



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musikalische Begriffe in der Kunsttheorie
von Wassily Kandinsky“

Verfasserin

Mag. phil. Kazusa Haii

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

皆様へ！

やっぱりね、、、お疲れさまです！
皆様からの援助をいただき、まことにありがとうございました！

Großer Dank geht auch an Freunde und Bekannte, die mich bei dieser Arbeit unterstützt haben.

Für die Hilfe in philologischen Fragen danke ich Herrn Ass.-Prof. Dr. Hans Christian Luschützky.

Schließlich gilt mein Dank auch Herrn Prof. Dr. Raphael Rosenberg, der diese Diplomarbeit betreut hat.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	5
1. Forschungsstand.....	9
2. Methode und Fragestellung.....	15
I. ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST (1912).....	21
1. Inhalt.....	23
A. Allgemeines.....	24
Das geistige Leben.....	24
Die Künste.....	25
Die Rolle der Musik.....	26
B. Malerei.....	28
Die Farbe	28
Die Form	29
Der Vergleich mit den Musikinstrumenten.....	30
Die Theorie.....	33
Das Schlusswort.....	33
2. Analyse.....	34
Klang.....	35
Musik.....	38
Harmonie (-lehre).....	40
Kontrapunkt.....	43
Generalbass.....	44
Leitmotiv.....	46
(Musik-) Instrumente.....	47
Komponisten.....	49
Beiläufige musikalische Begriffe.....	50
Melodie	50
Symphonie	51
Rhythmus und Tempo.....	51
II. PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE (1926)	53
1. Inhalt.....	56
Die Einleitung.....	56
Der Punkt	57
Die Linie.....	60
Die Grundfläche.....	66
2. Analyse.....	69
Klang.....	70
Musik	72
Harmonie.....	74
(Musik-) Instrumente.....	75
Komponisten.....	76
Beiläufig erwähnte musikalische Begriffe.....	76
Komposition.....	76
Wiederholung.....	77
Rhythmus und Tempo.....	78

Notenschrift.....	78
III. VERGLEICH DER MUSIKALISCHEN BEGRIFFE VON ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST (1912) ZU PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE (1926)	
.....	80
Klang.....	81
Musik.....	82
Harmonie	83
Musikinstrumente.....	84
Komponisten.....	85
Beiläufig erwähnte musikalische Begriffe	86
Schlussfolgerung und Ausblick.....	86
ANHANG	91
Bibliographie	91
Internet.....	96
Abbildungsverzeichnis	96
Abbildungen.....	98
Abstract.....	105
Lebenslauf.....	106

EINLEITUNG

„Die banalen Nachahmungstheorien, von denen unsere Ästhetik dank der sklavischen Abhängigkeit unseres gesamten Bildungsgehaltes von aristotelischen Begriffen nie loskam, haben uns blind gemacht für die eigentlichen psychischen Werte, die Ausgangspunkt und Ziel aller künstlerischen Produktionen sind.“¹

(Wilhelm Worringer)

Die vorliegende Diplomarbeit analysiert die Verwendung musikalischer Begriffe in Wassily Kandinskys theoretischen Schriften zur Malerei. Im Fokus dieser Studie stehen ausschließlich die Schriftwerke *Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926), die mit einem Abstand von vierzehn Jahren in unterschiedlichen Zusammenhängen entstanden sind. Das erstgenannte Werk fällt in die Zeit des *Blauen Reiters* in München, als die abstrakte Kunst noch in den Kinderschuhen steckte; das zweitgenannte in jene des Bauhauses in Dessau, wo sich die gegenstandslose, nicht repräsentative Kunst bereits etabliert hatte. Im Ornat von Kandinskys Rhetorik und Stilistik sind in beiden Büchern Termini aus der Musik zu finden, deren Verwendung im Fokus dieser Untersuchung steht. Gegenstand der vorliegenden Diplomarbeit ist somit die semantische wie auch linguistische Analyse musikalischer Begriffe in den beiden Büchern Kandinskys.

Wassily Kandinsky hat in der Musik das geeignete Vorbild für die Etablierung einer abstrakten Kunst gesehen, welche die Seele des Menschen zum Schwingen bringe. Hierfür vergleicht er die Malerei mit anderen Disziplinen und findet in der Musik das richtige Mittel, seine Intentionen umzusetzen².

¹ Wilhelm Worringer (1919), *Abstraktion und Einfühlung*, zitiert nach Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 14f.

² Wassily Kandinsky: „Und aus dem Streben [zum Nichtnaturellen, Abstrakten und zu *innerer Natur*] kommt von selbst die natürliche Folge – das *Vergleichen* der eigenen Elemente mit

Grund dafür war, dass sich die Musik – im Gegensatz zu anderen Künsten – von der Natur gelöst hatte³ und im Vergleich zur Malerei nicht die Formen aus der Natur brauchte, um sich artikulieren zu können⁴. Zudem, so Kandinsky, habe die Malerei eine „tiefe Verwandtschaft“⁵ zur Musik und das Medium Ton einen direkten Zugang zur Seele, da der Mensch die Musik in sich trage. Dort stoße sie auf Resonanz.⁶ Die Art der Kompositionslehre, welche Kandinsky meinte in der Musik gefunden zu haben, versuchte er in der Malerei zu etablieren. Seine Schrift sei der Beginn einer „Harmonielehre“, die er noch zu vollenden gedachte⁷. Dies erklärt auch den häufigen Gebrauch musikalischer Termini, welche im Folgenden untersucht werden sollen.

Während die Verwendung des auditiven Vokabulars in den beiden Schriften zum Visuellen bereits des Öfteren festgestellt wurde⁸ und sich auch in vielen Bildtiteln, welche Kandinskys für seine Werke wählte, widerspiegelt⁹, so steht im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung die Übertragung musikalischer Begriffe in die Malerei sowie deren Anzahl und Anwendung innerhalb der beiden genannten Schriftwerke *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Auch der Ort, an denen sie gebraucht werden, ist Gegenstand dieser Abhandlung. Für die Arbeit lassen sich somit folgende zentrale Fragestellungen formulieren: Welche Begriffe

denen einer anderen Kunst. In diesem Falle zieht man die reichste Lehre aus der Musik.“ Ebd., S. 58.

³ Wassily Kandinsky: „Mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen ist die Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne.“ Ebd.

⁴ Wassily Kandinsky: „Die Musik, die von der Natur äußerlich ganz emanzipiert ist, braucht nicht irgendwo äußere Formen für ihre Sprache zu leihen. Die Malerei ist heute noch beinahe vollständig an die naturellen Formen, aus der Natur geliehene Formen angewiesen.“ Ebd., S. 59f.

⁵ Ebd., S. 70.

⁶ Wassily Kandinsky: „Der musikalische Ton hat einen direkten Zugang zur Seele. Er findet da sofort einen Widerklang, da der Mensch 'die Musik hat in sich selbst'.“ Ebd.

⁷ Wassily Kandinsky im Brief vom 9. April 1911: „Man darf heute von einer 'Harmonielehre' auch hier [in der Malerei] träumen. Ich träume schon und hoffe, dass ich wenigstens die ersten Sätze zu diesem großen kommenden Buch aufstellen werde.“ Zitiert nach Jelena Hahl-Koch (1980), S. 25.

⁸ Siehe Forschungsstand.

⁹ So sind in seinem Œuvre die Bildtitel *Fuge*, *Impression*, *Improvisation*, *Klänge*, *Komposition*, *Konzert* und *Pastorale* zu finden.

verwendet Kandinsky wann und wie oft sowie mit welchen Ableitungen; in welchem Kontext werden sie wie eingesetzt; worin liegen die Unterschiede zwischen 1912 und 1926; und ist hinter jenen Übertragungen auch eine Systematik zu finden, welche Schlüsse auf das Wissen des Künstlers in Hinblick auf Musik zulässt?

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass, auch wenn die Muttersprache Kandinskys Russisch war, beide der hier zu untersuchenden Theoriewerke – *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) – in deutscher Sprache verfasst¹⁰ und ob des Sprachstils heftig kritisiert¹¹ wurden. In seinen *Rückblicken* (1913) schreibt Kandinsky, dass er in seiner Kindheit oft Deutsch gesprochen habe¹².

Neben Piet Mondrian gilt Wassily Kandinsky (1866-1944) als Begründer¹³

¹⁰ Später verfasste Kandinsky selbst russische Fassungen von seinen Theorien und ließ schon Ende 1911 beim von Nikolai Kulbin organisierten Allrussischen Künstlerkongress in St. Petersburg eine verkürzte Version vorlesen. Hierzu Wassily Kandinsky in einem Brief an Franz Marc: „Kulbin schrieb mir, dass er in der St. Petersburger Künstler-Tagung meinen Vortrag verlesen hat (verkürzt – mein Buch) und dass es eine sehr große Begeisterung hervorgerufen hat. Nach der Sitzung ist eine große Menschenmenge in das Sekretariat gegangen mit der Bitte, Kulbin zu veranlassen, den Vortrag nochmals von a bis z zu lesen.“ Zitiert nach Lankheit (1983), S. 119.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es auch eine russische Version der *Rückblicke* gibt: *Stufen* (1918) in Roethel/Hahl-Koch (1980), S. 164.

¹¹ Georg Müller (Verlag) an Kandinsky am 15.10.1909: „Das Publikum, das für diese Art kunsttheoretischer Schriften in Betracht kommt, ist leider nicht groß genug, um dem Werke einen buchhändlerischen Erfolg zu sichern, und ich fürchte, auch die Kritik dürfte dem Buch in vorliegender Form nicht allzu gewogen sein, da man dem Stil, der an zahlreichen undeutschen Wendungen krankt, doch noch zu sehr den Ausländer anmerkt“. Zitiert nach Armin Zweite (1982), S. 174f.

Das war wohl wahrscheinlich einer der Gründe, weshalb Kandinskys *Über das Geistige* „fertig geschrieben ein paar Jahre in meiner Schublade [lag]“, *Rückblicke* (1913/1977), S. 33/Anmerkungen.

¹² Wassily Kandinsky: „Als Kind sprach ich sehr viel Deutsch (meine Großmutter mütterlicherseits war eine Baltin). Die deutschen Märchen, die ich als Kind so oft hörte, wurden lebendig. Die jetzt verschwundenen hohen, schmalen Dächer am Promenadeplatz und am Maximiliansplatz, das alte Schwabing, und ganz besonders die Au, die ich einmal zufällig entdeckte, verwandelten diese Märchen in Wirklichkeit. Die blaue Trambahn zog durch die Straßen wie verkörperte Märchenluft, die das Atmen leicht und freudig machte. Die gelben Briefkästen sangen von den Ecken ihr kanarienvogellautes Lied. Ich begrüßte die Aufschrift 'Künstmühle' und fühlte mich in einer Kunststadt, was für mich dasselbe war wie Märchenstadt.“ Wassily Kandinsky (1913/Ed. 1977), S. 8.

¹³ Neueste Entdeckungen des Moderna Museet in Stockholm gehen jedoch davon aus, dass die schwedische Malerin Hilma af Klint (1862-1944) vor Kandinsky die ersten abstrakten

und einer der berühmtesten Vertreter abstrakter Kunst. Die Namen der Künstlergruppen wie *Phalanx*, *Neue Künstlervereinigung München* [NKVM], *Die Blaue Vier* und sein mit Franz Marc herausgegebener Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) sind Schlüsselwörter, welche mit ihm in Verbindung stehen. Auch seine selbstständig verfassten Publikationen *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) sind (Schrift-) Werke des Künstlers, die mehr mit dem Namen Kandinsky in Verbindung gebracht wurden als seine Bilder selbst. Weniger bekannt ist hingegen seine musikalische Seite: In einem großbürgerlichen Milieu aufgewachsen, lernte Kandinsky in seiner Kindheit Violoncello und Klavier spielen. Letzteres nahm er in seiner Münchner Zeit wieder auf. Peter Vergo äußerte sich zu seinen Künsten des Violoncello-Spiels, dass Kandinsky „begabt“, aber nicht „meisterlich“ sei¹⁴. Auch wenn seine Fähigkeiten nicht für eine professionelle Karriere reichten, war er ein gern gesehener Partner für das abendliche Kammermusikspiel. Sein sensibles Gespür für Musik wird auch in den Theorien bestätigt, auch wenn er – meiner Ansicht nach – kein Experte war. In seinem Nachlass hat sich ein Notenblatt von seinem letzten Bühnenwerk *Violetter Vorhang* (1914) mit ein paar von ihm komponierten, einfachen Melodien erhalten. Er schrieb zusammen mit seinem Freund, dem Komponisten Thomas von Hartmann (1885-1956), die Bühnenkomposition *Der Gelbe Klang* (1912)¹⁵ und beriet zudem seine Partnerin Gabriele Münter bei Liedkompositionen. Im Herbst des Jahres 1911 traf er sich zum ersten Mal mit Arnold Schönberg. Dessen Musik bewunderte er seit einem Konzertbesuch zu Anfang desselben Jahres¹⁶, worauf er mit dem Komponisten

Bilder gemalt haben sollte. Inwiefern die Definition 'Begründer eines Malstils' festgelegt ist, ist eine andere Frage, da es auch schon vor Wassily Kandinsky nicht repräsentative Bilder gegeben hat (Vgl. u.a. Raphael Rosenberg, *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Frankfurt/Main 2007, Ausst.-Kat. Frankfurt/Main (6. Oktober 2007-6. Jänner 2008)). Dennoch nimmt Kandinsky eine besondere Stellung in der Kunstgeschichte ein. Cor Blok: „Was ist abstrakte Kunst? Diese Frage wird vielfach etwa wie folgt beantwortet: eine moderne Kunstrichtung, von Wassily Kandinsky 1910 begründet, die dadurch charakterisiert ist, dass im Gemälde oder in der Plastik 'nichts dargestellt wird'. Demnach gäbe es zwei getrennte Gattungen von Kunstwerken: sie ließen sich entweder 'lesen' als Hinweise auf die Welt unserer Sinneserfahrungen oder nicht.“ Ders. (1975), S. 9.

¹⁴ Peter Vergo in Helmut Friedl (Hg.) (2007), S. 677.

¹⁵ *Der gelbe Klang* wie auch der *Violette Vorhang* sind Teil von vier Bühnenkompositionen Kandinskys. Daneben existieren noch *Der grüne Klang* und *Schwarz und Weiß*.

¹⁶ Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg haben sich erst Mitte September 1911 kennen

in einem Briefwechsel trat.¹⁷

1. Forschungsstand

Wie im Folgenden zu sehen sein wird, ist die Musik sowohl im malerischen als auch im theoretischen Werk von Wassily Kandinsky mehrfach Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen. Autoren wie Reinhard Zimmermann und Christopher Short sowie Barbara Hentschel haben hingegen ausschließlich die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky zum Thema ihrer Schriften gemacht.

Reinhard Zimmermann¹⁸, der in seiner Habilitation den Versuch wagt, alle theoretischen Schriften Kandinskys zu berücksichtigen, geht im Unterkapitel „Musikalisierung“ auf die Beziehung zwischen den beiden Künsten ein. Die einschlägigen Zitate dazu werden aufgezählt¹⁹. Der Vergleich der Farben mit den Musikinstrumenten in *Über das Geistige der Kunst* (1912) wird ausführlich behandelt – jener zu *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) erst in der Dokumentation im zweiten Band – und die Unterschiede zum 'Rhythmus' in *Über das Geistige der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) werden kurz genannt. Im Folgenden wird aber mit großer Ausführlichkeit über die Beziehung von Malerei und Musik seit Pythagoras berichtet, welcher bereits

gelernt. Als Franz Marc am Neujahrstag 1911 „den Braten gerochen“ und die Maler der *Neuen Künstlervereinigung* zu einem Konzert von Schönberg überredet hatte, hatte Kandinsky nach dem Konzert das Bedürfnis, sich beim Komponisten zu melden. Kandinsky: „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. 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 Bestrebung aber und die ganze Denk- und Gefühlsweise haben so viel Gemeinsames, dass ich mich ganz berechtigt fühle, Ihnen meine Sympathie auszusprechen.“ Zitiert nach Hahl-Koch (1980), S.19.

¹⁷ Klaus Kropfinger (2003), Sp. 1436-1447.

¹⁸ Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Berlin 2002, S. 418-430 (erster Teil). Im zweiten Teil (Dokumentation) seiner Habilitation werden die Belege zitiert.

¹⁹ Vgl.: „tiefe Verwandtschaft“ zwischen Malerei und Musik, sowie die Zitate zu den Stichwörtern „Vorbildfunktion“, „Überlegenheit“ durch den direkten Zugang zum Rezipienten und „Kompositionslehre“ und andere wie „Farbenhören“, „Hören der Farbe“; „Parallelismus der Musik“; „melodische“ und „symphonische Kompositionen“ bei Bildern; ebd. im ersten Teil S. 418f.

den direkten Zugang zur Seele konstatierte. Diese Untersuchung nimmt mehr als zwei Drittel des Kapitels ein und verdeutlicht, dass es schon lange vor Kandinsky eine „Musikalisierung“ der bildenden Künste gegeben hat.

Im Gegensatz zu Zimmermann konzentriert sich Christopher Short²⁰ nur auf die Bücher *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Schwerpunkt seiner Arbeit sind vor allem die Quellen beider Schriftwerke. Short konstatiert, dass Kandinsky vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges eklektisch gearbeitet und er aus verschiedenen Texten, die wenig mit Kunst zu tun hatten, seinen eigenen hergestellt habe. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges hingegen soll Kandinsky mehr auf seine eigenen Gedanken zurückgegriffen haben. Neben den auch für diese Diplomarbeit wichtigen Ideen von Johann Wolfgang von Goethe (Stichwort „Generalbass“), Richard Wagner („Gesamtkunstwerk“ sowie „Leitmotiv“) und Arnold Schönberg („Harmonielehre“) waren jene von Karl Marx, Helena Blavatsky, William Crookes, Friedrich Nietzsche, Claude Debussy, Pablo Picasso und weiterer Autoren für Kandinsky von großer Bedeutung. So hat schon Christopher Short nachgewiesen, dass Kandinsky sich bei *Über das Geistige in der Kunst* (1912) anderer Autoren und bei *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) mehr seiner eigenen Sprache bedient.

Barbara Hentschel²¹ geht in der Folge von Wilhelm Michel (1912)²² von der These aus, dass Kandinskys Theorie in wesentlichen Punkten nichts 'Neues' darstellt, und untersucht die tradierten Vorstellungen auf Basis historischer Grundlagen. Dafür werden besonders die naturwissenschaftlichen Schriften Johann Wolfgang von Goethes berücksichtigt und die Rolle Goethes in Hinblick auf die Farbwirkung und Formgestaltung in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) eingehend überprüft. Neben der Untersuchung des 'Generalbasses' stellt die Autorin zudem fest, dass Übertragung musikalischer

²⁰ Christopher Short, *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928. The Quest for Synthesis*, Oxford [u.a.] 2009.

²¹ Barbara Hentschel, *Kandinsky und Goethe. Über das Geistige in der Kunst in der Tradition Goethescher Naturwissenschaft*, Berlin 2000.

²² Wilhelm Michel (1912): „Gegen Kandinskys Theorie ist kaum etwas einzuwenden; sie ist in ihren wesentlichen Punkten, wie er selber sagt, nicht neu [...]“. Zitiert nach Hentschel (2000), S. 9.

Strukturen auch bei Johann Wolfgang von Goethe, welcher das *Il Cenacolo* (1494-1498) von Leonardo als „malerische Fuge“²³ bezeichnete, zu finden sind. Im Hinblick auf *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) sieht Hentschel einen Zusammenhang bei der Vorsilbe „Ur“, die Johann Wolfgang von Goethe bei „Urpflanze“, „Urtier“ und „Urphänomen“ gebrauchte und die bei Wassily Kandinsky im „Uremelent der Malerei“ (der Punkt) und im „Urbild des linearen Ausdrucks“ (die Linie) wieder zu finden sind²⁴. Auch sei die „innere Notwendigkeit“ aus der „inneren ideellen Notwendigkeit“ entstanden, von der Goethe in seiner Farbenlehre spricht²⁵.

Franzsepp Würtenberger²⁶ thematisiert die Problematik der Vereinigung der beiden Künste Malerei und Musik als Kunst der Fläche und der Zeit bei Kandinsky. Diesen Aspekt sieht er aber bei Kandinsky durch die Begrenzung der Künste – der 'Komposition' – prinzipiell gelöst. Den Unterschied zwischen den Künsten sieht Würtenberger bei Kandinsky dennoch darin, dass der Komponist den Zuhörer durch das Stück führe, der Maler hingegen den Betrachter nicht zwingen könne, einen bestimmten Seh-Weg zu folgen²⁷. Später kommt er auf die Fähigkeit des „audition coloré“²⁸, die Problematik des Farbhörens, zu sprechen. Auch Würtenberger²⁹ geht auf Goethe und seine Farbenlehre ein.

Jelena Hahl-Koch beleuchtet die Beziehung Wassily Kandinskys zu Arnold Schönberg ausführlich³⁰. In ihrer Publikation, in der zum ersten Mal der Briefwechsel der Künstler publiziert wurde, werden die wichtigsten Texte

²³ Ebd., S. 42.

²⁴ Ebd., S. 106.

²⁵ Ebd., S. 56.

²⁶ Franzsepp Würtenberger, *Malerei und Musik: die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander, dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage*, Frankfurt/Main 1979, Kapitel *Die Bedeutung der Musik im Kreise um den „Blauen Reiter“* S. 150-158 in ders. (Hg.) *Galerie. Beiträge zur Kunstgeschichte*, Bd. 1.

²⁷ Ebd. S. 154.

²⁸ Ebd. S. 196.

²⁹ Franzsepp Würtenberger, *Die Theorie der korrespondierenden Töne und Farben* S. 191-197.

³⁰ Jelena Hahl-Koch, *Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg [u.a.] 1980.

veröffentlicht, die Parallelen in ihren Biographien³¹ deutlich machen. Die Idee einer „Harmonielehre in der Malerei“ ist nicht zuletzt auf den Einfluss von Schönberg zurück zu führen, der seine mehr als 500 Seiten umfassende Publikation von 1911 *Harmonielehre* nannte. In ihrem Aufsatz zu den *Blauen Reitern*³² konstatiert Hahl-Koch die Bedeutung der *Blauen Reiter* für die abstrakte Kunst und zugleich das Interesse der bildenden Künstler an Musik. Den häufigen Gebrauch von Musiktermini deutet sie als „Indiz für die intensive Beschäftigung [...] mit der Musik“³³ und geht besonders auf die Beziehung zum russischen Komponisten Thomas von Hartmann (*Der gelbe Klang*), zu dem „progressiveren und schöpferischeren Komponisten“³⁴ Arnold Schönberg sowie auf die „Musikdiskussion“³⁵ im Almanach *Der Blaue Reiter* ein. Zudem bestätigt sie die Beimessung eines hohen Rangs der Musik bei Kandinsky und die

³¹ Die Parallelen im Leben beider Künstler Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg ist frappierend: Während ersterer als Begründer der abstrakten Kunst, letzterer für die Einführung der atonalen Musik steht, schreiben beide Künstler 1911 ihre erste große Publikation (Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* und Schönberg seine *Harmonielehre*). Hierbei werden die Emanzipation der Farbe und Form bei Kandinsky und die Emanzipation vom System der Durmolltonalität deutlich. Auch die beiden Bühnenkompositionen *Der gelbe Klang* (1909) von Kandinsky und *Die glückliche Hand* (1913) von Schönberg weisen Parallelen auf, insofern, dass die Protagonisten beider Werke namenslos sind und als Stereotype fungieren, welche sich zudem nur ansatzweise sprachlich artikulieren. Die Informationen werden durch einen Chor, er erinnert an die Antike, vermittelt und auch der Aufbau beider Werke erinnert an jene Zeit: so z. B. der symmetrische Aufbau vom *gelben Klang* und bei der *glücklichen Hand* beginnt das Werk wie es auch endet. Kandinskys spätere Bemühungen um eine Art 'Geometrisierung' der Formen, welche spätestens in seiner Bauhaus-Zeit sichtbar wird, findet ihr Pendant in der strengen Dodekaphonie ab 1921 bei Schönberg. Beide Künstler müssen 1933 Deutschland verlassen und verlieren gleichzeitig auch ihre Anstellungen am Weimarer Bauhaus beziehungsweise die Leitung der Kompositionsklasse an der Preußischen Akademie der Künste. Zudem sind beide 'doppelbegabt' – während Kandinskys musikalische Seite in vorliegender Arbeit skizziert wurde – fängt Schönberg 1907 an zu malen. Zwischen 1908 und 1910 entstehen zwei Drittel seiner Bilder, die sich überwiegend in seinem Nachlass befinden. Die Technik variiert zwischen Öl und Aquarell, für seine Zeichnungen benutzt er oft Feder, Kohle, Farbstift und Tusche. Die erste Ausstellung Schönbergs findet im Oktober 1910 in Wien statt, deren Kritik jedoch vernichtend ist. Bei der zweiten, die unter der Leitung von Kandinsky steht, darf er aufgrund der Intervention von Franz Marc nur ein Selbstportrait (wo er von hinten zu sehen ist) ausstellen. Insgesamt kann sein Werk in Landschaften (die er selbst „Fingerübungen“ nannte), Portraits („Visionen“) und Bühnenbilder zur *Glücklichen Hand* (1913) eingeteilt werden. Schönberg dachte eine Zeitlang sogar daran, sich als Portraitmaler ein Standbein zu schaffen, scheiterte aber an mangelnden Aufträgen.

³² Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky und der 'Blaue Reiter'* in Karin von Maur (1985), S. 345-359.

³³ Ebd., S. 354.

³⁴ Ebd., S. 356.

³⁵ Ebd., S. 357.

Zuordnung von Farben und Klängen in *Über das Geistige in der Kunst* (1912)³⁶. Wie auch Friedrich Teja Bach³⁷ stellt Hahl-Koch fest, dass die Bildtitel bei Kandinsky auf die Musik hinweisen. Karin von Maur³⁸ selbst (1985) stellt im Einleitungstext ihres Kataloges Wassily Kandinsky in Folge von Adolf Hölzel (1853-1934) vor, welcher als einer der ersten die Meinung vertrat, dass Farbtöne Klangqualitäten hätten und somit zur Musik analoge Harmoniegesetze anzuwenden seien³⁹. Kandinskys Motivation lag wie bereits erwähnt hingegen darin, die Seele zu berühren. Er ging dabei von einer „Farbton-Klangfarbe“-Analogie aus, die sich anders als bei Hölzel mehr mit der Dissonanz befasste⁴⁰. Von Maur sieht darin den Einfluss Schönbergs und erwähnt einen Brief Franz Marcs, welcher die Analogien beider Künstler aufzeigt⁴¹.

Moshe Barasch⁴² geht in seinem Aufsatz zur abstrakten Kunst in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts genauer auf die Definition und Ideenfindung ein. Weiterhin behandelt Barasch die Wichtigkeit der Farbe im Gegensatz zur Linie⁴³ für Kandinsky und die Bedeutung der musikalischen

³⁶ Ebd., S. 354.

³⁷ Friedrich Teja Bach, *Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne*, ebd. S. 328-335, hier S. 330.

³⁸ Karin von Maur (1985), ebd. S. 3-26, hier 9f.

³⁹ Adolf Hölzel: „Ich meine, es müsse, wie es in der Musik einen Kontrapunkt und eine Harmonielehre gibt, auch in der Malerei eine bestimmte Lehre über künstlerische Kontraste jeder Art und deren harmonischen Ausgleich angestrebt werden...“ (1904). Zitiert nach Karin von Maur (1985), S. 9.

⁴⁰ In diesem Zusammenhang sollte Thomas Steiert erwähnt werden, welcher in seiner Dissertation den Unterschied zwischen Kandinsky und Hölzel folgendermaßen auffasst: „Auch Kandinskys Affinität schlägt sich in der Übernahme musikalischer Termini nieder, allerdings in einer weit weniger systematisierten Art und Weise als dies bei Hölzel der Fall ist“. Der Autor argumentiert dies mit den mangelnden musiktheoretischen Kenntnissen nach Hahl-Koch. Insgesamt ordnet er das malerische Werk Kadinskys so ein, dass er das Musikalische als eine „Erweiterung“ sieht. Steiert (1995), S. 104.

⁴¹ Franz Marc: „Das Publikum benahm sich pöbelhaft... Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgendeiner Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich musste stets an Kandinskys große Kompositionen denken, der auch keine Spur von Tonart zulässt... und auch an Kandinskys 'springende Flecken' beim Anhören dieser Musik, die jeden anschlagenden Ton für sich stehen lässt (einer Art weißer Leinwand zwischen den Farbflecken). Schönberg geht von dem Prinzip aus, dass die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren. Eine so genannte Dissonanz ist nur eine weiter auseinander liegende Konsonanz... Schönberg scheint, wie die Vereinigung, von der unaufhaltsamen Auflösung der europäischen Kunst und Harmoniegesetze überzeugt.“ Zitiert nach von Maur (1985), S. 10.

⁴² Moshe Barasch, *Abstract Art* in ders., 2000, S. 293-369.

⁴³ Der Autor vergleicht Kandinsky mit Aristoteles (384-322 v. Chr.), welcher der Klarheit dem höchsten Wert zu misst. Zudem vergleicht Barasch Kandinsky noch mit Thomas von Aquin

Prinzipien 'Generalbass' und 'Leitmotiv' für die Malerei^{44, 45}.

Andrea Gottdang⁴⁶ kritisiert in ihrer Habilitation zu Wassily Kandinsky die voreiligen Schlüsse, dass das Vorfinden bestimmter Autoren in der Bibliothek eines Künstlers nicht automatisch zu der Conclusio führe, dass Kandinsky – wie auch Hahl-Koch der Meinung ist – Synästhet gewesen sei, da es um 1900 eine Modeerscheinung war, nach derartigen Fähigkeiten zu suchen. Er habe in einer Zeit gelebt, in der vieles musikalisiert wurde, und die Auseinandersetzung mit Synästhesie stelle keine Seltenheit dar. Kandinsky, so Gottdang, habe nie behauptet, Synästhetiker zu sein, und zwischen dem so oft zitierten Lohengrin-Besuch in seinen *Rückblicken* (1913)⁴⁷ und seinem ersten abstrakten Bild läge eine Differenz von mehr als 20 Jahren. In Hinblick auf *Über das Geistige in der Kunst* (1912) untersucht sie das Verhältnis von Farbe und Ton und deren

(1225-1274) und Leone Battista Alberti (1404-1472), welche die Linie der Farbe als überlegen ansahen. Zuletzt vergleicht der Autor den Künstler auch noch mit Leonardo da Vinci (1452-1519). Dieser betonte als erster den Wert der Farbe. Ebd. 323f.

