

Arnold Schönberg en Wassily Kandinsky

<http://www.youtube.com/watch?v=qA3JSI2yd3YY>

<http://www.youtube.com/watch?v=3jfp7isw5c>

Een voorbeeld van wederzijdse inspiratie in de confrontatie tussen muziek en schilderkunst

Man würde nicht mit Unrecht ein Bild von mächtigen Effekten mit einem musikalischen Stücke aus dem Durton, ein Gemälde von sanften Effekt mit einem Stücke aus dem Mollton vergleichen, so wie man für die Modifikation dieser beiden Haupteffekte andere Vergleiche finden könnte.

Goethe.

Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst.

Schopenhauer

Wenn er aufgehört hat die vielen Töne zu horen, vermag er den EINEN wahrzunehmen – den inneren Ton, der die äusseren zum Schweigen bringt.

Blavatsky

Biografische gegevens Kandinsky en Schönberg.

Omdat de conceptuele noties van Schönberg en Kandinsky al rond 1910-1911 parallellen laten zien kan nauwelijks van een beïnvloeding over en weer gesproken worden. Hun theoretische werken, de Harmonielehre van Schönberg en Über das Geistige in der Kunst van Kandinsky waren begin 1911 al grotendeels geschreven en beide werden in de loop van 1911 gepubliceerd. In hun briefwisselingen tonen beide mannen zich opgetogen over de overeenstemming tussen hun beider ideeën.

Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst

<http://www.gutenberg.org/ebooks/5321>

De volgende biografische gegevens geven informatie over de afkomst en vroege ontwikkeling van beide mannen, met name in de periode van 1908 tot 1914 toen Kandinsky in het spanningsveld tussen abstract en figuratief zijn werkgroepen van Impressionen, Improvisationen en Kompositionen ontwikkelt en Schönberg doorbreekt in het rijk van de zogenaamd atonale, vrije muziek.

1866

Op 4 december wordt Wassily Kandinsky als eerste en enig kind van Wassily Kandinsky en diens vrouw Lydia Ticheeva in Moskou geboren. In de eerste jaren wordt Kandinsky door zijn tante Elisabeth Ticheeva opgevoed die hem waarschijnlijk het schilderen met waterverf bijbrengt.

1871

De familie Kandinsky verhuist naar Odessa. Kandinsky bezoekt daar het gymnasium en neemt tekenles. In zijn Rückblicke schrijft hij: Ik herinner me hoe ik van het materiaal zelf hield, hoe de kleuren en potloden voor mij bijzonder aantrekkelijk, mooi en levendig waren.

1874

Op 13 september wordt Arnold Schönberg in Wenen geboren als oudste kind van koopman Samuel Schönberg en Pauline Nachod. De ouders hebben in Wenen een schoenenzaak.

1878-1884

Vanaf zijn dertiende jaar reist Wassily met zijn vader die in Odessa van zijn vrouw is gescheiden, in de zomer regelmatig naar Moskou, zijn geboortestad. Hij ziet in deze stad de oorspong van zijn kunstzinnige strevingen en zijn schilderkundige stemvork. Met achttien jaar vestigt Kandinsky zich voor langere tijd in Moskou.

1882

Terwijl Kandinsky in Rückblicke uitgebreid terugkijkt op zijn jeugd en zijn verhouding met zijn ouders, heeft Schönberg zich weinig over deze dingen uitgesproken. Met acht jaar leert hij vioolspelen. Tegelijkertijd waagt hij zich aan composities. Een biografie over Mozart stimuleert hem zijn composities uit het hoofd op te schrijven zonder zich van een instrument als hulpmiddel te bedienen.

1886-1893

Kandinsky beleeft plezier aan het schilderen maar is voorlopig niet uit op een loopbaan in de kunst. Hij studeert tussen 1886 en 1892 aan de universiteit van Moskou rechten en economie. In 1892 trouwt hij met zijn nichtje Anja Tschimiakin en in 1893 sluit hij zijn studie met een promotie af. In hetzelfde jaar wordt Kandinsky attaché aan de juridische faculteit van de universiteit.

1891

Terwijl Kandinsky in financieel gunstige omstandigheden leeft ziet Schönberg zich een jaar na de dood van zijn vader in 1890 gedwongen voortijdig de school te verlaten en bij een bank te gaan werken. Hij geeft die betrekking gauw op en besluit zich helemaal aan de muziek te wijden.

1895

Schönberg wordt lid van het Weense orkest Polyhymnia. De dirigent van dat ensemble is Alexander von Zemlinsky die decennialang een goede vriend van Schönberg zal blijven. Op muziektheoretisch terrein heeft Zemlinsky Schönberg in aanzienlijke mate beïnvloed. Bovendien spoort Zemlinsky Schönberg aan zich te verdiepen in het werk van Richard Wagner. Geen wonder dat de vroege werken van Schönberg wagneriaans overkomen.

Over Zemlinsky

<http://www.zemlinsky.at/>

1896-1899

Ook Kandinsky wordt gefascineerd door Wagners idee van het Gesamtkunstwerk. Een opvoering van Lohengrin in Moskou heeft als gevolg, dat Kandinsky zijn loopbaan aan de universiteit opgeeft om zich uitsluitend aan de kunst te wijden. Ook heeft een expositie met werken van impressionistische schilders, o.a. de Hooiberg van Claude Monet, veel indruk op Kandinsky gemaakt. Samen met zijn vrouw verlaat Kandinsky Moskou om in de kunstmetropool München schilderles te nemen bij Anton Azbe en Franz von Stuck. Hij geeft de voorkeur aan het schilderen in de open lucht boven het tekenen naar model. Kort voor 1900 leert hij Alexander von Jawlensky en Marianne von Werefkin kennen.

Over Franz von Stuck

http://nl.wikipedia.org/wiki/Franz_von_Stuck

Over Alexander von Jawlensky

<http://www.jawlensky.ch>

Over Marianne von Werefkin:

<http://www.kunstbus.nl/kunst/marianne+von+werefkin.html>

1897-1899

Schönberg schrijft het Strijkkwartet in D dat met succes werd uitgevoerd. Daarnaast componeert hij talrijke liederen die de invloed van de laatromantische traditie van Brahms en Wagner verraden. In 1899 ontstaat Verklärte Nacht opus 4, een compositie voor strijksectet, gebaseerd op een gedicht van Richard Dehmel.

Schönberg, Verklärte Nacht, Boulez

<http://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM>

Verklärte Nacht

Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;
der Mond läuft mit, sie schau'n hinein.
Der Mond läuft über hohe Eichen;
kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,
in das die schwarzen Zacken reichen.
Die Stimme eines Weibes spricht:

Ich trag ein Kind, und nit von Dir,
ich geh in Sünde neben Dir.
Ich hab mich schwer an mir vergangen.
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück
und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,
da ließ ich schauernd mein Geschlecht
von einem fremden Mann umfängen,
und hab mich noch dafür gesegnet.
Nun hat das Leben sich gerächt:
nun bin ich Dir, o Dir, begegnet.

Sie geht mit ungelenkem Schritt.
Sie schaut empor; der Mond läuft mit.
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.
Die Stimme eines Mannes spricht:

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

Du hast mich selbst zum Kind gemacht.
Er faßt sie um die starken Hüften.
Ihr Atem küßt sich in den Lüften.
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.

Ik behoort tot diegenen die in het algemeen erg snel componeren. Een lied voor zangstem en piano neemt één tot drie uur in beslag, drie uur wanneer ik ongelukkigerwijs een lang gedicht moet toonzetten. (Schönberg in 1948).

1901-1902

Kandinsky schildert door het impressionisme beïnvloede landschappen en laat zich inspireren door de Jugendstil. Hij richt de kunstenaarsgroep Phalanx op. Tot de leerlingen van de bijbehorende schilderschool behoort Gabriele Münter met wie Kandinsky die ongelukkig getrouwd is, zich verlooft. In 1902 ontstaan de eerste voor ons bekende aquarellen en houtsneden. Schönberg trouwt in 1901 met Mathilde von Zemlinsky, zuster van Alexander. Met haar gaat hij naar Berlijn. Daar werkt hij korte tijd als kapelmeester bij het cabaret Überbrettel en componeert op teksten van Otto Julius Bierbaum en Frank Wedekind. In deze tijd leert Schönberg Richard Strauss kennen die hem het Liszt-Stipendium van de Algemene Duitse Muziekvereniging toekent en een docentenplaats verschafft aan het conservatorium van Stern. In 1902 wordt Schönbergs dochter Gertrud geboren, de eerste van in totaal vijf kinderen.

