Ton, Dissonanz, "Palettenschmutz" : neue Spannungsgrade bei Kandinsky und Schönberg = Son, dissonance, "Palettenschmutz" : nouveaux degrés de tension chez Kandinsky et Schönberg

Autor(en): **Roth, Michel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): **- (2007)**

Heft 100

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927750

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

TON, DISSONANZ, «PALETTENSCHMUTZ»

VON MICHEL ROTH

Neue Spannungsgrade bei Kandinsky und Schönberg

Son, dissonance, «Palettenschmutz» — *Nouveaux degrés de tension chez Kandinsky et Schönberg*
Le plus petit et le plus grand, unisson et accord de douze sons sont *per se* des unités « consonantes » et, en tant que constitués d'extrêmes, tendanciellement statiques. Sur la base d'*Impression 3 «Konzert»* (1911) et de *Die glückliche Hand* (1910-13) de Schönberg, il peut être démontré que ce sont les degrés de tension entre dissonance et consonance qui conduisent à une construction dynamique de la forme.

Der historische Zusammenhang von Wassily Kandinskys *Impression 3 «Konzert»* (1911, Abbildung 1) zu seinem Konzerterlebnis mit Musik Arnold Schönbergs ist allgemein bekannt. Eine Analyse des Bildes ermöglicht noch weitere Parallelen zu Schönbergs Schaffen. Geht man nicht vom grossen schwarzen Fleck aus (der gerne als Konzertflügel gedeutet wird), sondern von seinem Gegenstück in der unteren linken Ecke, so lässt sich von diesem Punkt ein überraschender Bildaufbau konstruieren. Man erkennt zwei markante Diagonalen, einzelne schwarze Linien, die aus ihm flüchten, und ein verblüffend einfaches Farbkonzept: Aus seiner schwärzlich-braunen Farbmischung spalten sich einfachere Mischungen wie Orange, Violett und Grün ab und zerlegen sich am Bildrand in ihre Grundfarben: Rot, Blau und das dominierende Gelb.[1]

Fast wörtlich wiederholt sich diese Bildbeschreibung in Schönbergs Libretto von *Die glückliche Hand* op. 18 (1910-13). Im sogenannten *Farbencrescendo* heisst es: «Es beginnt mit schwach rötlichem Licht […], das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat, immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmischt, bis das gelbe schreiende Licht allein bleibt.»[2] Dann folgen Anweisungen zur Inszenierung: «Der Mann […] sieht erst (beim rötlichen Licht) auf seine Hand; […] seine Augen werden aufgeregt (schmutzig-grünes Licht). Seine Aufregung wächst; […] er streckt zitternd beide Arme von sich (Blutrot), reißt die Augen weit auf und öffnet entsetzt den Mund. Wenn das gelbe Licht da ist, muss sein Kopf so aussehen, als ob er platzen würde.»[3]

Letzteres erinnert weniger an Kandinsky, sondern vielmehr an Schönbergs eigene Bilder, insbesondere an die Werkreihe, die Kandinsky *Visionen* nannte, Schönberg hingegen *Blicke* oder auch *Eindrücke und Fantasien*.[4] Ein gutes Beispiel ist das Bild *Blick* von 1910 (Abbildung 2). Das Gesicht löst sich aus einer unbestimmten bräunlich-grauen Masse, gewinnt

1. Vgl. Matthias Haldemann (Hrsg.), *Harmonie und Dissonanz. Gerstl, Schönberg, Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch*, Kunsthaus Zug in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Luzern, Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 267ff.; auf Seite 21 findet sich dort eine farbige Reproduktion des Gemäldes.

2. Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, München: dtv 1983, S. 124.

3. Ebd.

4. Vgl. Christian Meyer e.a. (Hrsg.), *Arnold Schönberg,*

Abbildung 1: Wassily Kandinsky, «Impression 3 ‹Konzert›» (1911). © ProLitteris

einzig gegen die aufgerissenen Augen hin zunehmend klare Konturen und fokussiert sich schliesslich in den Pupillen mit ihren fast mikroskopischen blauen, roten und gelben Farbtupfern. Schönbergs Bild ist gleichsam eine Reziproke von Kandinskys *Impression*: Hier ist im Fleck (Auge) ein Grundfarbspektrum angelegt, das in der Fläche eine schmutzige «Synthese» all dieser Farben bildet. Kandinsky hat die für Schönberg typische Farbgebung in seinem Aufsatz *Schönbergs Malerei* beschrieben: «Sein ‹Selbstporträt› ist mit dem sogenannten ‹Palettenschmutz› gemalt. Und welches Farbenmaterial könnte er sonst wählen, um diesen starken, nüchternen, präzisen, knappen Eindruck zu erreichen? […] Eine ‹Vision› ist auf einer ganz kleinen Leinwand […] *nur* ein Kopf. Stark sprechend sind *nur* die rot umrandeten Augen. Ich möchte die Schönbergsche Malerei am liebsten die *Nurmalerei* nennen.»[5] Dass gerade die Augen dieses Zentrum bilden, ist nicht zufällig – Schönberg glaubt im Blick den ganzen Menschen erkennen zu können.[6] Es gibt folglich zwei Grundeinheiten, aus denen sich ein Kunstwerk entwickeln kann: Die totale Mischung aller Farben im Palettenschmutz oder eine grundfarblich elementarisierte Monade.