⁴⁴ Mosche Barash: "The main concern remained, of course, the relationships between the colors themselves. Here the abstract painters, primarily Kandinsky, employed two concepts borrowed from music and music theory. These were the concepts of 'Thorough bass' and Leitmotiv.'" Ders. (2000), S. 332.

⁴⁵ Anders als die zuvor genannten Autoren nennt Barash als einen von zwei Gründen die Abwendung von der Wissenschaft hin zu einer spirituellen Welt, die sich bei Kandinsky im „Zerfall des Atoms“, den er in seinen *Rückblicken* (1913/Ed. 1977, S. 15) niederschreibt, widerspiegelt. Barash geht auf die von der theosophischen Gesellschaft hervorgegangene anthroposophische Gesellschaft ein, der sich Kandinsky anschloss und deren Ideen er teilte. Die Idee, der Esoterik in Hinblick auf die Entstehung der abstrakten Kunst eine große Rolle einzuräumen, wurde – wie auch Raphael Rosenberg in seinem Aufsatz *Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik: Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900* eingangs bestätigt – zunächst vom südfinnischen Kunstwissenschaftler Sixten Ringbom (1970) untersucht. Die zweite Ehefrau Nina Kandinsky jedoch besteht in Hinblick auf die Haltung ihres Mannes in ihrer Autobiographie (1976/Ed. 1999, S. 237) darauf, dass er kein Anthroposoph gewesen sei.

⁴⁶ Andrea Gottdang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum. 1870-1915*, München [u.a.] 2004, S. 371-405.

⁴⁷ Wassily Kandinsky: „Lohengrin schien mir aber eine vollkommene Verwirklichung dieses Moskaus 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 die Musik besitzt, entwickeln könne.“ Ders. (1913/Ed. 1977), S. 14.

Zu Moskau auch: „Die Sonne schmelzt 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 fff eines Riesenorchester klingen lässt und zwingt.“ Ebd., S. 9.

mögliche Quellen. Zudem gibt sie dem Leser einzelne Beispiele, die zeigen, dass Kandinskys Theorien nicht für die praktische Anwendung taugen.

Hans Heinz Stuckenschmidts Beitrag zu Kandinsky und die Musik⁴⁸ handelt von der Differenzierung zwischen „äußere[n] und inneren Erlebnisse[n]“, deren „lange Wurzeln und Zweige“ einen „Komplex“ bilden, der nach Kandinsky „das Verdauungsorgan der Seele“ darstellt. Musik selbst kenne nicht den Unterschied zwischen Form und Inhalt, und auch bei Kandinsky sei die Grenze zwischen Musik und bildende Kunst vorhanden. Im Anschluss werden *Der gelbe Klang* (1912) vorgestellt wie auch jene Beziehungen zu Thomas von Hartmann und zu Arnold Schönberg erläutert.

Eine der neuesten großen Publikationen, welche das Verhältnis von Malerei und Musik seit Richard Wagner bis John Cage zum Thema hat, stammt von Peter Vergo⁴⁹ und geht auf die Anfänge des *Blauen Reiters* im Expressionismus ein. Viele Künstler um diese Zeit beschränkten sich nicht nur auf jene Gattung, in welcher sie ausgebildet wurden, sondern erweiterten ihren Fokus auf jene, welche ihnen „notwendig“⁵⁰ erschien. Für Dichter, Maler und Komponisten lag die Bedeutung im Inhalt und nicht in der Ausbildung ihres Mediums. Diese wurde als äußerer Faktor verachtet. Nach Vergo habe scheinbar jeder bildende Künstler versucht, nicht nur zu malen, sondern auch Musik zu komponieren. Hierbei nennt der Autor neben Wassily Kandinsky auch Lyonel Feininger und Paul Klee. Im Großen und Ganzen erklären Vergos Ausführungen auch die Versuche des Malers Kandinsky als Theoretiker, Komponist und Librettist aufzutreten.

2. Methode und Fragestellung

Die Musikalisierung im künstlerischen wie auch im schriftlichen Werk von

⁴⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Kandinsky und die Musik*, S. 31-34.

⁴⁹ Peter Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Berlin 2010.

⁵⁰ Peter Vergo zitiert hier Arnold Schönberg: „Art comes not from ability but from necessity“, ebd. S. 144.

Wassily Kandinsky war, wie im Forschungsstand zu sehen war, mehrmals Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Bis jetzt wurde es jedoch verabsäumt, die musikalischen Begriffe in den Theorien genauer zu analysieren. Christopher Short hat einerseits zwar dargelegt, dass Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) eklektischer gearbeitet habe als in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), andererseits hat er aber nicht nachgewiesen, in welcher Art Gedanken und Begriffe übernommen wurden. Reinhard Zimmermann erwähnt die gängigen Zitate und den Vergleich mit den Musikinstrumenten, eine richtige Analyse musikalischer Begriffe findet hingegen nicht statt. In der vorliegenden Diplomarbeit sollen daher die musikalischen Begriffe zum einen auf ihre Quantität und zum anderen auf ihre Qualität hin empirisch untersucht werden. Auch die Untersuchung des Kontextes, in welchem diese eingesetzt werden, soll weitere Resultate bringen.

Die Untersuchung der Quantität an sich führt nicht automatisch zu dem Ergebnis, dass ein Begriff, der einige Male häufiger benutzt wurde, wichtiger als ein anderer ist. Nahezu jeder Begriff kann durch einen weiteren ersetzt werden. Dennoch kann eine weitaus höhere Zahl die Bedeutung eines Begriffes bestätigen, sollte dieser zum Beispiel 50mal statt nur fünfmal erwähnt werden. Auch kann das Verhältnis von Anzahl der Anwendung zur Gesamtanzahl der Wörter im Schriftwerk dazu genutzt werden, die Dichte eines Begriffs in einem Text zu verdeutlichen. Jene Dichte kann dann auch herangezogen werden, um die Werke von 1912 und 1926 zu vergleichen.

Über das Geistige in der Kunst (1912) besteht de facto aus 26956 Wörtern und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) aus 23036. Hierbei wurden Fließtext und alle Fußnoten mitgezählt; die Wörter in den Legenden und bei *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) die Lesehilfen an den Seiten wurden wie bei einer gängigen linguistischen Abhandlung hingegen nicht berücksichtigt.

Die Untersuchung der Qualität eines Begriffs ist nicht nur aus linguistischer Sicht interessant. Wassily Kandinsky verwendete diese meist zur Veranschaulichung und führt nicht selten Vergleiche mit der Musik an. Auch die

Farben und Malelemente werden, wie des Öfteren schon erwähnt, Musikinstrumenten gegenübergestellt. Zudem geht es in den Kunsttheorien von Kandinsky meist um Tropen – genauer um Übertragungen oder Metaphern –, deren Charakteristik hier kurz skizziert werden soll. Um die Stärke der Metaphorizität besser verdeutlichen zu können, werden die musikalischen Begriffe in drei Gruppen geteilt:

- a) Begriffe, die in mehreren Disziplinen und nicht nur in der Musik vorkommen (wie 'Form', 'Komposition')
- b) Begriffe aus dem auditivem Bereich (wie 'Klang', 'Ton')
- c) rein musikalische Begriffe (wie 'Dreiklang', 'Dissonanz')

Wird ein rein musikalischer Begriff wie beispielsweise der 'Tristanakkord' in die Malerei übertragen, spricht man von einer starken Metapher. Semantisch gesehen stellen rein musikalische Begriffe wie 'Generalbass' oder 'Harmonielehre' in der Malerei auch (schwache) Metaphern dar; Aus Sicht der Linguistik hingegen nicht unbedingt, da diese Begriffe zur Hälfte aus Wörtern bestehen, die wiederum nicht nur in der Musik zu finden sind. So ist 'General' von 'Generalbass' oder 'Lehre' von 'Harmonielehre' auch in anderen Bereichen zu finden (zum Beispiel Generalschlüssel oder Formlehre). Auch bei 'Komposition' kann sowohl im semantischen als auch im linguistischen Sinne nicht von einer Metapher gesprochen werden. Andere starke Metaphern sind zum Beispiel Wörter wie 'Knallrot' oder die Zusammensetzung von 'schreiende Farben'. Das eine besteht aus der Kombination von zwei Wörtern, von denen das erste in den auditivem Bereich ('Knall') und das zweite in den visuellen Bereich ('Rot) einzuordnen ist. Der 'Knall' wurde somit aus seinem herkömmlichen Bereich in jenen des 'Rots' transferiert. Auch die Zusammensetzung vom Adjektiv 'schreiend' und dem Substantiv 'Farbe' spiegelt die Zusammenstellung vom auditivem einerseits und visuellen Bereich andererseits wider.

Erste Ergebnisse⁵¹ zeigen, dass in *Über das Geistige in der Kunst* (1912)

⁵¹ Ausgehend von folgenden Auflagen: *Über das Geistige in der Kunst* (Ed. 2009, 3. Auflage der 2004 revidierten Neuauflage. Rückgriff auf Kandinskys autorisierten Text der 2. Auflage

mehr musikalische Begriffe als in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) verwendet und beispielsweise mehr Komponisten und Musikinstrumente genannt werden. Bei den Derivationen in den Wortfamilien (bei 'Musik': 'musikalisch', 'Musiker', 'Musikinstrument', etc.) verhält es sich ähnlich.

Quantität/Derivation von 'Musik' (Auswahl):

	<i>Über das Geistige</i> (1912)	<i>Punkt und Linie</i> (1926)
Musik	34	13
musikalisch	18	12
Musiker	3	1

So wird der Begriff 'Musik' in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) 34mal und in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) nur 13mal verwendet. Berücksichtigt man jedoch die Gesamtzahl der Theorien und somit die Dichte eines Begriffs im Text, so werden genauere Ergebnisse erwartet, inwiefern sich die Dichte des Begriffs 'Musik' zwischen *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) verändert hat.

Im Hauptteil (Kapitel I und II) werden die beiden Schriftwerke *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) zunächst inhaltlich auf die musikalischen Begriffe durchgearbeitet. Hierbei wird versucht, die chronologische Gliederung einzuhalten, damit der Leser später weiß, in welchen Zusammenhängen bestimmte Begriffe gefallen sind. In der Analyse werden dann die Häufigkeit der auditiven und musikalischen Begriffe sowie deren Ableitungen untersucht. Die Reihenfolge der untersuchten Begriffe spiegelt zum einen die Häufigkeit ihrer Verwendung wider, zum anderen resultiert sie aus der Tatsache, dass auditive Begriffe grundsätzlich häufiger vorkommen als rein musikalische. So soll zunächst der Begriff des 'Klangs' untersucht werden. Weitere Begriffe wie 'Ton' und die dazugehörigen Begriffe wie zum Beispiel 'Tonstärke' werden ebenso berücksichtigt. Dann soll die Untersuchung der Wortfamilie 'Musik' in beiden Theoriewerken thematisiert

von 1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (Ed. 2011, 11. Auflage).

werden. Bei *Über das Geistige in der Kunst* (1912) sind dann im Folgenden die charakteristischen Metaphern wie 'Harmonielehre', 'Kontrapunkt', 'Generalbass' und 'Leitmotiv' Gegenstand der Untersuchung. Anschließend werden in beiden Schriftwerken noch die 'Musikinstrumente' und die Namen der 'Komponisten' verglichen. Zum Schluss werden noch die beiläufig erwähnten musikalischen Begriffe untersucht. Auch der Ort, an welchem die musikalischen Begriffe genau eingesetzt werden, ist Thema des Kapitels, ebenso die Qualität derselben. Benutzt Wassily Kandinsky diese als Metapher, Vergleiche oder als eine andere rhetorische Figur? Im Résumé (Kapitel III) sollen die beiden Schriftwerke verglichen und die Unterschiede zwischen 1912 und 1926 herausgearbeitet werden.

Diese Arbeit stellt somit keine klassische „Literaturarbeit“ dar, in der durch die Diskussion verschiedener schon vorhandener Ergebnisse neue Erkenntnisse und Einblicke in die Fragestellung gewonnen werden, sondern eine empirische Studie, welche durch die Untersuchung der musikalischen Begriffe in den beiden Büchern *Über das Geistige in der Kunst* (1912) sowie *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) neue Resultate hervorbringen soll.

Die Tatsache, dass Wassily Kandinsky die beiden Schriftwerke *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) in deutscher Sprache geschrieben hat, welche wie bereits angemerkt nicht seine Muttersprache war, hatte zur Folge, dass einige Begriffe unklar blieben. Jelena Hahl-Fontaine schreibt im Vorwort von *Über das Geistige in der Kunst* 2009, welches in der dritten Auflage der 2004 revidierten Neuauflage publiziert wurde, dass in dieser Edition die Fehler wie „'einziges' statt 'winziges', 'physisch' statt 'psychisch', 'idealistisch' statt 'realistisch'“⁵² korrigiert wurden. Ihre ‚Anmerkungen‘ (I-XXV), die aus einer Gegenüberstellung der russischen Version, dem Vortragstext von 1911, welcher wiederum 1914 in den Annalen des „Allrussischen Kongresses“ in Petrograd publiziert wurde, mit der deutschen Schrift resultieren, werden im Anhang von *Über das Geistige* (1912)

⁵² Jelena Hahl-Fontaine in Kandinsky (1912/ Ed. 2009), S. 7.

gedruckt.

Auch aus meiner Sicht ist der Inhalt selbst eine Herausforderung für den Leser. Zudem bedürfen die Widersprüche, die in den Theorien zu sehen sind und auf die auch Raphael Rosenberg hinweist⁵³, weiterer Analysen, um die Verständlichkeit des Ganzen weiter aufzuarbeiten.

Folgenden Fragen soll diese Diplomarbeit konkret nachgehen:

- 1.) Welche musikalischen Begriffe gibt es in welcher Häufigkeit und mit welchen Derivationen?
- 2.) Wann werden diese eingesetzt?
- 3.) Wie werden sie gebraucht (Beispiel Metapher, Vergleich, etc.), und
- 4.) welcher Art sind die Veränderungen zwischen 1912 und 1926?

Dadurch soll auch mehr über die musikalischen Kenntnisse von Kandinsky in Erfahrung gebracht werden. Letztendliche Fragestellung hierbei ist, ob eine Systematik des musikalischen Vokabulars möglich ist, da Kandinskys Wissen über Musik nicht mit einem professionellen Musiker oder Komponisten verglichen werden kann.

Ziel der Arbeit insgesamt ist es, einen Beitrag zu dem noch nicht ausreichend erforschten musikalischen und linguistischen Bereich der Theorien von Wassily Kandinsky zu leisten, welcher, wie im Forschungsstand zu sehen war, bislang noch nicht ausreichend analysiert worden ist. Der Fokus liegt auf der Übertragung der musikalischen Begriffe in den Schriftwerken *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), die auf mehreren Ebenen – sowohl semantisch als auch linguistisch – untersucht werden soll.

⁵³ Raphael Rosenberg im Epilog seiner Habilitation. Ders. (2007), S. 313.

I. ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST (1912)

„Wie unendlich gut (wenn auch nur verhältnismäßig!) haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich Kunst, die das Glück schon besitzt, auf reinpraktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei noch darauf warten müssen? Und das Recht dazu (=Pflicht) hat sie auch: Farbe, Linie an und für sich – was für grenzenlose Schönheit und Macht besitzen diese malerischen Mittel. Und doch ist schon heute der klarere Anfang dieses Weges zu sehen. Man darf heute von einer „Harmonielehre“ auch hier träumen.“⁵⁴

(Wassily Kandinsky an den Komponisten Arnold Schönberg)

Mit Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*, insbesondere in *der Malerei* (1912)⁵⁵ (**Abb. 1**) entstand eines der wichtigsten theoretischen Werke in der Moderne, welches von einem Maler verfasst und von weitaus mehr Künstlern rezipiert wurde⁵⁶. Allein 1912 hat es nach einen schwierigen Start der Erstauflage⁵⁷ zwei weitere Auflagen gegeben⁵⁸. Die Schrift wurde bereits zwei Jahre nach der Publikation ins Englische und später noch in weitere Sprachen⁵⁹ übersetzt.

⁵⁴ Wassily Kandinsky in einem Brief vom 9. April 1911. Zitiert nach Hahl-Koch (1980), S. 25.

⁵⁵ *Über das Geistige in der Kunst* wurde Ende des Jahres 1911 beendet, aber schon mit der Jahreszahl '1912' versehen.

⁵⁶ Barbara Hentschel zitiert – neben den Erwähnungen zu Eckart von Sydow (1920), S. 5, August Freiherr von Haxthausen (1984), S. 72 f. und Theo Schneider (1927), S. 198 – Hugo Zelder, welcher die erste Monographie über Kandinsky 1920 schrieb. Die Mehrheit der „heutigen“ Maler, welche in der Folge von Kandinsky malten, hätten eher „das Buch“ [*Über das Geistige in der Kunst*] vor sich als ein Gemälde von dem Künstler. Hentschel (2000), S. 20f.

⁵⁷ Nachdem der Georg Müller Verlag die Publikation verweigert hatte, wurde das Manuskript zunächst auch beim Piper-Verlag abgelehnt. Die Tatsache, dass es doch in diesem Verlag publiziert wurde, lag daran, dass Kandinsky selbst die Kosten übernommen hatte. Diese hatte er 1922 noch nicht vollständig zurück gezahlt. Zweite (1982), S. 175.

⁵⁸ Es war noch eine weitere 1914 geplant, die aber wegen des Kriegsausbruchs verhindert wurde. Hentschel (2000), S. 22.

⁵⁹ 1914, 1946 und 1947 ins Englische, 1940 ins Italienische, 1949 und 1951 ins Französische, 1957 sogar ins Japanische, 1962 ins Niederländische. Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 12.

Wassily Kandinsky ging 1896 – im Alter von dreißig Jahren – mit seiner Cousine und gleichzeitig ersten Frau Anna Tschimiakin nach München, um dort nach den Studien des Rechts und der Nationalökonomie in seiner Geburtsstadt Moskau, Malerei bei Anton Ažbè und später im zweiten Anlauf bei Franz von Stuck zu studieren⁶⁰. Kandinsky entschied sich schon bald nach Deutschland zu gehen, um seiner Neigung zur Kunst zu folgen. Schon als Jugendlicher hatte er sich für die Malerei interessiert und selbst Zeichen- und Malstudien angefertigt⁶¹. Nach seinem Studium in München, mehreren Reisen sowie Aufhalten an verschiedenen Orten, ließ er sich 1908 wieder in München nieder, um im darauf folgenden Jahr mit seiner Partnerin Gabriele Münter in Murnau eine Wohnung zu beziehen. Als *Über das Geistige* (1912) publiziert wurde, war Kandinsky in der Künstlergruppe der *Blaue Reiter* aktiv, einer Gruppe von Malern, welche sich von der *Neuen Künstlervereinigung München* (N.K.V.M.) abgespalten hatte. Während Kandinsky in der Einleitung der ersten Auflage von *Über das Geistige in der Kunst* von fünf bis sechs Jahren Arbeit der Vorbereitung schreibt⁶², so ist in seinen *Rückblicken* (1913) zu erfahren, dass er weitaus länger, nämlich eine Dekade daran gearbeitet hatte⁶³. Erhaltene

⁶⁰ Als Gründe nannte Wassily Kandinsky seinem Professor an der juristischen Fakultät folgende: „Ich habe mich entschieden, die Beschäftigung mit der Wissenschaft aufzugeben. Ihr ständiges gutes Verhältnis zu mir erweckt bei mir den starken Wunsch, über die Gründe zu sprechen, die meine Entscheidung hervorgerufen haben. Vor allem habe ich mich davon überzeugt, dass ich nicht zur steten ausdauernden Arbeit fähig bin. Doch in mir fehlt noch eine wichtigere Bedingung – es gibt keine starke, das ganze Wesen ergreifende Liebe zur Wissenschaft. Das wichtigste ist, dass ich keinen Glauben an sie habe.“ Zitiert nach Kropfinger (2003), Sp. 1437.

⁶¹ Wassily Kandinsky: „Ich versuchte, wie viele Kinder und Jünglinge, Gedichte zu schreiben, die ich früher oder später zerriss. Ich kann mich erinnern, dass das Zeichnen diesen Zustand löschte, d. h. dass es mich außer Zeit und Raum leben ließ, so dass ich auch mich selbst nicht mehr fühlte. Mein Vater bemerkte früh meine Liebe zum Zeichnen und ließ mich schon als Gymnasiasten Zeichenstunden nehmen. Ich erinnere mich, wie ich das Material liebte, wie die Farben und Bleistifte für mich besonders anziehend, schön und lebendig waren.“ Ders. (1913/Ed. 1977), S. 15.

⁶² Wassily Kandinsky: „Die Gedanken, die ich hier entwickle, sind Resultate von Beobachtungen und Gefühlserfahrungen, die sich allmählich im Laufe der letzten fünf bis sechs Jahre sammelten.“ Ders. (1912/Ed. 2009), S. 21.

⁶³ Wassily Kandinsky: „Aus dieser Zeit stammt eine Gewohnheit, einzelne Gedanken zu notieren. So entstand 'Über das Geistige in der Kunst' für mich unbemerkt. Die Notizen häuften sich während der Zeitdauer von mindestens zehn Jahren. Eine meiner Notizen über die Farbenschönheit im Bilde ist folgende: 'Die Farbenpracht im Bilde muss den Beschauer gewaltig anziehen, und zur selben Zeit muss sie den tiefliegenden Inhalt verbergen.' Ich

Manuskripte wie beispielsweise *Farbensprache* (jenes um 1908/1909)⁶⁴ sind eindeutig als Vorbereitung für *Über das Geistige in der Kunst* (1912) zu sehen.

Im selben Jahr publizierte Wassily Kandinsky gemeinsam mit Franz Marc den Almanach *Der Blaue Reiter* (1912). Dieser enthält mehrere Aufsätze von Künstlern unterschiedlicher Kunstgattungen. Ein Jahr später bereits schreibt Kandinsky in seinen *Rückblicken* (1913), dass sowohl *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als auch der Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) das Ziel hatten, das Geistige in den sowohl repräsentativen wie auch nicht repräsentativen Bildern zu hervorzubringen⁶⁵.

1. Inhalt

Das folgende Kapitel gliedert sich wie *Über das Geistige in der Kunst* (1912) in „A. Allgemeines“ und „B. Malerei“⁶⁶, in welchem ich kurz zusammengefasst die Entwicklung von einer materiell sowie realistisch geprägten Phase hin zu einer Erschaffung einer abstrakten Malerei, welche die Seele des Betrachters zum Schwingen bringe, erläutern möchte. Hierbei möchte ich auch auf die besondere Rolle der Musik eingehen, die im folgenden Kapitel – der Analyse – genauer untersucht wird.

meinte darunter den malerischen Inhalt, aber noch nicht in reiner Form (wie ich ihn jetzt verstehe), sondern das Gefühl oder die Gefühle des Künstlers, die er malerisch ausdrückt.“ (1913/Ed. 1977), S. 17/Anmerkungen.

⁶⁴ Publiziert in Friedel (2007), S. 289-312.

⁶⁵ Wassily Kandinsky: „Mein Buch 'Über das Geistige in der Kunst' und ebenso 'Der Blaue Reiter' hatten hauptsächlich zum Zweck, diese unbedingt in der Zukunft nötige, unendliche Erlebnisse ermöglichende Fähigkeit des Erlebens des Geistigen in den materiellen und in den abstrakten Dingen zu wecken. Der Wunsch, diese beglückende Fähigkeit in den Menschen, die sie noch nicht hatten, hervorzurufen, war das Hauptziel der beiden Publikationen.

Die beiden Bücher wurden und werden oft missverstanden. Sie werden als 'Programme' aufgefasst und ihre Verfasser werden als theoretisierende, in Gehirnarbeit sich verirrt habende 'verunglückte' Künstler gestempelt. Nichts lag mir aber ferner als an den Verstand, an das Gehirn zu appellieren.“ (1913/Ed. 1977), S. 32f.

⁶⁶ A. Allgemeines (1. Einleitung, 2. Bewegung, 3. Geistige Wendung und 4. Die Pyramide), B. Malerei (5. Wirkung der Farbe, 6. Formen- und Farbensprache, 7. Theorie und 8. Kunstwerk und Künstler).

A. Allgemeines

Bereits in der Einleitung des ersten Teils seines Schriftwerkes *Über das Geistige in der Kunst* (1912) verwendet Wassily Kandinsky das musikalische Vokabular: Er spricht von einem „Mit- (oder auch Wider-) Klang“ der Seele (S. 27). Das Halten in jenem Stadium vergleicht der Autor mit einem „Stimmschlüssel“ (ebd.), welcher die Saiten eines Instrumentes auf die richtige Höhe bringe⁶⁷. Zudem stellt Kandinsky eingangs Kunstwerke mit äußerlich ähnlichen Formen gegenüber. Während die Ähnlichkeit zum einen aus dem schöpferischen Akt der Nachahmung resultiere, liege zum anderen der Grund für die Erschaffung der gleichen äußeren Formensprache, welche sich auch in Werken vergangener Kunstepochen manifestiert hat, an ähnlichen inneren Bestrebungen. Diese gleiche innere Haltung der Kunst, welche nicht nur die Abbildung der Realität zum Ziele habe, habe nach der Meinung des Autors Zukunft. So sei sie geistige Nahrung – Erkenntnis – für den Zuschauer⁶⁸ und habe Einfluss auf den Betrachter, indem sie ihn emotional berühre und den „Klang“ seiner Seele auslöse.

Das geistige Leben

Das „geistige Leben“ – die nicht immer einfach zu gewinnende Erkenntnis – zu welchem nach Wassily Kandinsky auch die Kunst dazu gehöre, sei durch ein spitzes Dreieck aus verschieden großen Teilen dargestellt, welches sich in einer vor- und aufwärts Bewegung langsam weiter bewegt und an dessen Spitze manchmal nur ein Mensch stehe. Kandinsky vergleicht diesen Menschen mit den Komponisten Ludwig van Beethoven (1770-1827), dessen Fähigkeiten, seiner Meinung nach, nicht immer geschätzt oder verstanden worden seien. Das Dreieck, das Wassily Kandinsky vor seinem inneren Auge zeichnet, besteht aus mehreren Abteilungen, welche wiederum aus Dreiecken

⁶⁷ Wassily Kandinsky spricht hier von „erhalten“ eines Tones auf einer „gewissen Höhe“. Dennoch muss hier erwähnt werden, dass der Stimmschlüssel nicht dazu gedacht ist, den Ton in einer bestimmten Höhe zu „erhalten“, sondern den auf die richtige Höhe zu bringen, zu stimmen.

⁶⁸ Diese Arbeit berücksichtigt nicht die gendergerechte Formulierung, sondern verbleibt beim generischen Maskulinum.

bestehen, in denen sich Künstler wie auch Propheten – nämlich jene, die über die Grenzen der eigenen Abteilungen blicken können – befinden. Je größer die Abteilung, desto tiefer das Dreieck im Schema des geistigen Lebens und je tiefer die Abteilung, umso mehr Verständnis sei für die Künstler aufgebracht worden. Die Rolle des Künstlers sei es, diese geistige Nahrung beziehungsweise die Erkenntnis weiterzureichen bis durch die Bewegung des ganzen Dreieckes ein stetiges Weitergeben und Konsumieren stattfinden werde. Je höher die Abteilung im geistigen Dreieck, desto höher sei die Chance Rubriken wie jene der Wissenschaft und der Kunst zu finden. Bewege sich das geistige Dreieck umgekehrt ab- und rückwärts, sei eine Entwicklung zu sehen, in der mehr Wert auf das Äußere, auf materiellen Erfolg sowie technische Fortschritte gelegt werde. In der Kunst drücke sich diese Entwicklung durch die Verwendung harter Materien und die Konzentration auf den Gegenstand im Bild (das „Was“) aus als auf die Fokussierung jener Art und Weise, wie der Gegenstand dargestellt werde könne.

Die Künste

Als „vielleicht einer der ersten Propheten, der ersten künstlerischen Berichterstatte und Hellseher des oben beschriebenen Niedergangs“ (S. 48f.) gehöre, so schreibt Kandinsky, neben Alfred Kubin auch Maurice Maeterlinck (1862-1949). Da die Abkehr vom Äußeren und die geistigen Veränderungen, von denen Wassily Kandinsky spricht, besonders in der Literatur, Musik und Kunst zu finden seien, habe Maeterlinck durch den „inneren Klang“ (S. 49) seiner Worte, welche im Kopf des Zuhörers Vorstellungen entstehen ließen, eine Vibration der Seele ausgelöst. Kandinsky stellt diese Vibration höher als jene Auswirkungen einer „Glocke“ oder einer „klingenden Saite“ (S. 50) und bedient sich auch hier erneut des musikalischen Vokabulars, um den Sachverhalt besser zu erklären.

Auch Richard Wagner greife in seinen Leitmotiven auf rein musikalische Mittel, um durch die Folge bestimmter Töne oder Akkorde Personen in seinen

Opern darzustellen. Um weiter im Bereich der Musik zu bleiben, geht Wassily Kandinsky auf den französischen Komponisten Claude Debussy (1862-1918) ein, welcher vom russischen Komponisten Modest Mussorgsky (1839-1881) beeinflusst und daher mit Alexander Skrjabin (1871-1915) dem „inneren Klang“ (S. 52) betreffend, verwandt sei. Der zu Kandinskys Zeit bekannte Komponist Debussy habe, auch wenn er seine Inspiration aus der Natur nahm, in rein musikalischer Form durch die Präsentation der inneren Werte geistige Impressionen hörbar gemacht, dessen reiner Inhalt die Seele zum Klingen bringe. Abschließend stellt Kandinsky noch den Komponisten Arnold Schönberg (1874-1951) vor, welcher mehr als die anderen Komponisten auf die innere, neue Schönheit, denn auf die gewohnte äußere Erscheinung Wert lege. So seien die musikalischen Erlebnisse von Schönbergs Kompositionen keine akustischen, sondern „rein seelische“ (S. 53) Erfahrungen.

Dass Abstraktion in der Rezeption nicht ausschließlich durch vollkommen abstrakte, gegenstandslose Gemälde bedeute, sondern auch als die Suche des „Inneren im Äußeren“ verstanden werden könne, zeigt Kandinsky an Dante Gabriel Rosetti, Arnold Böcklin und Giovanni Segantini. Weiterhin erwähnt Kandinsky Paul Cézanne, welcher in jedes noch so tote Objekt Leben und Seele einhauchen würde, sodass jedes Bild eine „klingende Sache“ (S. 55) sei. Henri Matisse und Pablo Picasso würden hingegen auf die rein malerischen Mittel setzen: Matisse zeige die „innere Lebendigkeit“ durch Farbe. Picasso löse das Materielle im Kubismus auf und setze auf das Konstruktive, die Form.

