offenbar durch die abstrakte Bemalung von Trommeln bei dem Volk der Syrjanen.

Er zog nach München und studierte unter anderem an der Kunstakademie bei Franz von Stuck (197 – 1899.
Dort gründete er die Künstlergruppe „Phalanx“, der eine Malschule angeschlossen war. Beide Einrichtungen mussten alsbald geschlossen werden. 1902 waren zum ersten Mal Bilder von Kandinsky in der Berliner Secession ausgestellt..
E heiratete in zweiter Ehe Gabriele Münter, unternahm viele Reisen, z.B. in die Niederlande, nach Italien, nach Nordafrika und nach Russland. Seit 1904 war er mit Bildern im Salon „dÀutomne“ in Paris vertreten.
Nach Informationen seiner Frau interessierte er sich kaum für andere Kollegen wie Matisse und Picasso, sondern malte in spätimpressionistischen Stil.

Erst 1908 beschäftigte er sich mit Möglichkeiten des abstrakten Malens und wandte sich zunehmend dem „Abstrahieren zum Geben eines Extraktes“ n der Gegenstände zu.
Anregungen erhielt er durch einige russische Maler (yoWerefkin) und Rudolf Steiners Anthroposophie. Er trat der „neuen Künstlervereinigung München“ (N.K.V.M.) bei und

übernahm ihren Vorsitz. Später spaltete sich von ihr die Vereinigung „Der Blaue Reiter“ (zuvor „Die Kette“) ab, eine Vereinigung, der schließlich Franz Marc, Gabriele Münter, Paul Klee, August Macke, Alexej Jawlensky und Arnold Schönberg angehörten. 1921 fand die erste Ausstelung der Redaktion „Der Blaue Reiter“ in Mnchen eröffnet.

1913 kehrte Kandinsky nach Russland zurück, nachdem er mit Gabriele Münter in die Schweiz geflohen war.
1922 folgte er dem Ruf von Walter Gropius zum Bauhaus nach Dessau, Weimar, Berlin. Dort gründete er mit Lyonel Feininger, Paul Klee und Alexej von Jawlensky die Künstlergruppe „Die blaue Vier“.

Als 1933 das Bauhaus in Dessau geschlossen wurde, ging Kandinsky nach Paris. Nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft wurden Werke von ihm als Beispiele „entarteter Kunst“ gezeigt. Es folgten Jahre der Erfolge.

Kapitel II – Der Weg zur abstrakten, absoluten und konkreten Malerei

Kandinsky berichtet von zwei Ereignissen oder Eindrücken, die seinen Weg von „Verschwinden der Gegenstände aus dem Bild“ (so der Titel eines Kinderbuches aus der Reihe „Abenteuer Kust, Prestel-Verlag München 2005 (2001) einläuteten: Claude Monets „Heuhaufen bei Giverny“, 1891) und die Ouvertüre zum „Lohengrin“ von Richard Wagner.

„Als Kandinsky das Bild zum ersten Mal sah, konnte er den Heuhaufen zunächst gar nicht erkennen, was ihm sehr peinlich war. Umso mehr begeisterten ihn die Farbigkeit und die Leuchtkraft des Bildes“ **(aus dem Kinderbuch „Kandinsky und Gabriele Münter ...s.o. S.10).**

Kandinsky beschreibt sein „Heuhaufen-Erlebnis so: **Zitat, S. 9/10 (das Geistige)**

Was Kandinky hier erlebt und woraus er die Grundlagen für die Malkunst zieht, ist bereits im Titel seines ersten Buches angedeutet. Das „Geistige“ setzt er in Kontrast zu dem, was er das „Materialhafte“ oder Materialistische nennt. Verständlicher formuliert:

Dem Gegenständlichen in den Bildern stellt er etwas in den oder hinter den Gegenständen Verborgenes gegenüber – eben das „Geistige". Das Geistige zeigt sich als Spannung, Bewegung, Energie, Kontrast, Kraft. In den Bildern (wie auch in der Musik, in der Literatur, im Tanz) kann man es erleben. Und so leitet er die Bedeutung, das Herstellen und das Erleben von Kunst ab: Nicht das Äußere, das Gegenständliche ist wichtig (Ist die Aussage eines Bildes), sondern die Energien, die in und hinter dem Materialistischem sich befindet und für deen Betrachter wirksam wird.