1903

Samen met zijn gezin keert Schönberg naar Wenen terug. Daar gaat hij om met Gustav Mahler, de architect Adolf Loos en de schilder Oskar Kokoschka. Hij heeft het in deze jaren niet breed. In 1903 componeert hij het symfonisch gedicht *Peleas und Melisande* opus 5, dat geïnspireerd is door de muziek van Mahler en Strauss. Voor het eerst gebruikt Schönberg hier kwartakkoorden.

Schönberg, Pelléas et Melisande

<http://www.youtube.com/watch?v=7PwkScjZt6M>

1904

Kandinsky ontbindt de kunstenaarsgroep Phalanx. Schönberg sticht samen met Zemlinsky de vereniging van toonscheppende kunstenaars waarvan Gustav Mahler erevoorzitter wordt. In 1905 begint Schönberg in Wenen compositiecursussen te geven. Anton von Webern en Alban Berg behoren tot zijn eerste leerlingen.

Anton von Webern

<http://www.antonwebern.com/>

Alban Berg

<http://www.pytheasmusic.org/berg.html>

1904-1908

Kandinsky maakt samen met Gabriele Münter lange reizen die hem naar Nederland, Berlijn, Parijs, Odessa, Tunis, Brussel en Wenen brengen. Van 1904 tot 1910 neemt Kandinsky jaarlijks deel aan de Parijse Salon d'Automne. In 1905 wordt hij lid van de Duitse Kunstenaarsbond en exposeert in de Parijse Salon des Indépendants. Na een langdurig verblijf in Sèvres bij Parijs en in Berlijn keren Münter en Kandinsky in juni 1908 naar München terug. In de jaren vóór 1908 wordt hij beïnvloed door impressionisme, Jugendstil en Russische schilders. Zo ontstaan sprookjesachtige afbeeldingen van figuren die zich in schilderachtige kostuums bewegen voor de silhouetten van Russische steden. Door lichtpunten op een donkere ondergrond te plaatsen bereikt hij een speels effect.

Kandinsky, schilderijen

<http://www.abcgallery.com/K/kandinsky/kandinsky.html>

Rond 1904-1905 gaat Schönberg zich op het schilderen toeleggen. Dat gebeurt na zijn kennismaking met de jonge Weense expressionistische schilder Richard Gerstl. Uit financiële overwegingen schildert Schönberg op doeken van klein formaat zijn portretten en zelfportretten, evenals zijn Blicke en Visionen. Veel van de schilderijen die hij tot rond 1912 maakt, laten een beklemmende sfeer zien. De kleur beige overheeft. Handen reiken vanaf de rand van het schilderijen naar het beeldvlak en gloeiende ogen staren de kijker aan.

Schönberg neemt in overweging het schilderen als bijverdienste erbij te doen en vraagt zijn uitgever hem opdrachten voor portretten te geven.

Mijn potentiële klanten moeten mijn schilderijen wel waarderen omdat ze door vakautoriteiten worden geprezen. Ook is het voor hen veel interessanter door een musicus van mijn reputatie te worden geschilderd dan door een of andere kunsthandsman wiens naam geen mens over twintig jaar nog zal kennen, terwijl die van mij al deel uitmaakt van de muziekgeschiedenis.

Schönberg aan Emil Hertzka, zijn uitgever, 7 maart 1910

1906

Schönbergs zoon Georg wordt geboren

1907-1908

Schönbergs Strijkkwartet in d (op. 7, 1905), het Strijkkwartet in fis (op. 10, 1907-08) en de Kammer-symphonie (op. 9, 1906) krijgen hun première in Wenen. De harmonische structuur van de Kammer-symphonie berust op kwartakkoorden die de toenmalige toehoorders vreemd in de oren klonken. De uitvoering in Wenen leidt tot felle afwijzende reacties bij het publiek.

Schönberg, Strijkkwartet op 7

<http://www.youtube.com/watch?v=kpTXZDVe5Wg>

Schönberg, Kammer symphonie

<http://www.youtube.com/watch?v=4po3zSPTeXy>

1908

Samen met Jawlensky en Marianne von Werefkin brengen Kandinsky en Gabriele Münter in de herfst van 1908 een paar weken door in Murnau (in boven-Beieren), waar beide paren schilderen. Kandinsky ontdekt de volkse Beierse votiefprenten en achterglasschilderingen.

Over de achterglasschilderkunst:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hinterglasmalerei>

De motieven van Murnau die Kandinsky in de eerstvolgende jaren schildert, dienen in toenemende mate als aanleiding de kracht van de kleuren tot ontwikkeling te laten komen. Deze winnen steeds meer aan eigenwaarde terwijl het onderwerp nauwelijks meer van belang is. Kandinsky geeft zijn impressionistische manier van schilderen op en werkt met grote, in elkaar vervlochten kleurvlakken, bijvoorbeeld in zijn Murnau met kerk, 1910. Daarin is naast de invloed van achterglasschilderingen ook die van de Fauves, met name Matisse te onderkennen.

Over de Fauves:

<http://www.arthermitage.org/Fauvism.html>

Schönberg gaat zich vanaf 1908 toeleggen op een atonale schrijfwijze, te beginnen met de toonzetting van vijftien gedichten uit Das Buch der hängenden Gärten van Stefan George (opus 15) en de Drei Klavierstücke opus 11.

Schönberg op. 11

<http://www.youtube.com/watch?v=DUHn7knkrLc>

In hetzelfde jaar begint hij te werken aan het muziekdrama Die glückliche Hand (opus 18).

Die glückliche Hand

<http://www.schoenbergmusic.com/opus/opus-18.htm>

Schönberg, Glückliche Hand

http://www.youtube.com/watch?v=3zBirxta_iQ

1909

In 1909 wordt de Neue Künstlervereinigung München opgericht met als leden Kandinsky (voorzitter), Münter, Jawlensky, von Werefkin en onder andere ook Alfred Kubin. De eerste twee exposities in 1909 en 1910 krijgen slechte kritieken. Kandinsky schrijft twee Bühnenwerke in het Russisch: Groene Klank en Zwart en Wit. Schönberg schrijft Erwartung (opus 17), een monodrama voor sopraan en orkest. Hij ontwikkelt een notenschrijfmachine waarvoor hij patent aanvraagt.

Schönberg, Erwartung

http://www.youtube.com/watch?v=_PIH-Q-I1IM

1910

Kandinsky heeft exposities in Düsseldorf, Odessa en München. In de kunstsalon Heller in Wenen worden olieverfschilderingen en aquarellen van Schönberg tentoongesteld. Belangrijke werken zijn het Blaue Selbstporträt en de Rote Blick. In de herfst begint Schönberg als privatdocent aan de Wiener Akademie für Musik und Darstellende Kunst.

1911

Op aandringen van Franz Marc bezoekt Kandinsky samen met collega's van de Neue Künstlervereinigung München op 1 januari het Schönberg-concert in het Odeon van München. Onder de indruk

van de daar gehoorde muziek schildert hij Impression III.

Impression III :

<http://www.abcgallery.com/K/kandinsky70.html>

In de daaropvolgende briefwisseling stellen beide kunstenaars vast dat hun theoretische stellingnamen die ze onafhankelijk van elkaar hebben geformuleerd, in grote lijnen met elkaar overeenstemmen.

Kandinsky schrijft op 26 januari aan Schönberg

Ik heb mijn gedachten over heel wat zaken laten gaan, o.a. bewust en onbewust werken. In de kern ben ik het met uw opvatting eens. Dat wil zeggen: wanneer men al aan het werk is, moeten er geen gedachten opkomen, maar de 'innerlijke stem' moet alleen spreken en sturen.

Dat Kandinsky door de muziek van Schönberg was gefascineerd blijkt ook uit het feit dat hij het hoofdstuk Octaaf- en kwintparallel en er commentaar bij gaf. Beide kunstenaars zoeken elkaar op nadat ze foto's van hun werken hebben uitgewisseld. Kandinsky prijst de schilderijen van de componist die hij als realistisch – niet abstract – aanmerkt. De volgende jaren spelen figuratief en abstract in het werk van Kandinsky in gelijke mate een rol. Hij onderscheidt drie werkgroepen: voorstellingen waaraan belevenissen van een uiterlijke natuur ten grondslag liggen, Impressionen; rechtstreeks uitgedrukte innerlijke beweging, Improvisationen; abstracte, uit het gevoel ontstane ontwerpen die via schetsen en studies tot grondig doordachte werken worden ontwikkeld, Kompositionen. In de praktijk wordt het onderscheid tussen deze werkgroepen niet altijd even duidelijk. Wanneer de jury van de NKVM Komposition V van Kandinsky niet wil opnemen in de derde expositie van de vereniging, treden Kandinsky, Marc, Münter, Kubin en anderen uit de kunstenaarsgroep. Kandinsky en Marc organiseren een tegententoonstelling die net als die van de NKVM in Galerie Thannhauser plaatsvindt. Deze expositie vindt plaats onder de titel Der Blaue Reiter. In een brief van Marc lezen we: We zullen proberen het centrum van de moderne beweging te worden. Op de expositie die tot 1914 in elf steden in Europa wordt gehouden is ook werk van Schönberg te zien. Deze verhuist in november opnieuw naar Berlijn. Aan het conservatorium doceert hij esthetica en compositie. In hetzelfde jaar verschijnen de Harmonielehre van Schönberg en Über das Geistige in der Kunst van Kandinsky.

Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst in Engelse vertaling

<http://www.gutenberg.org/cache/epub/5321/pg5321.html>

<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/kandinskytext.htm>

1912

Op 16 oktober wordt Pierrot Lunaire (opus 21) van Schönberg uitgevoerd in Berlijn.

Schönberg, Pierrot Lunaire

<http://www.youtube.com/watch?v=veUJxETj7-c>

Strawinsky nodigt hem uit een voorstelling bij te wonen van het ballet Petruschka door Les Ballets Russes onder leiding van Serge Diaghilew. Een uitvoering van Pierrot Lunaire in Stuttgart leidt tot contacten met Oskar Schlemmer die aan nieuwe vormen van ballet werkt. In Budapest worden schilderijen van Schönberg getoond op de expositie Neukunst Wien. Hem wordt een Festschrift aangeboden, maar hij wijst een professoraat aan de Weense Muziekakademie af. Een tweede expositie van Der Blaue Reiter is gewijd aan veel tekeningen en grafiek. In mei verschijnt de almanak Der Blaue Reiter bij Reinhard Piper in München. Naast reproducties van twee schilderijen zijn van Schönberg de partituur Herzgewächse (opus 20, 1911) en de bijdrage Das Verhältnis zum Text opgenomen. Van Kandinsky bevat de almanak Über die Formfrage en Über Bühnenkomposition, als ook Der gelbe Klang, een grensoverschrijdend abstract Gesamt-

kunstwerk dat helemaal vergelijkbaar is met Die glückliche Hand van Schönberg.

Bij de creatie van Der gelbe Klang is Kandinsky geïnspireerd door de compositie Prometheus – Gedicht vom Feuer van Skrjabin, die in 1911 in Moskou werd uitgevoerd.

Scriabin, Prometheus

<http://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>

Schönberg aan Kandinsky, 19 augustus 1912

Der gelbe Klang bevalt me buitengewoon. Het is hetzelfde wat ik met mijn Glückliche Hand heb nagestreefd. Allen gaat u nog verder dan ik bij het afzien van iedere bewuste gedachte, iedere concrete handeling. Dat is natuurlijk een groot voordeel. We moeten ons ervan bewust worden dat er raadsels om ons heen zijn. We moeten de moed opbrengen deze raadsels in de ogen te zien zonder laf naar 'de oplossing' te vragen.

Der gelbe Klang vergeleken met Die glückliche Hand

<http://www.digischool.nl/ckv2/moderne/moderne/schonberg/kandinsky.htm>

Kandinsky en Marc doen moeite bijdragen voor een tweede deel van Der Blaue Reiter bijeen te brengen. Uiteindelijk komt het niet tot dat tweede deel. In oktober wordt in Berlijn een aparte tentoonstelling aan het werk van Kandinsky gewijd.

1913

De in laatromantische stijl geschreven Gurrelieder (1901) van Schönberg worden met veel succes in Wenen uitgevoerd. Schönberg legt de laatste hand aan Die glückliche Hand en begint met de compositie van Vier Orchesterlieder (opus 22). Met behulp van talrijke schetsen en studies maakt Kandinsky Komposition VI, Komposition VII en Bild mit weissem Rand. Werk van Kandinsky wordt tentoongesteld in New York, Chicago en Boston. Uitgeverij Der Sturm publiceert het Album Kandinsky 1901-1913 waarin ook de autobiografische tekst Rückblicke is opgenomen. Onder de titel Klänge publiceert Kandinsky een reeks houtsneden met abstracte composities.

1914

Schönberg dirigeert zijn werk in Engeland en Nederland. Kandinsky schildert vier werken van groot formaat voor de woning van Edwin R. Campbell in New York. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog verlaat Kandinsky op 3 augustus Duitsland en reist met Gabriele Münter naar Zwitserland en aansluitend alleen via de Balkan naar Odessa en Moskou. Schönberg werkt verder in Berlijn.

Na 1914

Tussen december 1915 en maart 1916 vindt in Zweden, waar Kandinsky exposeert, het laatste samenzijn met Gabriele Münter plaats. Terug in Moskou trouwt Kandinsky op 11 februari 1917 met Nina von Andreevsky. In hetzelfde jaar wordt zijn zoon Wsewolod geboren die al in 1920 sterft. Na het uitbreken van de oktoberrevolutie is Kandinsky in Moskou een veelgevraagde kunstenaar die vele cultuurpolitieke taken krijgt te vervullen. Na 1915 schildert hij veel minder. In december 1921 keert hij terug naar Duitsland om uiteindelijk in juni 1922 een professoraat aan het Bauhaus in Weimar op zich te nemen.

Bauhaus:

<http://nl.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>

In 1915 keert Schönberg naar Wenen terug, wordt opgeroepen en ingedeeld maar weet met hulp van vrienden vrijstelling van militaire dienst te krijgen. Hij begint aan het onvoltooid gebleven oratorium Die Jakobsleiter. In 1918 richt hij de Verein für musikalische Privataufführungen op. In 1920 gaat hij op tournee door Nederland. In 1923, het jaar waarin zijn echtgenote Matilde sterft, publiceert hij zijn Lehre der Komposition mit zwölf Tönen. In 1924 vindt de

premiere plaats van Erwartung en Die glückliche Hand. Schönberg hertrouwt met Gertrud Kolisch die hem drie kinderen schenkt. In 1925 gaat hij doceren aan de Berliner Akademie der Künste. Het contact tussen Schönberg en Kandinsky breekt met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog af. Beiden ontmoeten elkaar toevallig in juli 1927 aan de Wörthersee. Rond 1920 breekt zowel voor Kandinsky als voor Schönberg een nieuwe scheppingsfase aan. Kandinsky ontwikkelt de geometrische abstractie, Schönberg de twaalftoontechniek.

*

Kandinsky sterft op 13 december 1944 in Neuilly-sur-Seine, Arnold Schönberg op 13 juli 1951 in Los Angeles.

De almanak Der blaue Reiter

Op 2 januari 1911 bezocht Kandinsky samen met andere schildercollega's, onder wie Franz Marc, een concert van Arnold Schönberg in München. In het Odeon aldaar kon hij luisteren naar het Strijkkwartet in fis opus 10 uit 1907-08 en Drei Klavierstücke opus 11 uit 1909. Van wat hij daar hoorde was hij zodanig onder de indruk dat hij kort daarna zijn beroemde schilderij Impression III (Concert) schilderde.

Impression III

<http://www.abcgallery.com/K/kandinsky70.html>

Het publiek was duidelijk minder enthousiast

Het publiek gedroeg zich onbehouden als vlegels op school, het niesde en schraapte zich de keel onder gegiechel en het verschuiven van stoelen, zodat het moeilijk was de muziek steeds te volgen.

Kandinsky herkende in de vrijer wordende tonaliteit in de delen van het strijkkwartet en in de ontwikkelde atonaliteit van de Klavierstücke een grote wezensverwantschap met zijn steeds abstracter wordende schilderijen. Kandinsky's interesse in de nieuwe muziek van Schönberg zette de schilder ertoe aan om de componist die hij toen nog niet persoonlijk kende, korte tijd later een brief te schrijven. Bij die brief van 18 januari voegde hij een map toe met houtsneden en foto's van zijn meest recente werk. Hij schrijft:

Ik heb zojuist uw concert hier gehoord en heb er veel echte vreugde aan beleefd. U heeft in uw werken datgene verwezenlijkt, waarnaar ik in weliswaar onbepaalde vorm in de muziek zo naar verlangde. Het zelfstandig voortgaan door het eigen lot, het eigen leven in afzonderlijke stemmen in uw composities is juist dat wat ook ik in schilderkundige vorm probeer te vinden.

In deze brief startte hij onmiddellijk een inhoudelijke discussie waarin zijn theorie over de verwantschap van de 'dissonanten' in zowel de actuele schilderkunst als de muzikale compositie door Schönberg al even geanimeerd werd beantwoord en voortgezet. Ook Franz Marc merkte de verwantschap tussen de nieuwe schilderkunst en de muziek op en maakte daarvan melding in lange brieven aan zijn in muziek geïnteresseerde vriendin Maria, waarin hij ook verwijst naar zijn discussie met Kandinsky. In Sindelsdorf schrijft hij haar op 4 januari.

