Originalveröffentlichung in: Zaunschirm, Thomas (Hrsg.): Zu Arnold Schönberg als Maler, Klagenfurt 1991, S. 5-36

Markus A. Castor

Der Maler Schönberg als Maler?

Ein Literaturbericht: Die Malerei Arnold Schönbergs als Symptom einer mangelnden Reflexion der Kunstwissenschaften.

Man kann sich wundern. Erst 40 Jahre nach dem Tode Arnold Schönbergs eine Ausstellung, die sein bildkünstlerisches Œuvre zugänglich und erfahrbar macht. Aber es gehört zur Tradition, besonders der kunstgeschichtlichen: erst dann, wenn Museen ausstellen und erwerben oder wenn Sammler sammeln, bemächtigt sich die Wissenschaft „ihres" neuen Gegenstandes.

Diesem Neuen wird – notwendigerweise – zunächst vergleichend begegnet. Die historische vergleichende Kunstgeschichte kann nur das wissenschaftlich be- und verarbeiten, wofür sich bereits eine Sprache der Disziplin entwickelt hat. Auch insofern ist das Fehlen einer Auseinandersetzung mit dem Maler Schönberg ein Symptom für die Innovationskraft des Malers Schönberg. Daß der Musiker mit seinem ungleich bekannteren Gewicht dies erschwert, nicht wirklich vorhandene Interdisziplinarität einfordert[1], überrascht nicht und führt letztlich zur Perspektive, Arnold Schönberg (den Komponisten) als Maler zu sehen.[2]

Die Historizität der Kunstgeschichte, das Diktum von der Notwendigkeit einer historischen Einbettung, verkehrt sich dann ins Negative, wirkt als Hemmschwelle jeglicher Annäherung an ihren eigentlichen Gegenstand – die Bilder –, wenn sie von Anbeginn bloß noch als Orientierungsinstanz die Berührungsängste mit dem Objekt übertönt und als Klammeraffe sich an das hält, was schon der abgestandenen Kanonisierung anheimgefallen ist. Scheinbare – der Titelei nach – Beschäftigungen mit den Bildern Schönbergs werden so zu Abhandlungen über schon Bekanntes, zum *Blauen Reiter*, Kandinsky usw. Aber auch die ausführlich bearbeitete Biographie des Künstlers diente immer wieder dazu, die Instanz der historischen Fakten anzurufen, Daten

anzuhäufen, Einflüsse und Anleihen aufzuzeigen und in der Suche nach Fremdbestimmtheit Bekanntes wiederzufinden, letztlich das Problem der Bilder mittels Konzentration auf außerbildliche Problemkomplexe zu umgehen.

Ein selektiver Abriß solcher „Verhaltensweisen" anhand der Versuche der Autoren, die die Auseinandersetzung nicht scheuten,[3] soll mögliche Perspektiven auf Schönbergs bildkünstlerisches Werk aufzeigen, sie auf ihre Berechtigung und ihr Potential neuer Fragestellungen hin beleuchten. Anläßlich der Berliner Uraufführung der *Variationen für Orchester op. 31* Anfang Dezember 1928 bemerkte Erwin Stein, daß es die Hörer sind, „die sich als Prüflinge fühlen müßten, ob sie vor dem Werk bestehen."[4] Es hieße wohl kaum Schönbergs Bilder nur von der Warte des Komponisten zu betrachten, wenn man gleiches Recht auch ihnen zusprechen wollte.

Im Wien kurz nach der Jahrhundertwende fanden Schönbergs Bilder – anläßlich ihrer Ausstellung im Kunstsalon Heller im Oktober 1910 – nur mäßige Beachtung und eine vernichtende Pressekritik.[5] Eine wissenschaftliche Rezeption blieb gar aus. Dabei wäre gerade die Wiener Schule der Kunstgeschichte dazu prädestiniert gewesen, weil sie auch aus der Beschäftigung mit der Kunst ihrer Zeit wesentliche Impulse erhielt. Ihre beiden Begründer, Franz Wickhoff und Alois Riegl, bezogen aus der Auseinandersetzung mit Impressionismus und Jugendstil (Klimt) Anregung für ihre kunsthistorische Methodik.[6] In der Folge wurden Strzygowski und Dvořák als Entsprechungen der „gegenstandslosen Malerei" ab 1910, sowie des Expressionismus gesehen.[7] Der Stilpluralismus nach der Jahrhundertwende ging einher mit der Vielfalt kunsthistorischer Selbstreflexion. Sie berührte aber nicht das bildnerische Schaffen Schönbergs.

Karl Linkes Einführung zur Ausstellung Schönbergs im Kunstsalon Heller 1910[8] zeigt das Dilemma des Publikums – nicht zuletzt im Hinblick auf die Skandale der Wiener Aufführungen von Schönbergs Musik – von Anbeginn auf. Vorbeugend wird das unverständige Publikum – „die Zweifler an der Wahrhaftigkeit des Künstlers" – ausgeschlossen: „Manche können stundenlang horchen und hören nicht einen Ton. Sie können vor den Bildern stehen und sehen nicht eine Farbe."

Der scheinbare Mangel an Tradition bzw. das an Schönberg kritisierte Hinwegsetzen über die Tradition, ist im Sinne des Autors ein erklärtes Ziel, denn er fordert „alles weg(zu)werfen, woran wir gewöhnt und worauf wir stolz sind". Die Verweigerung eines begrifflichen, „vernünftigen" Zugangs zu Schönbergs Bildern („Schönberg reicht keine Hand") fordert nach Linke ein bedingungsloses Sicheinlassen auf die intuitive Anschauung. Dies setze einen Glauben voraus, der den Zweiflern fehle, denn „Worte werden das Bild nicht erzählen können". Linke faßt das Künstlerische in einem Prozeß, als einen Austausch zwischen Künstler, Kunstwerk und Betrachter, wobei die Kunst nicht auf das gemalte Bild als Objekt beschränkt bleibt. Dieses wird zur bloßen Materialisierung des eigentlichen, ist bloßer Anlaß, denn „es ist keine Augenkunst[9], die Schönberg gibt". Es sei der Eindruck des Bildes, der sich „in der Netzhaut festsetze" und von hier tiefer sinke, „hinter das Bewußtsein".

Für dieses Gelingen hat der Betrachter ein „Gleichgestimmter" zu sein, seine Kunsterfahrung sieht Linke als Einfühlung, sozusagen als passive Umkehrung des Schaffensprozesses des Künstlers. Dessen Erregungen kommen, so Linke, gleichfalls nicht „auf den Weg zur Bewußtheit". „Das Auge setzt die Seele nach außen" (zum Bild). Dieser Entäußerungs-„Mechanismus" gelte für sämtliche Kunstgattungen. Linke räumt den „Erregungen wo das Wort, das Licht und die Gebärde stumm werden und sie den Ausdruck nicht mehr finden" das Feld ein. Auf ihm kann Schönberg sein „Stärkstes und Elementarstes" geben: die Musik. Linkes metaphysische Konstruktion nimmt über die Vision einer Verschmelzung der Gattungen zum Gesamtkunstwerk hin – durchaus im Sinne Schönbergs – kosmische Züge an: „Die Welt ist der nach Außen gekehrte Innenmensch". Man wäre gleichgesinnt, würde nicht das „Ursprünglichste, ja das Einzige in uns zu empfinden" zugunsten des bloßen „Gehörorgans und einer angelernten Methode" unterdrückt.

Linkes Sicht verweigert den gewohnten, kommunikablen Maßstab der Beurteilung des Künstlerischen, dieser liegt allenfalls noch im einzelnen Subjekt und auch hier erst einmal unbewußt vor. Er fordert (folgerichtig, aber fatalistisch) die Jüngerschaft einer Utopie des gänzlichen Absehens von Historie, vom „Schutt der Jahrhunderte" ein und beschwört geradezu nichts als Empfindung, wohl in der Hoffnung auf eine monadische Teilhabe am Allgeist. Linke gibt keine „Leseanwei-

sung“ zu den Bildern. Als Einstimmung des Ausstellungsbesuchers des Jahres 1910 und als Warnung zugleich, als Dokument seiner und Schönbergs Epoche genommen, werden Vorraussetzungen und Probleme des Verhaltens vor den materialisierten Objekten der Seelenentäußerung, den Bildern, umrissen.

Das Fehlen einer Schönberg-Rezeption in den folgenden Jahrzehnten mag man erklären, wie man will. Jedenfalls befaßt sich erst wieder 1968 ein Beitrag explizit mit Schönberg als (!) Maler.[10] Bezeichnenderweise kein Kunstwissenschaftler, sondern wie Linke wieder ein Schüler des Komponisten, macht Josef Rufer[11] den Versuch, dem schöpferischen Gestaltungsprozeß Schönbergs mit Worten näher zu kommen. Ähnlich wie von Linke, wird auch hier auf eine metaphysische Letztbegründung rekurriert, die Garant für eine prinzipielle Gleichheit des Kunstschaffens jenseits aller Gattungsgrenzen zu sein hat.

„Der Kult des Unbewußten, des Irrationalen“, eröffne neue Welten, Ausdrucksgebiete, die zwangsläufig zu neuen Ausdrucksmitteln führen.[12] Folgerichtig verwischen die Grenzen der Künste, ist doch alles Schöpferische „gemeinsamen geistigen Ursprungs“. War es bei Linke die Empfindung, so ist es hier der „von der Phantasie zugetragene Einfall“, aus welchem heraus Schönberg gestaltet. Rufer ergänzt zwar, daß auch die Bedingungen des Materials und seiner technischen Handhabe ihrerseits wiederum den Gestaltungsprozeß bestimmen. Der fragende Blick auf Schönbergs Musik wäre dann ein zwar nötiger, aber zweiter Schritt einer Annäherung: „Was drängte ihn zum Malen? Welcher Zusammenhang besteht zwischen den Bildern und den zur selben Zeit entstandenen Kompositionen? Und wie lassen sich diese Bilder den um 1910 herrschenden Tendenzen der Malerei zuordnen?“

Von den Bildern spricht Rufer jedoch erst am Ende seines Textes. Statt dessen wird in der Folge ein ganzes Heer von polytalentierten Künstlern, vom malenden Goethe bis zum Dichter Michelangelo angeführt, um schließlich das Unbewußte, Abstrakte und Geistige in Franz Marcs, Oskar Kokoschkas und Wassily Kandinskys Schaffen zu benennen. Letztlich sei zu ersehen: „Daß sich Divergenzen nur aus der Verschiedenheit des Materials … ergeben.“ So wird das Neue von

Schönbergs Malerei als im Grunde Bekanntes erklärt. Das vom Material her Unterscheidbare betrifft nur die unwesentliche Oberfläche.

Rufer plädiert für das Gesamtkunstwerk, sei es durch den Verweis auf Schönbergs Bühnenwerk *Die glückliche Hand*, auf Assoziationen wie Klangfarbenmelodie, oder die Berufung auf das „Grundsätzliche im schöpferischen Prozeß". Einmal mehr ist es Kandinsky, der klarstellen soll, daß es die „schöpferische Vision, das schöpferische Denken und Gestalten" ist, was „hier auf Malerei bezogen, ... zweifellos (!) auch für die anderen Künste gültig" ist. Es sind Schönbergs Visionen der Phantasie, die „mit nachtwandlerischer Sicherheit realisiert" werden. „Im Material der Malerei wie der Musik."

Rufers Deutung des Selbstporträts „(aus innerer Anschauung) von hinten" (Kat. 4) ist denkbar anschaulicher: Es stehe die Idee dahinter, seinen Weg geradeaus zu demonstrieren, als Reaktion gegen die Pöbeleien und Pfiffe im Konzertsaal, „als Dokument der Einsamkeit des Schaffenden".[13]

Ein Jahr später, 1969, ist es wieder der Komponist Schönberg, der Anlaß zu einer Beschäftigung mit Malerei gibt. Die Ausstellung „Schönberg – Webern – Berg"[14] versteht sich als Text- und Bildanthologie mit dokumentarischem Anspruch. Aber es ist ein Kunsthistoriker, der sich hier, wenn auch nicht mit den Bildern und Zeichnungen Schönbergs, so doch mit dem Versuch der Ortung seiner Position innerhalb einer auch kunsthistorischen Entwicklung auseinandersetzt. Werner Hofmanns Aufsatz „Beziehungen zwischen Malerei und Musik" sieht Schönberg im Zentrum eines historischen Umbruchs.

