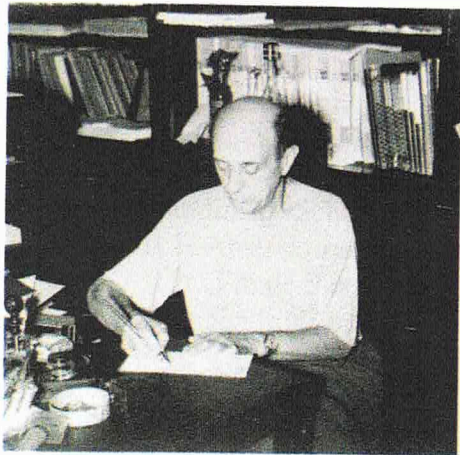


# Kandinsky - Schönberg



**zwei parallele  
Künstlergeschichten**



**Musikmaturarbeit  
2007  
Giulia Mazzotti  
Klasse 5i**

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Teil I: Wassily Kandinsky	4
I.1: Die Anfänge	5
I.2: Die Freiheit	6
I.3: Neue Regeln	9
Teil II: Arnold Schönberg	13
II.1: Die Anfänge	14
II.2: Die Freiheit	17
II.3: Neue Regeln	20
Teil III: Kandinsky-Schönberg - Zwei parallele Künstlergeschichten?	23
III.1: Abstraktion und Atonalität: Eine interdisziplinäre Parallele	24
III.2: ‚Fin de Siècle‘: Eine Zeit des Wandels	24
III.3: Neulinge und Pioniere: Auf dem Weg zur Freiheit	25
III.4: Zum Charakter der Künstler: Beziehungen zur aktuellen Kunstszene und zur Öffentlichkeit	26
III.5: Wendepunkt Weltkrieg: Die Suche nach Halt in neuen Formen	27
Epilog	29
Schlusswort	30
Quellenverzeichnis	31

# Einleitung

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Kandinsky-Schönberg – Zwei parallele Künstlergeschichten“ befasst sich mit dem Leben und der Entwicklung des Werkes dieser zwei Künstler. Beide Künstler leiteten auf ihrem Gebiet ein neues Kapitel der modernen Kunstgeschichte ein: Wassily Kandinsky wagte als erster Maler den Schritt ins Ungegenständliche. Er gilt als der Begründer der abstrakten Malerei. Arnold Schönberg beschloss, in seinen Kompositionen die Gesetze der Harmonielehre nicht mehr zu berücksichtigen. Er schuf die Grundlagen für die Zwölftonmusik.

Ziel meiner Arbeit ist es, die zwei Künstler einander gegenüberzustellen um allfällige Parallelen aufzuzeigen. Dazu wird zuerst die chronologische Entwicklung des Werkes mit Bezug auf die Biographie der beiden Künstler einzeln dargestellt, in einem weiteren Teil werden diese verglichen.

Dieses Thema reizte mich, weil es mir die Möglichkeit zu interdisziplinären Untersuchungen bot. Es fasziniert mich, wie besondere Merkmale des Stiles einer Epoche in verschiedenen Kunstformen auftreten, wie die Künstler ihre unterschiedlichen Mittel einsetzen, um Ähnliches zum Ausdruck zu bringen.

Damit verbunden ist die Wahl gerade dieser zwei Künstler. Ihre Epoche, der Beginn der Moderne, ist wegen der Vielseitigkeit der aktuellen Kunststile besonders interessant. Deren Radikalität zieht die Kritiken an – Mir persönlich war Zwölftonmusik schon immer ein Rätsel, und auch für geometrisch-abstrakte Malerei konnte ich mich nie wirklich begeistern (obwohl mir der frühe Kandinsky sehr gut gefiel). Ich hoffte, diese Formen von moderner Kunst besser verstehen und schätzen zu lernen, indem ich mich im Rahmen dieser Arbeit damit auseinandersetzte.



## **Teil I**



**Wassily Kandinsky  
(1866-1944)**

**Sein Leben – seine Malerei**



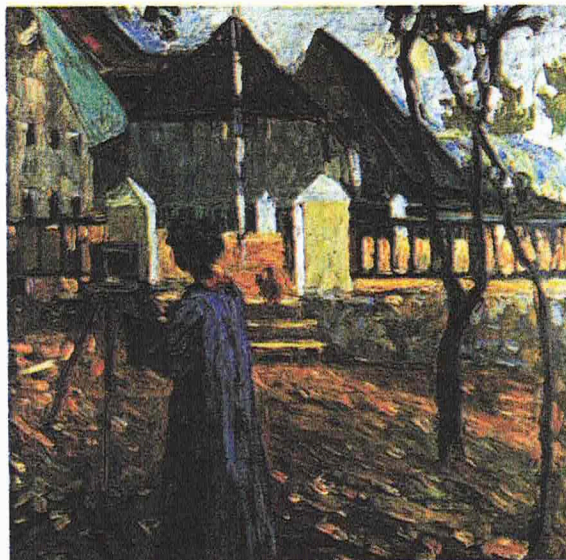
## I.1. Die Anfänge

### Russland 1866-1896, München 1896-1908

Wassily Kandinsky wird am 4. Dezember 1866 in Moskau als einziger Sohn des Teehändlers Vasilij Silvestrovic Kandinskij und der Lidija Ivanovna Ticheeva geboren. Er verbringt seine Schulzeit in Odessa, wo er seit der Scheidung seiner Eltern bei seiner Tante lebt. Danach absolviert er in Moskau ein Jus- und Wirtschaftsstudium. Seine künstlerische Laufbahn beginnt erst um 1896 mit dem Umzug in die weltoffene Kunststadt München, wo keine einheitliche Stilrichtung überwiegt. Dort wird er in den Kunstschulen von Anton Ažbè und Franz von Stuck ausgebildet.

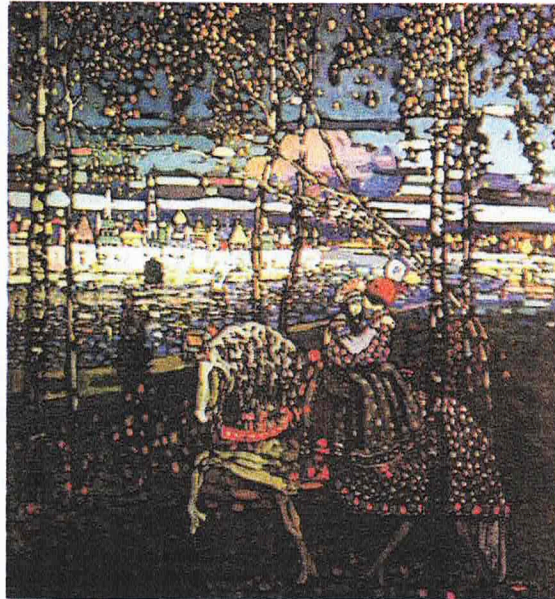
Kandinskys Frühwerk ist uneinheitlich: Noch experimentiert er, ohne sich auf einen bestimmten Stil festzulegen.

In den Kunstschulen lernt er das Zeichnen, macht aber bald die Erfahrung, dass ihm insbesondere das Nachzeichnen und die Aktenzeichnung nicht liegen. Lieber malt er Landschaften, die zu Beginn noch impressionistische Züge besitzen, wie das Ölbild ‚Gabriele Münter beim Malen in Kallmünz‘.



**Gabriele Münter beim Malen in Kallmünz 1903**  
Öl auf Leinwand 58.5 x 58.5 cm

Das Bild ‚Reitendes Paar‘ ist ein Beispiel für die symbolistisch geprägte Thematik vieler seiner frühen Bilder. Auf diesen ist insbesondere der Einfluss seiner russischen Herkunft ersichtlich: Sie zeigen russische Lebensszenen und typische Farbkombinationen, die Themen sind der russischen Märchen- und Ritterwelt entnommen.



**Reitendes Paar 1906**  
Öl auf Leinwand 55 x 50.5 cm

Ähnliche Motive findet man auf den zahlreichen Holzschnitten und Temperabildern, die Kandinsky während dieser Zeit anfertigte. Die Technik des Holzschnitts ist erwähnenswert, weil sie ihm erlaubt, die Figuren zu stilisieren. Somit erfordert sie schon eine fortgeschrittene Fähigkeit zur Abstraktion.

Um 1901 gründet Kandinsky mit anderen Künstlern die Ausstellung- und Künstlervereinigung ‚Phalanx‘, deren Präsident er wird. Als diese zur ‚Phalanx-Malschule‘ erweitert wird, ist er dort als Lehrer tätig. 1904 wird die ‚Phalanx‘ aufgelöst, und die folgenden, sehr bewegten Jahre führen ihn mit zahlreichen Ausstellungen auf Reisen in ganz Europa.

## **I.2. Die Freiheit**

### **München und Murnau 1908-1914**

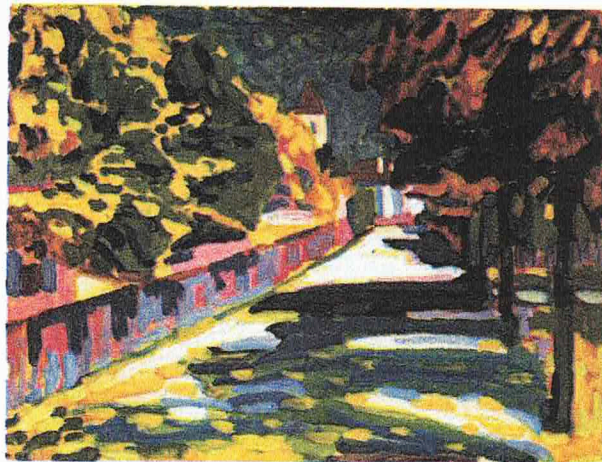
Um 1908 lässt sich Kandinsky zusammen mit Gabriele Münter, einer ehemaligen Schülerin der Phalanx-Malschule, in einer Wohnung in München nieder. Die beiden verbringen auch viel Zeit im bayrischen Voralpendorf Murnau mit einer Gruppe von Künstlerfreunden, darunter auch welche, die zwischen 1910 und 1912 an Aktivitäten im Zusammenhang mit dem ‚Blauen Reiter‘ beteiligt sind (darauf werde ich im dritten Teil meiner Arbeit genauer eingehen).