Die Rolle der Musik

So setze jede Kunstgattung auf ihre eigenen Mittel, um der Abstraktion näher zu kommen. Dabei vergleicht Wassily Kandinsky im abschließenden Kapitel des ersten Teils die eigene Gattung mit der anderer Disziplinen und kommt zu dem Schluss, dass die Musik das beste Medium sei, jene Intentionen umzusetzen:

„Und aus dem Streben [zum Nichtnaturellen, Abstrakten und *zu innerer*

Natur] kommt von selbst die natürliche Folge – das *Vergleichen* der eigenen Elemente mit denen einer anderen Kunst. In diesem Falle zieht man die reichste Lehre aus der Musik.“⁶⁹

Grund dafür war, dass Musik – im Gegensatz zu anderen Künsten – sich von der Natur gelöst hatte: An anderer Stelle heißt es,

„Mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen ist die Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne.“⁷⁰

An anderer Stelle heißt es,

„die Musik, die von der Natur äußerlich ganz emanzipiert ist, braucht nicht irgendwo äußere Formen für ihre Sprache zu leihen. Die Malerei ist heute noch beinahe vollständig an die naturellen Formen, aus der Natur geliehene Formen angewiesen.“⁷¹

Musik sei – mit Ausnahme der Programmmusik, welche die Natur abzubilden versuchte – die am wenigsten materialisierte, 'lesbare' und chiffrierte Kunst. Jeder Künstler könne nach Kandinsky aber nur dann erfolgreich sein, wenn er verstanden habe, das Prinzip der Musik mit den eigenen Mitteln umzusetzen. Denn trotz aller Vorteile, welche die Musik habe, könne sie wie die Malerei nicht den Sachverhalt in einem einzigen Moment darstellen. Durch die Vereinigung der eigenen Kräfte von verschiedenen Künsten entstehe „*monumentale Kunst*“ (S. 60).

Die Malerei befinde sich nach Wassily Kandinsky gerade an einem Punkt, wo sie zu einer „rein malerischen *Komposition*“ (S. 70) aus Farbe und Form finden müsse. Auf die „tiefe Verwandtschaft“ (ebd.) von Malerei zur Musik durch den leichten Zugang zum Menschen hinweisend⁷², habe schon Goethe

⁶⁹ Ebd., S. 58.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S. 59f.

⁷² Wassily Kandinsky bringt hier zwei Zitate:

„Der musikalische Ton hat einen direkten Zugang zur Seele. Er findet da sofort einen Widerklang. Da der Mensch 'die Musik hat in sich selbst'.“

„Jedermann weiß, dass Gelb, Orange und Rot Ideen der Freude, des Reichtums einflößen

festgestellt, dass es einen „Generalbass für die Malerei“ (ebd.) – eine Art „Malgrammatik“ (S. 89) – geben müsse.

B. Malerei

Im zweiten Teil von *Über das Geistige in der Kunst* (1912) geht es vorwiegend um wirkungsästhetische Aspekte der Bildkomposition aus Farbe und Form. Wassily Kandinsky teilt die Wirkung, weshalb es zur Vibration der Seele komme in drei Kriterien: jene der Farbe des Gegenstandes, jene seiner Form und jene des Gegenstandes selbst, welcher wiederum unabhängig von Farbe und Form wirke. Jene Harmonie der Farbe, der Form und des Gegenstandes müsse auf dem Prinzip der „inneren Notwendigkeit“ ruhen, welche die Seele zum Schwingen bringe. Diese „Notwendigkeit“ (S. 84) wiederum bestehe aus dem Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers, dem Ausdruck seiner Epoche und jenem Ausdruck des ewig Künstlerischen. Die Größe des Künstlers zeige sich im dritten Ausdruck. Doch während die ersten beiden subjektiven Ausdrücke – Kandinsky spricht hier von einem „Hauptklang“ (S. 86) – beim Zeitgenossen leichter Zugang fänden, so sei das Objektive des Ewigen außerhalb von Raum und Zeit nur schwer zu finden.

Die Farbe

Die Wirkung der Farbe teilt Wassily Kandinsky in die „*rein physische*“ (S. 63) und „*psychische*“ (S. 65) ein. Erstere sei meist von kurzer Dauer und von oberflächlicher Natur, letztere verursache – direkt oder durch Assoziation – eine tiefer gehende „Gemüterschütterung“ beim erfahrenen, hoch entwickelten Betrachter. Zur Veranschaulichung zieht Kandinsky bei der Wirkung der Farbe den Vergleich von einem grellen Zitronengelb, welchem er eine „hoch klingende Trompete“ (S. 64) gegenüber stellt. Dieser Ton verursache Schmerzen beim weniger erfahrenen Betrachter, welcher sich nach einer kurzen Zeit abwenden

und darstellen.' (Delacroix)“ (1912/Ed. 2009), S. 70.
Barbara Hentschel weist darauf hin, dass Delacroix “bekanntlich ein Wörterbuch der Kunst” plante. Dies. (2000), S 54.

und sich etwas anderem widmen würde. Der ausgebildete, kultivierte Zuschauer sei hingegen wie eine „gute, vielgespielte Geige“ (S. 66), welche an jeder Stelle zu vibrieren beginne. Kandinsky vergleicht hier die Seele des sensiblen, feinen Menschen mit 'Musikinstrumenten', die ohne direkten Kontakt auch als Resonanzkörper fungieren können. Der Künstler müsse durch die Farbe wie die Taste beim Klavier die Seele des Betrachters – das Klavier – mit Hilfe seiner Augen – den Hammer – zum Schwingen bringen. Die abstrakte Vorstellung einer Farbe habe einen „inneren Klang“ (S. 71), welcher nach Kandinsky ähnlich jenem der Trompete sei.

Die Form

Auch jede Form – die Darstellung eines realen oder nicht realen Gegenstandes⁷³ und somit die Abgrenzung einer Fläche von einer anderen sowie Äußerung eines inneren Inhalts – habe ihren eigenen „Klang“ (S. 76) und werde mit der Wirkung der ihr passenden Farbe verstärkt⁷⁴. Im Ganzen gehe es darum, der Komposition des ganzen Bildes Vorrang zu geben als dem Klang der einzelnen Formen im Bild. Kandinsky unterscheidet die Formen insofern, dass jene, die abstrakter seien, mehr Klang hätten und in den Vordergrund treten als jene, die organisch seien und in den Hintergrund gedrängt werden. Innerhalb einer Form könne der Klang des Organischen identisch oder verschieden, also „disharmonisch“ (S.78) mit jenem des Abstrakten sein, wobei der organische den abstrakten unterstützen oder stören kann. Dies führe zu einem „Doppelklang“ durch „Mit- oder Widerklang“ (ebd.). Im Gegensatz zur

⁷³ Wassily Kandinsky zieht ausdrücklich auch nicht abstrakte Formen vor: „Mit ausschließlich rein abstrakten Formen kann der Künstler heute nicht auskommen. Diese Formen sind ihm zu unpräzise. Sich auf ausschließlich Unpräzises beschränken, heißt sich der Möglichkeit berauben, das rein Menschliche ausschließen und dadurch seine Ausdrucksmittel arm machen.“ Ebd., S. 75.

Auch die Erwähnung von Arnold Böcklin, Dante Gabriel Rossetti und Giovanni Segantini, deren Gemälde auch nicht abstrakt sind, zeigen, dass auch repräsentierende Werke in den Augen von Wassily Kandinsky abstrakt sind. Ebd., S. 55.

⁷⁴ Wassily Kandinsky: „Dabei lässt sich leicht bemerken, dass manche Farbe durch manche Form in ihrem Wert unterstrichen wird und durch andere abgestumpft. Jedenfalls spitze Farben klingen in ihre Eigenschaft stärker in spitzer Form (z. B. Gel in Dreieck). Die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z. B. Blau im Kreis). Ebd., S. 72.

Musik bilden in der Malerei nicht passende Formen und Farben dennoch „Harmonie“ (S. 73), da sie etwas neues darstellen. Sollte das Gegenständliche in einer Komposition abkömmlich sein, soll es mit Abstrakten substituiert werden, wobei es nach Kandinsky reiner und damit auch primitiver klinge (S. 79). Ziel der Malerei sei es, die „literarische' Färbung des Gegenstandes“ abzulegen – von Nebensächlichen zu befreien – und in eine reine Kunst durch Komposition (Komposition des Bildes und Komposition der einzelnen Formen zueinander) zu erschaffen⁷⁵. Wie bei der Farbe bringt Kandinsky wieder das Beispiel mit dem Klavier. In diesem Fall steht zum einen anstelle der Farbe die Form, zum anderen aber auch der Gegenstand.

Da organische, gegenständliche, materielle Formen den Klang des Abstrakten durch einen gleichgültigen Klang schädigen könne, kann im Unterschied zur Natur der Künstler mit „Gefühl“ eingreifen (S.79). Für seinen „Kontrapunkt“ (S. 83) hat Kandinsky sowohl die Farbe als auch die Form und somit den 'Gegenstand' als Zutaten gewählt.

Der Vergleich mit den Musikinstrumenten

Im Folgenden untersucht Wassily Kandinsky die Farben mit ihren Grundklang genauer und teilt diese in vier Hauptklänge ein: Das kalte, dem Zuschauer sich entfernende, konzentrische Blau, das warme, dem zum Betrachter sich bewegende, exzentrische Gelb (**Abb. 2**) und die Nichtfarben Schwarz und Weiß, wobei die Wirkung der kalten Farbe durch Schwarz und die Wärme durch das Weiß verstärkt werde⁷⁶. Wie bereits Reinhard Zimmermann schon in seiner Habilitation feststellte, werden die Musikinstrumente in der Theorie von Wassily Kandinsky als Vergleich genutzt. Auch wenn Kandinsky bei

⁷⁵ Hier wäre es in Bezug auf Fußnote 73 interessant zu wissen, wonach genau Kandinsky strebte. „Literarische Färbung“ ist scheinbar nicht das Gegenteil von „abstrakter Form“. Ebd., S. 76. Wahrscheinlich geht es um den Weg zur Abstraktion, da „Es ist natürlich, da, je mehr die organische Form zurückgetrieben wird, desto mehr dieses Abstrakte von selbst in den Vordergrund tritt und an Klang gewinnt.“ Ebd., S. 77.

⁷⁶ Hierbei spricht Wassily Kandinsky von vier Klängen: 'warm-hell', 'warm-dunkel', 'kalt-hell' und 'kalt-dunkel'. Während Gelb den warmen, irdischen Ton darstellt und sich zum Betrachter hin bewegt, ist Blau der kalte Ton des Himmels, welcher sich vom Rezipienten weg bewegt. Das „moralische“ 'Grau' der gegensätzlichen Farben ist Grün. Ebd. S. 90ff.

der Beschreibung der Farben „alles relativ“⁷⁷ sieht, sollen im Folgenden alle Farbtöne und die denen entgegen gestellten Musikinstrumente in Gänze vorgestellt werden.

„Die Eigenschaft des Gelb, welches großes Neigung zu helleren Tönen hat, kann zu einer dem Auge und dem Gemüt unerträglichen Kraft und Höhe gebracht werden. Bei dieser Erhöhung klingt es wie eine immer lauter geblasene scharfe Trompete oder ein in die Höhe gebrachter Fanfarenton.“⁷⁸

In der Fußnote vergleicht Kandinsky das Gelb des Kanarienvogels als „scharfes Singen“ (S. 95) mit der „scharfen Säure“ (ebd.) einer Zitrone.

„Musikalisch dargestellt ist helles Blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefer gehend den wunderbaren Klängen der Bassgeige; in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar.“⁷⁹

Die Mischung der Gegensätze Gelb und Blau, „das ideale Gleichgewicht“ (S. 98) ist Grün:

„Musikalisch möchte ich das absolute Grün wohl am besten durch ruhige, gedehnte mitteltiefe Töne der Geige bezeichnen.“⁸⁰

Durch das Verstärken von Blau oder Gelb sowie von Schwarz und Weiß verändere sich der Klang der Farbe. Weiß klinge nach Wassily Kandinsky wie ein Nichtklang und er vergleicht diese 'Farbe' mit einer Pause, einer Art Unterbrechung in der Musik. Trotz des Nichtklangs sei Weiß klar und präzise, so dass die Mischung mit anderen Farben einen trüben, zerfließenden, schwachen und kraftlosen Klang hinterlasse⁸¹. Schwarz hingegen sei wie eine

⁷⁷ Wassily Kandinsky: „Das Korrespondieren der farbigen und musikalischen Töne ist selbstverständlich nur relativ. Ebenso wie eine Geige sehr verschiedene Töne entwickeln kann, die verschiedenen Farben entsprechen können, so ist es z. B. auch bei dem Gelb, welches in verschiedenen Nuancen durch verschiedene Instrumente ausgedrückt werden kann. Man denkt sich bei solchen hier stehenden Parallelismen hauptsächlich den mittelklingenden reinen farbigen Ton und in der Musik den mittleren Ton ohne Variierung desselben durch Vibrieren, Dämpfer usw.“ (1912/Ed. 2009), S. 95f.

⁷⁸ Ebd., S. 95.

⁷⁹ Ebd., S. 97.

⁸⁰ Ebd., S. 99.

⁸¹ In der Fußnote heißt es: „Das Zinnoberrot z.B. klingt auf Weiß matt und schmutzig, auf Schwarz bekommt es eine grelle, reine verblüffende Kraft. Hellgelb wird schwach, zerfließend auf Weiß; auf Schwarz wirkt es so stark, dass es sich direkt vom Hintergrunde

vollständig abschließende Pause. Charakteristisch sei vor allem das Abschließende – das Schließen eines Kreises – dem wieder etwas Neues folgen oder neu beginnen könne. Äußerlich sei es die klangloseste Farbe, so dass die schwächste klingende Farbe lauter und genauer klinge. Grau, die Mischung von Weiß und Schwarz, sei klanglos und unbeweglich, jedoch von anderer Qualität als die Farbe Grün.⁸²

Auch die verschiedenen Rottöne⁸³ werden von Wassily Kandinsky mit unterschiedlichen Musikinstrumenten verglichen. Grün und Rot stellen wie die Farben Blau und Gelb sowie die Nichtfarben Schwarz und Weiß ein weiteres Paar von Gegensätzen dar. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass er auch Orange und Violett erwähnt, diese aber nicht als eigenständige Farben ansieht. Sie werden mit Saturnrot (Orange) und abgekühltes Rot (Violett) ersetzt und stellen nach Kandinsky das vierte Paar der Gegensätze dar (**Abb. 3**):

Das helle warme Rot (*Saturn*) hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Mittelgelb [...]. Es erinnert musikalisch auch an den Klang der Fanfaren wobei die Tuba beiklingt – hartnäckiger, aufdringlicher starker Ton.“

„Zinnoberrot klingt wie die Tuba und kann in Parallele gezogen werden mit staken Trommelschlägen.“

„*Das kalte Rot* (wie Krapplack) [...] ist leicht durch höhere klare, singende Töne der Geige zu musikalischen Ausdruck zu bringen.“

„Das warme Rot, durch verwandtes Geld erhöht, bildet *Orange*. [...] Wie eine mittlere Kirchenglocke, die zum Angelus ruft, klingt diese Farbe, oder wie eine starke Altstimme, wie eine Largo singende Altgeige.“

„Violett ist also ein abgekühltes Rot [...]. Es ist dem Klange ähnlich des englischen Horns, der Schalmei und in der Tiefe den tiefen Tönen der Holzinstrumente, z.B. Fagott.“⁸⁴

Das Harmonisieren der gegensätzlichen Farben Gelb und Blau, Rot und Grün,

befreit, in der Luft schwebt und ins Auge springt.“ Ebd. S. 102.

⁸² Ebd., S. 99-103.

⁸³ Wassily Kandinsky: „Das Rot ist sehr reich und verschieden in der materiellen Form. Man denke sich nur: Saturnrot, Zinnoberrot, Englischrot, Krapplack, vom hellsten in die dunkelsten Töne!“ Ebd. S. 103.

⁸⁴ Ebd., S. 103-107.

Orange und Violett sowie der Nichtfarben Weiß und Schwarz (**Abb. 4**) wie es nach Kandinsky einst Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1792) getan habe, sei nicht mehr zeitgemäß. Auf dem Prinzip der „inneren Notwendigkeit“ und „Antilogik“ (S.113) beruhend, sei nun die Komposition von „disharmonisch“ (ebd.) geltenden, innerlich gegensätzlichen Farben wichtig.

Die Theorie

Auch wenn Wassily Kandinsky anfangs den Generalbass und die Prinzipien der Musik für die Malerei bevorzugte und anschließend die harmonisierenden Prinzipien ausschließt, ist er sich der Problematik bewusst: Die Zeit für die Loslösung von Natur sei noch nicht reif für die Malerei, da sie sonst in der Ornamentik enden würde. Kandinsky geht im Folgenden auf das Wesen der Ornamentik ein und konstatiert, dass es anscheinend durchaus gängig gewesen sei, Ornamentmuster mit Adjektiven zu benennen, wie dies Musiker in ihren Tempobezeichnungen getan hätten: „Allegro, Serioso, Grave, Vivace usw.“ (S. 120). Die Emanzipation der Malerei weg von der Natur sei vom Gefühl des Künstlers abhängig sowie auch von der Intensität der Vibration in der Seele des Betrachters, welche der Künstler erzeuge. Je weniger der Maler äußerlich festgelegt und je weniger Ablenkung er schafft, desto klarer und intensiver wirke die Vibration im Innern des Betrachters. Kandinskys Traum einer monumentalen Kunst, welche Alexander Skrjabin in *Prometheus* (1909/10)⁸⁵ versucht und Arnold Schönberg in seinen Quartetten erreicht habe, sei wie eine Bühnenkomposition, in der sich Bewegungen von Musik, Malerei und Tanz vereinen würden.

Das Schlusswort

Im letzten Kapitel von *Über das Geistige in der Kunst* (1912) fasst der Autor die zwei Hauptgruppen seiner Intentionen zusammen und bedient sich

⁸⁵ Zu diesem Werk wurde ein Aufsatz im Almanach *Der Blaue Reiter* (1912) publiziert. Vgl. L. Sabanejew: *Prometheus von Skrjabin* in Kandinsky/Marc (1912/Ed. 1997), S. 107-124.

wie er selbst feststellt, wieder des musikalischen Vokabulars: Die einfache Komposition eines Bildes aus einer Form sei die „*melodische*“ (S. 143), jene aus mehreren Formen zusammen gesetzte die „*symphonische*“ (ebd.). Dazwischen gebe es verschiedene Übergangsformen, in denen stets die melodische Form vorhanden sei. Kandinsky vergleicht diese Kompositionen mit den Werken von Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig von Beethoven sowie auch mit „alten Chorkompositionen“ (S. 145). Wie durch eine Stimmgabel werde die Balance und Gleichmäßigkeit sowie die Ruhe der Werke gehalten. Entferne man bei der ersten Form das Gegenständliche und lege man die rein malerische Form frei, so finde der Betrachter eine Bewegung aus geometrischen Formen oder eine Formierung einfacher Linien vor, welche jenen einfachen „inneren Klang“ besitze wie eine Melodie sie haben könne. Diese Bildkompositionen bezeichnet Kandinsky als die „*rhythmischen*“ (S. 144). Nach Kandinsky existiere die „Teilung der Konsonanz von der Dissonanz“ (ebd.) wie auch das „Rhythmische“ und das „Arhythmische“ (ebd.) in der Natur nicht. Die Konstruktion der geometrischen Formen und Linien wiederhole oder variiere sich und bilde auch einen Abschluss, welchen er „*fermata*“ (ebd.) nennt. Die „symphonische Komposition“ bestehe wiederum aus „Impression“, „Improvisation“ und „Komposition“ (S.146). Ersterer stelle die äußere Natur dar, mittlerer den unerwarteten Ausdruck innerer Natur und letzterer sei der Ausdruck, welcher durch eine lange Prüfung mittels Vernunft und Gefühl entstanden sei.

2. Analyse

Die Bedeutung der Musik war für Wassily Kandinsky in Hinblick auf die Loslösung von der Natur in der Malerei und somit für den ersten Schritt in Richtung Abstraktion, fundamental. Ziel seiner neuen Malerei war es, die verkümmerte Seele zum Klingen zu bringen. Es ist zu vermuten, dass ihm die Rolle der Musik so bedeutend war, dass er diese auf andere Bereiche übertrug.

So spricht er zunächst auch vom 'Klang' der Wörter bei Maurice Maeterlinck, welcher es wiederum geschafft hatte, die Seele zum Klingen zu bringen. Weiterhin ist in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) vom 'Klang' der Farben, der Form und des Gegenstands die Rede und Kandinsky variiert diese in unterschiedlichen Derivationen. Der Leser findet Begriffe wie „Mitklang“, „Widerklang“ sowie weitere vielzählige musikalische Termini vor. Konsequenterweise kommt Kandinsky in diesem Zusammenhang auf die 'Harmonien' der Klänge zu sprechen und äußert sich zur 'Dissonanz' und 'Konsonanz'. Durch die Loslösung der Malerei von der Natur müsse wie in der Musik eine Harmonielehre in der Malerei aus Farbe und Form aufgestellt werden. Hier spricht Kandinsky den Kontrapunkt, den von Johann Wolfgang von Goethe vorgeschlagenen Generalbass und das Leitmotiv von Wagner an. Um weiterhin die Bedeutung der Musik zu unterstreichen vergleicht Wassily Kandinsky jede Farbe mit Musikinstrumenten und bringt bei der Erläuterung von Form, Farbe und Gegenstand jedes Mal das Beispiel des Klaviers an. Auch andere Vergleiche – wie zum Beispiel der Stimmschlüssel, welcher den Ton auf eine bestimmte Höhe bringe/halte – sind Belege einer musikdominierten Formulierung.

Im folgenden Kapiteln werden die Wortfamilien und deren Derivationen genauer untersucht. Dabei werden die einzelnen Begriffe in ihrer Häufigkeit, dem Ort an denen sie vorkommen, und wie sie gebraucht werden, untersucht:

Klang

Das Substantiv „Klang“ – ein Begriff, welcher eindeutig in den auditiven Bereich eingeordnet wird – findet insgesamt 69mal in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) Verwendung und unterstreicht nochmals deutlich die Wichtigkeit des Kriteriums für Wassily Kandinsky⁸⁶. „Vibrieren“ oder „Echo“ beispielsweise

⁸⁶ Zweimal auf S. 27; zweimal auf S. 49, davon einmal kursiv; viermal auf S. 50, davon einmal kursiv; S. 52; S. 64 (kursiv); fünfmal auf S. 71; S. 72; S. 75/Fußnote; S. 76; dreimal auf S. 77; siebenmal auf S. 78; S. 80; zweimal auf S. 81; S. 82; zweimal auf S. 85; S. 86; S. 96; S. 97; zweimal auf S. 99, davon einmal in der Fußnote; S. 100; jeweils dreimal auf S. 102 und S. 104; zweimal auf S. 105; S. 106; dreimal auf S. 108; fünfmal auf S. 110; S. 120/Fußnote; S. 123; S. 126; S. 127; S. 128; S. 129; S. 131; zweimal auf S. 137, davon einmal kursiv; S.

werden hingegen nur zweimal verwendet (S. 66 und S. 96 sowie S. 30 und S. 66); die Wörter „akustisch“ (S. 53) und „Widerschall“ (S. 66) nur einmal. Die Bedeutung des Plurals von 'Klang' im Gegensatz zum Singular rangiert unter ferner liefen⁸⁷. Hierbei sollte noch bemerkt werden, dass 'Klang' an sich im auditivem Bereich verortet wird, der 'Dreiklang' hingegen ein fester Begriff der Musik ist. In der Musik wird 'Klang' auch als 'Ton'⁸⁸ – wie der Farbton in der Malerei – bezeichnet, da die harmonischen Teilfrequenzen nicht wahrgenommen werden. Auch „Zuhörer“ (S. 52) und das Verb „hören“ (S. 67/Fußnote) finden Eingang in *Über das Geistige in der Kunst* (1912).

Der Begriff des 'Klangs' wird besonders an den Stellen gebraucht, in denen es um die Zusammensetzung innerhalb einer Komposition geht (S. 78) sowie in jenen Abschnitten, welche über den 'Klang' selbst handeln (S. 110)⁸⁹. Vom 'Klang' ist auch auf den Seiten 77, 81, 102, 104, 108 und 129 sowie in der Verneinung (S. 100) die Rede. Ansonsten wird vom 'Klang' des „Gegenstandes“ (dreimal S. 78), des „Abstrakten“ (zweimal S. 78), des „Organischen“ (S. 78) oder von jenem der Instrumenten (Trompete zweimal S. 71, Bassgeige S. 97, Fanfare S. 104, Englisch Horn S. 106) gesprochen. Während der 'Klang' von Musikinstrumenten nicht selten ist, ist die Verwendung des Wortes in anderen Gebieten – beispielsweise „Klang des Blau“ (S. 97) oder „Klang des Grüns“ (S. 99) – ungewohnt. Da hier eine Übertragung aus dem auditivem Bereich in ein anderes – visuelles – Gebiet vorliegt, kann in diesen Fällen von einer Metapher gesprochen werden. In einem Fall wird der „Mitklang“ noch durch „dieses Klanges“ (S. 27) substituiert und auch anstelle von 'Farbton' verwendet⁹⁰. Umgekehrt ist von „Farbe als Klang“ (S. 131) die Rede.

144 und S. 145/Fußnote.

⁸⁷ „innerliche Klänge“ (S. 29), „Hauptklänge“ (S. 91) und „Klänge“ (S. 110).

⁸⁸ S. 69 und S. 104; „mittlerer“ S. 96 oder „singender Ton“ S. 105; Fanfarenton S. 95.

⁸⁹ Beim letzteren ist da Substantiv 'Wiederholung' – ein Begriff, welcher auch in der Musik Verwendung findet – häufig zu finden. Das Wort findet insgesamt in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) zehn Mal Verwendung, siehe Kapitel „Beiläufig erwähnte musikalische Begriffe“.

⁹⁰ Wassily Kandinsky: „*Ebenso müssen Farben angewendet werden, nicht, weil sie in der Natur in diesem Klang existieren oder nicht, sondern weil sie in diesem Klang im Bilde notwendig sind* oder nicht.“ (1912/Ed. 2009), S. 137.

Während Beiklang⁹¹ siebenmal verwendet wird, wird das Substantiv „Zusammenklang“⁹² fünfmal erwähnt. Die Kombination von „Mit- und Widerklang“⁹³ findet wie der „Grundklang“⁹⁴ viermal Verwendung und „Hauptklang“ zweimal (S. 86 (kursiv) und S. 91). Währenddessen werden Klangfülle, Doppel-, Erlösungs-, Gegen-, Miss- und Nichtklang nur einmal gebraucht⁹⁵.

Auch die vor dem Wort 'Klang' stehenden Adjektive sind unterschiedlich: Hierbei ist die Kombination „innerer Klang“⁹⁶ mit 22maliger Verwendung am häufigsten. Der „reine Klang“⁹⁷ kommt viermal vor. Weitere Adjektive sind „äußerer“ (S. 102), „äußerlich leiser“ (S. 105), „entblößter“ (S. 85), „hässlicher“ (S. 128), „idealer“ (S. 80), „literarischer“ (S. 125-26), „rein innerer psychischer“ (S. 71), „zufälliger“ (S. 78), „schwacher, entkräfteter“ (S. 102), „starker“ (S. 143) und „tiefer“ (S. 105) Klang. Das Adjektiv „klanglos“ kommt dreimal vor (S. 97 und zweimal auf S. 102).

Eine weitere große Gruppe bildet die Wortfamilie um das Prädikat „Klingen/klingen“: „Klingen“⁹⁸ kommt allein 26mal vor, „klingend“ im Gegensatz nur dreimal (S. 76, S. 102 und S. 136). Während das „innere Klingen“ (S. 75/Fußnote) auf der einen Seite nur einmal Verwendung findet, wird das Adjektiv „klingend“ für verschiedene Substantive gebraucht: klingende „Harmonie“ (S. 55), „Rot“ (S. 71), „Sache“ (S. 55), „Saite“ (S. 50), „Seele“ (S. 52) sowie „rein melodisch klingende Schönheit“ (S. 56). Zudem werden den

⁹¹ S. 72; S. 79; S. 98; S. 106; S. 113; (materieller) Beiklang S. 115 und (dramatischer) Beiklang S. 123.

⁹² S. 50, S. 53, S. 129 und zweimal („innerer“ und „äußerer“) S. 130.

⁹³ S. 27, zweimal 78 und einmal S. 116. 'Mitklang' allein S. 27 sowie S. 130, 'Widerklang' allein S. 70.

⁹⁴ Zweimal S. 78 und zweimal S. 91.

⁹⁵ S. 75/Fußnote; S. 78; S. 47; S. 130; S. 124 und S. 100.

⁹⁶ S. 49 (kursiv); S. 49; S. 50; S. 52; S. 64 (kursiv); zweimal auf S. 71; S. 72; S. 75/Fußnote; S. 76; zweimal auf S. 77; S. 78; S. 81; S. 82; S. 86; S. 99/Fußnote; S. 104; S. 108; (allgemeiner) innerer Klang S. 108; S. 120/Fußnote und S. 144.

⁹⁷ dreimal auf S. 50, wobei einmal „Klang“ kursiv ist und S. 127.

⁹⁸ S. 26; S. 36; S. 50; S. 71; S. 72; S. 75/Fußnote (entstehende); S. 79; S. 80; S. 81/Fußnote; S. 95; S. 99; viermal auf S. 100, davon aber einmal in der Vergangenheit (klang); S. 102, 102/Fußnote; dreimal auf S. 105; S. 106; S. 106/Fußnote; S. 121; S. 122; S. 132 und S. 145.

Prädikaten Präfix(oid)e⁹⁹ hinzugefügt: „beiklingen(d)“ (S. 72, 79 (kursiv) und S. 104), „herausklingen“ (S. 114), hochklingend (S. 64), mitklingen (S. 66) und mittelklingen (S. 96/Fußnote).