Het Schönbergconcert voldeed geheel aan mijn verwachtingen, zelfs tot aan de tekortkomingen toe die ik bij de vereniging ook vaak bespeur en die helemaal niet doorslaggevend zijn voor de beoordeling. In ieder geval sluit de kunst van beiden nauw bij elkaar aan.

Op 19 juni 1911 schrijft Kandinsky aan Marc een brief waarin hij hem voorstelt om samen met hem een kunstalmanak uit te geven die een afspiegeling moet worden van het actuele kunstleven op verschillende gebieden.

Ik heb een nieuw plan. Piper moet als uitgever fungeren en wij beiden moeten de redacteurs zijn. Een soort almanak (jaarboek) met reproducties en artikelen uitsluitend van kunstenaars afkomstig. Het boek moet een afspiegeling zijn van het gehele jaar. Een koppeling met het verleden en een straal licht op de toekomst moeten deze spiegel volledig tot leven brengen.

Van begin af aan noemt Kandinsky in deze brief ook de confron-

tatie van tot dan toe als heterogeen beschouwde kunstuitingen uit verschillende tijden en genres, maar ook uit de 'hoge kunst' en de primitieve kunst als een uitgangspunt voor het geplande boek.

Daarin zetten we een Egyptenaar naast een kleine Zeh [gedoeld wordt op een kindertekening], een Chinees naast Rousseau, een volksprent naast Picasso, enzovoort. Geleidelijk krijgen we ook musici en literatoren. Het boek kan 'Die Kette' heten of ook anders. Er is wel op gewezen, dat deze confrontatie van de meest uiteenlopende kunstwerken in de talloze illustraties van de almanak, die de naam Der blaue Reiter zou krijgen een nieuwigheid was. Deze tendens had echter zijn voorgeschiedenis. In de tijd van de Romantiek werden de Oudduitse grafische kunst en de middeleeuwse en Perzische miniaturen herontdekt. Bij de jonge Franse schilders waren l' art japonais, l' art primitif en l' art populaire sinds de tweede helft van de negentiende eeuw sleutelwoorden geworden. Tenslotte hadden onafhankelijk van elkaar Picasso en de leden van de kunstenaarsgroep Die Brücke kort daarvoor ook de negerkunst en de schatten van de volkenkundige musea verwelkomd als onverwachte bevestiging van hun eigen 'abstractiedwang'. De combinatie van al deze kunstuitingen uit vervlogen tijden en vreemde culturen, die volkomen tegengesteld waren aan het academische naturalisme van de officiële kunst, blijft echter de verdienste van Der blaue Reiter. De almanak bracht het publiek in kennis van Egyptische schimmenspellen, Franse en Russische volksprenten, kindertekeningen en een selectie van Beierse en Boheemse folkloristische achterglasschilderingen, die daarmee voor het eerst hun intrede deden in de kunstgeschiedenis.

Op 8 september 1911 schrijft Marc aan zijn vriend August Macke uitgebreid over de intenties van de almanak:

We willen een 'almanak' van de grond krijgen die het orgaan van alle nieuwe echte ideeën van onze tijd moet worden. Schilderkunst, muziek, toneel, etc. Hij moet tegelijkertijd in Parijs, München en Moskou verschijnen, met veel illustraties. In Parijs moeten Le Fauconnier en Girieud de eerste medewerkers worden, aan musici hebben we Schönberg en enkele Moskovieten, de Burljuks ook aldaar. Vooral met vergelijkend materiaal moet veel worden verduidelijkt. Jouw oude plannen om vergelijkende kunstgeschiedenis te bedrijven, hebben hier hun plaats gekregen. We zullen oude glasschilderingen, Franse en Russische volksprenten publiceren naast vreemde en eigen nieuwe werken, hier en daar ook 'moderne schilderkunst uit München' daartussen ter vergelijking. We verwachten daarvan zoveel heil en inspiratie, ook direct voor ons eigen werk, voor de verduidelijking van ideeën, dat deze almanak helemaal onze droom is geworden.

Een deel van deze ideeën is nooit verwezenlijkt, onder andere de als 'eye-opener' bedoelde vergelijking van zogenaamde 'moderne kunst uit München' en 'echte avant-garde'.

Men zette zich intensief in voor de inbreng van de eigentijdse muziek die Kandinsky van begin af aan als essentieel had aangemerkt. Onder de artikelen in de uiteindelijke almanak bevonden zich vier belangrijke bijdragen over dit onderwerp:

- 'Das Verhältnis zum Text, van Arnold Schönberg
- 'Über die Anarchie in der Musik', van Thomas von Hartmann
- "'Prometheus" von Skrjabin', van Leonid Sabanejew
- 'Die Freie Musik', van Nicolaj Kulbin

Daarnaast werden er partituren van Schönberg en zijn leerlingen Alban Berg en Anton von Webern opgenomen en tenslotte Kandinsky's beroemde eigen bijdrage 'Der Gelbe Klang' (eine Bühnenkomposition) waarin hij voor het eerst zijn visie op een Gesamtkunstwerk [= een kunstwerk waarin uiteenlopende kunstuitingen zijn vertegenwoordigd] van schilderkunst, muziek en toneel ontvouwde in een tekst die ook nu nog uiterst onconventioneel overkomt. Vooral voor Arnold Schönberg deed Kandinsky als redacteur van de almanak veel moeite. Hij probeerde de Weense componist tijdens diens zomervakantie aan de Starnberger See uit te nodigen in Murnau en

ook in Sindelsdorf 'waar mijn goede vriend Franz Marc (schilder) en zijn vrouw wonen, die zeer veel belangstelling voor u hebben'. Begin september ging Kandinsky alleen op bezoek bij Schönberg aan de Starnberger See, wat hij in zijn laatste brief aan de componist van 1 juli 1936 uit zijn herinnering beschrijft

Weet u nog, beste meneer Schönberg, hoe wel elkaar leerden kennen, aan de Starnberger See. Ik kwam aan met de stoomboot, gekleed in een korte Lederhose, en zag een zwart-wit prent voor me: u was helemaal in het wit gekleed en alleen uw gezicht was diepzwart.

Ook bij deze ontmoeting spraken ze over de grote plannen voor de almanak en over Schönbergs eigen bijdrage daaraan. Al in zijn eerste reactie aan het begin van hun briefwisseling had Schönberg Kandinsky toevertrouwd dat hij zelf ook schilderde. Korte tijd later zond hij hem foto's van zijn werken waarop Kandinsky enthousiast reageerde. Daarom wachtte de redactie van de almanak niet alleen op een artikel over muziektheorie, maar ook op enkele schilderijen van Schönberg, waarvan reproducties in de almanak zouden worden afgedrukt. Schönberg was echter na zijn zomervakantie voor de tweede maal van Wenen naar Berlijn verhuisd om daar aan het conservatorium van Stern een docentschap op zich te nemen en treuzelde vooral met de leveringen van de gewenste schriftelijke bijdrage. Tenslotte kwam ook deze begin 1912 in München aan.

In de herfst van 1911 is ook de naam voor de almanak bedacht. Medio september maakte Kandinsky snel na elkaar minstens elf aquarelontwerpen voor de omslag van de almanak. Van deze elf dragen er al twee het opschrift Der blaue Reiter. In bijna alle ontwerpen is een triomfantelijk naar boven springende ruiter te zien die in zijn uitgestrekte armen een fladderende doek houdt en met zijn vooruitstrevend elan de zegevierende kracht van de geest symboliseert. Voor de definitieve versie van de omslag maakte Kandinsky zich los van deze eerdere ontwerpen en koos hij voor een motief dat met zijn indringende symboliek de intenties van het boek beeldend tot uiting brengt. In het laatste omslagontwerp verschijnt de figuur van de bewapende ruiter in de gedaante van Sint-Joris, de christelijke drakendoder die als overwinnaar van het kwaad en als bevrijder wordt beschouwd. In de voorstelling is de invloed van de traditionele achterglasschilderkunst duidelijk zichtbaar. Door de eigenzinnige stileren en de blauwe kleur, voor Kandinsky 'de typisch hemelse kleur' - sinds de Romantiek overigens was blauw de kleur van het verlangen en de geest - werd zijn figuur veel meer dan de heiligenfiguren op de achterglasschilderingen tot een drager van universele betekenis. De almanak verkondigde op veel plaatsen de heilsboodschap van het aanstaande tijdperk van 'grote spiritualiteit', waaraan alle cultuuruitingen van de nabije toekomst hun aandeel zouden hebben, zoals met name Kandinsky, maar ook Franz Marc voor de Eerste Wereldoorlog hoopten.