Während dieser Zeit ungestörten Malens gelingt es ihm, einen eigenen Stil zu finden, der dann sogleich eine rasche und radikale Entwicklung durchläuft. An deren Ende ist der Gegenstand aus seinen Bildern verschwunden. Die Ideen, die einer solchen Entwicklung zugrunde liegen, hat er selbst in seiner theoretischen Schrift ‚Über das Geistige in der Kunst‘ festgehalten, welche 1911 veröffentlicht wird.

Die Befreiung vom Gegenständlichen vollzieht sich in mehreren Schritten: Zum einen misst er der Farbe mehr Wichtigkeit als dem Objekt zu, was dazu führt, dass diese



zunehmend gegenstandsfern wird. Parallel dazu werden die abgebildeten Figuren immer mehr vereinfacht und somit abstrahiert. Dies bewirkt in einem weiteren Schritt, dass sich die Bildelemente in Teilen des Bildes in Farbflecken auflösen. Infolge dessen wird die Perspektive flacher oder löst sich gar ganz auf. Ebenfalls hat sein strukturierter Pinselstrich eine abstrahierende Wirkung. Zuletzt macht er abstrakte Elemente, beispielsweise eine Linie, die ehemals bloss als Konturierung dienen sollte, zum selbständigen Bildelement. Auf diese Weise wird aus den Darstellungen einer bestimmten Szene ein Spiel von Farben und Formen.



**Herbst in Bayern 1908**  
Öl auf Karton, 33 x 45 cm

Kandinsky fertigt zahlreiche Bilder der Landschaften in und um Murnau an. ‚Herbst in Bayern‘ ist ein typisches solches. Bäume, Mauer, Strasse und Kirche sind noch klar erkennbar, auch die Zentralperspektive wird berücksichtigt. Allerdings sind die Gegenstände vereinfacht dargestellt, und die Farbgebung entspringt einer sehr subjektiven Wahrnehmung.

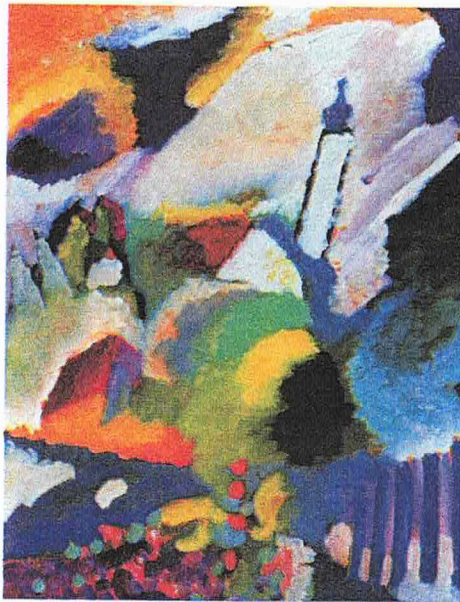


**Araber I (Friedhof) 1909**  
Öl auf Karton, 71.5 x 98 cm

Bei ‚Araber I (Friedhof)‘ ist die Vereinfachung der Figuren noch deutlicher, insbesondere weil den Menschen das Gesicht fehlt, wie oft bei Kandinskys



Menschen darstellungen der Fall ist. Die Perspektive ist nun verflacht. Auffällig ist ebenfalls der regelmässige Pinselstrich, der für das Gesamtbild strukturierend wirkt. Die Farben sind wie erwartet kräftig und nicht naturgetreu.



**Murnau mit Kirche I 1910**  
Öl auf Karton, 64.7 x 50.2 cm

Auf späteren Landschaftsbildern wie ‚Murnau mit Kirche I‘ sind zwar einzelne stark vereinfachte Bildelemente noch erkennbar, jegliche Perspektive ist jedoch verloren gegangen, und in einigen Teilen des Bildes sind die Gegenstände bloss in Farbflecken aufgelöst.

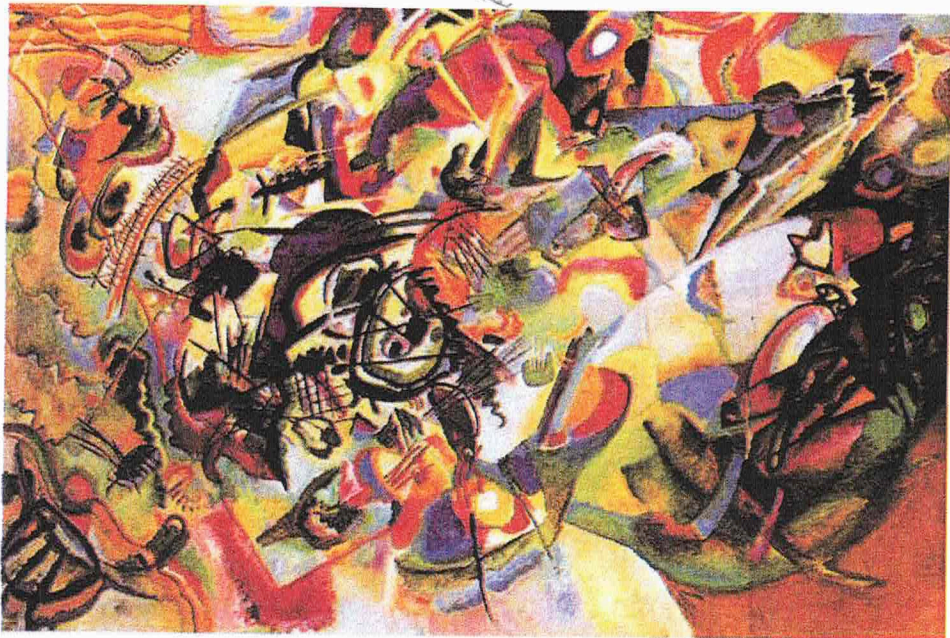


**Improvisation XII (Reiter) 1910**  
Öl auf Leinwand, 97 x 106.5 cm.

Einige Bilder wie ‚Improvisation XII (Reiter)‘ halten den Übergang zur Abstraktion in sich fest: Den stilisierten Gegenständen werden abstrakten Figuren (hier z.B. die gezackten Linien) gegenübergestellt, die aber durchaus als selbständige Bildelemente bezeichnet werden können. Mit der fortschreitenden Abstraktion treten der Symbolismus und die Motive aus seinem Frühwerk wieder in den Vordergrund. Insbesondere die Reiterfigur ist häufig anzutreffen und wird uns später im Name der



Künstlergruppe ‚Der Blaue Reiter‘ wieder begegnen. Ihr schreibt er vermutlich eine prophetische Bedeutung zu, sie symbolisiert das ‚Vorwärtsschreiten‘.



**Komposition VII 1913**  
Öl auf Leinwand 200 x 300 cm

Am Ende seiner Entwicklung dieser Jahre steht eine Reihe von Bildern, die er mit ‚Improvisationen‘ und ‚Kompositionen‘ betitelt. Unter Improvisation versteht er die Gestaltung eines inneren Eindrucks. Die Komposition ist hingegen durchdachter und bewusster gestaltet, so dass dem Endprodukt oft mehrere Skizzen vorangehen.

‚Komposition VII‘ ist die berühmteste und laut Kandinsky selbst die komplizierteste. In solchen Bildern ist die völlige Abstraktion erreicht. Man kann nur noch spekulieren, ob vereinzelt bestimmte Gegenstände angedeutet sind, in manchen Fällen gibt allenfalls der Titel einen Hinweis auf das Hauptmotiv – gesamthaft wirkt das Bild auf den Zuschauer als ein virtuoses Zusammenspiel von Farben und Formen. Der Freiheit des Künstlers sind keine Grenzen gesetzt.

### **I.3. Neue Regeln**

#### **Moskau 1915-1921, die Bauhaus-Zeit 1921-1933, Paris 1933-1944**

Beim Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 ist Kandinsky als Russe gezwungen, aus Deutschland zu fliehen. Er verlässt Gabriele Münter, um in sein Heimatland zurückzukehren. In Moskau heiratet er die 24 Jahre jüngere Nina Andreewsky, und trotz der schlechten finanziellen Umstände im nachrevolutionären Russland kann er im Rahmen der Kulturrevolution wichtige Rollen übernehmen und persönliche Schwierigkeiten und Depressionen überwinden.





**Komposition (Graues Oval) 1917**  
Glasbild, 105 x 133.5 cm

Als er wieder zu malen beginnt, ist eine Verwandlung nicht zu übersehen. Am Beispiel ‚Komposition (Graues Oval)‘ kann man diese veranschaulichen: Die Farben sind weniger lebhaft, was den Gemütszustand des Künstlers zu dieser Zeit reflektiert. Grau- und Brauntöne sind häufiger anzutreffen als zuvor. Eine weitere Entwicklung kündigt sich zudem an: Die formelle Vielfalt seiner Münchner Bilder wird eingeschränkt, indem er sich vermehrt auf geometrische Formen beschränkt.

1922 verlässt Kandinsky abermals sein Heimatland. In der kommunistischen Sowjetunion steht Kunst im Dienste des Staates, und der aufkommende russische Realismus kontrastiert mit Künstlern wie Kandinsky und lässt ihnen keinen Spielraum. Wiederum zieht es den Künstler nach Deutschland, wo er eine Lehrertätigkeit am Weimarer Bauhaus aufnimmt.

Das Bauhaus ist eine fortschrittliche Schule, die eine geistig-künstlerische Ausbildung mit einer handwerklich-praktischen verbindet. *„Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeiten ist der Bau!“* (erstes Bauhaus-Manifest)<sup>1</sup> Somit stellt sich die Einheit aller Künste in den Dienst der Architektur.