Musik

Das zentrale Vorbild in den Theorien findet bei weitem nicht die Häufigkeit an Anwendungen wie das Hauptkriterium der Theorie 'Klang'. Das Stammwort 'Musik' selbst wird in seiner Wortfamilie mit 34mal¹⁰⁰ am häufigsten verwendet und bei der Diskussion um die Unterschiede von Malerei und Musik (S. 59) am häufigsten gebraucht. Achtmal findet der Leser den Begriff in der Fußnote, unter denen in zwei Fällen die Parallelen von Musik und Malerei besprochen werden (S. 67 und 96). Auch wird die Musik als Vergleichsbeispiel herangezogen: so schlägt Kandinsky vor, wie bei der Musik die „Kräfte und Mittel“ der Kunst zu untersuchen (S. 60), welche durch die verschiedenen Töne der Farben die Seele zum Klingen brächte (S. 108). Vor dem Kapitel „VI. Formen und Farbensprache“ zitiert Kandinsky noch Shakespeare¹⁰¹. In diesem Zitat kommt das Wort 'Musik' zweimal vor. „Programm Musik“ (S. 52 und 60/Fußnote) wird als das Pendant von repräsentierender Malerei gebraucht, d. h. als etwas Materielles, das in der „ernsten Musik“ (S. 60/Fußnote) nie erfolgreich war. In diese Richtung sei Debussy gegangen, welcher durch Mussorgsky auch von „russische[r] Musik“ (S. 52) beeinflusst worden sei. „Schönberg'sche Musik“ (S. 53) hingegen sei frei vom Materiellen und hier

⁹⁹ Präfixe – zu deutsch Vorsilben – sind Affixe, die vor den Wortstamm gestellt werden. So kann vor 'klingen' das Affix 'er-' oder 'ver-' hinzugefügt werden. Geben diese genauere Informationen wie zum Beispiel 'hochklingen', ist von einem Präfixoid die Rede.

¹⁰⁰ S. 33/Fußnote; S. 41; S. 48; S. 51 (kursiv); S. 52; zweimal auf S. 53, davon einmal in der Fußnote; dreimal S. 58; sechsmal auf S. 59, davon einmal in der Fußnote; zweimal S. 60, davon einmal in der Fußnote; S. 66/Fußnote, zweimal S. 67/Fußnote; zweimal S. 69, Zitat von Shakespeare; zweimal S. 70; S. 96/Fußnote; S. 100; S. 108; zweimal S. 18, davon einmal in der Fußnote; S. 128; S. 129; S. 143 und S. 144.

¹⁰¹ „Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei, zu Tücken.
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus:
Trau keinem solchen! – *Horch auf die Musik!*“
Shakespeare nach Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 69.

beginne „Zukunftsmusik“ (ebd.).

In den Textabschnitten, welche von Kandinsky nur nebensächlich abgehandelt werden, ist die Musik neben Literatur und Kunst eine der Kunstgattungen innerhalb der Künste (S. 41 und 48). Zudem erscheint sie einige Male in der Fußnote als Überschrift einer Zeitschrift¹⁰².

Nach 'Musik' folgt innerhalb der Wortfamilie das Adjektiv 'musikalisch' mit 18 Nennungen. Der „musikalische Ton“ habe einen direkten Zugang zur Seele (S. 70), sei das Ausdrucksmittel des Künstlers (S. 58) und auch Skrjabin habe versucht, dessen Wirkung mit farbigen Tönen zu erhöhen (S. 130). In den beiden Fußnoten (S. 67 und 95) ist der musikalische Ton mit dem farbigen Ton in Korrelation gestellt¹⁰³. Zweimal Anwendung findet auch die Kombination „musikalische Form“ (S. 51 und 112). Letztere bezieht sich auf Claude Debussy, der seine Eindrücke aus der Natur in eine rein musikalische Form bringe, welche nach Kandinsky die dem Menschen zugänglichste sei. Während Wagners Versuch als „*rein musikalisches Mittel*“ (S. 51 (kursiv)) positiv bewertet wird, ist der Versuch der 'Programm Musik' als „musikalisches Mittel“ negativ behaftet (S. 60/Fußnote). Jeweils einmal benutzt Kandinsky die Wortkombinationen „musikalisches Erlebnis“ (S. 53), „musikalischer Ausdruck“ (S. 105), „musikalische Bewegung“ (S. 129) und „musikalischer Name“ (S. 144): Ersteres sei die Musik Arnold Schönbergs, dessen bereits genannte 'Zukunftsmusik' ein Erlebnis sei. Der musikalische Ausdruck von Geigentönen würde das Bild des kalten Rots darstellen und die musikalische Bewegung sei Teil einer „*monumentalen Kunst*“. Die „fermata“ sei der musikalische Name von „einer Art Abschluss“ von Linien und Formen. Auch als Adverb wird das Wort 'musikalisch' gebraucht: Musikalisch dargestellt wird gleich dreimal (S. 60, S. 97 und S. 100). Die anderen Prädikate sind ausdrücken (S. 51), hören (S. 67), bezeichnen (S. 99) sowie erinnern (S. 104).

¹⁰² Einmal die Serie „Die Musik“ von Richard Strauss (S. 33/Fußnote); zweimal die Wochenzeitschrift „Musik“ aus Moskau (S. 66/Fußnote und 67/Fußnote) und einmal als Überschrift eines Kapitels (Kapitel „Musik“ in der Harmonielehre von Arnold Schönberg (S. 53/Fußnote).

¹⁰³ Wassily Kandinsky meint Skrjabins *Prometheus* (1909/1910), welcher auch im *Blauen Reiter* publiziert wurde. Zu bestimmten Tonarten wurden in diesem Werk bestimmte Farbtöne zugeordnet.

In dieser Wortfamilie ist noch das Substantiv „Musiker“ zu finden, das allein dreimal vorkommt (S. 51, S. 52 und 120). In diesem Zusammenhang wird Claude Debussy als „Modernster Musiker“ (S. 51) bezeichnet. Der Begriff fällt noch ein weiteres Mal, in welchem es um den Musiker grundsätzlich geht (S. 120). Der „Virtuose“ (S. 71)¹⁰⁴, welcher in den Bereich der Musik einzuordnen ist, findet nur einmal Verwendung genauso wie das „St. Petersburger Konservatorium“ (S. 67/Fußnote).

Zu den semantischen Übertragungen – Metaphern – aus dem Bereich der Musik in die Malerei gehören die Begriffe 'Generalbass', 'Harmonielehre', 'Kontrapunkt' und 'Leitmotiv'. Im Gegensatz zu den Begriffen 'Knallrot' oder 'schreiende Farben' sind diese, wie bereits in der Einleitung erwähnt, von schwacher Metaphorizität, da sie aus Wörtern zusammen gestellt sind, welche auch in Bereichen außerhalb der Musik gebraucht werden können.

Harmonie (-lehre)

Das folgende Stammwort der Wortfamilie 'Harmonie' stellt in der Musik den „wohltönenden Zusammenklang mehrerer Töne oder Akkorde“ dar oder im

¹⁰⁴ Wassily Kandinsky dazu in den *Rückblicken* (1913): „Unter diesen zwei Hauptstäben [der 'primordären Zerteilung' eines alten Stammes] verstehe ich zwei verschiedene Arten, die Kunst auszuüben. Die virtuose Art (welche die Musik schon längst als eine spezielle Art kennt und welche in der Literatur der Schauspielkunst entspricht) ruht auf der mehr oder weniger persönlichen Empfindung und auf der künstlerischen, schöpferischen Interpretation der 'Natur'. (Ein wichtiges Beispiel: Portrait.) Unter der Natur kann hier auch ein schon existierendes und von anderer Hand geschaffenes Werk verstanden werden: das daraus gewachsene virtuose Werk ist derselben Gattung wie ein 'nach der Natur' gemaltes Bild. Der Wunsch, solche virtuose Werke zu schaffen, wurde bis jetzt in der Regel von den Künstlern unterdrückt, was nur zu bedauern ist. Auch die so genannte Kopie gehört zu dieser Gattung: der Kopist bemüht sich, so nahe an das fremde Werk zu kommen, wie ein sehr genauer Dirigent eine fremde Komposition behandelt. Die andere Art ist die kompositionelle, bei der das Werk größtenteils oder ausschließlich 'aus dem Künstler' entsteht, so wie das in der Musik seit Jahrhunderten der Fall ist. Die Malerei hat in dieser Beziehung die Musik eingeholt und beide bekommen eine immer wachsende Tendenz, 'absolute' Werke zu schaffen, d. h. Vollkommen 'objektive' Werke, die den Naturwerken gleich rein gesetzmäßig als selbstständige Wesen 'von selbst' erwachsen.“ Ders. (1913/1977), S. 30/Anmerkungen.

Allgemeinen die „äußere und innere Übereinstimmung“¹⁰⁵. „Harmonie“ kommt insgesamt 17mal in *Über das Geistige* (1912) vor¹⁰⁶. Kandinskys Definition von 'Harmonie' – dessen ist er sich bewusst – ist jedoch eine andere und auch nicht jene, welche seiner Meinung nach zu Mozarts Zeiten aktuell war¹⁰⁷.

„Natürlich ist es andererseits klar, dass das Nichtpassen der Form zur Farbe nicht als etwas „Unharmonisches“ angesehen werden muss, sondern umgekehrt als eine neue Möglichkeit und also auch Harmonie.“¹⁰⁸

Für Kandinsky besteht die 'Harmonie' aus Gegensätzen und Widersprüchen:

„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*.“¹⁰⁹

denn,

„Unsere Harmonie ruht hauptsächlich auf dem Prinzip des Gegensatzes, dieses zu allen Zeiten größten Prinzips in der Kunst.“¹¹⁰

Nach *Über das Geistige in der Kunst* (1912), dachte Kandinsky, würden nun Farben nebeneinander gestellt werden, welche früher als „disharmonisch“ (S. 113) galten.

Passend zur Harmonie werden hier ebenso die Begriffe 'Konsonanz' und 'Dissonanz' behandelt. Da 'Unharmonisches' auch etwas 'Harmonisches' darstelle, gebe es auch keine Differenzierung zwischen 'Konsonanz' und 'Dissonanz' (S. 144). Interessant hierbei ist, dass „Konsonanz“ (S. 144) nur

¹⁰⁵ Duden.de am 27.08.2012.

¹⁰⁶ S. 55; S. 73; S. 86; S. 98; S. 108; S. 112; viermal auf S. 113, davon einmal kursiv und S. 114. S. 112 "farbige Harmonie"; S. 113 "bestpassende Harmonie" und auf französisch S. 118 (« d'harmonie ») sowie „heutige Harmonie“ S. 118, S. 124 und S. 133.

¹⁰⁷ Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 112.

¹⁰⁸ Ebd., S. 73.

¹⁰⁹ Ebd., S. 113.

¹¹⁰ Ebd.

Hierbei kann erwähnt werden, dass Kandinsky die Bedeutung von 'Harmonie' genauso wie die in der indogermanischen Sprache auffasst: „Die Silbe 'ar' oder 'har' bezeichnet in der indogermanischen Sprache die Vereinigung von Entgegengesetztem oder Verschiedenartigem zu einem geordneten Ganzen.“ Zitiert nach Paul von Naredi-Rainer (1996), Sp. 117.

einmal Erwähnung findet und „Dissonanz“¹¹¹ insgesamt viermal. Hierbei verwendet Kandinsky diesen Begriff bei der Musik Schönbergs, einmal sowohl in der Musik als auch in der Kunst und ein weiteres Mal als Pendant zur 'Dissonanz'. Das fünfte Mal ist sie als Derivation „Gemütsdissonanz“ zu finden. Hier findet sie bei der Besprechung der Farbe 'Rot' im Kleid Verwendung findet. Die Begriffe „Disharmonien“ (S. 108) und „disharmonisch“ (S. 78 und S. 113) werden ähnlich häufig gebraucht.

Während die Harmonielehre (zweimal auf S. 53, davon einmal in der Fußnote und auf S. 134)¹¹² Erwähnung findet, kommen die Wörter „Farbenharmonie“ (S. 68), „Formenharmonie“ und Formharmonie (S. 73 und 79 (beide kursiv)) wie „Unharmonisches“ (S. 73) nur einmal vor. Das „Harmonisieren“ (S. 89/Fußnote und S. 112) kommt wie die „Harmonisierung“ (S. 29 und S. 77/Fußnote) zweimal vor; „harmonisierend“ (S. 113) und „harmonisiert“ (S. 112) je einmal.

In seinem Vorwort der zweiten Auflage spricht Wassily Kandinsky davon, eine mehrteilige „Harmonielehre der Malerei“ (S. 22) durch die Sammlung von „scharfkantigen Beobachtungen und Erfahrungen“ (S. 21) zu konzipieren. Der Begriff der 'Harmonielehre' ist zum einen aus der Musik transferiert¹¹³, zum anderen ist er der Titel eines bekannten musiktheoretischen Werkes von Arnold Schönberg, das wenige Monate vor Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst* (1912) Ende des Jahres 1911 vollendet wurde und von dem Kandinsky auch wusste¹¹⁴. In dem genannten Werk von Arnold Schönberg geht es um den Bruch mit jener Harmonielehre, welche in den klassischen Werken zu finden ist und somit von einer Harmonielehre jenseits durmolltonaler Harmonik¹¹⁵. In einem

¹¹¹ S. 53; S. 128 in Anführungszeichen; S. 144 und „Gemütsdissonanz“ S. 122.

¹¹² Der Begriff der Harmonielehre ist einmal im Vorwort zu finden. Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 22.

¹¹³ Vgl. Peter Rummenhölter: *Art. Harmonielehre* in Ludwig Finscher: *MGG² Sachteil* Bd. 4 (1996), Sp. 132-153.

¹¹⁴ Wassily Kadinsky an Arnold Schönberg am 9. April 1911: „Ich beneide Sie sehr! Sie haben Ihre Harmonielehre schon im Druck.“ Zitiert nach Hahl-Koch (1980), S. 25.

¹¹⁵ Wie Wassily Kandinsky sind auch bei Arnold Schönberg 'Konsonanz' und 'Dissonanz' keine prinzipiellen Unterschiede. Er sieht sie als graduelle Abstufungen je nach ihrem Abstand zur

Brief an Arnold Schönberg vom 22. August 1912 schrieb Kandinsky jedoch, dass er die *Harmonielehre* (1911) des Komponisten nicht zur Gänze verstanden habe.¹¹⁶

Kontrapunkt

Der Kontrapunkt – aus dem Lateinischen *punctus contra punctum* mit „Note gegen Note“ übersetzt – bildet jene Kompositionstechnik, welche sich bis ins Mittelalter zurück verfolgen lässt. Die Hauptstimme, welche das Thema oder in Chorälen das Kopfmotiv trägt, wird von einer zweiten Stimme umspielt oder begleitet.¹¹⁷

Wassily Kandinsky gebraucht den Begriff des Kontrapunktes siebenmal¹¹⁸ und demnach häufiger als 'Harmonielehre'. Auf den Kontrapunkt kommt Wassily Kandinsky das erste Mal im Kapitel „V. Wirkung der Farbe“ zu sprechen, in welchem er das Sehen der Farben mit „allen anderen Sinnen“ (S. 66) in Zusammenhang bringt. So auch in der Musik:

„Endlich ist das Hören der Farben so präzise, dass man vielleicht keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellgelb auf den Basstasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krapplack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde.“¹¹⁹

Aufgrund von theoretischen und praktischen Versuchen sei man auf der Suche nach einer Möglichkeit, in der Malerei die Technik des Kontrapunkts einzuführen¹²⁰.

Partialtonreihe.

¹¹⁶ Wassily Kandinsky: „Das ist das dumme und was mich ärgert, dass ich die Werke über Musik nicht lesen kann.“ Jelena Hahl-Koch (1980), S. 71.

¹¹⁷ Vgl. Claude v. Palisca und Werner Krützfeld: *Art. Kontrapunkt* in Ludwig Finscher: *MGG² Sachteil* Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 596-628.

¹¹⁸ Einmal S. 67/Fußnote; fünfmal S. 83 und einmal S. 140/Fußnote.

¹¹⁹ Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 67.

¹²⁰ Wassily Kandinsky: „Auf diesem Gebiete wurde schon viel theoretisch und auch praktisch gearbeitet. Auf der vielseitigen Ähnlichkeit (auch physikalischer Luft- und Lichtvibration) will man auch der Malerei eine Möglichkeit finden, ihren Kontrapunkt zu bauen. Andererseits in der Praxis wurde es mit Erfolg versucht, wenig musikalischen Kindern durch Hilfe der Farben (z. B. durch *Blumen*) eine Melodie einzuprägen. Viele Jahre arbeitet auf diesem Gebiete Frau A. Sacharjin-Unkowsky, welche eine spezielle präzise Methode konstruiert hat, 'die Musik von den Farben der Natur abzuschreiben, die Laute der Natur zu malen, *die Laute farbig zu sehen und die Farben musikalisch zu hören*'. Diese Methode wird schon seit Jahren in der Schule der Erfinderin angewendet und wurde vom St. Petersburger

Bei der Besprechung der Form durch die Kombinierung verschiedener Elemente kommt Wassily Kandinsky erneut auf den Kontrapunkt zu sprechen und findet durch ihn auch den Übergang zur Farbe:

„[...] dies alles sind Elemente, die die Möglichkeit eines rein zeichnerischen 'Kontrapunkt' bilden, und die zu diesem Kontrapunkt führen werden. Und dies wird der Kontrapunkt der Kunst des Schwarz-Weißen, solange die Farbe ausgeschaltet ist.

Und die Farbe, die selbst ein Material zu einem Kontrapunkt bietet, die selbst unendliche Möglichkeiten in sich birgt, wird in Vereinigung mit der Zeichnung und großen malerischen Kontrapunkt führen, auf welchem auch die Malerei zur Komposition gelangen wird und sich als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt.“¹²¹

Die Verwendung des „kommenden Kontrapunktes“ (S. 140/Fußnote) soll als eine Art „unerwartete“ (ebd.) Lösung verstanden werden, welche dem Künstler „wie bei einer Improvisation“ (ebd.) sage, was er zu tun habe¹²².

Generalbass

Der Generalbass – aus dem Italienischen *basso continuo* mit fortlaufender Bass übersetzt – stellt jene Bassstimme dar, welche als Basis einer Komposition oder mehrstimmigen Begleitung einer Melodie dient. Das harmonische Gerüst wird meist durch arabische Zahlen verdeutlicht, welche über oder unter der Basslinie stehen. Da der Generalbass häufig in der Barockmusik verwendet wurde, wird musikalische Periode des Barocks auch Generalbasszeitalter genannt.¹²³

Konservatorium als zweckmäßig anerkannt. Andererseits hat Skrjabin auf *empirischem* Wege eine parallele Tabelle der musikalischen und farbigen Töne zusammen gestellt, die der mehr physikalischen Tabelle der Frau Unkowsky sehr gleicht. Skrjabin hat sein Prinzip im 'Prometheus' überzeugend angewendet. (S. Tabelle in der Wochenschrift 'Musik', Moskau 1911, Nr. 9.)“ Ders. (1912/Ed. 2009), S. 67/Fußnote.

¹²¹ Ebd., S. 83.

¹²² Wassily Kandinsky: „[...] Böcklin sagte, dass ein richtiges Kunstwerk wie eine große Improvisation sein muss, d. h. Überlegung, Aufbauen, vorherige Kompositionen sollen nichts als Vorstufen sein, auf welchem das Ziel erreicht wird, welches dem Künstler selbst unerwartet erschienen kann. So soll auch die Verwendung des kommenden Kontrapunktes verstanden werden.“ Ders. ebd., S. 140/Fußnote.

¹²³ Vgl. Jörg-Andreas Bötticher und Jesper B. Christensen: *Art. Generalbass* in Ludwig Finscher (Hg.): *MGG² Sachteil* Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 1194-1256.

In *Über das Geistige in der Kunst* (1912) findet der Generalbass insgesamt fünfmal¹²⁴ Verwendung¹²⁵. Um die Übertragung des Generalbasses von einem musikalischen in einen malerischen Kontext deutlich zu machen spricht Kandinsky die weiteren zwei Male von einem „malerischen Generalbass“ (S. 119 und 134). Kandinsky kommt auch auf Goethe zu sprechen, welcher in diesem Zusammenhang bereits die enge Beziehung von Malerei und Musik gesehen habe:

„Auf dieser auffallenden Verwandtschaft [Musik und Malerei] hat sich sicher der Gedanke Goethes konstruiert, dass die Malerei ihren Generalbass erhalten muss. Diese prophetische Äußerung Goethes ist ein Vorgefühl der Lage, in welcher sich heute die Malerei befindet. Diese Lage ist der Ausgangspunkt des Weges, auf welchem die Malerei durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen wird und wo sie schließlich die rein malerische *Komposition* erreichen wird.“¹²⁶

Laut Barbara Hentschel hatte Johann Wolfgang von Goethe sich öfters mit der Idee des Generalbasses beschäftigt¹²⁷. Dieser sprach während einer Unterhaltung mit seinem späteren Sekretär und Geheimen Hofrat von Weimar von einer „approbierten Theorie“¹²⁸.

Während die Theorie und ihre Berechnungen in der Praxis nie zu Resultaten käme, so sei der Generalbass nicht das Werk physischer Gesetze. Das Maßverständnis der Künstler solle bereits vorhanden sein. Kandinsky gibt hierfür in seiner Theorie das Beispiel mit den Löffeln, die Leonardo da Vinci

¹²⁴ Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 70, S. 89, zweimal S. 118 und S. 134 in Klammern.

¹²⁵ In diesem Zusammenhang kann auch erwähnt werden, dass Kandinsky in seinem Aufsatz *Über die Formfrage* (1912), welcher im Almanach publiziert wurde, auch auf den Generalbass zu sprechen kommt („Das ist der kommende Generalbass“). Vgl. Kandinsky/Marc (1997), S. 155.

¹²⁶ ebd., S. 70.

¹²⁷ Vgl. Barbara Hentschel (2000), S. 51.

¹²⁸ Johann Wolfgang von Goethe: „In der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist.“ Zitiert nach Barbara Hentschel (2000), S. 51. Hentschel zitiert hierbei nochmals Goethe, welcher die Gesetzmäßigkeit in der Musik als vorbildlich hervorhob. Johann Wolfgang von Goethe an den Komponisten Carl Friedrich Zelter (1758-1832): „Ihr habt euer Feld, eure Gesetze, eure symbolische Sprache, die jeder verstehn muss. (...) Es gibt keine Kunst, kaum ein Handwerk, das dergleichen von sich rühmen kann.“ Zitiert nach Hentschel (2000), ebd.

benutzt haben solle¹²⁹. Ein weiteres Zitat Kandinskys welches die Thematik des Generalbasses aufnimmt, ist in diesem Zusammenhang ebenso von Bedeutung:

„In diesem Sinne [künstlerischer Takt sind die Eigenschaften, die dem Künstler angeboren seien] ist auch die Möglichkeit eines von Goethe prophezeiten Generalbasses in der Malerei zu verstehen. Eine derartige Malgrammatik lässt sich momentan nur vorahnen, und wenn es endlich zu derselben kommt, so wird dieselbe weniger auf Grund der physischen Gesetze gebaut werden (wie man schon versuchte und heute wieder versucht; 'Kubismus'), sondern auf den *Gesetzen der inneren Notwendigkeit*, die man ruhig als *seelische* bezeichnen kann.“¹³⁰

Kandinsky ist sich der Utopie eines Generalbasses in der Malerei bewusst und sieht ihn als ein stützendes Element, als eine Art „Hilfe“ (S. 118), wie auch die Musik ihre „Grammatik“ (ebd.) habe, an. Weiterhin sei der „malerische Generalbass“ (S. 134) mit „objektiven Kenntnissen“ (ebd.) zu vergleichen.

Leitmotiv

Richard Wagner, welcher vor allem als Opernkomponist bekannt ist und wie Wassily Kandinsky¹³¹ ein Gesamtkunstwerk¹³² propagierte, kündigt seine Figuren in den Opern mit Hilfe eines musikalischen Motivs an. Dieses besteht meist aus einer Folge von bestimmten Tönen oder eines bestimmten Akkordes,

¹²⁹ Wassily Kandinsky: „Der große, vielseitige Meister Leonardo da Vinci ersann ein System oder eine Skala von Löffelchen, mit welchen verschiedene Farben zu nehmen waren. Es sollte dadurch ein mechanisches Harmonisieren erreicht werden. Einer seiner Schüler quälte sich mit der Anwendung dieses Hilfsmittels, und durch Misserfolge verzweifelt, wendete er sich an seinen Kollegen mit der Frage, wie der Meister selbst mit den Löffelchen umgehe. 'Der Meister verwendet sie nie an', antwortete ihm der Kollege.“ (1912/Ed. 2009), S. 89/Fußnote.

¹³⁰ Ebd., S. 89.

¹³¹ Wassily Kandinsky spricht in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) über die Synthese von Raum und Zeit im „neuen“ Tanz und erwähnt Isadora Duncan, die ein Band zwischen dem griechischen Tanz und dem noch kommenden geknüpft hat. Der „Tanz der Zukunft“ - die „*Bühnenkomposition*“ - sei seiner Meinung nach die „*monumentale Kunst*“ und bestehe aus musikalischer, malerischer und tanzkünstlerischer Bewegung. Ebd., S. 127-130.

¹³² Ebd., S. 129.

welche immer dann erklingen, wenn von einer Figur die Rede ist.¹³³ Das Leitmotiv als ein künstlerisches Mittel sollte nach Kandinsky, wie in den Bühnenwerken von Richard Wagner, in der Malerei sein analoges Pendant finden.

„Etwas ähnliches [wie Maeterlinck in der Literatur] tat in der *Musik* R. Wagner. Sein berühmtes Leitmotiv ist ebenso eine Bestrebung, den Helden nicht nur durch theatralische Ausrüstungen, Schminken und Lichteffekte zu charakterisieren, sondern durch ein gewisses, präzises *Motiv*, also durch ein rein *musikalisches Mittel*. Dieses Motiv ist ausgedrückter geistiger Atmosphäre, die dem Helden vorausgeht, die er also auf Entfernung geistig ausströmt.“¹³⁴

Der Begriff des 'Generalbasses' findet nur zweimal Verwendung in *Über das Geistige in der Kunst* (1912). In einer Komposition der Formen bedeute dies zum Beispiel das Zusammenstellen des „Verschleierten“ und „Bloßgelegten“ (S. 82).

„[...] wie weit ist der innere Klang der gegebenen Form verschleiert oder entblößt? Diese Änderung in den Ansichten wird wieder noch weiter und zu noch größerer Bereicherung der Ausdrucksmittel führen, da die Verschleierung eine enorme Macht in der Kunst ist. Das Kombinieren des Verschleierten und des Bloßgelegten wird eine neue Möglichkeit der Leitmotive einer Formenkomposition bilden.“¹³⁵

(Musik-) Instrumente

In *Über das Geistige in der Kunst* (1912) zieht Wassily Kandinsky auch die Musikinstrumente und deren 'Zubehör' in seine Theorie mit ein. Während das Wort „Instrument“ dreimal Eingang in sein Werk findet (S. 27, S. 71, S. 96), wird „Musikinstrument“ nur einmal verwendet (S. 66).

Wassily Kandinsky bezieht sich auf die klassischen Orchesterinstrumente-

¹³³ Vgl. Joachim Veit: *Art. Leitmotiv* in Ludwig Finscher (Hg.): *MGG² Sachteil* Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 1078-1095

¹³⁴ Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 51.

¹³⁵ Ebd., S. 81f.

te wie „Geige“ [Violine]¹³⁶, „Altgeige“ [Bratsche/Viola], „Bassgeige“ und [Violon-] „Cello“, „Flöte“, „Trompete“, „Englisch Horn“, „Fagott“, „Tuba“¹³⁷. Die 'Geige' wird am häufigsten verwendet wie auch die 'Trompete' mit je vier Nennungen. In der Häufigkeit folgt das 'Cello', das zweimal Erwähnung findet. Die Violine und die Trompete werden je zweimal als Vergleichsbeispiel zu Erklärungszwecken gebraucht. Bei den anderen beiden Nennungen wird die Violine zum einen mit „Grün“ (S. 99) in Korrespondenz gesetzt, zum anderen mit der „Mädchengestalt“ (S. 105) beim „kalten Rot“ (ebd.). Der Trompete wird hingegen zweimal die Farbe Gelb (S. 64 und 95) gegenüber gestellt. Auffallend ist hier der Gebrauch von 'Altgeige' und 'Bassgeige', wobei beim letzteren noch anzumerken ist, dass Wassily Kandinsky neben 'Bassgeige' auch 'Cello' verwendet. „Schalmei“ (S. 107), „Fanfare“ (S. 104), „Glocke“ (S. 50 und S. 71) und „Kirchenglocke“ (S. 106) sind Instrumente, welche selten in einem klassischen Werk Verwendung finden. Bei dieser Auswahl an Instrumenten kann noch angemerkt werden, dass im Gegensatz zum einem klassischen Orchesterinstrumentarium keine Oboe genannt wird, dafür aber das tiefere 'Englisch Horn', welches nur bei bestimmten Werken eingesetzt wird. Auch die 'Klarinette' und das 'Horn' werden in Kandinskys Theorie nicht gebraucht. Diese 'Holzblasinstrumente' bezeichnet Kandinsky als „Holzinstrument[e]“ (S. 107). Hingegen werden aber noch weitere 'klassische' Instrumente wie das „Klavier“ und die „Orgel“ oder die die Stimmlagen „Sopran“ und „Alt“ genannt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass 'Geige' und 'Altgeige' „singende“ (S. 105 und S. 106) 'Instrumente' sind. Wogegen „Scharfes Singen“ (S. 95) mit Kanarienvogelgelb gleichgesetzt wird.

Wie bereits erwähnt, werden in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) auch einzelne Teile von verschiedenen Instrumenten genannt: Die „Saite“ (S. 27, S. 68, S. 79), die „klingende Saite“ (S. 50) und der „Bogen“ (S. 66) der Streichinstrumente sind anzutreffen wie auch die „Taste“ (S. 68 und S. 73), die

¹³⁶ Geige (S. 66; S. 95; S. 99 und S. 105)

¹³⁷ Altgeige (S. 106); Bassgeige (S. 97); Cello (S. 97 und S. 105); Flöte (S. 97); Trompete (S. 64, zweimal auf S. 71 und einmal auf S. 95); Englisch Horn (S. 106); Fagott (S. 107) und Tuba (S. 104).

„Basstaste“ (S. 67) und der „Hammer“ (S. 68) der Schlaginstrumente. In diesem Schriftwerk werden von Kandinsky auch Zubehöre wie Stimmschlüssel (S. 27 und S. 68) oder Dämpfer (ebenfalls S. 68) eingesetzt. Auch die „Trommelschläge“ (S. 105 und S. 113) finden Verwendung in *Über das Geistige in der Kunst* (1912).

Den Vergleich mit dem Klavier – die Farbe, Form oder der Gegenstand „ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.“ (S. 68, S. 73 und S. 79) – bringt Wassily Kandinsky bei der Diskussion der Farbe, der Form und des Gegenstandes. Deren Wirkungen seien von Nöten, um die Seele zum Schwingen zu bringen.