Kandinsky bestimmt die Kunst (die Künste) als eine Antwort (eine Reaktion) des Menschen auf die Schöpfung. [1] ~~(Das gilt sicher auch für die Technik, für die Wissenschaft, für die Philosophie und Religion)~~. Man kann nach den Antworten oder Reaktionen fragen, welche die Kunst auf die Schöpfung gibt. Es sind Reaktionen der Empfindung (von etwas), der Wahrnehmung (als etwas), des Zeigens und Beschreibens, der Deutung und Sinngebung, der Macht und Herrschaft, der eigenen Schöpferkraft...

Jede Kunst ist eine Auseinandersetzung mit der Schöpfung. Diese Auseinandersetzung ist in zwei Weisen möglich und üblich:

1) materialistisch, äußerlich, gegenständlich (Mimesis im äußerlichen Sinne)
2) und innerlich, abstrakt, „absolut", als „konkrete Kunst", als „innere Bestrebung und Bewegung"

Die äußerliche Betrachtung beschäftigt sich mit der Gegenständlichkeit (mit dem Materialhaften. **(Zitat S. 24/25, das Geistige)**

„Wenn die Religion, Wissenschaft und Moral (die letzte durch die starke Hand Nietzsches) gerüttelt werden, und wenn die äußeren Stützen zu fallen drohen, wendet der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und sich selbst zu." /"das Geistige-...", S: 43)

Das innerliche Erleben, Herstellen und Verstehen zeigt sich in **„seelischen Vibrationen",** im **Mitklang der Seele**, im Wahrnehmen der Spannungen, der wirkenden Kräfte und Energien.

In dieser, auf das Innere gerichtete Schaffen und Betrachten sieht Kandinsky eine menschliche, moralische und soziale Aufgabe:

[1] Wassily Kandinsky, a.a.O., S. 11

Die zweite Art der Wahrnehmung, des Erlebens, des Verstehens, der künstlerischen Tätigkeit ist nicht nur der angemessene Zugang zu und Umgang mit der neuen, sondern auch mit der alten Kunst.

„Diese zwei Ähnlichkeiten neuer Kunst mit Formen vergangenen Perioden sind, wie leicht zu sehen ist, diametral verschieden. Die erste ist äußerlich und hat deswegen keine Zukunft. Die zweite ist innerlich und birgt deswegen den Keim der Zukunft in sich. Nach der Periode der materialistischen Versuchung, welcher die Seele scheinbar unterlag und welche sie doch als eine böse Versuchung abschüttelt, kommt die Seele, durch Kampf und Leiden verfeinert, empor. Gröbere Gefühle, wie Angst, Freude, Trauer usw., welche auch zu de als Inhalt der Kunst dienen könnten, werden den Künstler weniger anziehen.. Er wird suchen, feinere Gefühle, die jetzt namenlos sind, zu erwecken ... Der Zuschauer heutzutage ist aber selten zu solchen Vibrationen fähig. usw..... (Das Geistige: S. 22/23)

An anderer Stelle – (das Geistige S. 54 ff.) – erörtert Kandinsky am Bild einer Pyramide, nämlich dass und wie die meisten (bisherigen) Maler eine große Gruppe von gegenständlichen Malern bilden (sozusagen das Untergeschoß der Pyramide), dass jedoch in Zukunft immer mehr Maler sich an die Spitze zu jenen begeben, die sich an der Spannung der Seele, an den seelischen Vibrationen orientieren, am Malen als Ausdrucksmittel seelischen Lebens.