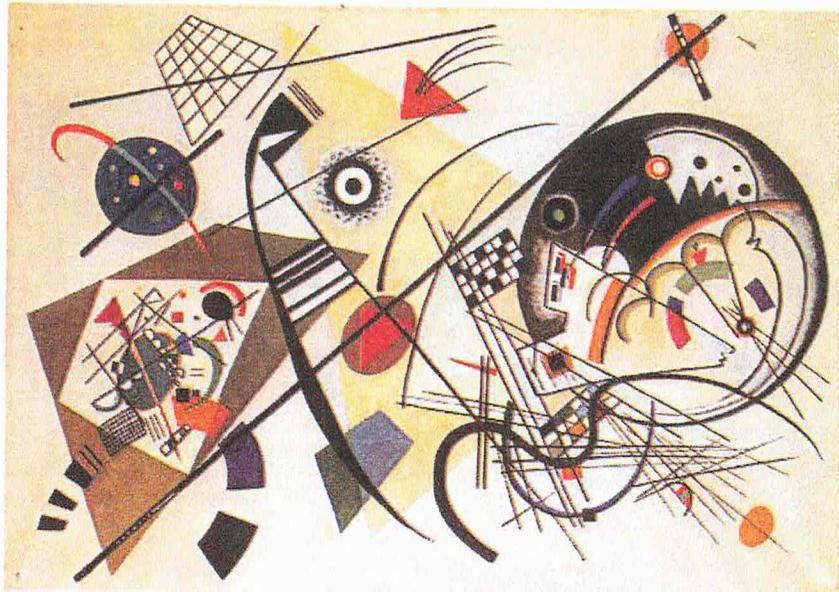
Kandinsky leitet eine Werkstatt für Wandmalerei, hält daneben einen Formenlehrcurs und bietet den Kurs ‚Analytisches Zeichnen‘ an. Sein Freund Paul Klee ist ebenfalls am Bauhaus angestellt.

Im Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit beschäftigt sich Kandinsky wieder zunehmend mit Theorie. In seinem 1926 veröffentlichten Buch ‚Punkt und Linie zu Fläche‘ führt er seine Gedanken aus ‚Über das Geistige in der Kunst‘ weiter, insbesondere vertieft er seine Theorien über die Beziehung zwischen Farbe und Form, beziehungsweise deren Entsprechung. Ergänzt von einer Untersuchung über die Eigenschaften der Formen (Punkt, Linie und Fläche) bildet das Buch eine Art Harmonielehre der abstrakten Malerei, indem es die Zusammenwirkung spezifischer Bildelemente erklärt.

Der Unterschied seiner Bilder aus der Bauhauszeit zu seinen früheren Werken sticht sofort ins Auge, beispielsweise im Gemälde ‚Durchgehender Strich‘: Die verwendeten

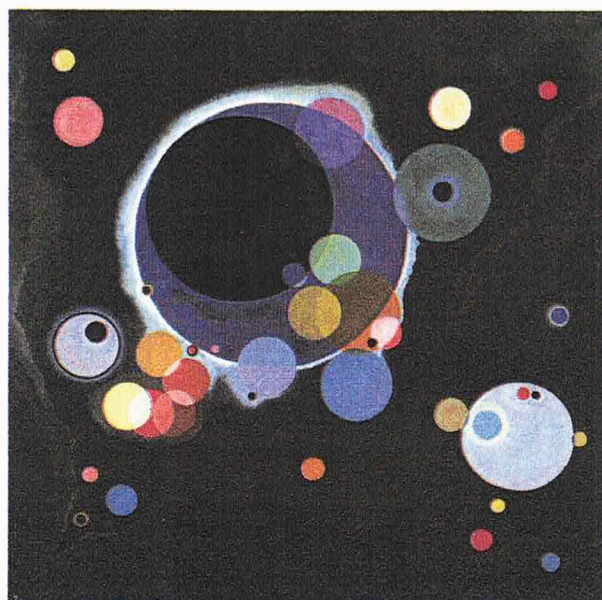


Formen sind nun ausschliesslich geometrische. Meistens sind die Farbflächen klar abgegrenzt und fliessen nicht ineinander über, die Farbpalette ist beschränkter. Die Dynamik und Spannung des Bildes, die er früher mit der Gegenüberstellung von Farben und Formen erreichte, ist jetzt zusätzlich von der Anordnung der häufig vorkommenden schwarzen Linien gegeben.



**Durchgehender Strich** 1923  
Öl auf Leinwand, 115 x 200 cm

Bemerkenswert ist auch, dass Kandinsky während der späteren Bauhauszeit dem Kreis besondere Aufmerksamkeit schenkt, sodass es auf einer Serie von Bildern als einzige Form erscheint. Er schreibt ihm eine mystische Bedeutung zu: Er glaubt, dass der Kreis als ‚Synthese der grossen Gegensätze‘ die Kräfte auf einem Bild im Gleichgewicht hält. *„Ich liebe den Kreis heute, wie ich früher das Pferd geliebt habe – vielleicht sogar mehr, da ich im Kreis mehr Möglichkeiten finde...“*<sup>2</sup>



**Einige Kreise** 1926  
Öl auf Leinwand, 140.3 x 140.7 cm

Das Bauhaus verschiebt 1925 seinen Sitz nach Dessau, da es als revolutionäre Schule im konservativen Weimar vielen Kritiken ausgesetzt ist.

1933 wird es von den Nationalsozialisten geschlossen, da dort ‚kommunistisches Belastungsmaterial‘ gefunden wird. Kandinsky als Russe, Künstler und ehemaliger Bauhauslehrer kann in Deutschland nicht mehr sicher leben und begibt sich erneut ins Exil.

Sein Ziel ist Neuilly-sur-Seine in Paris, zu jener Zeit Hauptstadt der Kunst, wo er Kontakte mit vielen Künstlern knüpfen kann. Er beteiligt sich an mehreren Ausstellungen, bleibt aber in seinem Wirken ein Einzelgänger und mehr oder weniger isoliert. 1938 erhält er die französische Staatsbürgerschaft.

Seine Bilder aus der Pariser Zeit haben meistens ein kleineres Format, was auf Materialmangel zurückzuführen ist. Die abgebildeten Formen bleiben geometrisch, wobei runde Formen überwiegen. Sie erinnern an embryonale Formen, Kleinstlebewesen oder Meerestierchen. Allgemein sind die verwendeten Farben heller und gedämpft. ‚Himmelblau‘ weist die typischen Merkmale dieser Periode auf. Von den Kriegsschrecken lassen solche Bilder (im Gegensatz zu seinen Bildern aus der Moskauer Periode) nichts erahnen.

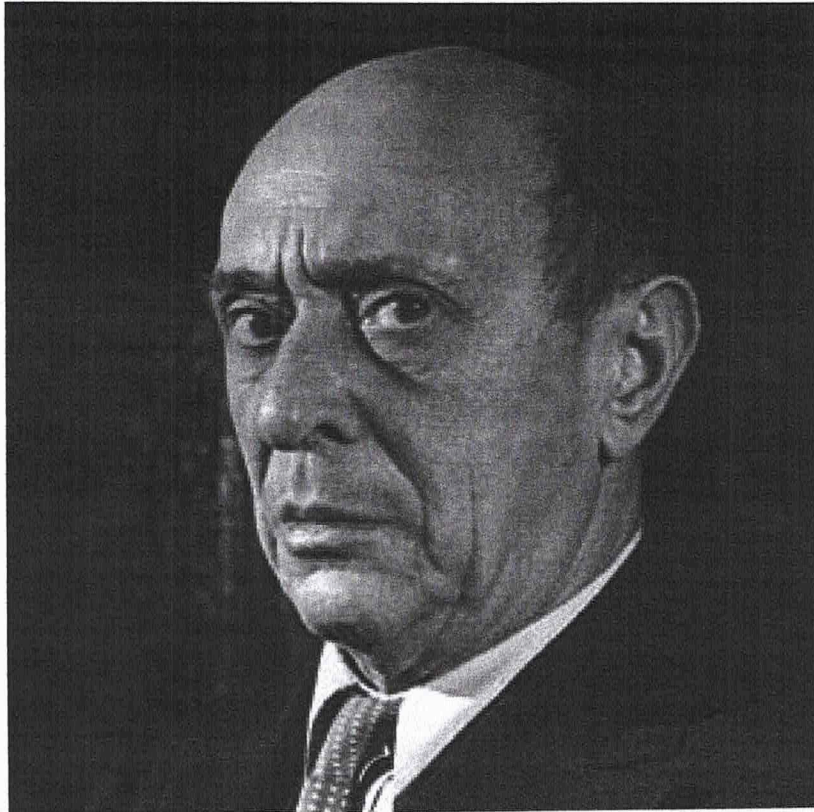


**Himmelblau** 1940  
Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm

Diese ist die letzte Etappe, in seiner Kunst wie in seinem Leben. 1944 erkrankt Kandinsky an Arteriosklerose und stirbt am 13. Dezember.



## **Teil II**



**Arnold Schönberg  
(1874-1951)**

**Sein Leben – seine Musik**



## II.1. Die Anfänge

### Wien 1874-1910

Arnold Schönberg wird am 13. September 1874 in Wien geboren, als Sohn von Samuel Schönberg und Pauline Nachod. Er muss seine schulische Laufbahn nach dem Tod seines Vaters 1890 unterbrechen und beginnt eine Lehre bei einer Bank, die er aber schon fünf Jahre später aufgibt, um sich der Musik zu widmen.

Seit seiner Kindheit lernt er Geige und unternimmt seine ersten Kompositionsversuche. Da die kleinbürgerliche jüdische Familie aber keine wirkliche musikalische Tradition pflegt, muss Schönberg seinen musikalischen Wissensdurst als Autodidakt stillen. Besonders wertvoll sind für ihn die Ratschläge von Alexander Zemlinsky, dem Dirigenten des Amateurorchesters ‚Polyhymnia‘, in welchem Schönberg als Cellist mitwirkt. Seine Kompositionen bringen ihm aber nicht viel ein, seinen Lebensunterhalt verdient er als Chormeister eines Arbeitergesangsvereins und mit dem Instrumentieren von Schlagern und Operetten.

1901 heiratet Schönberg Mathilde Zemlinsky, im gleichen Jahr beginnt er seine Lehrtätigkeit, als Kappelmeister am Berliner Überbrettel, dann am Sternschen Konservatorium und am Institut Schwarzwald. Während dieser Zeit stossen Alban Berg und Anton von Webern zu ihm, die seine berühmtesten Schüler werden sollen. Ausserdem wird er mit bedeutenden Komponisten wie Richard Strauss und Gustav Mahler bekannt gemacht.

Schönbergs Schaffen beginnt mit Experimenten im Rahmen der verschiedensten traditionellen Formen. Allgemein überwiegt aber eine überreife Spätromantik. Neben einigen Kammermusikkompositionen vertont er in seinen Liedern hauptsächlich romantische Gedichte.