Zurecht gemahnt Hofmann zur Vorsicht gegenüber einer simplen Übertragung und macht Hegel, der „den Grenzübertritt der Farbmagie der malerischen Malerei in die Musik konstatierte" für die Sackgasse der oberflächlichen Gesamtkunstwerk-Gedanken des 19. Jahrhunderts verantwortlich. Es sei die Selbstbesinnung auf das je eigentümliche Material, die „Besinnung des Malers auf die elementaren Möglichkeiten seiner Sprachmittel", die Vergleichbarkeiten zur Musik eröffne. Hofmann zeigt sich als Strukturalist: „Will man Malerei und Musik begründet aufeinander beziehen, muß man den Modellcharakter ihrer Strukturen herausarbeiten."

Im historischen Exkurs, von der zweidimensionalen Ordnung der mittelalterlichen Musik und Malerei, über die Genußkunst der Renaissance mit musikalischer Mehrstimmigkeit und räumlicher Darstellung in der Malerei, vollzieht Hofmann eine Parallelisierung von Strukturen der Musik- und Kunstgeschichte bis zum Bruch mit der Wirklichkeitsillusion ab dem 19. Jahrhundert. Die historische Sprengkraft der Musik Arnold Schönbergs wird mit den Protagonisten der Moderne verglichen. Die Auflösung der Hierarchie, der musikalischen Tonalität, wie der Bildordnungen mit ihrem „Intensitätsgefälle" vom Körper zum Raum, führe zur Eliminierung von Illusion und zum Freisetzen der Gestaltungsmittel. Dies wird „vereinfachend und im Hinblick auf unseren Problemkreis" von Cézannes Zonen farbiger Verdichtung über die Kubisten, Gaugins Reduktion der Komposition zu gleichrangigen Flächen, über den Jugendstil bis hin zu Kandinskys „Bildordnung mit Prozeßcharakter" vorgeführt.[15]

Entgegen einer einengenden Sicht auf das Naheliegende, nämlich Kandinsky, erweitert Hofmann das Spektrum des Vergleichbaren. Die visionären Köpfe stünden eher Redon nahe, „auch Kubin bietet sich zum Vergleich an" und die „physiognomischen Grotesken (Karikaturen)" seien Arbeiten Klees verwandt. Doch Hofmann präzisiert: Strukturen der Musik Schönbergs werden mit solchen der modernen Malerei parallelisiert. Auch wenn die Vergleiche sich nicht auf Schönbergs Bilder beziehen, seien sie hier kurz angeführt. Zwei solcher Strukturelemente sind die der Chaotisierung (1.) und der Zusammenhanglosigkeit (6.); die Motivgestalt sinkt zum Materialhaften herab, letzteres wird wieder zur Motivgestalt erhoben (*1. Kammersymphonie*). Gegensätzliche Motive werden miteinander verbunden. (2.) Form wird als Entstehungsprozeß dargestellt, verteilt auf verschiedene Aggregatzustände (*Erwartung* und *Pierrot lunaire*). Das Dahinströmen von Geformtem und Aufgelöstem entspreche – wie die Chaotisierung – der umgreifenden Formskala Kandinskys. Der Rückgriff auf Triviales nehme die Dadaisten vorweg. (3.) Im Wegfallen von Hauptthema und Nebenformen, der Erhebung des Gesamten zum Thematischen und der Orientierung an der formalen Ebene sieht Hofmann eine Verwandtschaft zu Paul Klee. Schönbergs Emanzipation der Dissonanzen (4.) ist analog zu Kandinskys Gebrauch von schockierenden, übergangslosen Farb- und Formkontrasten, und die Verteilung der Melodie auf verschiedene

Klangfarben (5. Klangfarbenmelodie) ist dem Verfahren der Fauves (Derain, Vlaminck) vergleichbar[16], meint Hofmann. Schließlich entspreche die Pause (7.) den ausgesparten Zwischenformen der Malerei, der Kandinsky besonderes Gewicht zuspricht[17] und deren Einsatz auch Klees „Disziplin, auf wenige Stufen (zu) reduzieren" entspreche.[18]

Das Schweigen jedoch ist ein Ort, der jenseits der Sprachmittel des Expressionismus liegt. So sieht sich Hofmann gezwungen, noch weiter Ausschau zu halten, und findet schließlich die Entsprechung in der formalen Askese von Mondrian oder eines Malewitsch. In Hinblick auf Schönbergs Phase der Atonalität genügte allenfalls noch das Repertoire des Expressionismus, die Reihentechnik fordert schon den Vergleich zu den Kubisten heraus, denen es ebenso darum zu tun war, eine Grundgestalt „vielseitig" aufzufassen, verschiedene Ansichten eines Objektes koexistieren zu lassen und mit „übergreifendem pattern" Haupt- und Nebenformen zu umspannen, wie es der sog. analytische Kubismus zeigt. Vor dem strengen atonalen Satz der Zwölftontechnik versagen jedoch Picasso und Braque, die eine „totale Geometrisierung ihres Bildgefüges" vermieden. Hier muß Mondrians „Läuterung der kubistischen Sprachmittel" bemüht werden.

Auch Hofmann beruft sich auf Kandinsky: Es „sind die Mittel verschiedener Künste äußerlich vollkommen verschieden. ... Im letzten Grunde sind diese Mittel vollkommen gleich."[19] Aber was nutzt es für die Bilder Schönbergs?[20] Hofmann steckt ein Feld von verwandten Weltbildern ab, in dem Schönberg irgendwo anzusiedeln ist. Aber ist es nicht angesichts seiner Malerei ein zu weites Feld, das Orientierung eher erschwert? Zumindest hat es die Offenheit, die fortschreitende Orientierungslosigkeit der Wirklichkeit gegenüber als heimliche Folie für den suchenden Künstler einzuführen.[21] „Die häufig betonte Offenheit, der das Werk von Schönberg ... den Charakter der Nichtanpassung verdankt, verweist auf die Folie der Sprachlosigkeit, sie gibt den Ertrag an, den die Stummheit sich abzwingen läßt."

Es ist das Verdienst Eberhard Freitags, eine erste umfangreiche Arbeit zum bildkünstlerischen Œuvre Schönbergs geleistet zu haben.[22] Sie begnügt sich nicht mit einer „historischen Skizze", die sich allzu schnell von Schönbergs Bildern entfernt. Vielmehr sind die Bilder Ausgangspunkt der Überlegungen und Zielpunkt der Erkenntnis. Dazu

gehört auch der ausführliche Katalog mit technischen Daten und kurzen Beschreibungen der Objekte (!), der erstmals zu einer Benennung von Werkgruppen führt. Freitag entgeht dabei der voreiligen Einordnung von Schönbergs Werken im Umfeld der zeitgleichen Malerei. Der Zugang sei nur „zu finden ... über die Beschäftigung mit der Person Schönbergs, vor allem mit den Problemen seiner Existenz als Musiker".[23] Freitag steckt das biographische „Bezugsfeld" ab; dem Maler Richard Gerstl wird dabei gerade noch eine „Katalysatorfunktion" in der Beschäftigung Schönbergs mit der Malerei, „jenseits der technischen Unterweisung" zugestanden."[24]

Noch vor jeder Bildanalyse ist es dem Autor klar: Schönbergs „schmales malerisches Œuvre" ist „durch eine deutliche Zweiteilung charakterisiert". Die „späteren Zeichnungen"[25] „mit ihrem ungleich geringeren Aufwand" sind für Freitag als Entspannungsübungen zu begreifen. So konzentriert er sich auf die Gemälde, die – nicht als Ersatzfunktion einer musikalischen Schaffenskrise – als selbständige Erzeugnisse unvermittelt neben der Musikproduktion stünden. Freitag betont nochmals: jeder Versuch, die Bilder als Umsetzung von Musikalischem zu nehmen, muß fehl gehen, das tertium comparationis sei die Person ihres Urhebers.[26] So müsse auch die soziologische Orientierung an der Wiener Gesellschaft, ihrer Bedingungen sozialer Anerkennung, sowie Schönbergs Rolle als „Opfer publizistischer Verfolgungskam-pagnen" bei der Interpretation der Bilder berücksichtigt werden.

Schönbergs „emphatischer Begriff von künstlerischer Wahrheit läßt keine Kompromisse zu." Wie ist dann aber Schönbergs Privatsphäre „als letzte Instanz der Abwehr" zu sehen, in welcher er versuchte, „seinen Konflikten bildnerische Gestalt zu geben"?[27] Gilt die Kompromißlosigkeit etwa nur für den musikalischen Bereich? Jedenfalls scheint mir die Interpretation der Bilder hierdurch vorprogrammiert. Die Gemälde werden so zu „Ausdrucksformen einer erlittenen Subjektivität, „malerische Protokolle" der Gefühle von Wut, Ärger, Haß, wie z.B. die *Kritiker* (Kat. 169, 170) oder die „Haßallegorie" (Kat. 93). Werden Bilder als Mittel zum Aggressionsabbau, als „Möglichkeiten der Entlastung" aufgefaßt, kommt dem Malakt eine Priorität zu. Freitag stellt den Mangel an Verständlichkeit („Inhalte sind für Außenstehende nicht mehr verständlich") und Sorgfalt eines „Fach-

malers“ fest, deren Kriterien einer derartigen „psychotherapeutischen“ Deutung notwendigerweise fehlen.

Die instinktiv geschaffenen Visionen, der nach Freitag bedeutendste Bestandteil seines Œuvres, fordern einen gleichfalls instinktiven Nachvollzug. Freitag beruft sich dabei auf Karl Linkes Abwehr jeglicher begrifflicher Erklärung, besinnt sich aber gleich wieder seines Daseins als Kunsthistoriker: „Der Versuch einer Analyse der Bilder darf hier die markierte Grenze nicht anerkennen.“[28] Es gebe Zugangsmöglichkeiten, sei es unter Zuhilfenahme der Bildtitel, sei es mittels Berufung auf Sigmund Freud.[29] Der Wirklichkeitszusammenhang des Kunstwerks sei größer, als es Schönberg selbst wahrhaben wollte: „äußere Erschütterungen des Ichs und ihre Umsetzung ins Bild“.

Wie sieht nun Freitag die Visionen, Porträts und Landschaftsgemälde? In Berücksichtigung des Titels werden die „inhaltlich reduzierten“ Gemälde wie *Tränen* (Kat. 84), *Denken* (Kat. 88) oder *Blicke* (Kat. 76) als „Darstellungen psychischer oder physischer Gesten“ interpretiert. Nicht ein Denkender, der Akt des Denkens „als Tätigkeit des Hirns“, als abstrakte Zustandsschilderung ist gemeint. Der hermetisch abgeschlossene Code der Sprache der Bildelemente läßt das Bild „nur über den Umweg der Einfühlung nachvollziehbar“ werden. Hingegen beziehen sich – natürlich unbewußt – solche Bilder wie die *Hände* (Kat. 95) auf das kollektive Unbewußte, auf Archetypen als Motivquelle. Diese Bezüge seien „unmittelbar spürbar“, wie z.B. das Zwanghaft-Sexuelle in der „aggressiven Bedrohung durch das weibliche Idol“ im Gemälde *Fleisch* (Kat. 96). Die für Freitag als eindringliche Varianten der Visionen geltenden Blicke, „Verdichtungen farblicher Aggregatzustände“, haben die Gemeinsamkeit eines formlosen Nebels der Bildränder, der sich zur Bildmitte hin zu signifikanten Merkmalen – den aus ihrem Kontext isolierten Augen – verdichtet. Im Bild Kat. 78 fange Schönberg „durch isolierte Wiedergabe des charakteristischen Blicks die ganze Individualität des Künstlers Oskar Kokoschka“ ein.[30] Über einen anthropologischen Exkurs zur Augensymbolik gelingt es Freitag, eine Deutung von Schönbergs Blicken vorzuschlagen: Seine „magischen Blicke (sind) Symbole für das Unsägliche, Nichtaussprechbare, die Zeichen einer abgeschnittenen Kommunikation; in ihren bedrohlichen Zügen spiegelt sich das Bewußtsein der eigenen Bedrohung.“

Die Bildnisse hingegen zwangen Schönberg zur größeren Präzision. Doch auch bei ihrer abbild-orientierten Thematik durchlaufe er „nicht noch einmal die Stufen der Tradition, um sich das elementare Handwerk anzueignen, sondern bedient sich sofort der avanciertesten Stilmittel ....“[31] Freitag kann sich nur schwer vom Eindruck eines (negativen) Dilettantismus befreien, vielmehr vermerkt er eine „Unsicherheit“ und „Schwierigkeiten mit dem Problem der räumlichen Darstellung“. Doch es gerät zum Widerspruch, wenn im Anschluß Schönbergs Absichten anhand seiner Selbstaussagen für bare Münze genommen werden. Das Entscheidende sei der Kunstwert, nicht der motivische Inhalt oder die Genauigkeit des Dargestellten, die Kunstwirkung bleibe davon unberührt.[32]

Landschaftsdarstellung treffe bei Schönberg nur auf geringes Interesse, da die Landschaft nicht die angestrebte Unmittelbarkeit als Ausdrucksform individueller Konflikte erreichen könne. Hier ging es dem Künstler bloß um die Erprobung neuer künstlerischer Sprachmittel, wie die „disparaten Stillagen“ der Bilder zeige. Es wird hier deutlich, wie sehr die Festlegung auf das Interpretationsmuster der psychischen Reaktion auf Konflikte im Bild die Sicht auf die Bilder verengt.