Abbildung 2: Arnold Schönberg, «Blick» (1910).

Als Komponist befand sich Schönberg an einem vergleichbaren Punkt. Mit der Emanzipation der Dissonanz veränderte sich die Auffassung des musikalischen Materials; nicht mehr das Motiv, sondern der einzelne Ton bildete die kleinste gestalterische Einheit und die klanglich grösste war nicht mehr die tonale Konsonanz, sondern die Totalität aller Töne, der Zwölftonakkord. Betrachtet man die Skizzen zu *Die glückliche Hand*, so fallen nicht nur zahlreiche Studien zu Zwölftonakkorden auf, sondern auch eine Suche nach Akkordsymmetrie und intervallischer Homogenität (Abbildung 3). Darüber hinaus untersucht Schönberg auch Akkordanordnungen nach dem Tastaturbild, also nach «Schwarz und Weiss». Das Farbencrescendo war ursprünglich klangflächig angelegt und sollte seine formbildende Dynamik aus dem Korrespondieren von Farb- und Texturwechseln und damit verbundenen Änderungen des Intervallklimas beziehen (da nur fragmentarische Skizzen dieser Frühfassung existieren, muss dies eine Vermutung bleiben). Diese Skizzen scheinen erstaunlich kongruent mit Schönbergs gleichzeitigen theoretischen Reflexionen über atonale Klänge in seiner *Harmonielehre*.[7] In der Endfassung sind jedoch viele dieser Intervallordnungen kaum mehr erkennbar. An ihre Stelle sind dissonante Motive getreten, die zwar ebenfalls auf ein individuelles Intervallreservoir zurückgreifen, doch sich von Anfang an durchführungsartig durchdringen, was zu einer gegenläufigen Entwicklung führt: Bei den diffusen «Palettenschmutz»-Farben werden musikalisch klar identifizierbare Gestalten exponiert, deren Materialqualitäten sich parallel zur Reduktion der Farbkomplexität zunehmend überlagern und bei «Hellgelb» in ein harmonisch relativ unspezifisches Zwölftonfeld münden.[8]

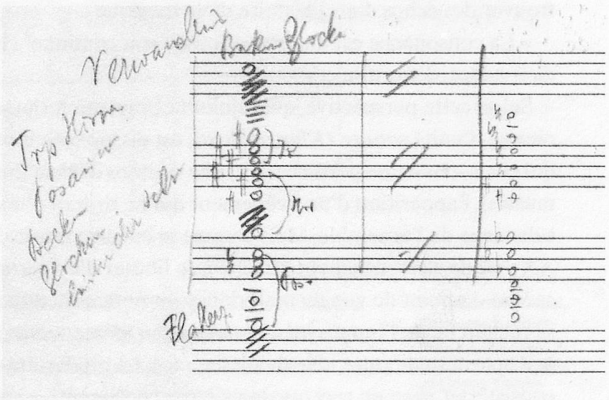

Abbildung 3: Arnold Schönberg, «Die glückliche Hand » (1910-13), Skizze.

Darin zeigt sich eine Grunderfahrung der Moderne, die sich ähnlich in der frühen Elektronik (Sinuston und Rauschen) oder in den Clusterkompositionen wiederholt: Das Kleinste und das Grösste (bei Kandinsky sinnbildlich als Identität von Urzelle und Milchstrasse dargestellt), Einzelton und Zwölftonakkord sind *per se* farblose «konsonante» Einheiten und als Extreme in sich ruhend, tendenziell statisch (besonders schöne Beispiele dafür sind Alban Bergs Altenberg-Lied *Über die Grenzen des Alls* und die Exposition von Weberns *Sinfonie* op. 21). Es sind die Zwischenstufen, die Aggregation oder Dissoziation der Einheit in komplementäre Derivate, die Spannungsgrade zwischen Dissonanz und Konsonanz, die zu einer dynamischen Formbildung führen. In den Skizzen zu Schönbergs *Die glückliche Hand* zeigt sich, wie sehr das Bedürfnis nach umfassender Homogenität und Symmetrie des Tonraums in Konflikt mit dem Streben nach dissonierenden Ausdrucksqualitäten geriet. Erst die bewusste Trennung von Struktur und Morphologie in der sich am Horizont abzeichnenden Zwölftontechnik, das Absinken der Einheitlichkeit des Materials ins Unhörbare, ermöglichte auf der Gestaltebene eine spannungsvolle Vielzahl von Motiven und Klängen – so wie sich bei Kandinskys *Impression 3* das «Konzert» weniger im anfänglich beschriebenen strukturellen Bildkonzept erfahren lässt, sondern vielmehr im dissonierenden Kontrast der einzelnen Flecken untereinander und im dynamischen Ausfliessen der Farben.

Catalogue raisonné, Kommentarband, Wien: Brandstätter 2005, S. 151.

5. Jelena Hahl-Koch (Hrsg.), *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky*, S. 156.

6. Vgl. Christian Meyer e.a. (Hrsg.), *Arnold Schönberg, Catalogue raisonné*, S. 10ff.

7. Vgl. Joseph Auner, *The Genesis and Structure of Schoenberg's Die glückliche Hand: Compositional and Aesthetic Transformations 1910-1913*, Ph.D. Diss. University of Chicago, 1991, S. 236ff.

8. Vgl. Ralph Paland, *Die glückliche Hand von Arnold Schönberg*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2001, S. 150ff.