In weiteren Versuchen lässt er sich auf grössere Projekte ein. Zwischen 1900 und 1911 entstehen die ‚Gurre-Lieder‘ (nach Jens Peter Jacobsen) für Soli, Chor und Orchester, in denen er sich erstmals des Sprechgesanges bedient, zwischen 1902 und 1903 arbeitet er an einer symphonischen Dichtung für Orchester, ‚Pelleas und Melisande Op. 5‘ nach dem Drama von Maurice Maeterlinck. Diese Werke weisen Riesenbesetzungen im Stile Wagners auf.

Typische Merkmale von Schönbergs Frühwerk kann man an seinem Streichsextett ‚Verklärte Nacht‘ aufzeigen.

‚Verklärte Nacht Op. 2‘ basiert auf das gleichnamige Gedicht Richard Dehmels, kann also als Programmmusik bezeichnet werden. Dabei fällt die für Programmmusik unübliche Kammermusikbesetzung, ein Streichsextett, auf.

Das Gedicht ist in Thematik und Motivik von der Romantik geprägt: Bei einem Nachspaziergang gesteht eine Frau ihrem Geliebten, dass sie ein Kind von einem anderen Mann erwartet:

„...Ich trag ein Kind, und nit von Dir,  
ich geh in Sünde neben Dir.  
Ich hab mich schwer an mir vergangen.  
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück  
und hatte doch ein schwer Verlangen  
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück

und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,  
 da ließ ich schauernd mein Geschlecht  
 von einem fremden Mann umfängen,  
 und hab mich noch dafür gesegnet.  
 Nun hat das Leben sich gerächt:  
 nun bin ich Dir, o Dir, begegnet... (Verse 7-18)

Doch unerwartet verzeiht ihr der Liebhaber und willigt ein, sich dieses Kindes anzunehmen.

,...Das Kind, das Du empfangen hast,  
 sei Deiner Seele keine Last,  
 o sieh, wie klar das Weltall schimmert!  
 Es ist ein Glanz um alles her;  
 Du treibst mit mir auf kaltem Meer,  
 doch eine eigne Wärme flimmert  
 von Dir in mich, von mir in Dich.  
 Die wird das fremde Kind verklären,  
 Du wirst es mir, von mir gebären;  
 Du hast den Glanz in mich gebracht,  
 Du hast mich selbst zum Kind gemacht...' (Verse 23-33)

Im harmonischen Aufbau des Stückes spiegelt sich Schönbergs spätromantischer Stil. Am Anfang ist die Grundtonart d-Moll eindeutig festgelegt, insbesondere durch den 8 ½ Takte langen Orgelpunkt auf dem Grundton (Bassstimme). Die Melodie lässt sich ebenfalls problemlos in d-Moll einbetten. Sie besteht aus einem sich wiederholenden, absteigenden Motiv, die Mehrstimmigkeit erzeugt Terz- bzw. Sextparallelen.

,Verklärte Nacht Op. 4' Takte 1-10  
 (selbstgefertigter Klavierauszug)

Zieht man den Inhalt des Gedichtes in Betracht, scheint die Tonart d-Moll geeignet, um die Nachtstimmung und die dunkle Vorahnung auf das Geständnis der Frau heraufzubeschwören.

,Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;  
 der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.  
 Der Mond läuft über hohe Eichen;



kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,  
in das die schwarzen Zacken reichen...'

(Verse 1-5)

Schon bald werden die Rhythmen und Tempi erregter und verstrickter. Parallel dazu scheinen die Harmonien komplizierter und unübersichtlicher zu werden, da es nur so von Durchgangsnoten und Vorhalten wimmelt.

,Verklärte Nacht Op. 4' Takte 39-46  
(selbstgefertigter Klavierauszug)

Doch immer wieder findet man den Weg zurück zur Grundtonart. Die Stelle in Takt 39 entpuppt sich als Sequenz, die wieder in die Grundtonart mündet. Auffällig ist, dass Schönberg oft anhand von 7-Akkorden und enharmonischen Verwechslungen moduliert, Alterationen scheint er hingegen nicht so häufig zu verwenden.

,Verklärte Nacht Op.4' Takt 39  
Analyse der Harmonien

Die Fortsetzung weist schon recht unkonventionelle Erscheinungen auf, die das Tonartgefühl stören: Man hört sofort den ersten Akkord im Takt 42. Schönberg selbst schreibt dazu in seiner ‚Harmonielehre‘: „(...) habe ich in folgendem Zusammenhang, ohne damals theoretisch zu wissen, was ich tat, bloss meinem Gehör folgend, die (...) Umkehrung eines 9-Akkords geschrieben“<sup>3</sup>. Tatsächlich kann man es als 9-Akkord von As aus analysieren, was in keinem Fall in der Grundtonart d-Moll unterzubringen ist. Wahrscheinlicher ist es (wie auch nach der Meinung meines Musiklehrers Hans Meierhofer), dass sich der Akkord wegen der Stimmführung aus Durchgangsnoten zum Zielakkord im Takt 43 (Dominant-7-Akkord in F-Dur) zufälligerweise ergeben hat. Ebenso endet die d-Moll Kadenz in den Takten 44-46 nicht wie erwartet auf der ersten Stufe, sondern leitet die neue Tonart g-Moll auf der VII Stufe ein und hat eine überraschende, entfremdende Wirkung, die durch das Pizzicato verstärkt wird.



Im weiteren Verlauf zeigt Schönberg eine breite Palette an Rhythmen, Tempi, Dynamik und natürlich Harmonien. So variieren auch die Eindrücke des Zuhörers - mal kann man sich an einer Tonart festhalten, mal ist man in den komplizierten verstrickten Harmonien schon ziemlich verloren, obwohl er noch keine neuen Techniken anwendet.

Das Stück endet mit einem Geflimmer (D-Dur Dreiklang), das zum (aus harmonischer Sicht) erwarteten D-Dur Schlussakkord führt. Das erlösende Gefühl, das durch diese Tonart erzeugt wird, entspricht dem glücklichen Ende des Gedichtes, ganz im Sinne der Programmmusik.

The image shows a musical score for the end of 'Verklärte Nacht Op. 4'. It consists of three staves, likely representing the first, second, and third violins. The music is highly complex, featuring dense polyphonic textures with many overlapping notes and rests. The dynamics are marked as 'pppp' (pianissimo) throughout. The score ends with a final chord, which is a D major triad, as mentioned in the text. The page number '147' is visible at the bottom center of the score.

,Verklärte Nacht Op. 4', Schluss

,Er fasst sie um die starken Hüften.  
Ihr Atem küsst sich in den Lüften.  
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.' (Verse 34-36)

## II.2. Die Freiheit

### Wien und Berlin 1910-1914

Schönberg setzt seine pädagogischen Tätigkeiten in Wien und Berlin fort. In seiner Position als Lehrer muss er sich intensiv mit traditioneller Harmonielehre beschäftigen. Als Frucht dieser Bemühungen entsteht 1912 seine ‚Harmonielehre‘, das umfangreichste Harmonielehrbuch, das je geschrieben worden ist.

Zur gleichen Zeit beschliesst er, die Regeln, die ihm die traditionelle Harmonielehre auferlegt, hinter sich zu lassen. Wie gezeigt ist sein Frühwerk spätromantisch geprägt, zugleich aber auch avantgardistisch. Der Zerfall des Tonartgefühls kündigt sich an. Als weitere Entwicklung gilt es nun, die Welt der Tonarten völlig zu verlassen. Für Schönberg bedeutet dies, völlig frei mit der blossen Einschränkung seiner Fantasie zu komponieren, seine Kompetenz hat er mit seiner ‚Harmonielehre‘ ja schon bewiesen. Interessant ist, dass er seinen Schülern davon abrät, atonal zu komponieren: *„Traurig ist nur, dass die Vorstellung: ‚Heute darf man alles schreiben‘ so viele junge Leute davon*

abhält, etwas Anständiges zu lernen, die Werke der Klassiker zu verstehen, Kultur zu erwerben.“<sup>4</sup>

Der Schritt zur völligen Atonalität ist dennoch radikal: Bei tonaler Musik legt die Tonleiter, die eine Tonart ausmacht, ein Bezugssystem zwischen den Tönen fest. Als Folge entsteht innerhalb einer Tonart eine Hierarchie der Töne, so haben beispielsweise Grundton und dessen fünfte Stufe eine Vorzugsstellung.

Komponiert man atonal, muss dieses hierarchische System aufgehoben werden, so dass die Bezüge zwischen den Tönen, also die Harmonien, nicht mehr in einem bestimmten Zusammenhang definiert sind. Schönberg vermeidet Konsonanzen sogar bewusst.

Im Fall der 1910 entstandenen ‚Drei Klavierstücke Op.11‘ kann man erstmals von völliger Atonalität sprechen. Versucht man, diese Stücke harmonisch zu analysieren, muss man sich bald geschlagen geben:

The image shows the beginning of the first piece from Schoenberg's 'Drei Klavierstücke Op. 11'. It is written for piano and consists of three systems of music. The first system is marked 'Mäßige' and 'p'. The second system is marked 'langsamer'. The third system is marked 'viel schneller' and 'ppp', with a note 'mit Dämpfung bis (3. Pedal)'. The music is atonal and features complex harmonic structures.

#### ‚Drei Klavierstücke Op. 11‘ Anfang

Die Melodie am Anfang könnte man tonal deuten: Sie wäre in C-Dur/Moll unterzubringen (allerdings müsste das Gis im ersten Takt als As geschrieben werden). Die Begleitakkorde (Takte 2 und 3) widerlegen jedoch diese These.

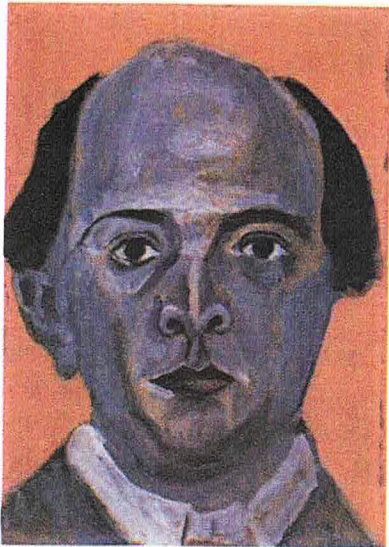
So versucht auch der Zuhörer unbewusst, die Harmonien und Melodien einer Tonart zu unterordnen. Doch Modulationen und ‚unpassende‘ Töne wären so zahlreich, dass unser Ohr schlichtweg überfordert ist und uns diese Musik deshalb fremd und strukturlos erscheint. Spätestens wenn das Tempo schneller wird (Takt 7) wird es unmöglich, tonale Strukturen herauszuhören. Aufs ganze Stück bezogen kann man sagen, dass immer wieder tonal deutbare Zellen vorkommen (dazu zählen auch die häufigen Terzen). Man findet auch Muster, die sich wiederholen (z.B. die Bassstimme in den Takten 4-5, 6 und 8). Vom Charakter her ist das Stück noch sehr romantisch (der Anfang hat eine auffällige Ähnlichkeit mit Wagners Tristan-Vorspiel...)