Komponisten

Häufiges Auftreten finden neben den Malern auch die Komponisten: Claude Debussy wird mit insgesamt sechs Erwähnungen am häufigsten genannt¹³⁸. Er erfährt im Gegensatz zu den anderen Komponisten in dieser Hinsicht große Wertschätzung seitens Wassily Kandinsky. Vor allem wird er als einer der modernen Komponisten angesehen. Ludwig van Beethoven, welcher Anfang des 20. Jahrhunderts großes Ansehen genoss, folgt in der Häufigkeit mit fünf Nennungen¹³⁹. Besonders bei der Beschreibung des „geistigen Dreiecks“ (S. 33) wird die Person des Kompositen als jene beschrieben, welcher von seiner Umgebung nicht verstanden werde würde. Weitere Komponisten wie Carl Maria von Weber oder Abbé Stadler sahen in der siebenten Symphonie von Beethoven den Beweis seines labilen geistigen Zustands¹⁴⁰. Auch Arnold Schönberg, zu dem er seit 1911 im Austausch stand,

¹³⁸ S. 52 zweimal, davon einmal kursiv; auf der folgenden Seite dreimal und auf S. 55.

¹³⁹ Viermal auf S. 33, davon dreimal in der Fußnote und S. 145.

¹⁴⁰ Wassily Kandinsky: „Weber, der Komponist des 'Freischütz', meinte von derselben (d. h. die VII. Symphonie Beethovens): 'Nun haben die Extravaganzen dieses Genius das Nonplusultra erreicht; Beethoven ist nun ganz reif für das Irrenhaus.' Bei der spannenden Stelle zu Beginn des ersten Satzes auf pochendem 'e' rief Abbé Stadler, als er sie zum ersten Mal hörte, einem Nachbar zu: 'Es kommt immer noch das – 'e' – es fällt ihm eb'n nix ein, dem talentlosen Kerl!' ('Beethoven' von August Göllerich, siehe S. 1 in der Serie 'Die Musik', herausgegeben von R. Strauß.).“ Ders. (1912/Ed. 2009), S. 33/Fußnote.

wird fünfmal erwähnt¹⁴¹. Schönbergs Musik, jene „Zukunftsmusik“ (S. 53) habe die „größte Freiheit“ (ebd.). Alexander Skrjabin wird viermal genannt¹⁴². Kandinsky beschreibt seine Nähe zu Debussy (S. 52) und kommt auf seinen *Prometheus* (1909/10) zu sprechen, in welchen Skrjabin die Tonarten mit Farben in Verbindung brachte. Wolfgang Amadeus Mozart wird immerhin zweimal genannt (S. 112 und S. 145) Kandinsky beschreibt Mozarts Werke im Hinblick auf die 'Harmonie' mit „Klänge[n] aus [einer] andere[n] vergangene[n], im Grunde uns fremde[n] Zeit.“ (S. 113). Weiterhin werden diese mit „alten Chorkompositionen“ (S. 145) und den Werken von Beethoven verglichen. Der aufgrund seines Leitmotivs geschätzte Richard Wagner findet nur einmal den Eingang in dieses Werk wie auch Modest Mussorgsky, Abbé Stadler (eigentlich Maximilian Stadler (1748-1833), Richard Strauss (1864-1949) und Carl Maria von Weber (1786-1826)¹⁴³.

Beiläufige musikalische Begriffe

Melodie

Während das Adjektiv „melodisch“¹⁴⁴ neunmal gebraucht wird, wird das Substantiv „Melodie“ nur zweimal verwendet (S. 67/Fußnote und S. 144). Das Substantiv wird sowohl in der Musik als auch in der Kunst bezüglich der Form gebraucht. Das Adjektiv findet nur im Schlusswort von *Über das Geistige in der Kunst* (1912) Verwendung. Wassily Kandinsky teilt in diesem Kapitel seine Bilder in „melodische“ und „symphonische Kompositionen“ (S. 143). Das Adjektiv 'melodisch' wird dabei sechsmal im Zusammenhang zur Beschreibung der Komposition gebraucht. Zweimal meint Kandinsky das Gemälde *Die Badenden* von Cézanne (S. 144) und einmal kommt er auf Hodler (S. 145) zu sprechen. Kandinsky benützt zudem auch „Rein melodisch klingende

¹⁴¹ Viermal auf S. 53 und S. 130.

¹⁴² S. 52, zweimal S. 67/Fußnote und S. 130.

¹⁴³ Wagner (S. 51); Mussorgsky (S. 52); Stadler (S. 33/Fußnote); Strauss (ebd.) und Weber (ebd.).

¹⁴⁴ Dreimal auf S. 143, davon zweimal kursiv; ebenfalls dreimal auf S. 144, davon einmal in der Fußnote; zweimal auf S. 145, davon einmal in der Fußnote und S. 146.

Schönheit“ (S. 56) im ersten Teil der Theorie. Hierbei ist von Manet die Rede.

Symphonie

Die Symphonie ist normalerweise ein musikalisches Instrumentalwerk, welches in der Regel aus vier Sätzen besteht. Bei Wassily Kandinsky erfährt der Leser im Schlusswort, dass „*symphonische*“ (S. 143-146) Kompositionen komplizierter Natur seien, die aus mehreren Formen bestehen. Diese nennt Kandinsky „Impression“ (**Abb. 5**), „Improvisation“ (**Abb. 6**) und „Komposition“ (**Abb. 7**). Hierbei geht Kandinsky wieder nicht nach der üblichen Bedeutung, sondern sortiert diese Begriffe nach unterschiedlichen Kriterien: Während bei 'Impression' der Eindruck von Realität bedeutend ist, geht es bei den 'Improvisationen' wie in der Musik um die Spontaneität. Im Gegensatz zum Letzteren ist die „Komposition“ ein lang geplantes Werk. Allein stehend kommt der Begriff „Komposition“ in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) 33mal¹⁴⁵ vor. Kandinsky verwendet es oft im allgemeinen Sinne, meist um Formen zu erklären.

Rhythmus und Tempo

Die im Schlusswort genannten zwei Prinzipien der Komposition ('melodisch' und 'symphonisch') seien dem der Musik „auffallend“ (S. 143) ähnlich und wie jede musikalische Komposition einen Rhythmus habe, habe die Malerei auch ihren eigenen (S. 144). Bei einer unklaren Zusammenstellung der Rhythmen ist vom „Arhythmischen“ (ebd.) die Rede, deren Unterscheidung jedoch – wie bei jener der 'Konsonanz' und 'Dissonanz' – nicht existiere.

Während der 'Rhythmus' in den Bildern zu finden sei, spricht Wassily Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) von den musikalischen

¹⁴⁵ S. 52; zweimal S. 70; achtmal auf S. 76, davon dreimal in der Fußnote; dreimal auf S. 77, darunter zweimal in der Fußnote; dreimal auf S. 78, einmal auf S. 79; S. 80; S. 81; S. 83 und S. 113 (kursiv); zweimal auf S. 115; einmal auf S. 116; S. 118; S. 122 und S. 123 in der Fußnote; einmal auf S. 126; S. 129; S. 133 und S. 140 in der Fußnote sowie S. 146 (kursiv).

Tempobezeichnungen in der Ornamentik. So sei es verbreitet, Musterstoffe mit „Allegro“ (S. 120), „Grave“ (ebd.), „Serioso“ (ebd.) oder „Vivace“ (ebd.) zu bezeichnen. Mit einer „[in] Largo singende[r] Altgeige“ (S. 106) ist nach Kandinsky die Farbe Orange vergleichbar.

II. PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE (1926)

„Die Musik ist einer der größten wirklichen Widersprüche zur Natur (wirklich in Bezug auf das Bild und insbesondere auf den Traum). Die Musik ist die von allen Künsten die naturfernste. Sie ist eine dermaßen idealisierte Natur, dass die Natur als ihre Quelle in ihr kaum spürbar ist. Von der Natur hält sie die Tiefe selbst, verborgen unter der äußeren Form. Sie ist die klingende Seele der Natur.“¹⁴⁶

(Wassily Kandinsky)

Eingangs schreibt Wassily Kandinsky im Vorwort zu *Punkt, Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926):

„Es ist vielleicht nicht uninteressant zu bemerken, dass die in diesem kleinen Buch entwickelten Gedanken eine organische Fortsetzung meines Buches 'Über das Geistige in der Kunst' sind. Ich muss mich in der einmal eingeschlagenen Richtung fortbewegen.“¹⁴⁷

Mehrmals greift Kandinsky daher in seinen Ausführungen in Form von Fußnoten auf *Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei* (1912) zurück.¹⁴⁸

Das „kleine Buch“ *Punkt und Linie zu Fläche* erschien erstmals 1926 im Albert Langen Verlag in München als 'Band 9' (**Abb. 8**) der Reihe Bauhaus-Bücher (**Abb. 9**), welche unter der Leitung von Walter Gropius und László Moholy-Nagy herausgegeben wurden¹⁴⁹. Auch wenn beiden Büchern

¹⁴⁶ Wassily Kandinsky 1902. Deutsche Übersetzung von Jean-Claude Marcadé und Reinold Werner eines unveröffentlichten russischen Manuskripts ohne Titel, vermutlich um 1902 verfasst, Archiv MNAM, Paris, hier zitiert aus Friedel (2007), S. 233.

¹⁴⁷ Wassily Kandinsky (1926/Ed. 2011), S. 11.

¹⁴⁸ Ebd. Seiten 59; 65; 67; 76; 83; 90; 101 und S. 142. Vor allem bei der Beschreibung der Linie ist eine Gegenüberstellung der Farben zu finden.

¹⁴⁹ Während über die Jahre insgesamt 54 Bände angekündigt wurden, wurden zwischen 1925 und 1930 nur 14 Bände über Kunst, Design und Architektur in dieser Reihe realisiert. Diese standen alle unter der Herausgeberschaft von Gropius und Moholy-Nagy. Doch während die Rolle von ersterem eine formale war, war die Leistung von letzterem nicht zu unterschätzen. Diese war auch zum Teil auf jene seiner verlagserfahrenen Frau Lucia Moholy-Nagy zurückzuführen. Alle Bücher erschienen erst in der Zeit des Bauhauses in Dessau, da die

gemeinsam ist, dass sie in der Malerei zukünftige Wege aufzeigen, war *Punkt und Linie zu Fläche*, anders als *Über das Geistige* (1912), welches als ein Aufruf aufgenommen wurde, Grundlage für Kandinskys Unterricht am Staatlichen Bauhaus¹⁵⁰, den er mehr als eine Dekade ausübte. So stand es im Gegensatz zu *Über das Geistige in der Kunst* (1912), wie auch Max Bill bestätigt, mehr im Kontext des Bauhauses, wo Kandinsky seit 1922 in Weimar – später auch in Dessau (ab 1925) und Berlin (ab 1932 bis 1933) – lehrte¹⁵¹. Aus dem Vorwort (von 1923 und 1926) ist zu entnehmen, dass sich Wassily Kandinsky zwölf Jahre vor dieser Publikation – 1914 – kriegsbedingt drei Monate in Goldach am Bodensee (Schweiz) aufhielt. Dort sortierte er das Material und arbeitete erst nach knapp einer Dekade wieder daran¹⁵². Die zweite Auflage wurde erst zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung im Jahre 1926 publiziert und 1947 zum ersten Mal ins Englische übersetzt¹⁵³.

Zwischen den Publikationen *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) war Wassily Kandinsky nach seinen

organische wie auch finanzielle Situation anfangs schwierig war. Ab dem zweiten Band wurden sie alle beim Albert-Langen-Verlag in München mit einem neuen Verlagslogo von Moholy-Nagy in einer Auflage von 1150 bis 3450 Exemplaren produziert. Meist hatten sie das Format von 23 x 18 cm und kosteten zwischen sieben und neun Deutsche Mark. Vgl. Illies (2007), S. 233-236.

¹⁵⁰ Das Bauhaus selbst wurde 1919 durch die Vereinigung der Großherzoglich-Sächsischen Kunsthochschule Weimar mit der Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar von Walter Gropius in Weimar gegründet. Letztgenannte Einrichtung wurde von 1908 vom belgischen Architekten Henry van de Velde ins Leben gerufen und bestand bis 1915. Grundsätzlich ging es beim Bauhausstil darum, in der Architektur und im Kunstgewerbe einen neuen Stil zu konzipieren, in dem das Handwerk wieder zur Geltung kam. Am Bauhaus war das Fach der Malerei nicht so bedeutsam wie die Königsdisziplin Architektur. Unter Kandinskys Schülern in Dessau war auch Otto Hofmann (1907-1996).

¹⁵¹ Vgl. Wassily Kandinsky: *Cours du Bauhaus*, Paris 1975. Einige Abbildungen sind mit denen in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) identisch.

¹⁵² Wassily Kandinsky: „Am Anfang des Weltkrieges verbrachte ich drei Monate in Goldach am Bodensee und habe diese Zeit fast ausschließlich zur Systematisierung meiner theoretischen, oft noch unpräzisen Gedanken und der praktischen Erfahrungen verwendet. So entstand ein ziemlich großes theoretisches Material.“ Wassily Kandinsky (1926/Ed. 2011), S. 11.

„Dieses Material blieb fast zehn Jahre unberührt, und erst vor kurzem bekam ich die Möglichkeit, mich weiter damit zu beschäftigen, wovon dieses Buch eine Probe ist.“ Ebd.

¹⁵³ Wie die zweite englische Übersetzung von *Über das Geistige in der Kunst* 1946 wurde die erste englische Übersetzung von *Punkt und Linie zu Fläche* von Hilla von Rebay als Publikation des Museum of Non-Objective Painting [The S. R. Guggenheim Foundation] New York herausgegeben. Siehe Wassily Kandinsky (1926/Ed. 2011), S. 7.

Aufenthalt in der Schweiz und in Stockholm 1915 – wo er sich zum letzten Mal mit Gabriele Münter in Stockholm traf – seit 1916 wieder in Russland gewesen. Er ließ sich dort auch von seiner ersten Frau Anna Tschimiakin scheiden und heiratete 1917 seine zweite Frau Nina Andreewsky in Moskau. Ein Jahr später wurde er in der Abteilung für bildende Kunst (Kunstsektion) Mitglied im Volksbildungskommissariat sowie Professor an der Akademie der schönen Künste und gründete anknüpfend an die Ideen des *Blauen Reiters* das Institut für künstlerische Kultur. Wiederum zwei Jahre später gehörte er der Gründungskommission der Neuen Russischen Akademie für Kunstwissenschaften an und lehrte zudem Kunsttheorie an der Moskauer Universität. 1921 gründete er die Akademie für künstlerische Wissenschaften und wurde dort deren Vizepräsident. Als Reaktion kulturpolitischer Beschlüsse, welche inhaltliche Bevormundung von Seiten des Staates bedeuteten, ging Kandinsky nach Berlin, um im darauf folgenden Jahr von Walter Gropius als Professor und Vizerektor am Staatlichen Bauhaus in Weimar berufen zu werden. Dort übernahm er die Werkstatt für Wandmalerei und den mehrteiligen Unterricht zur Formlehre. Diese Lehrveranstaltung gliederte sich in die Einheiten „*Gestaltungsunterricht Farbe*“ sowie „*Analytisches Zeichnen*“¹⁵⁴ auf. Als Fortsetzung der *Blauen Reiter* gründete er 1924 mit Paul Klee, Lyonel Feininger und Alexej Jawlensky die Gruppe *Die Blaue Vier*. Mit dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau zog er auch in jene Stadt, in welche er 1926 ein von Walter Gropius erbautes Meisterhaus – jenes Doppelhaus, dessen Hälfte von Paul Klee mit seiner Familie besiedelt wurde – mit seiner zweiten Frau bezog. In Dessau erschien auch *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926), dessen Verwendung musikalischer Begriffe auch hier untersucht wird.

¹⁵⁴ Andi Schoon (2006), S. 43.

1. Inhalt

Nach einer Einleitung geht Wassily Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926) einzeln auf die gegensätzlichen Urelemente Punkt („Statik“) und Linie („Dynamik“) ein und vergleicht diese mit anderen Disziplinen. Im letzten Kapitel wird dann noch die Grundfläche mit den Elementen Punkt und Linie in Verbindung gebracht. Wie auch in seinem ersten Werk *Über das Geistige in der Kunst* (1912) ist der Klang das Kriterium für die 'Diskussion' der Malelemente, wobei auch hier zwischen unterschiedlichen Arten von Klängen unterschieden wird, welche wiederum von der Größe und der Form sowie von der Lage des vorliegenden Malelementes abhängen. Im Ganzen sind weitaus mehr Bilder, Fotografien, Grafiken, Tabellen, Zeichnungen und auch im Anhang mehr Werke von Wassily Kandinsky zu sehen als im Schriftwerk *Über das Geistige in der Kunst* (1912).

Die Einleitung

In der Einleitung geht Wassily Kandinsky auf die zwei Möglichkeiten, Zugang zu Phänomenen im Leben zu erhalten, ein: zum einen könne das Leben durch eine Scheibe wahrgenommen werden, zum anderen – und hier gebraucht Wassily Kandinsky zum ersten Mal das musikalisch auditive Vokabular – würden die „Tempi“ und „Tongrade“ (S. 13) der Laute wie auch die hoch und tief klingenden Farbflecken aktiv erlebt werden können. Dennoch sei bei Letzteren der direkte Zugang zum Geschehen nicht möglich und von oberflächlicher Natur. Daher schlägt Kandinsky jene Brücke zwischen Betrachter und Kunst vor, welche durch die Wissenschaft erlangt werden könne: gerade die Malerei – im Gegensatz zur Musik – verlange nach ihrer Emanzipation von der Natur nach einer Prüfung und Analyse in praktischer wie auch in philosophischer Sicht. Der erste Schritt dieser neuen Kunstwissenschaft sei somit die isolierte Betrachtung der Grundelemente und die Untersuchung derselben in gegenseitiger Wirkung.

Da gerade die Methoden der Kunstanalyse meist wahllos, von der Persönlichkeit des Forschenden und dessen nationalem Umfeld geleitet seien, war die Errichtung einer internationalen Kunstwissenschaft, welche das Essentielle zum Vorschein bringe, eine von Wassily Kandinskys Zielen. Die Summe der Nationen würde nicht eine „Dissonanz“ (S. 83), sondern eine „Konsonanz“ (ebd.) bilden. Die inneren und äußeren Charakteristika in der Kunst nenne er – auch wenn die Musik von Klangelementen spricht – Klänge. Es sollte ein „Elementenwörterbuch“ (S. 90) erstellt werden, welches zu einer „Grammatik“ geführt werden solle, die wiederum zu einer „Kompositionslehre“ durch den Zahlenausdruck gebracht werden solle. Ziel sei die Vereinigung des „Menschlichen „ und „Göttlichen“ (S.19), welche aber noch weit vom damaligen Heute entfernt lag.

Der Punkt

In der neuen Kunstwissenschaft müsse nach Wassily Kandinsky der geometrische Punkt – das Uremelent der Malerei und vor allem der Graphik – zum Leben erweckt werden, welches sich in Spannungen äußere. Der Punkt sei unsichtbar, zurückhaltend, introvertiert, konzentrisch und auf ein Minimum reduziert, aber dennoch aussagekräftig und vom starken Charakter. Er habe seine Form in der Sprache gefunden, wo er das Schweigen und die Unterbrechung zwischen zwei Existenzen darstelle. Durch die Gewohnheit seiner äußeren Funktion in der Schrift wird der „innere Klang“ (S. 21) des Punktes so verhüllt, dass sein „traditioneller Klang“ (ebd.) stumm und ohne die inneren Spannungen wahrgenommen werde. Das Schweigen sei so laut, dass es andere Eigenschaften übertöne. Daher müsse durch innere Erschütterungen die Welt zum Klingen gebracht werden, in dem der Punkt aus seinem gewohnten Wirkungsbereich heraus genommen werde. In der Schrift könne der Punkt wie ein „Posaunenklang“ (S. 24) Nachdruck verleihen. Durch die Vergrößerung seiner selbst sowie durch den Raum zwischen ihm und der

Schrift entstehe ein „Zweiklang“ (S. 25) (**Abb. 10**). Der Punkt erhalte aber in einem Schriftraum nicht die Resonanz wie ein selbstständiges Wesen in der Malerei. Der relative Klang verändere sich zudem durch seine äußere Form (**Abb. 11**), die Größe des Punktes wie auch durch das Verhältnis zu eventuell anderen Formen im Bild. Der Grundklang sei dabei variabel. Wassily Kandinsky spielt hier verschiedene Klänge durch, welche durch das Vereinen eines Punktes, wenn dieser die Größe der Fläche erreicht habe, entstehen können: „*Verschleierung* des absoluten Klanges“, „Unpräzisionsklang“ in der Form, Zusammenprall der „inneren Klänge“ von jeweils Punkt und Fläche sowie der „Doppelklang“ (S. 27) einer Form, wenn der konzentrische Punkt exzentrische Neigungen habe. Wassily Kandinsky erhoffte sich hierbei für die Kompositionslehre den Zahlenausdruck zu finden.

Wie in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) verwendete Wassily Kandinsky auch in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) die Musikinstrumente, um in diesem Falle den Punkt zu vergleichen:

„Das Ausbleiben der Bewegungslust auf und von der Fläche reduziert die Wahrnehmungszeit des Punktes zum Minimum, und das Element der Zeit ist im Punkt fast vollkommen ausgeschlossen, was in der Komposition in speziellen Fällen den Punkt unvermeidlich macht. Er gleicht hier kurzen Pauken – oder Triangelschlägen in der Musik [...]“.¹⁵⁵

Der Punkt in der Mitte eines Quadrates (**Abb. 12**), das Urbild, stelle auch einen „Zweiklang“ (S. 36) dar, welcher aber den Charakter eines „*Einklangs*“ (ebd.) habe, da der „*Flächenklang*“ (ebd.) durch das Zurückdrängen seiner Wirkung „relativ“ nicht mitgezählt werden könne. Der Inhalt eines Werkes, welcher sich durch die Komposition manifestiere, sei somit die Konstruktion der Einzelelemente und dessen Spannungen und somit ein „*Einklang*“ (ebd.). Bei einem nichtzentralen Punkt sei aber ein Doppelklang hörbar, der aus einem absoluten Klang des Punktes durch den Klang von der Stelle der Grundfläche in einen relativen Klang verwandelt werde. Interessant ist die Wiederholung des

¹⁵⁵ Wassily Kandinsky (1926/Ed. 2011), S. 32f.

nicht zentralen Punktes auf der Fläche, zu der neben den inneren Klängen auch der „Klang der Summe aller dieser Klänge“ hinzukommt: zwei Punkte auf einer Fläche ergebe damit die Folge aus dem inneren Klang des Punktes und dessen Wiederholung sowie den Doppelklängen des ersten und zweiten Punktes wie der Klang der Summe aller Klänge. Die Entwicklung könne mit weiteren Punkten unterschiedlicher Formen und Größen durchexerziert werden. Punkte seien sowohl in der Natur als auch in den anderen Künsten wie Plastik, Architektur und Tanz zu finden. In der Musik können Punkte durch verschiedene Instrumente dargestellt werden.

„Außer den bereits erwähnten Pauken- und Triangelschlägen (S. 33) können Punkte in der Musik auf allerhand Instrumenten (besonders auf Schlaginstrumenten hervorgebracht werden, wobei der Flügel geschlossene Kompositionen ausschließlich durch Zusammenstellungen und durch das Nacheinanderfolgen der Klangpunkte ermöglicht.“¹⁵⁶

In der Fußnote geht Wassily Kandinsky dann auf weitere Musiker ein, welche in Punkten eine Anziehungskraft sahen. So anscheinend auch der Komponist Anton Bruckner (1824-1896), welcher in seinen „Zwangsvorstellungen (S. 45) Punkte bei Unterschriften und Türtafeln bewundert haben sollte¹⁵⁷. Wassily Kandinsky setzt hierbei viermal einzelne Takte von einzelnen Instrumentengruppen der fünften Symphonie von Ludwig van Beethoven (1770-1827) in Punkten um (**Abb. 13-15**) und bedankt sich bei der letzten Darstellung beim „Generalmusikdirektor“ (S. 48) Franz von Hoeßlin (1885-1946) für dessen Hilfe. Hierbei werden die Notenwerte durch die unterschiedlich großen Punkte und die Tonhöhe durch die unterschiedliche Positionierung derselben

¹⁵⁶ Ebd., S. 45.

¹⁵⁷ Wassily Kandinsky zitiert hier Dr. Ernst Kurth: „War dies (Bewundern von Punkten) zwangsartige Verkrampfung, dann scheint es doch kein Irrgeist gewesen zu sein, der sich in die Punkte verbohrt; kennt man Bruckners Wesensart, ganz besonders die Weise, wie er nach Erkenntnissen (auch in seinen musiktheoretischen Studien) suchte, so scheint in der Hingezogenheit zur schwindelnden Ureinheit [sic!] aller räumlicher Ausdehnung eine psychologische Bedeutung zu liegen. Er suchte letztere Innenpunkte im Grunde überall; aus ihnen erflossen ihm die unendlichen Größen, und in ihnen wies es zum ersten Element zurück.“ Zitiert nach Wassily Kandinsky (1926/Ed. 2011), ebd.

dargestellt.¹⁵⁸ Später in *Punkt und Linie zu Fläche* kommt Wassily Kandinsky bei der Besprechung der Linie wieder auf die Bilder zurück und konstatiert, dass die Linie aus den Punkten organisch herauswachse¹⁵⁹.

Abschließend geht er im Kapitel zum Punkt noch auf die graphischen Verfahren Radierung, Holzschnitt und Lithographie ein, welche Auswirkung auf die Größe und Form des Punktes und somit auch auf den Klang desselben haben würden. Besonders die Faktur – das Papier, die Art des Werkzeugs (aus Metall, Holz oder Stein) und schließlich der Auftrag – dient der Komposition. Ansonsten entstehe eine „innere Disharmonie“ (S. 54). Spezialisten der Graphik, welche der Meinung waren, die jeweils andere graphische Technik ersetzen können, vergleicht Kandinsky mit dem Klang einer Violine, welche angeblich einen „krähenden Hahn“, eine „knarrende Tür“ sowie einen „bellenden Hund“ (S. 49) nachahmen könne.

Die Linie

Die geometrische Linie ist die Spur eines sich bewegenden Punktes, dessen konzentrische Spannung vernichtet wurde. Durch von außen einwirkende Kräfte wurde nun die Entwicklung vom Statischen ins Dynamische vollzogen. Die Zahl der Kräfte bestimme auch die Vielfalt der Linie sowie die unterschiedlichen Kombinationen. Sie sei der Gegenpol zum Punkt und daher ein sekundäres Element.

Während der Punkt nur die Spannung sein Eigen nennt, so kommt bei der Linie die Richtung hinzu. Der „Grundklang“ (S. 59) der Waagrechten sei Flachheit, Kälte sowie Lyrik und jener der Senkrechten die Wärme. Die Diagonale stelle eine kaltwarme Zwischenform dar. Ihr „innerer Klang“ (S. 60) bestimme sich durch ihre gleichwertige Neigung zur Horizontalen und

¹⁵⁸ Andi Schoon weist hierbei auf die Banalität der Darstellung hin und „dass *Punkt und Linie zu Fläche* zwar ein umfassendes Formenalphabet beinhalte, aber für Kandinsky doch wieder nur einen Zwischenschritt darstelle.“ Andi Schoon (2006), S. 44.

¹⁵⁹ Wassily Kandinsky: „Es ist bekannt, was eine *musikalische Linie* ist.“ (1926/Ed. 2011), S. 107.

Vertikalen. Diese Gruppe stellt den ersten Typ der geraden Linie dar. Die nicht zentralen Linien – jene diagonalartigen Linien, welche nicht durch den Mittelpunkt einer Fläche gehen – haben etwas Dramatisches und tragen den „Klang der Verschiebung“ (S. 70) sowie jenen des Zusammenstoßes von zwei Kräften mit sich. Dieser Zusammenstoß versinnbildlicht, so Kandinsky, auch das Temperament des Dramatischen. Das Reich der Linien umfasse demnach ein Gebiet, das sich von kalter Lyrik bis zur heißen Dramatik erstrecke, das auch in jeder äußeren sowie inneren Erscheinung zu finden sei. Diese Übersetzungen seien auch in der Musik, wie beispielsweise bei Schenkin und Liszt, zahlreich vertreten¹⁶⁰.

Für die künftige Kompositionslehre sei die Verwandtschaft von Farben in der Malerei mit den nicht zentralen freien Geraden in der Zeichnung von großer Bedeutung wie auch jene zwischen den Nichtfarben Schwarz und Weiß und der Horizontalen beziehungsweise Vertikalen. Daher seien diese Linien wie die genannten Farben schweigend. Die Diagonale sei durch Rot sowie Grau oder Grün dargestellt.

Die zentrale vertikale und zentrale horizontale Linie (ohne Wiederholung) auf einer quadratischen Fläche bestehend aus wiederum je zwei senkrechten und zwei waagrechten Linien (**Abb. 16**) stelle den „*Urklang der Geraden*“ (S. 68) dar, welche aus der Summe von insgesamt zwölf Spannungen sowie Klängen bestehe: den vier Klängen der Fläche sowie den zwei Klängen der beiden Linien (die zentrale Vertikale wie die zentrale Horizontale).

„[...] von einem Einklang aus wird ein gewaltiger Sprung zu 12 Klängen gemacht. Diese 12 Klänge bestehen [...] aus 4 Klängen der Fläche + 2 Klängen der Linie = 6. Die Zusammenstellung hat diese 6 Klänge

¹⁶⁰ Wassily Kandinsky: „Außer den intuitiven Übersetzungen sollten auch laboratorische Experimente planmäßig in dieser Richtung gemacht werden. Es wäre dabei ratsam, jede zur Übersetzung vorgenommene Erscheinung erst auf ihren lyrischen oder dramatischen Inhalt zu prüfen und danach im entsprechenden Fach des Linearen eine für den gegebenen Fall passende Form zu suchen. Außerdem würde eine Analyse der bereits vorhandenen 'Übersetzungswerke' ein scharfes Licht auf diese Frage werfen. In der Musik sind solche Übersetzungen zahlreich vertreten: musikalische 'Bilder' nach Naturerscheinungen, musikalische Form für Werke anderer Künste usw. Der russische Komponist A. A. Schenkin hat in dieser Richtung äußerst wertvolle Versuche gemacht – 'Année de pèlerinage' von Liszt, die sich auf Michel Angelos [sic!] 'Pensieroso' und Raffaels 'Sposalizio' beziehen.“ Ebd., S. 71/Fußnote.

verdoppelt.“¹⁶¹

Das gebrachte Beispiel biete, durch die Untersuchung der Komposition aus Sicht der positiven Wissenschaft und durch die Analyse zum Grund des malerischen Wesens aus der Perspektive der Philosophie, Ergebnisse, welche in Hinblick auf die neue Kunstwissenschaft synthetisiert werden sollen.

