IN HET OOG SPRINGEN

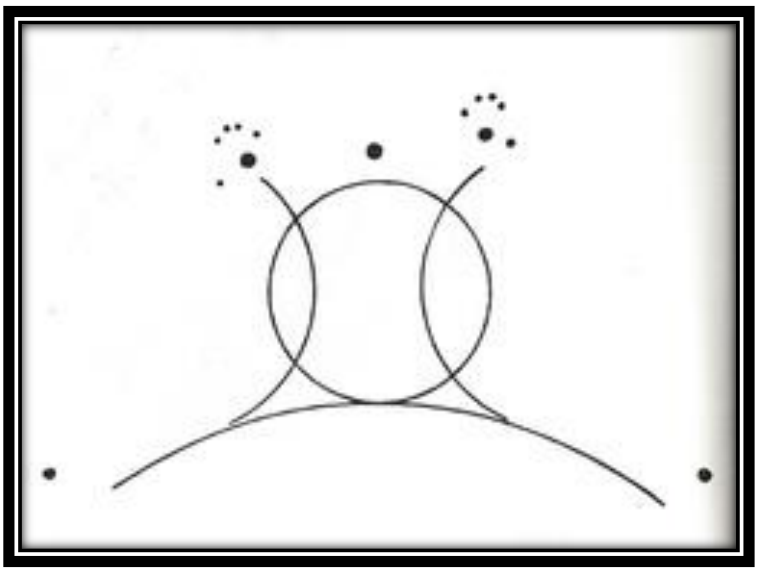
Een onderzoek naar de invloed van danseres Gret Palucca op het oeuvre van Wassily Kandinsky

Door: Merle van Helden
Studentnummer: 3947742

Eerste lezer: Dr. L.S. Boersma
Tweede Lezer: Dr. A.C. Kisters

Masterthesis
Kunst- en Cultuurwetenschappen
Master Moderne en Hedendaagse Kunst
Universiteit Utrecht

15 juni 2015



Wassily Kandinsky, *Graphisches Schema des Sprunges (Palucca)*, 1926.

Voorwoord

Het heeft lang geduurd, maar dit is dan eindelijk mijn masterthesis. Het schrijfproces is niet zonder slag of stoot verlopen. Het is dan ook met gepaste trots dat ik dit voorwoord schrijf. Ongeveer anderhalf jaar geleden is het traject van de masterthesis voor mij gestart. Het begon met het boek *Degas and the Ballet: Picturing Movement* (2011) dat ik tijdens het studeren in de Universiteitsbibliotheek Utrecht op de plank naast me zag staan. Dans speelt in mijn leven een belangrijke rol, zowel het beoefenen ervan als er naar kijken en er over lezen. De verbeelding van dans in de beeldende kunst vind ik uitermate interessant. De oneindige studie van Degas naar dans en zijn ontelbare pogingen om beweging op de juiste manier vast te leggen, fascineerden mij daarom enorm. Hier wilde ik graag mee verder als onderwerp voor mijn thesis.

Zowel persoonlijke omstandigheden als grote werkdruk vanuit mijn stage bij Museum Boijmans Van Beuningen vorig jaar, weerhielden mij om binnen de afgesproken tijd dit onderzoek af te ronden. Ik ben twee keer gewisseld van onderwerp, wat tevens de vaart uit het proces haalde. Ik ben blij dat ik mijn eerste ingeving om binnen het onderwerp een connectie met dans te zoeken, trouw ben gebleven. Uiteindelijk is het zelfs gelukt dit te combineren met één van mijn favoriete kunstenaars van de twintigste eeuw: Wassily Kandinsky. Voor mij was dit onderzoek een openbaring. Ik heb nooit geweten dat Kandinsky, naast muziek, ook geïnteresseerd was in podiumkunsten in het algemeen en dans in het bijzonder. Daarnaast heb ik de danseres Gret Palucca ontdekt, die voor mij door dit onderzoek symbool staat voor de artistiek wervelende en inspirerende periode aan het begin van de twintigste eeuw. Met deze thesis hoop ik bij te dragen aan meer bekendheid van Palucca en een nieuwe kijk op het oeuvre van Kandinsky. Dit was echter nooit gelukt zonder de hulp van een aantal mensen die ik graag wil noemen. Ik wil zowel dr. Sandra Kisters als dr. Linda Boersma bedanken voor hun begeleiding vanuit de Universiteit Utrecht. Kisters is inmiddels niet meer werkzaam aan de Universtiteit, maar is mijn tweede lezer gebleven en daar wil ik graag mijn waardering voor uitspreken. De begeleiding van Rutger Jan Scholtens heeft mij geholpen om de laatste maanden door te komen. De bibliotheek van het Stedelijk Museum Amsterdam wil ik bedanken voor hun moeite om literatuur over Palucca te achterhalen en te bestellen. Zonder de onuitputtelijke steun en peptalks van Dennis Bouma had ik deze thesis niet kunnen schrijven. Samen zijn we aan het universitaire avontuur begonnen en zelfs na mijn vertraging kon ik rekenen op zijn feedback en steun. Nina Huisman en Lize Kraan dank ik voor de feedback op het allerlaatste moment. Tot slot wil ik mijn ouders noemen. Hun steun en vertrouwen in de goede afloop is hard nodig geweest. Heel veel dank.

Merle van Helden, juni 2015.

Inhoudsopgave

Inleiding blz. 9

Hoofdstuk 1 – Artistiek klimaat in Duitsland tussen 1900-1933 blz. 12
1.1 Ontwikkeling van de beeldende kunst blz. 12
1.2 De relatie tussen de beeldende kunst en dans blz. 17

Hoofdstuk 2 – De artistieke ontwikkeling van Wassily Kandinsky blz. 22
2.1 Kandinsky in de handboeken blz. 22
2.2 De ontwikkeling van Kandinsky en zijn oeuvre blz. 25

Hoofdstuk 3 – Het contact tussen Wassily Kandinsky en Gret Palucca blz. 39
3.1 De danscarrière van Palucca blz. 39
3.2 De samenwerking tussen Kandinsky en Palucca blz. 52
3.3 De invloed van Palucca op Kandinsky blz. 63

Conclusie blz. 67

Literatuurlijst blz. 70

Lijst van afbeeldingen blz. 74

Inleiding

'Dance and the visual arts have evolved in close association from early times. Dancers provided an almost continual inspiration, model, and subject in painting and sculpture', stelt Marianne Martin in de introductie van het boek *Art & Dance* (1982).[1] Het is algemeen bekend dat veel beeldend kunstenaars zich interesseren voor het vastleggen van beweging in het algemeen en dans in het bijzonder. De vraag die de aanleiding vormt tot dit onderzoek is: Op welke wijze heeft de vriendschap en samenwerking tussen Wassily Kandinsky en danseres Gret Palucca tussen 1925 en 1933 invloed gehad op Kandinsky en zijn oeuvre?

Het Duits expressionisme is bij uitstek de kunststroming waarbij de liefde voor dans duidelijk zichtbaar is. De twee meest bekende kunstenaarsgroepen binnen deze stroming waren *Die Brücke* (1905-1913) en *Der Blaue Reiter* (1911-1914). Beide hebben grote impact gehad op de artistieke vernieuwing aan het begin van de twintigste eeuw. Bij Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), één van de oprichters van *Die Brücke*, is dans een belangrijk thema in zijn oeuvre. Bij Wassily Kandinsky (1866-1944), de hoofdfiguur binnen *Der Blaue Reiter*, speelde dans eveneens een belangrijke rol. De interesse voor dans begint bij Kandinsky al voor de oprichting van Der Blaue Reiter en kent zijn hoogtepunt halverwege de jaren twintig als hij de danseres Gret Palucca (1902-1993) ontmoet. Dit aspect is echter binnen het oeuvre van Kandinsky onderbelicht.

Als het gaat om de verbeelding van dans in de beeldende kunst, is er in de literatuur sprake van een aantal terugkerende kunstwerken en kunstenaars. Zo stond Edgar Degas (1834-1917) in zijn tijd bekend als 'de schilder van de dans' en is hij tegenwoordig in de handboeken nog steeds ruimschoots vertegenwoordigd als de voorloper van deze fascinatie voor dans.[2] Dit onderzoek richt zich op Kandinsky en de vrij onbekende Duitse danseres Gret Palucca (1902-1993). In tegenstelling tot haar dansdocent Mary Wigman (1886-1973), die bekend staat als de moeder van de expressionistische dans en de muze van Kirchner, is de rol van Palucca binnen de beeldende kunst onderbelicht. Daarnaast laat dit onderzoek tevens een minder bekende kant van Kandinsky zien. In de kunsthandboeken wordt Kandinsky niet in verband gebracht met de dans. De periode die wordt aangehouden voor dit onderzoek is tussen 1925 en 1933. Op 18 maart 1925 vond het eerste optreden

[1] Iris M. Fanger, Marianne Martin, Elisabeth Sussman, *Art and Dance, Images of modern dialogue 1890-1980,* uitgave bij tent. Boston (Institute of Comtemporary Art) 1982, p. 12.
[2] Richard Kendall en Jill Devonyar, *Degas and the ballet: picturing movement*, uitgave bij tent. Londen (Royal Academy of Arts) 2011, p. 12.

van Palucca binnen het Bauhaus plaats.[3] Het is aannemelijk dat Palucca en Kandinsky elkaar rond die tijd ontmoet hebben. In 1933 vertrok Kandinsky naar Parijs om daar tot zijn dood te blijven. Vanaf dat moment hebben Kandinsky en Palucca elkaar niet meer gezien.

De inspiratiebron voor deze invalshoek is het boek *Stories of Art* (2002) van James Elkins. Aangezien er in de kunstgeschiedschrijving sprake is van een reeks terugkerende kunstwerken en kunstenaars die de ontwikkeling beschrijven, wordt er gesproken van een canon. Elkins wil in dit boek aantonen dat de canon binnen de kunstgeschiedenis niet representatief is en zelfs onmogelijk lijkt.[4] Dit onderzoek toont het beeld dat in de handboeken van Kandinsky geschetst wordt en onderwerpt dit aan een kritische benadering.

Gret Palucca was als vernieuwende danseres binnen de Duits expressionistische dans een inspiratie voor vele andere kunstenaars, waaronder Kandinsky. Palucca had tijdens haar danscarrière veel persoonlijke contacten binnen het kunstenaarscircuit. Bij haar optredens zaten bevriende kunstenaars regelmatig op de eerste rij om haar te kunnen tekenen of schilderen. Palucca verwierf bekendheid als leerling van Mary Wigman, een pionier op het gebied van de Duits expressionistische dans. Door haar eigen dansstijl en atletisch hoge sprongen werd ze al spoedig publieksfavoriet onder de dansers van de *Ausdruckstanz*.[5] Na enkele jaren ging Palucca solo dansen en zelf lesgeven. Tussen de danseres en de kunstenaars ontstond wederzijdse belangstelling. Naast Kandinsky waren ook kunstenaars en Bauhausdocenten als Paul Klee (1879-1940) en László Moholy-Nagy (1895-1946) geboeid door de dansstijl en persoonlijkheid van Palucca.

Voor dit onderzoek wordt gebruik gemaakt van literatuuronderzoek, waarbinnen zowel danshistorische als kunsthistorische bronnen vallen. Daarnaast speelt visuele documentatie, in de vorm van kunstwerken en fotografie, een belangrijke rol. Het essay 'Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca' (1926) van Kandinsky vormt een belangrijk uitgangspunt.[6] Hierin staan dansfoto's afgebeeld van Palucca die door Kandinsky geanalyseerd en vertaald worden naar abstracte lijntekeningen. Het artikel 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca and "Dance Curves"' (2007), geschreven door Susan L. Funkenstein, speelt een belangrijke rol bij de kritische benadering van

---

[3] Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, p. 392. Funkenstein is universitair hoofddocent Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Wisconsin-Parkside.

[4] James Elkins, *Stories of Art,* New York en London 2002, p.11.

[5] Duitse expressionistische dans. Overgenomen uit: Dianne S. Howe, *Individuality and Expression, The aesthetics of the New German Dance, 1908-1936*, New York 1996, p. 21.

[6] Verschenen in *Das Kunstblatt* (maart 1926), later vertaald naar 'Dance Curves: The Dances of Palucca' in: Kenneth C. Lindsay en Peter Vergo (red.), *Kandinsky: Complete Writings on Art 2,* Londen 1982, pp. 519-523. Hierna afgekort als 'Tanzkurven'.

‘Tanzkurven’.[7] Een andere belangrijke bron is een interview met Palucca uit 1987 ter gelegenheid van een tentoonstelling in Dresden ter eren van haar vijfentachtigste verjaardag. In dit interview vertelt ze over haar ontmoetingen met de verschillende kunstenaars tijdens haar solocarrière.

In het eerste hoofdstuk wordt een beeld geschetst van het artistieke klimaat in Duitsland in de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw. Er wordt beschreven hoe de beeldende kunst en dans met elkaar verwikkeld raken. Dit is een opmaat naar de rol van Kandinsky binnen dit klimaat dat in het tweede hoofdstuk aan bod komt. Daarna wordt in hoofdstuk twee onderzocht welk beeld er bestaat van Kandinsky in de kunsthandboeken. De vraag die hieraan ten grondslag ligt, is of Kandinsky in deze boeken in verband wordt gebracht met dans en op welke manier dat gebeurt. Vervolgens wordt in het laatste hoofdstuk uiteengezet hoe Palucca in het kunstenaarscircuit terecht kwam en Kandinsky ontmoet. Aan de hand van het essay ‘Tanzkurven’ wordt duidelijk welke betekenis Palucca voor Kandinksy heeft gehad. Tot slot wordt er een antwoord geformuleerd op de vraag die de aanleiding vormt tot dit onderzoek. Dit onderzoek geeft inzicht in de manier waarop Kandinsky, zijn oeuvre en de invloed van Palucca daarop in de kunsthistorische literatuur worden beschreven. Daarnaast wordt er met een kritische blik gekeken naar de aandacht die in deze literatuur besteed wordt aan het contact tussen Kandinsky en Palucca.

[7] Susan L. Funkenstein, ‘Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and ‘Dance Curves’, Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406.

Hoofdstuk 1

Artistiek klimaat in Duitsland tussen 1900 - 1933

Voordat het onderzoek zich richt op het contact tussen Kandinsky en Palucca, wordt het artistieke en culturele landschap in de jaren twintig en dertig uiteen gezet waarin Kandinsky zijn loopbaan begon en hoe hij in aanraking kwam met de moderne dans.

1.1 Ontwikkeling van de beeldende kunst

Het Duits expressionisme

Het expressionisme in de beeldende kunst kent geen uniforme stijl. De formele verschillen tussen het werk van de expressionisten zijn aanzienlijk. Met enige overdrijving kan gesteld worden dat er evenveel varianten van het expressionisme bestaan als individuen die het uitoefenen.[8] Het expressionisme wordt daarom vooral gezien als een uitdrukking van een overeenkomstige visie als het gaat om uiting van de innerlijke emoties en de afwijzing van traditie en de heersende maatschappelijke en politieke systemen.[9] In tegenstelling tot het impressionisme hielden de expressionisten zich niet bezig met de weergave van de werkelijkheid. De expressionistische kunstenaars namen afstand van realistische vormen en kleuren om beter de persoonlijke gevoelens van de kunstenaar te benadrukken ten opzichte van zijn onderwerp. Volgens kunsthistoricus Charles L. Kuhn kent het expressionisme verschillende fases: wat begon als een opstandige drang naar vernieuwing, werd na verloop van tijd een sterke overtuiging dat de kunstenaar zich in zijn artistieke vrijheid niet hoeft te laten beperken door tradities en conventies.[10] Deze visie werd, naast de beeldende kunst, ook gedeeld binnen muziek, dans, theater en literatuur. De Duits expressionisten stonden samen in het afwijzen van traditie, materialisme, rationalisme, conventionaliteit op het gebied van schoonheid en natuurgetrouwe representatie van de wereld.[11] Ze streefden naar zelfkennis en het vinden van de betekenis van het bestaan. Ook het in 1919 opgestelde oprichtingsmanifest van het Bauhaus, het instituut dat tegenwoordig geassocieerd wordt met functionaliteit en geometrische vormen, was geschreven vanuit een expressionistische visie.[12]

[8] Dietmar Elger, *Expressionisme. Een revolutie in de Duitse kunst*, Keulen 2007, p. 7.
[9] Charles L. Kuhn (red.), *German Expressionism and Abstract Art,* Cambridge 1957, p. 7.
[10] Idem.
[11] Diana Theodores Taplin (Ed.), *New Directions in Dance*, Waterloo 1979, p. 52.
[12] Elger 2007 (zie noot 8), p. 7.

Voor veel kunstenaars was het expressionisme een tijdelijke – en vaak korte – fase binnen hun gehele artistieke ontwikkeling. Het meest extreme voorbeeld hiervan is Kandinsky: zijn expressionistische periode tot 1914 leidde uiteindelijk tot zijn abstracte werk.[13] Zijn persoonlijke ontwikkeling komt later in het onderzoek uitgebreid aan de orde.

Het Duits expressionisme heeft aanzienlijke invloed gehad op de ontwikkeling van de moderne kunst binnen Europa. Het jaar 1905 – waarin het kunstenaarscollectief *Die Brücke* werd opgericht – en het jaar 1925 worden doorgaans als begin en einde van het expressionisme beschouwd. In de literatuur wordt de beweging ook wel vijf jaar eerder of later in de tijd geplaatst.[14] Aangezien het geen vastomlijnde stijl betreft, is een exacte datering niet mogelijk. Een vergelijking tussen *Die Brücke* in Dresden en Berlijn en *Der Blaue Reiter*, opgericht in 1912 in München, laat zien welke verschillende richtingen het expressionisme in zich wist te verenigen.

Binnen *Die Brücke* werd er weinig gefilosofeerd over artistieke doeleinden maar werd gepoogd om ervaringen en standpunten rechtstreeks in beeld vast te leggen. Wel hadden de oprichters van de kunstenaarsgroep in 1906 een programma gepresenteerd, bestaande uit enkel twee zinnen: "Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns: der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt."[15] De hoofdfiguren binnen de groep waren Erich Heckel (1883-1970), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Max Pechstein (1881-1955) en Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). De geliefde motieven bij *Die Brücke*-kunstenaars waren de mens in een – door geen enkele industrialisering bedorven – natuurlijke omgeving en het naakt: ongekleed zagen ze hun modellen in oorspronkelijke en paradijselijke toestand.[16] Een voorbeeld hiervan is het werk *Drei Badende in den Wellen* (1913) (afb. 1).

Der Blaue Reiter, opgericht door Kandinsky en Franz Marc (1880-1916), had een intellectueler uitgangspunt dan *Die Brücke* en werd door manifesten en andere schriftelijke verhandelingen onderbouwd. De groep kwam voort uit het *Neue Künstlervereinigung München* dat in 1909 ook door Kandinsky was opgericht. Toen bleek dat de afspraken binnen de groep niet bijdroegen aan de richting die Kandinsky op wilde, werd *Der Blaue Reiter* opgericht met bijna dezelfde samenstelling van kunstenaars.[17] Naast Kandinsky en Marc behoorden Alexej Jawlensky (1864-1941), Marianne von

[13]Elger 2007 (zie noot 8), p. 7.
[14]Elger 2007 (zie noot 8), p. 8.
[15] Lothar-Günther Buchheim, *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Tübingen 1956, p. 45.
[16] Elger 2007 (zie noot 11), p. 17.
[17] Kunstenaars die eerst bij de *Neue Künstlervereinigung München* zaten en daarna niet bij Der Blaue Reiter, waren: Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt.

Werefkin (1860-1938), August Macke (1887-1914), Lyonel Feininger (1871-1956) en Gabriele Münter (1877-1962) tot de groep. Binnen *Der Blaue Reiter* speelden de esthetische theorieën van geestelijk vader en medeoprichter Kandinsky een belangrijke rol. Tussen 1901 en 1910 heeft Kandinsky zijn theorieën opgeschreven, waarna ze werden gebundeld in *Über das Geistige in der Kunst*.[18] Voor Kandinsky draaide een kunstwerk puur om de innerlijke, spirituele gevoelens die in het werk worden gelegd: "Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das wahre Kunstwert 'aus dem Künstler'".[19]

Na de Eerste Wereldoorlog was de verwarring en desillusie binnen het kunstenaarscircuit groot. Kunstenaars zochten troost in hun werk en het expressionisme was inmiddels zo dominant geworden dat het die positie ook na de oorlog behield. *Die Brücke*-kunstenaars gingen door met hun werk, maar niet langer als groep. Twee van de *Blaue Reiter* kunstenaars, Macke en Marc, kwamen om in de oorlog, respectievelijk als soldaat en vrijwilliger in het leger. Vier van de overige leden – Kandinsky, Klee, Feininger en Jawlensky – vormden in 1923 een nieuw genootschap, de *Blaue Vier*.[20]

Kort na de oorlog deden, naast het expressionisme, verschillende artistieke bewegingen hun intrede in Duitsland. De eerste was het Dadaïsme, dat al tijdens de Eerste Wereldoorlog ontstond. Passend bij de verslagenheid en uitzichtloosheid na de oorlog, groeide de achterban van deze beweging snel. De stijl Nieuwe Zakelijkheid kan gezien worden als een tegenhanger van het expressionisme. Het was een terugkeer naar de onsentimentele realiteit met de nadruk op de objectieve wereld.

Daarnaast waren er verschillende abstracte vormen die zich aandienden, zoals het Suprematisme, het Constructivisme en het Neoplasticisme. Deze eerste twee ontstonden in Rusland tijdens de oorlog waar Kandinsky zich in de periode bevond en hebben invloed gehad op het oeuvre van Kandinsky. Hier wordt in het volgende hoofdstuk dieper op ingegaan.

Het Bauhaus

Het Bauhaus heeft slechts veertien jaar bestaan, maar is in die korte tijd uitgegroeid tot een invloedrijk instituut en de belangrijkste school voor architectuur, design en kunst in de 20e eeuw. De beginfase van het Bauhaus was sterk expressionistisch georiënteerd. Het doel van oprichter Walter Gropius (1883-1969) was om de vrije en toegepaste kunst in een gemeenschappelijke, zowel kwalitatieve als historische werkwijze te verenigen: "Bilden wir also eine neue Zunft ohne die klassentrennende

[18] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912).
[19] Idem. Overgenomen uit: Max Bill (red.), *Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst,* Bern 1952, p. 132.
[20] Kuhn 1957 (zie noot 9), p. 11.

Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstler errichten wollte."[21] Dit was vooral aan de orde in de periode dat het Bauhaus in Weimar gevestigd was. Omdat het politieke klimaat in Weimar veranderde en conservatiever werd, werd het moderne instituut regelmatig ter discussie gesteld. Nadat de subsidie in 1925 werd ingetrokken, week de instelling uit naar het linkse Dessau. In 1928 nam Hannes Meyer het directeurschap van Gropius over en twee jaar later werd deze taak overgedragen aan Ludwig Mies van der Rohe. In 1932 moest het Bauhaus, onder dwang van het opkomende Nationaalsocialisme, verhuizen naar Berlijn. Een jaar later werd het Bauhaus definitief gesloten. Met de verhuizingen en wisselingen van directie veranderde ook de visie en werkwijze van het instituut. In het door Gropius opgestelde oprichtingsmanifest in 1919 staat het volgende:

"Het einddoel van alle kunstzinnige werkzaamheden is de bouw! (…) Als architecten, schilders en beeldhouwers het uitermate veelzijdige proces van het bouwen in zijn geheel en zijn onderdelen weer leren kennen en begrijpen, zullen ze vanzelf hun werk weer met de geest en architectuur gaan voeden, die ze in de salonkunst hadden verloren. (…) Laten we gezamenlijk de bouw der toekomst verlangen, uitdenken, scheppen, die alles tot één geheel zal smeden: architectuur, plastiek en schilderkunst. (…)"[22]

Gropius stelde het 'tweemeestersysteem' in, waarbij elk atelier een praktijkdocent en een docent op het gebied van vormgeving kreeg.[23] Daarnaast vond hij het zijn plicht om 'sterke en in de wereld bekende persoonlijkheden' aan te trekken als docent.[24] De eerste kunstenaars die hij uitnodigde voor het docentschap waren Feininger, Johannes Itten (1888-1967) en beeldhouwer Gerhard Marcks (1889-1981). Later kwamen daar Paul Klee (1879-1940) en Oskar Schlemmer (1888-1943) bij. In 1922 werd Kandinsky benoemd tot docent aan het instituut. In drie jaar tijd had Gropius een kring van avant-gardekunstenaars in het Bauhaus verzameld. Het Bauhaus ontwikkelde door de jaren heen een aantal uitgangspunten voor vormgeving die richtinggevend zou worden voor het design van de jaren twintig

[21] Walter Gropius, *Program des Staatlichen Bauhauses in Weimar,* april 1919. Overgenomen uit: Barry Bergdoll en Leah Dickerman (ed.), *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity,* uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 2009, p. 65.
[22] Originele tekst: "Das Endziel alles bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! (…) Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt der Baues in seiner Gesamtheit und in seinem Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischen Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren. (…) Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei. (…)". Gropius 1919 (zie noot 21).
[23] Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Keulen 2002, p. 114.
[24] Reginald R. Isaacs, Walter Gropius: *Der Mensch und sein Werk*, Berlijn 1983, p. 208. Overgenomen uit: Droste 2002 (zie noot 23), p. 22.

en dertig.[25] Deze uitgangspunten vormden in combinatie met de basisvormen en –kleuren de 'Bauhaus'-stijl die uitgroeide tot een begrip.

De rol van Kandinsky binnen het Bauhaus was van grote waarde voor zowel zijn collega's als studenten. Op het moment dat hij aan het Bauhaus begint, is hij de vijftig al gepasseerd en heeft hij een indrukwekkende staat van dienst. Kandinsky kan zijn eigen onderzoek naar kleur en vorm binnen het Bauhaus goed combineren met zijn lessen. Eén van zijn publicaties, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) wordt als Bauhausboek uitgebracht.

Als Schlemmer in 1921 begint aan het Bauhaus is hij eerst docent binnen de werkplaatsen voor sculptuur en muurschildering. Vanuit zijn fascinatie voor dans en theater start Schlemmer een eigen werkplaats die zich richt op het Bauhauspodium. Hij gebruikt deze werkplaats voor onderzoek naar de basiselementen van het toneeldecorontwerp, zoals ruimte, vorm, kleur, geluid, beweging en licht.[26] Hij wordt beschouwd als de belangrijkste docent aan het Bauhaus als het gaat om dans, lichaamsbeweging en –onderzoek.[27] Schlemmer is bekend geworden met zijn Triadisch Ballet dat binnen de podiumwerkplaats ontwikkeld is. Dit was een surreëel, abstract theater dat gekenmerkt werd door geometrisch kostuums en maskers die de bewegingen van de dansers beperkten (afb. 2). De danser werd gezien als een bewegende machine met eenvoudige passen en gebaren in een abstracte vormentaal. Schlemmer beschouwde dans als beweging beheerst door wetten, overeenkomstig met het klassieke ballet. Dit stond in schril contrast met de expressionistische dans.[28] Des te opmerkelijker is het daarom dat Wigman destijds positief reageerde op de kostuumdans van Schlemmer: "(…) Anregung und Wegweiser für das gesamte moderne Darstellungswesen".[29]

Bijna de helft van de eerste honderdvijftig aanmeldingen na de oprichting van het Bauhaus waren vrouw.[30] Aangetrokken door het eigentijdse onderwijsprogramma en aangemoedigd door de nieuwe grondwet van de republiek van Weimar die vrouwen onbeperkt toegang gaf tot het onderwijs, maakten veel vrouwen gebruik van deze nieuwe kansen.[31] In zijn eerste toespraak voor de nieuwe studenten ging Gropius nadrukkelijk op hun positie in. Hij wilde 'geen consideratie met vrouwen' en 'absolute gelijkberechtiging, maar ook absoluut gelijke plichten', want hij zag binnen het werk iedereen

[25] Droste 2002 (zie noot 23), p. 114.
[26] Idem, p. 158.
[27] De invloed van Schlemmer binnen het Bauhaus wordt uiteengezet in Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer, Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne,* Berlijn 1988.
[28] Franz Roh, *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1958, p. 99.
[29] Geciteerd uit een brief van Wigman uit 1926 (geadresseerde onbekend), naar aanleiding van een bezoek aan het Triadische Ballet in Dresden in 1923. Overgenomen uit: Scheper 1988 (zie noot 27), p. 84.
[30] Droste 2002 (zie noot 23), p. 40.
[31] Idem.

als ambachtslieden.[32] In praktijk betekende dit alsnog dat vrouwen alleen werk konden verrichten bij de weverij, boekbinderij en pottenbakkerij. Voor de Weimar-periode van het Bauhaus geldt dat de vrouwen slechts mondjesmaat werden toegelaten.[33] Wanneer ze de eerste hindernissen rond de toelating hadden overwonnen, werden ze direct naar de weverij gestuurd.[34] Wat vrouwen op kunstzinnig gebied maakten, werd door mannen afgedaan als 'vrouwelijk' en 'kunstnijverheid'.[35] Het feit dat Palucca een aantal jaar later als zelfstandig vrouw meerdere solo-optredens geeft, is dan ook vernieuwend en draagt bij aan de emancipatie van de vrouw binnen het Bauhaus.

1.2 De relatie tussen beeldende kunst en dans

De liefde voor dans is binnen het Duits expressionisme duidelijk zichtbaar. De ontwikkeling van het expressionisme in de beeldende kunst was in dezelfde periode ook waarneembaar in de Duitse moderne dans. Sommige choreografen konden beschouwd worden als expressionisten, aangezien de esthetische uitgangspunten sterk overeenkwamen.[36] Intuïtie en vrijheid vormden belangrijke elementen binnen het creatieve proces. De kunst moest vrij gelaten worden om zichzelf te vormen vanuit het innerlijke van de maker.[37] Daarnaast werd de traditie losgelaten en was er behoefte aan een nieuwe manier van creëren. Er ontstonden vriendschappen tussen kunstenaars, choreografen en dansers en samen hadden ze een gemeenschappelijk doel voor ogen, namelijk kunst creëren vanuit het innerlijke. Net als het expressionisme is de dansstijl die vanaf 1928 *Ausdruckstanz* werd genoemd niet uniform. De twee belangrijke waarden binnen de *Ausdruckstanz* waren: het uiten van de diepste gevoelens van de danser en een vorm creëren waarin dit mogelijk is, passend bij het tijdsbeeld. Hoewel deze vorm van dans niet lang heeft voortbestaan – minder dan een kwart eeuw – is het van grote betekenis geweest voor de moderne dans en beeldende kunst, ook buiten Duitsland. Het was een breuk met de traditie van het klassieke ballet in zowel vorm als inhoud. Dans kwam op zichzelf te staan en werd onafhankelijk van andere disciplines, zoals muziek en theater. Door het bevrijdende karakter van de expressionistische dans en het loslaten van het rationele zagen de kunstenaars deze vorm van dans als de belichaming van hun eigen visie op het bestaan.[38]

---

[32] Idem.
[33] Susan Funkenstein, 'Picturing Palucca at the Bauhaus', in: Susan Manning en Lucia Ruprecht (ed.), *New German Dance Studies,* Illinois 2012, pp. 45-62, p. 46.
[34] Droste 2002 (zie noot 23), p. 40.
[35] Idem.
[36] Howe 1996 (zie noot 5), p. 15.
[37] Idem, p. 16.
[38] Ulrike Lorenz, *Brücke. Expressionistisch kunstenaarscollectief (1905-1913),* Keulen 2008, p. 72.

Alhoewel ze niet de eerste was die brak met het klassieke ballet, wordt Mary Wigman (1886 – 1973) in de literatuur geroemd wegens het creëren van de zogeheten 'Freie Tanz' en wordt ze gezien als de 'moeder van de Duitse moderne dans'.[39] Wigman was gericht op de ontwikkeling van een nieuwe dansvorm die onafhankelijk was van muziek. Als ze besloot geluid of muziek te gebruiken, was dat pas nadat ze de choreografie had afgerond.[40] Daarnaast bevrijdde ze de dans van de theatrale setting die hoorde bij het ballet en de opera in die tijd. Vaak trad ze op voor slechts een eenvoudig zwart gordijn. In 1917 omschreef ze haar werk als 'absolute dans', aangezien haar dans niet iets representeerde, maar het simpelweg om de dans zelf draaide.[41] Hiermee kwam dans los te staan van het uitbeelden en vertellen van een verhaal, wat kenmerkend was voor het klassieke ballet en de opera. Dit was in navolging van het Dadaïsme dat 'absolute poëzie, absolute kunst, absolute dans' als credo had.[42] De choreografieën van Wigman waren gericht op lichamelijkheid. Danswetenschapper en –criticus Luuk Utrecht beschrijft haar choreografieën als volgt:

"In het algemeen zijn Wigmans stukken vol van pessimisme. Dit wordt gedemonstreerd door emotioneel gekwelde of verscheurde personen, die met hun bewegingsthema's er op uit lijken te zijn allerlei kwade krachten te bezweren, die van buitenaf komen of in henzelf leven. Hiervoor gebruikte Wigman een combinatie van dans en mime met een zeer aards karakter: knielen, hurken, kruipen en vallen zijn de overheersende bewegingsthema's. Terwijl de sombere indruk wordt versterkt door een gebogen houding van het hoofd en voornamelijk laag gehouden armen."[43]

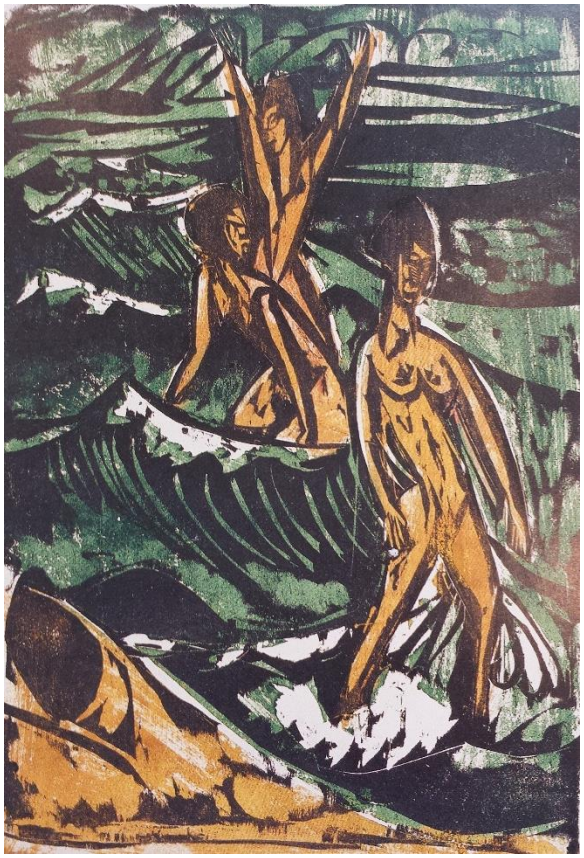
Een voorbeeld hiervan is *Hexentanz* uit 1926 (afb. 3). De dansstijl van Wigman zorgde voor nieuwe mogelijkheden binnen het bestaande bewegingsvocabulaire.[44] Deze vernieuwing binnen de dans bleef niet onopgemerkt binnen het kunstenaarscircuit. Rond 1912 leerden Wigman en kunstenaar Emil Nolde (1867-1956) elkaar kennen. Nolde was toen al langere tijd geïnteresseerd in het afbeelden van dans. In 1926 ontmoette Wigman Ernst Ludwig Kirchner via gemeenschappelijke vriend en kunsthistoricus en –criticus Will Grohmann (1887-1968). Dit was het begin van een langdurige,

[39] Howe 1996 (zie noot 5), p. 95.
[40] Isa Partsch-Bergsohn*, Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*, Tucson 1994, p. 31.
[41] Bergdoll 2012 (zie noot 21), p. 297.
[42] Partsch-Bergsohn 1994 (zie noot 40), p. 31.
[43] Luuk Utrecht, *Van Hofballet tot Postmoderne Dans: de geschiedenis van het akademische ballet en de moderne dans*, Zutphen 1988, p. 160.
[44] Bergdoll 2012 (zie noot 21), p. 296.

intensieve vriendschap waarbij Wigman als belangrijke inspiratiebron dient voor zijn werk. Kirchner had toen al regelmatig danstaferelen afgebeeld, maar Wigman werd de muze die hij bleef volgen. [45] Een van de leerlingen van Wigman, Palucca, viel door haar eigen stijl ook op bij kunstenaars. Toen Nolde haar leerde kennen, was hij direct door haar dansstijl gefascineerd. Hij ging vaak naar haar solo optredens en hield dan een stoel vrij tussen hem en zijn vrouw om zijn tekenspullen kwijt te kunnen.[46] Nolde was lang niet de enige kunstenaar die Palucca graag als inspiratie gebruikt voor werk. Kandinsky raakte tevens van haar onder de indruk en had haar in meerdere publicaties genoemd en geanalyseerd. Dit komt aan bod in het derde hoofdstuk.

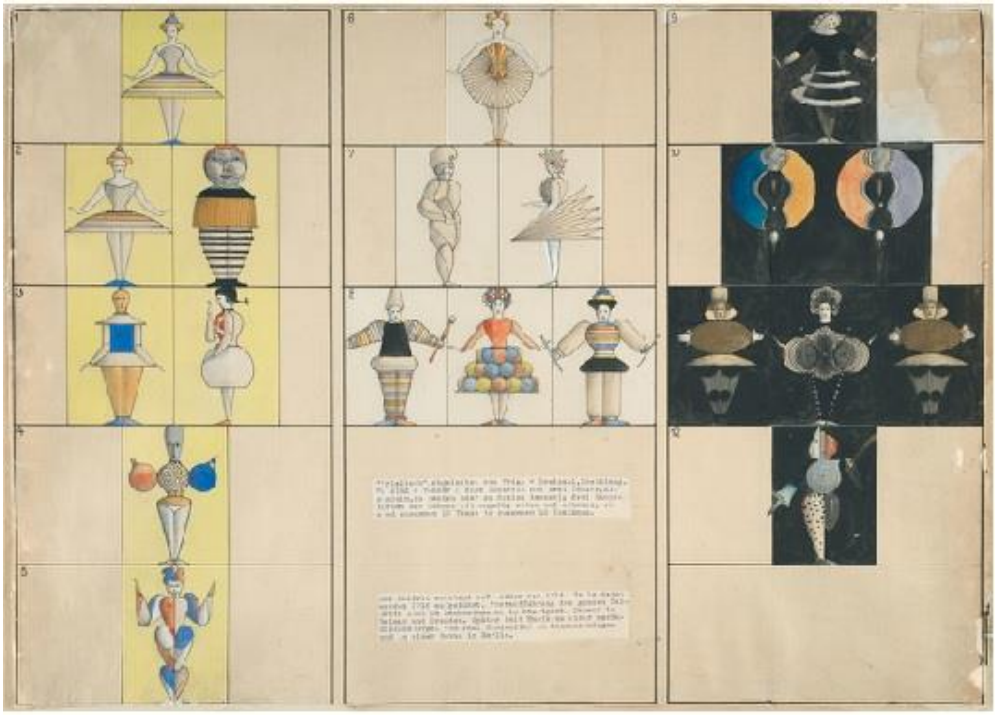
In dit hoofdstuk is uiteengezet hoe de beeldende kunst in Duitsland zich ontwikkeld in de eerste decennia van de twintigste eeuw. Daarnaast is beschreven dat kunstenaars in die periode in aanraking komen met dans en hierdoor geïnspireerd raken. In het volgende hoofdstuk staat de artistieke loopbaan van Kandinsky centraal en het beeld dat hiervan wordt geschetst in de algemene kunsthandboeken.

[45] Meer het contact tussen Wigman en Kirchner is te lezen in de masterthesis van M. Z. Terpstra, *Een wervelende uitwisseling tussen twee pioniers van het Duits expressionisme: over de vriendschap tussen Ernst Ludwig Kirchner en Mary Wigman,* Universiteit Utrecht, 2014.
[46] Susanne Beyer, *Palucca, die Biografie,* Berlijn 2009, p. 112.



Afbeelding 1

Ernst Ludwig Kirchner, *Drei Badende in den Wellen,* 1913, kleurenhoutsnede op velijn papier, 46,8 x 36,4 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.



Afbeelding 2

Kostuumontwerpen van Oskar Schlemmer voor Das Triadische Ballett, 1926, materiaal, afmetingen en bewaarplaats niet teruggevonden.

Afbeelding 3

Mary Wigman, *Hexentanz*, 1926. Filmfoto van *Mary Wigman Tanzt*, 1930, Bundesarchive-Filmarchive, Berlijn.

Hoofdstuk 2

De artistieke ontwikkeling van Kandinsky

In het eerste hoofdstuk is een beeld geschetst van de beeldende kunst en de relatie met de moderne dans die ontstond in het begin van de twintigste eeuw. Kandinsky is in het vorige hoofdstuk ter sprake gekomen binnen het Duits expressionisme als oprichter van *Der Blaue Reiter* en als docent aan het Bauhaus. Zijn interesse in andere kunstvormen, waaronder dans, is een kant van Kandinsky die minder bekend is en ook nauwelijks aan bod komt in de literatuur. Deze bevinding wordt in dit hoofdstuk belicht aan de hand van een aantal prominente kunsthandboeken.

2.1 Kandinsky in de handboeken

In de meeste handboeken is er sprake van een standaardbeeld van de ontwikkeling binnen de kunstgeschiedenis. Dit wordt beschreven aan de hand van een reeks terugkerende kunstwerken en kunstenaars. Deze canon is nooit volledig, echter wel doeltreffend, aangezien het de sleutel- en scharnierwerken toont die van belang zijn geweest voor deze ontwikkeling. Het gevaar is dat deze terugkerende werken symbool komen te staan voor de desbetreffende kunstenaar en er daarmee een eenzijdig beeld gevormd wordt.[47]

Het boek *Story of Art* (1950) van E.H. Gombrich geldt als één van de meest bekende kunsthandboeken van de vorige eeuw – het is inmiddels zestien keer herzien. De elfde editie komt uit 1967 en daarin wordt Kandinsky beschreven als een mysticus die zocht naar een nieuwe kunstvorm die volledig vanuit het innerlijke kwam. Hij wordt gezien als de eerste kunstenaar die complete abstracte kunst maakte. Zijn kleurenobsessie en –onderzoek wordt aangehaald, net als het boek *Über das Geistige in der Kunst*. Het werk dat daarbij getoond wordt, is *Komposition* uit 1916. Aangezien alle afbeeldingen in deze druk nog zwartwit zijn, komt het werk van Kandinsky – dat juist draait om het kleurgebruik- niet goed over. De conclusie van Gombrich wat betreft Kandinsky houdt in dat er aan getwijfeld kan worden of de eerste experimenten van zijn zogenoemde 'kleurenmuziek' een succes waren, maar dat het zeer begrijpelijk is dat het toentertijd de interesse wekten.[48] In de druk van *Story of Art* uit 1995 is er aan

[47] James Elkins gaat hier in zijn boek *Stories of Art* (New York en London 2002) dieper op in.
[48] E.H. Gombrich, *Story of Art,* Londen 1967[11] (1950), p. 433.

de informatie over Kandinsky weinig toegevoegd. Wel wordt er in plaats van het werk in de editie uit 1967 een ander werk getoond, namelijk *Kozakken* (1910-1911).

In *A World History of Art* (zevende editie, 2005) wordt er door auteur Hugh Honour uitgebreid stilgestaan bij de rol van Kandinsky binnen de ontwikkeling van non-figuratieve kunst. Beaamd wordt dat Kandinsky niet de enige was die experimenteerde met het elimineren van de zichtbare werkelijkheid in zijn werk, maar dat hij daar wel andere beweegredenen voor had dan bijvoorbeeld de suprematisten en constructivisten. Zijn eerste stappen in de non-figuratieve kunst zijn nog geen harde geometrische vormen. De auteurs noemen het werk uit de beginperiode van Kandinsky zelfs 'warm, organisch en spontaan'.[49] Ook wordt het werk van Kandinsky vergeleken met de abstractie binnen het suprematisme. Honour stelt dat Kazimir Malevich en Kandinsky beiden een mystieke inslag in hun denkbeelden hadden over wat kunst moest zijn.[50]

Zowel *Story of Art* als *A World History of Art* laten Kandinsky aan bod komen bij de beschrijving van de ontwikkeling van de beeldende kunst richting abstractie. Het vervolg van zijn loopbaan blijft echter onbesproken. Dit is niet het geval bij het handboek *History of Art* (zesde editie, 2001) van H.W. Janson en Anthony F. Janson. Zowel zijn oeuvre binnen het Duits expressionisme als zijn Bauhaustijd wordt geanalyseerd. Ook is er aandacht voor theater en muziek, waarbij Schlemmer wordt genoemd als de sleutelfiguur binnen het Bauhaus.

In de introductie tekst van *Art & Visual Culture 1850-2010, Modernity to Globalisation* (2012) noemen de auteurs, Steve Edwards en Paul Wood, Kandinsky expliciet als vertegenwoordiger van de moderne kunst. Het werk *Bild mit Grüner Mitte* (1913) (afb. 4) is de eerste afbeelding die getoond wordt en laat volgens de auteurs het begin van het modernisme zien: het moment dat kunstenaars zich bewust worden van het medium waarmee ze werken en de kunstmatigheid daarvan niet langer verhullen, maar omarmen.[51] Opvallend is dat Kandinsky voordat hij dit werk maakte al de kant van de abstractie was opgegaan en dat dit voorbeeld in geen enkel ander handboek getoond wordt.[52] Het wordt niet duidelijk waarom er juist voor dit werk is gekozen. Verderop in het boek wordt Kandinsky in de paragraaf 'Exploring abstraction' minimaal besproken. Het werk *Komposition VII* (1913) staat afgebeeld en daarbij wordt vanuit formele kenmerken de link gelegd met het suprematisme en het kubisme.