Die Kompositionen aus dieser Periode bilden einen krassen Gegensatz zu den romantischen Monumentalwerken. Länge und ‚Dichte‘ beschränken sich auf Essentielles, gesamthaft scheinen sie bloss Fragmente oder Miniaturen zu sein. Es

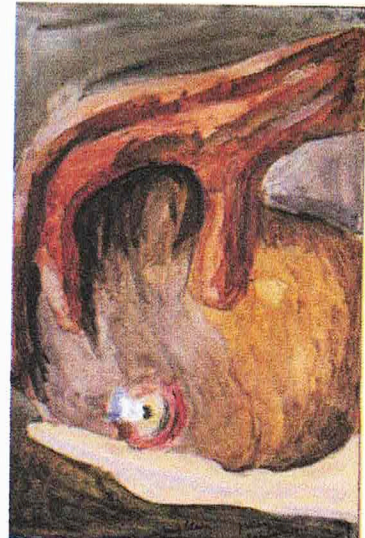


entwickelt sich nichts darin, Anfang und Ende scheinen undeutlich und verschwommen. Nicht eine Melodie bestimmt den Verlauf des Stückes und seine Wirkung auf den Zuhörer, vielmehr formen die Klangfarbe und das Wesen jedes einzelnen Tones, Kontraste in Instrumentierung, Dynamik und Tempi den Charakter dieser Stücke.

Seine Musik verleitet einen dazu, Schönberg als Expressionisten zu bezeichnen. Dies bestätigen die Bilder, die er in diesen Jahren zu malen beginnt.



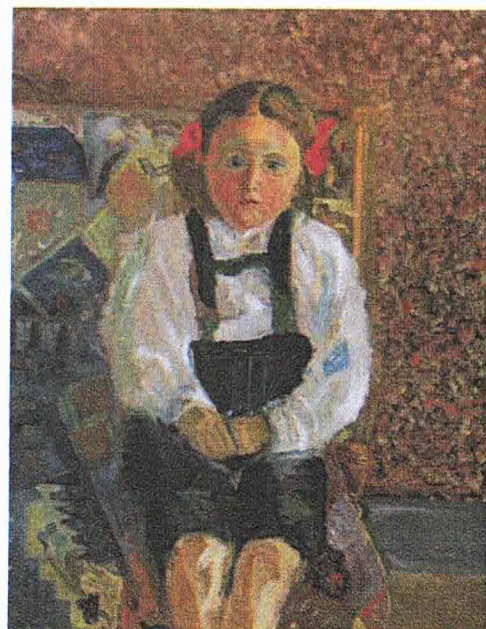
**Blaues Selbstportrait 1910**  
Öl auf Sperrholz, 31,1 × 22,9 cm



**Hände 1929**  
Aquarell auf Papier, 32 × 21,5 cm



**Begräbnis von Gustav Mahler 1911**  
Öl auf Leinwand, 43 × 34 cm



**Gertrud (Trudi) Schönberg ca. 1908 – 1909**  
Öl auf Leinwand, 90 × 70 cm

Atonalität gewährt dem Komponisten uneingeschränkte Freiheit – der Verlauf eines Stückes ist unvorhersehbar, da es nicht von einer Tonart ausgeht, zu der es zurückkehrt. Das bringt aber auf die Dauer auch Probleme. Seine Fantasie genügt dem Komponisten



nicht mehr, der Boden unter den Füßen fehlt ihm, deshalb versucht er teilweise, atonale Stücke in alte Formen einzubetten. In der Vertonung des Gedichtzyklus 'Pierrot Lunaire', eines atonalen Werkes, stecken traditionelle Formen wie Fuge und Passacaglia. In den Versen des letzten Gedichtes scheint eine Sehnsucht nach alten Zeiten zum Ausdruck zu kommen. Sehnt sich Schönberg nach den Regeln, die ihm als Richtlinien für seine Kompositionen dienten?

*„Ein glücklich Wünschen macht mich froh  
Nach Freuden, die ich lang verachtet:  
O alter Duft aus Märchenzeit  
Berauschest wieder mich“<sup>5</sup>*

## II.3. Neue Regeln

### Wien und Berlin 1914-1933, USA 1933-1951

Nach Ausbruch des ersten Weltkrieges kehrt Schönberg 1915 nach Wien zurück. Zeitweise wird er als Soldat einberufen, wodurch seine künstlerische Tätigkeit unterbrochen wird. Nach Kriegsende kann er sein Schaffen wieder aufnehmen – und leitet gewissermassen eine neue Entwicklung ein.

Eine neue Methode soll ihm beim Komponieren als Grundlage dienen. Er nennt sie die Zwölftontechnik. Diese neuen Regeln haben jedoch nichts mit den Gesetzmässigkeiten der traditionellen Harmonielehre gemeinsam. Die Zwölftontechnik führt das Konzept der Atonalität weiter: Die von einer Tonart gegebene Hierarchie der Töne soll nun nicht nur zerstört werden, sondern man strebt gewissermassen bewusst die ‚Gleichberechtigung‘ der Töne an, indem man einen Ton erst wieder verwendet, wenn die anderen elf chromatischen Töne aufgebraucht sind. Statt einer Tonart liegt jedem Stück eine Reihe zugrunde, die aus den zwölf Tönen aufgebaut ist. Diese Reihe kann transponiert oder rhythmisiert werden, in ihrer Umkehrung oder als Krebs auftreten, so dass die Möglichkeiten zur Gestaltung eines Stückes unbeschränkt sind. Ob nicht schliesslich doch einige Töne durch ihre Länge oder Akzente hervortreten, bleibe dahingestellt. Entscheidend ist, dass dem Stück durch die Reihe ein Zentrum gegeben wird, der dem Komponisten als Halt dient und aus dem er Harmonien und Motive entwickeln kann.

Die Regeln dieser neuen Methode sind weniger kompliziert als die der traditionellen Harmonielehre. Zwölftonkompositionen sind Konstrukte, deren Strukturen zwar systematisch durchdacht sind, beim blossen Hinhören ist es jedoch unmöglich, diese zu erfassen.

Ab 1924 komponiert Schönberg mit der neuen Methode. Es beginnt eine neue kreative Periode, die mit einem neuen Lebensabschnitt gekoppelt ist: 1923 stirbt Mathilde, im folgenden Jahr geht Schönberg eine neue Ehe mit Gertrud Kolisch ein.

Eines seiner zahlreichen Zwölftonkompositionen ist das ‚Vierte Streichquartett Op. 37‘, aus dem Jahre 1936. Die Analyse des Anfangs des zweiten Satzes gibt eine erste Vorstellung davon, wie er die zwölf Töne strukturiert kombinieren kann:



COMODO  $\text{♩} = 54$

„4. Streichquartett Op. 37“, Takte 285-288

Reihe

1. Violine	7	10	3	5								
2. Violine	9	12	1	6								
Bratsche	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Violoncello	8	11	2	4								

„4. Streichquartett Op. 37“, Takte 285-288  
Analyse

In der Bratschenstimme findet man in den Takten 285-287 die horizontale Anordnung der zwölf Töne, also die Reihe. Die anderen drei Stimmen bilden die Begleitung: Die zwölf Töne sind vertikal angeordnet (immer drei Töne, die in der Reihe aufeinander folgen). Dadurch entstehen gewissermassen Akkordsäulen (I, II, III, IV), die mit der ‚Hauptstimme‘ so kombiniert werden, dass in diesen ersten Takten in zwei Blöcken je alle zwölf Töne enthalten sind.

Zwölftonmusik scheint blosse Mathematik zu sein: Eine solche sachliche Konstruktion kann wohl schwer der Gefühlswelt entspringen. Doch Schönberg belehrt uns eines Besseren: Später verarbeitet er in einigen Werken die tragischen Ereignisse der Kriegsjahre, Themen wie Gewaltherrschaft und Holocaust. Beispiele dafür sind die ‚Ode an Napoleon Op. 41‘ (1942) und ‚A survivor from Warsaw Op. 46‘ (‚Ein überlebender aus Warschau‘) (1947). Seine unvollendete Oper ‚Moses und Aron‘ widerspiegelt ebenfalls seine Auseinandersetzung und Identifikation mit dem Judentum.

Schönberg ist immer noch als Lehrer tätig, seit 1926 an der preussischen Akademie der Künste. Seine jüdische Abstammung wird ihm im nationalsozialistischen Deutschland jedoch zum Verhängnis: Nach Hitlers Machtergreifung 1933 wird er entlassen und sieht

ein, dass die Zeit zur Flucht gekommen ist. Nach kürzeren Aufenthalten in Paris und Spanien siedelt er mit Frau und Tochter schliesslich in die USA über. Dort bieten sich ihm viele Möglichkeiten, als Lehrer und Komponist weiterzuwirken, zuerst in Boston und New York, dann in Los Angeles. Schliesslich gehen zu dieser Zeit viele europäische Intellektuelle den Weg der Emigration. Während des Krieges fühlt er jedoch eine grosse Isolation, da der Draht zu Europa abgeschnitten ist. Nach dem Krieg bleibt Schönberg dennoch in Amerika und wird sogar amerikanischer Staatsbürger. Zwei weitere Söhne kommen zur Welt. Doch gesundheitliche Probleme beeinträchtigen sein Leben, und er stirbt am 13. Juli 1951.