Einen „Dreiklang“ (S.74) bilde eine gerade Linie, welche einen Knick habe. Sie gehöre nach Wassily Kandinsky zum zweiten Typ der geraden Linie. Diese gehe auf Tuchfühlung mit der Fläche, da sie bereits etwas Flächenartiges mitbringe. Der „*absolute Klang*“ (S. 74) hänge von drei Faktoren ab: Zum einen der Grundklang der Linie, welcher sich durch das Längenmaß der einzelnen Teile verändere; zum zweiten der Klang der Linie, welcher sich durch die Neigung der Spannung definiere und zum dritten der Klang der Linie, welcher die Fläche einnehme (**Abb. 17-19**). Aus diesen drei Klängen könne ein „reiner *Dreiklang*“ (ebd.) gebildet werden, bei dem aber alle drei Klänge nicht ausgeschaltet werden können. Die Stärke des jeweiligen Klangs kann jedoch einen anderen übertönen. Während der rechte Winkel den kältesten sowie einen beherrschten und der spitze Winkel den wärmsten sowie einen scharfen und aktiven Klang habe, habe jener stumpfe durch Abschwächung der Spannung sowie durch den Wunsch zur Eroberung der Fläche einen unbeholfenen, schwachen und passiven Klang (S. 75). Graphisch übersetzt bedeuten die Klänge nach Kandinsky „Verwirklichung“, „Vision“ und die Feststellung eigener Schwäche; in die Malerei transferiert Gelb bis Orange (Dreieck), Rot (Quadrat) sowie Violett bis Blau (Kreis). Zum zweiten Typ der Linie gehöre auch die mehreckige Linie, welche aus der Kombination von verschiedenen Winkeln und unterschiedlichen Längen der Bruchteile bestehe.

Auch bei der Beschreibung der gebogenen Linie bedient sich Wassily Kandinsky an Begriffen des auditiven Bereichs: Beim „Vollklang“ (S. 86) der Gebogenen „übertönt“ sie die Spannungen einer Geraden. Während die

¹⁶¹ Ebd., S. 69.

Spannungen einer Geraden in die entgegen gesetzten Richtungen gehen, entstehe in einem 90 Grad Winkel eine weitere Spannung, welche die Gerade zu einer Gebogenen mache (**Abb. 20**). Die gebogene Linie entstehe demnach, wenn zwei Kräfte zeitgleich auf dem Punkt, welcher die Linie zieht, Druck ausüben. Im Folgenden geht Kandinsky noch auf verschiedene Formen der Gebogenen wie zum Beispiel auf die „Wellenartige“ (S. 92) ein. Diese vereine grundsätzlich die Abwechslung des Drucks, welcher regelmäßig, unregelmäßig oder auch unterschiedlich stark variieren könne. Zu den Klangfaktoren Druck und „Richtungsklang“ (S. 96) käme auch jener des Nachdruckes dazu, welcher über die (sich zum Teil verändernden) Dicke der Linie entscheide (**Abb. 21**). Wie beim Punkt seien die Grenzen und die Verdickungen der Linie zu erforschen. Gerade jene Verdickungen, welche sich zum Übergang zur Fläche nähern sowie der Klangfaktor der äußeren Kanten und die äußere Gestaltung (rau, glatt, etc.) einer Linie lassen Fragestellungen entstehen, welche weiterhin untersucht werden sollten.

Zur letzten Gruppe der Linie gehöre die „Kombinierte“ (S. 99), welche sich durch die Zusammensetzung verschiedener Typen ergeben würde. Wassily Kandinsky bindet in diesem Falle ein weiteres Mal Termini aus der Musik ein und betitelt die erste Gruppe „Rhythmen“ aus „Wiederholungen“ (ab S. 102). Den einfachsten Fall der drei Rhythmen schildert er durch die genaue Wiederholung einer Geraden in gleichen Abständen, oder Abständen welche gleichmäßig zunehmen würden und in ungleichen Abständen (**Abb. 22**). Diese Art der Wiederholungen vergleicht er mit der Musik, in welcher der Klang einer Violine durch mehrere verstärkt werde. Der zweite Fall sei die Wiederholung in der Musik, in welcher dieselben Takte nach einer langen Unterbrechung wiederholt werden [da Capo] oder aber bei 'normalen' Wiederholungen, welche meistens von der Lautstärke her im „piano“ (S. 104) stattfinden würden. Der dritte Fall sei der komplizierteste, da ein ebensolcher – komplizierter – Rhythmus verwendet werden würde. Die konträre Zusammensetzung von eckiger und gebogener Linie generiere einen verstärkten Klang. Höchste

Gegensätze können seiner Meinung nach trotzdem das „Allgemein-Harmonische“ (S. 106) einer Komposition bilden, welches einen „disharmonischen“ Charakter (ebd.) habe. Dieser aber wirke sich nicht negativ auf die „Gesamtharmonie“ (ebd.) aus, sondern würde zum höchsten „harmonischen Wesen“ (ebd.) erhoben werden.

Bei der Linie sei die Komposition durch Spannungen eingeschlossener Kräfte strukturiert, welche den Punkt zu einer Linie werden lasse. Jede Kraft finde letztendlich ihren Ausdruck in der Zahl, die es in der Zukunft theoretisch auszumessen gelte, um diese später in der Praxis zweckmäßig umsetzen zu können.

Wie auch beim Punkt könne die Linie in andere Künste „übersetzt“ (S. 107) werden. Wie nicht anders erwartet, greift Wassily Kandinsky auch hier auf die Musik zurück. Übersetze man die Linie in die Musik, so sind folgende Instrumente der Linie zugeordnet:

„Die meisten musikalischen Instrumente sind linearen Charakters. Die Tonhöhe der verschiedenen Instrumente entspricht der Breite der Linie: eine sehr dünne wird von der Geige, Flöte, Pikkolo hervorgebracht; eine etwas dickere – von der Altgeige, Klarinette; und man gelangt über die tiefen Instrumente zu immer breiteren Linien, bis zu den tiefsten Tönen der Bassgeige oder der Tuba.“¹⁶²

Wassily Kandinsky setzt hier die Tonhöhe mit der Breite der Linie in Korrelation. Je dünner die Linie desto höher der Tonumfang eines Instruments. Auch die Orgel wird als ein linienartiges Instrument eingeordnet.

„Die Orgel ist ein ebenso typisches Linieninstrument, wie der Flügel ein Punktinstrument ist.“¹⁶³

Auch die Qualität einer Linie überträgt Kandinsky in die Musik und versucht diese mit Angaben zur Lautstärke festzulegen.

„Die Stärkegrade vom Pianissimo bis zum Fortissimo können in der zu-

¹⁶² Wassily Kandinsky (1926/Ed. 2011), S. 107.

¹⁶³ Ebd., S. 107.

oder abnehmenden Schärfe der Linie, bzw. in ihrem Grade von Helligkeit, Ausdruck finden. Der Druck der Hand auf dem Bogen entspricht vollkommen dem Druck der Hand auf dem Stift.“¹⁶⁴

Während die Musik ihre Noten schon gefunden habe, seien die Künste wie Malerei und Tanz noch auf der Suche nach ihr. In der Musik liefere die Linie nach Wassily Kandinsky den größten Vorrat an Ausdrucksmitteln, da sie sowohl räumlich als auch zeitlich einzusetzen sei. Die Übersetzung von Malerei und Musik sei seiner Meinung nach schon sehr weit fortgeschritten und weniger problematisch durchzuführen¹⁶⁵. Im Folgenden kommt Kandinsky noch auf das Notenschriftbild zu sprechen:

„Besonders interessant und bezeichnend ist, dass die heute übliche musikalisch-graphische Darstellung – die Notenschrift – nichts anderes als verschiedene Kombination von Punkt und Linie ist. Die Zeit wird dabei ausschließlich an Hand der Farbe des Punktes (allerdings nur weiß und schwarz, was aber auch zur Beschränkung der Mittel führt) und der Zahl der Fähnchenstriche (Linien) erkennbar. Ebenso wird die Höhe linear gemessen, wobei fünf Horizontale die Grundbasis bilden. Lehrreich ist die erschöpfende Knappheit der Übersetzungsmittel und ihre Einfachheit, welche die kompliziertesten Klangerscheinungen in deutlicher Sprache dem kundigen Auge (indirekt dem Ohr) vermittelt.“¹⁶⁶

Die Übertragung verschiedener Erscheinungen in Graphik oder Malerei seien nur durch gründliche Auseinandersetzung möglich. Im Prinzip spreche aber nichts dagegen, auch das innere Wesen des Komponisten wie Johann Sebastian Bach in der zweidimensionalen Ebene darzustellen¹⁶⁷. Es folgen

¹⁶⁴ Ebd., S. 108.

¹⁶⁵ Wassily Kandinsky: „Bei Tonhöhenmessungen werden in der Physik spezielle Apparate gebraucht, die den schwingenden Ton mechanisch auf eine Fläche projizieren, und die also dem musikalischen Ton eine präzise, graphische Form geben. Ähnliches wird auch mit der Farbe gemacht. In vielen wichtigen Fällen kann also schon heute die Kunstwissenschaft exakte graphische Übersetzungen als Material für die synthetische Methode brauchen.“ Ebd., S. 108/Fußnote.

¹⁶⁶ Wassily Kandinsky, ebd.

¹⁶⁷ Wassily Kandinsky: „Die Beziehungen der malerischen Mittel zu den Mitteln anderer Künste, und schließlich zu den Erscheinungen anderen 'Welten', können hier nur ganz oberflächlich angedeutet werden. Speziell ihre 'Übersetzungen' und ihre Möglichkeiten – überhaupt das Übertragen verschiedener Erscheinungen in die entsprechenden linearen ('graphischen')

Vergleiche mit den Künsten wie Tanz, Plastik, Architektur und Lyrik. Bei letzteren ist Kandinsky der Meinung, dass auch die Dichtung ein Notensystem wie in der Musik haben sollte.

Analog zu dem vorherigen Kapitel über den Punkt beendet Wassily Kandinsky den Textabschnitt, indem er wieder auf die Techniken der Graphik, nämlich auf den Holzschnitt, die Radierung und die Lithographie eingeht. Technisch sei die Radierung am präzisesten und imstande, eine sehr dünne Linie zu erzeugen. Abstrakt gesehen sei diese unter den Linien ein „absoluter Klang“ (S. 126).

Die Grundfläche

Die Grundfläche ist von zwei waag- und zwei senkrechten Linien begrenzt und trägt schon allein ohne weitere Malelemente wie Punkt und Linie den Klang von mindestens vier Linien:

„Nachdem die Charakteristik der Horizontalen und der Vertikalen gegeben wurde, muss der Grundklang der GF [Grundfläche] von selbst klar werden: zwei Elemente der kalten Ruhe sind zwei Doppelklänge der Ruhe, die den ruhigen = objektiven Klang der GF bestimmen. Das Überwiegen des einen oder des anderen Paares, d.h. die überwiegender Breite oder die überwiegender Höhe der GF bestimmen jeweils das Überwiegen der Kälte oder der Wärme des objektiven Klanges.“¹⁶⁸

Der beschriebene Zustand sei die Basis des Klangs, welcher sich durch das Hinzufügen weiterer malerischer Elemente nicht mehr vollkommen verändern werde. Die objektivste Form sei jene des Quadrates, in welchem der warme und kalte Klang gleich stark sind. Zudem komme neben dem Klang noch jener

und farbigen ('malerischen') Formen – verlangen ein ausführliches Studium – linearer und farbiger Ausdruck. Prinzipiell ist nicht zu zweifeln, dass jede Erscheinung jeder Welt einen solchen Ausdruck zulässt – den Ausdruck ihres inneren Wesens – sei es Gewitter, J. S. Bach, Angst, ein kosmischer Vorgang, Raphael, Zahnschmerzen eine 'hohe' oder 'niedere' Erscheinung, ein 'hohes' oder 'niederes' Erlebnis. Das einzig gefährliche wäre, an der äußeren Form hängenzubleiben und den Inhalt zu vernachlässigen.“ Ebd., S. 109/Fußnote.
¹⁶⁸ Ebd., S. 129.

der Lage der Linien hinzu, da die vier Seiten ihren eigenen Klang entwickeln würden: Bei der oberen, horizontalen Linie klinge die „Leichtigkeit“, die „Befreiung“ und die „Freiheit“ sowie eine „Lockerheit“ (S. 131f) mit. Das Maximum an „*Hemmung*“ (ebd.) hätte dabei die Auswirkung, dass die Tragfähigkeit schwerer Formen, je näher sie an die obere Linie herankommen, abnehme und diese noch schwerer würden. Diese hätten dann einen besonders starken Klang. Bei der unteren horizontalen Linie hingegen klinge die „Verdichtung“, „Schwere“ und „Gebundenheit“ (S. 132) mit. Die Fläche sei durch weitere Flächen und dem Maximum an „*Hemmung*“ (S.133) so gut vernetzt, dass sogar schwere Formen leicht getragen werden würden. Hier nehme die Intensität des Klangs ab. Der konträre Doppelklang der beiden Horizontalen könne durch Anhäufung leichter Formen oben und schwerer unten dramatisiert sowie verstärkt werden und umgekehrt. Hierbei stellt Wassily Kandinsky erste Rechenbeispiele zu den Proportionen auf, welche die ersten Schritte eines Zahlenausdrucks veranschaulichen sollen. Die linke (warme) Vertikale ist vom Charakter her mit der oberen (kalten) Horizontalen vergleichbar, wobei sie nicht den hohen Grad der Lockerheit aufweist und dennoch nicht so dicht ist wie die untere Horizontale. Die rechte (warme) Vertikale ist demnach mit der unteren (kalten) Horizontalen verwandt, jedoch nicht so dicht wie diese und zudem nicht so locker wie die obere Horizontale. Daraus ergibt sich eine Gewichtsverteilung in der es in der linken oberen Ecke es am leichtesten und in der unteren rechten Ecke es am schwersten ist (**Abb. 23**). Die Diagonale, welche von rechts oben nach links unten – oder umgekehrt – verläuft, wird von Wassily Kandinsky als die „harmonische“ benannt, während jene, die von links oben nach rechts unten – oder umgekehrt – verläuft, als die „disharmonische“ (S. 146) bezeichnet wird (**Abb. 24**).

Das Pulsieren der quadratischen, objektiven Grundfläche verwandele sich zu „Doppel-“ oder „Mehrklängen“ (S. 154), wenn auch nur ein Malelement auf die Grundfläche gebracht werden würde. Bei einer starken Verbindung von Punkt oder/ und Linie mit der Grundfläche klinge sowohl die Grundfläche als

auch das Element. Ist diese Verbindung aber von lockerer Natur, hätten die Malelemente keine Tiefe und die Grundfläche klinge nicht mit. Wassily Kandinsky vergleicht hier das Vor- und Zurücktreten der Grundfläche durch die nicht mit ihr verbundenen Malelemente, mit einer Mundharmonika. Die unterschiedlichen Hoch- und Langformate einer Grundfläche hätten Auswirkung auf den „Harmonieaufbau“ (S. 143) der Gegensätze und die Dramatisierung der Elemente. Je näher ein Malelement oder eine Form sich der Grenze einer Fläche nähert, umso dramatischer sei der Charakter des Klangs. Umgekehrt – je zentraler sich ein Malelement oder eine Form befinde – desto lyrischer sei ihr Klang. Die Vermehrung der Klänge kann beispielsweise durch das Ersetzen einer Geraden durch eine Gebogene multipliziert werden, da diese aus drei Spannungen bestünde und demnach die Verdreifachung der Klänge bedeute. Die Wellenartige wiederum bestehe aus der Summe der Wellen, welche jeweils aus einer Gebogenen entsteht. Dadurch müsse die Summe verdreifacht werden. Je nach Lage werde der Klang stärker oder schwächer: Bei nicht quadratischen, rechteckigen Grundflächen ändere sich der Klang dadurch, je nach dem welcher der parallelen Linienpaare überwiege. Seien die waagrechteten Linien länger, so trete die kalte Ruhe in den Vordergrund. Ist die senkrechte Linien länger, so sei der „Grundklang“ (S. 159) folglich wärmerer Natur. Bei einem Trapez überwiege die Freiheit. Umgekehrt stehe die Gebundenheit im Vordergrund. Unterschiedliche Punkte und verschiedene Geraden, Winkel, Gebogene und Flächen hätten verschiedene Klänge zum Ergebnis.

Weiterhin erwähnt Kandinsky den Kreis. Dieser sei mit dem Quadrat vergleichbar, welcher aber statt der vier Seiten nun vier Punkte (**Abb. 25**) habe. Punkt 1 sei leicht, Punkt 4 schwer, Punkt 2 und 3 zwischen beiden jedoch ersterer näher zu 1 und und demnach leichter; letzterer näher zu Punkt 4 und demnach schwerer. Der Abschnitt 1 - 2 sei der leichteste und jener von 3 zu 4 der schwerste. Dazwischen lägen die Abschnitte 1 zu 3 sowie 2 zu 4. Das Oval ist ein gleichmäßig gepresster Kreis, in dem auch die Grundsätze unverändert

bleiben.

Abschließend geht Wassily Kandinsky – wie in den vorherigen Unterkapitel zur Graphik – noch wie beim Punkt auf die Faktur, aber diesmal in der Malerei ein. Durch verschiedene Herstellungsarten gebe es unterschiedliche Oberflächen, welche Auswirkung auf die Grundfläche und somit auf die Kombination mit anderen Malelementen hätten. Wichtig sei vor allem das Material aus dem die Grundfläche hergestellt wurde und die Werkzeuge, welche für diese Herstellung gebraucht wurden. Ausschlaggebend sei, ob die Faktur den parallelen Weg mit den Elementen gehe und sie daher äußerlich unterstütze, oder ob sie mit den Elementen im äußersten Widerspruch stehe und sie daher innerlich unterstütze. Dazwischen ergäben sich jedoch zahlreiche Variationen.

2. Analyse

Anders als bei *Über das Geistige in der Kunst* (1912) geht es in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) nicht um die Erklärung, warum die 'Musik' als Vorbild für abstrakte Kunst genutzt wird, sondern um die Diskussion der einzelnen Malelemente Punkt und Linie zur Fläche und in Hinblick auf ihren 'Klang'. Wie bereits erwähnt, schreibt Wassily Kandinsky in seinem Vorwort, dass *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) eine „organische Fortsetzung“ von *Über das Geistige in der Kunst* (1912) ist. Dies erklärt, weshalb der Autor weiterhin den Begriff des 'Klangs' als sein Hauptkriterium wählt, der auch hier in vielen Derivationen vorzufinden ist. Auch die ('Dis-') 'Harmonien' werden dabei angesprochen sowie auch die 'Konsonanz' und 'Dissonanz'. Die 'Musikinstrumente' finden in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) ebenso Erwähnung und werden diesmal gebraucht, um die Malelemente zu beschreiben. Eine besondere Hervorhebung jedoch erfährt in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) die Violine. Mit Hilfe der musikalischen Lautstärken beschreibt Kandinsky die Schärfe der Linie. Bei den

'Wiederholungen' der Malelemente spricht er vom 'Rhythmus'.

Klang

Auch in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) ist 'Klang' der am häufigsten verwendete Begriff aus dem auditivem Bereich. Mit einer Anzahl von 49 Anwendungen¹⁶⁹ ist er das meist verwendete Substantiv dieser Wortfamilie. Der 'Klang' an sich wird diesmal nicht besprochen. Die Anzahl des verwendeten Begriffs in Kombination mit einem Adjektiv ist mit sechs Nennungen bei „innerer Klang“ am höchsten¹⁷⁰, gefolgt von dem „absoluten Klang“¹⁷¹, welcher insgesamt viermal Erwähnung findet. Da die Geige aus dem auditivem Bereich stammt, scheint nur der „Klang der Geige“ (S. 104) in einem logischen Kontext zu stehen, während die 'Klänge' aus anderen Bereichen wie beispielsweise „Klang der Verschiebung“ (S. 70) oder „Klang der Form“ (S. 132) selten zu finden sind. Hierbei verwendet Wassily Kandinsky die 'Klänge' als eine Metapher. Im Plural ist der Begriff des 'Klangs' noch 25mal¹⁷² zu finden; davon allein stehend zwölfmal¹⁷³. Hierbei kommen die „Doppelklänge“ mit vier Nennungen¹⁷⁴ und „Mehrklänge“ mit drei Erwähnungen (S. 36, S. 37 und 154) am häufigsten vor. Insgesamt ist das Stammwort 74mal in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) anzutreffen.

Während die zusammengesetzten Wörter, welche mit 'Klang' beginnen – mit Ausnahme des Begriffes „Klangfaktor“, welches zweimal von Kandinsky eingesetzt wird (S. 96 und S. 98) – nur einmal vorkommen¹⁷⁵, ist die Anzahl der

¹⁶⁹ Zweimal S. 21, S. 22; S. 23; zweimal auf S. 24; ebenfalls zweimal auf S. 25; S. 26; S. 27; viermal auf S. 37; dreimal auf S. 38; S. 53; zweimal auf S. 55; S. 56, S. 60; S. 65; S. 68; S. 70; viermal auf S. 74, davon einmal kursiv; S. 94/Fußnote; S. 97; einmal auf S. 104; S. 105; S.126; S. 127/Fußnote; S. 128; zweimal auf S. 129; zweimal auf S. 130; S. 131; zweimal 132; S. 134; S. 136; S. 141; zweimal auf S. 156; S. 158 und S. 162.

¹⁷⁰ S. 21; zweimal S. 38; S. 60; S. 128 und S. 134.

¹⁷¹ S. 27; zweimal auf S. 37; S. 74 (kursiv) und S. 126.

¹⁷² S. 27; S. 36; dreimal auf S. 37; zweimal auf S. 38; S. 59; S. 61; fünfmal auf S. 69; S. 71; S. 74; dreimal auf S. 75; S. 79; S. 89; S. 129; S. 154 und zweimal auf S. 159.

¹⁷³ S. 27; zweimal auf S. 38; fünfmal auf S. 69; S. 74 und dreimal aus S. 75.

¹⁷⁴ S. 36; S. 37; S. 129 und S. 154.

¹⁷⁵ „Klangelemente“ (S. 98); „Klangenergie“ (S. 31/Fußnote); „Klangerscheinung“ (S. 108); „Klangpunkt“ (S. 45) und „Klangstärke“ (S. 110).

Häufigkeit von Wörtern, welche mit 'Klang' enden insgesamt höher: „Doppelklang“ findet siebenmal¹⁷⁶, „Einklang“ sechsmal¹⁷⁷ und „Grundklang“ fünfmal¹⁷⁸ sowie „Zweiklang“ dreimal¹⁷⁹ Verwendung. Seltener werden „Beiklang“ (S. 104), „Dreiklang“ (S. 74 (kursiv)), „Flächenklang“ (S. 36), „Mitklang“ (S. 132), „Posaunenklang“ (S. 124), „Richtungsklang“ (S. 96), „Unpräzisionsklang“ (S. 27), „Urklang“ (S. 68 (kursiv)) und „Vollklang“ (S. 86 (kursiv)) gebraucht. Auch hier kann angemerkt werden, dass der 'Posaunenklang' wie der 'Dreiklang', feste Begriffe in der Musik darstellen und somit geläufige Wortkombinationen bilden. Eine ähnliche Vorhergehensweise lässt sich ebenso bei den Substantiven mit Präfixen feststellen. Ein 'Unpräzisionsklang' beispielsweise ist jedoch ungewohnt und stellt ein Neologismus dar.

Die musikalische „Klangstärke“ (S. 110) und deren verschiedene Bezeichnungen werden in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) ausgeführt: „fortissimo“ (S. 108), „forte“ (S. 110), „piano“ (S. 104 in Anführungszeichen und S. 110) und „pianissimo“ (S. 108). Die Lautstärke des 'mezzo' kommt nicht vor. So gibt es in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) keinen Übergang zwischen 'piano' und 'forte'. Die Beschreibung der Lautstärke benutzt Kandinsky für die Deskription der Schärfe einer Linie (S. 108). In einem anderen Fall verwendet er sie zur Beschreibung der „Variablen“ (S. 110); jener Freiheit, die ein Künstler bei der Aufführung eines Stückes hat. So vergleicht Kandinsky die Situation eines Malers mit der Musik, in welcher der ausführende Musiker (meistens) die Lautstärke eines Werkes im vorgegebenen Rahmen individuell gestalten kann.

Das Prädikat 'Klingen/klingen' verwendet Wassily Kandinsky in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) insgesamt viermal (S. 70 und S. 158 sowie S. 13 und 131). Ein weiteres Mal wird es zu einem „dramatischen Klingen“ verstärkt (S. 159). In der Deklination wird es nur zweimal verwendet (S. 23 und S. 105); als Adjektiv sogar nur einmal: „unzählig, verschieden klingende Wesen“ (S. 47).

¹⁷⁶ Zweimal auf S. 27; S. 30; S. 37; zweimal auf S. 38 und S. 133.

¹⁷⁷ Viermal auf S. 36; darunter einmal kursiv; S. 68 und S. 69.

¹⁷⁸ S. 29; S. 73; S. 129; S. 149 und S. 159.

¹⁷⁹ S. 25; S. 36 und S. 37.

Die mit Präfixoiden ausgestatteten Begriffe wie „vollkommen reinklingend“ (ebd.) und „überklingen“ (S. 75) kommen, wie auch das mit einem Präfix versehene Wort „verklingt“ (S. 41), nur einmal vor. Zweimal wird hingegen „mitklingend“ gebraucht (S. 29 und S. 141).

Während der 'Ton' in der Musik zum Teil den 'Klang' ersetzt, wird jener 'Ton' in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) nur selten im Bereich der Musik verwendet: So gebraucht Kandinsky den „Ton“ (S. 51) für den gelblichen Farbton in der Malerei sowie zweimal im Bereich der Physik (S. 107/Fußnote). Das Gleiche gilt auch für die „Tonhöhenausmessung“ (ebd.). Der „Tongrad der Laute“ (S. 13) fällt in den auditiven Bereich. Ebenso stammen die „Tonhöhe“ (S. 107) der verschiedenen Instrumente aus dem Bereich der Musik. Kandinsky spricht von der Breite der Linie, welche durch verschiedene Musikinstrumente dargestellt werden kann. Der Begriff „Betonung“¹⁸⁰ fällt wieder in den Bereich des Graphischen (Linie, etc.). Das Verb „betonen“ kann in sieben¹⁸¹ von neun Fällen mit 'unterstreichen' oder hervorheben' ersetzt werden. Bei den restlichen zwei Verwendungen kann es einmal als Verstärkung verstanden werden (S. 165) und nur einmal fällt es als Hervorhebung des Klangs in den auditiven Bereich. Dies ist auch beim Verb „übertönen“ (S. 22 und S. 24) der Fall. „Resonanz“ (S. 24) des 'Klangs' findet nur einmal Verwendung.

Musik

Das Wort „Musik“ selbst wird in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) von Wassily Kandinsky nur 13mal gebraucht¹⁸². Auch wenn es ihm nicht wichtig scheint, die Vorzüge der Musik anzupreisen, so hebt Kandinsky sie dennoch bei der Untersuchung der Malerei unter den Kunstgattungen als jene Kunstform hervor, die als Vorbild gegenstandsloser Werke geeignet war und schon lange ihre eigene Theorie habe (S. 14). Der Unterschied der beiden Künste liege an

¹⁸⁰ S. 94; S. 110; S. 115 und S. 146/Fußnote sowie „Auflösungsbetonung“ S. 27.

¹⁸¹ S. 29; S. 34; S. 40; S. 76; S. 102; S. 123/Fußnote und S. 166.

¹⁸² S. 14; zweimal auf S. 33; S. 34; S. 45 (kursiv); S. 71/Fußnote; S. 89; S. 101; zweimal auf S. 104; S. 107; S. 110 und S. 111.

der Tatsache, dass die Musik eine Kunst der Zeit und die Malerei eine des „Raum[es] (Fläche)“ sei. In den meisten Fällen wird die Musik als Vergleichsbeispiel herangezogen, in dem er zur Verdeutlichung Beispiele aus der Musik nennt. Zweimal wird sie in die Gruppe anderer Kunstgattungen eingereiht (S. 89 und S. 101).

Das Adjektiv „musikalisch“ kommt allein dreimal (S. 31/Fußnote und in Anführungszeichen, S. 32 und S. 108) und in Kombination mit anderen Substantiven noch weitere achtmal vor¹⁸³. Das Wort „unmusikalisch“ hingegen verwendet Kandinsky nur einmal (S. 31/Fußnote und in Anführungszeichen). Bei den Kombinationen mit dem Adjektiv 'musikalisch' fallen die Hälfte in jene Textpassagen, die sich mit der Graphik auseinandersetzen. So ist von einem 'musikalischem Bild', einer 'musikalisch-graphischen Darstellung' und zweimal von einer 'musikalischen Linie' die Rede.

Das Substantiv „Musiker“ (S. 45/Fußnote) und das Adjektiv „musiktheoretisch“ kommen beide je einmal vor (beide S. 45/Fußnote). Zu dem Begriff 'Musiker' scheint Kandinsky eine ganz eigene Vorstellung zu haben. So meint er hiermit einen Kreis von Menschen, unter denen er den Komponisten Anton Bruckner mitzählt. Dieser habe eine besondere Beziehung („zwangsartige Verkrampfung“ ebd.) zu Punkten, welche auch in der Beziehung zu seinen 'musiktheoretischen' Untersuchungen deutlich werden würde.

In einer weiteren Fußnote geht Kandinsky noch auf dem „Generalmusikdirektor“ Franz von Hoeßlin ein, welcher ihn bei der Übertragung der Musik Beethovens in 'Punktform' behilflich war¹⁸⁴.

Auch in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) unterstreicht Wassily

¹⁸³ „musikalisches Bild“ (S. 71/Fußnote), „musikalische Form“ (S. 44 und S. 71/Fußnote), „musikalische Instrumente“ (S. 107), „musikalischer Ton“ (S. 71/Fußnote); „musikalisch-graphische Darstellung“ (S. 108) und „musikalisch-melodische Linie“ (zweimal auf S. 110). Interessanterweise findet 'Melodie' in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) kein einziges Mal Verwendung. Das Adjektiv 'melodisch' wird immerhin in Kombination mit 'musikalisch' zweimal gebraucht.

¹⁸⁴ Der 'Generalmusikdirektor' steht meist in großen Städten einer Institution wie jener der Staatsoper vor, welcher für das musikalische Gesamtprogramm verantwortlich ist. Dieser ist meistens selbst musikalisch tätig. An der Wiener Staatsoper bekleidet das Amt seit dem 1. September 2010 der Dirigent Franz Welser-Möst.

Kandinsky, dass die Musik keine Funktionen habe und dadurch besonders für die Vorbildfunktion abstrakter Werke geeignet sei. Nur die Kompositionen wie „Marsch“ und „Tanz“ (S. 14) hätten „praktische Zwecke“ (ebd.) und stellen Ausnahmen dar.