Fred S. Kleiner behandelt in *Gardner's Art through the Ages* (tweede editie, 2010) het oeuvre van Kandinsky binnen het Duits expressionisme.[53] Het werk dat getoond wordt is *Improvisation 28*

---

[49] Hugh Honour, *A World History of Art,* Londen 2005[7] (1982), p. 794.
[50] Idem.
[51] Steve Edwards en Paul Wood, *Art & Visual Culture 1850-2010, Modernity to Globalisation,* London 2012, pp. 3-4.
[52] Daarmee worden de handboeken bedoeld die bij dit onderzoek zijn betrokken, zie noot 58.
[53] Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the Ages,* Boston 2010[2] (2008), pp. 386-387.

(zweite Fassung) (1912). Een nieuwe en opvallende invalshoek is de vergelijking tussen Jackson Pollock (1912-1956) en Kandinsky die verderop in het boek gemaakt wordt: "Pollock's reliance on improvisation and the subconscious has parallels in Surrealism and the work of Kandinsky, whom critics described as an abstract expressionist as early as 1919."[54]

In *History of Modern Art* (zesde editie, 2010) beschrijven de auteurs H. Harvard Arnason en Elizabeth C. Mansfield het oeuvre van Kandinsky meer uitgebreid en leggen zij de link tussen zijn abstracte werk en zijn interesse in muziek: "In music he found an art form free from the shackles of imitation."[55] Naast de meest besproken periode, die van *Der Blaue Reiter* en zijn eerste stappen richting de non-figuratieve kunst, wordt er in dit handboek ook aandacht besteed aan zijn tijd in Rusland tussen 1914 en 1921 en zijn Bauhausjaren. In de paragraaf 'Kandinsky in the Early Soviet Period' wordt beschreven dat geometrische vormen rond 1920 de overhand krijgen in het werk van Kandinsky. *Weißen Linie* (1920) wordt als overgangswerk genoemd: de vormen lijken nog los te zweven in de atmosfeer maar zijn wel geaccentueerd met scherpe, donkere lijnen.[56] In het hoofdstuk 'Bauhaus and the Teaching of Modernism' wordt *Weißen Linie* vergeleken met Kandinsky's werk tijdens zijn docentschap aan het Bauhaus. De auteurs tonen hiermee aan dat zijn vrije expressionistische stijl niet meer terug te zien is en dat Kandinsky nu vorm boven kleur stelt.[57] Zowel de bundel *Über das Geistige in der Kunst* als zijn latere Bauhauspublicatie *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) worden door de auteurs aangehaald en kort toegelicht.

De behandelde handboeken geven een eenzijdig beeld van het oeuvre en de ontwikkeling van Kandinsky. Het beeld dat in deze paragraaf is beschreven, verschilt niet tot nauwelijks met de overige handboeken die voor dit onderzoek bestudeerd zijn.[58]

Kandinsky wordt in de handboeken vooral genoemd als voorloper van de abstracte kunst. De spirituele inhoud van zijn werk wordt niet in alle boeken genoemd en ook zijn onderzoek naar een alles overkoepelende kunstvorm komt niet ter sprake. De interesse van Kandinsky in dans en zijn fascinatie voor de choreografieën van Palucca wordt nergens beschreven. De loopbaan van Kandinsky en zijn oeuvre wordt het meest uitgebreid besproken in *History of Modern Art.* Dit handboek belicht als enige van de benoemde handboeken de tussenjaren van Kandinsky in Rusland en behandelt uitgebreid zijn

---

[54] Idem, p. 421.
[55] H. Harvard Arnason, Elizabeth C. Mansfield, *History of modern art*, *sixth edition*, New York 2010, p. 158.
[56] Idem, pp. 228-229.
[57] Idem, p. 307.
[58] Andere handboeken die bij dit onderzoek zijn betrokken: Julian Bell, *Mirror of the World, A New History of Art,* Londen 2007, Debra J. DeWitte, Ralph M. Larmann, M. Kathryn Shields, *Gateways to Art – Understanding the Visual Arts,* New York 2012, Sam Hunter en John Jacobus, *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture. Third Edition,* New York 1992, Margaret Lazzari en Dona Schlesier, *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Boston 2012[3] (2005).

rol binnen het Bauhaus. Dit is te verklaren door het feit dat dit handboek zich uitsluitend richt op de (ontwikkeling van) moderne kunst. In de volgende paragraaf wordt er aandacht besteed aan de aspecten van de loopbaan van Kandinsky die weinig tot niet aan bod komen in de handboeken, waaronder de manier waarop zijn interesse voor dans tot uiting komt.

2.2 De ontwikkeling van Kandinsky en zijn oeuvre

Van Moskou naar München

Het had niet veel gescheeld of Kandinsky was niet de avant-gardekunstenaar geworden die bekend werd als leider van Der Blaue Reiter en die de weg vrijmaakte voor de abstracte kunst. Hij was in Moskou een carrière in de rechten aan het opbouwen toen er twee gebeurtenissen plaatsvonden die hem deden beseffen dat hij in de kunsten verder wilde. De eerste was een tentoonstelling van Franse impressionisten in Moskou in 1895.[59] Vooral het werk *Les Meules à Giverny* (1886) van Claude Monet (1840-1926) maakte veel indruk op hem (afb. 5). De tweede gebeurtenis was het horen van de opera *Lohengrin* (1850) van Wagner in het Hoftheater in Moskou. Deze intense muziekbeleving riep verschillende kleuren in hem op en bezorgde hem een bijzondere ervaring: "Ik zag alle kleuren helder voor me, wilde lijnen tekenden zich voor me uit."[60] Deze beleving van kleur en muziek zou de basis vormen van zijn artistieke opvattingen en later zelfs het uitgangspunt van zijn schilderkunst. Deze twee gebeurtenissen deden hem beseffen hoe groot de kracht van kunst kan zijn en hoe schilderkunst in zijn optiek dezelfde uitwerking als muziek zou moeten hebben.

Kandinsky besloot in 1896 een carrière in de rechten achter zich te laten en naar München te vertrekken om daar aan de kunstacademie te studeren. München was rond de eeuwwisseling een bruisende artistieke stad waar meerdere Russische kunstenaars en schrijvers heen waren getrokken. Binding met zijn geboorteplaats Moskou is Kandinsky altijd blijven houden. Hij keerde regelmatig terug en zag het als zijn taak om de kunsten uit beide landen, Duitsland en Rusland, te verenigen met elkaar. Dit deed hij door Russische kunstenaars te betrekken bij exposities in München en zelf actief te blijven in Rusland met publicaties, exposities en lezingen. Zo probeerde hij een brug te vormen tussen de twee landen.

Over het algemeen bestempelde Kandinsky het artistieke klimaat in München als 'te conservatief, te kleinburgerlijk, bekrompen en gevangen in de gangbare codes van de academische middelmatigheid.'[61] Hij wenste een vooruitstrevend tentoonstellingsbeleid buiten de academische

[59] Meer informatie over deze tentoonstelling is in dit onderzoek niet teruggevonden.
[60] Vertaald uit: Wassily Kandinsky, *Rückblick,* Baden-Baden 1955, p. 15.
[61] Oorspronkelijke bron niet teruggevonden. Overgenomen uit: Hajo Düchting, *Kandinsky 1866-1944. Revolutie in de schilderkunst,* Keulen 2010, p. 17.

wereld en richtte daarom in 1901 de kunstenaars- en tentoonstellingsvereniging *Phalanx* op. Vanaf dat moment begon hij met het schrijven van kunstkritieken en probeerde via de *Phalanx*-tentoonstellingen bekendheid te geven aan de, naar zijn mening, te weinig aan bod komende kunststromingen, zoals het symbolisme en de jugendstil.[62] In zijn eigen werk was zichtbaar dat hij zich in een romantisch-idealistische periode bevond. Het werk *Alte Stadt II* (1902) toont een kleurrijk, sprookjesachtig zicht op een stileerde stad (afb. 6).

Ondanks de lof en dank uit de kunstenaarskringen, slaagde Kandinsky er niet in om de nodige aandacht te krijgen met *Phalanx*. Na twaalf tentoonstellingen hield de vereniging in 1904 op met bestaan. Voor München was deze vernieuwing te gewaagd en de tentoonstellingen riepen op tot minachting en stilzwijgen door zowel publiek als critici. Kandinsky zette zijn teleurstelling om in reislust, vertrok naar Europa en bezocht onder meer Frankrijk en zijn thuisland Rusland. In Parijs mocht hij exposeren in avantgardistische salons en kwam hij in aanraking met het fauvisme en het kubisme. Hierdoor vond hij nieuwe motivatie en inspiratie voor eigen werk. De grote sprong naar de totale abstractie waagde hij nog niet, maar de figuratie verdween wel steeds meer naar de achtergrond. Vanaf 1909 verdeelde Kandinsky zijn werk in drie groepen: *Impressies*, die nog betrekking hebben op de zichtbare werkelijkheid; *Improvisaties*, dit waren spontane opwellingen; en *Composities*, het hoogste niveau voor Kandinsky waar lange voorstudies aan vooraf gingen.[63] In hetzelfde jaar richtte hij de *Neue Künstlervereinigung München* (NKVM) op, waarmee hij zichzelf weer bewees als drijvende kracht in de kunstwereld van München. De tentoonstellingen die hij met deze vereniging organiseerde, pasten ook toen niet binnen het conservatieve kunstbeleid van de stad. In *Skizze für 'Komposition II'* (1910) is te zien hoe perspectief is losgelaten en hoe vormen en kleuren een eigen leven lijken te leiden (afb. 7). Er zijn nog wel degelijk figuren en landschappelijke kenmerken te zien, maar de logica waarmee de compositie is opgebouwd, lijkt verdwenen. De reactie van de kunstkritiek op dit werk, tentoongesteld op één van de NKVM exposities, was grimmig: men was het er over eens dat dit het werk moest zijn van 'een waanzinnige of van een verslaafde aan morfine of cannabis'.[64] Eén van de weinige mensen die positief stond tegenover dit werk was Franz Marc, een toen nog onbekende schilder uit München die in zijn schilderijen van dieren eveneens zocht naar het wezen achter de waarneembare werkelijkheid. Marc zou zich uiteindelijk in de richting van een kleurige en geabstraheerde schilderkunst ontwikkelen.

[62] Idem.
[63] Franz Roh, Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, p. 88.
[64] Oorspronkelijke bron niet teruggevonden. Overgenomen uit: Düchting 2010 (zie bron 61), p. 26.

Der Blaue Reiter

In 1911 leerden Kandinsky en Franz Marc elkaar kennen. Marc schreef in een brief naar zijn vrouw dat de eerste ontmoetingen met Kandinsky tot zijn boeiendste herinneringen behoren: "Kandinsky zeigte mir viel, ältere und neueste Sachen. Letztere alle ungeheuer stark; im ersten Moment fühle ich die große Wonne seiner starken, reinen, feurigen Farben und dann beginnt das Gehirn zu arbeiten; man kommt nicht los von diesen Bildern."[65] Ze raakten zeer goed bevriend en richtten kort na hun kennismaking *Der Blaue Reiter* op. Marc werd eerst nog kort lid van de NKVM, maar in 1911 stapten Kandinsky en Marc daar samen uit. De directe aanleiding hiervoor was de afwijzing van het werk *Komposition V* (1911) door leden van de NKVM voor de naderende derde tentoonstelling (afb. 8). Het argument hiervoor was dat het werk te groot zou zijn. Alhoewel het werk de, door Kandinsky zelf, voorgeschreven grootte overschreed, leek het een excuus om dit geheel abstracte werk te kunnen weigeren.[66] De vernieuwingsdrang van Kandinsky bleek te radicaal voor de NKVM, maar hij vond in Marc een zielsverwant die zijn interesse en opvattingen deelde in zowel schilderkunst als muziek. De NKVM hield in 1912 definitief op met bestaan.

Op 18 december 1911 werd in München de eerste tentoonstelling van *Der Blaue Reiter* geopend.[67] Deze tentoonstelling vond plaats op de bovenverdieping van *Galerie Thannhauser*, tegelijk met de derde en tevens laatste tentoonstelling van de NKVM in de zaal eronder. De keuze voor dezelfde tijd en plaats als de NKVM was opzettelijk gekozen als tegenmanifestatie. Er was werk te zien van onder andere Kandinsky, Macke, Marc, Münter, Robert Delaunay (1885-1941) en Henri Rousseau (1844-1910).[68] In het voorwoord van de catalogus poogde Kandinsky het publiek op de gevarieerde samenstelling van de expositie voor te bereiden: "Wir suchen in dieser kleinen Ausstellung nicht eine präzise und spezielle Form zu propagandieren, sondern wir bezwecken in der Verschiedenheit der vertretenen Formen zu zeigen, wie der innere Wunsch der Künstler sich mannigfaltig gestaltet."[69] De visie op de nieuwe schilderkunst volgens Kandinsky en zijn medestanders bleek – zelfs voor kenners en critici – verwarrend en moeilijk te volgen. Kandinsky en Marc zagen de oprichting van *Der Blaue Reiter* niet alleen als manifestatie van de nieuwe schilderkunst in Duitsland, maar als een oproep tot spirituele vernieuwing op alle gebieden van kunst en cultuur. Dit bleek ook uit de almanak waarin een bonte verzameling van essays, thema's en afbeeldingen terug te zien was. Zowel eigentijdse

---

[65] Geciteerd uit een brief uit 1911 aan Maria Franck-Marc. Klaus Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und Seine Kunst,* Keulen 1976, p. 56. Overgenomen uit: Klaus Lankheit (ed.), *Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel,* München 1983, p. 9.

[66] D. Hardeman, F. Kaiser, B. Tempel (ed.), *Kandinsky en Der Blaue Reiter,* tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 2010, p. 50.

[67] Idem, p. 58.

[68] Andere exposanten waren Albert Bloch, Daid en Wladimir Burljuk, Heinrich Campendonk, Elisabeth Epstein, Eugen von Kahler, Jean Bloé Niestlé, en Arnold Schönberg. Overgenomen uit: Hardeman 2010 (zie noot 66), p. 58.

[69] Hardeman 2010 (zie noot 66), p. 52.

kunstenaars als Vincent van Gogh en Henri Matisse waren in de almanak vertegenwoordigd. Daarnaast schreef componist en kunstenaar Arnold Schönberg (1874-1951) over de verhouding tussen muziek en tekst aan de hand van liederen van Franz Schubert. Ook de moderne Russische kunst was ruimschoots vertegenwoordigd.[70]

Kandinsky was zich vanaf het begin bewust van het gevaar van het abstracte gebruik van kleur en vorm, namelijk dat het als puur decoratief gezien zou kunnen worden. Om dit te vermijden probeerde hij ook tijdens zijn jaren bij *Der Blaue Reiter* nog herkenbare vormen in zijn schilderijen te verwerken. Een voorbeeld daarvan is het werk *Mit Dem Schwarzen Bogen* dat Kandinsky maakte in 1912 (afb. 9). De compositie bestaat uit drie grote, tegenover elkaar geplaatste beeldvlakken. Het rode en het blauwe vlak, beide in een hoek onderin geplaatst, lijken in strijd met elkaar door zowel het contrasterende kleurgebruik als door de zwarte boog uit de titel. Dit is een haakachtige vorm die de drie vlakken met elkaar verbindt. Het bovenste vlak lijkt qua kleur een synthese van het blauwe en rode vlak. De strijd en het contrast die in dit werk zichtbaar zijn, zijn terugkerende thema's in het totale oeuvre van Kandinsky: beginnend bij zijn figuratieve werk met boogschutters, ruiters en paarden als onderwerpen – met als hoogtepunt de strijdende ridder op de omslag van de almanak van *Der Blaue Reiter* – tot aan de contrasterende kleuren en vormen tijdens en na zijn Bauhausjaren. In *Über das Geistige in der Kunst* (1912) schrijft hij daarover: "Kampf der Töne, das verlorene Gleichgewicht, fallende 'Prinzipien', unerwartete Trommelschläge, große Fragen, scheinbar zielloses Streben, scheinbar zerrissener Drang und Sehnsucht, zerschlagene Ketten und Bänder, die mehrere zu einem machen, Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere Harmonie."[71] Deze disharmonie in de wereld die Kandinsky als harmonie beschouwde, kreeg een permanente plek in zijn werk.

Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog in augustus 1914 dreef *Der Blaue Reiter* uiteen. Ondanks het korte bestaan heeft de kunstenaarsgroep de basis gelegd voor de twintigste-eeuwse moderne kunst. Er zijn in die korte periode twee tentoonstellingen gerealiseerd. De eerste tentoonstelling heeft door Duitsland gereisd en zorgde vooral voor bekendheid en waardering voor Kandinsky persoonlijk. In 1912 hield hij een eenmansexpositie in de galerie *Der Sturm* in Berlijn waar eerder dat jaar de tentoonstelling van *Der Blaue Reiter* te zien was. Met deze succesvolle tentoonstellingen en de nieuwe contacten die Kandinsky hierdoor had gelegd, begonnen zijn beslissende jaren op weg naar de abstracte schilderkunst.

[70] Klaus Lankheit (red.), *Der Blaue Reiter*, München 1965, p.
[71] Max Bill (red.), *Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, pp.108-109.

Terugkeer naar Rusland

Eind 1914 keerde Kandinsky tijdelijk terug naar Rusland, aangezien hij tijdens de oorlog niet als Rus in Duitsland mocht verblijven. Voordat hij in Rusland aankwam, verbleef hij eerst in Zwitserland waar hij werkte aan het theoretische materiaal dat hij later publiceerde in het boek *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). In de eerste twee jaar van zijn verblijf in Rusland maakt hij geen olieverfschilderijen, maar aquarellen. Kunsthistoricus Clark V. Poling stelt dat deze werken een geheel andere uitstraling hebben in vergelijking tot zijn laatste werken voor zijn vertrek uit Duitsland.[72] De vastberadenheid lijkt verdwenen. De werken zijn abstract, maar expressionistisch van aard. Volgens Poling is de impact van de oorlog en zijn vertrek uit Duitsland hier in terug te zien.[73]

Tijdens zijn jaren in München bleef Kandinsky actief betrokken bij de artistieke ontwikkelingen in Rusland. Hij schreef artikelen voor verschillende Russische kunsttijdschriften, tentoonstellingsrecensies en essays. Een terugkerend thema in het tijdsschrift *Mir Iskoesstva* was de verhouding tussen muziek en schilderkunst.[74] Onder meer de componist Aleksandr Skrjabin (1872-1915) en de Litouwse kunstenaar Mikolajus Čiurlionis (1875-1911) hadden daar aan bijgedragen. Čiurlionis probeerde rond de eeuwwisseling al om muziek in abstracte schilderijen te vertalen. Hij kwam in 1909 naar Sint Petersburg en werd daar als 'synesthetisch kunstenaar' ontvangen, een benaming die verwees naar zijn vermogen om meerdere zintuigelijke waarnemingen te koppelen.[75] Bij Kandinsky, die al langer op zoek was naar een manier om meerdere kunstvormen met elkaar te verbinden, viel dit in vruchtbare aarde. In de jaren voorafgaand aan de Russische Revolutie in 1917 had Kandinsky een actieve rol in het artistieke klimaat in Rusland. Dit kwam mede door zijn leeftijd – hij was gemiddeld twintig jaar ouder dan de invloedrijke kunstenaars op dat moment – en zijn ervaring met het oprichten en leiden van verschillende kunstenaarsgroepen in Duitsland. Hij stond aan het hoofd van verschillende organisaties en kwam geregeld in aanraking met theater en film.

In het werk van Kandinsky begonnen geometrische vormen een steeds grotere rol te spelen. Dit werd gevoed door het constructivisme en suprematisme waar hij mee in aanraking kwam. Hij vond voor zichzelf een manier om het op zijn eigen voorwaarden te kunnen integreren in zijn artistieke beeldtaal. Vanaf dit moment gebruikte Kandinsky regelmatig liniaal en passer, maar nog niet op de consistente wijze als later aan het Bauhaus.[76]

---

[72] Clark V. Poling (red.), *Kandinsky: Russian and Bauhaus years,* tent.cat. New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 1983, p. 14. Poling heeft meerdere publicaties over Kandinsky op zijn naam staan, waaronder *Kandinsky's Teaching at the Bauhaus: Color Theory and Analytical Drawing*, Rizzoli, 1987.
[73] Idem.
[74] *Mir Iskoesstva* is vertaald naar het Nederlands *Wereld van de Kunst.*
[75] Düchting 2010 (zie noot 61), p. 57. Het fenomeen 'synesthesie' wordt onder 'De publicaties van Kandinsky' in dit onderzoek verder toegelicht.
[76] Poling 1983 (zie noot 72), pp. 22-23.