## Teil III

### Kandinsky-Schönberg

#### Zwei parallele Künstlergeschichten?

*„ Die Malerei wird auf die Stufe gestellt, auf welcher die Musik steht, die ausschliesslich die Reinheit und Zweckmässigkeit der Klangkombinationen sucht. Ich kann ruhig behaupten, dass Kandinsky der Gründer und Hauptträger dieser Richtung der Malerei ist.“<sup>6</sup>*

*„Schönbergs Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern rein seelische. Hier beginnt die ‚Zukunftsmusik‘“<sup>7</sup>*

### **III.1. Abstraktion und Atonalität: Eine interdisziplinäre Parallele**

Nun möchte ich es wagen, die beiden Künstler einander gegenüberzustellen. Der Verzicht auf die Grundtonart in einem Stück kann als musikalische Parallele zur Loslösung vom Gegenständlichen in der Malerei gesehen werden: In beiden Fällen lässt man ein konventionell festgelegtes und vertrautes Element des Kunstwerks zurück. Aus diesem Blickwinkel betrachtet verlaufen die Entwicklungen Kandinskys und Schönbergs im Groben parallel: Beide beginnen mit einer Periode des Experimentierens im Rahmen schon bestehender Stile. Diesen verlassen sie im Verlaufe ihrer persönlichen, freien Entwicklung. Aber allmählich geben sie die erlangte Freiheit wieder auf, indem sie sich selbst wieder einschränken und in neue Formen einfinden. Bemerkenswert ist insbesondere, dass die beiden fast gleichzeitig die einzelnen Phasen dieser Entwicklung durchmachen, was wiederum darauf hindeutet, dass sie stark auf äussere Einflüsse reagieren. Nun werde ich auf bestimmte Aspekte ihrer Parallelität eingehen.

### **III.2. ‚Fin de Siècle‘: Eine Zeit des Wandels**

Dazu ist es nötig, zuerst ein Bild der allgemeinen Situation ihrer Zeit zu entwerfen. Um die Jahrhundertwende machen sich die bevorstehenden sozialen Veränderungen allmählich bemerkbar. In der Politik kündigt sich das Ende der Kaiserreiche an; Gleichzeitig beginnen sich die Idee einer demokratischen Gesellschaft und die damit verbundenen Ideologien durchzusetzen. Und nicht zuletzt trägt der drohende erste Weltkrieg zum allgemein angespannten Klima bei.

Wissenschaftliche Fortschritte wie die Entdeckung des Zerfalls des Atoms und die Relativitätstheorie Einsteins bewirken eine völlig neue Vorstellung von Realität. Freuds psychologische Theorien über das menschliche Bewusst- und Unterbewusstsein stellen ebenfalls die Zuverlässigkeit der Wahrnehmungen und des Realitätsempfinden der Menschen in Frage. Die Folge ist, dass die Menschen das Vertrauen im wissenschaftlichen und rationalen Denken zu verlieren beginnen und sich viele der Mystik und dem Inneren des Menschen hinwenden. So bilden sich spirituelle Bewegungen, beispielsweise die Theosophie und die Anthroposophie.

Der Mensch ist hin und her gerissen und verunsichert: Einerseits spürt er die Erschöpfung einer Zeit, die sich dem Ende zuneigt. Gleichzeitig gilt es nun, einen neuen Anfang zu machen. Diese Umbruchsstimmung geht an den Künsten nicht spurlos vorbei.

Maler zielen nicht mehr darauf hin, die Realität abzubilden wie etwa im Realismus, oder einen vom Licht bestimmten, flüchtigen Augenblick wie im Impressionismus. Was wiedergegeben werden soll, ist die subjektive Wahrnehmung des Künstlers, die, wie wissenschaftliche Entdeckungen gezeigt haben, möglicherweise von der Realität abweichen kann.

So entwickeln sich verschiedene Stile, die anhand von unterschiedlichen Methoden die Realität zu verzerren versuchen. Sie werden von ehemaligen Impressionisten wie Van Gogh und Cézanne eingeleitet. Die Fauves und Nabis verwenden Farben, die nicht der Natur entsprechen, ausserdem zerstören sie die Zentralperspektive. Im Expressionismus werden die Figuren verzerrt, um bestimmte Gemütszustände zu vermitteln, im Jugendstil werden sie stilisiert. Der Kubismus versucht, auf zwei Dimensionen vier abzubilden (d.h. Bewegung inklusiv) und somit unsere Auffassung einer



dreidimensionalen Realität sogar zu übersteigen. Der Symbolismus will eine mystische, dem Inneren entspringende Realität ausdrücken.

In der Musik überwiegen zu dieser Zeit die romantischen Stile, wobei sich zwei Hauptströmungen auszeichnen: Einerseits die Idee der absoluten Musik, als deren Vertreter hauptsächlich Brahms zu nennen ist. Diese richtet sich betreffend Formen und Harmonien oft nach klassischen Mustern. Andererseits stehen einige Komponisten für die Programmmusik ein, darunter insbesondere Wagner, der die Harmonien ins Extreme treibt und sich so schon sehr weit von der vertrauten Grundtonart eines Stückes entfernt. Insbesondere an den romantischen Liedern, Vertonungen von Gedichten, merkt man, dass der Romantiker es versteht, Gefühle und Stimmungen zu kreieren. Der Komponist bringt Empfindungen zum Ausdruck, denen man in der romantischen Literatur wieder begegnet, beispielsweise Sehnsucht und Schmerz. Dies kann man durchaus mit der Ratlosigkeit der Menschen in jenen Jahren in Verbindung bringen. Auf diese Weise erhebt die Musik keinen Anspruch mehr auf die Ästhetik, an die sich die Klassik und barocke Musik richteten, sondern scheut bewusst nicht davor, sich auch den Schattenseiten des Lebens zu widmen.

### III.3. Neulinge und Pioniere: Auf dem Weg zur Freiheit

Wie gezeigt vereinen bei Kandinsky und Schönberg das Frühwerk und der daraus entstandene persönliche Stil die Merkmale der verschiedensten Kunstrichtungen ihrer Zeit. Beide stammen nicht aus Künstlerfamilien, was ihnen ermöglicht, unvoreingenommen für alle Kunst- bzw. Musikstile offen zu sein.

Ihren Entwicklungen liegt derselbe Gedanke zugrunde, der von den soeben geschilderten Zeitumständen geprägt ist: Dass Kunst dem Inneren des Künstlers entspringen muss, und somit nicht von äusseren Vorgaben eingeschränkt werden soll, sondern völlig frei aus dem Unterbewussten entstehen muss.

*„Wenn aber der Künstler zum Ausdruck seiner inneren Regungen und Erlebnisse sich einer oder der anderen ‚fremden‘ Form der inneren Wahrheit bedient, so übt er sein Recht aus, sich jeder ihm innerlich notwendigen Form zu bedienen.“<sup>8</sup> (Kandinsky)*

*„Der Künstler hat sie [die Schönheit] nicht nötig. Ihm genügt die Wahrhaftigkeit. Ihm genügt es, sich ausgedrückt zu haben.“<sup>9</sup> (Schönberg)*

Solche Aussagen zeugen von ihrer Ablehnung des Materiellen und ihrer Hinwendung zum Mystischen. So haben sich auch beide zeitweise mit Theosophie beschäftigt. In ihrem Frühwerk widerspiegelt sich diese Haltung in der ritterlich-märchenhaften, symbolischen Motivik.

Statt sich einer der vielen neuen Bewegungen anzuschliessen, finden sie neue Ausdrucksmittel: Weil Kandinsky glaubt, dass die Farbe selbst im Betrachter eine *„seelische Vibration“* auslöst, und dass ihre Wirkung in Kombination mit verschiedenen Formen variiert werden kann, wird der Gegenstand im Bild überflüssig. Kandinsky ist sogar der Meinung, dass er die Wirkung der Farbe einschränkt. Parallel dazu lehnt Schönberg die Notwendigkeit der Gesetze der Harmonie ab und zerstört damit die musikalische Ästhetik, die von Konsonanzen erzeugt wird. Mit diesen Theorien lehnen sie sich gegen die künstlerische Tradition auf. Sie verfolgen bewusst das gegenteilige Ziel: Die Nebeneinanderstellung von Gegensätzen, beziehungsweise die Dissonanz oder Disharmonie: *„Die heutige malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Consonanz von Morgen!“<sup>10</sup> (Kandinsky in einem Brief an Schönberg)*



Wie gezeigt, finden sich bei beiden in ihrem neuen, völlig freien Stil noch ansatzweise Elemente aus dem früheren Werk (Kandinsky deutet manchmal stilisiert eine Figur an, in Schönbergs Stücken kann man tonale Zellen entdecken.)

### **III.4. Zum Charakter der Künstler: Beziehungen zur aktuellen Kunstszene und zur Öffentlichkeit**

Vermutlich unterschieden sich Kandinsky und Schönberg in ihrer Person stark voneinander, doch einige Berührungspunkte sind auch hier nicht zu übersehen. Zweifellos waren beide charismatische Figuren, denn überall, wo sie tätig waren, bildete sich ein Anhängerkreis aus Schülern und Kollegen um sie. Ausserdem bewiesen beide hervorragende pädagogische Fähigkeiten. Ihre Lehrertätigkeit, der sie während der meisten Zeit ihres Lebens nachgingen, war für die Entstehung ihrer theoretischen Schriften ausschlaggebend.

Als Einzelgänger in ihrem neu erschaffenen Stil sahen sich beide häufig mit Kritiken konfrontiert, denen sie jedoch keine grosse Beachtung schenkten. Beide waren von der Genialität ihren zukunftsorientierten Ideen überzeugt und glaubten, dass wenn die Öffentlichkeit diese noch nicht verstehen könne, ihr Schaffen erst zu einem späteren Zeitpunkt anerkannt werden würde. „*Die Gesetze der Natur der genialen Menschen aber sind die Gesetze der zukünftigen Menschheit.*“<sup>11</sup> (Schönberg).

Hingegen zeigten sich beide sehr offen gegenüber anders gesinnten Künstlerkollegen. Die Künstlervereinigungen, die in diesen Jahren gebildet wurden, machten es sich zur Aufgabe, die neuen Ansichten der Künstler anderen näher zu bringen.

Kandinskys Bemühungen kreisten hauptsächlich um den ‚Blauen Reiter‘, der als eine der bedeutendsten expressionistischen Künstlervereinigungen in die Geschichte eingegangen ist. Sein Vorläufer war die ‚Neue Künstlervereinigung‘, die Kandinsky um 1909 mit seinem engeren Kreis (Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin) gebildet hatte. Kandinsky trat aber nach Streitigkeiten aus und gründete mit Franz Marc (selbst ehemaliges Mitglied der Künstlervereinigung) den ‚Blauen Reiter‘.