Aanvankelijk had men het idee het woord Almanach in de titel op de omslag op te nemen. Uitgever Piper maakte daartegen bezwaar en het woord verdween dan ook. Achteraf gezien was dit een juiste beslissing: hoewel men tot 1914 nadacht over de uitgave van een tweede deel, is het bij het ene grote succes van deel 1 gebleven. Het verscheen in mei 1912 en in 1914 beleefde het een tweede oplage. In de uiteindelijke almanak zijn uitmuntende werken van tijdgenoten opgenomen in een confrontatie tussen uiteenlopende artistieke uitingsvormen. Onder de reproducties bevinden zich o.a. het portret van dr. Gachet van Van Gogh, het portret van Elsa Kupfer van Koschka, De Dans en De Muziek van Matisse, de kubistische Vrouw Met Gitaar van Picasso, het Stilleven met Sint-Joris van Gabriele Münter en de confrontatie van de Tour Eiffel van Delauney en de Sint Johannes van El Greco, een Gotische houtsculptuur uit het Rijnland, een Halfnaakt van Girieud en een stilleven van Cézanne. Sommigen hebben de redacteurs verweten dat hun zoektocht naar het 'echte' in alle kunst idealistisch en irrationeel was. Anderen herkennen in het boek utopische trekken en zien het als programma van de moderne esthetiek. In elk geval was het destijds uiterst modern dat de redacteurs met hun opvatting van 'artistieke essentie' de zeg-

gingskracht van een kunstwerk losweekten uit welke vormen- en canons dan ook. Daarmee kunnen we hen zien als de geestelijke wegbereiders van het pluralisme van de twintigste-eeuwse moderne kunst en de opheffing van grenzen tussen de verschillende genres in de kunst. In 1936 vatte Kandinsky de intentie van het boek kort samen:

We wilden een boek maken dat de muren tussen de kunsten zou slechten... en dat eindelijk zou bewijzen dat het vraagstuk van de kunst niet een kwestie van vorm is, maar van artistieke inhoud.

In zijn eigen uitgebreide schriftelijke bijdrage 'Über die Formfrage' schrijft Kandinsky uitvoerig over de twee polen van de 'grote abstractie' en het 'grote realisme'. Hij zag in deze polen de fundamente van de toekomstige schilderkunst waarin het probleem van de uiteindelijke vorm irrelevant zou worden door de 'innerlijke noodzaak'. Onder de pool van het 'realisme' rangschikte hij naast de naïeve Franse schilders als bv. Rousseau, ook kunstenaars uit zijn eigen omgeving zoals Kubin, Epstein, Schönberg en Münter, die hij zijn 'tegenvoeters' noemt. In deze tekst verklaart hij ook zijn sympathie voor Schönbergs autodidactische 'pure schilderkunst' en de bijna rauwe directheid ervan vanuit het nieuwe 'ontkiemende grote realisme' dat in staat is 'de inhoud van het werk door eenvoudige (niet-artistieke) weergave van het eenvoudige harde object te belichamen'. Kandinsky's stellingname was ook verwoord in het hoofdstuk 'Formen- und Farbensprache' in zijn in december 1911 verschenen boek *Über das Geistige in der Kunst*.

Minder theoretisch schreef Kandinsky aan Schönberg in zijn eerste reactie op foto's van diens schilderijen:

*Ik ben direct enthousiast over uw schilderijen; een natuurlijke noodzaak en een fijn gevoel zijn uw bronnen. Ik vermoed al lang dat onze toch grote tijd niet één, maar vele mogelijkheden zal brengen. In een tekst die sommigen goed bevalt maar die nog geen enkele uitgever van me wilde afnemen [hij bedoelt *Über das Geistige in der Kunst*] schrijf ik onder andere over het feit dat in de schilderkunst de mogelijkheden zo overvloedig kunnen worden dat ze niet alleen de twee extreemste grenzen zal raken, maar bijna overschrijden. En deze ver, ver van elkaar verwijderde grenzen, deze twee polen, zijn: volledige abstractie en het zuiverste realisme. Ikzelf voel steeds meer voor het eerste. Het tweede is echter net zo welkom. En op het verschijnen van het tweede wacht ik met ongeduld. Ik denk dat dit morgen komt!*

In december 1911 werd in Galerie Tannhauser de eerste expositie van der blauwe Reiter georganiseerd, waar ook werk van Schönberg werd tentoongesteld, o.a. zijn *Nachtlandschap*. Net als in de almanak zelf heerste op de tentoonstelling het principe van de confrontatie om 'een innerlijke overeenkomst in de verscheidenheid te laten zien'. Op het schutblad van de catalogus stond:

Wij beogen met deze kleine tentoonstelling niet één precieze en specifieke vorm te propageren, maar we willen met de verscheidenheid van de vertegenwoordigde vormen tonen hoe de innerlijke wens van de kunstenaars op uiteenlopende wijze gestalte krijgt.

Toch domineerden spectaculaire schilderijen van Delaunay, Kandinsky en Marc de qua formaat bescheidener schilderijen van de mede-exposanten.

Die innere Notwendigkeit

In de briefwisseling tussen Kandinsky en Schönberg worden twee heel essentiële aspecten duidelijk voor de gedachtenwisseling: het eerste is het begrip *Dissonanz* (in een brief van Kandinsky aan Schönberg van 18 januari 1911) en het begrip 'innere Notwendigkeit' (in ene brief van Kandinsky aan Schönberg van 22 augustus 1912). Kandinsky die al in zijn eerste brief aan Schönberg een poging waagt de gelijkstelling tussen de meest recente intenties van schilderkunst en muziek te schetsen, zegt in theosofische termen het volgende: *Ik vind juist dat onze huidige harmonie niet via de 'geometrische weg' te vinden is, maar op de direct anti-geometrische, anti-logische. En deze weg is die van de 'Dissonantie' in de kunst, evenzo ook in de schilderkunst als in de muziek. De huidige dissonantie in schilderkunst*

en muziek is niets ander dan de consonantie van morgen. [22 januari 1911]

Schönberg antwoordt op 24 januari en neemt daarbij het door Kandinsky aangegeven aspect van het anti-logische en dissonante op en plaatst dat op het terrein van het emotionele en driftmatige: *Ik begrijp dat volkomen en ben er zeker van dat we elkaar op dat punt tegenkomen. En dat op het belangrijkste punt, namelijk datgene wat u het onlogische noemt en ik de 'uitschakeling van de bewuste wil in de kunst'. De kunst hoort thuis in het onbewuste. Men moet zich uitdrukken! Zich rechtstreeks uitdrukken! Niet echter zijn smaak, zijn opvoeding of zijn verstand, zijn weten en kunnen, niet al deze niet-aangeboren eigenschappen, maar de aangeboren en driftmatige. Men moet geen baanbreker zijn om zo te scheppen. Alleen maar een mens die zich zelf serieus neemt en daarmee datgene wat de werkelijke opgave van de mensheid op ieder geestelijk of kunstzinnig gebied is, te leren kennen en uit te drukken wat men heeft leren kennen. Dat is mijn overtuiging.*

In dezelfde brief vergelijkt Schönberg zijn schilderwerken met die van Kandinsky en zegt het volgende over de parallelie tussen de bedoelingen van de muziek en die van de moderne, abstracte schilderkunst:

Hoewel ik heel anders schilder, zult u toch aanknopingspunten vinden. Vooral daarin dat u schijnbaar heel weinig concreet bent. Ik kan ook niet geloven dat schilderkunst onvoorwaardelijk concreet zijn moet. Ik geloof eerder juist het tegendeel. Wanneer de fantasie ons toch iets concreets ingeeft, dan is dat wat mij betreft goed. Dat komt misschien daarvandaan dat we met ons oog alleen maar concrete dingen waarnemen. Het oor is er dan beter aan toe! Maar wanneer de kunstenaar er in slaagt in zijn ritmes en toonwaarden alleen maar de uitdrukking van innerlijke processen, innerlijke beelden, te wensen, dan heeft het 'object der schilderkunst' opgehouden alleen maar het reproducerende oog toe te behoren.