Een duidelijk commentaar op de kunst van zijn Russische collega's is te zien in *Rotes Oval* (1920) (afb. 10). Dit werk toont een geel vlak in het midden dat doet denken aan de veelgebruikte vorm in suprematistische werken. Daar omheen is een groene achtergrond te zien in verschillende kleurschakeringen, wat de helderheid en vlakheid van het suprematisme tegenspreekt. Op deze manier geeft Kandinsky zijn eigen interpretatie van het gebruik van geometrische vormen. De nadruk op de objectieve benadering van de compositie en de rationele aanpak in tegenstelling tot de subjectieve en intuïtieve inhoud die Kandinsky nastreeft, doet hem besluiten zich te distantiëren van de Russische avant-garde.[77]

De publicaties van Kandinsky

Kandinksy schreef vele essays en artikelen voor onder meer (Russische) tijdschriften en publicaties binnen zijn eigen verenigingen en kunstenaarsgroepen. Daarnaast heeft hij twee grote publicaties op zijn naam staan: de bundel *Über das Geistige in der Kunst* (1912) en het boek *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Het voornaamste doel van Kandinsky met deze publicaties was het vermogen om het spirituele in de materiële en abstracte wereld te ervaren en in de mens wakker te schudden. Volgens hem was dat een vermogen 'dat in de toekomst absoluut nodig zal zijn en de mens oneindige mogelijkheden zal bieden'.[78]

Eind december 1911, nog tijdens de looptijd van de eerste tentoonstelling van Der Blaue Reiter, verscheen de bundel *Über das Geistige in der Kunst,* met als verschijningsdatum 1912. Dit is een inventarisatie van de kunsttheorieën van Kandinsky uit de periode voor de Eerste Wereldoorlog. Deze bundel heeft tot op heden vele kunstenaars en kunsttheoretici geïnspireerd. Volgens kunsthistoricus Helmut Friedel is de reden hiervoor het onvoorwaardelijke geloof in de spirituele lading die met een kunstwerk kan worden overgebracht.[79] Kleur was een belangrijk element in deze spirituele lading. In *Über das Geistige in der Kunst* is een hoofdstuk gewijd aan de kenmerken van de verschillende kleuren. Aan elke vorm en kleur kende Kandinsky een eigen werking toe. Zo zag hij blauw als 'de typische hemelse kleur, het element van rust' en rood als 'eindeloos, warm, en onrustig'.[80] De kleurverhoudingen staan uitgewerkt in eigengemaakte tabellen (afb. 11). Kleur was voor hem een uiting van een emotie. Volgens Kandinsky hadden zowel kleur als klank psychologische effecten op de menselijke ziel. De levendige kleurbeleving van Kandinsky tijdens de opera van Wagner in Moskou doet vermoeden dat hij gevoelig was voor synesthesie. Dit is het verschijnsel dat wanneer een zintuig geprikkeld wordt, een ander zintuig, onbewust, ook geactiveerd wordt. In het geval van Kandinsky zag

[77]Idem, p. 28.
[78] Düchting 2010 (zie noot 61), p. 40.
[79] Hardeman 2010 (zie noot 66), p. 62.
[80] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Overgenomen uit: Bill 1952 (zie noot 71), p. 93-99.

hij kleuren voor zich als hij muziek hoorde. Kandinsky doet tijdens zijn loopbaan meerdere synesthetische experimenten met de wisselwerking tussen kleur, klank en dans.[81]

Waar *Über das Geistige in der Kunst* een statement is voor de spirituele werking van kleur, is *Punkt und Linie zu Fläche* een analyse van de formalistische elementen van de schilderkunst. Het is een onderzoek naar de opbouw van een compositie door middel van de punt, de lijn en het (grond)vlak. Deze drie elementen beslaan ieder een hoofdstuk waarin de verschillende eigenschappen van de elementen binnen de beeldende kunst beschreven worden. Kandinsky illustreert zijn bevindingen met afbeeldingen en eigengemaakte schetsen of tekeningen (afb. 12). Per hoofdstuk behandelt Kandinsky ook 'de andere kunsten', zoals dans en muziek. Bij zowel de beschrijving van de punt als de lijn binnen de dans, wordt Palucca als voorbeeld genoemd en getoond. Hierop wordt dieper ingegaan in het volgende hoofdstuk.

Kandinsky hield zich tijdens zijn gehele loopbaan bezig met de zoektocht naar de gemene deler tussen alle verschillende kunstvormen. Afgezien van de specifieke eigenschappen van een bepaalde kunstvorm, geloofde hij in de 'vertaalbaarheid' van de ene vorm naar de andere. De zoektocht naar een overkoepelende wet die alle vormen van kunst bij elkaar zou brengen, is hem altijd bezig blijven houden en zijn loopbaan stond in het teken daar wetenschappelijk bewijs voor te vinden.[82] Dit onderzoek richt zich aanvankelijk op vormen, kleur en klanken. Als Kandinsky uiteindelijk in aanraking komt met dans, heeft hij een nieuw element dat hij wil samensmelten met de andere kunstvormen.

Kandinsky en dans

In *Über das Geistige in der Kunst* spreekt Kandinsky over de dans van de toekomst: "Natürlich ist es auch im Tanz (ebenso wie in der Malerei) nur ein Übergangsstadium. Wir stehen vor der Notwendigkeit der Bildung des neuen Tanzes, des Tanzes der Zukunft."[83] De conventionele schoonheid van de beweging moest, volgens Kandinsky, overboord gegooid worden, net als het verhalende element. Kandinsky zag dit als onnodig en afleidend van de kern. De innerlijke schoonheid van de beweging moest de uiterlijke schoonheid vervangen. Elke beweging was mooi zolang het vanuit de innerlijke geest komt. Volgens Kandinsky bestonden er in de muziek geen valse tonen en in de dans geen lelijke bewegingen. Het ging er om dat de beweging van binnenuit kwam en daarmee oprecht was. Kandinsky had voor ogen hoe de nieuwe dans het mogelijk zou kunnen maken om een totale *Bühnenkomposition*

[81] Frank-Manuel Peter, *Die Sacharoffs: Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters,* Keulen 2002, p. 19.
[82] Jelena Hahl-Koch (red.), *Arnold Schoenberg - Wassily Kandinsky; Letters, Pictures and Documents,* Salzburg en Wenen 1980, p. 150.
[83] Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Overgenomen uit: Bill 1952 (zie noot 71) p. 124.

te creëren met verschillende kunstdisciplines.[84] In 1909 had hij *Der Gelbe Klang* geschreven, een experimentele theatertekst met daarin een combinatie van muzikale, beeldende en danselementen. Op deze manier kwamen kleur, klank en beweging op een unieke manier samen.

In 1907, twee jaar voordat Kandinsky dit script schrijft, ontmoette hij Alexander Sacharoff (1886-1963). Deze Russische danser was vanuit Parijs, waar hij studeerde aan de *Academie des Beaux Arts*, naar München gekomen. Hij leerde daar andere Russische kunstenaars kennen en sloot zich in 1909 aan bij de NKVM. Binnen dit gezelschap ontwikkelde hij zich definitief als danser en vormde een inspiratiebron voor de kunstenaars binnen de NKVM. Zo herinnert Jawlensky zich in 1937 hoe intensief het contact was: "Wir waren mehrere Jahre immer zusammen und er fast täglich bei uns. Seine ganze Ausbildung im Tanz hatten wir zusammen besprochen. Ich habe immer gesehen, wie er tanzte."[85] Een ander interessant voorbeeld is dat van de samenwerking tussen Kandinsky, Sacharoff en de componist Thomas von Hartmann (1885-1956). Samen werkten ze aan een synesthetisch experiment. Von Hartmann koos uit een serie aquarellen van Kandinsky het werk dat het beste paste bij het muziekstuk dat hij zou gaan spelen. Vervolgens speelde hij het stuk bij de gekozen aquarel zonder de aanwezigheid van Sacharoff. Daarna kreeg Sacharoff het muziekstuk te horen en kreeg als opdracht om het stuk dat hij hoorde om te zetten in een dansstuk. Nadat hij het stuk opgevoerd had, moest hij aangeven welke aquarel hij 'gehoord' en 'gedanst' had.[86] Samen waren de drie Russen op zoek naar een vorm van expressie die meerdere zintuigen samenbracht.

Kandinsky en het Bauhaus

De terugkomst van Kandinsky eind 1921 naar Duitsland, via Berlijn, verliep niet zoals hij had gewild. De werken die hij had achtergelaten in Berlijn bij Herwarth Walden, galerie eigenaar van *Der Sturm*, waren tegen zeer lage prijzen verkocht en hij had zelf maar weinig werken mee kunnen nemen vanuit Rusland. Zijn vroegere vrienden waren omgekomen in de oorlog, Marc en Macke, of gaven al les aan het Bauhaus in Weimar, zoals Klee en Feininger. De kunstwereld in Berlijn was veranderd na de Eerste Wereldoorlog. De stromingen Nieuwe Zakelijkheid en Dada die de abstracte kunst afwezen, voerden de boventoon. Kandinsky voelde zich in zijn artistieke ontwikkeling niet gesteund en hoefde daarom niet lang na te denken toen Walter Gropius, oprichter van het Bauhaus, hem in 1922 vroeg om naar Weimar te komen. Kandinsky werd eindverantwoordelijke van de werkplaats voor muurschilderkunst, maar belangrijker voor hem was de opdracht om een cursus vormenleer op te stellen. Binnen deze cursus kon hij verder met zijn theorieën die later zouden verschijnen in het Bauhausboek *Punkt und*

[84] Dit kan beschouwd worden als een *Gesamtkunstwerk* uitgevoerd op het podium. Overgenomen uit: Bill 1952 (zie noot 71), p. 125.
[85] Peter 2002 (zie noot 81), p. 8.
[86] Hahl-Koch 1980 (zie noot 82), p. 150.

Linie zu Fläche. Kandinsky ging tijdens zijn lessen experimenteren met de uitwerking van kleur. Zo werd bijvoorbeeld de ruimtelijke werking van wit op zwart uitgewerkt en vergeleken met die van zwart op grijs.[87]

Bij de verhuizing van het Bauhaus naar Dessau in 1925 had Kandinsky, met steun van Klee, gevraagd om vrije schilderklassen op te nemen in het leerplan. Dit werd in 1927 geaccepteerd en ook tijdens het directeurschap van Hannes Meyer bleven ze in stand. Kandinsky vond deze lessen van belang aangezien het volgens hem een tegenwicht bood op de technische kant van de opleiding. Hij wilde dat de student naast een specialisme, als metaalbewerking, textiel of drukwerk, zich ook als vrij persoon kon ontwikkelen.[88]

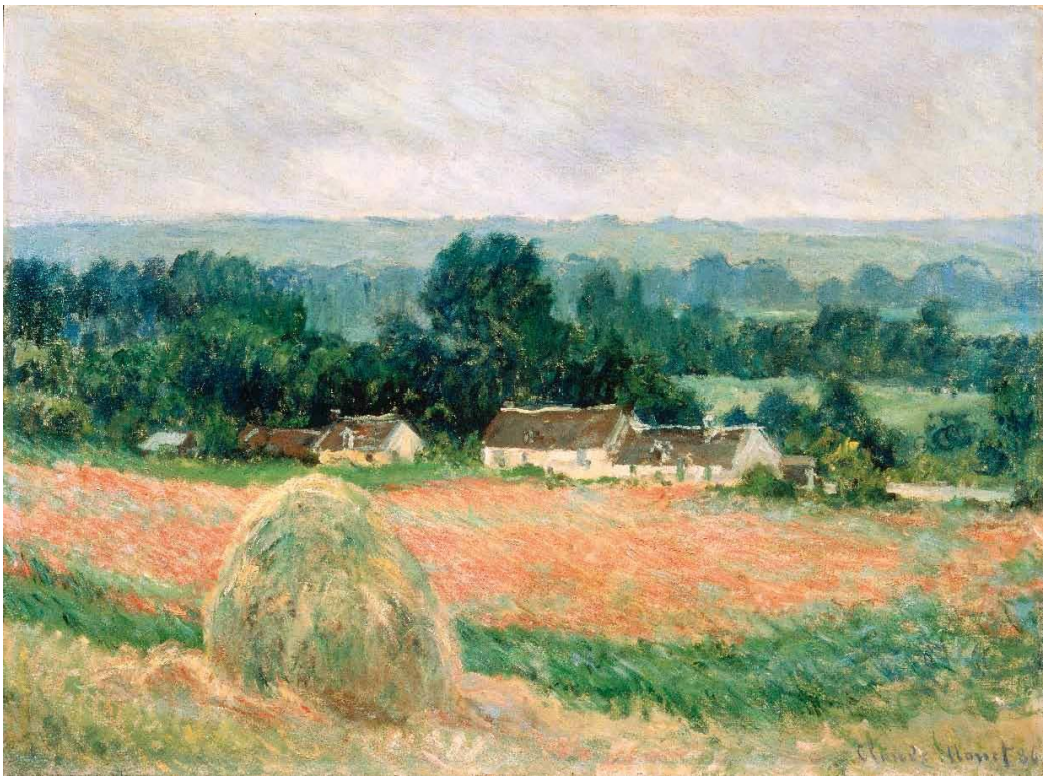
Op 18 maart 1925 gaf Palucca haar eerste solo-optreden in het Bauhaus.[89] De kans is groot dat Kandinsky daar bij was en dat vanaf dit moment Kandinsky de aangewezen persoon heeft gevonden om zijn dansexperimenten mee uit te voeren. Dit vormt het onderwerp van het volgende hoofdstuk.

In dit hoofdstuk is de veelzijdigheid van Kandinsky als kunstenaar belicht en daarnaast zijn artistieke zoektocht naar de ultieme kunstvorm die alle zintuigen samenbrengt. Zijn doel was een *Gesamtkunstwerk* dat alle artistieke vormen zou verenigen. Deze zoektocht is echter onderbelicht in de kunsthandboeken. Ook zijn interesse in dans krijgt hierin geen aandacht. De aandacht gaat uit naar de beginjaren van zijn carrière waarin in hij *Der Blaue Reiter* opricht en daarmee als pionier binnen de abstracte kunst wordt beschouwd.

In het volgende hoofdstuk wordt beschreven hoe Kandinsky en Palucca met elkaar in contact komen en welke invloed de daaruit voortkomende vriendschap heeft op beide. Er zal met name aandacht besteed worden aan het essay 'Tanzkurven' dat Kandinsky schreef aan de hand van foto's van Palucca.

[87] Droste 2002 (zie noot 23), p. 67.
[88] Poling 1983 (zie noot 72), p. 57.
[89] Funkenstein 2007 (zie noot 7), p. 392.

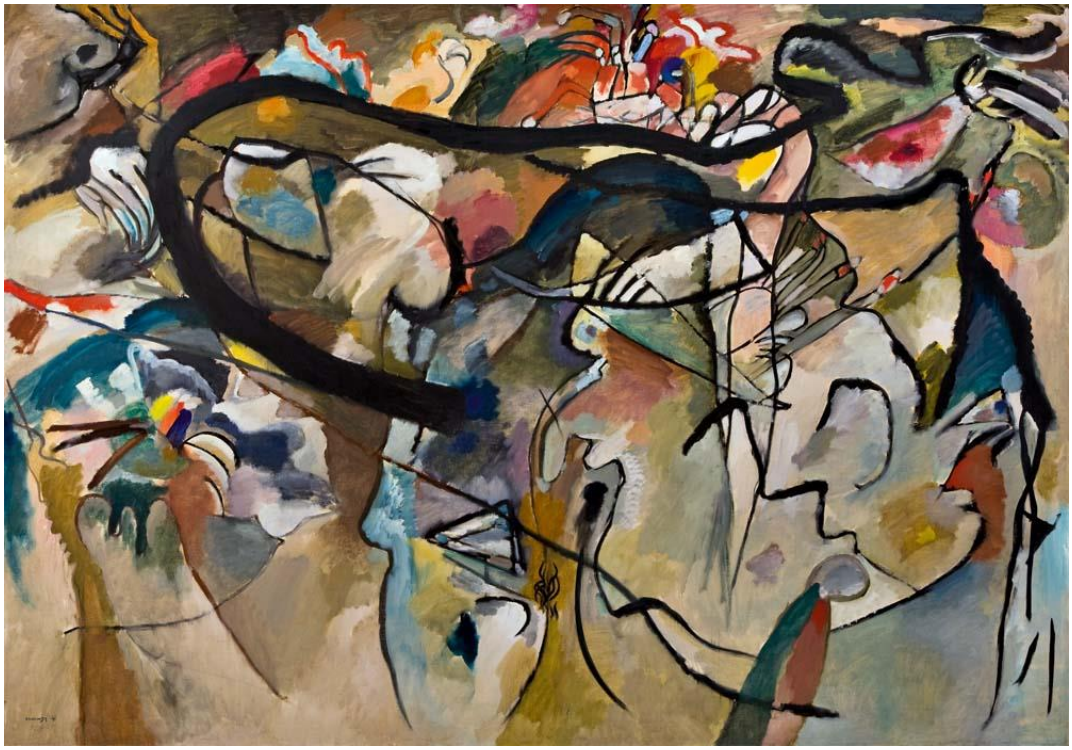
Afbeelding 4
Wassily Kandinsky, Bild mit Grüner Mitte, 1913, olieverf op doek, 109 x 118 cm,
Art Institute of Chicago.



Afbeelding 5
Claude Monet, *Les Meules à Giverny* 1886, olieverf op doek, 61 x 82 cm,
Hermitage Museum, St. Petersburg.

Afbeelding 6
Wassily Kandinsky, *Alte Stadt II*, 1902, olieverf op doek, 52 x 78,5 cm,
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Afbeelding 7
Wassily Kandinsky, *Skizze für "Komposition II"*, 1910, olieverf op doek, 97.5 x 131.2 cm,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Afbeelding 8

Wassily Kandinsky, *Komposition V*, 1911, olieverf op doek, 190 x 275 cm, privécollectie.

Afbeelding 9

Wassily Kandinsky, *Mit Dem Schwarzen Bogen,* 1912, olieverf op doek, 189 x 198 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Afbeelding 10
Wassily Kandinsky, *Rotes Oval*, 1920, olieverf op doek, 71,5 x 71,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

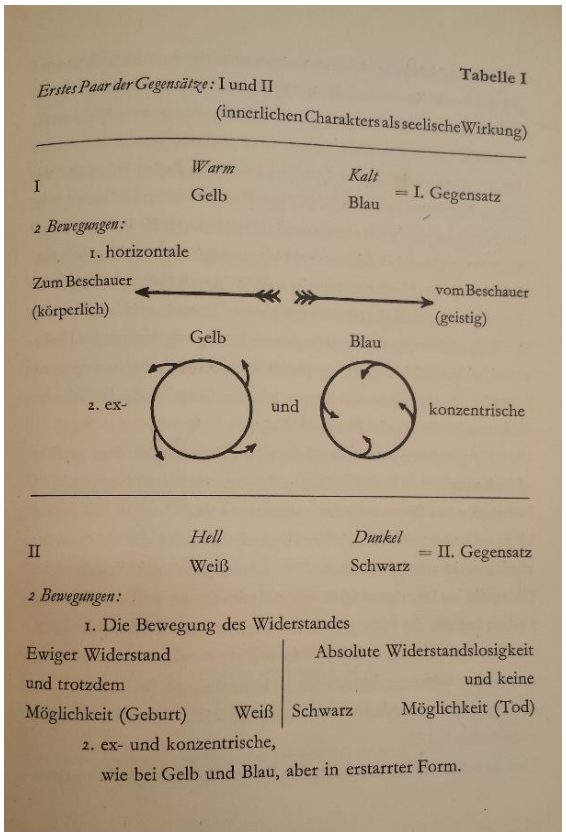


Tabelle I

Erstes Paar der Gegensätze: I und II
(innerlichen Charakters als seelische Wirkung)

	Warm	*Kalt*	
I	Gelb	Blau	= I. Gegensatz

2 Bewegungen:

1. horizontale

Zum Beschauer (körperlich) ⟵ ⟶ vom Beschauer (geistig)

Gelb — Blau

2. ex- und konzentrische

	Hell	*Dunkel*	
II	Weiß	Schwarz	= II. Gegensatz

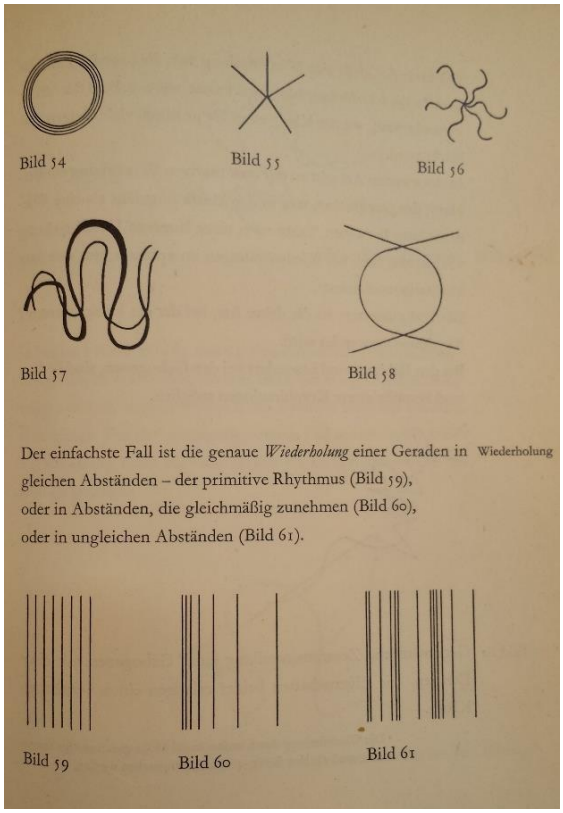
2 Bewegungen:

1. Die Bewegung des Widerstandes

Ewiger Widerstand und trotzdem Möglichkeit (Geburt)	Weiß	Schwarz	Absolute Widerstandslosigkeit und keine Möglichkeit (Tod)

2. ex- und konzentrische, wie bei Gelb und Blau, aber in erstarrter Form.

Afbeelding 11
Tabel gemaakt door Wassily Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst*, 1912.



Afbeelding 12
Illustraties gemaakt door Wassily Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche,* 1926.

Hoofdstuk 3

Het contact en de samenwerking tussen Kandinsky en Palucca

In dit hoofdstuk wordt er ingezoomd op de vriendschap en de samenwerking tussen Kandinsky en Palucca. Eerst wordt de loopbaan van Palucca beschreven, waarna het essay 'Tanzkurven' geanalyseerd zal worden. Vervolgens wordt er stilgestaan bij de invloed die Palucca op Kandinsky en zijn werk gehad heeft.

3.1 De danscarrière van Palucca

Gret Palucca werd als Margarethe Paluka geboren op 8 januari 1902 in München. Daar woonde ze met haar vader Max Paluka, zakenman en apotheker, haar moeder Rosa Merfeld, die haar leven lang de stille wens had om actrice te worden.[90] Als Palucca zes jaar is, verhuist het gezin naar San Francisco. Op school viel de lenigheid van Paluka tijdens de gymnastiekles op: ze bleek goed te kunnen springen en kon zich zonder moeite meten met de jongens tijdens het verspringen.[91] Het was toen al duidelijk dat ze danseres wilde worden, maar wist nog niet hoe ze dat aan moest pakken. Ze ging rolschaatsen en combineerde dat met dansen op een skatebaan. Het gezin keerde in 1909 terug naar Duitsland en ging in Dresden gaan wonen, waar Paluka het rolschaatsen voor koorddansen verruilde.[92] Ze kwam in contact met Carl Maria Pembaur, de koordirigent van de staatsopera in Dresden. Hij zorgde ervoor dat ze mee kon dansen bij het staatsballet en gaf haar de liefde voor de kunsten mee. Zoals Paluka zelf zei was hij als een mentor voor haar.[93] Uiteindelijk startte ze in 1914 haar dansloopbaan bij de solodanser Heinrich Kröller. Ze kwam er spoedig achter dat het klassieke ballet een te beperkende dansvorm voor haar was, maar het vormde een goede basis voor haar latere danscarrière.

