

Lorenz Dittmann

## Schönberg und Kandinsky

Am 1. Januar 1911 besuchte Wassily Kandinsky, zusammen mit Franz Marc, Alexej von Jawlensky, Marianne Werefkin, Gabriele Münter und anderen Kollegen der "Neuen Künstlervereinigung" in München ein Konzert, in dem Arnold Schönbergs zweites Streichquartett op. 10 von 1907/08 und die Klavierstücke op. 11 von 1909 gespielt wurden.<sup>1</sup> Von diesem Konzert war Kandinsky so beeindruckt, daß der ansonsten eher zurückhaltende maler einige Tage später, am 18. Januar, einen Brief an den ihm unbekanntem Komponisten schrieb:

"Sehr geehrter Herr Professor! Entschuldigen Sie bitte, daß ich ohne das Vergnügen zu haben, Sie persönlich zu kennen, einfach an Sie schreibe. Ich habe eben Ihr Konzert hier gehört und habe viel wirkliche Freude daran gehabt. Sie kennen mich, d.h. meine Arbeiten natürlich nicht, da ich überhaupt nicht viel ausstelle und in Wien nur flüchtig und schon vor Jahren ein Mal ausgestellt habe (Secession). Unsere Bestrebungen aber und die ganze Denk- und Gefühlsweise haben so viel Gemeinsames, daß ich mich ganz berechtigt fühle, Ihnen meine Sympathie auszusprechen. Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche [...]."

Im folgenden kam Kandinsky auf die geometrische "Konstruktion" in der Malerei zu sprechen, bei der er wohl vor allem den Kubismus im Auge hatte. "Es ist momentan in der Malerei eine große Neigung, auf konstruktivem Wege die 'neue' Harmonie zu finden, wobei das Rhythmische auf einer beinahe geometrischen Form gebaut wird. Auf diesem Wege kommt mein Mitfühlen und Mitstreben nur halb mit. *Konstruktion* ist das, was der Malerei der letzteren Zeit so fast hoffnungslos fehlte. Und das ist gut, daß Sie gesucht wird. Nur denke ich über die *Art* der Konstruktion anders. Ich finde eben, daß unsere heutige Harmonie nicht auf dem 'geometrischen' Wege zu finden ist, sondern auf dem

---

1 Vgl. dazu und zum Folgenden: *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, hrsg. von Jelena Hahl-Koch, Salzburg/Wien 1981, Taschenbuchausgabe München 1983, S. 177ff., 19f.; Nuria Nono-Schoenberg, *Arnold Schönberg. 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, Klagenfurt 1992.

direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der 'Dissonanzen in der Kunst', also auch in der Malerei ebenso, wie in der Musik. Und die 'heutige' malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Consonanz von 'morgen' [...]."

Kandinsky nahm also, neben der Charakterisierung des "selbständigen Gehens durch eigene Schicksale", des "eigenen Lebens der einzelnen Stimmen", sogleich Schönbergs zentralen Begriff der "Dissonanz" auch für die Malerei in Anspruch, bezeichnete – ebenfalls in Übereinstimmung mit Schönberg – die "Dissonanz" als die "Konsonanz von morgen" und sah in der Dissonanz das wesentliche Moment einer "antigeometrischen", "antilogischen" Harmonie und Konstruktion. Dabei soll die Dissonanz einer neuen "Freiheit" in der künstlerischen Gestaltung dienen.

Wohl unmittelbar unter dem Eindruck dieses Konzertes malte Kandinsky seine *Impression II (Konzert)* (aufbewahrt in der Städtischen Galerie München)<sup>2</sup>, ein frühes Beispiel solch antilogischer Harmonie. Eine schwebende schwarze Flügelform bewahrt die Erinnerung an den Konzertflügel in sich auf. Eine gelbe Klangwolke umhüllt das Schwarz und stößt am unteren Bildrand dissonant gegen Grau. Das Gelb umfängt auch Farbflächen und Konturformen, die als Reminiszenzen an die Zuhörer gelesen werden können. Nach links hin verdichten sich die schwarzen Striche zu scheinbar chaotischer Unübersichtlichkeit. Hochrot flammt auf. Durch Weißbahnen getrennt begleiten Ultramarinstreifen das Schwarz. Weißbahnen durchstoßen auch das Schwarz und das Rot – wohl als Hinweise auf die Säulen des Konzertsaals aufzufassen. Thema ist die Hingabe an Musik in einem von Tönen schwingenden Raum.

Auch Franz Marc empfand sofort die Übereinstimmung der Schönbergschen Musik mit der Malerei Kandinskys. Aus Sindelsdorf schrieb er am 14.1.1911 an August Macke nach Bonn: "Ein musikalisches Ereignis in München hat mir einen starken Ruck gegeben; ein Kammermusikabend von Arnold Schönberg (Wien) [...]. Das Publikum benahm sich pöbelhaft wie Schulfrazten, nieste und räusperte sich unter Kichern und Stuhlrücken, so daß es sehr schwer war, der Musik immer zu folgen. Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich mußte stets an Kandinskys große Komposition denken, der auch keine Spur von Tonart zuläßt [...] und auch an Kandinskys springende Flecken beim Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen läßt (eine Art weiße Leinwand zwischen den Farbflächen!). Schönberg geht von dem Prinzip aus, daß die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine sogenannte Dissonanz ist nur eine weiter

