

Leander Kaiser

Kandinsky, die Musik und Madame Blavatsky

Der folgende Text wurde unter dem Titel „Feinere Vibrationen: Kandinsky und die Musik“ am 30.11. 2001 bei dem Symposium „Arnold Schönberg – Wassilij Kandinsky: Malerei und Musik im Dialog“ in der Staatlichen Tretjakow Galerie in Moskau vorgetragen. Das Symposium fand im Rahmen eines Festivals zum 50. Todestag Schönbergs statt, das vom Tschaikowsky Konservatorium, der Tretjakow Galerie, dem Arnold Schönberg Center Wien, dem Kulturforum der Österreichischen Botschaft und dem Goethe Institut veranstaltet wurde. Neben Christian Meyer, der über die Tätigkeit des Schönberg Center sprach, war L. Kaiser der einzige österreichische Referent. – Daß die Abstraktion (abstrakter Expressionismus, Informel) in der Kunst per se antinazistisch sei, zählt gewiß zu den für die Nachkriegsära in Westeuropa charakteristischen Kunstillusionen. Dies und die in der Dämonisierung eines Adolf Hitler zum historischen Demiurgen sich manifestierende Unwissenheit über die ideologische Vorgeschichte des Nationalsozialismus veranlaßt uns der ganzen Thematik in Hinkunft mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Hinzu kommt das Vergnügen, einer intellektuellen und gleichwohl in sich nicht unentschiedenen Rede zu lauschen. – Red.

1.

Mein Thema ist: „Kandinsky und die Musik“, und wenn ich dem Verhältnis Kandinskys zu Schönberg weniger Beachtung schenke, bitte ich das zu entschuldigen. Es ist nicht mein Arbeitsgebiet. Zwar ist die Befreiung der Musik aus dem Korsett der Tonalität mit der Befreiung der Malerei von der Bindung an den Gegenstand verglichen worden, und Kandinsky hat darin den Übergang von der äußeren Regel zur inneren Notwendigkeit der Gestaltung gesehen.¹ Doch hatten die wichtigsten Ideen über Musik und Malerei bei Kandinsky längst vor der ersten Begegnung mit Schönberg im Jänner 1911 feste Form angenommen. Es scheint mir daher nötig, hier andere, frühere Einflüsse zu analysieren, deren Bedeutung für die Beziehung Schönberg-Kadinsky musikwissenschaftlich und biographisch Kompetentere werten mögen.

Das von mir gewählte Thema berührt Kunst und Kunstverständnis des ganzen

abgelaufenen Jahrhunderts. Kandinskys theoretische Schriften und seine bildnerische Praxis vollenden einen Paradigmenwechsel, der sich seit der Frühromantik angebahnt hatte. Die Musik tritt als beispielhafte Kunstgattung – als die, worin sich die Kunst am reinsten und höchsten verwirklicht – sowohl an die Stelle des bei den alten Griechen verwirklichten und durch Raffael wiederverwirklichten Ideals des Schönen als auch an die Stelle der schönen Literatur, der Leitsterne der klassizistischen Periode. Nach dem berühmten Ausspruch des Simonides ist die „Malerei stumme Dichtkunst, und Dichtkunst ein sprechendes Bild.“² Die antike Auffassung der Wechselbeziehung von Wort und Bild, Narrativem und Mimetischem wird nun mit Anspruch auf Endgültigkeit durch die Analogie des Komponierens mit reinen Formen in Malerei und Musik ersetzt, wobei der Musik die Rolle des Vorbilds zukommt. Daß der Maler ganz genauso mit Farben und Linien arbeite wie der Komponist mit Tönen und Intervallen, hat schon wenige Jahrzehnte nach dem Erscheinen von „Über das Geistige in der Kunst“ den Status eines Volksvorurteils der gebildeten Welt erlangt.³ Als Künstler, Kunsthistoriker und Philosoph gilt mein Interesse der Vorgeschichte der abstrakten Malerei, der Problematik ihres Übergangs aus dem 19. Jahrhundert, den historischen und mehr noch intellektuellen Schranken, die die Entwicklung der abstrakten Malerei geprägt haben.

2.