In 1919 gaf Mary Wigman een gastoptreden in Dresden. Bekend was ze toen al wel, maar nog lang niet zo beroemd als een paar jaar later. Paluka ging hier met haar moeder heen en beleefde hier haar artistieke openbaring: "Es war etwas so unerhört Neues, etwas so Elementares, dass mir sofort klar wurde: Entweder lerne ich bei ihr tanzen, oder ich lerne es nie! Hier war der neue Tanz, der meinem Ideal entsprach – hier was der Mensch und Führer, den ich brauchte."[94] Paluka ging daarna

[90] Beyer 2009 (zie noot 46), p. 21.
[91] Howe 1996 (zie noot 5), p. 138.
[92] Idem.
[93] Werner Schmidt (ed.), *Künstler um Palucca,* uitgave bij tent. Dresden (Kupferstich-Kabinett) 1987, p. 17.
[94] Peter Jarchow en Ralf Stabel, *Palucca: Aus ihrem Leben, über ihre Kunst*, Berlijn 1997, p. 19.

op auditie bij Wigman en werd mede door haar bijzondere sprongen uitgenodigd om bij haar te komen dansen. Kort na de overstap van klassiek ballet naar moderne dans veranderde Gret Paluka haar naam naar 'Palucca'. Ze vond Palucca ritmisch en mysterieus klinken en beter passen bij haar nieuwe leven.[95] Palucca behoorde samen met Hanya Holm, Vera Skoronel, Berthe Trümpy, en Yvonne Georgi tot de beroemde eerste lesgroep van Wigman (afb. 13). Van een pedagogische lesmethode was toen nog geen sprake, maar Wigman vond een eigen manier om haar studenten bewust te maken van hun lichaamsritme en –beweging. Improvisatie vormde de basis van haar lessen. In de beginjaren gaf Wigman les vanuit huis: op de begane grond bevond zich de dansruimte, boven de woning. Palucca ontwikkelde zich als één van de betere leerlingen. In de choreografieën van Wigman viel Palucca al snel op door haar sterke danstechniek en haar vermogen het publiek en de critici te verwonderen met haar atletische sprongen (afb. 14).[96] Het eerste artikel over Palucca verscheen in het Duitse modetijdschrift *Die Dame* in november 1923. Ze werd hierin omschreven als *Hochtänzerin*, vanwege haar indrukwekkende hoge sprongen en acrobatische dansbewegingen. Hiermee werd tevens het verschil aangeduid met de *Tieftänzerin* Wigman, vanwege het aardse karakter van haar choreografieën.[97] Daarnaast werd Palucca door de media opgepikt als boegbeeld van de 'moderne Duitse vrouw': carrièrebewust en zelfstandig, maar tegelijkertijd jeugdig en optimistisch. Uiterlijke kenmerken die daarbij hoorden waren onder meer een atletisch en androgyn lichaam, een kort kapsel zoals een boblijn en moderne kleding. Deze kenmerken maakten Palucca tot een opvallende verschijning en droegen bij aan haar bekendheid en populariteit.

In 1924 gaf Palucca haar eerste solo-optreden in Dresden, gevolgd door Berlijn en de rest van Duitsland. Ook Europa raakte in de ban van haar dans; ze trad op in Frankrijk, Zwitserland en Nederland. In hetzelfde jaar begon ze met lesgeven. Ook de *Palucca Schule* werd in Dresden opgericht. Wigman en Palucca onderhielden contact tijdens de solocarrière van Palucca, maar waren zich ook bewust van hun concurrentiepositie. Op 18 maart 1925 vond het eerste optreden van Palucca in het Bauhaus plaats, waarvan er nog vele zouden volgen.

Via Wigman kwam Palucca in aanraking met verschillende artistieke kringen. Kunstenaars, componisten en theatermakers kwamen geregeld bij Wigman op bezoek, ook tijdens lesuren. Eén van de nieuwe vrienden van Palucca was Ise Bienert (1903-?), een studente aan het Bauhaus. Zij introduceerde Palucca binnen het Bauhaus.[98] De moeder van Bienert, Ida, was op dat moment een invloedrijke kunstverzamelaar en –mecenas met een salon in Dresden. Via haar kwam Palucca in

[95] Beyer 2009 (zie noot 46), p. 55.
[96] Howe 1996 (zie noot 5) p. 140.
[97] Funkenstein 2012 (zie noot 33), p. 48.
[98] Beyer 2009 (zie noot 46), p. 112.

contact met onder meer Kandinsky, Klee, Feininger, Jawlensky, Schlemmer, Gropius en Moholy-Nagy. Ook leerde Palucca de zoon van Ida Bienert kennen, Friedrich Bienert (1891-1969). Ze deelden dezelfde interesse in moderne kunst en Friedrich Bienert zag potentie in Palucca als muze van de avant-garde.[99] Ze trouwden in 1924 en mede door de inzet van haar man steeg de populariteit van Palucca binnen het kunstenaarscircuit van het Bauhaus en daarbuiten. Palucca bleek echter niet de klassieke rol van de getrouwde vrouw op zich te willen nemen en was erg gesteld op haar zelfstandigheid en haar werk als solodanseres. Bienert accepteerde dat en zorgde dat het Palucca aan niets ontbrak om haar danscarrière succesvol te houden, zoals een persoonlijke chauffeur en een huishoudster.[100] Uiteindelijk bleek het voor beiden toch niet het ideale huwelijk en in 1930 besloten ze te scheiden. Later kreeg Palucca een relatie met kunsthistoricus en –criticus Will Grohmann (1887-1968) die ze al kende uit haar tijd als leerling van Wigman. Grohmann was zeer geliefd binnen hetzelfde kunstenaarscircuit waarbinnen Palucca zich bevond. Hij heeft dan al veel betekend voor de naamsbekendheid van onder andere Klee en Kandinsky door het organiseren van tentoonstellingen en het schrijven van essays.[101]

De dansmethode van Palucca

Critici zagen in de choreografieën van Palucca de lichtvoetige en opgewekte kant van de *Ausdruckstanz*.[102] In de choreografieën van Palucca stond het innerlijke en het spontane centraal. Zelf heeft ze over haar choreografieën gezegd: “Meine Tänze haben keinen anderen Inhalt und Sinn als eben den Tanz, die natürliche Bewegung, gestaltet im Gleichklang mit der Musik. […] Frei von Inhalten und Symbolen, gebunden an Gesetzmäßigkeiten.”[103] Intuïtieve improvisatie was van grote waarde voor haar: “Seit ich tanze, improvisiere ich. Wenn ich improvisiere, tanze ich. Ich könnte stundenlang hintereinander improvisieren.”[104] Ze was van mening dat gevoelens het beste over te dragen waren aan het publiek. Het sprak het publiek rechtstreeks aan zonder dat de betekenis van de choreografie onduidelijk was.

Haar choreografieën draaiden om de pure beweging van haar lichaam. Haar dansstukken zijn in twee categorieën te verdelen. Zo zijn er de ‘pure dans’-stukken, zoals *Technische Improvisationen* (1925) waarin ze, gebaseerd op haar eigen lesoefeningen, liet zien hoe ze haar lichaam opwarmt en

[99] Idem, p. 66.
[100] Idem, p. 91.
[101] Meer informatie hierover is te vinden het Grohmann-Archiv, Staatsgalerie Stuttgart. Overgenomen uit: Beyer 2009 (zie noot 46), p. 139.
[102] Howe 1996 (zie noot 5), p. 137.
[103] Fritz Nemitz, ‘Palucca’, *Das Kunstblatt* (1925), nummer jaargang en afleveringsnummer niet teruggevonden, p. 178. Overgenomen uit: Karin Adelsbach en Andrea Firmenich (red.), *Tanz der Moderne: Von Matisse bis Schlemmer,* uitgave bij tent. Emden/München, 1996, p. 24.
[104] Oorspronkelijke bron niet teruggevonden. Overgenomen uit: Jarchow 1997 (zie noot 94), p. 97.

traint. De andere categorie zijn dansstukken die uitgingen van bepaalde emoties en gevoelens. Voor al haar choreografieën gold volgens criticus Hansjürgen Wille dat ze doordrongen waren van contrasten: opgewekt en ernstig, licht en zwaar, zachtaardig en krachtig.[105] Haar uitzonderlijke technische vermogen als danser heeft waarschijnlijk bijgedragen aan de pure beweging als rode draad in al haar choreografieën. Daarnaast had ze het vermogen om de ogenschijnlijk onbeperkte bewegingsvrijheid van haar lichaam te laten zien.[106] Deze vrijheid kwam tot uiting in haar intensieve bewegingen tijdens haar optredens: hoge sprongen, wilde draaien en acrobatische oefeningen. Een criticus noemde in 1924 haar veelzijdigheid een afspiegeling van het leven dat immers ook een afwisseling is van vrolijke, serieuze en droevige momenten.[107]

Later gaan er naast de vele lovende recensies over de dansvorm van Palucca ook stemmen op dat haar dansvernieuwing stagneert en haar optredens routinewerk worden. In 1930 noemde danscriticus Joseph Lewitan haar gebrek aan zelfbewustzijn als kritiek. Hij was van mening dat Palucca eerst moet accepteren dat ze niet veelzijdig is. Alleen dan zou ze tot nieuwe hoogte kunnen stijgen.[108]

Een belangrijk verschil tussen Palucca en Wigman is, volgens dansdeskundige Dianne S. Howe, dat Wigman brak met de standaard perceptie van dans en dit deed zonder haar publiek een brug te bieden tussen het oude, klassieke ballet en de nieuwe, moderne dans.[109] In 1924 stelt Will Grohmann dat Palucca deze brug tussen verleden en heden wel vormt.[110] Dansrecensent Rudolf Lämmel voegt daar aan toe dat Palucca tevens de weg vrijmaakt voor de dans van de toekomst. Dit is gebaseerd op het feit dat Palucca elementen uit de klassieke dans combineerde met moderne dans.[111]

Een ander verschil met Wigman was dat muziek bij Palucca een grotere rol speelde. Wigman was uiteindelijk zo ver dat ze in stilte optrad, maar voor Palucca was muziek juist noodzakelijk: voor haar was muziek een echo van haar verlangen om te dansen.[112] Evenals het gebruik van klassieke en moderne elementen uit de dans, gebruikte Palucca ook klassieke en moderne muziek afwisselend met elkaar. Dat contrast was van groot belang voor haar, aangezien ze naar eigen zeggen zelf ook dat

[105] Recensie in *8-Uhr-Abendblatt* (jaargang en nummer onbekend). Overgenomen uit: Howe 1996 (zie noot 5), p. 144.
[106] Idem. p. 146.
[107] Idem, p. 145.
[108] Recensie van het optreden van Palucca in Berlijn op 4 november 1930. Overgenomen uit: Howe 1996 (zie noot 5), p. 142.
[109] Howe 1996 (zie noot 5), p. 156.
[110] Oorspronkelijke bron niet teruggevonden. Overgenomen uit: Howe 1996 (zie noot 5), p. 156.
[111] Idem.
[112] Oorspronkelijke bron niet teruggevonden. Overgenomen uit: Edith Krull en Werner Gommlich, *Palucca*, Berlijn 1965, p. 12.

contrast in zich had.[113] Wel zag Palucca, net als Wigman, de dans als overheersende macht ten opzichte van de muziek.

Naar verloop van tijd namen in de choreografieën van Palucca geometrische vormen en houdingen de overhand. Haar dansstijl kenmerkte zich door een geometrisch lijnenspel dat zich door de ruimte beweegt. In de danswereld viel deze stijl niet bij iedereen in goede aard. Critici bestempelden Palucca's dansen geregeld als te komisch of inhoudsloos, zoals in een recensie in de *Deutsche Allgemeine Zeitung* uit 1926 waarin Palucca omschreven wordt als een marionet in een choreografie van Schlemmer in plaats van een danseres.[114] Binnen het kunstenaarscircuit werd deze ontwikkeling echter toegejuicht. Moholy-Nagy benadrukte het gebruik van de ruimte in de dansen van Palucca: "Palucca verdichtet den Raum, sie gliedert ihn: Der Raum dehnt sich, lockert, multipliziert sich. (…) Die Spannungen der Raumes gehen in ihren Körper, durch ihren Körper vor sich, mit einer unbeschreiblichen Selbstverständlichkeit ihrer leiblich-geistigen Einheit. Sie ist die klarste unter den heutigen Tänzerinnen."[115] De betekenis van ruimte in haar choreografieën kwam mede tot stand in samenwerking met Kandinsky.

Palucca en de beeldende kunst

De persoonlijke interesse van Palucca in beeldende kunst begon al op jonge leeftijd. Vanaf haar veertiende spaarde ze kunstansichtkaarten. Ze was vooral geïnteresseerd in Romaanse architectuur en het impressionisme. Deze kaarten gebruikte ze later in haar lessen als inspiratie en voorbeeld voor houdingen en emoties voor haar leerlingen. Palucca beschouwde dans als een vluchtige, vergankelijke kunstvorm. Ze had veel respect voor de kunstenaars die hun werk vastlegden binnen de schilderkunst en fotografie. Ze kon daar lange gesprekken over voeren met de makers en wilde graag bijdragen aan de totstandkoming ervan.[116] Ironisch gezien was Palucca door haar hoge sprongen en dynamische dansbewegingen juist een uitdaging om door kunstenaars in een beeld vast te leggen.

Naast beeldende kunst interesseerde Palucca zich ook voor muziek en architectuur. Toen Palucca in de jaren twintig in Amsterdam was voor een optreden, leerde ze architect en lid van kunstenaarsgroep *De Stijl,* Jacobus J.P. Oud kennen. Hij liet haar kennismaken met de moderne architectuur in Nederland en ze komt via Oud kwam ze ook in aanraking met het werk van Mondriaan, die ze overigens nooit in het echt ontmoet heeft.[117]

---

[113] Idem.
[114] Fritz Böhme, 'Palucca', *Deutsche Allgemeine Zeitung,* 20 maart 1926. Overgenomen uit: Katja Erdmann-Rajski, *Gret Palucca, Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert: Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik,* Hildesheim 2000, p. 169.
[115] Oorspronkelijke bron niet bekend. Overgenomen uit: Gerhard Schumann, *Palucca Porträt einer Künstlerin,* Berlijn 1972, p. 60.
[116] Beyer 2009 (zie noot 46), p. 119.
[117] Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 22.

Tijdens haar huwelijk bouwde Palucca met haar man een aardige kunstcollectie op en onderhouden intensief contact met bevriende kunstenaars (afb. 15 en 16). Het was geen uitzondering dat ze elkaar kunstwerken van onder andere Klee en Mondriaan cadeau deden.[118] In het eerste jaar van hun huwelijk toonde Palucca de liefde voor man door hem een schilderij van Klee cadeau te doen voor zijn verjaardag. Palucca nam daarvoor persoonlijk contact op met Klee en schreef hem: "Durch Herrn Kandinsky haben Sie sicher schon von meiner Bitte gehört. Ich möchte meinem Mann sehr gerne ein Bild schenken. In Ihrer Ausstellung hier liebte ich besonders *Die Fuge in Rot* und *Der Berg des heiligen Stieres*."[119] Bienert had op het hoogtepunt vier werken van Mondriaan in zijn bezit en schonk zijn laatste aanwinst, *Compositie I, ruit met drie lijnen, blauw, grijs en geel* (1925), in 1926 aan Palucca voor in haar dansstudio (afb. 17 en 18). In de hagelwitte studio hing het werk van Mondriaan boven de zwarte vleugel als blikvanger. Mondriaan schreef hierover aan Jacobus Oud: "Het is verkocht aan een danseuse die een witte danszaal schijnt te hebben en nu hangt mijn doek daar als rustpunt als de danseuse uitrust, dat schreef men me. Dat is toch wel leuk, heh?"[120] Het schilderij diende als inspiratie, aangezien Palucca de wens had om te kunnen dansen zoals Mondriaan schilderde: helder en met de juiste verhoudingen, vrij van inhouden en symbolen, maar gebonden aan wetmatigheden binnen haar eigen dansprincipes. Deze boodschap bracht ze over aan haar leerlingen en met dit werk liet ze zien hoe belangrijk precisie is, in zowel de beeldende kunst als in dans. Toen Maholy-Nagy eind jaren twintig de dansstudio bezocht, zei hij tegen Palucca over het werk van Mondriaan: "Das passt eigentlich zu dir."[121] Moholy-Nagy was reeds bekend met het werk van Mondriaan en zag de overeenkomst tussen de kunstenaar en danseres in de wens om de essentie van het bestaan artistiek te vatten zonder de werkelijkheid in zijn vaste vorm te reproduceren.[122] Daar kwam bij dat Mondriaan een grote passie had voor dans en later zijn werken naar beroemde dansen als de *Fox Trot* en de *Boogie Woogie* zou vernoemde.

Kunstenaar Ernst Ludwig Kirchner was nieuwsgierig toen hij van het bestaan van Palucca hoorde. Na zijn ontmoeting met Palucca in 1926 bleef hij echter trouw aan Wigman als muze. Hij vond Palucca een stuk minder artistiek ontwikkeld en ook minder sensueel, wat hem bij Wigman zo aansprak. Toen hij Palucca een paar jaar later in zijn woonplaats Davos zag optreden, wilde hij haar graag schilderen (afb. 19), maar bleef vervolgens bij zijn eerdere standpunt:

---

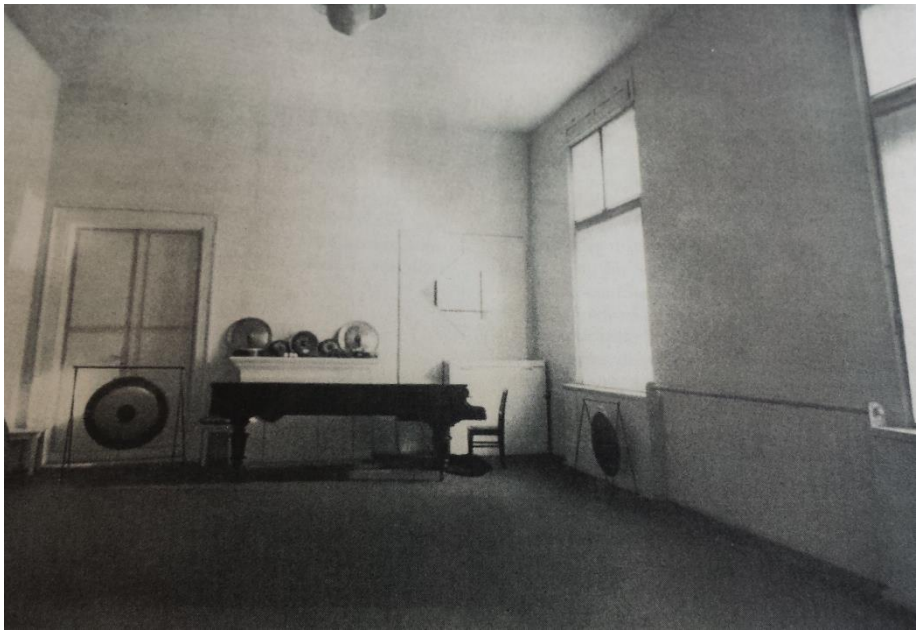
[118] Idem, p. 19.
[119] Brief dateert uit 1924 (13 november). Overgenomen uit: Beyer 2009 (zie noot 46), p. 91.
[120] Léon Hanssen, *De schepping van een aards paradijs: Piet Mondriaan 1919-1933*, Amsterdam 2015, p. 248.
[121] Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 23.
[122] Verena Senti-Schmidlin, 'Piet Mondrian, Gret Palucca und das Bauhaus: Wege der Abstraktion in Malerei und Tanz', website *Neue Zürcher Zeitung* <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/wege-der-abstraktion-in-malerei-und-tanz-1.3880146> (2 juni 2015).

Afbeelding 13
Palucca, Mary Wigman, Berthe Trümpy en Lena Hanke, 1920.
Fotograaf: onbekend.

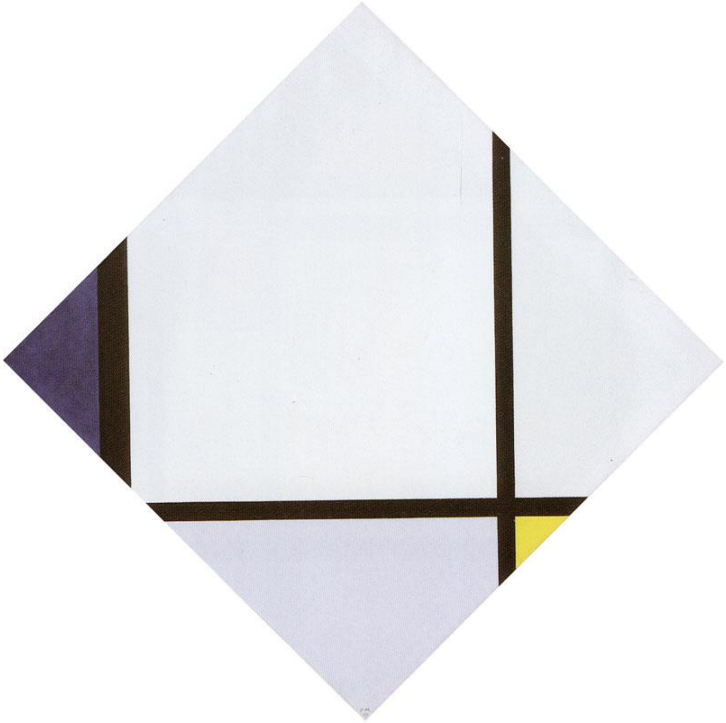
Afbeelding 14
Palucca, jaartal onbekend. Fotograaf: Charlotte Rudolph.

Afbeelding 15
Paul en Lily Klee, Palucca, Herbert Trantow en Karla Grosch in Dessau, 1927.
Fotograaf: Lásló Moholy-Nagy.

Afbeelding 16
Otto en Martha Dix, Friedrich Bienert en Palucca, jaartal onbekend.
Fotograaf: onbekend.



Afbeelding 17
Dansstudio van Palucca met *Compositie I, ruit met drie lijnen blauw, grijs en geel* (1925) van Mondriaan boven de zwarte vleugel, 1926. Fotograaf: onbekend.



Afbeelding 18
Piet Mondriaan, *Compositie I, ruit met drie lijnen blauw, grijs en geel,* 1925, olieverf op doek, 112 x 112 cm, Kunsthaus Zürich.

Afbeelding 19

Ernst Ludwig Kirchner, Palucca, 1930, kleurenhoutsnede op Japanvelijn, 61,9 x 42,4 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

“Neulich war die Palucca da, die Tänzerin. Der Abend war ganz nett. Ich will von ihr ein Bild malen. Sie hat sich körperlich sehr entwickelt, aber hat nicht viel Phantasie.”[123]

Palucca leerde op professioneel vlak veel van de artistieke kring waar ze zich door liet omringen. Binnen deze kring bevonden zich echter geen andere dansers. Palucca heeft meer geleerd van beeldende kunstenaars, architecten en muzikanten, dan van dansers. Zelf zei ze daarover: “Ich wollte meinem eigenen Weg gehen. Aber ich wollte auch geistig weiter, und da habe ich von solchen Persönlichkeiten seht viel gehabt. Ich wollte nicht so einseitig bleiben.”[124] Dit verklaart waarom Palucca later goed op haar plek is binnen het Bauhaus.