---

2 Farbabbildungen der erwähnten Werke Kandinskys finden sich in umfangreicheren Publikationen zur Kunst Kandinskys.

auseinanderliegende Konsonanz. Eine Idee, die mich heute beim Malen unaufhörlich beschäftigt und die ich in der Malerei so anwende: Es ist durchaus nicht erforderlich, daß man die Komplementärfarben wie im Prisma nebeneinander auftauchen läßt, sondern man kann sie so weit man will 'auseinanderlegen'. Die partiellen Dissonanzen, die dadurch entstehen, werden in der Erscheinung des ganzen Bildes wieder aufgehoben, wirken konstant (harmonisch), sofern sie in ihrer Ausbreitung und [ihrem] Stärkegehalt komplementär sind. Ich male z.B. ein Waldinterieur. Statt nur die Bäume komplementär in Licht-, Kern- und Schatten-Seite und in ihrem Verhältnis zum Boden und Hintergrund zu malen, male ich den einen rein blau, den nächsten rein gelb, grün, rot violett usw. (soviel Farben mir im Naturbilde, hier aber gemischt und nebeneinander erscheinen). Desgleichen trenne ich die Farben des Terrains und der Laubpartien in einzelne, abgegrenzte reine Farbpartien, die ich mit künstlerischem Geschmack und Instinkt (aber ohne genaue Rücksichtnahme auf das Nebeneinander der Komplementärfarben) über das ganze Bild verteile [...].<sup>3</sup>

Marc setzt hier – und dies ist von Bedeutung – musikalische Konsonanz und Dissonanz in Analogie zu farbigen Komplementärkontrasten und deren Auflösung.

Wie sind komplementäre Farbkontraste als "konsonante" zu verstehen? Für Goethe waren die Komplementärfarben deshalb wichtig, weil sie die vom Auge selbst hervorbrachten und damit die naturgegebenen sind. In seiner *Farbenlehre* von 1810 heißt es: "Wenn das Auge die Farbe erblickt, so wird es gleich in Tätigkeit gesetzt, und es ist seiner Natur gemäß, auf der Stelle eine andre, so unbewußt als notwendig, hervorzubringen, welche mit der gegebenen die Totalität des ganzen Farbkreises enthält. Eine einzelne Farbe erregt in dem Auge, durch eine spezifische Empfindung, das Streben nach Allgemeinheit. Wird nun die Farbentotalität von außen dem Auge als Objekt gebracht, so ist sie ihm erfreulich, weil ihm die Summe seiner eignen Tätigkeit als Realität entgegenkommt [...]."

In Goethes Farbkreis stehen sich die einander fordernden Farben gegenüber: "Gelb fordert Rotblau, Blau fordert Rotgelb, Purpur fordert Grün". Für Goethe geben so die einander fordernden, die komplementären Farben die "harmonischen Zusammenstellungen" ab, denn sie sind die naturgegebenen. "So einfach also diese eigentlich harmonischen Gegensätze sind, welche uns in dem [Farb]Kreise gegeben sind, so wichtig ist der Wink, daß uns die Natur durch Totalität zur Freiheit heraufzuheben angelegt ist, und

---

3 August Macke – Franz Marc. Briefwechsel, hrsg. von Wolfgang Macke, Köln 1964, S. 40.

daß wir diesmal eine Naturerscheinung zum ästhetischen Gebrauch unmittelbar überlie-  
fert erhalten[...].<sup>4</sup>

Auch Franz Marc stand noch in dieser Tradition, wenn er die komplementären Farb-  
verbindungen als die eigentlich "harmonischen" bezeichnete.

Kandinsky aber war ungleich kühner. In seiner Malerei wie auch in seiner Farbenlehre  
spielen Komplementärkontraste nur eine untergeordnete Rolle. Zum "ersten großen  
Gegensatz" in der Farbwelt erklärte er den von Gelb und Blau (also nicht die kom-  
plementären Gelb-Violett oder Blau-Orange) als Gegensatz von "Wärme und Kälte der  
Farbe". Darauf folgt sogleich der Gegensatz von Weiß und Schwarz, also ein Gegensatz  
unbunter Farben, die, wie noch zu zeigen ist, für Kandinsky sehr bedeutungsvoll sind.  
Erst danach kommen die Gegensätze Rot-Grün und Orange-Violett. (Ein Schema aus  
Kandinskys Publikation *Über das Geistige in der Kunst* zeigt diese Paare der Gegensätze,  
die Buntfarben gerahmt von Weiß und Schwarz. Der erste Gegensatz ist der von  
Gelb und Blau.)

In der Tat bestimmt der Klang von Gelb und Blau auch viele Bilder Kandinskys, schon  
solche seiner gegenstandsdarstellenden Phase, wie etwa die 1909 gemalte *Grüingasse  
in Murnau* (Städtische Galerie München). Hier erscheinen noch Dingfarben, Oberflächen-  
farben, aber sie sind in ihrer Intensität machtvoll gesteigert durch ein farbig interpretiertes  
Beleuchtungslicht, das Straße und Hausmauern zu kraftvollem Gelb, aber auch zu Grün,  
zu Karminrot und Blau führt, die Schatten aber in Blau und tiefes Grün verwandelt. In  
kräftigen Gegensätzen setzen sich die Farbbezirke voneinander ab, verfestigt wie zu  
Teilen einer Intarsie, zugleich aber vielfältig in sich differenziert: Blau in unterschiedliche  
Helligkeitsstufen von strahlendem Ultramarin bis zu weißlichem Hellblau; Gelb kühl und  
orangefarben-warm; Grün als warmer Gelblichton, satter Dunkelgrad und kaltes Blaugrün  
– mit Rot, da sich von Zinnober nach Purpur ausspannt, zu freilich nur als Nebenmotive  
wirksamen Komplementärkontrasten verbunden – das Ganze aber eingebunden in den  
Hauptakkord von Gelb und Blau.