Harmonie

Die Begriffe aus der Wortfamilie „Harmonie“ (S. 37), kommen wie die folgenden Substantive nur einmal vor: „Gesamtharmonie“ (S. 106) und das „Allgemein-Harmonische“ (ebd.).

Das Adjektiv „harmonisch“ findet hingegen viermal Verwendung. Hierbei ist zweimal von der „harmonischen Diagonale“ (S. 145 in Anführungszeichen und S. 149/Fußnote) die Rede sowie jeweils einmal vom „höchsten harmonischen Wesen“ (S. 106) und von der „harmonischen Verbindung“ (S. 164).

Die „*Kalte Nadel*“ bei den Radierungen „harmoniert“ (S. 50) mit jener „hastigen Atmosphäre“ (ebd.) und die Kunst an sich könne durch eine internationale Wissenschaft „harmonisierend“ (S. 83) das Elementare im Innern aufdecken. In diesem Zusammenhang spricht Wassily Kandinsky als er die „Summe der Nationen“ (ebd.) thematisiert von einer „Konsonanz“ (ebd.) bei zeitgleicher Verneinung der „Dissonanz“ (ebd.).

Die 'Disharmonie' wird bei der zu einem bei der Faktur (S. 54), zum anderen bei der Überlegung der damaligen Formfrage – welche abstrakt gesprochen aus zwei Teilen bestand, in der erste Teil überwog und daher ein Ungleichgewicht hervorgerufen wurde – (S. 152/Fußnote) besprochen. Das bereits erwähnte „Allgemein-Harmonische“ (S. 106) könne aus Gegensätzen bestehen, welche „disharmonischen Charakter“ (ebd.) habe. Neben der 'harmonischen Diagonale' gibt es auch eine „disharmonische Diagonale“ (S. 145 in Anführungszeichen).

(Musik-) Instrumente

Das Wort „Instrument“ verwendet Wassily Kandinsky in unterschiedlichen Zusammenhängen und kommt in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) insgesamt siebenmal vor¹⁸⁵: Zum einen verwendet er ihn im Bereich der Musik (S. 45, S. 104, S. 107), zum anderen bezeichnet er es als ein Gerät, welches den Punkt auf das Blatt aufträgt (S. 50). Kandinsky teilt zudem die Instrumente noch in „Linieninstrument“ (S. 107), „Punktinstrument“ (ebd.) und „Schlaginstrument“ (S. 45) ein.

Von den Streichinstrumenten werden „Geige“¹⁸⁶, „Altgeige“ (S. 107) und „Bassgeige“ (ebd.) genannt; von den Blasinstrumenten „Pikkolo“ (ebd.), „Flöte“ (ebd.) und „Klarinette“ (ebd.) sowie „Tuba“ (ebd.). Zudem gebraucht Kandinsky auch „Flügel“ (S. 45) und „Orgel“ (S. 107) und spricht zweimal von „Pauken- und Triangelschlag“ (S. 33 und S. 45). Einmal wird bei der Beschreibung der Grundfläche die „Ziehharmonika“ (S. 142) erwähnt.

Mit vier Anwendungen findet die 'Geige' von den Musikinstrumenten am häufigsten Erwähnung. Alle anderen Musikinstrumente werden nur einmal genannt. Zum einen wird die Violine für die Erklärung einer „*quantitativen Verstärkung*“ (S.104) gebraucht¹⁸⁷, zum anderen wird sie für die unrealistische Nachahmung von Tiergeräuschen wie Hahn oder Hund als Veranschaulichung gebracht, um die Unmöglichkeit einer Vortäuschung jener Graphiker im 19. Jahrhundert zu verdeutlichen, welche der Meinung waren, eine Federzeichnung durch einen Holzschnitt oder eine Radierung durch eine Lithographie vortäuschen zu können (S. 49). Auch wird der 'Ton' der 'Geige', neben der 'Flöte' und dem 'Pikkolo', einer sehr dünnen Linie gleichgesetzt (S. 107). Einen ähnlichen Vergleich macht Kandinsky, indem er die Kombination von 'Pauken- und Triangelschlägen' dem Punkt (S. 33) zuordnet. Auf letztere wird im Zusammenhang von Schlaginstrumenten nochmals hingewiesen (S. 45).¹⁸⁸

¹⁸⁵ S. 45; S. 50; S. 104/Fußnote und viermal auf S. 107, davon einmal „musikalisches Instrument“.

¹⁸⁶ S. 49; zweimal auf S. 104 und S. 107.

¹⁸⁷ Wassily Kandinsky: „Diese erste Art stellt eine Wiederholung vor, die in erster Linie die *quantitative Verstärkung* zum Zwecke hat, wie es z. B. in der Musik gemacht wird, wo der Klang einer Geige durch viele Geigen verstärkt wird.“ Ders. (1926/Ed. 2011), S. 104.

¹⁸⁸ Auch hier muss darauf hingewiesen werden, dass im Notenbeispiel von Beethovens fünfter

Komponisten

Auch die Komponisten finden in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) Verwendung. Während der „Komponist“ (S. 71/Fußnote) selbst nur einmal von Wassily Kandinsky gebraucht wird, werden die Namen von Komponisten häufiger genannt: „Bruckner“ (dreimal S. 45/Fußnote), „Liszt“ (S. 71/Fußnote), „Schenschin“ (ebd.) und „J. S. Bach“ (S. 109/Fußnote).¹⁸⁹ Interessant hierbei ist, dass alle genannten Komponisten nur in den Fußnoten zu finden sind.

Anton Bruckner wird im Zusammenhang mit dem Punkt besprochen. Auch die Namen von Franz Liszt und des russischen Komponisten A. A. Schenschin, welcher außerhalb seines Landes eher unbekannt ist, werden als Beispiele für eine „Übersetzung in die Musik“ angeführt: So habe Schenschin Phänomene der Natur in „musikalische 'Bilder'“ (S. 71/Fußnote) umgesetzt wie auch Franz Liszt in seinen « *Années de pèlerinage* » die Werke von Michelangelo und Raffael in die Musik transferiert (ebd.). Johann Sebastian Bach wird nur als ein Beispiel von „jeder Erscheinung jeder Welt“ (S.109/Fußnote) neben Begriffen wie „Gewitter“ oder „Zahnschmerzen“ gebracht.

Beiläufig erwähnte musikalische Begriffe

Komposition

Von den insgesamt 23 Erwähnungen des Begriffs 'Komposition'¹⁹⁰ wird

Symphonie Instrumente genannt werden: „Str[eicher]“, „Holz[bläser]“, „Trp“ [Trompete] und „Pauke“. Auch die „Coda“ und „2. Thema“ werden zum einen im Notenblatt und zum anderen in der Legende wie auch die Buchstaben, welche die Lautstärke oder Betonungen „fz“ angeben, verwendet. Ebd., S. 46.

¹⁸⁹ Da wie in einer linguistischen Untersuchung die Wörter aus den Legenden nicht mit berücksichtigt werden, muss in diesem Zusammenhang noch erwähnt werden, dass Ludwig van Beethoven in einer Legende genannt wird. Wassily Kandinsky setzt auf den Seiten 44-46 in vier Zeichnungen den Anfang seiner fünften Symphonie in Punkten um. Auch der Begriff der 'Symphonie' ist aus dem Bereich der Musik, welcher hier in dieser Arbeit nicht mitgezählt werden kann, da sich dieser nur in der Legende befindet.

¹⁹⁰ S. 16; S. 31; S. 33; fünfmal 36, davon einmal in Anführungszeichen; zweimal auf S. 37; S. 38; S. 39; S. 45; S. 69; S. 98; S. 100; S. 101; dreimal auf S. 106; S. 109; S. 139 und S. 146/Fußnote.

dieses Wort nur einmal im Bereich der Musik verwendet. Hierbei geht es um „geschlossene Kompositionen“ (S. 45), welche durch den „Flügel“ beim Zusammenstellen von „Klangpunkten“ (ebd.) ermöglicht werden.

Während „Kompositionslehre“ 14mal erwähnt wird¹⁹¹, werden folgende Begriffe nur einmal eingesetzt: „Kompositionsgedanke“ (S. 54), „Kompositionsgesetz“ (S. 116), Kompositionsidee (S. 138), Kompositionsmöglichkeit (S. 130), „Bühnenkomposition“ (S. 90/Fußnote), und Linien- (S. 109) sowie Weltkomposition (S. 117). Das Adjektiv „kompositionsmäßig“ (S. 41) findet nur einmal Verwendung, „kompositionell“ hingegen neunmal¹⁹². Diese werden alle im Bereich der bildenden Kunst gebraucht.

Wiederholung

Wassily Kandinsky gebraucht den Begriff der „Wiederholung“ viermal¹⁹³. Einmal wird sie von ihm als „Wiederholung des Klanges“ (S. 38) von einem Punkt auf der Grundfläche und ein weiteres Mal als „Wiederholung einer Geraden“ (S. 103) gebraucht. Später ist zweimal von der „Wiederholung“ (S. 104) zur „quantitativen Verstärkung“ die Rede, wo Kandinsky zur Veranschaulichung auf Beispiele in der Musik zurück greift. Zum einen bringt er die Violine als Vergleichsobjekt, in welchem der Klang mehrerer Violinen eine quantitative Verstärkung der Lautstärke darstellt, zum anderen das Beispiel der Wiederholung einer musikalischen Sequenz, welche meist im piano stattfindet. Zweimal wird das Verb 'wiederholen' in seiner normalen Funktion gebraucht (S. 135 und S. 146). Senk- und waagrechte Linien hätten eine Sonderstellung, da sie „unwiederholbar“ (S. 65) seien.

¹⁹¹ S. 15; S. 35; S. 64; S. 69; S. 90; S. 94 und S. 98/Fußnote; S. 100; S. 106; S. 123/Fußnote; S. 138; S. 141; S. 143 und S. 165.

¹⁹² S. 15/Fußnote, S. 56; S. 69; S. 98; S. 129; S. 143; zweimal auf S. 149 und S.159/Fußnote.

¹⁹³ S. 38; und zweimal auf S. 104.

Rhythmus und Tempo

Auch der Begriff des „Rhythmus“ wird viermal gebraucht. Wassily Kandinsky erwähnt den Begriff in Hinblick auf die Wiederholung, in welcher die Wiederholung eines Punktes sowie einer Geraden einen „primitiven Rhythmus“ darstelle (S. 37 und S. 103). Der „einfache Rhythmus“ (S. 102) komme durch die Wiederholung einer geraden, gebogenen oder andersartigen Linie zustande¹⁹⁴, der „komplizierten Rhythmus“ (S. 104) stelle die Kombination von eckiger und gebogener Linie dar. Das Adjektiv „rhythmisch“ (zweimal auf S. 110) wird im Bereich der Dichtung gebraucht.

Während „Tempi der Laute“ (S. 13) für die Beschreibung vom Leben verwendet wird, wird der Begriff im Singular „Tempo“ (S. 16) in Hinblick auf die neue Kunstwissenschaft gebraucht. Auch im Bereich der Lithographie findet das Substantiv durch Wassily Kandinsky Verwendung, da sie im „schnellsten Tempo“ (S. 128/Fußnote) Abzüge herstellen könne.

Notenschrift

Die „Notenschrift“ (S. 108), welche die Abstraktion der ephemeren Musik in eine fixierte Form bedeutet, findet bei *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) besondere Berücksichtigung:

„Besonders interessant und bezeichnend ist, dass die heute übliche musikalisch-graphische Darstellung – die Notenschrift – nichts anderes als verschiedene Kombination von Punkt und Linie ist. Die Zeit wird dabei ausschließlich an Hand der Farbe des Punktes (allerdings nur schwarz und weiß, was aber auch zur Beschränkung der Mittel führt) und der Zahl der Fähnchenstriche (Linien)erkennbar. Ebenso wird die Höhe linear gemessen, wobei fünf Horizontale die Grundbasis bilden. Lehrreich ist die erschöpfende Knappheit der Übersetzungsmittel und ihre Einfachheit, welche die kompliziertesten Klangerscheinungen in

¹⁹⁴ In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass in der Legende noch von einer „zentralrhythmischen Wiederholung“ die Rede ist. Hierbei laufen beispielsweise die Geraden oder Gebogenen zu einem zentralen Punkt zusammen. Wassily Kandinsky (1926/Ed. 2011), S. 102f.

deutlicher Sprache dem kundigen Auge (indirekt dem Ohr) vermittelt.“¹⁹⁵
Hierbei macht Wassily Kandinsky auf die Parallelen zwischen der Notenschrift und der verschiedenen Möglichkeiten, Punkte und Linien zu kombinieren aufmerksam.

Neben „Noten“ (ebd.) wird der Begriff des „Notensystems“ zweimal (S. 111) verwendet. Zudem bringt Wassily Kandinsky das Notenbeispiel von Beethovens fünfter Symphonie (S. 44-46).

¹⁹⁵ Ebd., S. 108.

III. VERGLEICH DER MUSIKALISCHEN BEGRIFFE VON ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST (1912) ZU PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE (1926)

„Es kann keine Theorie [...] für den weiteren im Reiche des Nichtmateriellen liegenden Weg geben. Es kann sich materiell nicht kristallisieren das, was materiell noch nicht existiert. Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden.“¹⁹⁶

„In der Kunst geht nie die Theorie voraus, und zieht die Praxis nie nach sich, sondern umgekehrt. Hier ist alles und ganz besonders im Anfang Gefühlssache.“¹⁹⁷
(Wassily Kandinsky)

Die beiden vorhergehenden Kapitel haben das musikalische Vokabular in der Kunsttheorie, das in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) vorkommt, untersucht. Die Wortfamilien von 'Klang', 'Musik', 'Harmonie' und jene spezifisch musikalischen Begriffe wie 'Harmonielehre', 'Kontrapunkt', 'Generalbass' sowie 'Leitmotiv' wurden in ihrer Häufigkeit und – soweit vorhanden – mit ihren Derivationen vorgestellt. Auch auf jene Stellen, an denen sie von Wassily Kandinsky eingesetzt wurden, wurde eingegangen. Weitere Themen dieser Abhandlung waren die Gruppen der 'Musikinstrumente' und der 'Komponisten'.

Folgende Fragestellung wurden in dieser Arbeit untersucht:

5.) Welche musikalischen Begriffe gibt es in welcher Häufigkeit und mit welchen Derivationen?

¹⁹⁶ Wassily Kandinsky (1912/Ed. 2009), S. 43.

¹⁹⁷ Ebd., S. 88.

6.) Wann werden diese eingesetzt?

7.) Wie werden sie gebraucht (Beispiel Metapher, Vergleich, etc.) und

8.) welcher Art sind die Veränderungen zwischen 1912 und 1926?

Im weiteren Verlauf sollen die musikalischen Begriffe in den beiden Schriftwerken *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) in ihrer Häufigkeit und in ihren Derivationen verglichen werden. Auch die Unterschiede in den „beiläufig erwähnten musikalischen Begriffen“ sollen herausgearbeitet werden.

Klang

Der Begriff des 'Klangs' zieht sich als Hauptkriterium durch beide Schriftwerke *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Während in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) diese Metapher im Singular insgesamt 69 Male Verwendung findet, liegt die Anzahl der Verwendungen in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) bei 49. Im Plural hingegen wird 'Klang' dreimal im früheren Werk und 25 Male im späteren Werk genannt. Addiert man die Zahlen des jeweiligen Werks zusammen, ergibt sich in absoluten Zahlen ein ausgewogenes Verhältnis von 72 (1912) zu 74 (1926) Anwendungen, wobei hier zum ersten Mal ein musikalischer Begriff in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) häufiger vorkommt als in *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Die Anzahl der verschiedenen Adjektive vor 'Klang' ist sowohl in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als auch in *Punkt und Linie zu Fläche* mit 13 Malen gleich groß. Hierbei ist die Kombination 'innerer Klang'/'innere Klänge' in beiden Schriftwerken die am häufigsten verwendete: In *Über das Geistige in der Kunst* (1912) sind es 22 Male und in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) sechs Male.

Interessant ist hierbei, dass die Derivationen im Singular nicht im Verhältnis zur Anzahl der Häufigkeit stehen. So kommen Begriffe, die mit 'Klang' enden, in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) nur achtmal und in *Punkt und*

Linie zu Fläche (1926) sogar zwölfmal vor. Auch die Substantive, welche mit 'Klang' beginnen, sind im Schriftwerk von 1912 seltener. So werden diese in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) nur einmal und in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) viermal gebraucht. Im früheren Werk findet der 'Beiklang' mit sieben Nennungen am häufigsten Verwendung. Bei den Substantiven, welche mit 'Klang' beginnen, kommen alle drei Derivationen gleich oft vor. Im späteren Werk hingegen wird sowohl im Singular als auch im Plural 'Doppelklang' beziehungsweise 'Doppelklänge' mit sieben beziehungsweise mit vier Erwähnungen am häufigsten verwendet.

Während der Klang selbst nur in *Über das Geistige* (1912) besprochen wird, finden die musikalischen Klangstärken 'pianissimo' bis 'fortissimo' nur in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) Verwendung.

Musik

Die Wortfamilie 'Musik' wird im Gegensatz zum Begriff des 'Klangs' insgesamt weniger häufig verwendet. Das Substantiv 'Musik' wird in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) 34mal gebraucht. Von diesen Anwendungen sind acht in der Fußnote zu finden. In *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) hingegen setzt Wassily Kandinsky diesen Begriff nur 13mal ein; diesmal auch nur einmal in einer Fußnote. Während im ersten Schriftwerk neben 'Musik' als solches zweimal von 'Programmmusik' und einmal von 'Zukunftsmusik' die Rede ist, erfährt der Leser hier sowohl von der Musik Wagners und Schönbergs als auch von 'ernster' und 'russischer Musik'. In *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) steht der Begriff der 'Musik' ausschließlich für sich selbst.

Mit 18 Nennungen findet das Adjektiv 'musikalisch' in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) mehr Anwendungen als der Begriff 'Musik' in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Hierbei werden jeweils zweimal Kombinationen mit 'Form' und 'Ton' gebraucht. 'Musikalisch' wird in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) im Gegensatz zu *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) auch als Adverb

eingesetzt. Dabei findet die Kombination mit 'darstellen' bei dreifacher Erwähnung am häufigsten Verwendung. In *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) wird das Adjektiv 'musikalisch' zwölfmal verwendet. Die Kombinationen mit Form sowie 'musikalisch-melodische Linie' sind zweimal zu finden.

Während der 'Musiker' in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) dreimal vorkommt, findet er in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) nur einmal Erwähnung. Dass 'Musik' im Gegensatz zur Malerei – welche eine Raumkunst darstellt – eine Zeitkunst ist, ist in beiden Schriftwerke zu finden. Besondere Ableitungen sind in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) der 'Generalmusikdirektor' und das Adjektiv 'musiktheoretisch'.

Die Wortfamilie 'Harmonie' ist mit ihren Derivationen sowohl in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als auch in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) vorzufinden, hingegen kommen spezifisch musikalische Begriffe wie 'Harmonielehre', 'Kontrapunkt', 'Generalbass' und 'Leitmotiv', welche als semantische Metaphern gebraucht werden, nur im ersten Schriftwerk *Über das Geistige in der Kunst* (1912) vor. Dies kann darauf zurück geführt werden, dass für Wassily Kandinsky bei der Etablierung der abstrakten Malerei in seinem früheren Schriftwerk die Übertragung musikalischer Prinzipien in die Malerei von großer Bedeutung waren. Während 'Kontrapunkt' und 'Harmonielehre' Kompositionstechniken darstellen, die bis ins Mittelalter zurückführbar sind, stellt die 'Harmonielehre' von Schönberg, welche er propagierte, eine damals zeitgenössische Idee dar. Wagners Leitmotiv ist in die Zeit der musikalischen Romantik einzuordnen.

Harmonie

Bei der Wortfamilie 'Harmonie' liegt im Vergleich der beiden Schriftwerke eine große Diskrepanz der Häufigkeit der Begriffe vor. Während das Substantiv

'Harmonie' nur einmal in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) Verwendung findet, gebraucht Wassily Kandinsky den Begriff in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) 17mal. Umgekehrt findet das Adjektiv 'harmonisch' keine Verwendung in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) während es in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) viermal Eingang findet. Zwei von den vier Nennungen sind zur 'harmonischen Diagonale' kombiniert worden. Bei den Derivationen der Substantive, welche mit 'Harmonie' enden, ist die Diskrepanz in der Verwendung weniger groß. Im früheren Schriftwerk wird dieser Begriff dreimal und im späteren einmal eingesetzt.

Während die Metapher 'Disharmonie' in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) keine Verwendung findet, ist das Adjektiv 'disharmonisch' zweimal – einmal bei Form und ein anderes bei Farbe – zu finden. In *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) hingegen ist zweimal von der 'Disharmonie' – einmal bei der Faktur und ein anderes bei der Formfrage – die Rede. Das Adjektiv 'disharmonisch' findet zweimal bei der Diagonalen Gebrauch.

Während die Metapher 'Dissonanz' im früheren Schriftwerk dreimal mit zusätzlich einer Derivation ('Gemütsdissonanz') in unterschiedlichen Bereichen anzutreffen ist, so spricht Wassily Kandinsky im späteren Schriftwerk nur einmal als Ergebnis von ihr. Die Metapher 'Konsonanz' ist sowohl in *Über das Geistige* (1912) als auch in *Punkt und Linie* (1926) nur einmal zu finden. Hierbei wird sie als ein Vergleichsbeispiel (1912) und als ein Ergebnis (1926) eingesetzt.

Musikinstrumente

Die Bandbreite der in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) den Farben gegenüber gestellten Musikinstrumente ist größer als jene, die in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) mit den Malelementen verglichen werden. Werden 'Glocke' und 'Kirchenglocke' mitgezählt, so nennt Wassily Kandinsky in seinem früheren Werk 15 Instrumente, in seinem späteren hingegen nur zehn. Diese Diskrepanz zwischen den beiden Schriften ist also nicht so groß wie jene bei

der Wortfamilie 'Harmonie'. Interessant ist in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) die Verwendung der 'Fanfare', welche in einem klassisch orchestralen Instrumentarium keinen Platz findet, sowie das Auftreten einer 'Schalmei'. In *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) ist hingegen die Ziehharmonika das ungewöhnliche Musikinstrument. Zudem bringt Wassily Kandinsky zweimal das Beispiel der 'Pauken- und Trommelschläge'. Die 'Geige' wurde mit jeweils vier Malen in beiden Theorien am häufigsten herangezogen. Während in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) die anderen Musikinstrumente nur je einmal genannt werden, findet in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) die 'Trompete' ebenso häufig Erwähnung wie die Geige (viermal). Auch das Klavier findet besondere Berücksichtigung mit drei Erwähnungen. In beiden Schriften ist aus heutiger Sicht die altmodische Verwendung von 'Altgeige' und 'Bassgeige' zu finden.

Komponisten

Die Anzahl der Komponisten, die Wassily Kandinsky in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) nennt, ist höher als jene in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Im früheren Schriftwerk von 1912 werden insgesamt zehn Komponisten genannt. Während Debussy mit sechs Erwähnungen am häufigsten Eingang in Kandinskys Theorie findet, werden sechs seiner Kollegen nur einmal genannt, davon dreimal in der Fußnote. Die zeitliche Bandbreite reicht hier vom 18. Jahrhundert mit Mozart und Stadler bis zum 20. mit Skrjabin und Schönberg.

Im späteren Schriftwerk werden nur vier Komponisten erwähnt¹⁹⁸, wobei alle in Fußnoten zu finden sind. Die Anzahl liegt im Vergleich zu *Über das Geistige in der Kunst* (1912) daher unter der Hälfte (dort zehn). Unter diesen Komponisten ist Johann Sebastian Bach der berühmteste, während der russische Komponist A. A. Schenschin im deutschsprachigen Raum kaum bekannt ist. Bruckner wird als einziger dreimal genannt. Die anderen

¹⁹⁸ Hierbei muss erwähnt werden, dass Beethoven, welcher einmal in der Legende genannt wird, nicht mitgezählt wurde.

Komponisten hingegen finden jeweils nur einmal Eingang in das spätere Schriftwerk. Die zeitliche Spannweite reicht in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) vom 17. bis zum 19. Jahrhundert.

Beiläufig erwähnte musikalische Begriffe

Der Begriff 'Melodie' kommt nur in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) vor und findet dort auch nur einmal Verwendung. Die dazu gehörenden Adjektive werden in diesem Schriftwerk von Wassily Kandinsky neunmal eingesetzt. In *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) ist das Adjektiv 'melodisch' nur in Kombination mit 'musikalisch' zu finden. Die Begriffe 'Symphonie' und der nach Kandinsky dazugehörigen 'Impressionen' und 'Improvisationen' werden nur in dem früheren Schriftwerk von 1912 genannt. Die 'Komposition' als Teil der 'Symphonie' ist hingegen in beiden Schriftwerken zugegen und findet sowohl in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) 33mal als auch in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) 23mal Verwendung. Besondere Erwähnung finden die Tempobezeichnungen in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und die 'Notenschrift' in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926).

Schlussfolgerung und Ausblick

Das Spektrum der musikalischen Begriffe wurde mit dem Begriff des 'Klangs' eröffnet, welcher eindeutig in den auditiven Bereich einzuordnen ist und sowohl in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als auch in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) von Wassily Kandinsky in anderen Bereichen als Metapher verwendet wird. Im Schriftwerk von 1912 war er häufiger zu finden als in jenem von 1926. Bei der Untersuchung der Wortfamilie der 'Musik' konnte festgestellt werden, dass die Häufigkeit ihrer Verwendung bei *Über das Geistige in der Kunst* (1912) höher ist als bei *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Die Funktion

des Begriffs war je nach Situation jedoch unterschiedlich. Die Zusammensetzung von 'innerer Klang' findet hierbei besonders oft Erwähnung. Eine hohe Diskrepanz zeigt sich in der Wortfamilie 'Harmonie'. Während der Begriff 1926 nur einmal gebraucht wird, verwendet ihn Kandinsky 1912 17mal. Umgekehrt findet das dazu gehörende Adjektiv keine Verwendung im früheren Werk, wohingegen es im späteren viermal eingesetzt wird. Die spezifisch musikalischen Begriffe wie 'Harmonielehre', 'Kontrapunkt' und 'Generalbass' sowie 'Leitmotiv' waren nur in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) zu finden. Diese werden als Metaphern gebraucht und stellen eine interessante Mischung aus Kompositionstechniken dar, welche aus verschiedenen Kunstepochen aufgegriffen werden. Die zeitliche Spanne zieht sich vom Mittelalter bis zur damaligen Gegenwart. Beim Vergleich der Musikinstrumente wurde festgestellt, dass in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) mehr Instrumente genannt wurden. Hierbei spielte die Violine in beiden Theoriewerken eine besondere Rolle. Auch beim Vergleich der Komponisten konnte festgestellt werden, dass die Anzahl der Nennungen 1926 kleiner ist. Bei den beiläufig genannten musikalischen Begriffen wurde das Kandinsky'sche System von 'Melodie' und 'Symphonie', welches wiederum aus 'Impression', 'Improvisation' und 'Komposition' besteht, aus *Über das Geistige in der Kunst* (1912) vorgestellt. Hingegen sind bei *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) vor allem jene Begriffe wie 'Komposition', 'Wiederholung' und 'Rhythmus/Tempo' von Bedeutung, die auch, aber nicht nur, in der Musik zu finden sind. Insgesamt kann konstatiert werden, dass zwischen 1912 und 1926 eine Abnahme von musikalischen Begriffen stattgefunden hat.

Kommt man nun auf die Dichte der musikalischen Begriffe in den beiden Schriftwerken *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) zu sprechen, so hat sich diese, wie bereits in der Einleitung angedeutet wurde, bei 'Musik' halbiert. So stehen sie in einem Verhältnis von ca. 2 : 1, da die Dichte des Begriffs in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) bei 0,126 und in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) bei 0,056 liegt¹⁹⁹. Relativ

¹⁹⁹ $34:26956 \times 100 = 0,126$; $13:23036 \times 100 = 0,056$

gesehen wird somit 'Musik' in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) doppelt so häufig verwendet wie in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926). Anders hingegen beim Begriff 'Klang' insgesamt (sowohl Singular als auch Plural): Hier stieg der Quotient von 0,267 (1912) auf 0,321 (1926). Während die Verwendung von 'Klang' im Singular sich zwischen 1912 und 1926 ein wenig verringert hat (0,256 : 0,213), wird die Differenz bei 'Harmonie', welche sich schon in den absoluten Zahlen (17 (1912) : 1 (1926)) kenntlich machte, auch in der relativen Dichte erkennbar. Sie liegt in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) bei 0,063 sowie in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) bei 0,004 und somit etwa bei einem Verhältnis von 15 (1912) : 1 (1926). Wird die Anzahl der verschiedenen 'Musikinstrumente' sowie jene der 'Komponisten' addiert, resultiert bei den Instrumenten ein Quotient von 0,056 in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und 0,043 in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) sowie bei den musischen Künstlern ein Quotient von 0,037 (1912) und 0,017 (1926). In der Dichte hat sich somit bei der Anzahl der 'Komponisten' mehr geändert als bei den 'Musikinstrumenten'. Mit Ausnahme des Begriffs 'Klang' (sowohl im Singular als auch im Plural) kann die Abnahme der Verwendung musikalischer Begriffe somit auch in der Dichte bestätigt werden.

Die letztendliche Fragestellung in der Diplomarbeit war, ob eine Systematik des musikalischen Vokabulars möglich ist, da Kandinskys Wissen über die Musik nicht mit jenem eines professionellen Musikers wie Schönberg verglichen werden kann. Grundsätzlich stellen die Theorien *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) von Wassily Kandinsky ein Becken voller unterschiedlicher Ideen dar, welche aber nicht in logischem Zusammenhang stehen und aus verschiedenen Kunstepochen stammen. Besonders interessant ist die Tatsache, dass 'Generalbass' und 'Kontrapunkt' Techniken darstellen, die in harmonischer Hinsicht auf eine Konsonanz aufbauen und mit der 'Harmonielehre' von Schönberg nicht vergleichbar sind. Konsequenterweise schreibt Kandinsky in seinen Theorien,

dass er den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz nicht kenne, und dass letztere auch 'Harmonie' bilde. Setzt man sich mit der *Harmonielehre* (1911) von Arnold Schönberg auseinander, so schreibt er, dass der Generalbass vor seiner Zeit von Wert gewesen sei, danach aber an Bedeutung verloren habe²⁰⁰. Dass Kandinsky – wie er bereits in dem erwähnten Brief an Schönberg zugegeben hatte – die „Harmonielehre“ seines Freundes nicht zur Gänze verstanden habe, wird hier nochmals bestätigt.