Als wichtigstes Prinzip künstlerischen Tätigkeit beschwört Kandinsky immer wieder jenes der „inneren Notwendigkeit". Sie ist die Basis für jeglichen Gebrauch der malerischen (oder allgemein: der künstlerischen) Mittel – der Farben, der Formen, der Figurationen „Punkt, Linie und der Gestaltung der abstrakten Inhalte auf der Grundfläche eines Bildes.

„Die innere Notwendigkeit entsteht aus drei mystischen Gründen. „Sie wird wird von drei mystischen Notwendigkeiten gebildet: Grundlagen

1. ***hat jeder Künstler, als Schöpfer, das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element der Persönlichkeit),***
2. ***hat jeder Künstler, als Kind seiner Epoche, das dieser Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen (...),*** Am Ende der Konservativen
3. ***hat jeder Künstler, als Diener der Kunst, das der Kunst im Allgemeinen Eigene zum Ausdruck zu bringen (...)*** Autorität, Gesprächs

Natur, Mensch, Erziehung, Frieden

Man muß nur diese zwei ersten Elemente mit dem geistigen Auge durchdringen, um dieses dritte Element bloßgelegt zu sehen. Dann sieht man, dass eine <grob> geschnitzte Indianertempel-Säule vollkommen durch dieselbe Seele belebt ist, wie ein noch so <modernes> lebendiges Werk." (S.80)

Vorbilder dieser neuen Kunst sind für Kandinsky die Kunst der Urvölker und der Nachbarkünste (Musik, Tanz).

Kandinsky erörtert die Wendung zum „Geistigen in der Kunst" im größeren Zusammenhang einer geistigen Wende für das Leben des Menschen im Ganzen. Er wendet sich gegen den „Materialismus" (verstanden nicht als politisches System, sondern als Zuwendung zum Materialhaften, Äußerlichen verstanden („Das Geistige...", S. 36 – 56).

In diesem Zusammenhang sieht er Beziehungen zwischen seiner neuen (abstrakten, konkreten) Kunst und der Elektronentheorie Einsteins, der Theosophie Steiners und Blawatzkys, der Anthroposophie, Nietzsches Wissenschaftskritik.

Angeregt fühlt er sich von Maeterlincks Umgang mit dem Wort (Wort als reiner, innerer, übersinnlicher Klang; der innere Klang des Wortes „ruft im Herzen eine Vibration hervor".). (S.44/45). Ebenso knüpft er Verbindungen zu Wagners Leimotiv-Technik und zu Kompopositionen Debussys (welche „die gesprungene klingende Seele des Gegenwärtigen erkennen [lassen] „mit allen peinigenden Leiden und erschütterten Nerven" (S.48). Ein wichtger Mitstreiter für ihn ist Arnold Schönberg, dessen absolute und abstrakte Klangwelt der inneren, entmaterialisierten Bildkunst entspricht

Geistige (philosophische)Anregungen für solche hinter die Kulissen der Gegenständlichkeit blickenden Kunstwerke waren

1)Henry van der Velde, „Kunstgewerbliche Laienpredigten" 1902, Leipzig –

2)Wilhelm Worringer, „Abstraktion und Einfühlung", München 1908 -

3)Rudolf Steiners Anthroposophie –

4)Die Theosophie – Blawatzkys, (Der Schlüssel der Theosophie, Leipzig 1908)

Immer wieder betont Kandinsky die Verwandtschaft zwischen den Künsten, im besonderen zwischen der Musik und der Bildkunst.

So beginnt seine Formenlehre beginnt mit zwei Zitaten:

„Der musikalische Ton hat einen direkten Zugang zur Seele. E findet da sofort einen Widerklang, da der Mensch ‚die Musik hat in sich selbst'" – „Jedermann weiß, dass Gelb, Orange und Rot Ideen der Freude, des Reichtums, einflößen und darstellen" (Delacroix).