Der Hinweis auf Franz Marc sollte darauf aufmerksam machen, daß die Analogisierung  
von Malerei und Musik nicht nur und nicht erst Kandinsky bewegte. Eine weiter gespannte  
Betrachtung müßte darlegen, daß schon bei Eugène Delacroix, im 19. Jahrhundert  
also, die Formel *ut pictura poesis*, der Vergleich von Malerei und Literatur, ersetzt wurde

---

4 Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*, Ausgabe der Theoretischen Schriften, Tübingen 1953, S. 332f.

durch die Formel *ut pictura musica*. Auch Cézannes musikanaloge "Modulation" der Farbtöne wäre dabei zu erörtern.

Bei Kandinsky erlangt der Vergleich von Malerei und Musik allerdings eine neue Dimension. Kandinsky war selbst musikalisch etwas gebildet, spielte leidlich Cello und Klavier und war von früh an von der Macht der Musik, als Hörender wie als Sehender, getroffen: Er war ja synästhetisch begabt, für ihn war die Vergleichbarkeit der Sinnesempfindungen kein gedankliches Konstrukt, sondern unmittelbare Erfahrung. In seinem 1913 veröffentlichten Text *Rückblicke* erwähnte Kandinsky einen Besuch in Rothenburg ob der Tauber und beschrieb, wie er dort malte. Nur ein Bild aber blieb von dieser Reise zurück. "Das ist *Die alte Stadt*, die ich aber erst nach meiner Rückkehr nach München [also 1902] auswendig malte. Sie ist sonnig, und die Dächer machte ich so grellrot, wie ich damals nur konnte. Auch in diesem Bild habe ich eigentlich nach einer gewissen Stunde gejagt, die immer die schönste Stunde des Moskauer Tages war und bleibt. Die Sonne ist schon niedrig und hat ihre vollste Kraft erreicht, nach der sie den ganzen Tag suchte, zu der sie den ganzen Tag strebte. Nicht lange dauert dieses Bild: noch einige Minuten, und das Sonnenlicht wird rötlich vor Anstrengung, immer rötlicher, erst kalt und dann immer wärmer. Die Sonne schmilzt ganz Moskau zu einem Fleck zusammen, der wie eine tolle Tuba das ganze Innere, die ganze Seele in Vibration versetzt. Nein, nicht diese rote Einheitlichkeit ist die schönste Stunde! Das ist nur der Schlußakkord der Symphonie, die jede Farbe zum höchsten Leben bringt, die ganz Moskau wie das Fortissimo eines Riesenorchesters klingen läßt und zwingt. Rosa, lila, gelbe, weiße, blaue, pistaziengrüne, flammenrote Häuser, Kirchen – jede ein selbständiges Lied – der rasend grüne Rasen, die tiefer brummenden Bäume, oder der mit tausend Stimmen singende Schnee, oder das Allegretto der kahlen Äste, der rote, steife, schweigsame Ring der Kremllauer und darüber, alles überragend, wie ein Triumphgeschrei, wie ein sich vergessendes Halleluja, der weiße, lange, zierlich ernste Strich des Iwan Welicky-Glockenturmes. Und auf seinem hohen, gespannten, in ewiger Sehnsucht zum Himmel ausgestreckten Halse der goldene Kopf der Kuppel, die zwischen den goldenen und bunten Sternen der andern Kuppeln die Moskauer Sonne ist. Diese Stunde zu malen, dachte ich mir als das unmögliche und höchste Glück eines Künstlers."<sup>5</sup>

Kandinskys Bild *Kuppeln* von 1901 (Astrachan) mag mit seinen vielen bunten Häusern und Kuppeln, dem "rasend grünen Rasen", der roten Kremllauer, Moskau im "Fortissimo-Klang eines Riesenorchesters" veranschaulichen. Das Bild *Kleine Freuden* von 1913

---

5 Zitiert nach Wassily Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, Bd. I, hrsg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, S. 29.

(Guggenheim-Museum, New York) gipfelt im "zierlich-ernsten Strich des Iwan Welicky-Glockenturmes" und verbildlicht nun auf andere, stärker differenzierte Weise den Klang eines "Riesenorchesters". *Improvisation 21a* von 1911 (Städtische Galerie München), eine Studie für die Komposition *Kleine Freuden* zeigt den "mit tausend Stimmen singenden Schnee" in seiner Abstufung von Weißtönen nach Purpur, Ultramarin und Braun.

Wie kam Kandinsky zu solchen Bildern, die sich doch von Werken wie der *Alten Stadt* so wesentlich unterscheiden?

In den *Rückblicken* schilderte Kandinsky "zwei Ereignisse, die einen Stempel auf mein ganzes Leben drückten und mich damals bis in den Grund erschütterten. Das war die französische impressionistische Ausstellung in Moskau [1896] – in erster Linie *Der Heuhaufen* von Claude Monet – und eine Wagneraufführung im Hoftheater – Lohengrin. Vorher kannte ich nur die realistische Kunst, eigentlich ausschließlich die Russen, blieb oft lange vor der Hand des Franz Liszt auf dem Porträt von Repin stehen [...]. Und plötzlich zum ersten Mal sah ich ein *Bild*. Daß das ein Heuhaufen war, belehrte mich der Katalog. Erkennen konnte ich es nicht. Dieses Nichterkennen war mir peinlich. Ich fand auch, daß der Maler kein Recht hat, so undeutlich zu malen. Ich empfand dumpf, daß der Gegenstand in diesem Bild fehlt. Und merkte mit Erstaunen und Verwirrung, daß das Bild nicht nur packt, sondern sich unverwischbar in das Gedächtnis einprägt und immer ganz unerwartet bis zur letzten Einzelheit vor den Augen schwebt. Das alles war mir unklar, und ich konnte die einfachen Konsequenzen dieses Ereignisses nicht ziehen. Was mir aber vollkommen klar war – das war die ungeahnte, früher mir verborgene Kraft der Palette, die über alle meine Träume hinausging. Die Malerei bekam eine märchenhafte Kraft und Pracht. Unbewußt war aber auch der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert. Im ganzen hatte ich den Eindruck, daß ein kleines Teilchen meines Märchen-Moskau doch auf der Leinwand schon existierte. Lohengrin schien mir aber eine vollkommene Verwirklichung dieses Moskau zu sein. Die Geigen, die tiefen Baßtöne und ganz besonders die Blasinstrumente verkörperten damals für mich die ganze Kraft der Vorabendstunde. Ich sah alle meine Farben im Geiste, sie standen vor meinen Augen. Wilde, fast tolle Linien zeichneten sich vor mir. Ich traute mich nicht, den Ausdruck zu gebrauchen, daß Wagner musikalisch *Meine Stunde* gemalt hatte. Ganz klar wurde mir aber, daß die Kunst im allgemeinen viel machtvoller ist, als sie mir vorkam, daß andererseits die Malerei ebensolche Kräfte wie sie die Musik besitzt, entwickeln könne [...]."<sup>6</sup>