Die Versuche, mit der Malerei „musikalisch“ zu werden, sind schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreich und erreichen ihren Höhepunkt in den ersten Dezennien des vergangenen Jahrhunderts. Die „himmlische Musik“ wird in vielfältiger Weise Mittelpunkt der malerischen Kunstübung. Das geht von Schilderungen biedermeierlicher Hauskonzerte zu den beliebten Komponistenportraits, von der malerischen Wiedergabe von Szenen aus musikalischen Bühnenwerken zu den Violinen und Gitarren in den Stilleben der Kubisten, von der Übertragung musikalischer Kompositionsprinzipien in die Malerei zur Betitelung von Gemälden als Symphonien, Fugen, Sonaten, Improvisationen usf., von Versuchen, den musikalischen Gehalt quasi pantomimisch in menschliche Bewegungen und Gesten zu übersetzen zu den Form- und Farbsequenzen, die musikalisches Erleben synästhetisch über die visuelle Wahrnehmung wachrufen sollten.⁴

Kandinsky hatte den Vorteil, neben der Kenntnis der künstlerischen Entwicklung in Westeuropa auch mit der Rußlands vertraut zu sein. Wer würde bei unserem Thema nicht an Mussorgsky denken, zu dessen Bildern einer Ausstellung Kandinsky 1928 für eine Aufführung in Dessau Bühnenbilder geschaffen hat.⁵ Oder an Skrjabin, der seine Oper Prometheus auf musikalischen Korrespondenzen zu Schattierungen der Farbe Blau aufgebaut hat, wodurch „die Farben zu Tönen werden wie in Kandinskys Bildern die Töne zu Farben“, so Karl Woermann 1922 in seiner Geschichte der Kunst.⁶ Die Kandinskysche Vorstellung von einer „Bühnenkomposition“ aus Farbe, Licht, Musik und Bewegung verdankt meines Erachtens viel der Idee des im Ritus der russisch-orthodoxen Kirche verwirklichten Gesamtkunstwerks, wie sie z.B. Pavel Florenskij formuliert hat.⁷ Für die Entwicklung Kandinskys als Maler kann der Einfluß der russischen Kunst von der Volkskunst über den Symbolismus, Rayonnismus usw. bis hin zum Suprematismus nicht hoch genug geschätzt werden: als konsequent ungegenständlicher Maler ist ihm Malewitsch durchaus vorangegangen. Bei dem künstlerisch weit begabteren Kandinsky finden sich bis in die 1920er Jahre immer wieder Rückgriffe auf den Gegenstand, insbesondere landschaftliche Assoziationen. Die spätere Entscheidung Malewitsch' für einen figuralen Symbolismus tut hier nichts zur Sache.

Nicht zuletzt ist der in Rußland geborenen Begründerin der Theosophie, Helena Petrovna Blavatsky, Erwähnung zu tun, deren Ideen nicht nur auf Kandinsky sondern auch auf andere Begründer der abstrakten Malerei nachhaltigen Einfluß ausgeübt haben.⁸ Wenn im Folgenden die Verbindung einer Spielart des Kantianismus – nämlich des Herbartismus – mit Ideen der Theosophie, Ariosophie und Anthroposophie im Denken Kandinskys skizziert wird, sollte auch der Bezug zu Arnold Schönberg nicht außer Acht gelassen werden; nicht nur, weil Kandinskys in dem Aufsatz Die Bilder seine wichtigsten Gedanken Schönberg sozusagen persönlich dediziert hat⁹, sondern auch, weil uns eine wichtige Vermittlungslinie ins Wien des 19. Jahrhunderts zurückführt.

3.

Fast hundert Jahre vor Kandinsky erklärt Johann Friedrich Herbart die Musik zu einzigen „Kunstlehre“, die der kantischen Lehre vom „interesselosen Wohlgefallen“ adäquat sei:

„Die Ästhetik als Wissenschaft von dem, was als schön gefällt, und zwar ohne Grund, willenlos, hat dies zuerst von dem Begehrten, das ein Unvollendetes, und dem Angenehmen, das sich nur auf einen subjektiven Zustand bezieht, zu sondern und dann in seine einfachsten Elemente zu zerlegen, d.h. da nur Verhältnisse gefallen, die einfachsten Verhältnisse aufzustellen, die ein begierdeloses Wohlgefallen hervorrufen. Nur in einer Anwendung der Ästhetik oder einer Kunstlehre ist dies geschehen, in der Musik.“¹⁰