Kapitel III – Kandinskys zwei Schriften als Lehrwerke für das Malen

Die ästhetisch-philosophischen Grundlagen der gegenstandslosen, d.h. abstrakten (absoluten, konkteten) Malerei und die praktische Verwirklichung erörtert Kandinsky

A) an einer Farbenlehre („Das Geistige ...", S. 59 – 65),

B) an einer Formenlehre („Das Geistige ...", S. 66 – 113)

und C) an dem Zusammenhang von „Punkt, Linie und bildnerischen Gestalten auf der Fläche (**Grundfläche**) („Punkt und Linie...", S. 21 – 168).

A - Farbenlehre

Um die Farbenlehre zu erläutern, geht Kandinsky in 6 Schritten vor:

1)

Sie beginnt mit der Unterscheidung von den beiden Gegensatzpaaren

warm – kalt und **hell – dunkel.**

Sie ergeben vier Konstellationen, die Kandinsky häufig und gern **Farbklänge** nennt:

warm-dunkel; warm-hell; hell-kalt; hell-warm; hell-kalt.

Diese Farb- oder Klangtendenzen gilt es zu nuancieren, vielfältig zu realisieren und zu mischen oder als Kontraste gegeneinander zu stellen.

2)

Eine weitere Unterscheidung betrifft die **konzentrische** und die **exzentrische** Tendenz und Wirkung der Farben/Klänge.

Konzentrische Wirkung bedeutet ein **In-sich-Zurückziehen, Zu-sich-selbst-Kommen, Bei-sich-selbst-Bleiben der Farbgebung (des Farbklanges).**

Exzentrische Wirkung bedeutet ein **Aus-sich-heraus-Strahlen, eine Wirkung nach außen, In-andereFormen-und Farben-Hineinklingen.**

3)

Die Farbe **Gelb** ist warm. Sie ist eine irdische Farbe, Sie bedeutet Strahlen, Kraft, Trompetenklang, Helligkeit. Sie ist warm und hell.

Die Farbe **Blau** ist die Farbe des Himmels, der Tiefe, der Ruhe. Sie ist kalt und dunkel.

4)

Weiß und **schwarz** sind eigentlich keine Farben. Beide tendieren zum Nichts.

Ihre Wirkung und Aufgabe besteht im **Aufhellen** bzw.im **Verdunkeln** von Farben/Klängen.

5)

Ein zweites Gegensatzpaar von Farben (nach gelb und blau) sind **rot** und **grün**.

Rot ist weder konzentrisch noch exzentrisch: Es bewegt sich in sich selbst.

Grün (Mischung aus gelb und blau) ist unbeweglich, statisch.

6)

Drittes Gegensatzpaar durch Mischungen entstehend:

Orange (gelb in rot) – freundlich, exzentrisch, hell, warm ...

Violett (blau in rot) – nach grau tendierend, konzentrisch, stumpf, kalt ...

Aus diesen Deutungen entsteht folgende Skala:

Orange - gelb;	**< rot >;**	**blau - violett**
Exzentrische Tendenz	Bewegung in sich	konzentrische Tendenz

Diese Farbdeutungen stellt Kandinsky in einem Farbenkreis dar: In ihm stehen sich gelb und blau (I), rot und grün (II), orange und violett (III gegenüber. Weiß und schwarz befinden sich außerhalb des Kreises.

Die Wirkung der Farbe unterscheidet Kandinsky in eine „physische" und eine „psychische" Wirkung, in den sinnlichen Eindruck, der das Gefühl von Freude, von Reizung des Gaumens auslöst – und die (schon genannte) seelische Vibration, in den inneren Klang, der die Seele erreicht (Das Geistige: S.59 ff.) **ZITAT S. 60/61)**

Bemerkung des Verfassers: Brauntöne erwähnt K. nicht. Diese Farbdeutung ist subjektiv und wird autoritär vorgetragen. Sie entspricht nicht anderen Farblehren. Sie gilt auch nicht für Farbsynästhesien für Klänge, Töne und Musikstücke bei verschiedenen Menschen.