Schönbergs Gefühl der Verkennung seiner Person hält Freitag für die Ursache einer anhaltenden Thematisierung des eigenen Subjekts, wie die über sechzig Selbstbildnisse dokumentierten. Diese Identifikationsunsicherheit führe dabei zu den sehr uneinheitlichen Modi der Selbstdarstellung, von den „um die Nähe zum Abbild im Spiegel“ bemühten Porträts bis zu denen der visionären Selbstauflösung.[33] Für Freitag gerinnen die Selbstporträts zur Selbststilisierung des der Welt entrückten Künstlers, der sich als Mittler zwischen Menschheit und „dem nicht benennbaren Ganz-Großen, Ganz-Anderen“ begreift. Schönbergs Malerei sei auch als messianische Verheißung der Zukunft, des Neuen zu begreifen, das nach Schönberg mit dem Schönen, dem Guten identisch sei.[34] Die Eliminierung alles Vertrauten, letztlich aller Wirklichkeitsbezüge erscheint so folgerichtig.

Mit einer Fülle von Einzeluntersuchungen versuchte die Wiener Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag des Komponisten[35] eine „auch international gesehen – erste umfassende Präsentation des Menschen und seines Wollens“; die Beschäftigung mit dem „Bereich der

Malerei in Arnold Schönbergs Leben" – so der Titel des Beitrages von Robert Waißenberger[36] – ist somit obligat. Waißenberger unterscheidet zwischen „unmittelbarem Anstoß" und „Voraussetzungen in künstlerischer Hinsicht" der Malerei Schönbergs. Letzteres läßt die Frage nach des Künstlers Beeinflussung erneut stellen. Der Autor macht zwei Kategorien von Malerei aus: „Die eine gehört der gegenständlichen, vorwiegend der Porträtmalerei, die andere der visionären, ... der abstrakten Malerei." Bis zum Tode von Richard Gerstl versuchte sich Schönberg „vorwiegend als naturalistischer Maler", und wenn auch Gerstl „eben doch viel progressiver malte", sei die Beeinflussung bis hin zur Pinselführung eher wahrscheinlich.[37] Den sich anschließenden Bruch im Œuvre Schönbergs bezeichneten die Visionen.

Entgegen Schönbergs rückblickenden Aussagen zur eigenen Malerei[38] sieht Waißenberger „Elemente", wie z.B. die Augen, die mit Kokoschkas Bilderfindungen zu vergleichen sind.[39] Die Betonung des Autors liegt aber wieder einmal auf der Beziehung zu Kandinsky, die in ihrer Eindeutigkeit kaum vermag, Fragen oder gar Zweifel zu produzieren: „Was beide Künstler, der eine als Musiker (!), der andere als Maler, versuchten, fand weitgehend Übereinstimmung. Atonale Musik findet offensichtlich in der abstrakten Kunst ihre Entsprechung. ... dieser begann mit Farben und Formen zu musizieren und jener mit seinen Farben ähnliches wie klangliche Wirkung" zu erzielen. Ist es so offensichtlich, daß die Gemeinsamkeiten nicht weiter beschreibbar wären? Des Autors „wertende Einschätzung" offenbart sich, wenn er am Ende der Überlegungen sich die Frage stellt, „wie sehr diese Bezeichnung Schönberg als Maler überhaupt den Fakten entsprechend zulässig erscheint. Denn zu sehr scheint diese malerische Tätigkeit mit der Tätigkeit als Komponist im Zusammenhang zu stehen, als daß man sie überhaupt als autonome Erscheinung zu würdigen vermöchte. ... Sie sind auch heute noch, was sie schon seinerzeit waren: Einzelfälle."

Auch Waißenberger sieht Schönbergs Visionen in freudscher Manier als „eine ins Traumhafte gesteigerte Überrealistik, als Ergebnis des Weges vom Sich-selber-sehen über das Sich-selbst-verwandeln bis zu einem konzentrierten Über-Ich." Bemerkenswert und einer weitergehenden Untersuchung würdig, scheint mir der Versuch, die Visionen als aus dem Œuvre heraus entwickelte Bildformen zu deuten

– Waißenberger sieht sie aus dem Phänomen der Selbstporträts, der für ihn wichtigsten künstlerischen Leistung entwickelt. Für ein Verständnis der Bilder, aber auch in Absicht einer eindeutigeren Werkchronologie, zeigt sich erneut die Arbeit am Bild als Voraussetzung.

Die gleichzeitige, parallele Berliner Geburtstagsfeier „Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit“[40] stellt, als Beitrag zu den Berliner Festwochen, „in deren Mittelpunkt Schönberg steht“, kein einziges der Bilder Schönbergs aus.[41] Dennoch will sie „die Vorgänge in der bildenden Kunst, die dem revolutionären Neutönertum Schönbergs parallel laufen, anhand ausgewählter Beispiele veranschaulichen“. Es sind die allseits bekannten Protagonisten der sogenannten klassischen Moderne – besonders Klee, Marc und natürlich Kandinsky, sowie Delaunay, Boccioni und Picasso – die als Vertreter des Geistes ihrer Sparten von Orphismus, Futurismus usw. dem Ziel dienen, „auf der reinen bildnerischen Ebene anschaulich zu machen, wie die formalen und inhaltlichen Veränderungen in der Musik, für die Schönberg Entscheidendes leistete, ihre Entsprechungen in der gleichzeitigen Malerei fanden …“.

So darf hier folgerichtig auch zu Schönbergs Malerei wenig Neues erwartet werden. Bis auf Texte von Angela Schneider („Zum Musikalischen im Werk Paul Klees“) und Werner Haftmann besteht der Katalog aus einem Wiederabdruck von unverbunden gereihten, bereits publizierten Quellentexten (Schönberg, Adorno) und Beiträgen (Rufer, Stuckenschmidt).[42] Lediglich Werner Haftmanns Aufsatz berührt den Maler Schönberg, und dies nur am Rande, geht es ihm doch um die „Funktion des Musikalischen in der Malerei des 20. Jahrhunderts“. Haftmann vermag es, das Panorama der kunstgeschichtlichen Entwicklung auszubreiten und zu vergegenwärtigen und dabei Schönbergs Schlüsselstellung, seine Bedeutung als Musiker für die Entfaltung bildkünstlerischer Kräfte der anderen zu markieren.[43] So ähnlich hat dies schon Werner Hofmann (vgl. oben) versucht. Beide sind Kunsthistoriker, und beide zielen auf kunsthistorische Zusammenhänge: was erhellt und vertieft den Einblick in die „schon vorhandene“ kunsthistorische Entwicklung, insbesondere im Verhältnis beider Gattungen zueinander? Schönberg, der Maler, fällt hier notwendig heraus. Dies wird zwar erkannt, aber die scheinbare Unmöglichkeit, sein Maler-Œuvre kunsthistorisch zu orten, wird nicht einmal mehr als

Frage oder Problem formuliert; hingegen wird Schönberg, der Maler, a priori aussortiert, denn: „Es geht hier nicht darum, Schönberg als Maler zu zeigen, denn sein entscheidendes Wort (!) hat er in der Musik gesprochen. Es geht vielmehr darum, Formidentitäten und die gleiche geistige Stimmung zwischen seiner Musik und der gleichzeitigen Malerei, in der Schönberg nur dilettierte (!), anschaulich zu machen …". Dieser an Kandinsky veranschaulichten „inneren Konkordanz" von Musik und Malerei setzt Haftmann eine „Konkordanz der Daten" als „ungefähre Karthographie" gegenüber. Der von Haftmann kenntnisreich entwickelte Abriß der Entwicklung, ausgehend von der Romantik bis hin zu Hans Hartung und John Cage, braucht hier nicht weiter verfolgt zu werden. Wichtiger in unserem Zusammenhang scheinen mir die vom Autor aufgezeigten „zwei Hauptwege" einer wie auch immer gearteten Transformation von Musikalischem ins Optische auf formaler Ebene im weitesten Sinne.

Für Schönbergs Bilder gilt dies gerade nicht. Weder ergeben sich Assoziationen zur Musik wie von selbst, noch scheint seine Malerei – entgegen seiner Musik – durch irgendeine erkennbare Regel bestimmt. Auch den von Haftmann ausgemachten zweiten Weg, den „Weg des Konstruktiven", geht Schönberg der Maler nicht! Werde das expressive Musikdrama durch die konstruktive Kunst der Fuge abgelöst (Bach statt Wagner), so stemme sich seit etwa 1907/08 der Kubismus „auf den Schultern Cézannes" betont gegen das Expressive, so Haftmann.

All dies, sowie die Abstraktion, die letztlich als „Gewinn" der Malerei aus ihrem Kontakt zur Musik gesehen wird, kann für Schönbergs kompositorisches Schaffen sicherlich nachvollzogen werden, seiner Malerei kann dieser Weg allenfalls als Charakterisierung ex negativum dienlich sein. Haftmanns Einschränkung der Analogie Musik-Malerei mag andeuten, wo die eigentlichen Vergleichbarkeiten zu suchen sind: „Diese Analogie zur Musik war … gewiß sehr hilfreich (die Malerei subtiler, sprachfähiger zu machen), aber sie betraf das Eigentliche nicht. Das Eigentliche lag darin, einen ursprünglichen Schöpfungspunkt zu erreichen, aus dem beide Künste zu ihren zwar vergleichbaren, aber doch eigenen Formgebilden und zu ihrer selbständigen Gestalt emporwuchsen."

Die Vergleichbarkeit von Malerei und Musik bleibt letztlich im Schöpfungswillen des Autors beschlossen, dessen Ausprägung bei

Schönberg, was seine Bilder und seine Musik angeht, besonders disparat scheint.

Die ideologische Vereinnahmung Schönbergs eignet dem anläßlich des 25. Todestages 1976 publizierten Arbeitsheft der Akademie der Bildenden Künste der DDR.[45] Schönberg wird hier als Vertreter des „Erbes bürgerlich-humanistischer Kunst" aufgefaßt, in der sich „der Grundwiderspruch kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse als Kritik dieser Verhältnisse" ausspreche. Die wertende Stellungnahme des Beitrags „Schönberg und die Künste" von Gerhard Wohlgemuth richtet sich als Kritik gegen Schlüsselbegriffe der Moderne: Abstraktion, das Irrationale, Geist und Materie, Affekt des Subjekts, das Prinzip der „inneren Notwendigkeit" und das Un- oder Unterbewußte, Begriffe, die bisher Kernpunkte des Schaffens von Arnold Schönberg zu bezeichnen suchten. Wohlgemuths Angriffe sind indirekt, sie richten sich ausdrücklich gegen Schönbergs Umfeld (George, Dehmel, Loos, Le Corbusier), besonders aber gegen Kandinsky, wobei das ausführliche Aufzeigen der Verwandtschaften es vermag, die Kritik – mehr oder weniger schonend – an Schönberg heranzuführen.[46]

Ein wesentlicher Grund für Schönbergs malerische Betätigung sei das Bemühen „um Selbstklärung und Verwesentlichung künstlerischer Aussage". „Es war die Erprobung seines musikalischen Entwicklungsweges im Medium der Malerei." Wohlgemuth sieht dies als den Weg vom Expressionismus zur Abstraktion[47] und läßt Bandinelli aussagen, was davon zu halten sei: „Jenes geistig armselige und konfuse Streben nach metaphysischen Erkenntnissen, das von neuen Kosmogenien träumt und doch nicht über einige kindisch-messianische, biblisch-esoterische Phantastereien hinausgelangt".[48] Entgegen dieser negativen Abstraktion seien der expressionistischen Richtung mit ihrer „Protesthaltung" „zumindest im Ansatz" „positive Züge nicht in Abrede zu stellen". Aber die Verlagerung des eigenen Affekts in das Material (der Bilder) bedeutet dem Autor „eine Verwechslung von Symbol und Wirklichkeit". Das Kriterium der Gewähr des Wahrhaftigen ist dabei das Prinzip der „inneren Notwendigkeit".