Es ist für Kandinsky höchst bezeichnend, daß bei der entscheidenden Wende seines künstlerischen Lebens die Musik im selben Maß wichtig wurde wie die Malerei – hier freilich noch die Musik Wagners und die farbstrahlende Malerei Claude Monets.

Aber es war noch ein langer Weg zurückzulegen, bis er sein eigenes künstlerisches Ziel verwirklichen konnte, ein Weg von Studien in der Art des kleinen Bildes *Die Isar* von 1901, das ein Naturmotiv schon in kostbar-differenzierte Farben übersetzt, über Stufen wachsender Vereinfachung und Abstraktion. In den *Strandkörben in Holland* übernahm Kandinsky die pointillistische Farbaufteilung. Kleine Farbflecken schweben vor hellem Grund. Die *Häusergruppe in Murnau* verfestigt 1908 die Farben in geschlossene Formbezirke und steigert sie in ihrer Intensität, vor allem zu strahlendem Weiß, leuchtendem Blau und Gelb als Akzent. Die *Naturstudie aus Murnau I* von 1909 verflächtigt die Farben: Der Tiefenzug einer Straße hält ein flächiges Gleichgewicht mit den vereinfachten Formen von Bäumen und Häusern. Die *Studie zu Herbst I* (Städtische Galerie München) schließlich läßt Farbbögen übereinander vor hellem Grund schweben, die Abbreviationen von Berg- und Hügelkuppen darstellen; auch Häuserkonturen werden sichtbar, aber auch schon fast ungegenständliche Bogenformen.

Nur wenige Zeugnisse dieses konsequenten Weges konnten damit benannt werden.

Schönberg antwortete aus Wien auf Kandinskys erwähnten Brief fast umgehend, am 24. Januar 1911: "Sehr geehrter Herr, ich danke Ihnen sehr herzlich für Ihren Brief. Ich habe mich außerordentlich gefreut. Es ist meinen Werken vorläufig versagt, die Massen zu gewinnen. Umso sicherer erobern sie sich die Einzelnen. Jene wirklich wertvollen Einzelnen, auf die es mir allein ankommt. Und ich freue mich außerordentlich, wenn es ein Künstler ist, in einer andern Kunst schaffend, als ich, der Beziehungen zu mir findet. Es gibt sicher unter den Besten, die heute streben, solche unbekannte Beziehungen, Gemeinsamkeiten, die wohl nicht zufällig sind. Ich bin stolz darauf, solchen Sympathiebezeugungen öfter bei den besten begegnet zu sein [...]." Und Schönberg bestätigt vollauf Kandinskys Auffassung der "antilogischen Harmonie": "Ich [...] bin sicher, daß wir uns da begegnen. Und zwar in dem wichtigsten. In dem, was Sie das 'Unlogische' nennen und das ich 'Ausschaltung des bewußten Willens in der Kunst' nenne. Auch was Sie über das konstruktive Element schreiben, glaube ich. Jede Formung, die traditionelle Wirkung anstrebt, ist nicht ganz frei von Bewußtseins-Akten. Und die Kunst gehört aber dem *Unbewußten!* Man soll *sich* ausdrücken! Sich *unmittelbar* ausdrücken! Nicht aber seinen Geschmack, oder seine Erziehung oder seinen Verstand, sein Wissen, sein Können. Nicht alle diese *nichtangeborenen* Eigenschaften. Sondern die *angeborenen*, die *triebhaft-*

ten. Und alles Formen, alles bewußte Formen, spielt mit irgendeiner Mathematik, oder Geometrie, mit dem goldenen Schnitt und dergleichen [...]."<sup>7</sup> Schönbergs Zeilen machen die Übereinstimmung mit Kandinsky sichtbar – indirekt aber auch Unterschiede. Für Kandinsky war nämlich das "Sich-Ausdrücken" kein erstes künstlerisches Ziel. Er sprach auch nie vom "Triebhaften", das die Grundlage des Selbst-Ausdrucks sei. Kandinskys Begründung der Dissonanzen als Prinzip des "Antilogischen" lag in der von ihm geforderten und erfüllten "inneren Notwendigkeit". So heißt es in seinem 1912, bald nach Schönbergs *Harmonielehre* erschienenen Buch *Über das Geistige in der Kunst*: "Vielleicht neidisch, mit trauriger Sympathie können wir die mozartschen Werke empfangen. Sie sind uns eine willkommene Pause im Brausen unseres inneren Lebens, ein Trostbild und eine Hoffnung, aber wir hören sie doch wie Klänge aus anderer, vergangener, im Grunde uns fremder Zeit. 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*. Auf dieser Harmonie fußende Komposition ist eine Zusammenstellung farbiger und zeichnerischer Formen, die als solche selbständig existieren, von der *inneren Notwendigkeit* herausgeholt werden und im dadurch entstandenen gemeinsamen Leben ein Ganzes bilden, welches Bild heißt."