Palucca en het Bauhaus

Gezien haar contact met de familie Bienert, haar eigen fascinatie voor moderne kunst, architectuur en muziek en de wens van het Bauhaus om de kunsten samen te brengen, was het onvermijdelijk dat Palucca vroeg of laat met het Bauhaus in aanraking zou komen. Haar eerste optreden op het Bauhauspodium vond plaats op 18 maart 1925. Ze had zich tegen die tijd al een aardig beeld gevormd van de opleiding via zowel Ise als Ida Bienert.

Zoals Palucca zich liet inspireren door de beeldende kunst, vormde zij op haar beurt een inspiratiebron voor vele kunstenaars. Van het optreden van Wigman in het Bauhaus waren Kandinsky en zijn collega’s minder gecharmeerd. Marianne Martin formuleert de voorkeur van de kunstenaars voor Palucca in het boek *Art & Dance* als volgt: “Her Expressionist seriousness and more literal gestures did not appeal as much as the dancing of her master pupil, Gret Palucca. Palucca’s youthful, boyish litheness and seeming detachment were more in line with the school’s aesthetic mission of providing the spiritual and physical furnishings for the pristine modern industrial world.”[125] Haar heldere, moderne en innovatieve dansstijl paste goed bij de uitgangspunten van het moderne instituut.

Palucca had qua bekendheid en contacten binnen het Bauhaus veel te danken aan haar man Friedrich Bienert, die intensief bezig was om Palucca als een avant-garde ster in de markt te zetten. Zo breidde hij de dansschoolbrochure *Palucca Tanz* uit met foto’s van een springende Palucca, citaten uit lovende recensies en statements over haar dansprestaties van verschillende Bauhauskunstenaars. Susan Funkenstein stelt: “Palucca’s own self-proclamations as an emancipated woman, true as they were in some regards, were undercut by the behind-the-scenes machinations of her husband.”[126] Een voorbeeld hiervan is het essay ‘Tanzkurven’ dat Kandinsky schreef naar aanleiding van foto’s van Palucca. Aanvankelijk was het een kort statement, maar Bienert overtuigde Kandinsky ervan om het

[123] Jarchow 1997 (zie noot 94), p. 93.
[124] Erdmann-Rajski 2000 (zie noot 114), p. 156.
[125] Fanger 1982 (zie noot 1), p. 34.
[126] Funkenstein 2012 (zie noot 33), p. 49.

uit te breiden tot een essay wat gebruikt kon worden in de brochure *Palucca Tanz*. In de volgende paragraaf wordt dieper ingegaan op dit essay.

De Bauhausgemeenschap vormde een hechte groep. De docenten zagen elkaar regelmatig buiten het instituut. Ida Bienert was vaak de initiatiefnemer van feesten en partijen. Gasten die niet uit de buurt kwamen, zoals Kandinsky met zijn vrouw, bleven overnachten. Kandinsky refereerde aan het gezin Bienert met 'lieben Bienerts'.[127] In de periode dat Friedrich Bienert en Palucca getrouwd waren, vormden zij regelmatig het middelpunt van (verkleed)feesten.

In de Dessau-periode van het Bauhaus woonden Kandinsky en Klee met hun partners in een door Gropius ontworpen 'dubbelhuis' met aan elkaar grenzende ateliers. Palucca kwam regelmatig bij Kandinsky over de vloer om dansoefeningen door te nemen. Klee was naast zijn werk als docent en kunstenaar ook violist en Palucca hoorde hem vaak spelen wanneer ze bij Kandinsky in het atelier was. Aangezien muziek ook een interesse van Palucca was, ging ze regelmatig bij het atelier van Klee langs. Klee raakte op zijn beurt geïnspireerd door Palucca en zei over haar: "Der Tanzabend, den Frau Palucca vor einiger Zeit in Weimar gab, hat mich überzeugt, dass diese Künstlerin sehr wichtig ist. Insbesondere ist ihre Kunst geeignet, weite Kreise der modernen Kunstschaffens in anregender Weise zu erfreuen."[128] Binnen het Bauhaus woonde ze lezingen bij van Kandinsky over onder andere het kleurgebruik van Rembrandt. Met Gropius onderhield ze goed contact, zowel binnen het Bauhaus als daarbuiten. Met hem had ze regelmatig discussies over de juiste afmetingen en de indeling van het Bauhauspodium.[129]

Palucca was ook regelmatig in het gezelschap van Bauhausstudenten. Ze had een toegankelijke positie aangezien ze geen docent was en ongeveer dezelfde leeftijd is als de studenten had. Een voorbeeld hiervan was een avond in 1927, toen ze een uitverkochte voorstelling had gegeven op het Bauhauspodium. Aansluitend vermaakte ze de studenten in het aangrenzende café met haar vertolking van de *Charleston*.[130] In de werkplaats voor drukwerk en reclame maken studenten collages en fotomontages van Palucca (afb. 20). Daarnaast heeft Palucca indirect ook veel betekend voor de gymnastieklessen aan het Bauhaus. Karla Grosch was een voormalig leerling van Palucca en gaf gymnastieklessen waarin de visie van Palucca naar voren kwam. Daarnaast trad Grosch regelmatig op in de choreografieën van Schlemmer. Atletiek werd gecombineerd met geometrische abstractie. Bij voorkeur werden de lessen buiten gegeven, op het dak van één van de Bauhausgebouwen (afb 21). Op deze manier werden de oefeningen geplaatst binnen de context van de moderne architectuur van

[127] Beyer 2009 (zie noot 46), p.113.
[128] Oorspronkelijke bron niet bekend. Overgenomen uit: Schumann 1972 (zie noot 115), p. 58.
[129] Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 29.
[130] Ise Gropius, *Tagebuch, 1924-1928*, 29 april 1927, ongepubliceerde dagboekcollectie Bauhaus-Archiv, Berlijn. Overgenomen uit: Funkenstein 2012 (zie noot 33), p. 50.

Gropius. Funkenstein ziet hierin een overeenkomst met Kandinsky: "Photographs of the gymnastics classes capture the precision of movement and the geometry of the body, not dissimilar from Kandinsky's own abstractions of Palucca."[131]

Er is een aantal kritische opmerkingen te plaatsen bij de aanwezigheid van Palucca binnen het Bauhauscircuit. De eerste is het feit dat de vrouw aan het Bauhaus anders behandeld werd dan de man. Door de angst van de directie dat de vrouwelijke studenten zouden domineren, werden vrouwen enkel mondjesmaat toegelaten tot de opleiding.[132] Eenmaal toegelaten, werd de ongelijkheid volgens Funkenstein in stand gehouden: "The Bauhaus masters curtailed woman's artistic and design training to those media deemed 'decorative', namely the weaving workshop."[133] De vraag die hiermee wordt opgeroepen, is waarom Palucca zo populair is geworden binnen het instituut bij zowel mannelijke als vrouwelijke docenten en studenten terwijl vrouwen doorgaans beschouwd werden als een bedreiging. Het antwoord ligt waarschijnlijk in het feit dat ze veelzijdig was en toegankelijk voor zowel docenten als studenten. Beide partijen zagen in haar de belichaming van de Bauhausidealen. De docenten zagen dit in haar vernieuwende en moderne manier van dansen en de studenten in haar verschijning als moderne Duitse vrouw. Voor veel vrouwelijke studenten had Palucca een voorbeeldfunctie.[134] Daar komt bij dat dans, naast de textielvakken, ook al vrouwelijk domein werd beschouwd.

De tweede kritische opmerking is dat het tegenstrijdig is dat Palucca, als schijnbare zelfstandige en geëmancipeerde vrouw, achter de schermen consistente hulp ontving van haar man Friedrich Bienert: Zoals Funkenstein stelt: "His efforts undermined Palucca's projected image of an independent woman in charge of her own career, which she touted later in life."[135]

De rol van Palucca binnen het Bauhaus is vrij onbekend en ondergewaardeerd gebleken. Oskar Schlemmer was als hoofd van het theaterpodium binnen het Bauhaus verantwoordelijk voor de dans en het theater binnen het instituut. Met zijn *Triadische Ballet* en de publicatie *Die Bühne im Bauhaus* (1925) positioneerde hij zichzelf als de belangrijkste figuur binnen het Bauhaus als het draaide om de podiumkunsten. Funkenstein schrijft hierover: "Postwar publications solidified his reputation as the preeminent voice of Bauhaus dance, and even though published student reminiscences extolled the excitement for performance at the Bauhaus, few sources mentioned Palucca. (…) In contrast, Palucca was largely written out of much postwar scholarship on Weimar dance."[136] Dit is opmerkelijk,

[131] Funkenstein 2012 (zie noot 33), p. 58.
[132] Idem, p. 46 en Droste 2002 (zie noot 23), p. 40
[133] Funkenstein 2012 (zie noot 33), p. 46.
[134] Idem, p. 57.
[135] Idem, p. 48.
[136] Idem, p. 47.

aangezien Palucca binnen het Bauhaus zowel docenten als studenten inspireerde in hun werk. Het belangrijkste voorbeeld van Palucca als inspiratiebron is het essay 'Tanzkurven' dat Kandinsky schreef over en voor Palucca.

3.2 De samenwerking tussen Kandinsky en Palucca

Kandinsky en Palucca ontmoetten elkaar via Ise of Ida Bienert.[137] Palucca zag in Kandinsky haar leermeester met dezelfde interesse in ruimte en abstractie als zij en Kandinsky zag in Palucca de belichaming van zijn theorieën omtrent beweging en vorm. Er was dus sprake van een wederzijdse interesse ondanks dat ze vijfendertig jaar in leeftijd scheelden.

De invloed van Kandinsky op Palucca is beschreven in de catalogus van de tentoonstelling *Künstler um Palucca* in 1987.[138] In deze catalogus staat een interview met Palucca over haar ontmoetingen met kunstenaars, waaronder Kandinsky. Hij kwam veel langs als Palucca aan haar choreografieën werkte en gaf kritiek op haar werk gebaseerd op zijn artistieke principes.[139] Palucca vertelt in het interview dat het lastig kon zijn om zijn messcherpe kritiek aan te horen, aangezien ze vaak nog aan het begin was van haar choreografie. Toch wist ze dat hij uiteindelijk altijd gelijk had en kon het daarom verdragen.[140] Regelmatig waren Palucca en Kandinsky in groter artistiek gezelschap bij elkaar om over kunst gerelateerde vraagstukken te discussiëren, waarbij Kandinsky de enige was die haar, naar eigen zeggen, echt wat kon leren. Van Kandinsky en toneelschrijver en –regisseur Bertolt Brecht (1898-1956) kon ze het beste kritiek verdragen.[141]

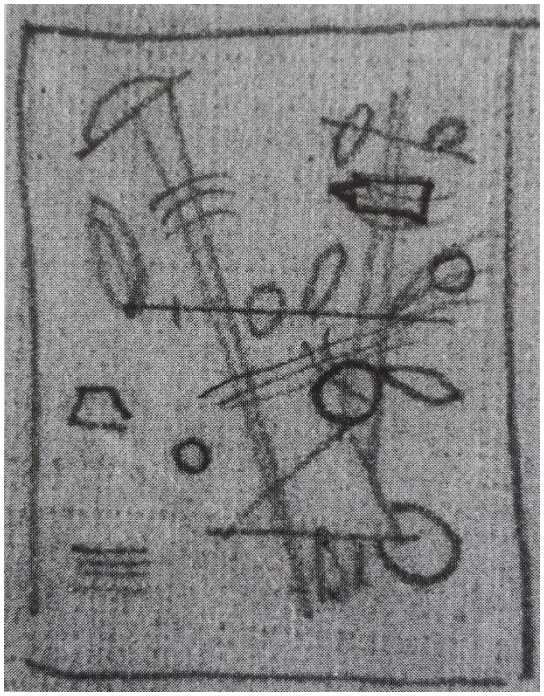
Palucca en Kandinsky waren veel in elkaars aanwezigheid: "In Dessau habe ich immer bei Kandinsky gewohnt und in Dresden wohnten Kandinsky bei uns."[142] In zijn atelier, maar ook als hij op bezoek was bij de Bienerts, liet Kandinsky Palucca verschillende oefeningen doen met de geometrische vormen.[143] Naar aanleiding van deze experimenten maakte Kandinsky schetsen en het is voorgekomen dat hij Palucca een schets cadeau deed, zoals *Zwei Spitzen* uit 1925 (afb. 22).[144]

---

[137] Palucca kan het zich in het interview in 1987 niet meer precies herinneren. Als de eerste ontmoeting in Weimar is geweest, dan was het via Ise Bienert. Als de ontmoeting in Dresden is geweest, dan was het via Ida Bienert. Overgenomen uit: Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 19.
[138] Deze tentoonstelling vond plaats van 27 mei tot 14 augustus 1987 in Staatliche Kunstsammlungen Dresden met 150 tentoongestelde werken van onder andere Feininger, Kandinsky, Kirchner, Moholy-Nagy en Mondriaan.
[139] Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 20.
[140] Idem.
[141] Idem, p. 21.
[142] Idem, p. 19.
[143] Er zijn hier geen voorbeelden van teruggevonden. Overgenomen uit: Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 20.
[144]Kandinsky gaf dit werk in 1925 cadeau aan Palucca. Overgenomen uit: Vivian Endicott Barnett (red.), *Kandinsky, Watercolours, Volume Two 1922-1944*, London 1994, p. 116.

Afbeelding 20
Marianne Brandt, *Palucca tanzt*, 1929, krantenknipsels en inkt, 63,7 x 50 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Afbeelding 21
Vrouwengymnastiek op het dak van het Bauhaus met gymnastiekdocente Karla Grosch, 1930. Fotograaf: T. Lux Feininger.



Afbeelding 22
Wassily Kandinsky, Zwei Spitzen, 1925, olieverf op papier,
22 x 18 cm, vernietigd.

Deze experimenten waren inspirerende momenten voor Palucca, aangezien dit geen vooraf bedachte choreografieën waren. Ze heeft gezegd trots te zijn op het feit dat 'Tanzkurven' over haar gaat, maar heeft er met Kandinsky destijds weinig over gesproken.[145] Dat deed Kandinsky vooral met haar man Bienert, die als opdrachtgever gezien zou kunnen worden.

'Tanzkurven'

Friedrich Bienert heeft een groot aandeel in de totstandkoming van 'Tanzkurven' zoals het uiteindelijk in *Das Kunstblatt* verschenen is.[146] Voor de samenstelling van de brochure *Palucca Tanz* van de dansschool van Palucca verzamelde Bienert statements van verschillende kunstenaars waaronder Klee en Moholy-Nagy. Ook Kandinsky stuurde een kort statement in, maar daar nam Bienert geen genoegen mee. Hij vroeg Kandinsky om het uit te breiden tot een essay van meerdere pagina's en leende hem foto's van Palucca, gemaakt door de Duitse dansfotografe Charlotte Rudolph (1896-1983). Het is niet zeker of Kandinsky de foto's zelf heeft uitgezocht of dat Bienert dat voor hem gedaan had.[147] De complete versie van 'Tanzkurven', zoals Kandinsky het essay noemde, stuurde hij op naar Bienert en deze werd zes maanden later, in maart 1926, gepubliceerd in *Das Kunstblatt.*[148] Het verscheen uiteindelijk ook als eerste tekst in de *Palucca Tanz* brochure wat het belang van de visie van Kandinsky voor Palucca onderstreept.

De foto's van Palucca zijn in het begin van haar danscarrière gemaakt. Rudolph was toen nog een onbekende fotograaf, maar kreeg door de beroemde springfoto's van Palucca erkenning en bekendheid. De foto's werden voor verschillende doeleinden gebruikt: als reclameafbeelding voor het koffiemerk *Kaffee HAG* en als persmateriaal voor Palucca (afb. 23).[149] Rudolph heeft daarna vele danseressen gefotografeerd, waaronder ook Mary Wigman.

Het essay 'Tanzkurven' bestaat uit vier foto's gemaakt door Rudolph, met daarop Palucca in verschillende danshoudingen (afb. 24-31).[150] Deze foto's zijn door Kandinsky geïnterpreteerd en vertaald naar een schetsmatige tekening van eenvoudige lijnen, zowel rond als hoekig. De foto's en tekeningen worden verduidelijkt door een begeleidende tekst van Kandinsky.

Op de eerste foto staat Palucca met benen gespreid en licht door de knieën gezakt met haar rechterarm in de lucht. Op de volgende foto staat Palucca rechtop met haar voeten naast elkaar en licht gebogen knieën. Haar armen zijn gebogen en voor haar lichaam geplaatst, ellebogen wijzen naar

[145] Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 20.
[146] Verschenen in *Das Kunstblatt* in maart 1926, nummer onbekend.
[147] Ook Palucca kan zich dit niet herinneren. Overgenomen uit: Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 20.
[148] Zie noot 146.
[149] Schmidt 1987 (zie noot 93), p. 29.
[150] Hierin is de volgorde aangehouden zoals de foto's verschenen zijn in *Das Kunstblatt*.

beneden en haar handen zijn opengevouwen. De derde foto laat Palucca in een stretchhouding zien: het gewicht op haar gebogen rechterbeen terwijl ze haar linkerbeen gestrekt naar achteren heeft. Haar rechterarm lijkt gebogen, maar is niet goed te zien op de foto. Haar linkerarm is gestrekt en loopt in dezelfde lijn als haar linkerbeen. Op de laatste foto is te zien hoe Palucca op één been staat, met haar hiel van de grond af en haar andere been in de lucht. Met haar lichaam naar achteren gebogen, houdt ze haar rechterarm gebogen over haar buik en haar linkerarm omhoog. De eerste en de laatste foto's zijn tegen een lichte achtergrond gemaakt, met vermoedelijk een felle lichtbron op Palucca gericht, aangezien de schuduwen duidelijk zichtbaar zijn. Palucca draagt donkere kleding die afsteekt tegen de lichte achtergrond. De middelste twee foto's zijn tegen een donkere achtergrond gemaakt, waardoor er geen schaduwen zichtbaar zijn en Palucca door haar lichte kleding fel afsteekt tegen de achtergrond.

De foto's hebben een waas over zich – overigens geen bewegingsonscherpte – waardoor de algemene vorm van het lichaam beter zichtbaar is. Daarnaast impliceert de waas dat er sprake is van beweging, alsof het snapshots zijn van een dynamisch bewegende danseres.[151] Dit kan in twijfel getrokken worden aangezien drie van de vier foto's staande houdingen laten zien, die een langere periode aangenomen kunnen worden. Het lijken dus eerder geposeerde houdingen dan bewegingen als onderdeel van een dans. Ook is opvallend dat geen van de vier foto's Palucca's kenmerkende sprong laat zien.

De vier tekeningen van Kandinsky bestaan telkens uit niet meer dan vier hoofdlijnen. Eén van de vier foto's lijkt gedetailleerder, aangezien hier ook vingers op aangegeven staan. Er is een nuanceverschil in de dikte van de lijnen aangebracht. Twee tekeningen zijn verticaal georiënteerd, de andere twee zijn horizontaal georiënteerd. Opvallend is dat geen enkele lijn volledig verticaal of horizontaal loopt, afgezien van de voeten van Palucca. Kandinsky gebruikte daarentegen diagonale lijnen en bogen. Een lijn is volgens Kandinsky het spoor van een punt in beweging. Over de diagonale lijn zegt Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* dat het de ultieme combinatie is van warm en koud, waarbij de verticale lijn voor warmte staat en de horizontale lijn voor koelte.[152] Die diagonaal houdt het midden tussen verticaal en horizontaal en vormt daarom een combinatie van koud en warm. De zigzag is volgens Kandinsky de versterkte vorm van een diagonaal.[153] Dit is te zien in de laatste tekening. De zigzag is een lijn waar twee krachten samen lijken te komen en elkaar afwisselen. Het is de dynamiek en de spanning tussen warm en koud die Kandinsky bezighield in zijn werk en ook nu op lijkt te zoeken. De zigzag in combinatie met meerdere bogen is in de tweede tekening te zien. De boog is volgens Kandinsky een lijn in beweging, gecreëerd door zijwaartse druk.[154] Wat Kandinsky hiermee vooral laat

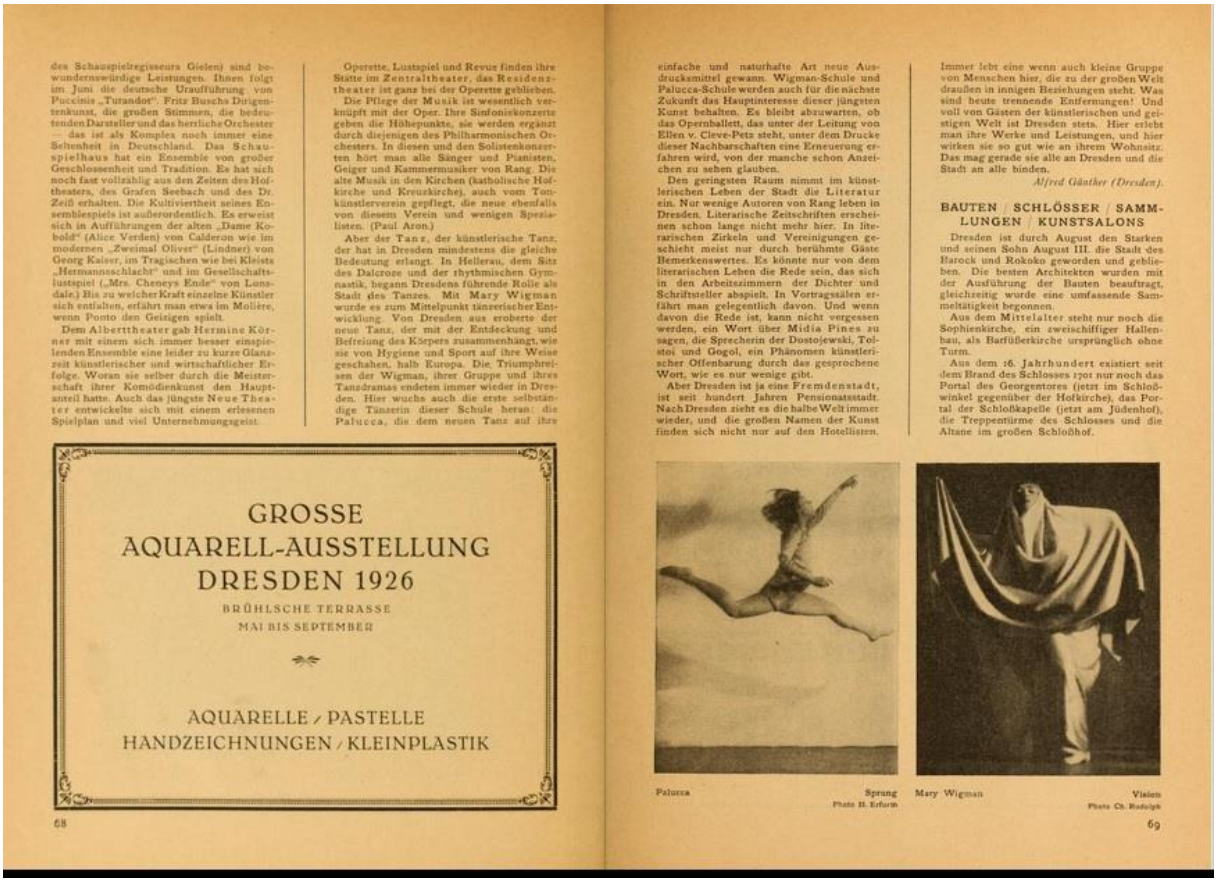
[151] Funkenstein 2007 (zie noot 7), p. 396.
[152] Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Overgenomen uit: Max Bill (red.), *Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche*, Bern 1955, p. 60.
[153] Idem, p. 72.
[154] Idem, p. 85.

zien in zijn tekeningen van Palucca, is de beweging die de lijnen representeren en de spanning tussen deze verschillende lijnen. Ondanks dat de foto's van Palucca niet direct doen denken aan dansbewegingen, maar meer aan stilstaande houdingen, laten de tekeningen van Kandinsky beweging zien.