Diese Notwendigkeit als ontologische aufgefaßt, verborgen in unserem Inneren, stellt für Wohlgemuth eine „Position vor-kantischen Denkens" dar, welches es nicht für utopisch halte, „sogenanntes reines Sein offenbar werden zu lassen". „Es ist festzustellen, daß die abstrakte

Malerei nur subjektive Formen hervorgebracht hat. Innere Empfindungen sind nicht die Gewähr dafür, das objektive Wesen des Seins auszusagen."[49] Die bildnerischen Formen liefen so Gefahr, geistig leer zu bleiben. Schönberg ist „Sprachrohr der Idee, das Unfaßbare faßbar zu machen". In diesem Ringen um das Absolute wird auch sein Rekurs auf das Unbewußte radikaler Kritik unterworfen.

Vermag in Wohlgemuths Augen die Kunst eben nicht rein Geistiges auszusagen, so ist auch „Schönbergs Ansicht von der überwiegenden Rolle des Unbewußt-Triebhaften beim Schaffen und Aufnehmen" von Kunst widerlegt. Das Unbewußte – so die (vermeintlich) antifreudsche Argumentation – kann heute nicht mehr isoliert, sondern muß in der Funktionseinheit mit dem Bewußten gesehen werden. Das Unbewußte bezeichnet die phylogenetisch älteste, nicht lernfähige Neuronengruppe. D.h. „Prädominanz des Unbewußten würde infantile Regression bedeuten, ... eine solche Flucht in die Vergangenheit würde künstlerisch eine Neandertalermusik zur Folge haben."[50] Schönbergs Kunst, mit ihrer letztlich gesellschaftsbedingten Problematik, ist jedoch eine hochdifferenzierte, lautet das Resúmee; doch: es „glaubte schon Moses an das, was er nicht sah. Gott offenbarte sich den Juden nur durch Chiffren. Die Juden haben bildliche Dinge derart geliebt, daß sie die Wirklichkeit zu verkennen begannen, bei ihnen ist die Wahrheit immer bildlich."[51]

Als vorläufiger Œuvre-Katalog versteht sich das Journal of the Arnold Schoenberg Institute von 1978.[52] Der darin enthaltene Aufsatz Eberhard Freitags zu den Selbstporträts entspricht seiner biographischen Deutung der Bilder als Dokumentation der sozialen und psychologischen Isolation und Zeugnis der ständigen Selbstvergewisserung, wie sie schon in seiner Dissertation ausführlicher dargelegt wurde.

Die sich anschließenden „Observations on Schoenberg as Painter" von Georg Eisler[53] benennen schon zu Beginn die Bedingungen, die ein Gerechtwerden gegenüber Schönbergs Malerei fordert: Detaillierte Studien der Bilder auf der Grundlage eines chronologischen Werkverzeichnisses, das Bezüge zur Biographie herzustellen vermag. Der Komponist hat dabei unser Urteil nicht zu beeinflussen. Erst dann ist Schönbergs Kunst mit dem Wiener Umfeld zu „vergesellschaften".

Eisler führt einige – zu selten betriebene – Versuche vor, sich „charakteristischen Bildern" beschreibend zu nähern. Die Variationsbrei-

te der Bilder wird augenfällig: Das Selbstporträt Kat. 8 mit seiner Konzentration auf das Taktile im Kontrast der glatten, knochigen Nase und den Falten des Kinns steht mit seiner Plastizität und Ähnlichkeit der gänzlich anderen technischen Ausrichtung des Selbstporträts Kat. 4 entgegen, welches mit seinen Ungereimtheiten der Proportion in einem Spannungsfeld von Figur und „verwegener Balance der Komposition", mit vibrierender Textur völlig verschiedene Ausdruckswerte enthält. Das Porträt *Gustav Mahlers* (Kat. 100) sei eindeutig eine Zusammenfügung aus der Erinnerung mit „mystischer Stimmung". Die weniger zahlreichen Landschaften wie *Garten in Mödling* (Kat. 195) zeigen nach Eislers Meinung die künstlerische Beherrschung des Mediums und widerlegen jegliche Einschätzung Schönbergs als „Sonntagsmaler". „Metaphysische Kompositionen" wie *Fleisch* (Kat. 96) oder *Hände* (Kat. 95) lassen ihren Symbolismus – von z.B. Hell und Dunkel, Yang und Yin im letzteren Fall – auf Anhieb erkennen. Schönbergs eigentlichste, persönlichste Schöpfungen seien die „disembodied faces", die mit ihrer auf wenige „Formindikationen" reduzierten Vorstellung ein Maximum an Ausdruck erreichen. Eislers stark verkürzte Beschreibungen und Deutungen markieren deutlich den Ausgangspunkt, dessen Weiterführung es erst ermöglichen wird, Aussagen und Interpretationen zu finden, die den Bildern gerecht werden könnten.

Ohne die konkrete Beobachtung am Bild bleibt jeder Versuch, Schönbergs Musik auf seine Malerei zu beziehen, auf die bloße Gleichzeitigkeit – Durchbruch zur atonalen Musik und Beginn der malerischen Auseinandersetzung – und die oberflächliche Entsprechung von Dissonanz in Musik und Malerei beschränkt. Peter-Klaus Schusters[54] Beobachtungsgabe wird durch sein Konzept der biographischen Parallelisierung in die Isolation gedrängt, ein Vorgehen, das weiterführende Interpretationen jenseits der Verbindung zur Musik eher verhindert. Die von ihren Körpern abgelösten Köpfe, ohne jedes Interesse am Physiognomischen, erinnern den Autor an das abgeschlagene Haupt des Johannes oder die „vera icon" Christi. Eine Interpretation als „unmittelbare" Reaktion auf den Selbstmord Gerstls 1908 mag naheliegend erscheinen, sagt aber über die Bilder selbst nichts aus.

Schuster identifiziert sich mit Kandinsky und seiner „wegweisenden Definition der Malerei Schönbergs", der ihn von der Künstlerischen Ahnenreihe van Goghs, Redons usw. abrückt und zum „Verfechter der autonomen Malerei" erklärt: „Nurmalerei". Dies „entspricht um 1912 ein(em) Wechsel ... von der atonalen Musik zur seriellen Zwölftonmusik." Dieser Wandel findet nach Schuster sogar in Schönbergs Selbstbildnis von hinten (Kat. 4) „sichtbaren Ausdruck". Wie in einem dem neuen Medium Film entliehenen Blick von oben gebe sich Schönberg hier in anonymer Rückenansicht. Eine Magritte vorwegnehmende Bildinszenierung unaufhebbarer Distanz. Schönbergs „Emigration aus dem asketischen Bildgeviert" kann hier – vom Bild ausgehend – tatsächlich als Isolation des Künstlers Schönberg gedeutet werden. Den Verzicht der gesamten bildnerischen Produktion „auf sämtliche abbildende Funktionen der Malerei" zu konstatieren – wie es der Autor durchführt – wird nicht nur an dieser Stelle zu überdenken und „zu sehen" sein.

Auch 1983 sei Schönberg immer noch der Maler „ungesehener Bilder", aber auch selten aufgeführter Werke, konstatiert John Russell[55] und sucht die Sonderstellung des bildnerischen Œuvres zu betonen. Schönberg, der Meister der Erklärung (seiner Musik), erklärt hier nichts. Auch Kandinskys Kunsturteil helfe da nicht weiter, und Russell fragt berechtigt: Hat Kandinsky Schönberg überhaupt verstanden? Geht man nicht zu weit, Kandinskys offenkundiges Interesse an Schönbergs Musik (!) auf die Malerei des Komponisten auszudehnen? Russells Erklärung von Schönbergs Verneinung einer Beeinflussung seiner Malerei seitens Kandinsky zeigt sich zugespitzt: Verweigerung jeglicher Erklärung, Verneinung einer Beeinflussung „may well have been because the whole subject of painters and painting carried for him a terrible fright of rejection, betrayal, humiliation, and violent death." Ohne die Bekanntschaft Gertls wäre Schönbergs Kunst nicht die, die sie ist. Die Gerstl-Affäre ist nicht eine Erfahrung, die Sonntagsmalerei als adäquate Antwort erscheinen lasse. Schönbergs *Erwartung* sei Resultat dieses Traumas, die Karikaturen der Kritiker seien nicht ohne die Tatsache, daß Gerstl Kritiker war, zu verstehen. Russells Vergleich der „Horrorvision" (Porträt Mathilde Schönberg, Kat. 89) mit dem „ungeheuer" ähnlichen Photo, das seine erste Frau

auf dem Sterbebett zeigt („Schoenberg never saw the photograph"), führt in konsequenter Fortsetzung zur Mystifizierung des Künstlers, gerät in die Nähe skandalsüchtiger Presseberichterstattung.

Russells Interpretation des Späteren mit dem unmittelbar Vorangegangenen, die bloße zeitliche Verknüpfung wird im Folgejahr von Jane Kallir heftig kritisiert.[56] Der ausführliche und detaillierte Katalog der New Yorker Ausstellung versucht Schönberg, in der Zusammenschau mit den relevanten Wiener Verhältnissen nach der Jahrhundertwende, als Teil der generellen Entwicklung, als deren Katalysator zu fassen, ohne die Individualität des Künstlers zu beschneiden. Die Malerei im Zentrum der Untersuchung wird in Relation gesetzt zu Schönberg als Komponist, als Mensch, als Produkt seiner Umwelt, ohne zu schnell zu eindeutigen Ergebnissen zu gelangen.

Wie kommt Schönberg zur Malerei? Entgegen der häufigen Auffassung, die Malerei sei als Ausweichmanöver der musikalischen Schaffenskrise zu bewerten – Künstler wechseln häufig vor Umbrüchen im Œuvre in andere Medien –, wird es von der Autorin als Standard der Avantgarde erkannt, wenn Künstler in Anbetracht der ohnehin überfälligen traditionellen Ausbildung sich auf „fremdem" Terrain bewegen. Schönbergs Drang zur Malerei, zum Ausstellen seiner Bilder sei – faktisch belegbar[57] – vornehmlich aus finanziellen Zielen motiviert.

Wie ist das Œuvre Schönbergs, das sich durch keine stilistische Entwicklung auszeichnet, zu beurteilen? Das Konzept der künstlerischen Beeinflussung sei irrelevant. Schönberg sei frei von jeder Unterscheidung zwischen „alter" und „moderner" Kunst, wie sie Gerstl, Kokoschka oder Schiele vollzogen;[58] der Beginn seiner Tätigkeit als Maler liege vor jeder öffentlichen Manifestation des Expressionismus, und auch danach ist es Kokoschka als Schriftsteller, nicht als Maler gewesen, der Schönberg anzog.[59] Der generalisierende Begriff des sog. Expressionismus dürfe nicht dazu führen, die jeweils spezifische Ausprägung der Künstlerpersönlichkeiten zu unterschätzen. Selbst innerhalb Schönbergs Schaffen ist nach Kallirs Beurteilung der musikalische vom malerischen Expressionismus zu trennen. Die Frage nach dem Einfluß wird von der Autorin in Umkehrung beantwortet: Gerstls Ideal war Liebermann, bevor Schönbergs Visionen ihn beeindruckten. Es war Gerstl, der von Schönberg lernte, denn dieser vermochte auf-

grund seiner fehlenden Ausbildung sich über Normen viel eher hinwegsetzen: hin zur einheitslosen Bildoberfläche, zum einzelnen Pinselstrich als expressiver Identität – „ein Äquivalent der Emanzipation der Dissonanz". Und es ist bedenkenswert, wenn Kallir Schönbergs künstlerische Schwäche (der fehlenden Ausbildung) als eigentliche Ursache und Stärke der Bilderfindungen wertet. Die anatomische Unkenntnis, die Schwierigkeiten mit der menschlichen Figur führen zum Ergebnis der Konzentration auf Gesichter inmitten der Leinwand, zur „magnetischen" Wirkung der Augen.[60] Die „extreme Ruhe" der Bilder stehe im Gegensatz zur Gewalttätigkeit gerstlscher Gemälde. Auch die Porträts Schönbergs entfernten ihn – in ihrer Widersprüchlichkeit von dreidimensionaler Figur und zweidimensionalem, „negativem Umraum" – von professionellen Malern wie Schiele oder Kokoschka.