Für die Farbgestaltung ergibt sich daraus, was Kandinsky im folgenden andeutete: "Auf demselben Prinzip der Antilogik werden jetzt Farben nebeneinander gestellt, die lange Zeit für disharmonisch galten. So ist es z.B. mit der Benachbarung von Rot und Blau, dieser in keinem physikalischen [d.h. komplementären] Zusammenhang stehenden Farben, die aber gerade durch den großen geistigen Gegensatz unter ihnen als eine der stärkst wirkenden, eine der bestpassenden Harmonien heute gewählt werden."<sup>8</sup> Unsere Harmonie ruht hauptsächlich auf dem Prinzip des Gegensatzes, dieses zu allen Zeiten größten Prinzips in der Kunst [...]."<sup>9</sup> Und wohl nicht zufällig erläuterte Kandinsky das "Prinzip der inneren Notwendigkeit" mit dem Bild des Klavierspiels: "[...] die Farbe [ist] ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das

7 Briefwechsel Schönberg – Kandinsky, S. 21, s. Anmerkung 1.

8 Beispiele dafür sind Kandinskys *Komposition VI* von 1913 in der Eremitage zu St. Petersburg oder das *Bild mit schwarzem Bogen* von 1912 im Pariser Centre Pompidou.

9 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern/ Bümpliz 1959, S. 108f.

Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste *zweckmäßig* die menschliche Seele in Vibration bringt. So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß. Diese Basis soll als *Prinzip der inneren Notwendigkeit* bezeichnet werden."<sup>10</sup>

1903 schuf Kandinsky den Farbholzschnitt *Sängerin*. In ihm lebt noch etwas vom Geist des Jugendstils, der z.B. auch in Schönbergs Liederzyklus des *Buchs der hängenden Gärten* und den Gedichten Stefan Georges nachklingt. Im Œuvre Kandinskys aber steht er am Beginn einer Gruppe "romantischer Werke", die neben den erwähnten Naturstudien geschaffen wurden, von Farbholzschnitten wie *Abschied* – ein Ritter nimmt Abschied von seiner Liebsten, tritt aus dem Dunkel in eine Lichtung vor – oder *Das Goldene Segel*, ebenfalls aus dem Jahr 1903 – auch hier das Thema des Abschieds, der Abfahrt verbildlichend – oder, dem Jahr 1907 entstammend, das Temperabild *Die Nacht* – eine junge Frau zwischen Kind und Hexe auf nächtlicher Waldwiese unter sternübersätem Himmel – oder schließlich das Ölbild *Reitendes Paar*. Jeweils umfängt Dunkelheit die Gestalten und Dinge, Farben tauchen geheimnisvoll aus diesem Dunkel auf, beim *Reitenden Paar* in vielen kleinen Punkten schimmernd.

Hier wird eine Parallele im Schaffen Kandinskys und Schönbergs sichtbar, eine Parallele vor ihrer Begegnung im Jahre 1911. Denn auch Schönbergs frühe Werke, die freilich auf höherem künstlerischem Niveau stehen als diese Werke Kandinskys, sind von "spätromantischem" Geist erfüllt, sein Streichsextett *Verklärte Nacht* von 1899 nach dem gleichnamigen Gedicht von Richard Dehmel, und seine symphonische Dichtung *Pelleas und Melisande* von 1902/03 nach dem Schauspiel von Maurice Maeterlinck.

In seiner programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* rühmte Kandinsky an Maeterlincks Dichtung die Steigerung des Wortes zum "inneren Klang": "Ein einfaches, gewohntes Wort (wie z.B. Haare) kann in richtig *gefühlter* Anwendung die Atmosphäre von Trostlosigkeit, Verzweiflung verbreiten. Und dies ist das Mittel Maeterlincks."<sup>11</sup> Kandinsky aber suchte den "inneren Klang" in der Malerei wie in der Musik und der Bühnenkomposition.

Erst in den Ausstellungen und vor allem im Almanach *Der Blaue Reiter* wurde jedoch die Begegnung, die Übereinstimmung von Musik und Malerei einer breiteren Öffentlichkeit sichtbar gemacht. Der 1912 erschienene Almanach enthielt neben neun Beiträgen zur

---

10 Ebda, S. 64.

11 Ebda, S. 46.

bildenden Kunst sieben Beiträge zur Musik: drei Musikbeilagen, jeweils die ersten Seiten der Lieder *Herzgewächse* (nach Maeterlinck) von Schönberg, *Aus dem 'Glühenden'* (nach Alfred Mombert) von Alban Berg und *Ihr tratet zu dem Herde* (nach Stefan George) von Anton von Webern sowie drei Textbeiträge zur Musik: Schönbergs Aufsatz *Das Verhältnis zum Text*, ein Beitrag des russischen Komponisten, Pianisten und Malers Thomas von Hartmann *Über Anarchie in der Musik*, der Aufsatz *Die freie Musik* des russischen Arztes und Mäzens Nikolai Kulbin und schließlich eine Abhandlung des russischen Komponisten und Musikschriftstellers Leonis Sabanejew über den *Prometheus von Skrjabin*, die ausführlich auch die Skrjabinische Korrespondenz von Klängen und Farben erörtert.<sup>12</sup>

Andererseits wurden im Almanach *Der Blaue Reiter* zwei Bilder Arnold Schönbergs reproduziert, und Kandinsky bestand darauf, sie auch in den Ausstellungen des *Blauen Reiters* zu zeigen. Schönberg hatte nämlich um 1907 selbst zu malen begonnen<sup>13</sup>, und zwar gerade in den entscheidenden Jahren des Übergangs zur atonalen Musik; "zwischen 1908 und 1910 entstanden in rascher Folge ca. zwei Drittel seiner insgesamt etwa 90 Bilder".<sup>14</sup> Er war technisch angeleitet durch den Wiener Maler Richard Gerstl<sup>15</sup>, der in Schönbergs Leben eine so verhängnisvolle Rolle spielen sollte: Schönbergs Frau verliebte sich in ihn, verließ Gatten und Kinder, kehrte aber bald zurück. Der junge Maler nahm sich das Leben.