Bijna anderhalf jaar later wisselende beide kunstenaars van gedachten over twee 'Bühnenkompositionen', *Der gelbe Klang* van Kandinsky en *Die glückliche Hand* van Schönberg. Het stuk van Kandinsky is in 1911 opgenomen in de almanak *Der blaue Reiter*, maar is nog nooit opgevoerd. Schönberg is met zijn werk nog steeds bezig en verkeert in een impasse. Misschien ook daarom gaat Schönberg heel gericht op Kandinsky's voorwoord bij *Der gelbe Klang* in, waar hij aantekeningen plaatst bij het begrip 'constructie'. Hij zou daarvoor liever lezen de *Wiedergabe innerlich geschauten* lezen. Onder 'constructie' verstaat Schönberg een ideaal waarbij een heel essentieel aspect bij het ontstaan van de constructie verloren gaat. Dat aspect is volgens Schönberg die Seele:

We moeten ons ervan bewust worden dat er raadsels om ons heen zijn. We moeten moed vatten om deze raadsels in de ogen te kijken zonder laf naar de oplossing te vragen. Belangrijk is, dat onze creatieve kracht zodanige raadsels vormt naar de raadsels waardoor wij worden omgeven. Opdat onze ziel de poging waagt, niet om ze op te lossen, maar om ze te ontcijferen. Wat we daarbij winnen moet niet de oplossing zijn maar de nieuwe cijfer- of ontcijfermethode. Deze biedt dan op zich waardeloos materiaal om nieuwe raadsels te creëren. Want de raadsels zijn een weergave van het ongrijpbare, een onvolkomen, menselijke weergave. Maar wanneer we daardoor leren het ongrijpbare voor mogelijk te houden, komen we God nabij, omdat we dan niet meer verlangen hem te willen begrijpen.

Drie dagen later antwoordt Kandinsky en verdedigt nog eens zijn terminologie van 'constructie' tegenover een puur intuïtief handelen: *Bij ons is het noodzakelijkste de mogelijkheden van de compositie of constructie te tonen en het algemene, zeer algemene principe op te stellen. De innerlijke noodzakelijkheid is alleen maar een thermometer, een maatstaf, die echter tegelijkertijd tot de grote vrijheid voert en het innerlijke begripsvermogen als de enige begrenzing van deze vrijheid stelt.*

Voor Kandinsky is het aspect dissonantie en het principe van de waneklank heel wezenlijk voor het begrip van de totaliteit van het

actuele en geestelijke:

*Zo versta ik ook het begrip 'constructie' dat zich naar het u toeschijnt niet harmonisch verbindt met der gelbe Klang. U begrijpt wel wat ik wil zeggen. Tot nu toe heeft men het woord 'constructie' heel eenzijdig opgevat. Maar alles heeft minstens twee kanten 'of omgekeerd'. In dit geval: onder 'constructie' verstond men tot nu toe het opdring-
rig-geometrische (denk aan de cubisten). Ik wil echter aantonen dat constructie ook op het principe van de wanklank is te bereiken, of beter dat er hier veel meer mogelijkheden zijn die in de nu begonnen periode zonder meer tot uitdrukking moeten worden gebracht. Op die manier is Der gelbe Klang geconstrueerd, evenals mijn schilderijen. Dat is datgene wat men 'anarchie' noemt, waaronder men een wetteloosheid verstaat (omdat men nog altijd de ene kant van de tien geboden ziet) en waaronder men ordening (in de kunst 'constructie') moet verstaan, die echter in een andere sfeer wortelt, die van de innerlijke noodzakelijkheid.*

Door dissonantie en anarchie als nieuwe speculatieve grootheden ter sprake te brengen opent hij die nieuwe zienswijze die in de kern de wereld of de werelden achter die van het eendimensionaal begrip-
pelijke plaatst. Kandinsky verbindt deze gedachte steeds weer met argumenten uit het gebied van het geloof, de theologie. Ook aanzetten tot de theosofie worden hier zichtbaar die de ware wereld achter de waarneembare plaatst en die van haar kant eerst door een hogere spirituele wijding de toegang tot deze geestelijke constructie mogelijk maakt. Het is daarom niet te verwonderen dat Kandinsky zich in de periode van der Blaue Reiter heel intensief bezighoudt met religieuze beeld- en compositiethema's. Het religieuze motief valt minder op dan de hoge graad aan formele abstractie en de sublimering van de spirituele inhoud. Te denken valt hierbij aan werken als St Georg II (1911), Komposition V (= Jüngstes Gericht) (1911) en Komposition VI (= Sintflut) (1913). Het is Kandinsky's overtuiging dat het innerlijk noodzakelijke in alle facetten van leven en geest moet spiegelen. *De harmonie verlangt naar de disharmonie, het 'democratische' samengaan van kleuren en vormen eist anarchie op. Door het innemen van dergelijke extreme posities wordt de totaliteit van het zijn en de kunst mogelijk gemaakt.* Meermalen geeft Kandinsky werken van Schönberg als voorbeeld. Skrjabin en Schönberg zijn volgens hem de voorvechters van een nieuw soort van muziek, waarbij de eerste volgens hem nog onzeker tussen de nieuwe lelijkheden en de conventionele schoonheid heen en weer pendelt. Schönberg daarentegen volgt een 'innerlijke schoonheid'.

Dit innerlijk schone is het schone dat met het afwijzen van het gewone schone uit een bevelende innerlijke noodzaak wordt aangewend. Degene die niet daaraan gewend is vindt natuurlijk dit innerlijk schone lelijk omdat de mens over het algemeen neigt tot het uiterlijke en niet graag de innerlijke noodzakelijkheid leert kennen.

Zeker bespeurt Kandinsky bij Skrjabin een zielsverwantschap ook waar het diens theosofische grondhouding betreft. In Schönberg echter ziet hij de werkelijk uitzonderlijke componist. Schönberg is bereid een elementair psychische muziek te scheppen en dat nog wel in veel sterkere mate dan Kandinsky voor de schilderkunst zou willen. Zijn these van de innerlijke noodzakelijkheid grenst zich duidelijk af van de 'extase' bij Skrjabin en de 'vibratie' bij Schönberg. Alle drie proberen een nieuwe manier van uitdrukken in hun kunst te vinden die rechtstreeks tot de ziel van kijker of luisteraar doordringt. De gedachte aan het verbeteren van de wereld is hieraan niet vreemd. Terwijl Skrjabin zichzelf tot centrum van de kosmos verklaart, bewaren Schönberg en Kandinsky voldoende afstand tot hun ego. Voor alle drie is de omslag naar geestelijke, spirituele werken slechts te bereiken via nieuwe en abstracte methoden en middelen.

In hoofdstuk 6 van Über das Geistige in der Kunst licht Kandinsky het ontstaan van die innerlijke noodzakelijkheid als volgt toe

De innerlijke noodzakelijkheid ontstaat uit drie mystieke gronden, drie mystieke noodzakelijkheden: iedere kunstenaar brengt tot uitdrukking wat hem eigen is, iedere kunstenaar brengt tot uiting wat zijn tijdperk eigen is, iedere kunstenaar brengt als dienaar van de kunst datgene tot uiting wat de kunst in het algemeen eigen is.

Kunst heeft een absolute geldigheid; kunstprestaties uit heden en verleden zijn vergelijkbaar en van gelijk niveau. Als graadmeter voor een authentieke prestaties ziet Kandinsky uiteindelijk alleen maar de gelouterde ziel van de mens die zich openstelt voor de ontblote klank van de eeuwigheidskunst.

Synesthesie

Kleur en klank: Skrjabin, Schönberg en Kandinsky

Binnen enkele maanden ontstaan Prométhée – Poeme du feu van Alexander Skrjabin waarvoor Skrjabin een apart kleurenklavier ontwikkelde [1911], Der gelbe Klang van Kandinsky en Die glückliche Hand van Schönberg. Hoewel ze tijdens het scheppingsproces vermoedelijk niets van elkaar wisten en ieder autonoom verder werkte, zijn hun resultaten tot op zekere hoogte zeer vergelijkbaar en innerlijk met elkaar verwant. In de drie werken is sprake van een religieus-spiritueel aspect. In de almanak Der Blaue Reiter bevinden zich teksten die ingaan op een nieuwe cultivering van klank en kleur, waaronder Prometheus van Skrjabin van Leonid Sabanejeff. Het gaat hier niet om toeval maar om een sturende programmering. Over kleur in het werk van Skrjabin handelt het artikel 'Het mysterieuze klankencentrum van Alexandr Skrjabin' van Heinz Wallisch <http://www.componisten.net/downloads/Mens&MelodieoverSkrjabin.pdf>

Skrjabin werd in belangrijke mate geïnspireerd door 19e eeuwse literatoren en filosofen als Baudelaire, Poe, Schopenhauer, Nietzsche en Steiner. In 1904 bezocht hij het filosofische Congres in Geneve waar Fichte en Bergson werden bestudeerd. De relatie tussen scheppen en emotie/extase leert hij kennen uit het werk van Schelling en Solovjev. Zijn Poeme de l'extase uit 1908 staat hiermee in verband. Volgens Skrjabin wordt de scheppende kunstenaar door extase godgelijk en hebben de toehoorders door het ervaren van dit werk deel aan een goddelijke openbaring. Skrjabin voelt zich erg aangetrokken tot de theosofie van Blavatsky en Steiner. Met theosofische kringen in Londen plande hij de opvoering van een nog te schrijven Mysterium in India, een project dat door zijn dood in 1915 werd verhinderd. Over het Mysterium-project en de acte préalable hebben Gerard Scheltens en Maarten Brandt twee boeiende artikelen geschreven. Ze zijn te vinden op <http://www.opusklassiek.nl> (zoek bij componisten/werken)