Im Unterschied zu Schönbergs unabhängigem Stil[61] liegt die direkte Beeinflussung – entgegen seines Anspruchs auf die Erfindung der Vision – im Bereich des Thematischen, sei es im Kult des Selbstporträts der Expressionisten (z.B. Schieles Selbstporträt mit dem Titel *Vision*), sei es in Kokoschkas Essay „Über die Natur der Visionen" von 1912 oder in Freuds Begriff des Unbewußten.[62] Im Blick auf Eberhard Freitags Versuch, die Porträts als Ausdruck der Selbstunsicherheit zu lesen, stellt Kallir fest: „No; he was, quite simply, Arnold Schoenberg."[63]

Warum hörte Schönberg auf zu malen? Seine späteren Arbeiten seien nur noch Produkte eines Hobbies, eines „gewohnheitsmäßigen Kritzlers".[64] Nicht die vehemente Kritik seines Werkes, die Selbsteinsicht in seine Beschränkung als Maler[65] sei es gewesen, die ihn von weiterer, ernsthafter Auseinandersetzung abhielt. Der Schönberg nach 1912 war ein „naiver Maler", aber niemals – wie Rousseau – ein naiver Mensch, meint Kallir. Zuvor könne er als Maler gesehen werden, der es vermochte, die Grenzen des Expressionismus zu überschreiten und vorauszuweisen, wie es die Verwandtschaft zu den color-field-painters der 60er und 70er Jahre nahelegen mag.

Im gleichen Jahr befaßte sich das Schönberg-Gespräch der Wiener Hochschule für Angewandte Kunst[66] damit, „den gesamten Schöpfungsaspekt von verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen und Rezeptionsebenen her anzugehen." Georg Eislers Einstellung zu Schönberg zeigt sich hier eindeutiger, seine Kritik offener als noch sechs Jahre

zuvor.[67] Die frühen Landschaftsmalereien – „ein Versuch etwas abzubilden" – verraten nach Eislers Ansicht, daß „Gerstl mitgemalt hat"; Gerstl, der „unheilvolle Komet", den Eisler für die „Tabuisierung von Schönbergs Tätigkeit als Maler" verantwortlich macht. Eislers Deutungen sind nicht neu: die Selbstporträts mit ihrer „absoluten Ähnlichkeit" (?) als „Bestätigung der eigenen Person", die Porträts als Resultat des „Sozialfalls" Schönberg, die Karikaturen als „Abreaktion".

Ist es Eisler, der Künstler (akad. Maler), dem man die sprachliche Laxheit nachsehen muß? Es mag sein, daß die Graböffnung in Mahlers Begräbnis (Kat. 198) für einen Psychoanalytiker aufschlußreich ist, aber was sagt es schon über das „Bauchurteil" des Beurteilenden hinaus aus, wenn Eisler den Bildern Begriffe wie „absolut lächerlich" oder „eindeutig mißlungen" (Porträt *Gustav Mahler*, Kat. 100) zuordnet? Und ist es nicht gar zu einfach, sich den Anstrengungen des Interdisziplinären zu entziehen[68] und im Hinblick auf den Komponisten zu konstatieren: „Nun liegt aber das Unvereinbare auf der Hand: Musik ist gestaltete Zeit, Malerei ist gestalteter Raum. Bezüge ... können daher nicht existieren." Schönberg gilt Eisler als „Beispiel mehr für eine Fülle von Doppelbegabungen" in Österreich. Keineswegs sei er aber „je der Schönberg der Bildenden Kunst – es wäre eine Vermessenheit, seine Malerei überzubewerten". Es ist eine, sie allzu schnell abzutun.

Peter Gorsens Untersuchung beschränkt sich auf Schönbergs Visionen[69] und reflektiert seine Möglichkeiten als Kunstwissenschaftler: Der kunsthistorische Kontext sei nicht zu überschätzen[70] (die „weltanschauliche Berührung" zu Kandinsky sei das Wesentliche, es gebe keine darüber hinausgehenden Zusammenhänge), endgültige Aussagen seien problematisch. Gorsens Analyse ist eine betont psychologische. Der vieldeutige, von Kandinsky gesetzte Begriff *Visionen* (Schönberg bezeichnete sie selbst als *Blicke*) dürfe nicht als „Gesichtshalluzination" in der Bedeutung von Trugbildern, die der Maler hatte, mißverstanden werden. Sein auch damals unscharfer Gebrauch wird als allgemein üblich erkannt. Zwischen diesen *Visionen* (Gesichten) und den „Gesichtern im Sinne porträthafter Einfühlung" stünden die *Blicke*. Selbstporträts, Blicke und Visionen stellt Gorsen in ein Spannungsfeld psychischer Ereignisse, in dem die Grenzen der Werkgruppen aufgehoben werden. Im Rückgriff auf Freuds

Unbehagen in der Kultur und Anton Ehrenzweigs „Ordnung im Chaos – Das Unbewußte in der Kunst" führt Gorsen eine Quasi-Psychoanalyse der Bilder durch: Er ist sicher, „daß hier primär ein Phänomen des therapeutischen Malens und nicht des Kunstwollens vorliegt.[71] Das datierte Selbstporträt (Kat. 73) ist als „Vorbote der blickintensiven Köpfe-Visionen dechiffrierbar". Diese sind nach Gorsen – kurz nach Gerstls Selbstmord gemalt – im Zustand manisch-depressiver Gemütsstimmung in psychotherapeutischer Absicht entstanden.[72] Ob es Schönberg bewußt war oder nicht, daß er mittels Malerei und deren Selbstausforschung das Gleichgewicht wiederherzustellen trachtete, das er durch die Gerstl-Affäre verlor, bleibt fraglich. Die Visionen stellen für Gorsen „den tiefsten Punkt einer manischen Rückverbindung zum System des Unbewußten" dar. „Dadurch können sie jenes unbegrenzte ozeanische Gefühl des Eins-seins mit dem All aktivieren."[73] Ohne auf die durchaus an den Bildern operierenden Ausführungen Gorsens weiter eingehen zu können, sei noch auf die Erklärungskraft dieser Methodik im Hinblick auf das Ende der bildkünstlerischen Produktion Schönbergs eingegangen: „Mit der Lösung der Ich-Krise des Künstlers waren auch seine originellen Köpfe- und Blicke-Bilder verschwunden." *Der Sieger* (Kat. 173) und *Der Besiegte* (Kat. 174) von 1919 zeigen in ihrem Formalismus für Gorsen das beginnende „Versiegen des seelischen Konfliktstoffes" an. Es ist oftmals die Methodik der Untersuchung, die als Prämisse die Ergebnisse derselben vorzeichnet. Schönberg, der Maler, mußte scheinbar leiden, um authentische Bilder hervorzubringen.

Trotz der kryptischen Sprachlichkeit des Beitrags Oswald Oberhubers zum Schönberggespräch[74] sei dieser in Anbetracht der erkenntnistheoretischen Problematisierung angesprochen. Schönberg erscheint dem Autor als einer jener Fälle, die außerhalb „allgemeiner Vorstellungsgaben" agieren, sich in „neuen Notierungen" bewegen. Die Akzeptanz ihrer Leistung oder gar die Erkenntnis ihrer Darstellungsformen habe von Anbeginn keine Chance in einem „Gefüge (der Vorstellungen) eingesehen" zu werden, „so daß die Zweifelhaftigkeit der Zusammenhanglosigkeit entsteht". Ich stimme Oberhuber zu, wenn er meint, „die Infragestellung von Kunst" sei „der wesentliche Faktor von Erkennen von Kunst". Sein letztes Urteil überrascht dennoch: „Schönberg ist sicher der wichtigste Künstler seiner Zeit! Wagt er

doch über die Malerei hinaus in jene Zonen vorzustoßen, wo Malerei nicht mehr Malerei und Kunst, nicht mehr Kunst, sondern eine Notwendigkeit wird ... Schönberg als Maler gibt es nicht ...." Schuld sei das urteilende Subjekt, das nur da die „Vorgänge, Kunst zu machen" beachtet, wo es eine „klassische Klassifizierung" gebrauchen kann.

Das Denken braucht Klassifizierung als Ordnungsmuster, auch müssen diese den „allgemeinen Vorstellungsgaben" zugänglich sein, wenn Kommunikation erwünscht ist. Es müssen ja keine klassischen sein.

Die bereits erwähnten Ausstellungen der 80er Jahre, die sich in ihrer selektiven Zusammenschau für weitgespannte Kontexte unter Leitbegriffen wie „Klang der Bilder" oder „Gesamtkunstwerk" interessieren, können hier keine weitere Verhandlung erfahren; Schönbergs Malerei wird hier in Absicht auf den übergeordneten Aspekt betrachtet. Seiner Rezeption im Rahmen von Ausstellungen ist ein gesonderter Beitrag gewidmet.

Patrick Werkner, der die bisher letzte umfassendere Arbeit zu Schönberg dem Maler leistete,[75] glaubt – im Gegensatz zu Gorsen – an die Halluzination der Visionen. Sein Beitrag vermag die möglichen Schwerpunkte einer Betrachtung zusammenzufassen. Psychologie (das biographisch ausgedeutete Werk), Theosophie/Metaphysik (Steiner, Strindberg), Synästhesie (*Erwartung, Die glückliche Hand*) und Kandinsky stellen sich jetzt als die von je schon vorhandenen Zentren, um die die Gedanken über Schönberg, den Maler kreisten, heraus.[76]

Dabei klammert Werkner Schönbergs Landschaften und Porträts als „durchaus nicht revolutionär" und „unbeholfen" aus. Neben den zur „Vergewisserung der eigenen Identität" geschaffenen, aus seiner Lebenskrise (finanzielle Notlage, Skandalaufführungen seiner Musik, Gerstl-Affäre) heraus motivierten Selbstporträts, sind es für Werkner die Visionen, „die die eigentliche Bedeutung von Schönbergs Malerei" ausmachen. Den „‚psychotherapeutischen' Effekt" sieht der Autor u.a. in der apotropäischen Funktion solcher Bilder.

Auch wenn einer primär kunstgeschichtlichen Methode hier wenig Raum gegeben wird,[77] mutet Werkner dem Erkenntnisvermögen einer Individual- und Kollektivpsychologie („archaische Umsetzung von

Angsterlebnissen“ im Gemälde *Roter Blick*) zuviel zu: „Stärker als in einem kunsthistorischen Kontext erschließt sich Schönbergs Malerei … aus ihrem schaffenspsychologischen Zusammenhang.“ Worin bestünde denn die Berechtigung eines solchen Zugangs – psychoanalytisch gesehen –, wenn nicht in bloß allgemeinen Feststellungen zu biographischen Daten seiner doch eher „äußeren“ Situation und vermuteten Selbstmordabsichten? Ähnliches gilt für Werkners Aussagen zur Synästhesie. Er vermag zwar motivische Vergleichbarkeiten aufzuzeigen, aber es bedeutet eine Sinnentstellung des Begriffs, will man Gesamtkunstwerkstendenzen etwa des Dramas *Die glückliche Hand* als synästhetisch bezeichnen. Die Betonung von „Schönbergs Interesse an synästhetischen Phänomenen“ negiert als Prämisse der Betrachtung jegliche Möglichkeit, optische und musikalische Prozesse, aber auch den Text als relativ unabhängig zu erfahren.[78] Sie impliziert förmlich einen notwendigen Gleichklang, der weder nach Schönbergs Aussagen noch im Vergleich seiner Malerei mit seiner Musik zwingend erscheint.