Schönberg selbst urteilte über seine Malerei, sie entspräche im Ausdruck seinen musikalischen Kompositionen<sup>16</sup> und seine Köpfe unterschieden sich darin von Werken eines Malers, daß es ihm nur auf den "Blick" ankomme, nicht auf das Antlitz als ganzes.

---

12 Vgl. Dorothee Eberlein, *Ciurlionis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus*, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Karin von Maur, Stuttgart/München 1985, S. 340-350.

13 Zu Schönberg als Maler vgl. u.a. Josef Rufer, *Schönberg als Maler – Grenzen und Konvergenzen der Künste*, in: *Aspekte der Neuen Musik. Professor Hans Heinz Stuckenschmidt zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Burda, Kassel 1968, S. 50-57; Werner Hofmann, *Beziehungen zwischen Malerei und Musik*, in: *Schönberg – Webern – Berg. Bilder – Partituren – Dokumente*, Ausstellungskatalog, Wien, Museum des 20. Jahrhunderts 1969, S. 103-113, erneut abgedruckt in: Werner Hofmann, *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1979, S. 82ff.; Robert Weißenberger, *Der Bereich Malerei in Arnold Schönbergs Leben*, in: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung Wien 1974*, S. 100-108; *Arnold Schönberg, Das bildnerische Werk*, hrsg. von Thomas Zaunschirm, Klagenfurt 1991.

14 Josef Rufer, S. 51, s. Anmerkung 13.

15 Vgl. Klaus Albrecht Schröder, *Richard Gerstl. 1883-1908*, Katalog Kunstforum der Bank Austria, Wien: Kunsthaus Zürich 1993/94.

16 Vgl. *Schoenberg talks about his paintings*, in: *Arnold Schönberg, Gedenkausstellung Wien 1974*, S. 109-111.

Kandinsky widmete 1912 Schönbergs Malerei einen eigenen Aufsatz. Darin heißt es: "Die Bilder Schönbergs zerfallen in zwei Arten: die einen sind direkt nach der Natur gemalte Menschen, Landschaften; die anderen – intuitiv empfundene Köpfe, die er *Visionen* nennt. Die ersten bezeichnet Schönberg selbst als ihm notwendige Fingerübungen, legt keinen besonderen Wert auf sie und stellt sie nicht gern aus.<sup>17</sup> Die zweiten malte er (eben so selten wie die ersten), um seine Gemütsbewegungen, die keine musikalische Form finden, zum Ausdruck zu bringen [...].<sup>18</sup> [...] wir] sehen sofort, daß Schönberg malt, nicht um ein 'schönes', 'liebenswertes' usw. Bild zu malen, sondern daß er beim Malen sogar eigentlich an das Bild selbst nicht denkt. Auf das objektive Resultat verzichtend, sucht er *nur* seine subjektive 'Empfindung' zu fixieren und braucht dabei *nur* die Mittel, die ihm im Augenblicke unvermeidlich erscheinen. Nicht jeder Fachmaler kann sich dieser Schaffensart rühmen! Oder anders gesagt: unendlich wenige Fachmaler besitzen diese glückliche Kraft, zeitweise diesen Heroismus, diese Entsagungsenergie, welche allerhand malerische Diamanten oder Perlen, ohne sie zu beachten, ruhig liegen lassen oder sie gar wegwerfen, wenn sie sich ihnen von selbst in die Hand drücken. Schönberg geht geradeaus, seinem Ziele entgegen, oder durch seine Ziele geleitet nur dem hier notwendigen Resultat entgegen [...]. Sein *Selbstporträt* ist mit dem sogenannten 'Palettschmutz' gemalt. Und welches Farbenmaterial könnte er sonst wählen, um diesen starken, nüchternen, präzisen, knappen Eindruck zu erreichen? [...] Eine *Vision* ist auf einer ganz kleinen Leinwand (oder auf einem Stück Verpackungspappe) *nur* ein Kopf. Stark sprechend sind *nur* die rot umrandeten Augen. Ich möchte die Schönbergsche Malerei am liebsten die *Nurmalerei* nennen [...]."<sup>19</sup>

Auch im *Blauen Reiter*-Almanach erwähnte Kandinsky Schönbergs Bilder: "Der Künstler, der sein ganzes Leben in vielem dem Kinde gleicht, kann oft leichter als ein anderer zu dem inneren Klang der Dinge gelangen. Es ist in dieser Beziehung ganz besonders interessant zu sehen wie der Komponist Arnold Schönberg die malerischen Mittel einfach und sicher anwendet. Ihn interessiert in der Regel nur dieser innere Klang. Alle Ausschmückungen und Feinschmeckereien läßt er ohne Betrachtung und die 'ärmste' Form wird in seinen Händen die reichste [...]. Hier liegt die Wurzel der neuen großen Realistik. Die vollkommen und ausschließlich einfach gegebene äußere Hülse des Dinges ist schon eine Absonderung des Dinges vom Praktisch-Zweckmäßigen und das Heraus-

---

17 Beispiele: *Garten in Mödling* (ca. 1908), *Knabenporträt* (*Bildnis Georg Schönbergs*), *Bildnis Alban Berg* (1910).

18 Beispiele: *Vision von Christus* (1910), *Der Kritiker*, *Hände*.

19 Briefwechsel Schönberg – Kandinsky, S. 153ff., s. Anmerkung 1.

klingen des Inneren. Henri Rousseau, der als Vater dieser Realistik zu bezeichnen ist, hat mit einer einfachen und überzeugenden Geste den Weg gezeigt [...].<sup>20</sup> Hier ordnete Kandinsky die Schönbergsche Malerei mithin der "Großen Realistik" zu, die er als Gegenpol seiner eigenen Kunst, der "Großen Abstraktion" empfand.