Trotz aller Kritik muss Kandinsky aber zu Gute gehalten werden, dass er wusste, erst am Anfang eines langen Weges zu stehen. Die Einführung einer „Harmonielehre in der Malerei“ (1912) wie auch seine „neue Kunstwissenschaft“ (1926) waren theoretische Visionen. Das Postulat eines Generalbasses in der bildenden Kunst sollte eher als eine Art Forderung nach Regeln und „objektiven“ Kenntnissen verstanden werden, welche er dann mit „Gefühl“ umsetzen wollte. Der Ruf nach einer Harmonielehre im Sinne Schönbergs kann hingegen als Indiz für seinen persönlichen Geschmack an Moderner Musik interpretiert werden.

In ihrem Aufsatz über *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Musik* (2011) im Zusammenhang mit der Grazer Ausstellung „Moderne. Selbstmord der Kunst?“ gehen die Kuratoren Christa Steinle und Peter Weibel u.a. auf den schwedischen Künstler Viking Eggeling (1880-1925) ein. Dieser wollte interessanterweise den „Generalbass in der Malerei“ in seiner Kunst finden. Hierbei zeichnete der Künstler mit Bleistift Variationen auf bis zu 15 m langen Rollenbildern. Sein 1919 begonnenes Werk, dessen erste Rolle *Horizontal-Vertikal-Messe* genannt wurde, stellt eine Zusammenführung der Musik mit der bildenden Kunst in Form der Zeichnung dar, welche zudem noch verfilmt wurde.

²⁰⁰ Arnold Schönberg: „Ehemals mochte das Ausführen eines Generalbasses von Wert gewesen sein (...). Das heute zu unterrichten, wo es kein Musiker braucht, ist ebenso zeitraubend wie zwecklos, (...).“ (1911/Ed. 2001), S. 8f.

UFA-Techniker fotografierten etwa ein Jahr später die 5000 Zeichnungen, die dann zu einer Inspirationsquelle für filmische Experimente wurden. Es entstand der Film *Horizontal-Vertikal-Orchester*, welcher ein Fragment blieb und heute verschollen ist. 1921 wurden Teile daraus im privatem Rahmen vorgeführt.²⁰¹

Die beiden Kuratoren der Ausstellung sind jedoch der Ansicht, dass sich Anfang des 20. Jahrhunderts das auditive Material wie Ton, Klang und Geräusch zu einem neuen Medium der (bildenden) Kunst entwickelt habe und sich somit eine neue Klangkunst etablierte. Diese eroberte nicht nur die Malerei und die Graphik, sondern auch die Bühne und – wie bei Eggeling zu sehen war – den Film. Gleichzeitig entstanden im Zuge der Fortschritte in der Technik neue Geräte, welche dieses Material elektronisch generieren konnten. Die Zukunft der Verbindung von Malerei und Musik im 21. Jahrhundert liegt bei Steinle und Weibel zufolge demnach in der Klangskulptur der digitalen Kunst²⁰² sowie – meiner Meinung nach – in der medientheoretischen Auseinandersetzung.

²⁰¹ Christa Steinle/Peter Weibel (2011), S. 267.

²⁰² Ebd., S. 260-279.

ANHANG

Bibliographie

- Bach 1985 Friedrich Teja BACH: *Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne* in von Maur (1985), s. u., S. 328-335.
- Barash 2000 Moshe BARASCH: *Abstract Art* in ders.: *Theories of Art 3. From Impressionism to Kandinsky*, New York 2000, S. 293-352.
- Blok 1975 Cor BLOK: *Geschichte der abstrakten Kunst. 1900-1960*, Köln 1975.
- Bötticher/Christensen 1995 Jörg-Andreas BÖTTICHER und Jesper B. CHRISTENSEN: *Art. Generalbass* in Ludwig FINSCHER (Hg.): *MGG² Sachteil Bd. 3*, Kassel 1995, Sp. 1194-1256.
- Gottdang 2004 Andrea GOTTDANG: *Vorbild Musik*, München [u.a.] 2004, S. 371-405.
- Haftmann 1974 Werner HAFTMANN (Hg.): *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin 1974 (11.9.-4.11.1974).
- Hahl-Koch 1980 Jelena HAHL-KOCH (Hg.): *Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg [u.a.] 1980.
- Hahl-Koch 1980 Jelena HAHL-KOCH: *Kandinsky und der 'Blaue Reiter'* in von Maur (1985), S. 345-359.

- Hentschel 2000 Barbara HENTSCHEL: *Kandinsky und Goethe. Über das Geistige in der Kunst in der Tradition Goethescher Naturwissenschaft*, Berlin 2000.
- Illies 2009 Florian ILLIES: *Die Bauhausbücher als ästhetisches Programm. Avantgarde im Format 34 x 18* in Wolfgang THÖNER (Red.): *Modellbauhaus*, Berlin 2009, Ausst.-Kat. Berlin (22. Juli-4. Oktober 2009), S. 233-250.
- Kandinsky 1908/1909 Wassily KANDINSKY: *Farbensprache* in Kandinsky/Ed. Friedel (2007), s. u., S. 289-312.
- Kandinsky 1912 Wassily KANDINSKY: *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, Ed. Bern-Sulgen-Zürich 2009 (3. Auflage der 2004 revidierten Neuauflage).
- Kandinsky 1913 Wassily KANDINSKY: *Rückblicke*, Berlin 1913, Ed. Bern 1977.
- Kandinsky 1926 Wassily KANDINSKY: *Punkt und Linie zu Fläche*, München 1925, Ed. Bern 2011.
- Kandinsky 1976 Nina KANDINSKY: *Kandinsky und ich. Mein Leben mit einem großen Künstler*, München 1976, Ed. München 1999.
- Kandinsky/Ed. Friedel 2007 Helmut FRIEDEL (Hg.): *Kandinsky. Gesammelten Schriften 1889-1916*, München 2007.
- Kandinsky/Ed. Sers 1975 Philippe SERS (Hg.): *Cours du Bauhaus aus W. Kandinsky: Ecrits complets, T. 4*, Paris 1975.

- Kropfnger 2003 Klaus KROPFINGER: *Art. Wassily Kandinsky* in Ludwig FINSCHER, *MGG² Personenteil* Bd. 9, Kassel 2003, Sp. 1436 -1447.
- Marc/Kandinsky 1912 Franz MARC und Wassily KANDINSKY (Hg.): *Der Blaue Reiter*, München 1912, Ed. München-Zürich 1997.
- Marc/Kandinsky 1983 Klaus LANKHEIT (Hg.): *Wassily Kandinsky, Franz Marc. Briefwechsel. Mit Briefen von und an Gabriele Münter und Maria Marc*, München 1983.
- von Maur 1985 Karin von MAUR: *Vom Klang der Bilder*, München [u.a.] 1985.
- von Naredi-Rainer 1996 Paul von NAREDI-RAINER: *Art. Harmonie* in Ludwig Finscher: *MGG² Sachteil* Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 116-132.
- Nünning 1998 Ansgar NÜNNING (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart [u.a.] 2001, Ed. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage.
- v. Palisca/Krützfeld 1996 Claude V. PALISCA und Werner KRÜTZFELD: *Art. Kontrapunkt* in Ludwig FINSCHER, *MGG² Sachteil* Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 596-628.
- Ringbom 1970 Sixten RINGBOM: *The sounding Cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*, Åbo 1970.
- Roethel/Hahl-Koch 1980 Hans Konrad ROETHEL und Jelena HAHL-KOCH (Hg.) *Kandinsky. Die gesammelten*

Schriften (7 Bd.), davon Bd. 1²⁰³:
*Autobiographische, ethnographische und
juristische Schriften*, Bern 1980.

- Rosenberg 2007 Raphael ROSENBERG: *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Frankfurt/Main 2007, Ausst.-Kat. Frankfurt/Main (6. Oktober 2007-6. Jänner 2008).
- Rosenberg im Druck Raphael ROSENBERG: *Die Kartographie der Aura aus dem Geist der Wirkungsästhetik: Synästhesie und das Verhältnis von Kunst und Esoterik um 1900* in Monika NEUGEBAUER-WÖLK: *Aufklärung und Esoterik. Wege in die Moderne*, Tübingen im Druck.
- Rummenhüller 1996 Peter RUMMENHÖLLER: *Art. Harmonielehre* in Ludwig Finscher: *MGG² Sachteil Bd. 4*, Kassel 1996, Sp. 132-153.
- Schönberg 1911 Arnold SCHÖNBERG: *Harmonielehre*, Wien 1911, Ed. Wien 2011.
- Schoon 2006 Andi SCHOON: *Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld 2006.
- Short 2010 Christopher SHORT: *The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928. The Quest for Synthesis*, Oxford [u.a.] 2010.
- Steiert 1995 Thomas STEIERT: *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei*, Frankfurt/Main [u.a.] 1995.

²⁰³ Jelena Hahl-Fontaine schreibt im Vorwort der revidierten Neuauflage der 3. Auflage, dass nach dem Tod von Hans Konrad Roethel sowie „weiterer bedauerlicher Umstände“ die Fortführung der Gesammelten Schriften.

Württemberg 1979

Franzsepp WÜRTEMBERGER: *Malerei und Musik: die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander – dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage*, Frankfurt/Main 1979.

Zimmermann 2002

Reinhard ZIMMERMANN: *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Berlin 2002.

Zweite 1982

Armin ZWEITE: *Kandinsky und München Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, München 1982, Ausst. -Kat. Städt. Galerie im Lenbachhaus (18. August-17. Oktober 1982).

Internet

www.duden.de

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Wassily Kandinsky, Deckblatt *Über das Geistige in der Kunst* (1912), www.prometheus-bildarchiv.de, Fotoarchiv O. B.

Abb. 2: Wassily Kandinsky, Tabelle I *Über das Geistige in der Kunst* (1912), www.prometheus-bildarchiv.de, Fotoarchiv O. B.

Abb. 3: Wassily Kandinsky, Tabelle II *Über das Geistige in der Kunst* (1912), www.prometheus-bildarchiv.de, Fotoarchiv O. B.

Abb. 4: Wassily Kandinsky, Tabelle III *Über das Geistige in der Kunst* (1912), www.prometheus-bildarchiv.de, Fotoarchiv O. B.

Abb. 5: Wassily Kandinsky, *Impression Nr. V (Park)* (1911) in ders. *Über das Geistige in der Kunst* (1912), S. VI.

Abb. 6: Wassily Kandinsky, *Improvisation Nr. 18* (1911), ebd., S. VII.

Abb. 7: Wassily Kandinsky, *Komposition Nr. 2* (1910), ebd., S. VIII.

Abb. 8: Wassily Kandinsky, Deckblatt *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), www.prometheus-bildarchiv.de, Fotoarchiv O. B.

Abb. 9: Florian Illies, *Die Bauhausbücher als ästhetisches Programm. Avantgarde im Format 34 x 18* in Wolfgang Thöner (Red.): *Modellbauhaus*, Berlin 2009, Ausst.-Kat. Berlin (22. Juli-4. Oktober 2009), S. 237.

Abb. 10: Wassily Kandinsky, [ohne Titel] in *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), Ed. 2011, S. 24.

Abb. 11: Wassily Kandinsky, *Bild 3: Beispiele der Punktformen*, ebd., S. 29.

Abb. 12: Wassily Kandinsky, *Bild 4*, ebd., S. 35.

Abb. 13: Wassily Kandinsky, *Bild 11: V. Symphonie Beethovens. (die ersten Takte.)*, ebd. S. 44

Abb. 14: Wassily Kandinsky, *Bild 11: Dasselbe in Punkte übersetzt*, ebd. S. 45.

Abb. 15: Wassily Kandinsky, *Bild 11: Dasselbe in Punkte übersetzt / Das 2. Thema in Punkte übersetzt*, S. 46.

Abb. 16: Wassily Kandinsky, *Bild 23*, ebd. S. 68.

Abb. 17: Wassily Kandinsky, *Bild 25*, ebd. 73.

Abb. 18: Wassily Kandinsky, *Bild 26*, ebd. 74.

Abb. 19: Wassily Kandinsky, *Bild 27*, ebd.

Abb. 20: Wassily Kandinsky, *Bild 34*, ebd. S. 86.

Abb. 21: Wassily Kandinsky, *Bild 47: Geometrisch-Gebogene im Aufstieg* und *Bild 48: Dieselbe mit regelmäßigem Abnehmen des Nachdruckes, wodurch erhöhte Spannung des Aifstieges erreicht wird*, ebd. S. 96.

Abb. 22: Wassily Kandinsky, *Bild 59-61*, ebd., S. 103.

Abb. 23: Wassily Kandinsky, *Bild 83: Gewichtsverteilung*, ebd. S. 145.

Abb. 24: Wassily Kandinsky, *Bild 84: 'Harmonische' Diagonale* und *Bild 85: 'Disharmonische' Diagonale*, ebd. S. 146.

Abb. 25: Wassily Kandinsky, *Bild 102*, ebd. S. 162.

Abbildungen

Abb. 1:



Abb. 2:

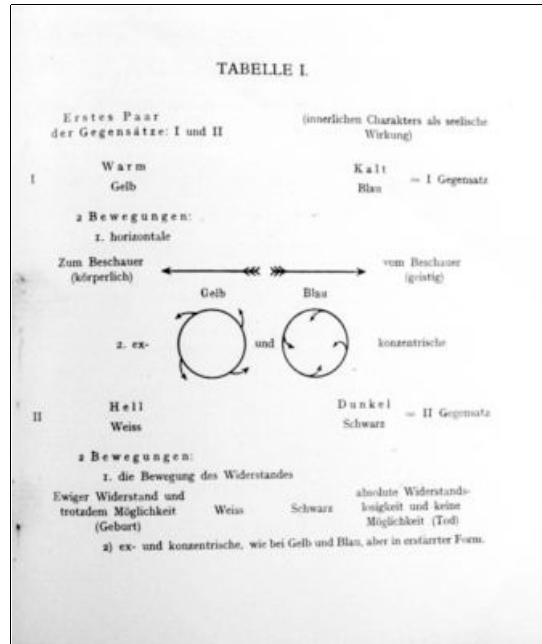


Abb. 3:

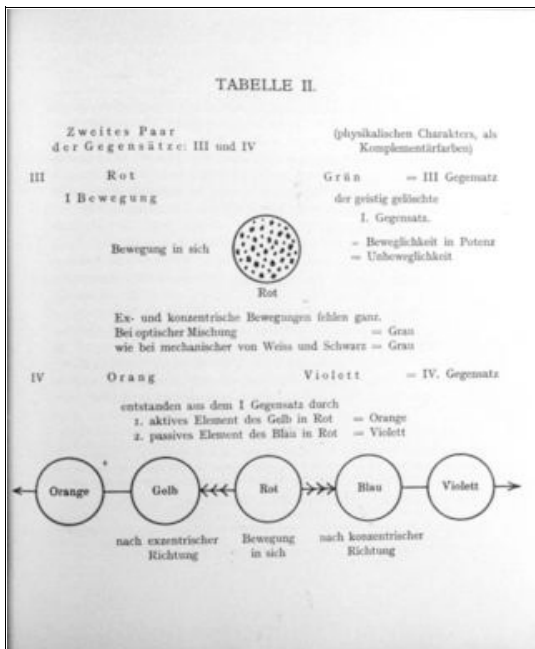


Abb. 4:

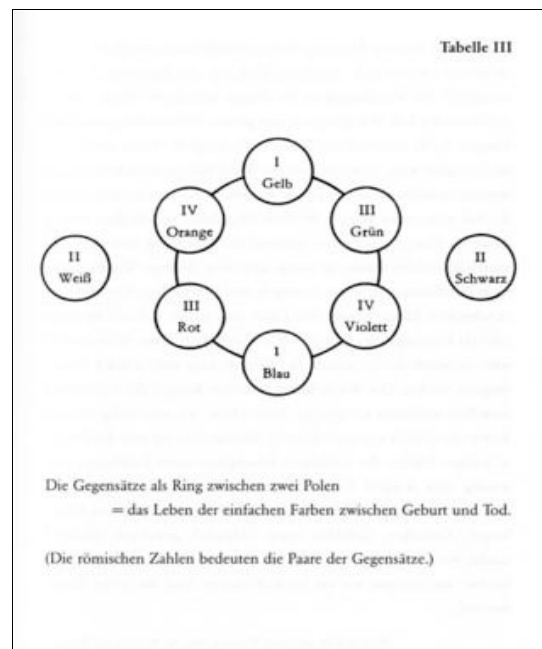


Abb. 5:



Abb. 6:



Abb. 7:



Abb. 8:

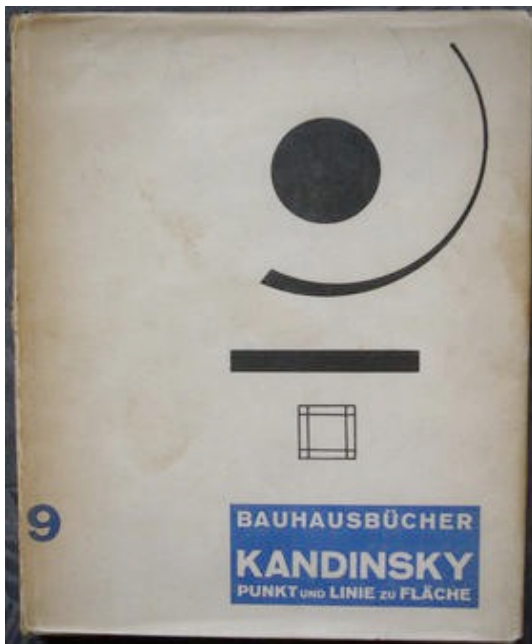


Abb. 9:



Abb. 10:



Abb. 11:

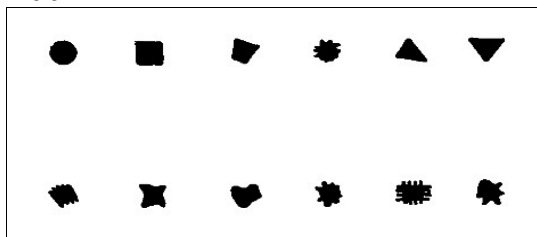


Abb. 12:

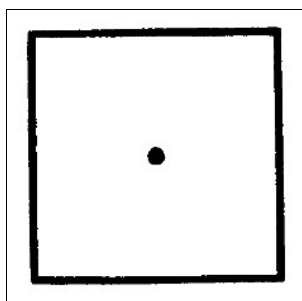


Abb. 13:

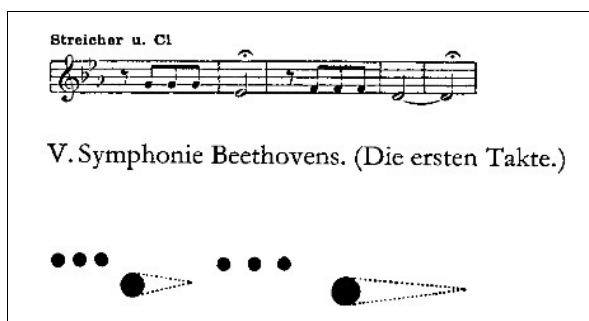


Abb. 14:

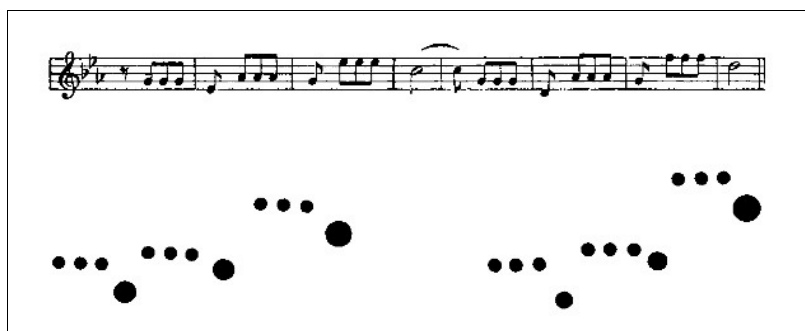




Abb. 15:

in der Coda




Str. + Holz Hörner + Trp. Pauke

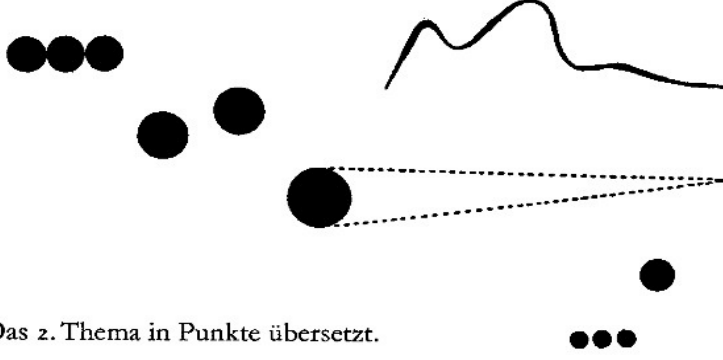


Dasselbe in Punkte übersetzt.

2. Thema



ff sf p



Das 2. Thema in Punkte übersetzt.

Abb. 16:

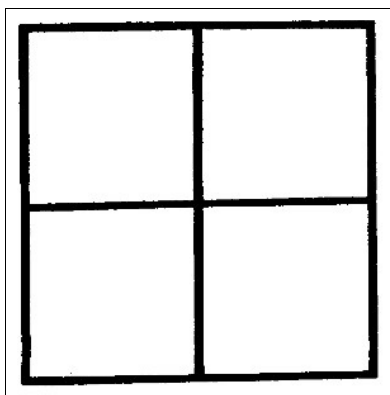


Abb. 17:

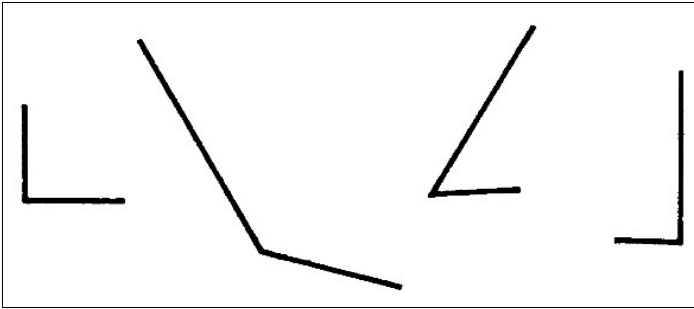


Abb. 18 und 19:

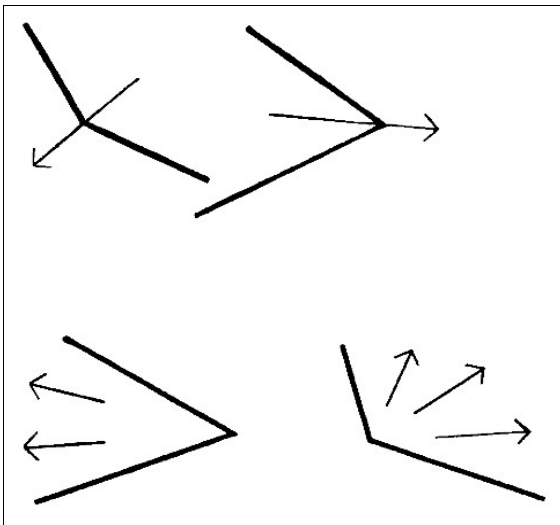


Abb. 20:

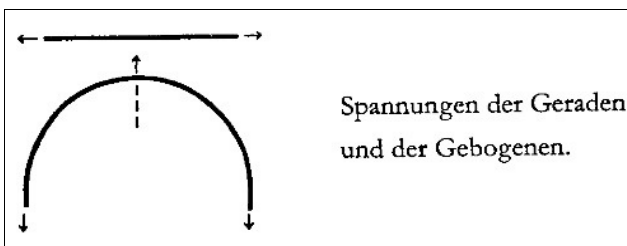


Abb. 21:

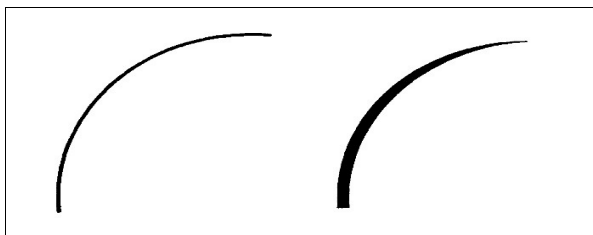


Abb. 22:

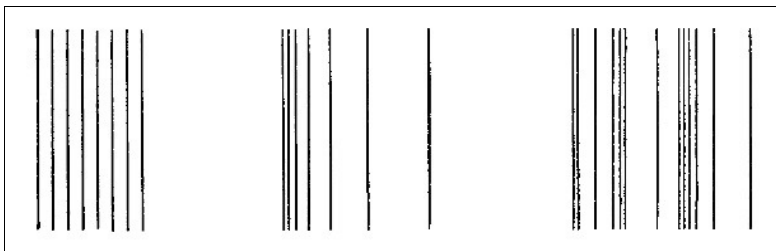


Abb. 23:

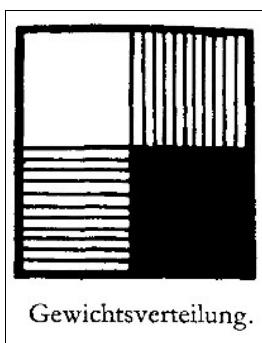


Abb. 24:

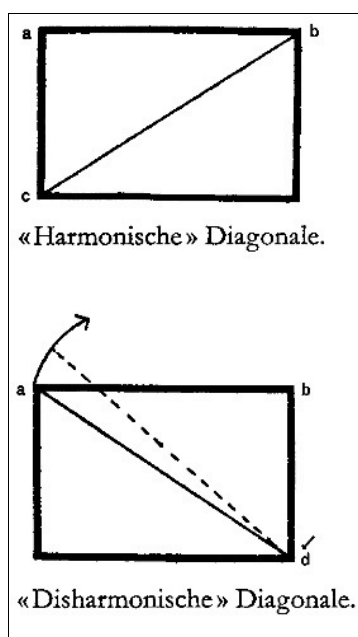
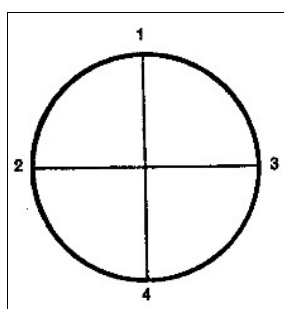


Abb. 25:



Abstract

Gegenstand dieser Diplomarbeit ist die Untersuchung musikalischer Begriffe in den Kunsttheorien *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) von Wassily Kandinsky. Im Ornat von Kandinskys Rhetorik und Stilistik sind in beiden Theoriewerken Termini aus der Musik zu finden, welche sowohl in einer semantischen als auch linguistischen Analyse untersucht werden. Kandinsky sah in der Musik das geeignete Vorbild für abstrakte Kunst, da diese sich von der Natur gelöst hatte und ihre eigenen Kompositionsregeln besaß.

Ziel dieser Arbeit ist es, das Spektrum der musikalischen Begriffe in ihrer Häufigkeit und Anwendung darzustellen. Hierfür werden die Wortfamilien 'Klang', 'Musik' und 'Harmonie' in ihrer Häufigkeit, in ihren Derivationen und in ihrer Funktion untersucht. Außerdem werden auch die Stellen, an denen sie eingesetzt werden berücksichtigt. Auch die Verwendung der 'Musikinstrumente', die Namen der in den Theorien genannten 'Komponisten' wie auch die beiläufig erwähnten musikalischen Begriffe sind Gegenstand dieser Abhandlung. Während die aufgezählten Stichworte in beiden Schriftwerken zu finden sind, werden die spezifisch musikalischen Begriffe wie 'Kontrapunkt', 'Generalbass', 'Harmonielehre' und 'Leitmotiv' nur in *Über das Geistige in der Kunst* (1912) als schwache Metaphern verwendet.

Aus den Ergebnissen der vorliegenden Diplomarbeit kann geschlossen werden, dass die musikalischen Begriffe in ihrer absoluten Zahl zwischen *Über das Geistige in der Kunst* (1912) und *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) mit Ausnahme von 'Klang' bei den Stammwörtern abgenommen haben. Relativ gesehen wird diese Entwicklung in der Dichte der musikalischen Begriffe bestätigt, sie zeigt jedoch die Unterschiede noch genauer.

LEBENS LAUF

灰井 和佐
はいい かずさ

Mag. phil. Kazusa A. Haii
Fleischmarkt 14/16
1010 Wien
+43/680/1288550
kazusa.haii@gmail.com

Ausbildung

- 10/2007 – 12/2012 **Diplomstudium der Kunstgeschichte, Universität Wien**
10/2007 – 09/2011 **Diplomstudium der Musikwissenschaft, ebd.**
Diplomarbeiten: „Musikalische Begriffe in der Kunsttheorie von Wassily Kandinsky“ und „Morton Feldman und die Maler der New York School“
03/2010 – 08/2010 Forschungsstelle Max Ernst, Paris
10/2006 – 09/2007 **Studium der interdisziplinären Kulturwissenschaft, Universität Tokio** [東京大学、超域文化科学科]
10/2003 – 09/2006 **Magisterstudium der Kunstgeschichte (HF), Freie Universität Berlin und Musikwissenschaft (HF), Humboldt-Universität zu Berlin**

Forschungsschwerpunkte

Europäische und Amerikanische Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere die interdisziplinäre Auseinandersetzung von Malerei mit Musik, Medienphilosophie, Japonismus
Japanische Kunst (u.a. traditionelles Theater, Film und Fernsehoper)

Vorträge

26. Oktober 2012 Podium junger Wissenschaftler: „Wanderer zwischen den Welten“, „Entdeckungen VII. New York, New York“ (26.-27. Oktober 2012), Kurt Weill Zentrum Dessau
23. März 2012 „Ein eigenes Terrain? Fernsehoper in Japan“, Symposium „Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater“, Universität Siegen, 21.-23. März 2012, Publikation erwartet
20. Januar 2011 „Abstraktion in bildender Kunst und Musik: Morton Feldmans *Projections* und *Intersections*“, Workshop zu graphischer Notation nach 1945 „Graphische Notation zwischen Abstraktion und ästhetischer Praxis“, ‚leikones‘ – NFS Bildkritik Basel in Kooperation mit dem Graduiertenkolleg „Schrift**bil**dlichkeit“ Berlin, Universität Basel
21. Juni 2010 „Die Abstraktion als Lösung der Avantgarde oder die Kunstgattungen im 20. Jahrhundert. Morton Feldman und die Maler der New York School“, *Studierendengespräche* im SoSe 2010, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

Sonstiges

Sprachen: Deutsch und Japanisch (Muttersprachen); Englisch und Französisch (fließend); Latein (Basiskonntnisse)
Arbeitserfahrung, Praktika, Stipendien und Volontariate in Deutschland, Frankreich, Griechenland, Italien, Japan und Österreich
Studienrichtungsvertretung [Fachschaftsrat] an der Humboldt-Universität zu Berlin