Kandinsky begint het essay met de stelling 'Die vollkommene Meisterschaft ist ohne Exaktheit unmöglich.'[155] Vervolgens prijst Kandinsky prijst deze precisie in de dans van Palucca die zichtbaar is tot aan haar vingertoppen. Hij stelt dat precisie het resultaat is van langdurige inspanning, maar dat een zekere aanleg noodzakelijk is. De dans van Palucca is veelzijdig en kan van verschillende kanten gezien worden.[156] Waar het Kandinsky echter in de eerste plaats om gaat, is de precieze structuur van individuele momenten die door fotografie worden vastgelegd. Hij vervolgd het essay met:
"Einige Beispiele bringen zwei wichtige Charakterzüge dieses Aufbaues: 1.) die Einfachheit der ganzen Form und 2.) das Aufbauen auf der großen Form."[157] Het doel van dit essay is om de eenvoud van deze precieze structuur te onderzoeken aan de hand van de poses en (schijn)bewegingen van Palucca. Kandinsky benadrukt dat deze eenvoudige, algehele structuur slechts een paar mensen is gegeven.[158] Kandinsky stelt dat hij deze bewering het beste kan bewijzen door vier foto's van Palucca te vertalen in schematische tekeningen. Hij maakt daarbij de kanttekening dat 'dood materiaal' zoals kostuums, ondergeschikt is aan de algehele structuur.[159] De abrupt onderbroken bewegingen op de foto's van Palucca zijn het begin of het einde van een ontwikkeling die het lichaam. Deze overgangsfasen zijn niet vastgelegd en dit zou alleen mogelijk zijn door het gebruik van slow motion fotografie. Kandinsky is van mening dat met die techniek de bewegingen van Palucca nog nauwkeuriger geanalyseerd zouden kunnen worden.[160] De laatste zin van het essay luidt:
"Ich möchte nicht missverstanden werden – ich habe hier *nur* eine Seite der Kunst Paluccas beleuchtet. Aber *gerade* diese eine Seite ist *gerade* heute von einer besonderen Wichtigkeit: wir stehen unter dem Zeichen einer aufgehenden Kunstwissenschaft. Ich hoffe mit Sicherheit, dass Palucca auch auf diesem Gebiet Wertvolles beitragen wird."[161] Het wordt niet duidelijk welke rol Kandinsky hier voor ogen had voor Palucca. Wel is duidelijk dat hij haar werk als grote bijdrage zag aan de nieuwe abstracte benadering van kunst die hij aanmoedigt. De kern van dit essay is om het belang aan te tonen van de abstracte, algehele structuur.

---

[155] Wassily Kandinsky, 'Tanzkurven: zu den Tänzen der Palucca', *Das Kunstblatt* maart 1926, z.p. Overgenomen uit: Max Bill (red.), *Kandinsky: essays über Kunst und Künstler*, Teufen, 1955, p. 75.
[156] Idem.
[157] Idem.
[158] Idem.
[159] Idem, p. 76.
[160] Idem, p. 77.
[161] Idem.



des Schauspielregisseurs Gielen) sind bewundernswürdige Leistungen. Ihnen folgt im Juni die deutsche Uraufführung von Puccinis „Turandot". Fritz Buschs Dirigentenkunst, die großen Stimmen, die bedeutenden Darsteller und das herrliche Orchester — das ist als Komplex noch immer eine Seltenheit in Deutschland. Das Schauspielhaus hat ein Ensemble von großer Geschlossenheit und Tradition. Es hat sich noch fast vollzählig aus den Zeiten des Hoftheaters, des Grafen Seebach und des Dr. Zeiß erhalten. Die Kultiviertheit seines Ensemblespiels ist außerordentlich. Es erweist sich in Aufführungen der alten „Dame Kobold" (Alice Verden) von Calderon wie im modernen „Zweimal Oliver" (Lindner) von Georg Kaiser, im Tragischen wie bei Kleists „Hermannsschlacht" und im Gesellschaftslustspiel („Mrs. Cheneys Ende" von Lonsdale.) Bis zu welcher Kraft einzelne Künstler sich entfalten, erfährt man etwa im Molière, wenn Pomo den Geizigen spielt.

Dem Alberttheater gab Hermine Körner mit einem sich immer besser einspielenden Ensemble eine leider zu kurze Glanzzeit künstlerischer und wirtschaftlicher Erfolge. Woran sie selber durch die Meisterschaft ihrer Komödienkunst den Hauptanteil hatte. Auch das jüngste Neue Theater entwickelte sich mit einem erlesenen Spielplan und viel Unternehmungsgeist.

Operette, Lustspiel und Revue finden ihre Stätte im Zentraltheater, das Residenztheater ist ganz bei der Operette geblieben.

Die Pflege der Musik ist wesentlich verknüpft mit der Oper. Ihre Sinfoniekonzerte geben die Höhepunkte, sie werden ergänzt durch diejenigen des Philharmonischen Orchesters. In diesen und den Solistenkonzerten hört man alle Sänger und Pianisten, Geiger und Kammermusiker von Rang. Die alte Musik in den Kirchen (katholische Hofkirche und Kreuzkirche), auch vom Tonkünstlerverein gepflegt, die neue ebenfalls von diesem Verein und wenigen Spezialisten. (Paul Aron.)

Aber der Tanz, der künstlerische Tanz, der hat in Dresden mindestens die gleiche Bedeutung erlangt. In Hellerau, dem Sitz des Dalcroze und der rhythmischen Gymnastik, begann Dresdens führende Rolle als Stadt des Tanzes. Mit Mary Wigman wurde es zum Mittelpunkt tänzerischer Entwicklung. Von Dresden aus eroberte der neue Tanz, der mit der Entdeckung und Befreiung des Körpers zusammenhängt, wie sie von Hygiene und Sport auf ihre Weise geschahen, halb Europa. Die Triumphreisen der Wigman, ihrer Gruppe und ihres Tanzdramas endeten immer wieder in Dresden. Hier wuchs auch die erste selbständige Tänzerin dieser Schule heran: die Palucca, die dem neuen Tanz auf ihre einfache und naturhafte Art neue Ausdrucksmittel gewann. Wigman-Schule und Palucca-Schule werden auch für die nächste Zukunft das Hauptinteresse dieser jüngsten Kunst behalten. Es bleibt abzuwarten, ob das Opernballett, das unter der Leitung von Ellen v. Cleve-Petz steht, unter dem Drucke dieser Nachbarschaften eine Erneuerung erfahren wird, von der manche schon Anzeichen zu sehen glauben.

Den geringsten Raum nimmt im künstlerischen Leben der Stadt die Literatur ein. Nur wenige Autoren von Rang leben in Dresden. Literarische Zeitschriften erscheinen schon lange nicht mehr hier. In literarischen Zirkeln und Vereinigungen geschieht meist nur durch berühmte Gäste Bemerkenswertes. Es könnte nur von dem literarischen Leben die Rede sein, das sich in den Arbeitszimmern der Dichter und Schriftsteller abspielt. In Vortragssälen erfährt man gelegentlich davon. Und wenn davon die Rede ist, kann nicht vergessen werden, ein Wort über Midia Pines zu sagen, die Sprecherin der Dostojewski, Tolstoi und Gogol, ein Phänomen künstlerischer Offenbarung durch das gesprochene Wort, wie es nur wenige gibt.

Aber Dresden ist ja eine Fremdenstadt, ist seit hundert Jahren Pensionatsstadt. Nach Dresden zieht es die halbe Welt immer wieder, und die großen Namen der Kunst finden sich nicht nur auf den Hotellisten. Immer lebt eine wenn auch kleine Gruppe von Menschen hier, die zu der großen Welt draußen in innigen Beziehungen steht. Was sind heute trennende Entfernungen! Und voll von Gästen der künstlerischen und geistigen Welt ist Dresden stets. Hier erlebt man ihre Werke und Leistungen, und hier wirken sie so gut wie an ihrem Wohnsitz. Das mag gerade sie alle an Dresden und die Stadt an alle binden.

Alfred Günther (Dresden).

BAUTEN / SCHLÖSSER / SAMMLUNGEN / KUNSTSALONS

Dresden ist durch August den Starken und seinen Sohn August III. die Stadt des Barock und Rokoko geworden und geblieben. Die besten Architekten wurden mit der Ausführung der Bauten beauftragt, gleichzeitig wurde eine umfassende Sammeltätigkeit begonnen.

Aus dem Mittelalter steht nur noch die Sophienkirche, ein zweischiffiger Hallenbau, als Barfüßerkirche ursprünglich ohne Turm.

Aus dem 16. Jahrhundert existiert seit dem Brand des Schlosses 1701 nur noch das Portal des Georgentores (jetzt im Schloßwinkel gegenüber der Hofkirche), das Portal der Schloßkapelle (jetzt am Jüdenhof), die Treppentürme des Schlosses und die Altane im großen Schloßhof.

GROSSE
AQUARELL-AUSSTELLUNG
DRESDEN 1926
BRÜHLSCHE TERRASSE
MAI BIS SEPTEMBER

AQUARELLE / PASTELLE
HANDZEICHNUNGEN / KLEINPLASTIK

Palucca — Sprung — Photo H. Erfurth

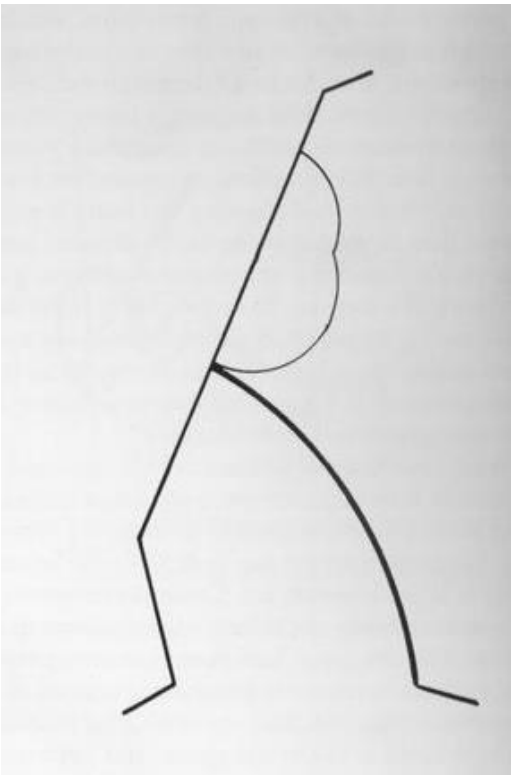
Mary Wigman — Vision — Photo Ch. Rudolph

68 69

Afbeelding 23

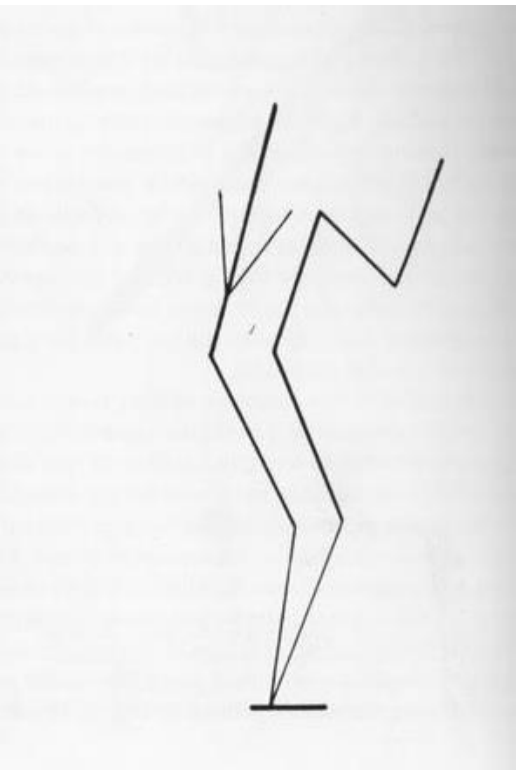
Foto van Palucca, gemaakt door Charlotte Rudolph, in de catalogus van de Internationale Kunsttentoonstelling in Dresden, 1926.

Afbeelding 24
Tanzbild Gret Palucca, 1925, fotograaf: Charlotte Rudolph, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



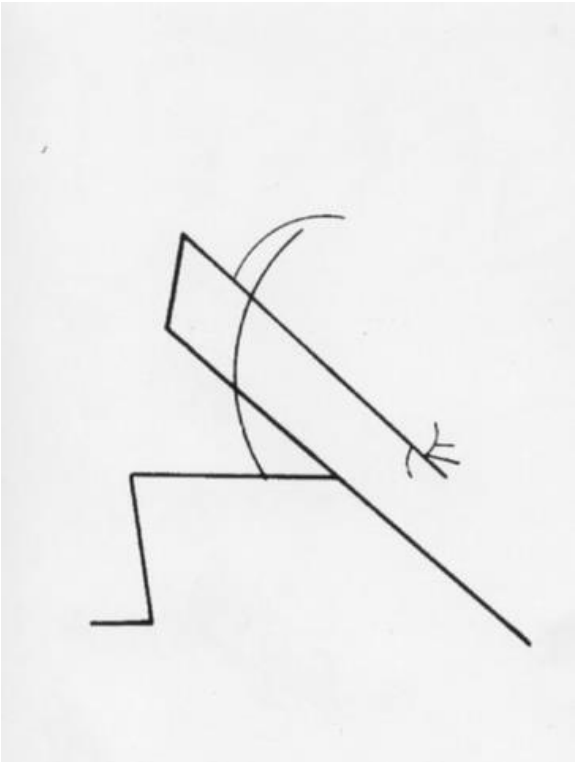
Afbeelding 25
Wassily Kandinsky, *Eine große nach oben strebende Gerade auf eine einfache Gebogene gestützt,* 1925, inkt op overtrekpapier, afmetingen niet teruggevonden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Afbeelding 26
Dance Study of Gret Palucca, 1925, fotograaf: Charlotte Rudolph, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Afbeelding 27
Wassily Kandinsky, *Paralleler Aufbau aus einem Punkt unten*, 1925, inkt op overtrekpapier, afmetingen niet teruggevonden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Afbeelding 28
Dance Study of Gret Palucca, 1925, fotograaf: Charlotte Rudolph,
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Afbeelding 29
Wassily Kandinsky, *Zwei große parallellaufende Linien auf einen geraden Winkel gestützt,* 1925,
inkt op overtrekpapier, 16,5 x 16,2 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Afbeelding 30
Dance Study of Gret Palucca, 1925, fotograaf: Charlotte Rudolph,
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Afbeelding 31
Wassily Kandinsky, *Drei Gebogene, die sich in einem Punkt treffen,* 1925, inkt op overtrekpapier,
19,3 x 15,5 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Funkenstein gaat in haar analyse van 'Tanzkurven' in op de persoonlijke relatie die Kandinsky en Palucca met elkaar hadden. Ze stelt dat er een emotionele afstand gecreëerd wordt in het essay, aangezien Palucca's naam slechts twee keer genoemd wordt en er niet wordt ingegaan op zijn relatie tot de danseres.[162] Ze noemt het een klinische beschrijving van de foto's en het komt op haar over alsof de fysieke aanwezigheid en optredens van Palucca onbelangrijk zijn geweest binnen de totstandkoming van deze analyse. Wat Funkenstein hiermee wil zeggen, is dat het gebruik van foto's tegenstrijdig lijkt als het gaat om het beschrijven en analyseren van dans. Kandinsky heeft voor dit essay naar eigen zeggen bewust gekozen voor het gebruik van fotografie. Op deze manier kon hij de algehele structuur het beste laten zien.

3.3 De invloed van Palucca op Kandinsky

Wat de invloed van Kandinsky op Palucca is geweest, is reeds aan bod gekomen in dit onderzoek. In deze paragraaf wordt geprobeerd te achterhalen wat de invloed van Palucca op Kandinsky en zijn oeuvre is geweest. Aangezien hier weinig tot niets over geschreven is in de reeds behandelde bronnen is het lastig hier harde uitspraken over te doen. Toch wordt er een poging gewaagd aan de hand van de aantoonbare aanwezigheid van Palucca in de geschreven stukken van Kandinsky.

Een feit is dat 'Tanzkurven' zonder de aanmoediging van Friedrich Bienert niet in deze hoedanigheid zou zijn verschenen. De eerste opzet was alleen bedoeld voor de brochure van de dansschool van Palucca. Discutabel is in hoeverre 'Tanzkurven' als een theoretisch essay, in de lijn van de andere publicaties van Kandinsky, gezien kan worden of dat het enkel een publiciteitsstunt is geweest voor Palucca. Dat het essay ook is verschenen in *Das Kunstblatt* geeft het meer betekenis dan alleen lovende woorden over Palucca. *Das Kunstblatt*, opgericht door kunsthistoricus en –criticus Paul Westheim in 1917, verscheen maandelijks tot maart 1933.[163] Het was een internationaal georiënteerd tijdschrift met aandacht voor nieuw werk van kunstenaars en kunsthistorische essays.

'Tanzkurven' is niet het enige essay waar Kandinsky Palucca als voorbeeld gebruikt. Ook in zijn Bauhauspublicatie *Punkt und Linie zu Fläche* verwijst hij een aantal keer naar Palucca als het om zijn theorieën binnen de dans gaat. Nadat Kandinsky de punt en de lijn in de beeldende kunst uitgebreid heeft geanalyseerd, behandelt hij ook, zoals hij het noemt, "de andere kunsten", waaronder muziek en dans. In beide dansbeschrijvingen wordt Palucca met naam genoemd. In zijn analyse over het gebruik van de punt schrijft hij: "(…) wogegen der 'moderne' Sprung manchmal eine fünfeckige Fläche

[162] Funkenstein 2007 (zie noot 7), p. 401.
[163] *Das Kunstblatt* stopt als de Nazi's in 1933 de macht grijpen in Duitsland.

mit fünf Spitzen bildet – Kopf, zwei Hände, zwei Fußspitzen, wobei die zehn Finger zehn kleinere Punkte bilden (zum Beispiel die Tänzerin Palucca)."[164] Hij heeft hierbij ook een tekening geplaatst van Palucca als vijfhoekig vlak naar aanleiding van een foto waar Palucca springend op staat afgebeeld. Deze tekening is in dezelfde stijl als de tekeningen in 'Tanzkurven' (afb. 32). Over de lijn in de dansen van Palucca schrijft Kandinsky: "Außerdem ist der ganze Körper des Tänzers bis in die Fingerspitzen in jedem Augenblick ununterbrochen eine Linienkomposition (Palucca)."[165] In dit gedeelte noemt Kandinsky eveneens de danser Alexander Sacharoff, met wie hij jaren eerder al experimenten uitvoerde rondom synesthesie. Dit staat beschreven in paragraaf 2.2. In deze tekst worden de beide dansers genoemd die grote indruk hebben gemaakt op Kandinsky. Binnen enkele weken na het indienen van 'Tanzkurven' bij Bienert, rondde Kandinsky *Punkt und Linie zu Fläche* af.[166] Dit zou er op kunnen wijzen dat Kandinsky de inspiratie die hij haalde uit de foto's van Charlotte Rudolph die hij gebruikte voor 'Tanzkurven', ook gebruikte voor *Punkt und Linie zu Fläche.*

Funkenstein omschrijft de invloed van Palucca op Kandinsky als volgt: "For Kandinsky, Palucca's performances embodied his own expounded theories of composition, such as a balance of warm and cool and light and heavy; not surprisingly, these qualities paralleled the contrasts critics described in Palucca's choreography."[167] Deze balans in contrast komt duidelijk naar voren in de tekeningen in 'Tanzkurven'. Hij toont in deze tekeningen zijn theorieën omtrent compositie en het gebruik van vorm. Palucca kan beschouwd worden als de personificatie van zijn theorieën betreffende vorm en beweging.

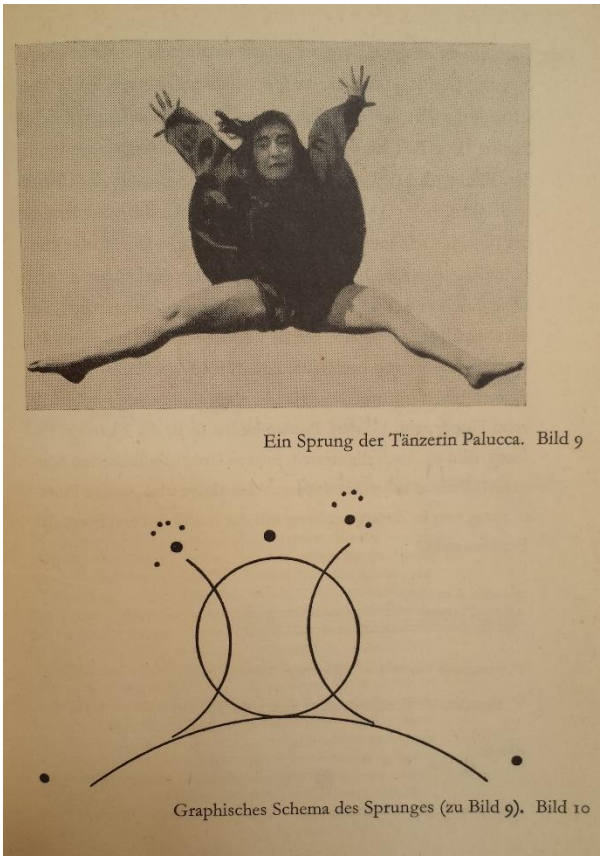
In het boek *Art and Dance, Images of modern dialogue 1890-1980* (1982) stelt Marianne Martin dat Kandinsky ook in zijn latere werk nog geïnspireerd was door dans en de zorgvuldig gechoreografeerde menselijke wereld.[168] Ze noemt het werk *Auf Spitzen* (1928) als voorbeeld (afb. 33). Dit werk laat een heldere compositie zien bestaande uit overwegend cirkels en gelijkbenige driehoeken. De tophoeken van deze driehoeken komen onderin het werk samen op een recht vlak. De lijnen zijn schetsmatig en er is sprake van licht kleurgebruik. De titel zou kunnen verwijzen naar het dansen op spitsen. Hierover heeft Kandinsky ook geschreven in *Punkt und Linie zu Fläche* om aan te geven hoe de punt in de

[164] Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Overgenomen uit: Bill 1955 (zie noot 152), p. 44.
[165] Idem, p. 109.
[166] Dit schrijft Kandinsky aan Grohmann in een brief op 3 november 1925. Overgenomen uit: Karl Gutbrod (red.), *Lieber Freund, Künstler schreiben an Will Grohmann,* Keulen 1968, p. 49.
[167] Funkenstein 2012 (zie noot 33), pp. 49-50.
[168] Fanger 1982 (zie noot 1), p. 35.

klassieke dans gebruikt wordt.[169] Kandinsky maakt in deze periode meer soortgelijke werken.[170] Aangezien dit in de periode is dat hij met Palucca samenwerkt en doceert aan het Bauhaus laat zijn werk aanwijsbare verwijzingen zien naar zijn theorieën beschreven in *Punkt und Linie zu Fläche.* Kandinsky verhuist in 1933 naar Parijs en heeft Palucca vanaf toen niet meer gezien. In deze periode tot aan zijn dood in 1944, maken de harde geometrische vormen plaats voor meer biomorfe vormen, die doen denken aan het werk van de Spaanse kunstenaar Joan Miró (1893-1983). De meeste werken zijn ongetiteld, dus is het lastig te achterhalen wat het onderwerp is. Toch lijken er niet langer verwijzingen naar de dans in de werken te zitten.