Am Beispiel des Bildes *Der rote Blick* vom Mai 1910 (Städtische Galerie München) sei noch der Farbigkeit der Schönbergschen Malerei gedacht. Aus olivgrün-olivbraunem Grund, in dem graue Streifen über eine Ockerfläche gezogen sind, wächst das braune Antlitz heraus. Stirn und Haare sind in Silbergrau gehalten. Die Augen umzieht glühendes Karminrot; daraus bricht der Blick in Grüngelb, Grüngrau, in Dunkelgrau und Braun. Mit Ausnahme des roten Augenrandes sind nur gebrochene, verhalten-düstere Farben verwendet und zu hoher Expressivität gesteigert. – Kandinsky aber liebte kräftige, starke Farben! – In solcher Verwendung gebrochener Farben, die in nahen Intervallen zueinanderstehen, entspricht der Farbcharakter in Schönbergs Malerei unmittelbar dem musikalischen Farbcharakter, wie er in Schönbergs drittem der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909) erklingt, das den Titel *Farben* trägt. Und zu erinnern ist auch an den Schluß von Schönbergs 1911 veröffentlichter *Harmonielehre*, der eine Klangfarbenmusik als "Zukunftsphantasie" beschwört, eine "Zukunftsphantasie", von der Schönberg glaubte, "daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die Kunst biete, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist", von der er glaubte, "daß sie jenem uns näherbringen wird, was Träume uns vorspiegeln; daß sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint, erweitern wird, indem wir dem Leben von unserem Leben geben, das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist. Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! [...]"<sup>21</sup>

Im Almanach *Der Blaue Reiter* war auch Kandinskys Entwurf zu seiner *Komposition IV* farbig reproduziert.<sup>22</sup> Der Künstler selbst notierte dazu stichwortartig u.a.: "Massen (Gewichtsmassen): Farbe: unten Mitte – Blau (gibt dem Ganzen kalten Klang); oben rechts – getrenntes Blau, Rot, Gelb. – Linie: oben links – schwarze Linien der Pferde im Knoten; unten rechts – langgezogene Linie der Liegenden. – Gegensätze: der Massen zur Linie, des Präzisen um Verschwommenen, des Linienknotens zum Farbenknoten

---

20 *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc (1912), Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München/Zürich, 6. Auflage 1987, S. 171f.

21 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, 3. Auflage 1921, S. 507.

22 Das ausgeführte Bild, 1911 gemalt, hängt heute in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf.

und, *Hauptgegensatz*: Spitze, scharfe Bewegung (Schlacht) zu hell-kalt-süßen Farben [...] Die ganze Komposition ist sehr hell gemeint mit vielen süßen Farben, die oft ineinander fließen (Auflösungen), auch das Gelb ist kalt. Dieses Hell-Süß-Kalte zum Spitz-Bewegten (Krieg) ist der Hauptgegensatz im Bilde [...].<sup>23</sup> Das Bild wie auch Kandinskys Fragmente eines "nachträglichen Definierens" akzentuieren wiederum die tragende Rolle von "Gegensätzen".

Die Gegensätze, von denen dieses Bild handelt, sind keine der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt, sondern Gegensätze in einer Welt des Aufbruchs, der seelischen Erregung, der Verwandlung der Existenz. Anschauliches Symbol dieser "anderen Welt" ist das Weiß als der umfassende Grund des Bildes. Kandinsky charakterisierte das Weiß als "Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort [...] (aber) ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten[...]. Weiß ist "ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist [...]."<sup>24</sup>

In Kandinskys *Komposition IV* erscheint als Grund (wie als Figurenfarbe der *Lanzenträger*) ein vielfarbig-gebrochenes Weiß, ein Weiß, das potentiell alle Buntfarben in sich enthält, Blau, Gelb, Rosa, kühles Grün, Blaugrün, und das sich stellenweise zu Grau senkt. Als ausgeprägte Buntwerte bestimmen sie den Bildeindruck, also nicht als Nuancen und Brechungen wie bei Schönberg!

Aber alle diese Farben sind wie in flüchtigen Begegnungen zu- und auseinandergeführt, durch "eigene Schicksale" gehend, Farben wie vorüberwehende Klänge, bewegt von Erwartung eines Unnennbaren. "Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz", so charakterisierte Kandinsky diese Farbe.<sup>25</sup> Schwarz bildet den Grund, vor dem die farbstrahlenden Formen der 1913 gemalten *Improvisation Sintflut* (Städtische Galerie München) aufschäumen, wie Wogen, wie Zungen, in Vielfarbigkeit aus Rot, Gelb, Grün, Blaugrün, Blau, Weißlich, in unaufhörlichem Strömen und Kreisen, gebunden in viele Zentren, in blaue und schwarze Abgründe und Wirbel sich senkend, von links her aufsteigend, fallend und wiederum sich aufbäumend, den rosafarbenen Regenschauern der "Sintflut" entgegen. So ist der finstere

---

23 Zitiert nach Wassily Kandinsky, *Rückblick*, mit einer Einleitung von Ludwig Grote. Baden-Baden 1955, S. 35.

24 W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, S. 96.

25 Ebda, S. 98.

Grund die Steigerung einer Katastrophe, die in sich das Katastrophische überwindet, nämlich in der Pracht und Dynamik der Farben. Denn das kostbare Schwarz, das stellenweise Braun und Violett enthält, steigert alle Farben zu kühler Leuchtkraft. Und die gelbgrünen Strahlen erscheinen wie Boten eines Lichts. Es trifft die rote Form, die, einer Arche gleich, neues Leben in sich birgt.