Erstmals in dieser Deutlichkeit legt Werkner den theosophischen „Grund“ des Schaffens Schönbergs dar. Im Rückbezug auf einen 1912 an Kandinsky gerichteten Brief[79] wird die Legitimation seiner Kunst (neben aller inneren Notwendigkeit, die einer solchen nicht bedarf) im „Entwickeln von ‚Dechiffrier-Methoden‘“ gefaßt, „die den Menschen auf die Rätsel des Daseins einüben können und sollen“.[80] Diese Methoden als schöpferisch unbewußte, zusammen gesehen mit Schönbergs Begeisterung für anthroposophisches Gedankengut und seiner autoritären Persönlichkeit, lassen Werkner mit gutem Grund vermuten, Schönberg sehe sich als Zielpunkt einer „weitverbreiteten Heilserwartung an den Künstler“, als Künstlermessias.

Zuletzt sei auf eine Auseinandersetzung mit Schönberg verwiesen, die systematisch, nicht historisch, die Verbindung von bildender Kunst und Musik am konkreten Einzelfall untersucht. Helga de la Motte-Haber[81] zeigt an Schönbergs Kompositionen das Ineinander von temporalen und räumlichen Qualitäten, wodurch sich sowohl ein nicht mehr linear gerichtetes Zeitbewußtsein als auch die prinzipielle Gleichwertigkeit „von horizontalen und vertikalen Vorgängen“ verrät; „Zeit und Raum sind in dieser Auffassung eine einzige Kategorie“.[82] Die eindringliche Darlegung von Zusammenhängen der optischen und

akustischen Erfahrungen – wie z.B. in der *Glücklichen Hand*[83] – macht „zusätzliche Annahmen" über die Verbindung von Musik und Malerei in Schönbergs Werk notwendig, eine genauere Analyse von Raum- und Zeitstrukturen der Bilder steht noch aus.

Es ist nicht meine Absicht, den verschiedensten Perspektiven und Positionen Schönbergs bildkünstlerischem Schaffen gegenüber neue hinzuzufügen. Diese mögen für sich stehen – fruchtbare Querverbindungen ergeben sich in der Überschau von selbst – und trotz mancher innovativer Ideen den Mangel an grundlegender, auch kunsthistorischer Aufarbeitung als Voraussetzung für eine weitere, sinnvolle Erschließung des Spektrums der Bilder deutlich werden lassen. Dieser Mangel ist selbstverschuldet, was die Disziplin der Kunstgeschichte und ihre Selbstbeschränkung des Vermögens angeht. Das Versagen der Kunstgeschichte ist mehrfach: Sie hat es bisher versäumt, das zu leisten, was sie zu leisten vermag, nämlich konkrete Bildanalysen sowie den Versuch individualikonographischer Entschlüsselung unter doch naheliegender Einbeziehung des Gesamtwerks. Dies ist nur jenseits der herkömmlichen Interpretationsmuster erfolgversprechend, aber die Angemessenheit der zu stellenden Fragen hat aus dem Gegenstand der Betrachtung zu erwachsen, der Betrachtung der einzelnen Bilder. Erst dann könnten Zusammenhänge „anderer Art", solcher, die bisher einfach nicht im Gedächtnis des Wissenschaftsrepertoires vorkamen, erschlossen werden. Der Versuch der historischen Einordnung als erster Schritt produzierte bloß allgemeine, gewohnte Epochencharakteristika, die den Bildern Schönbergs etwas zumuten, was ihnen nicht eignet, ja sie umso unverständlicher erscheinen läßt. Auch der Versuch einer psychologisierenden Interpretation scheiterte daran, daß die Methode der Annäherung als Prämisse das Ergebnis vorwegnahm. Ist Schönbergs Psyche an den Dokumenten der Bilder als Niederschlag derselben abzulesen, erklärt man die Bilder mit Schönbergs Verfassung, oder umgekehrt? (Freitag, Gorsen). Auch die historische Rückbindung individualpsychologischer Überlegungen an Archetypen (Freitag, Werkner) erklärt hier nichts, ebensowenig wie die Anhäufung biographischer Einzelereignisse. Die bloße zeitliche Nähe, die Parallelisierung der musikalischen Entwicklung bzw. Nichtentwicklung mit dem Experimentieren im fremden Medium, gar als Katalysator der kompositorischen Innova-

tion kommt über die Feststellung, daß dies so ist (sein soll), nicht hinaus. Vielmehr bleibt der Nenner beider Bereiche in der Person Schönbergs beschlossen; es sind die Gemeinsamkeiten der „Produkte“ Musik und Malerei in ihren Ausprägungen eben nicht faßbar, ja nicht einmal innerhalb des malerischen Œuvres selbst. Dabei nutzt es wenig, erklärt man die Divergenzen „nur aus der Verschiedenheit des Materials“ (Rufer), der Fluchtpunkt bliebe erst noch zu bestimmen. Einzige Konstante ist bisher: Schönberg selbst.

Oberhuber hat dies „radikal Neue“ in seiner „Notwendigkeit“ erkannt, aber es ist nicht die Malerei, die hier zu „nicht mehr Malerei“ oder die Kunst die zu „nicht mehr Kunst“ wird. Denn diese „innere Notwendigkeit“ produziert (notwendig) Bilder. Vielmehr ist es das Phänomen Schönberg, das über die Objekthypothese der Bilder (Wohlgemuths Mißverständis)[84] hinausgeht. Es kann nur darum gehen, diesem Phänomen näherzukommen, und es gilt nicht, die Bilder durch sprachliche Erklärung überflüssig zu machen. Dennoch muß dann das Erforschen dieses Aspekts der Gesamtpersönlichkeit auf eine Grundlage gestellt werden, die weder selektiv Bilder gebraucht, um zu sehr gefestigten Denkschemata entsprechen zu können, noch die vermeintliche Sicherheit gebende, selbst nur historisch motivierte Methode zum eigentlichen Ergebnisproduzenten der Untersuchung werden läßt.

Zum Ausgangspunkt einer solchen Grundlage, die die Kenntnis des gesamten Œuvres überhaupt erst ermöglicht, mögen die versammelten Exponate und der Werk-Katalog der Arnold Schönberg-Ausstellung beitragen.

1 Diese ist insofern dringlich, als nur sie die Frage nach Abhängigkeit oder isoliertem Nebeneinander von Musik und Bildender Kunst in den Voraussetzungen prüfen könnte.

2 So ein Gros der Titel der Arbeiten, die sich um das Thema Schönberg und die Malerei bemühen.

3 Dabei kann kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden; im folgenden sind bis auf wenige Ausnahmen nur solche Arbeiten angesprochen, die sich der Absicht nach explizit auch mit dem Maler beschäftigen. Das Literaturverzeichnis ergänzt zusätzlich solche Titel, die sich zwar auch mit Schönberg dem Maler befassen, aber mir entweder bisher nicht zugänglich waren oder deren Behandlung im Text mir nicht nötig erschien. Publikationen zum Thema Kandinsky und Schönberg sind nicht berücksichtigt (vgl. dazu den Beitrag von Ketteler in diesem Band). Die im Text für die Werke Schönbergs gebrauch-

ten Katalognummern beziehen sich auf die Zählung im Ausstellungskatalog Arnold Schönberg – Das bildnerische Werk, Hrsg. Thomas Zaunschirm, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1991

4 In: Der Anbruch, Jg. XI (1929), S. 45.

5 Neben dem Vorwurf des Mangels an technischer Versiertheit, dem Vergleich zu Schönbergs „gleich grauenhafter" Musik, klassifizierten die Rezensenten von vornherein mit Benennung von Vorbildern (Gaugin, van Gogh, Oppenheim u. Kokoschka). Lediglich die Kritikerin Elsa Bienenfeld bemühte sich um ein Verständnis der Bilder, die sie als malerische Mitteilung „einer gepeinigten, bedrängten Menschenseele" verstand (so im Illustrierten Wiener Extrablatt, 13. 10. 1910, S. 12). Vgl. hierzu Eberhard Freitag, Schönberg als Maler, Münster/Westfalen 1973, S. 510. Der vernichtenden Kritik stand die glühende Begeisterung der Anhänger des Schönbergkreises gegenüber, von der viel in Karl Linkes Einleitung zum Katalog der Ausstellung von 1910 zu spüren ist.

6 A. Riegls Die Spätrömische Kunstindustrie enthebt die „primitiven", unklassischen Sprachmittel der Künste dem Verdikt der technischen Unfähigkeit und deutet sie als Ausdruck eines auf andere Ziele gerichteten „Kunstwollens".

7 So etwa Udo Kultermann, der von einer prinzipiell parallelen Entwicklung von Kunstproduktion und Kunstgeschichte ausgeht: „Die Kunstgeschichtsschreibung des Expressionismus arbeitete nach den gleichen geistigen Strukturen wie die Künstler der Zeit." U. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Geschichte einer Wissenschaft, Düsseldorf 1966, S. 268.

8 Karl Linke, Arnold Schönberg, Separatabdruck der Wiener Kunst- und Buchschau, Nr. 2 (1910), S. 2–6. Vgl. auch Linke, Gedanken zu Schönberg, in: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater, Jg. 2, Heft 17, Apr.–Jun. (1911), S. 710–714.

9 Vgl. zu dieser negativen Einschätzung der bloßen Sinnesorgane auch Paris von Gütersloh, Schönberg der Maler, in: Arnold Schönberg, R.Piper & Co, München 1912, S. 73: „Die sensiblen Organe, früher der Aufnahme bestimmt, dienen nur mehr der Angst des ungeistigen Menschen: von der Vielheit erdrückt zu werden, sind Abwehr-, Verteidigungsorgange geworden, und Anschauen heißt auswählen, reduzieren, entgrässlichen, paralysieren, entgöttlichen."

10 Josef Rufer, Schönberg als Maler – Grenzen und Konvergenzen der Künste, in: Aspekte der Neuen Musik. Festschrift für Hans Heinz Stuckenschmidt, Kassel 1968, S.50–57. Vgl. auch vom selben Autor: Das Werk Arnold Schönbergs, Kassel 1959.

11 Rufer war von 1926 bis 1929 Schüler in der von Schönberg verwalteten Meisterschule für musikalische Komposition in Berlin.

12 Für den Primat des Unbewußten, den Schönberg über alles stelle, muß sich Rufer auf die Harmonielehre beziehen und zitiert: „Wenn mehr geschieht als man sich denken kann, kann das nur unbewußt geschehen." Die Absolutheit, mit der eine Künstlerselbstaussage – noch dazu für den Bereich der Musik – verallgemeinernd auf die Gesamtheit des Werkes/der Person Anwendung findet, ist m.E. voreilig.

13 Diese Deutung Rufers wurde 1973 von Eberhard Freitag (a. a. O., S. 56) kritisiert: „Er füllt den leeren Raum mit existenziellen und schaffenspsychologischen Überlegungen, ein interpretatorisches Vorgehen, das angesichts der Zielrichtung der Vorzeichnung (vgl. Kat. 58) … nicht zu rechtfertigen ist.

14 Schönberg – Webern – Berg. Bilder – Partituren – Dokumente, Den Haag, Gemeentemuseum und Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, 1969.

15 In Anwendung des o.g. Modells eines Strukturvergleichs werden Kandinsky und Mondrian mit Schönbergs Neuer Musik verglichen, Picasso aber dem Gegenstück – gemäß Adornos Gegenüberstellung von Schönberg (Fortschritt) und Strawinsky (Restauration) – Strawinsky zugeordnet, „als Vollender der alten Welt". Hofmann sieht in Adornos „Orientierungsmodell" eine auch für den Kunsthistoriker besondere Vorbildlichkeit.

16 Etwa so, daß ein Baumstamm während seines Verlaufes verschiedene Farben annimmt, der Kontur – die durchlaufende Melodie – aber davon nicht betroffen ist.

17 Vgl. hierzu Rufer, a. a. O., S. 53.

18 Vgl. Paul Klees Tagebücher, Hrsg. Felix Klee, Köln 1957, S. 246.

19 So Kandinsky in Der Blaue Reiter, S. 189.

20 Es muß hier vermerkt werden, daß die Bilder Schönbergs nicht Hofmanns eigentliches Thema sind, vielmehr ist es seine Musik, die Gegenstand seines Aufsatzes ist.

21 Er spricht vom „transitorischen Wirklichkeitsbewußtsein, dem auch die Künstler unserer Epoche auf der Spur sind."

22 Eberhard Freitag, Schönberg als Maler, Phil.Diss. Münster/Westf. 1973.

23 Freitag, a. a. O., S. 4.

24 Freitag, a. a. O., S. 14. Dies steht im Gegensatz zu Hofmanns Ansicht, der gerade eine technische Unterweisung seitens Gerstl vermutet. „Dabei nahm er wohl auch einige handschriftliche Anregungen an."