B –Formenlehre

Als Formen oder Form bezeichnet Kandinsky zweidimensionale Figuren und deren Beziehungen (Zusammenstellungen) auf der Bildfläche. Er behandelt sie einerseits im Kapitel

„Formen- und Farbensprache“ (in „Das Geistige...“, S. 66 – 113) und andererseits im Kapitel “Grundfläche“ (in „Punkt und Linie...“, S. 129 – 168).

Die Form, z. B. als Darstellung eines Gegenstands (eines realen oder nicht realen) oder als abstrakte Abgrenzung eines Raumes, einer Fläche kann selbständig existieren, während die Farbe nicht selbständig existieren kann (Sie lässt sich nicht grenzenlos ausdehnen).

Die Form ist die Äußerung eines inneren Inhalts, z.B. als Stimmung, als Spannung, als Bewegung.

Auch für die Form – als gegenständliche oder abstrakte Figur, die gegen andere Figuren abgegrenzt ist, hat eine beschreibbare äußere Qualität (als Körperteil, als Haus, als Baum – oder als Quadrat, Kreis, Dreieck, Rhombus ...), und sie hat eine innere Qualität. Sie ist die Hülle für die „zweckmäßige Berührung der menschlichen Seele“ – eben als Bewegung, Spannung, Kontrast, Energie, Stille, Aufruhr ...

Die Form erfüllt zwei Funktionen oder Erscheinungsformen:

1. Sie dient dazu, einen materiellen Gegenstand „aus der Fläche heraus zu schneiden“, ihn auf die Fläche zu malen.
2. Sie zeigt sich als abstraktes Gebilde .“Solche rein abstrakte(n) Wesen, die als solche ihr Leben haben, sind ein Quadrat, ein Kreis, ein Dreieck, ein Rhombus, ein Trapez und die unzähligen anderen Formen, die immer komplizierter werden und keine mathematische Bezeichnung besitzen. Alle diese Formen sind gleichberechtigte Bürger des abstrakten Reiches“ (S.70).

Zwischen den Grenzen dieser beiden Erscheinungsformen gibt es eine große Zahl von Mischungen, bei denen die eine oder die andere Funktion überwiegt (die roten Pferde, das schiefe Haus, der Heuhaufen)

Alle diese Formen sind der Schatz, aus dem der Künstler die Elemente seiner Schöpfungen „entleiht“.

Während der Maler mit rein abstrakten Formen nicht auskommen kann, weil sie zu „unpräzis“ sind und damit das „Menschliche“ ausschließen, gibt es auch gar keine vollkommenen materiellen (gegenständlichen) Formen, sondern nur immer schon gedeutete, beseelte – also etwas, was der Künstler aus ihnen macht und mit ihnen sagt. (früher nannte man diese Leistung „idealisieren“, später „stilisieren“ ... und heute?

In dieser Verwandlung liegt gerade die Kunstleistung des Künstlers (gegen Platon ?)

(Diesen Vorgang gibt es auch in der Musik und in der Literatur – als gedeutete „Inhalte" - Paul Ricoeur.)

Jedes Bild muss sich daran messen lassen, wie und wieweit es der „inneren Notwendigkeit" entspricht, oder, anders formuliert, ob der „innere Grundklang" der Komposition nicht leidet. Hierfür sind die Hinwendung zur abstrakten Malerei, die Abwendung von der rein materiellen (gegenständlichen) Malerei der Weg und der Maßstab, auf den Kandinsky aufmerksam macht.
Für die Wirkung der abstrakten Malerei sind drei Elemente zuständig: 1)das Wirken der Farbe (des Gegenstandes); 2)das Wirken der Form; und 3)„das von Farbe und Form unabhängige Wirken des Gegenstands selbst", sei er mehr materiell oder mehr abstrakt. Als Maßstab dafür gilt, dass der Klang des Bildes „seelische Vibration", inneres Erleben ermöglicht.
Das Gelingen des seelischen Erlebens zeigt sich daran, ob ein „Gespräch" zwischen dem Bild (seinem Klang) und dem Betrachter zustande kommt.