Nicht ohne Grund trägt dieses Bild den Titel *Sintflut*. Sintflut bedeutet Untergang einer alten, verkommenen Welt und Heraufkunft einer neuen, gottnahen. Das Neue verdichtet sich für Kandinsky in der "Forderung des inneren Lebens im Werke". Er verstand sie als eine Entsprechung zum christlichen Glauben. "Hier bemerkte ich zu meiner Überraschung, daß diese Forderung auf der Basis gewachsen ist, die Christus als eine moralische Qualifizierungsbasis aufstellte. Ich bemerkte, daß diese Kunstanschauung christlich ist und daß sie zu derselben Zeit die nötigen Elemente zum Empfang der 'dritten' Offenbarung, der Offenbarung des Geistes, in sich birgt [...]."<sup>26</sup> In dieser religiösen Grundhaltung liegt wohl die tiefste Gemeinsamkeit zwischen Kandinsky und Schönberg begründet. Denn wie Kandinsky über den Umweg der Theosophie, fand auch Schönberg später zum religiösen Glauben zurück, zu seinem jüdischen Glauben, von dem vor allem die *Oper Moses und Aron* und der *Moderne Psalm, Nr. 1* Zeugnis ablegen.<sup>27</sup>

Das zweite Streichquartett Schönbergs, das Kandinsky im Konzert am 1. Januar 1911 hören konnte, vertont im vierten Satz ein Gedicht Stefan Georges, das Gedicht *Entrückung*.

"Ich fühle Luft von anderem Planeten.  
Mir blassen durch das Dunkel die Gesichter;  
Die freundlich eben noch sich zu mir drehen.  
[...]  
Ich löse mich in Tönen, kreisend, webend,  
Ungründigen Danks und unbenamten Lobes  
Dem großen Atem wunschlos mich ergebend."

26 Kandinsky, *Rückblicke*, S. 47f., s. Anmerkung 5.

27 Vgl. auch Schönberg in seinem Brief an Kandinsky vom 20.7.1922: "[...] Wenn man von seinen Arbeiten her gewöhnt war, durch einen eventuell gewaltigen Denkkakt alle Schwierigkeiten hinwegzuräumen und sich in diesen 8 Jahren vor stets neuen Schwierigkeiten gesehen hat, denen gegenüber alles Denken, alle Erfindung, alle Energie, alle Idee ohnmächtig war, so bedeutet das für einen, der alles nur für Idee gehalten hat, den Zusammenbruch, sofern er nicht auf einen anderen höheren Glauben immer mehr sich gestützt hat. Was ich meine, würde Ihnen am besten meine Dichtung *Jakobsleiter* (ein Oratorium) sagen: ich meine – wenn auch ohne alle organisatorischen Fesseln – die Religion. Mir war sie in diesen Jahren meine einzige Stütze – es sei das hier zum erstenmal gesagt. –" (Briefwechsel Schönberg – Kandinsky, S. 89, s. Anmerkung 1.

Schönberg selbst gab dazu, rückblickend, wohl 1949, in seinen *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten* folgende Erläuterung zum zweiten Streichquartett: "Der vierte Satz, *Entrückung*, beginnt mit einer Einleitung, die die Abreise von der Erde zu einem anderen Planeten ausmalt. Der visionäre Dichter hat hier Empfindungen vorausgesagt, die vielleicht bald bestätigt werden. Die Loslösung von der Erdanziehung – das Emporschweben durch Wolken in immer dünnere Luft, das Vergessen aller Mühsal des Erdenlebens – all dies wird in dieser Einleitung zu schildern versucht. [...] Musik ist die Emanation der Seele, und ihre beherrschenden Kräfte sind die gleichen, die alle Manifestationen der Seele beherrschen."<sup>28</sup>

Dies könnte auch Kandinsky geschrieben haben, sind doch "Seele", "Geist" die zentralen Begriffe seiner Kunst- und Weltauffassung. Und so gilt auch für seine großen Kompositionen unmittelbar, was der Satz *Entrückung* des zweiten Streichquartetts Schönbergs mitteilt, die "Loslösung von der Erdanziehung", das "Emporschweben durch Wolken", das "Fühlen der Luft von anderem Planeten", das Eingehen in einen großen kosmischen "Atem". In Kandinskys *Komposition VI*, zu der *Impression Sintflut* eine Studie war, schwebt über lichthem Blau eine machtvolle, dramatische Begegnung von Farben und Formen, die Entstehung einer neuen Welt. "Werkschöpfung ist Weltschöpfung" lautete Kandinskys künstlerisches Bekenntnis, und *Komposition VI* kommentierte er mit folgenden Worten: "Ein großer, objektiv wirkender Untergang ist ebenso ein vollständig und im Klang abgetrennt lebendes Loblied, wie ein Hymnus der neuen Entstehung, die dem Untergang folgt."<sup>29</sup>

Diese neueste Kunst, die neue Musik Schönbergs, die neue Malerei Kandinskys, aus der Sehnsucht nach einem neuen Geiste lebend, überwindet in sich den Untergang einer alten Welt und bewahrt gleichwohl den Klang, die Essenz der bestehenden Welt.

---

28 Zitiert nach Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von I. Vojtech, o.O., (S. Fischer) 1976, S. 421ff.; vgl. auch Manfred Pfisterer, 'ich fühle luft von anderem planeten' – ein George-Vers kommentiert den Beginn der Neuen Musik. Analyse eines Themas von Arnold Schönberg, in: *Die Wiener Schule*, hrsg. von Rudolf Stephan, Darmstadt 1989, S. 174-185.

29 Kandinsky, *Rückblick*, S. 40, s. Anmerkung 23.