In dit hoofdstuk is uiteengezet hoe Kandinsky en Palucca met elkaar in aanraking komen en hoe de wederzijdse invloed tot uiting komt. Palucca leert veel van de feedback die ze ontvangt van Kandinsky en raakt er door geïnspireerd. De invloed van Palucca op Kandinsky is terug te zien in zijn publicaties over compositie en vorm. Palucca vormt hierbij een belangrijke bron van inspiratie.

[169] Kandinsky zegt hierover: "Schon in der alten Balletform gab es 'Pointen' – eine terminologische Bezeichnung, die von 'Point' abstammen muss. Das schnelle Laufen auf den Fußspitzen hinterlässt auf dem Boden Punkte." Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Overgenomen uit: Bill 1955 (zie noot 152), p. 44.
[170] Endicott Barnett 1994 (zie noot 144), pp. 176-378.



Afbeelding 32
Foto van Palucca, gemaakt door Charlotte Rudolph, met illustratie gemaakt door Wassily Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche,* 1926.

Afbeelding 33
Wassily Kandinsky, *Auf Spitzen*, 1928, olieverf op doek, 140 x 140 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Conclusie

In de inleiding is de volgende onderzoeksvraag geformuleerd: Op welke wijze heeft de vriendschap en samenwerking tussen Wassily Kandinsky en danseres Gret Palucca tussen 1925 en 1933 invloed gehad op Kandinsky en zijn oeuvre? In dit slotstuk worden de verschillende uitkomsten van dit onderzoek samengevat.

In het eerste hoofdstuk is het artistieke klimaat uiteengezet waarbinnen Kandinsky in aanraking komt met dans in het algemeen en danseres Palucca in het bijzonder. Het Duits expressionisme was een dominante en invloedrijke kunststroming aan het begin van de twintigste eeuw. Binnen deze stroming nam Kandinsky een leidende rol aan: met de oprichting van de *Neue Künstlervereinigung München* en later *Der Blaue Reiter* toonde hij zich als een drijvende kracht binnen de kunstwereld. Het Bauhaus, dat in 1919 wordt opgericht door Walter Gropius in Weimar, begint vanuit een expressionistische visie, maar groeide uit tot een toonaangevend designinstituut met een uniforme, functionele en geometrische stijl. Zoals expressionistische kunstenaars aangetrokken werden door het bevrijdende karakter van de expressionistische dans, viel Palucca met haar abstract dansvorm in de smaak binnen het Bauhaus.

Als er gekeken wordt naar de manier waarop Kandinsky in de handboeken beschreven wordt, komt er een eenzijdig beeld naar voren. Dit is het beeld van de kunstenaar als pionier die de eerste stappen zet richting totale abstractie. Als zijn jaren aan het Bauhaus al ter sprake komen, dan blijft de invloed van Palucca achterwege. Ook zijn interesse in dans blijft achterwege, evenals zijn zoektocht naar een alles overkoepelende kunstvorm waar hij zich gedurende zijn loopbaan voor heeft ingezet. Dans is al voor de ontmoeting met Palucca belangrijk voor Kandinsky. In 1907 voert hij synesthetische experimenten uit met danser Alexander Sacharoff.

Palucca bevond zich als leerling van Wigman middenin een artistiek circuit. Met haar eigen interesse in beeldende kunst en het netwerk dat ze opbouwde als solodanseres, was het geen toeval dat ze in contact kwam met het Bauhaus. Ze vormde een inspiratiebron voor zowel docenten als studenten. Palucca trad regelmatig op in het Bauhaus en haar visie op het gebied van dans en beweging werden ingebracht in de gymlessen. Op het gebied van dans en theater binnen het Bauhaus staat Schlemmer in de literatuur bekend als de meest belangrijkste figuur. De rol van Palucca hierin is onderbelicht en dit zou verklaard kunnen worden door het feit dat haar populariteit opmerkelijk was, aangezien de vrouw aan het Bauhaus een ondergeschikte rol had en vaak niet verder kwam dan de weverij of de boekbinderij. Palucca was de belichaming van de moderne en zelfstandige vrouw.

Kandinsky bleek erg onder de indruk van de dansstijl van Palucca. In het essay ‘Tanzkurven’ gebruikt hij foto’s van haar dansbewegingen om deze te analyseren en te vertalen naar abstracte

lijntekeningen. In dit essay komen zijn theorieën omtrent compositie en vorm die hij beschrijft in zijn boek *Punkt und Linie zu Fläche* tot uiting. Hoewel het tegenstrijdig lijkt om foto's te gebruiken voor dansanalyse, was dit voor hem de manier om te tonen hoe beweging en spanning zich laat vertalen naar slechts een aantal lijnen. Er kan een kritische noot geplaatst worden bij de totstandkoming van het essay. Hoewel Kandinsky het essay geschreven heeft, was het de man van Palucca, Friedrich Bienert, die de regie in handen had en Kandinsky vroeg om een tekst te schrijven voor de brochure van de dansschool van Palucca. Hij leende Kandinsky foto's van Palucca en het resultaat is 'Tanzkurven' geworden en was uiteindelijk de eerste tekst in de brochure *Palucca Tanz.* Aangezien Kandinsky niet zelf de initiatiefnemer is geweest, kan er getwijfeld worden aan zijn eigen motivatie voor deze tekst.
Naast 'Tanzkurven' wordt Palucca ook in andere teksten van Kandinsky aangehaald. Kandinsky noemt Palucca meerdere malen als voorbeeld in zijn boek *Punkt und Linie zu Fläche.* Hij legt aan de hand van haar dansbewegingen en sprongen uit wat de eigenschappen zijn van de punt en de lijn in een compositie. Een aantal latere werken laten een vermoedelijke verwijzing zien naar dans, zoals *Auf Spitzen* (1928).

Kandinsky was wellicht minder geïnteresseerd in het vastleggen van het danstafereel – zoals veel gebeurde binnen het expressionisme door bijvoorbeeld Kirchner en Nolde – maar meer in de theorie achter het vastleggen van dans en beweging. Hij zag in Palucca de personificatie van deze theorieën en daarom is zij van belang geweest voor zijn onderzoek en de vorming van zijn visie op kunst in het algemeen en compositie en vorm in het bijzonder. De invloed van Palucca op Kandinsky verdient daarom meer aandacht in literatuur omtrent de ontwikkeling en het oeuvre van deze kunstenaar.

Literatuurlijst

Adelsbach, Karin en Andrea Firmenich (red.), *Tanz in der Moderne: Von Matisse bis Schlemmer,* uitgave bij tent. Emden/München, 1996.

Arnason, H. Harvard en Elizabeth C. Mansfield, *History of modern art*, *sixth edition*, New York 2010.

Bell, Julian, *Mirror of the World, A New History of Art,* Londen 2007.

Bergdoll, Barry en Leah Dickerman (red.), *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity,* uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 2009.

Beyer, Susanne, *Palucca, die Biografie,* Berlijn 2009.

Bill, Max (red.), *Kandinsky: essays über Kunst und Künstler*, Teufen, 1955.

Bill, Max (red.), *Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche*, Bern 1955.

Bill, Max (red.), *Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst,* Bern 1952.

Buchheim, Lothar-Günther, *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Tübingen 1956.

DeWitte, Debra J., Ralph M. Larmann en M. Kathryn Shields, *Gateways to Art – Understanding the Visual Arts,* New York 2012.

Dickerman, Leah (red.), *Inventing Abstraction 1910-1925 : how a radical idea changed modern art,* uitgave bij tent. New York (Museum Of Modern Art) 2012.

Droste, Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Keulen 2002.

Düchting, Hajo, *Kandinsky 1866-1944. Revolutie in de schilderkunst,* Keulen 2010.

Edwards, Steve en Paul Wood, *Art & Visual Culture 1850-2010, Modernity to Globalisation,* London 2012

Elger, Dietmar, *Expressionisme. Een revolutie in de Duitse kunst*, Keulen, 2007.

Elkins, James, *Stories of Art,* New York en London 2002.
Endicott Barnett, Vivian (red.), *Kandinsky, Watercolours, Volume Two 1922-1944*, London 1994.

Erdmann-Rajski, Katja, *Gret Palucca; Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert Weimar Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik,* Hildesheim, 2000.

Fanger, Iris, Marianne Martin, Elisabeth Sussman (red.), *Art and Dance. Images of modern dialogue 1890-1980,* uitgave bij tent. Boston (Institute of Comtemporary Art) 1982

Funkenstein, Susan Laikin. 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and "Dance Curves", *Modernism/Modernity* 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406.

Funkenstein, Susuan, 'Picturing Palucca at the Bauhaus', in: Susan Manning en Lucia Ruprecht (ed.), *New German Dance Studies,* Illinois 2012, pp. 45-62.

Gombrich, E. H., *Story of Art,* Londen 1967[11] (1950).

Greene, Vivien (red.), *Utopia Matters: from Brotherhoods to Bauhaus,* uitgave bij tent. Berlijn/Venetië, 2010.

Gutbrod, Karl (red.), *Lieber Freund, Künstler schreiben an Will Grohmann,* Keulen 1968.

Hahl-Koch, Jelena (red.), *Arnold Schoenberg - Wassily Kandinsky; Letters, Pictures and Documents,* Salzburg en Wenen 1980.

Hanssen, Leon, *De schepping van een aards paradijs: Piet Mondriaan 1919-1933,* Amsterdam, 2015.

Hardeman, D., F. Kaiser, B. Tempel (red.), *Kandinsky en Der Blaue Reiter,* tent.cat. Den Haag (Gemeentemuseum) 2010.

Howe, Dianne S.*, Individuality and Expression, The aesthetics of the New German Dance, 1908-1936,* New York, 1996.

Hunter, Sam en John Jacobus, *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture. Third Edition,* New York 1992.

Jarchow, Peter en Ralf Stabel, *Palucca: aus ihrem Leben – über ihre Kunst,* Berlijn, 1997.

Kandinsky, Wassily, *Rückblick,* Baden-Baden 1955.

Kendall, Richard en Jill Devonyar, *Degas and the ballet: picturing movement*, uitgave bij tent. Londen (Royal Academy of Arts) 2011.

Kleiner, Fred S., *Gardner's Art through the Ages,* Boston 2010[2] (2008).

Krull, Edith en Werner Gommlich, *Palucca*, Berlijn 1965.

Kuhn, Charles L., (red.), *German Expressionism and Abstract Art,* Cambridge 1957.

Lankheit, Klaus (red.), *Der Blaue Reiter*, München 1965.

Lankheit, Klaus (red.), *Wassily Kandinsky, Franz Marc, Briefwechsel,* München 1983.

Lazzari, Margaret en Dona Schlesier, *Exploring Art: A Global, Thematic Approach*, Boston 2012[3] (2005).

Lindsay, Kenneth C. en Peter Vergo (red.), *Kandinsky: Complete Writings on Art,* London, 1982.

Lloyd, J., *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven/London, 1991.

Lorenz, Ulrike, *Brücke. Expressionistisch kunstenaarscollectief (1905-1913),* Keulen 2008.

Peter, Frank-Manuel, *Die Sacharoffs: Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters,* Keulen 2002.

Presler, Gerd, *Ernst Ludwig Kirchner; seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder,* München, 1998.

Partsch-Bergsohn, Isa, *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences,* Tuscon, 1994.

Poling, Clark V. (red), *Kandinsky: Russian and Bauhaus years,* tent.cat. New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 1983.

Roh, Franz, *Geschichte der Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1958.

Scheper, Dirk, *Oskar Schlemmer, Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne,* Berlijn 1988.

Schmidt, Werner, *Künstler um Palucca : Ausstellung zu Ehren des 85. Geburtstage,* uitgave bij tent. Dresden (Kupferstich-Kabinett) 1987.

Schumann, Gerhard, *Palucca Porträt einer Künstlerin,* Berlijn 1972.

Taplin, Diana Theodores (red.), *New Directions in Dance,* Toronto, 1979.

Terpstra, M.Z., *Een wervelende uitwisseling tussen twee pioniers van het Duits expressionisme: over de vriendschap tussen Ernst Ludwig Kirchner en Mary Wigman,* Universiteit Utrecht, 2014.

Utrecht, Luuk, *Van hofballet tot postmoderne dans: de geschiedenis van het akademische ballet en de moderne dans,* Zutphen, 1988.

Overige bronnen

Senti-Schmidlin, Verena, 'Piet Mondrian, Gret Palucca und das Bauhaus: Wege der Abstraktion in Malerei und Tanz', website *Neue Zürcher Zeitung* <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/wege-der-abstraktion-in-malerei-und-tanz-1.3880146> (2 juni 2015).

Lijst van afbeeldingen

Afbeelding op voorblad
Palucca, ca. 1922, Fotograaf: Charlotte Rudolph. Foto: website Tanzarchiv Leipzig, < http://www.tanzarchiv-leipzig.de/?q=en/node/736 >.

Afbeelding pagina 3
Wassily Kandinsky, *Graphisches Schema des Springes Palucca*, 1926, inkt op overtrekpapier, afmetingen niet teruggevonden. Foto: Max Bill (ed.), *Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche*, Bern 1955, p. 43.

Afbeelding 1
Ernst Ludwig Kirchner, *Drei Badende in den Wellen,* 1913, kleurenhoutsnede op velijn papier, 46,8 x 36,4 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main. Foto: Nicole Brandmüller en Nerina Santorius (ed.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive,* uitgave bij tent. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 114.

Afbeelding 2
Kostuumontwerpen van Oskar Schlemmer voor *Das Triadische Ballett*, 1926, materiaal niet teruggevonden, afmetingen niet teruggevonden, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: website Museum of Modern Art, New York, <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2009/bauhaus/Main.html#/Timeline/Artworks>.

Afbeelding 3
Mary Wigman, *Hexentanz*, 1926. Filmfoto van *Mary Wigman Tanzt*, 1930, Bundesarchive-Filmarchive, Berlijn. Foto: website Museum of Modern Art, New York, <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=238>.

Afbeelding 4
Wassily Kandinsky, Bild mit Grüner Mitte, 1913, olieverf op doek, 109 x 118 cm, Art Institute of Chicago. Foto: Steve Edwards en Paul Wood, *Art & Visual Culture 1850-2010, Modernity to Globalisation,* London 2012, p. 4.
© The Art Institute of Chicago.

Afbeelding 5
Claude Monet, *Les Meules à Giverny* 1886, olieverf op doek, 61 x 82 cm, Hermitage Museum, Sint Petersburg. Foto: website Webgallery of Art, <www.wga.hu/art/m/monet/07/4stacks1.jpg>.

Afbeelding 6
Wassily Kandinsky, *Alte Stadt II*, 1902, olieverf op doek, 52 x 78,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs. Foto: Hans K. Roethel en Jean K. Benjamin, *Kandinsky, Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band I 1900-1915,* München 1982.

Afbeelding 7
Wassily Kandinsky, *Skizze für "Komposition II"*, 1910, olieverf op doek, 97.5 x 131.2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Foto: website Solomon R. Guggenheim Museum, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1846>.

Afbeelding 8
Wassily Kandinsky, *Komposition V*, 1911, olieverf op doek, 190 x 275 cm, privécollectie. Foto: website Museum of Modern Art, New York, <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=5>.

Afbeelding 9
Wassily Kandinsky, *Mit Dem Schwarzen Bogen,* 1912, olieverf op doek, 189 x 198 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs. Foto: website Centre Georges Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c88MRG/rn797pk>.

Afbeelding 10
Wassily Kandinsky, *Rotes Oval*, 1920, olieverf op doek, 71,5 x 71,2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Foto: website Solomon R. Guggenheim Museum, < http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1891>.

Afbeelding 11
Tabel gemaakt door Wassily Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst*, 1912. Foto: Max Bill (ed.), *Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, p. 89.

Afbeelding 12
Illustraties gemaakt door Wassily Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche,* 1926. Foto: Max Bill (ed.), *Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche*, Bern 1955, p. 103.

Afbeelding 13
Gret Palucca, Mary Wigman, Berthe Trümpy en Lena Hanke, 1920. Fotograaf: onbekend. Foto: Susanne Beyer, *Palucca, die Biografie,* Berlijn 2009, p. 63.

Afbeelding 14
Palucca, jaartal onbekend. Fotograaf: Charlotte Rudolph. Foto: Peter Jarchow en Ralf Stabel, *Palucca: Aus ihrem Leben, über ihre Kunst*, Berlijn 1997, p. 77.

Afbeelding 15
Paul en Lily Klee, Palucca, Herbert Trantow en Karla Grosch in Dessau, 1927. Fotograaf: Lásló Moholy-Nagy. Foto: Katja Erdmann-Rajski, *Gret Palucca; Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert Weimar Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik,* Hildesheim, 2000, p. 158.

Afbeelding 16
Otto en Martha Dix, Friedrich Bienert en Palucca, jaartal onbekend. Fotograaf: onbekend. Foto: Susanne Beyer, *Palucca, die Biografie,* Berlijn 2009, p. 129.

Afbeelding 17
Dansstudio van Palucca met *Compositie I, ruit met drie lijnen blauw, grijs en geel* (1925) van Mondriaan boven de zwarte vleugel, 1926. Fotograaf: onbekend. Foto: Werner Schmidt, *Künstler um Palucca : Ausstellung zu Ehren des 85. Geburtstage,* uitgave bij tent. Dresden (Kupferstich-Kabinett) 1987, p. 22.

Afbeelding 18
Piet Mondriaan, *Compositie I, ruit met drie lijnen blauw, grijs en geel,* 1925, olieverf op doek, 112 x 112 cm, Kunsthaus Zürich. Foto: website Kunsthaus Zürich, < http://www.kunsthaus.ch/de/sammlung/gemaelde-und-skulpturen/klassische-moderne/mondrian-und-der-konstruktivismus/?redirect_url=title%3Dthe>.

Afbeelding 19
Ernst Ludwig Kirchner, Palucca, 1930, kleurenhoutsnede op Japanvelijn, 61,9 x 42,4 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main. Foto: Nicole Brandmüller en Nerina Santorius (ed.), *Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive,* uitgave bij tent. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2010, p. 206.

Afbeelding 20
Marianne Brandt, *Palucca tanzt*, 1929, krantenknipsels en inkt, 63,7 x 50 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Barry bergdoll en Leah Dickerman, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity,* uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 2009, p. 253.

Afbeelding 21
Vrouwengymnastiek op het dak van het Bauhaus met gymnastiekdocente Karla Grosch, 1930. Fotograaf: T. Lux Feininger. Foto: Susan Manning en Lucia Ruprecht, *New German Dance Studies,* Illinois, 2012, p. 58.

Afbeelding 22
Wassily Kandinsky, Zwei Spitzen, 1925, olieverf op papier, 22 x 18 cm, vernietigd. Foto: Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky, Watercolours, Volume Two 1922-1944*, London 1994, p. 116.

Afbeelding 23
Foto van Palucca, gemaakt door Charlotte Rudolph, in de catalogus van de Internationale Kunsttentoonstelling in Dresden, 1926. Foto: website Internet Archive, <https://archive.org/details/dresdenr00unse>.

Afbeelding 24
Tanzbild Gret Palucca, 1925, fotograaf: Charlotte Rudolph, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406, p. 395.

Afbeelding 25
Wassily Kandinsky, *Eine große nach oben strebende Gerade auf eine einfache Gebogene gestützt,* 1925, inkt op overtrekpapier, afmetingen niet teruggevonden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406, p. 395.

Afbeelding 26
Tanzbild Gret Palucca, 1925, fotograaf: Charlotte Rudolph, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406, p. 400.

Afbeelding 27
Wassily Kandinsky, *Paralleler Aufbau aus einem Punkt unten*, 1925, inkt op overtrekpapier, afmetingen niet teruggevonden, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406, p. 400.

Afbeelding 28
Tanzbild Gret Palucca, 1925, fotograaf: Charlotte Rudolph, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406, p. 399.

Afbeelding 29
Wassily Kandinsky, *Zwei große parallellaufende Linien auf einen geraden Winkel gestützt,* 1925, inkt op overtrekpapier, 16,5 x 16,2 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406, p. 399.

Afbeelding 30
Tanzbild Gret Palucca, 1925, fotograaf: Charlotte Rudolph, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406, p. 398.

Afbeelding 31
Wassily Kandinsky, *Drei Gebogene, die sich in einem Punkt treffen,* 1925, inkt op overtrekpapier, 19,3 x 15,5 cm, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Susan L. Funkenstein, 'Engendering Abstraction: Wassily Kandinsky, Gret Palucca, and 'Dance Curves', Modernism/modernity, 14 (2007), nr. 3, pp. 389-406, p. 398.

Afbeelding 32
Foto van Palucca, gemaakt door Charlotte Rudolph, met illustratie gemaakt door Wassily Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche,* 1926. Foto: Max Bill (ed.), *Kandinsky: Punkt und Linie zu Fläche*, Bern 1955, p. 43.

Afbeelding 33
Wassily Kandinsky, *Auf Spitzen*, 1928, olieverf op doek, 140 x 140 cm,
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs. Foto: Hans K. Roethel en Jean K. Benjamin, *Kandinsky, Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band II 1916-1944,* München 1984, p. 798.