25 Freitag setzt das Datum der zweiten Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1911 als Endpunkt der Gemäldeproduktion an. Vgl. Freitag, a. a. O., S. 13.

26 Dies ist denkbar der einfachste Weg, der nicht nur für Schönberg Anwendung finden kann.

27 Freitag, a. a. O., S. 20.

28 Freitag, a. a. O., S. 25.

29 Im gleichen Jahr der Ausstellung in Hellers Kunstsalon (1910) hielt Freud in eben diesem Saal der Ausstellung einen Vortrag über die künstlerische und kindliche Phantasie und deren Gemeinsamkeiten.

30 Freitag entdeckte eine am rechten Bildrand in die Farbmasse eingeritzte Bezeichnung: „Erinnerung an Oskar Kokoschka" und bezieht sich mit seiner Deutung auf Schönbergs Aussage: „Ich habe niemals Gesichter gesehen, sondern, ..., nur Blicke. Daher kommt es auch, daß ich den Blick eines Menschen nachmachen kann. Ein Maler erfaßt mit einem Blick den ganzen Menschen, ich nur seine Seele" (so eine handschriftliche Notiz Schönbergs vom 11. 2. 1938). Vgl. Freitag, a. a. O., S. 36. Siehe dazu auch Schönbergs Prager Rede von 1912 (in: Gustav Mahler, Mit Beiträgen von Th.W. Adorno, E. Bloch u.a., Tübingen 1966, S. 56): „Augen, die mehr als das Sinnliche, das nur ein Gleichnis ist, die das Übersinnliche durchdringen. Unsere Seele soll dieses Auge sein." Der plotinsche Topos vom „sonnenhaften Auge" als Fenster der Seele erfreute schon Goethe.

31 Freitag, a. a. O., S. 42/43. Dies gilt m.E. für die anderen Werkgruppen ebenso wenig. Bis auf einen Bezug des Bildes *Gruppe im Garten* (Kat. 196) zu Richard Gerstl und dessen Bild *Baum mit Leiter*, den Freitag nennt, und die Feststellung einer Nähe zur neoimpressionistischen Manier des *Garten in Mödling* (Kat. 195) unterbleibt jedoch die genaue Bezeichnung eben dieser Stilmittel.

32 Vgl. Freitag, a. a. O., S. 45. Die Porträts und besonders die Selbstbildnisse enthalten m.E. jedoch ein nicht geringes Maß an Porträtähnlichkeit (was eine weitergehende, relative Datierung innerhalb des Œuvres geradezu herausfordert).

33 Man muß sich klar machen, daß hier eine Übertragung eines Befundes der Untersuchung der Persönlichkeitsstruktur Schönbergs auf die Bilder, nicht etwa um Resultate der Bildanalysen, die Anlaß zu solcher Sicht der Persönlichkeit geben, vorliegt. Freitag bezieht sich hier auf die Gemälde Kat. 2, 3, 6, 10, 74, 87.

34 Es handelt sich hier um einen Rückgriff Freitags auf die Harmonielehre (S. 112), die hier reinsten Platonismus „predigt".

35 Arnold Schönberg – Gedenkausstellung, Hrsg. Ernst Hilmar, Wien 1974.

36 Robert Waißenberger, Der Bereich der Malerei in Arnold Schönbergs Leben, in: Arnold Schönberg Gedenkausstellung, Wien 1974, S. 100–110.

37 Waißenberger vergleicht hier Gerstls *Sitzende Frau im weißen Kleid* und Schönbergs *Selbstbildnis von hinten* (Kat. 4).

38 Waißenberger bezieht sich auf Schönbergs Bemerkung von 1938, daß er der „Erfinder" der Blicke sei, „diese Visionen seien dem Atem eines wirklichen Malers vollkommen entgegengesetzt". Vgl. Waißenberger, a. a. O., S. 101.

39 Verglichen werden hier Kokoschkas *Porträt einer Unbekannten* (Museum des 20. Jahrhunderts, Wien) oder *Kinder mit den Händen der Eltern* (Österreichische Galerie, Wien) mit Schönbergs Bild *Hände* (Kat, 8, Lenbachhaus, München).

40 Lucius Griesebach (Hrsg.), Hommage á Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit, Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Sept. – Nov. 1974, Berlin 1974.

41 Vielmehr bedauert man im Vorwort des Kataloges, daß es aus organisatorischen (politischen) Gründen nicht möglich war, erstmalig Bilder des litauischen „Maler-Musikers" Ciurlionis aus Wilna zu beschaffen und auszustellen.

42 Dies sind im einzelnen: Th.W. Adorno, Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, H.H. Stuckenschmidt, Bilder und Schicksale, Josef Rufer, Schönberg – Kandinsky. Zur Funktion der Farbe in Musik und Malerei, Arnold Schönberg, Konsonanz und Dissonanz.

43 Dies hat m.E. den eigenartigen Effekt, daß Schönbergs Bilder nach solcher Betrachtung nur umsomehr als „Fremdkörper" aus dem Pool der Kunstproduktion der Moderne hervorstechen.

44 Im Rahmen der musikwissenschaftlichen Schönberg-Veranstaltungen der Berliner Festwochen stellt Klaus Kropfinger dazu fest: „Gewisse Stauungen und Spannungen, die der künstlerische Umbruch im musikalischen Schaffen bewirkte, schlugen sich als malerischer Ausdruck nieder. Zu fragen wäre allerdings, ob darüber hinaus nicht auch ganz spezielle Momente ins Bild eingingen." Schönbergs Tätigkeit als Maler „bildet – beim Fehlen eigentlich ästhetisch-theoretischer Reflexionen über eine Korrespondenz von Malerei und Musik – einen deutlich abgegrenzten … Bereich seines Schaffens." Kropfinger spricht von einer „unterirdischen Korrespondenz der Künste". Vgl. Klaus Kropfinger, Schönberg und Kandinsky, in: Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß in der technischen Universität, Berlin, 23.–27. Sept. 1974, S. 9–14. Feststeht, daß das musikalische Schaffen Schönbergs durch theoretische Überlegungen und Formulierungen (vgl. Russell) gekennzeichnet ist. Ähnliches gilt für seine Malerei keinesfalls.

45 Arbeitsheft 24 der Akademie der Künste der DDR, Sektion Musik, Forum: Musik in der DDR – Arnold Schönberg (1874–1951). Zum 25. Todestag des Komponisten, hgg.v. Mathias Hansen und Christa Müller, Berlin 1976. Siehe darin den Aufsatz von Gerhard Wohlgemuth, Schönberg und die Künste, S. 151–163. Abschnitte dieses Arbeitsheftes entsprechen dem Katalog der Schönberg-Ausstellung vom 3. 12. 76–9. 1. 77 im Marschallgebäude am Marx-Engels-Platz in Ost-Berlin, die zum größten Teil auf Materialien der Wiener Gedenkausstellung von 1974 beruhte.

46 L'art pour l'art ist letztlich das, wogegen sich der Anspruch der sozialistischen Kunstdoktrin der dienenden Künste wendet: dieses, sich bei George als Kulminationspunkt in „pervertierter Weise" zu einem „reaktionären Aristokratentum umschlagende Prinzip", „solch rabiate Künstlerphilosohie führte zur Vergötterung des Künstlers." Georges „hochgetriebenem Formästhetizismus", „in dieser Strenge des Auswählens war Schönberg … mit George verwandt."

47 Vgl. Wohlgemuth, a. a. O., S. 155.

48 Bandinelli bezieht sich hier auf Kandinsky: Vgl. Bianchi Bandinelli, Wirklichkeit und Abstraktion, Dresden 1962, S. 89f, zitiert nach Wohlgemuth, a. a. O., S. 155.

49 Diese Aussage gilt dem Autor für Kandinskys Abstraktionen und Schönbergs abstrakte Kompositionen, ist in diesem Kontext aber auch auf den Expressionismus zu beziehen. Wohlgemuth scheint dabei dennoch an eine Kunst zu glauben, die es vermag, objektiv wahrhaftig (realistisch) zu sein. „Dieses Sklave-sein" (gegenüber der Natur) „aber wird von der abstrakten Kunst nicht akzeptiert". Wohlgemuth erkennt zwar das Paradox der Darstellung des Undarstellbaren, verwechselt aber das Bild als Objekt (Gegenstand der Betrachtung) mit dem „dargestellten" Inhalt. Schönberg malt Prozesse, unbewußt Unbewußtes; die dahinterliegenden, eigentlichen Inhalte sind eben nicht das, was sich als Niederschlag, als Bild zeigt. Insofern sind Schönbergs Bilder ungegenständlich, bloßer

(jeweils anderer) Ausdruck der Idee erst im Vollzug der Rezeption und können erst dann wieder Kunstwert erlangen, indem sie – seitens des Betrachters – an solchem Prozeß teilhaben (Linke!). Kants kopernikanische Wende ist hier sowenig betroffen wie „Denken", ob vorkantisch oder nicht.

50 Von diesem „zurück an die Grenze des Prähistorischen" spricht auch schon Gütersloh, wenn auch in umgekehrter, positiver Weise. Vgl. Gütersloh, a. a. O., S. 68.

51 Wohlgemuth bemüht hier die Pensés Pascals (a. a. O., S. 162). Natürlich ist Schönbergs Kunst auch als Chiffre „außerkünstlerischer Denkinhalte" zu nehmen; der materialistische Blick liest zu wörtlich, wenn er tatsächlich „reine Geistigkeit" erwartet oder vermißt; „Inhalte" bleiben es um nichts weniger, gerade weil die erklärende Sprachlichkeit versagt, deren Unzulänglichkeit auch der Gradmesser ihrer Gewichte ist.

52 Journal of the Arnold Schoenberg Institute, Vol. II, No. 3, Juni 1978. Der Katalog ist Ergebnis der Bemühungen von Ellen Kravitz und Lawrence Schoenberg. Dort finden sich auch Schönbergs Malerische Einflüsse, Aufzeichnungen des Gesprächs von Halsey Stevens mit Schönberg, sowie die englische Übersetzung von Kandinskys Aufsatz Die Bilder.

53 Georg Eisler, Observations on Schoenberg as Painter, in: Journal …, a. a. O., S. 173ff.

54 Klaus-Peter Schuster, Arnold Schönberg, in: Ausst. Kat. Experiment Weltuntergang. Wien um 1900, Hrsg. Werner Hofmann. München 1981. Der auch vom selben Autor miterarbeitete Katalog ist eines der frühen Beispiele für die Tendenz der 80er Jahre, mit thematisch und inhaltlich breit angelegten Ausstellungen aufzuwarten. Es ist der Kontext des Leitbegriffs oder Problems, der das Interesse am einzelnen Künstler wachhält, aber reduziert; eine verkürzte Sicht oder gar bloße Nennung Schönbergs ist oftmals die scheinbar notwendige Folge.

55 John Russell, Schoenberg the Painter, in: Keynote Magazine, New York, Jan. 1983, S. 6–13. Der Rezeptionsmangel, der für Musik ebenso wie für Schönbergs Malerei gilt, ist Russells Aufsatz gleichsam als Schlagzeile („Schoenberg is a painter of unseen pictures just as he is to this day a composer of largely unheard works") vorangestellt und mag den chief art critic der New York Times verraten. Seine Behauptung „there is no book on it" sagt freilich mehr über die Hindernisse der Rezeption europäischer Dissertationen in Amerika aus.

56 Die Autorin hält dies voreilige „Theoretisieren an den Haaren herbeigezogen". *Die Glückliche Hand* handle nicht nur von unerwiderter Liebe, auch von der gesellschaftlichen Notlage der Künstler. Auch in anderer Weise widerlegt Kallir Russell: es ist bisher die einzige Publikation, die sich ausführlich mit der bisherigen „Schönberg-Forschung" kritisch auseinandersetzt. Vgl. Jane Kallir, Arnold Schoenbergs Vienna, Ausst. Kat. Galerie St. Etienne, New York, Rizzoli 1984, S. 32. Es sei bemerkt, daß auch hier – der Wiener Kunsthistoriker Otto Kallir, Besitzer der New Yorker Galerie war mit Schönberg bekannt – eine über bloßes Interesse als Kunstwissenschaftler hinausgehende Beziehung zu Schönberg besteht. Dies betrifft etwa die Hälfte der Autoren, die sich mit seiner Malerei auseinandersetzten, und kennzeichnet die Unterlassung der Kunstgeschichte.