In Mysterium zet Skrjabin met het thema van Verlichting de definitieve stap naar het Gesamtkunstwerk, waarin alle zintuigen worden aangesproken. De compositie zou moeten uitmonden in een eindtijdextase. Als muzikaal ordeningssysteem koos hij voor een zestonig dissonant kwartenakkoord c-fis-b-e-a-d, ook wel Prometheus- of mystiek akkoord genoemd. Dit akkoord laat een duidelijke betrekking zien tussen een in toenemende mate atonale harmoniek en een door Skrjabin vastgestelde kleurenordering. De gekozen kleuren stammen uit het spectrum dat hij in Prometheus laat lopen van blauw naar violet, naar rood en naar geel. Daarbij combineert hij witte hogingen van grondkleuren die hij met de vage termen stahlarstig mit Metallglanz (lood), blauwwit en rood, donker voorziet. Het blauw blijft de dominante kleur. Hij ontwerpt daarbij een systeem van kleurmengsels dat genuanceerd op afzonderlijke toonhoogten reageert en met slechts een paar kleurenwaarden uitkomt. Zijn drie blauwtonen kunnen dit verduidelijken. Hij onderscheidt blauw-fel, blauw-witachtig en maanblauw. De bijbehorende tonen zijn fis, b en e. Bij iedere klankwisseling verandert ook de bijpassende kleur die Skrjabin door middel van een door hemzelf in 1895 geconstrueerd kleurenklavier in de ruimte wilde projecteren. Het ging hem daarbij niet om een esthetisch effect zonder meer, maar iedere kleurwisseling had een inhoudelijke lading. Kleuren werden geassocieerd met een mystiek niveau. Skrjabin noteerde in zijn partituur bij iedere toonwisseling van zijn twee lichtstemmen een kleurwisseling met commentaar (bv. val in de duisternis, donkere bliksem etc.). Niet zozeer de bovenste lichtstem als wel de onderste die niet van het muzikale verloop afhankelijk is, is de drager van een mystieke, esoterische betekenis. De kleur blauw staat voor geest, het rood voor materie. Volgens Skrjabin zijn de mensen op de dwaalweg van het

materialisme terecht gekomen, maar ze kunnen in de toekomstige overstap naar het universum weer gelouterd terugkeren. Doordat hij de eerste 86 en de laatste 146 maten met de onderstem blauw-fel voorziet, terwijl 374 maten reteren, gebruikt hij het principe van de Gulden Snede dat ook in de esoteriek een belangrijke rol speelt. Al in zijn Prometheus wilde Skrjabin door de combinatie van klanken en kleuren zijn toehoorders en toeschouwers alle emoties laten doorlopen die hen in vibratie en extase moeten brengen. Sabanejew noemde dit een grandioos ritueel waarin met het oog op een extatische opzwepen alle opwekkende middelen, alle Sinnenliebkosungen, gebruikt worden, muziek, dans, lichtspel en geursymfonieën. Het publiek had grote moeite met Skrjabins geloof aan de almacht van de kunst, zijn eigen verlossersgedachte en de overladenheid van de mystiek-esoterische inhoud van het stuk. De uitvoering in New York had slechts een matig succes, waarop men nadien de Prometheus zonder kleurenklavier speelde. Rond 1980 zijn pas weer synesthetische uitvoeringen van dit werk gegeven, met moderne middelen.

De kleurentheorie van Kandinsky

Kandinsky's weg naar de synesthesie tussen muziek en schilderkunst verloopt tot op zekere hoogte parallel aan die van Skrjabin. Ook Kandinsky bestudeerde naast filosofische en theosofische bronnen de schrijvers van het symbolisme, vooral Baudelaire en Maeterlink. Ook Kandinsky geloofde aan de reinigende kracht van de kunsten. Zij waren volgens hem de eerste gebieden waarop zich de geestelijke wending in reële vorm manifesteerde. Hij betreft consequent kleur en muziek op elkaar, getuige de titels Impression, Komposition en Improvisation die hij aan zijn werken geeft. De volgende passage is ontleend aan Über das Geistige in der Kunst (~over het psychische in de kunst).

Het woord is innerlijke klank. Deze innerlijke klank komt gedeeltelijk (misschien wel hoofdzakelijk) voort uit het voorwerp waarvoor het woord tot naam dient. Wanneer het voorwerp echter niet zelf gezien wordt, maar alleen zijn naam wordt genoemd, ontstaat in het hoofd van de toehoorder de abstracte voorstelling, het gedematerialiseerde voorwerp dat in het 'hart' onmiddellijk een vibratie oproept. Zo is de groene, gele, rode boom op de weide slechts een stuk materie, een toevallige gematerialiseerde vorm van de boom, die we in ons voelen, wanneer we het woord 'boom' horen. Een passend gebruik van een woord (naar dichters gevoel), een innerlijk noodzakelijke herhaling daarvan, tweemaal, driemaal, meerdere malen na elkaar, kan niet alleen leiden tot het groeien van de innerlijke klank, maar ook nog andere onvermoede geestelijke eigenschappen van het woord aan de dag leggen....

Evenzo wordt zelfs de abstract geworden betekenis van het aanduidende voorwerp vergeten en slechts de pure klank van het woord blootgelegd. Deze zuivere klank horen we misschien onbewust ook in samenklank met het reële of later abstract geworden voorwerp. In het laatste geval treedt deze pure klank op de voorgrond en oefent een rechtstreekse druk op de ziel uit. De ziel komt tot een voorwerploze vibratie die nog gecompliceerder, ik zou willen zeggen bovenzinnelijker is dan een emotionele schok van een klok, een klinkende snaar, een gevallen bord etc. Hier openen zich grote mogelijkheden voor de literatuur van de toekomst.

Het valt op dat Kandinsky behalve over een klok en een snaar ook spreekt over een vallend bord, dat een geluid veroorzaakt, geen muziek. Componisten als John Cage zullen later geluiden in hun composities opnemen.

Kandinsky maakt onderscheid tussen de fysieke en de psychische werking van kleuren. Terwijl hij zich op de Farbenlehre van Goethe beroept, gaat hij in zijn hoofdstuk Formen und Farbensprache in op de synesthetische kwaliteiten van kleuren. De theorie van Goethe ziet hij als een voorvoel van de situatie waarin zich vandaag de dag de schilderkunst bevindt. De moderne schilderkunst is volgens hem nog maar op weg naar de puur schilderkundige compositie in abstracte zin. Hij maakt onderscheid tussen de criteria Vorm en Kleur. De eerste stelt hij zich voor als zelfstandig existierend, de kleur steeds in gebondenheid aan een vorm of een begrenzing. Hij zegt: 'Men kan zich het grenzenloze rood slechts indenken of in de geest zien.' Het associatieve aspect duidt hij aan met innerlijke klank.

In een schilderij met zijn kleurnuances en kleursamenstellingen, zijn begrenzings etc. ziet hij een objectieve bijklank en bedoelt daarmee kennissamenhangen die te begrijpen zijn. In samenspel van vorm en kleuren kunnen elkaar tegensprekende karakters op elkaar stoten en op elkaar inwerken. Overeenkomende karakters kunnen elkaar versterken: 'In elk geval klinken spitse kleuren in hun eigenschap sterker in een spitse vorm (bijvoorbeeld de kleur geel in ene driehoek)'. Net als Goethe koppelt ook Kandinsky de werking van de kleuren aan hun fysieke en psychische verschijningskwaliteit. Bij hem komt daarbij het focussen op ex- en concentrische bewegingsmomenten waarmee tijdstructuren als gelijktijdigheid en opeenvolging in beeld worden aangelegd. Bijna net zoals de alchemisten en oude theoretici als Mersenne schrijft hij aan de kleuren verschillende kwaliteiten toe die stammen van het terrein van de astrologie, de psychologie, geneeskunde en muziek. Toch zijn de uitspraken van Kandinsky ondanks al hun theoretische exactheid niet tot in detail objectiveerbaar, maar speculatief van karakter:

De eerste beweging van geel, het streven naar de mens, dat tot opdringerigheid kan worden opgevoerd bij versterking van de intensiteit van het geel....Anderzijds verontrust het geel de mens wanneer het rechtstreeks wordt waargenomen in een geometrische vorm; het prikkelt hem en windt hem op.