Der ‚Blaue Reiter‘ organisierte zwischen 1911 und 1912 zwei Ausstellungen in München. Neben Marc und Kandinsky stellten Künstler aus deren Bekanntenkreis aus. Die zweite Ausstellung zeigte statt Gemälde Zeichnungen, Druckgraphiken und Aquarelle und war ebenfalls international: Frankreich, Deutschland, Schweiz und Russland waren vertreten. Zusätzlich bemühten sich Kandinsky und Marc um die Herausgabe des Almanachs ‚Der Blaue Reiter‘, für den nur Künstler (auch nicht-bildende) Beiträge verfassten. Die avantgardistischen Künstler, die sich mit so vielen Kritiken konfrontiert sahen, erklären und rechtfertigen darin ihre Motivationen.

Kein gemeinsames künstlerisches Programm verband die Künstler. Das Ziel der Gruppe bestand lediglich darin, einen Überblick über die aktuelle Kunstszene in ihrer ganzen Vielfalt zu gewähren. Sie sahen sich als Wegbereiter einer neuen Kunstepoche. Dementsprechend vielseitig waren die ausgestellten Kunststile: „*Wir suchen in dieser Ausstellung nicht eine präzise und spezielle Form zu propagieren, sondern wir bezwecken in der Verschiedenheit der verschiedenen Formen zu zeigen, wie der innere Wunsch der Künstler sich mannigfaltig gestaltet.*“<sup>12</sup> (Kandinsky). Dasselbe galt für die Themen und Ausrichtungen der Texte und Bilder, die im Almanach veröffentlicht wurden: „*[Das Buch] umfasst die neueste malerische Bewegung in Frankreich,*



*Deutschland und Russland und zeigt ihre feinen Verbindungsfäden mit der Gotik und den Primitiven, mit Afrika und dem großen Orient, mit der so ausdrucksstarken ursprünglichen Volkskunst und Kinderkunst, besonders mit der modernsten musikalischen Bewegung in Europa und den neuen Bühnenideen unserer Zeit.“<sup>13</sup>*  
(Franz Marc)

Schönbergs Beziehung zur Öffentlichkeit war etwas anderer Natur. Der Erfolg der Aufführungen seiner Werke hielt sich in den meisten Fällen in Grenzen, so dass er sich mit der Zeit vor dem Publikum verschloss und sich angeblich bei der Aufführung seiner Werke nicht einmal vor den Zuhörern verneigt haben soll. 1918 gründete er einen ‚Verein für musikalische Privataufführungen‘, dessen Ziel eine strenge Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik war, im Rahmen eines kleinen, kompetenten Kreises. *„Den p. t. Gästen wird zur Kenntnis gebracht, dass es im Verein Sitte ist, sich aller Beifalls-, Missfalls- und Dankensbezeugungen zu enthalten, und dass es den Mitgliedern zur Pflicht gemacht ist, jede öffentliche Berichterstattung über die Aufführungen und Tätigkeit des Vereins zu unterlassen.“*<sup>14</sup> (Aus einem Konzertprogramm der Künstlervereinigung, Wien 1920) Einstudiert, aufgeführt und diskutiert wurden beispielsweise Werke von Maurice Ravel, Max Reger, Richard Strauss und Gustav Mahler, sowie von Schönbergs Schülern und ihm selbst. Diese Bandbreite bewies, dass Schönberg sich wie Kandinsky für die Ideen seiner Zeitgenossen interessierte und sich damit auseinandersetzte. Teilweise zeigte er sich ihnen gegenüber jedoch auch kritisch: In seinem Werk ‚Drei Satiren für gemischten Chor op. 28‘ (1925/26) verspottete er die Einstellungen und das Schaffen einiger Kollegen.

Ein weiterer Aspekt, der die beiden verbindet und ihre Offenheit für andersartige Kunst beweist, ist ihr interdisziplinäres Wirken. Dass Schönberg seinerseits als Amateurmaler tätig war, wurde bereits erwähnt; Kandinsky lernte in seiner Jugend Klavier und Cello, und war stets von der Musik fasziniert, da diese abstrakte Kunstform doch so starke Empfindungen auslösen kann. Bemerkenswert sind seine synästhetische Erfahrungen: Beim Hören von Musik sah er Farben. In ‚Über das Geistige in der Kunst‘ thematisiert Kandinsky das Zusammenwirken der Künste: *„(...) eine Kunst muss bei der anderen lernen, wie sie mit ihren Mitteln umgeht, (...) um dann ihre eigenen Mittel prinzipiell gleich zu behandeln.“*<sup>15</sup> In seinem Werk widerspiegelt sich dieser Gedanke: Schon im Titel ‚Komposition‘ ist der musikalisch inspirierte Entstehungsprozess vieler Bilder erklärt. Könnte man die abstrakten Figuren auch als Rhythmen und Melodien interpretieren? Geht er mit ihnen um wie ein Musiker mit dem Tonmaterial, wenn er Motive und Themen bildet und durch deren Nebeneinanderstellung Harmonien und Dissonanzen erzeugt?

Das Gleiche gilt für Schönberg: Einerseits sind Vertonungen von Gedichten aufgrund ihrer Verknüpfung mit dem Text oft an ein bestimmtes Bild gebunden, die Musik zielt gewissermaßen darauf hin, die Vorstellung des Zuhörers zu intensivieren. Andererseits haben auch Schönbergs atonale Stücke etwas Malerisches, beispielsweise die zentrale Wichtigkeit der Klangfarbe – die strukturlosen, kargen Stücke erinnern an Bildfetzen.

### **III.5. Wendepunkt Weltkrieg: Die Suche nach Halt in neuen Formen**

Für beide Künstler wurde der erneute Wandel des Stiles vom ersten Weltkrieg eingeleitet. Bei Kriegsausbruch verlassen sie Deutschland und werden eine Weile lang am Schaffen gehindert. Während den Jahren, die dem Krieg folgen, spielt sich die Metamorphose ab. Wie gezeigt schränken sie ihre erlangte Freiheit durch neu gefundene Regeln ein. Es ist möglich, dass gerade das Kriegsgeschehen, das ihre Freiheit im Leben einschränkte, ihnen die Illusion einer unbeschränkten Freiheit in der Kunst genommen hat. Das Anarchische, Chaotische verliert an Attraktivität und scheint jetzt eher gefährlich.

Auch jetzt sind ihre neuen Ideen von ihrem Umfeld geprägt; Kandinskys geometrischer, abstrakter Stil zeigt den Einfluss der russischen Avantgarde, mit der er bei seiner Rückkehr nach Russland in Berührung kam, ebenso sind seine Theorien aus dem Umgang mit der Bauhaus-Architektur entstanden. Schönbergs Zwölftontechnik scheint die Gleichberechtigung, die demokratische Ideologien in der Gesellschaft anstreben, auf Musik übertragen zu wollen.

Anhand von Geometrisierung und Zwölftonmethode können Übersicht und Ordnung im Kunstwerk bewahrt werden. Doch in beiden Fällen scheint das Werk auch nüchterner und objektiver zu werden, und eher ein Produkt des Denkens zu sein, als dem Unterbewussten zu entspringen. Es scheint, dass sich die Künstler von ihrem Werk emotionell distanziert haben, obwohl ich auch Beispiele für das Gegenteil gegeben habe. Kandinsky und Schönberg selbst hätten einer solchen Behauptung wahrscheinlich widersprochen.

Nicht nur ihre Kunst hat ein ähnliches Schicksal, sondern auch ihr Leben: Nach Hitlers Machtergreifung zwingt dessen rassistische Politik die Künstler, ihre Tätigkeiten als Lehrer in deutschen Schulen (das Bauhaus, bzw. die preussische Akademie der Künste) aufzugeben und das Land zu verlassen. Beide beenden ihr Leben im Exil.



## Epilog...

*„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 Concert hier gehört und habe viel wirkliche Freude daran gehabt. (...)*

*Ich erlaube mir, Ihnen eine Mappe von mir zu schicken (...) Ich würde mich sehr freuen, wenn die Sachen Sie interessieren würden. Mit lebhafter Sympathie und aufrichtiger Hochachtung, Kandinsky*

*[18.01.1911]<sup>16</sup>*

*„Sehr geehrter Herr, ich danke Ihnen sehr herzlich für Ihren Brief (...) Die Mappe hat mir sehr sehr gefallen (...)*

*Ich denke, wir hätten einander manches zu sagen. Ich freue mich darauf und hoffe bald von Ihnen zu hören. Bis dahin begrüsse ich aufs herzlichste, Arnold Schönberg*

*[24.01.1911]<sup>17</sup>*

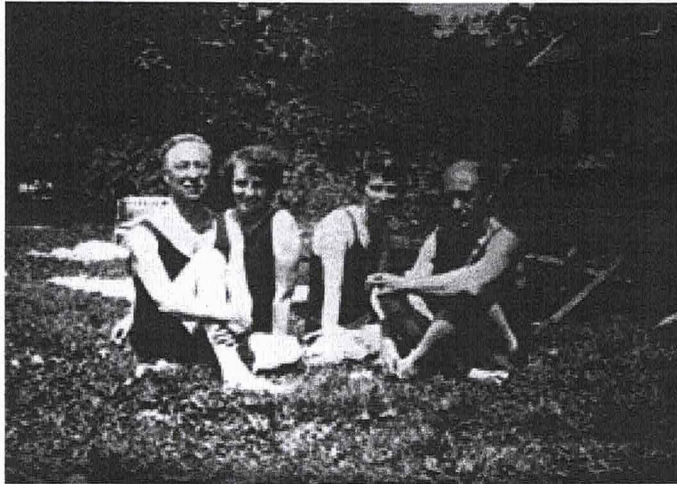
In den Jahren 1911-1914 pflegen die beiden einen regelmässigen Briefwechsel, in dem sie ihre Ansichten über Kunst austauschen. Dieser Briefkontakt findet in der ‚Periode der Freiheit‘ statt, in der sich ihre Ideen und somit ihre persönlichen Stile kristallisieren. Zweifellos unterstützen sie einander gegenseitig bei ihrer Entwicklung, weil sie beide sonst eher Einzelgänger sind und als ‚Revolutionäre‘ viel Kritik zu hören bekommen. Da sich ihr Kontakt in einem kurzen Zeitfenster abspielt, können sie keinen grossen gegenseitigen Einfluss auf ihre Gesamtentwicklungen gehabt haben – umso verwunderlicher ist deren Ähnlichkeit. Auf jeden Fall sieht der eine seine Ideen im Werk des anderen bestätigt:

*„Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine grosse Sehnsucht hatte. (...) in Ihren Compositionen ist gerade das, was auch ich in malerischer Form zu finden versuche.“ (Kandinsky in einem Brief an Schönberg vom 18.01.1911)<sup>18</sup>*

Es ergeben sich auch Gelegenheiten zur Zusammenarbeit: Einige Bilder Schönbergs werden an der Ausstellung des Blauen Reiters gezeigt, ausserdem verfasst er einen Artikel für den Almanach. Kandinsky übersetzt Teile von Schönbergs Harmonielehre ins Russische.