Die Bilder, die auf diese Weise durch den Zusammenklang von Farbe, Form und Inhalt entstehen, nennt Kandinsky „Kompositionen" Er unterscheidet
- einfache oder melodische Kompositionen von
- komplizierten oder symphonischen Kompositionen.
Wenn man in **melodischen Kompositionen** das Gegenständliche entferne und so die malerische Form entblößt, findet man primitive geometrische Formen oder einfache Linien als allgemeine Bewegungen.
Komplizierte oder symphonische Kompositionen lassen sich schwerer auf ihre abstrakten Prinzipien oder Klänge hin analysieren und deuten.

Ferner unterscheidet Kandinsky – im Bereich abstrakter Kunst – **Impressionen** und **Improvisationen**:
In Impressionen kommt ein **direkter Eindruck von ‚äußerer Natur'** zum Ausdruck
Improvisationen hingegen sind „hauptsächlich unbewusste, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der **Vorgänge der ‚inneren' Natur**.

Melodische und Symphonische Kompositionen, Improvisationen und Impressionen sind Kriterien, um Bildanalysen und –deutungen zu beginnen.
für die Beschreibung wichtig

III – Punkt, Linie auf der Bildfläche

1) Der Punkt

In der Schrift bedeutet der Punkt: Schluss, Ende, Pause, Ruhe, Nichts, oder eine Brücke zur Fortsetzung, zu etwas Neuem. Er ist von der Malkunst geliehen. Er gleicht einer Null; er ist die Verbindung von Schweigen und Sprechen.

In der Malerei (auf einem Bild) ist der Punkt Symbol höchster Konzentration. Er nimmt, sagt Kandinsky, „den Anlauf zum Sprung. Er wirkt als Stoß, als Explosion. In geometrischer Hinsicht ist er unsichtbar. Er muss eine gewisse Größe und Form bekommen, er muss eine gewisse Fläche auf der Grundfläche eines Bildes bekommen, damit er und seine innere Funktion – etwa als Stoß, als Explosion, als höchste konzentrierte Spannung sichtbar werden. Er muss außerdem gewisse Grenzen oder Umrisse haben, die ihn von der Umgebung trennen. Er ist tendenziell unbegrenzt. Je größer er ist, desto mehr wird er zur Fläche; tendenziell könnte er die ganze Grundfläche eines Bildes einnehmen. Je kleiner er ist, wird er zur unsichtbaren Bewegungsenergie der Linie.

Punkte gibt es in vielerlei Gestalt – größer oder kleiner, von verschiedenen Farben in seiner Wirkung gedeutet, mit verschiedener Kontur (Umriss), als Kreis, Viereck, Stern, unregelmäßigem Umriss. Er ist nicht mathematisch berechenbar. Er steht in mehr oder weniger starkem Kontrast zu seiner Umgebung, die durch Flächen, Formen oder Linien dem Punkt entgegengestellt sind oder in die sich der Punkt als Elementarteil einfügt. Immer bildet er einen Klang, im Verhältnis zu anderen Elementen auf der Fläche des Bildes auch Doppel- oder Mehrfach-Klänge. Von „Element“ ist bei Kandinsky in zweierlei Hinsicht die Rede: Äußerlich ist jede einzelne Form ein Element. Innerlich ist nicht diese Form selbst, sondern die in ihr lebende Spannung ein Element.

Der Punkt ist eine kleine Welt für sich („von allen Seiten mehr oder weniger gleichmäßig abgetrennt und fast aus seiner Umgebung gerissen“) [„Punkt und Linie...“ S. 30]. Diese Welt bringt Kraft, Spannung, Bewegung in die größere Welt des Bildes.

Am Beispiel der 5. Sinfonie von Ludwig van Beethoven zeigt Kandinsky, wie durch Punkte (kleinere und größere Energiestöße) ein Kosmos entsteht. **(„Punkt und Linie ...“S. 44 – 46).** !