Deze eigenschappen van het geel dat een grote neiging tot helderder tonen heeft, kan tot een voor het oog en het gemoed onverdraaglijke kracht en hoogte worden gebracht. Bij deze verhoging klinkt het als een steeds luider aangeblazen scherpe trompet of een in de hoogte gebrachte fanfaretoon. Geel is een typisch aardse kleur. Geel kan niet ver in de diepte worden gedreven. Bij koeling door blauw krijgt het een ziekelijke toon.....

Deze verdiepingsgave vinden we in blauw. Hoe dieper het blauw wordt des te meer roept het de mens in het oneindige, wekt in hem de hartstocht naar het reine en uiteindelijk bovenzinnelijke. Het is de kleur van de hemel, zoals we die ons voorstellen bij de klank van het woord 'hemel'. Blauw is de typisch hemelse kleur.... Muzikaal voorgesteld lijkt lichtblauw op een fluit, donkerblauw op een cello, steeds diepergaand op de wonderlijke klanken van de contrabas. In diepe, plechtige vorm is de klank van het blauw te vergelijken met de diepe tonen van het orgel.

Over het wit, dat hij net als het zwart als een niet-kleur beschouwt, schrijft hij

Het staat symbool voor een wereld waar alle kleuren als materiële eigenschappen en substanties zijn verdwenen. Deze wereld is zo hoog boven ons verheven, dat we daarvandaan geen klank horen komen. Daarvandaan komt een groot zwijgen dat ons, in materie voorgesteld, voorkomt als een onoverstijgbare, onverwoestbare, in het oneindig gaande koude muur. Daarom werkt het wit op onze psyche als een groot zwijgen dat voor ons absoluut is. Het klinkt in ons binnenste als een naklank wat enigszins overeenkomt met pauzes in de muziek, de pauzes die slechts tijdelijk de ontwikkeling van de inhoud van een muziekdeel onderbreken en niet de definitieve afsluiting van een ontwikkeling zijn. Het is een zwijgen dat niet dood is, maar vol mogelijkheden is....Zo klonk misschien wel de aarde in de witte tijden van de ijstijd.

Het bijzondere aan Kandinsky's theorie is, dat hij zich in tegenstelling tot Skrjabin niet aan een eendimensionaal regelsysteem van horizontalen en vertikalen houdt, maar daarbovenuit de tegenstellingsparen zwart-wit (als symbolen voor bestaan en niet-bestaan), warm-koud, introvert-extravert introduceert. Bovendien maakt hij een nieuwe rangorde van de kleuren. In zijn tabellen wordt zelden bij een kleur een muziekinstrument als parallel gegeven. Overigens maakt Kandinsky een duidelijk onderscheid tussen zijn eigen synesthetische associaties en die met een algemene geldigheid.

Kandinsky en Skrjabin

We zijn ten gevolge van onze elementaire toestand in de schilderkunst zeer weinig in staat een innerlijke beleving te krijgen van een volgroeide kleuren- en vormcompositie. De Nervenvibration zal wel voorhanden zijn maar blijft hoofdzakelijk op het terrein van de zenuwen vastzitten omdat ze tot zwakke gemoedsvibraties en Erschüt-

terungen der Seele word opgeroepen. Wanneer we echter bedenken dat de psychische omkeer zich in een stormachtig tempo voltrekt, dat ook de meest vaste basis van het menselijke geestesleven, de positieve wetenschap, meegesleurd wordt en voor de deur van de oplossing van de materie staat, dan kan met recht beweerd worden dat nog slechts weinige uren' ons van deze pure kompositie scheiden.

Deze tekst kan in verband worden gebracht met Skrjabins visioen van de apokalyps als overgang naar een puur geestelijke wereld. Beiden geloofden aan de kracht van de kunst en de muziek. Beiden zagen in hun wederzijdse betrekkingen een wezenlijk middel de volkomenheid van de schepping te propageren zonder te kopiëren maar door te transponeren op een hoger vlak en een vorm die slechts in de absolute abstractie de regionen van het sacrale en geestelijke kon bereiken.

Schönberg als schilder

In de jaren tussen 1908 en 1911 heeft Schönberg 70 olieverfschilderijen en rond de 160 aquarellen en tekeningen gemaakt. Vanaf 1907 hoorde hij bij de vrienden van de jonge Weense schilder Richard Gerstl die hem vermoedelijk les gaf. In deze tijd bevond Schönberg zich als componist in een toestand van onrust. Met zijn strijkkwartet op.7 en zijn Kammersymphonie op. 9 betrad hij nieuwe paden. Hij reduceerde zijn klanksysteem en behandelde consonant en dissonant als gelijkwaardig, geheel op eigen kompas varend. Hij vond in het schilderen een medium dat het hem mogelijk maakte de emoties en gedachten te laten zien die hij muzikaal niet kon tonen. Wat het schilderen voor mij betekende en nog betekent: het was inderdaad hetzelfde voor mij als muziek maken. Het was een weg om me uit te drukken, gevoelens en ideeën te tonen op dezelfde manier als in de muziek.

In zijn Selbstportraits en Blicke gebruikt Schönberg de steeds terugkerende dozijn tekens, twee kleuren en zes of zeven elementen uit het gezicht en zijn contouren. Later zou hij zich ook op muzikaal gebied bij zijn twaalftonige composities in zijn middelen beperken.

Tussen 1907 en 1912 werd hij in toenemende mate door cultureel en muzikala Wenen afgewezen. De premiere van zijn Kammersymphonie werd een regelrechte ramp. Voordat het stuk was afgelopen gingen velen er al vandoor, sissend en fluitend. In een loge stond bleek met samengeknepen lippen Herr Hofoperndirektor Gustav Mahler die sinds langere tijd het hoge protectoraat over ontaalde muziek waarneemt. *Schönberg schrijft eenvoudig noten die miserabel klinken, hij maakt wilde, onbehouwen democratengeluiden. Alleen dit ene laat zich vaststellen: Schönberg gebeurde in Wenen, de hoofdstad van eeuwige en onvergetelijke muziek.*

De premiere van zijn tweede strijkkwartet leverde eenzelfde schandaal op. Schönberg werd bijna helemaal uit de grote concertzalen van Wenen geweerd, wat vergaande financiële consequenties had. Alleen met muziek was zijn gezin niet meer te onderhouden. Daarom wilde Schönberg ook met het schilderen van portretten die tussen de 200 en 400 kronen zouden moeten opbrengen, geld verdienen. Het is de vraag of dit lukte. In hetzelfde jaar moest hij van Mahler geld lenen om de huur te kunnen betalen. De derde crisis die tot het schilderen leidde heeft te maken met zijn privé-leven. Zijn psychische toestand wordt weerspiegeld in het scherzo van zijn strijkkwartet opus 10, waarin een Weens volkslied is opgenomen dat eindigt met de woorden 'Alles ist hin'. Zijn vrouw Mathilde was een verhouding begonnen met Richard Gerstl en had man en kind in de steek gelaten om met Gerstl samen te leven. Schönberg dreigde zich van het leven te beroven en bracht met hulp van zijn leerling Anton von Webern zijn vrouw ertoe weer naar hem terug te keren. In een wanhoopsdaad doodde Gerstl zich in zijn atelier op 4 november 1908 door zich op te hangen en met een dolk te doorsteken.

De talrijke Selbstporträts en Blicke die hierna door Schönberg werden geschilderd worden vaak als uitdrukking van zijn existentiële crisis beschouwd. De schilderijen zouden gediend hebben als middel tot zelfanalyse. Hij reduceert Gesichter tot Blicke om de volgende reden

Ik heb nooit gezichten gezien, maar, omdat ik de mens in het oog heb gezien, slechts blikken. Zo komt het, dat ik de blik van een mens kan namaken. Een schilder ziet met één blik de hele mens – ik slechts zijn ziel.

Tegen uitspraken als zou hij door tijdgenoten als Kokoschka zijn beïnvloed verweert Schönberg zich. Over zijn eerste ontmoeting met Kandinsky in 1911 schrijft hij:

Destijds waren de volgende composities klaar: de drie klavierstukken, vijf orkeststukken, de George-Lieder en Erwartung, evenals alle schilderijen die ik tussen 1906 en 1911 had geschilderd. Al het belangrijke was al gedaan voordat Kokoschka opdook. Ook door een andere schilder die in tegendeel beweerde door mij schilderen te hebben geleerd (wat ik nooit goed begreep) ben ik, zoals mijn Blicke bewijzen (die uniek in hun soort zijn), niet beïnvloed. Ook ik hang vermoedelijk ergens met tijdgenoten samen. Maar nauwelijks met deze.

KUNSTENAARS ALS PROFETEN