Durch die Wirren des Kriegsausbruchs wird der Briefwechsel abrupt unterbrochen, aus der späteren Zeit sind aber noch einzelne Briefe erhalten, die bezeugen, dass die beiden gelegentlich wieder in Kontakt treten.

## ... und Schlusswort



Wassily und Nina Kandinsky und Gertrud und Arnold Schönberg bei ihren Ferien Pörschach (1927)

Die enge Freundschaft, die sich aus dem Briefwechsel entwickelt hat, bildet eine der spannendsten Künstlerbeziehungen des Jahrhunderts. Sie hat den Anlass zu meiner Arbeit gegeben: Da ich wusste, dass Kandinsky und Schönberg einander kennen gelernt hatten, war ein erster Berührungspunkt gegeben, der mich weitere Gemeinsamkeiten erhoffen liess. Dass es so viele sein würden, konnte ich nicht ahnen...

Ich habe diese Auseinandersetzung mit moderner Kunst als extrem interessant empfunden. Dadurch, dass ich jetzt die Ideen dahinter kenne, ist sie mir weniger fremd. Ich würde es nicht mehr wagen zu behaupten, dass sie mir nicht gefällt. Man muss sich einfach langsam daran gewöhnen. Um sie schätzen zu lernen, reicht es nicht, sich nur oberflächlich damit zu beschäftigen. Ich jedenfalls habe jetzt eine sehr grosse Hochachtung für diese beiden Künstler entwickelt.

Abschliessend möchte ich mich bei allen bedanken, Freunde, Bekannte und Familie, die irgendwie Interesse an meiner Arbeit gezeigt haben und mit Anregungen und Kritiken einen Beitrag zu ihrer Entstehung geleistet haben. Erfreulicherweise sind dies so viele, dass ich nicht jeden einzeln erwähnen kann!

Ein besonderes Dankeschön gilt meinem Musiklehrer Hans Meierhofer, dessen Unterstützung für die Realisierung dieser Arbeit entscheidend war. Er hat mich bei einem Besuch ins Kunsthhaus auf die Idee für das Thema gebracht und mich während des ganzen Arbeitsprozesses viel Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet, nützliche Informationen und Ratschläge vermittelt und somit die Arbeit extrem erleichtert. Doch vor allem brachte er meinem Projekt stets so viel Begeisterung entgegen, dass ich nach jedem Gespräch mit frischer Motivation gerüstet war!



# Quellenverzeichnis

## Bilder

Titelseite:

<http://www.wien.gv.at/ma53/rkfoto/2003/333g.jpg> , -  
<http://cache.eb.com/eb/image?id=25099&rendTypeId=4>  
[http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/music/works/op/compositions\\_op12\\_sources2.htm](http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op12_sources2.htm)  
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/pleasures/kandinsky.pleasures.jpg>

Teil I:

[http://www.museum-online.ru/images/article\\_images/artists/kandinsky\\_wassily\\_01.jpg](http://www.museum-online.ru/images/article_images/artists/kandinsky_wassily_01.jpg)  
[http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky\\_gabriele\\_munter\\_painting.html](http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky_gabriele_munter_painting.html)  
[http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky\\_the\\_couple\\_riding.html](http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky_the_couple_riding.html)  
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/kandinsky.autumn-in-bavaria.jpg>  
[http://www.chess-theory.com/images1/01318\\_wassily\\_kandinsky.jpg](http://www.chess-theory.com/images1/01318_wassily_kandinsky.jpg)  
[http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky\\_murnau\\_with\\_church\\_1.jpg](http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky_murnau_with_church_1.jpg)  
[http://www.chess-theory.com/images1/01329\\_wassily\\_kandinsky.jpg](http://www.chess-theory.com/images1/01329_wassily_kandinsky.jpg)  
[http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky\\_composition\\_vll.html](http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky_composition_vll.html)  
[http://www.expressionismus-museen.de/grafik/blauer\\_reiter\\_240.gif](http://www.expressionismus-museen.de/grafik/blauer_reiter_240.gif)  
[http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky\\_grey\\_oval.html](http://www.russianavantgard.com/Artists/kandinsky/kandinsky_grey_oval.html)  
[http://www.berufsschule-weiden.de/bauzeichner/Kandinsky/bilder/durchgehender\\_strich.jpg](http://www.berufsschule-weiden.de/bauzeichner/Kandinsky/bilder/durchgehender_strich.jpg)  
[http://www.geocities.com/Area51/Rampart/1863/paintings/Several\\_Circles.jpg](http://www.geocities.com/Area51/Rampart/1863/paintings/Several_Circles.jpg)  
<http://www.physics.hku.hk/~tboyce/ap/topics/images/essay13.jpg>

Teil II:

<http://stadtzeitung.luebeck.de/artikel/images/0720503.gif>  
[http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/paintings/catalogue/selbstportraits/011.htm](http://www.schoenberg.at/6_archiv/paintings/catalogue/selbstportraits/011.htm)  
[http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/paintings/catalogue/fantasien/074.htm](http://www.schoenberg.at/6_archiv/paintings/catalogue/fantasien/074.htm)  
[http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/paintings/catalogue/landschaften/153.htm](http://www.schoenberg.at/6_archiv/paintings/catalogue/landschaften/153.htm)  
[http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/paintings/catalogue/portraits/096.htm](http://www.schoenberg.at/6_archiv/paintings/catalogue/portraits/096.htm)

Epilog:

[http://www.schoenberg.at/2\\_center/fotoservice/foto7696.htm](http://www.schoenberg.at/2_center/fotoservice/foto7696.htm)

## Noten:

Schönberg, Arnold. Verklärte Nacht Op. 4 (Partitur). Verlag Dreililien, Berlin.  
Schönberg, Arnold. Drei Klavierstücke Op. 11. Universal Edition, 1938.  
Schönberg, Arnold. Fourth String Quartet Op. 37. G. Schirmer, New York 1939.

## Primärliteratur:

Lankheit, Klaus. Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe. Piper Verlag, München 1965.  
Kandinsky, Wassily. Über das Geistige in der Kunst. Benteli Verlag, Bern-Bümpliz 1952.  
Schönberg, Arnold. Harmonielehre. Jubiläumsausgabe. Universal Edition, 2001.

## Sekundärliteratur:

Becks-Malorny, Ulrike. Kandinsky. Taschen Verlag, Köln 1999.  
Düchting, Hajo. Kandinsky. Taschen Verlag, Köln 1999.  
Henke, Matthias. Arnold Schönberg. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2001.  
Herzfeld, Friedrich. Musica Nova. Verlag Ullstein, Berlin 1954.  
Jahl-Koch, Helena. Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Residenz Verlag, Wien 1980.  
Schlagintweit, Hans. Forstner, Helene. Kunstgeschichte. Schwabe & Co., Basel 2001.  
Vogt, Paul. Der Blaue Reiter. DuMont Buchverlag, Köln 1977.

## Zitate:

---

- <sup>1</sup> Becks-Malorny, Ulrike. Kandinsky. Taschen Verlag, Köln 1999. S. 135.
- <sup>2</sup> Becks-Malorny, Ulrike. Kandinsky. Taschen Verlag, Köln 1999. S. 157.
- <sup>3</sup> Schönberg, Arnold. Harmonielehre. Universal Edition, 2001. S. 417.
- <sup>4</sup> Schönberg, Arnold. Harmonielehre. Universal Edition, 2001. S. 487.
- <sup>5</sup> [http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/music/works/op/compositions\\_op21\\_texts.htm](http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op21_texts.htm)
- <sup>6</sup> Jahl-Koch, Helena. Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Residenz Verlag, Wien 1980. S. 182.
- <sup>7</sup> Kandinsky, Wassily. Über das Geistige in der Kunst. Benteli Verlag, Bern-Bümpliz 1952. S. 49.
- <sup>8</sup> Lankheit, Klaus. Der Blaue Reiter Dokumentarische Neuausgabe. Piper Verlag, München 1965. S. 167.
- <sup>9</sup> Schönberg, Arnold. Harmonielehre. Universal Edition, 2001. S. 392.
- <sup>10</sup> Jahl-Koch, Helena. Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Residenz Verlag, Wien 1980. S. 19.
- <sup>11</sup> Schönberg, Arnold. Harmonielehre. Universal Edition, 2001. S. 392.
- <sup>12</sup> Becks-Malorny, Ulrike. Kandinsky. Taschen Verlag, Köln 1999. S. 77.
- <sup>13</sup> [http://www.expressionismus-museen.de/blauer\\_reiter.htm](http://www.expressionismus-museen.de/blauer_reiter.htm)
- <sup>14</sup> Herzfeld, Friedrich. Musica Nova. Verlag Ullstein, Berlin 1954. S. 56.
- <sup>15</sup> Kandinsky, Wassily. Über das Geistige in der Kunst. Benteli Verlag, Bern-Bümpliz 1952. S. 55.
- <sup>16</sup> Jahl-Koch, Helena. Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Residenz Verlag, Wien 1980. S. 19.
- <sup>17</sup> Jahl-Koch, Helena. Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Residenz Verlag, Wien 1980. S. 21.
- <sup>18</sup> Jahl-Koch, Helena. Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Residenz Verlag, Wien 1980. S. 19.

(Für alle Internetseiten: Mai 2007)