2) Die Linie

„Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen." Kandinsky nennt sie „die Spur des sich bewegendes Punktes, also sein Erzeugnis". („Punkt und Linie..." S. 57) Gleichzeitig ist die Linie der größte Gegensatz zum malerischen Urelement – dem Punkt.
Die Linie wird in ihrer Gestalt und Wirkung von außen kommenden Kräften bestimmt, Von Anwendung einer Kraft oder von zwei Kräften (mehrmalige, abwechselnde oder gleichzeitige Einwirkung). Die Linie wird in ihrer Art von Spannung und Richtung bestimmt. Ausgehend von einfachen Formen der Linie – der Horizontalen (eine kalte, tragende Basis), der Vertikalem (als „knappste Form der unendlichen warmen Bewegungsmöglichkeit", und der Diagonalen (als knappste Form der unendlichen kalr/warmen Bewegungsmöglichkeit) gibt es unendlich viele Linienformen und –wirkungen.
Kandinsky systematisiert sie als eckige und gebogene (runde), als Mischungen, als Spiralen, als Kreise, als dickere und dünnere, als zentrale und azentrale Linien (auf der Fläche). Verdickungen von Linien gehen in Formen und Flächen über.
Linien sind in ihrer Klangwirkung den Farbwirkungen verwandt, z.B. Horizontale – Schwarz; Vertikale – Weiß; Diagonale – Rot (oder Grau oder Grün); Freie Gerade – Gelb oder Blau).

Ebenso ordnet Kandinsky den primären Formen primäre Farben zu:
Dreieck (spitzer Winkel) – **Gelb**; Quadrat (Rechter Winkel) – **Rot**; Kreis Stumpfer Winkel – **Blau**.

Aus diesen Grundelementen und ihren inneren Wirkungen beschreibt Kandinsky eine Fülle von Beispielen, in denen sie alle auf komplizierte Weise kombiniert werden. Vorbilder entleiht er der Natur (Blitz, Knochengerüst, Blüten, Kristalle usw.) und der Technik (Skelett eines Schiffes, Strommasten, der Berliner Funkturm von unten gesehen.

3) die Grundfläche

Mit „Grundfläche" bezeichnet Kandinsky die materielle Fläche, die „berufen ist, den Inhalt des Werkes" aufzunehmen". Die Grundfläche ist von 2 horizontalen und 2 vertikalen Linien begrenzt und „dadurch im Bereich ihrer Umgebung als selbständiges Wesen umrissen [Rahmen als Verstärkung ?].

Die GF wird also umschlossen von zwei Elementen der kalten Ruhe und der warmen Ruhe = zwei Doppelklänge der Ruhe, die den ruhigen/objektiven Klang der GF bestimmen. Diese gegensätzlichen Elemente können in vielfältiger Form die jeweils anderen überwiegen, kombinieren, in Spannung zueinander setzen. (objektivste Form der schematischen GF = das Quadrat). Von allen vier Seiten gehen verschiedene Klänge (Wirkungen) aus:
Die Lage der horizontalen Linien ist oben und unten, die der vertikalen Linien rechts und links.

„**Oben**" = Lockersein, Gefühl der Leichtigkeit, der Befreiung, der Freiheit – je verschieden gefärbt und geformt.

„**Unten**" = Verdichtung, Schwere, Gebundenheit ...

„**Links**" = Vorstellung größerer Lockerheit, in die Ferne, ins Freie ...siehe „Oben"

„**Rechts**" = Bewegung nach Hause, Müdigkeit, Sehnsucht nach Ruhe.

Tabelle der 4 Grenzen der GF:

Reihenfolge	***Spannung***	***„Literarisch"***
1. oben	***zum***	***Himmel (Freiheit, Loslösung)***
2. links	***zur***	***Ferne (Helle, Freiheit)***
3. rechts	***zum***	***Haus (Ruhe)***
4. unten	***zur***	***Erde (Festigkeit, Dichte)***