57 Der Verweis auf den Briefwechsel mit Emil Hertzka und Carl Moll, noch vor der Ausstellung im Salon Heller 1910, mag dies deutlich werden lassen. Vgl. Kallir a. a. O., S. 42 u. Anm. 15/16. Kallir verweist in diesem Zusammenhang auf die völlig überzogenen Preisvorstellungen Schönbergs. Als Maler noch unbekannt, spricht er im Brief an Hertzka von 200–400 Kronen für ein Porträt in Öl. Schiele, der am Beginn seiner Karriere 60–150 Kronen für ein Ölgemälde erreicht, schöpft mit 300–400 Kronen auf dem Höhepunkt der Nachfrage das Limit des Marktes aus.

58 Sein dem Jugendstil verhaftetes Kartenspiel spreche dafür. Vgl. Kallir, a. a. O., S. 45.

59 Zu Kokoschka und Schönberg vgl. das lesenswerte Kapitel Die Explosion im Garten: Kokoschka und Schönberg in Carl Schorskes Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siecle, 2. dt. Aufl., Frankfurt 1982, S. 305–346. Auch Schorske betont die Rolle der Literatur, „die beiden Männern als Hebamme diente"; aber der Autor erkennt (hier für Kokoschka) auch die „Kluft zwischen Bild und Text": „Vorstellungen die wichtig im

Text sind … fehlen auf den Bildern, und die lebhaften Farbangaben sowohl des Textes wie der Lithographie entsprechen einander nur selten."

60 Diese Kanalisierung der Produktion durch das Vermögen Schönbergs scheint mir aufschlußreich. Nimmt man an, daß Schönberg da am meisten produziert, wo sich seine „Vorstellungen" am eigenen Vermögen gemessen besser umsetzen lassen, ist man von Brüchen und sichtbar unabhängigen Entwicklungen weniger überrascht, bedenkt man zudem, daß sich Vorstellungen oder deren Bedeutsamkeiten auch ändern können.

61 Das heißt m.E. nicht, von einem einheitlichen Stil zu sprechen – lediglich die mangelnde Professionalität und ihre je unterschiedlichen Auswirkungen könnten als Nenner dieses „Stils" gelten. Das Vorhandensein stilistischer Eigenart unterscheidet gerade Künstler wie Gerstl und Kokoschka von Schönbergs „Vermeidungstaktik" und deren Resultat im Bild.

62 Vgl. Kallir, a. a. O., S. 53 u. S. 58: „Visions as an artistic process – the attempt to record not the thing seen so much as the act of seeing – was a concept much in vogue at the turn of the century."

63 Kallir, a. a. O., S. 57.

64 Kallir, a. a. O., S. 62.

65 Vgl. Anm. 60.

66 Schönberggespräch (25. Mai 1984), Hrsg. Hochschule für Angewandte Kunst, Wien 1984.

67 Vgl. oben u. G. Eisler, Schönberg als Maler, in: Schönberggespräch, a. a. O., S. 15–23.

68 Damit widerspricht Eisler den Absichten des Wiener Symposions. Die verschiedenen Disziplinen verbleiben so in ihrem Nebeneinander, der vorgegebene Fluchtpunkt des „gesamten Schöpfungsaspektes" erweist sich als zu ausgedehnter Rahmen. Interdisziplinäre Zusammenarbeit wäre am konkreten Fall als Möglichkeit überhaupt erst zu prüfen.

69 P. Gorsen, Arnold Schönberg als Maler der Visionen. Zur Rekonstruktion einer künstlerischen Doppelbegabung, in: Schönberggespräch, a. a. O., S. 51–70. Vgl. auch ders., Das Auge der Seele – Arnold Schönberg als Maler, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. Okt. 1984, S. 237, sowie Gorsens Publikation Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft, Frankfurt/M. 1980, die auch für den hier verhandelten Aufsatz – auch was das Interesse und die Ausrichtung des Autors anbelangt – von Bedeutung ist.

70 Gorsen stellt einen „international zu beobachtenden Übereifer einer Rekonstruktion der klassischen Österreichischen Moderne" fest, die „zu manchen Übertreibungen und Überschätzungen" verleite. Ausdrücklich wird auf die Erschwernis durch fehlende Datierung und die Vernichtung von Dokumenten im Zusammenhang mit Gerstl (durch diesen selbst) verwiesen. Dieser Spielraum für Hypothesen sollte nicht voreilig besetzt werden; nur so ist die unkritische Fortpflanzung von Vermutungen zu verhindern.

71 Insofern handelt es sich bei Gorsens Betrachtungen eher um den Nachvollzug der Selbsttherapie oder -analyse Schönbergs.

72 Gorsen faßt Schönbergs Schaffen – auch das kompositorische – in der Dialektik von Depression („das zu überwindende Regressive") und Manie („das Konstruktive") und vergleicht Schönbergs Bilder mit Bildern von an endogener Depressivität leidenden Patienten. Diese zeichnen im erregten Zustand ebenfalls ein Panorama von Fratzen und starrenden Augen. Vgl. Gorsen, a. a. O, S. 59.

73 So Freud, Das Unbehagen in der Kultur, GW XIV, S. 431. Es sei an dieser Stelle nur verwiesen auf Mary Mathews Gedos Publikation Psychoanalytic Perspectives in Art, Hillsdale/London 1985. Ihre Analyse unterscheidet sich im Kern kaum von Gorsens Zielrichtung („traumatic situation", „psychological centering"); lediglich die festzustellenden Wendepunkte der Chronolgie des Œuvres – 1910, 1918–25 u. 1933–36 -, sowie die „Konstruktion" von zwölf Lebenszyklen stehen Gorsen entschieden entgegen. Vgl. zu Schönberg S. 198–202.

74 Oswald Oberhuber, Schönberg – der wichtigste Maler seiner Zeit?, in: Schönbergge-

spräch, a.a.O, S. 71–76. Der Autor ist Rektor und Leiter der Meisterklasse für Graphik an der Hochschule für Angewandte Kunst Wien.

75 Patrick Werkner, Arnold Schönberg, in: Physis und Psyche – Der Österreichische Frühexpressionismus, Wien/München 1986, S. 183ff.

76 Schon in Linkes – als zeitlich und „persönlich" authentischster – Text sind bezeichnenderweise das Unbewußte, die Heilsbotschaft sowie die Künste bereits enthalten und ziehen sich als Leitmotive neben Biographischem durch die gesamte Rezeption hindurch.

77 Werkner ist sich der Forderungen einer Hermeneutik des Geschichtlichen bewußt und sieht die Schwierigkeiten der Historizität der Urteile: „Auch Kokoschkas gleichzeitige Werke haben aus heutiger Sicht wenig mit Schönberg gemein. Die Zeitgenossen verbanden jedoch zurecht …". Vgl. Werkner S. 188.

78 Ist schon Kandinskys synästhetisches Vermögen nur schwer nachzuzeichnen, so wird Schönberg von der Forschung gemeinhin nicht als Synästhetiker bezeichnet, wie dies seinen eigenen Aussagen auch entspricht. Zu Kandinsky vgl. Ulrika-Maria Eller-Rüter, Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts, Hildesheim 1990 (Olms Studien zur Kunstgeschichte Bd. 57), die am Ende ihrer Untersuchung mit dem Ergebnis schließt: „Die ‚Große', alle Lebensbereiche umfassende Synthese bleibt Utopie." (S. 211).

79 Vgl. Werkner a. a. O., S. 205/206.

80 Brief Schönbergs an Kandinsky 1912: „(…) Es ist wichtig, daß unsere Schöpferkraft solche Rätsel den Rätseln nachbildet, von denen wir umgeben sind. Damit unsere Seele den Versuch macht – nicht sie zu lösen – sondern sie zu dechiffrieren. Was wir dabei gewinnen, soll nicht die Lösung, sondern eine neue Chiffrier- oder Dechiffriermethode sein. Die, an sich wertlos, Material bietet, neue Rätsel zu schaffen. Denn die Rätsel sind ein Abbild des Unfaßbaren. Ein unvollkommenes, d.i. menschliches Abbild. Aber wenn wir durch sie nur lernen, das Unfaßbare für möglich zu halten, nähern wir uns Gott, da wir dann nicht mehr verlangen, ihn verstehen zu wollen. Da wir dann nicht mehr ihn mit unserem Verstand messen, ihn kritisieren, ihn ableugnen, weil wir ihn nicht auflösen können in jene menschliche Unzulänglichkeit, die unsere Klarheit ist."

81 Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990.

82 Vgl. La Motte-Haber, a. a. O., S. 25-31.

83 Vgl. La Motte-Haber, a. a. O., S. 157ff.

84 Vgl. Anm. 49.

Literatur:

BREITENBACH, Edgar: Arnold Schönberg and the Blaue Reiter, in: The Quarterly Journal of the Library of Congress (Washington D.C.) 34, No. 1 (1977), S. 32–38.

COMINI, Alessandra: Through a Viennese Looking Glass Darkly: Images of Arnold Schönberg and his Circle, in: Arts Magazine (New York) 58 (Mai 1984), S. 107–119.

EISLER, Georg: Observations on Schoenberg as Painter, in: Journal of the Arnold Schoenberg Institute, Vol.II, No. 3, June 1978, S. 173ff.

ders.: Schönberg als Maler, in: Schönberggespräch, Hrsg. Hochschule für Angewandte Kunst Wien, Wien 1984, S. 15–23.

FREITAG, Eberhard: Schönberg als Maler, Phil. Diss. Münster/Westf. 1973

GEDO, Mary Mathews: Psychoanalytic Perspectives on Art, Hillsdale/London 1985, S. 189–202

GORSEN, Peter: Arnold Schönberg als Maler der „Visionen". Zur Rekonstruktion einer künstlerischen Doppelbegabung, in: Schönberggespräch, Hrsg. Hochschule für Angewandte Kunst Wien, Wien 1984, S. 51–70.

GRIESEBACH, Lucius (Hrsg.): Hommage á Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1974.

HAFTMANN, Werner: Über die Funktion des Musikalischen in der Malerei des 20. Jahrhunderts, in: Hommage à Schönberg, Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin, hgg. von L. Griesebach, Berlin 1974, S. 8–41.

HOFMANN, Werner: Beziehungen zwischen Malerei und Musik, in: Ausst. Kat. Schönberg – Webern – Berg. Bilder – Partituren – Dokumente, Den Haag, Gemeentemuseum und Wien, Museum des 20. Jahrhunderts, 1969.

KALLIR, Jane: Arnold Schoenbergs Vienna, Galerie St.Etienne, New York 1984.

KRAVITZ, Ellen: Schoenberg on Canvas. A Different View of Composer Arnold Schoenberg, in: The Enquirer Magazine (Cincinnati), 11. Mai 1975, S. 16–17.

LA MOTTE-HABER, Helga de: Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990.

LINKE, Karl: Arnold Schönberg, Separatabdruck der Wiener Kunst- und Buchschau, Nr. 2 (1910), S. 2–6.

OBERHUBER, Oswald: Schönberg – der wichtigste Maler seiner Zeit?, in: Schönberggespräch, Hrsg. Hochschule für Angewandte Kunst Wien, Wien 1984, S. 71–76.

RUFER, Joseph: Schönberg als Maler – Grenzen und Konvergenzen der Künste, in: Aspekte der Neuen Musik. Festschrift für Hans Heinz Stuckenschmidt, Kassel 1968, S. 50–57.

RUSSELL, John: Schoenberg the Painter, in: Keynote Magazine (New York), Jan.1983, S. 6–13.

SCHUSTER, Klaus-Peter: Arnold Schönberg, in: Ausst. Kat. Experiment Weltuntergang. Wien um 1900, Hrsg. Werner Hofmann, München 1981.

WAISSENBERGER, Robert: Der Bereich der Malerei in Arnold Schönbergs Leben, in: Arnold Schönberg Gedenkausstellung, Hrsg. Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 100–110.

WERKNER, Patrick: Physis und Psyche – Der Österreichische Frühexpressionismus, Wien/München 1986, S. 183ff.

WOHLGEMUTH, Gerhard: Schönberg und die Künste, in: Forum: Musik in der DDR – Arnold Schönberg (1874–1951). Zum 25. Todestag des Komponisten, Arbeitsheft 24 der Akademie der Künste der DDR, Sektion Musik, Hrsg. Mathias Hansen und Christa Müller, Berlin-Ost 1976, S. 151–163.