Auch für Kandinsky hat das Schöne nichts mit der Darstellung der außerkünstlerischen Gegenstände zu tun, sondern mit den der jeweiligen Kunstgattung eigenen Verhältnissen des künstlerischen Materials (Tönen, Farben, Formen). Man muß die elementarsten dieser Verhältnisse aufsuchen, um die Gesetze des Schönen aufzudecken. Schließlich ist das Schöne das von Begierde und Interesse Reine und Freie, das „Geistige“ – im Gegensatz zum Materialismus des Alltagslebens. Das Streben „zum Nichtnaturellen, Abstrakten und zu innerer Natur“ kann „die reichste Lehre aus der Musik“ ziehen, die – wieder Kandinsky – „schon einige Jahrhunderte die Kunst (ist), 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.“¹¹ Die „reine Malerei“, rein, da sie mit „reinen Formen“ ohne mimetischen Bezug arbeitet, nennt Kandinsky in Anlehnung an die Musik zeitweise „kompositionelle Malerei“ und sieht in ihr „die Kennzeichen des Erreichens der höheren Stufe der reinen Kunst, in der die Überreste des praktischen Wunsches vollkommen abgesondert werden können, die in rein künstlerischer Sprache von Geist zu Geist reden kann und die ein Reich malerischgeistiger Wesen (Subjekte) ist.“¹²

Es ist gut möglich, daß Kandinsky die Schriften Herbarts im Original studiert hat, doch bietet sich auch eine andere Vermittlung an, über Robert Zimmermann, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Universität Wien Ästhetik in der Nachfolge Herbarts gelehrt hat; vielleicht hat ihn sein wütender Antihegelianismus diese Berufung verschafft. 1882 veröffentlichte Robert Zimmermann auch eine „Anthroposophie“, die für seinen Schüler Rudolf Steiner, zwischendurch auch Sekretär der theosophischen Gesellschaft, zur Lebensaufgabe wurde.¹³ Der Einfluß Rudolf Steiners auf die Theoriebildung Kandinskys erscheint genauso evident wie

der des herbartischen Formalismus.

Im Oktober 1909 hielt Steiner in Berlin einen Vortrag des Titels „Das Wesen der Künste“, worin er über die Malerei spricht: „Und alles was den Menschen sonst an der Oberfläche der Dinge erscheint an Farbe, an Form, das werden sie durch deine Fähigkeit (die malerische Phantasie) durchseelen; das werden sie so behandeln, daß durch die Form spricht Seele, und daß durch die Farbe nicht bloß die äußere sinnliche Farbe spricht, sondern daß durch die Farbe ... etwas spricht, was Inneres der Farbe ist ...“¹⁴ Dies Innere nennt Kandinsky den „inneren Klang“.

4.

Im Untertitel ihrer 1888 im Verlag der theosophischen Gesellschaft publizierten Geheimlehre verspricht Helena Blavatsky, eine Synthese von Wissenschaft, Religion und Philosophie geben zu wollen.¹⁵ Diese Form des modernen Irrationalismus wird durch drei Hauptzüge charakterisiert:

1. Der Gebrauch von einzelnen Resultaten der Wissenschaften, um damit okkulte Spekulationen zu stützen;

2. ein gnostischmanichäischer Begriff des Geistes, für den der Mensch zwischen dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen, dem bloß materiellen und den reinen Geistwesen steht, deren Wirklichkeit dem Eingeweihten der Geheimlehre hinter dem Schleier der sinnlichen Erscheinungen erkennbar wird;

3. eine Rassenlehre, die die Höherentwicklung der Menschheit mit dem Triumph der „arischen Wurzelrasse“ über die „schwarzen Rassen“, ja mit dem Verschwinden der Semiten, Afrikaner und Asiaten als Überbleibsel einer früheren Menschheit verknüpft.

Vor allem diesen dritten Punkt, der die Theosophie zur direkten Vorläuferideologie des Nationalsozialismus macht, versuchen die heutigen Theosophen nach Kräften wegzudiskutieren.¹⁶

Kandinskys lebenslange Anhänglichkeit an die Theosophie, respektive an ihre

ästhetisierte Form, die Anthroposophie, manifestiert sich noch in seinem letzten längeren Text von 1938, wo er die „große Synthese“ von Kunst, Wissenschaft und Mystik propagiert.¹⁷ Die Reden von Geist, Göttlichem, geistigen Wesenheiten, Geistwesen usw. – oft mit der Eigenschaft der „Reinheit“ in Verbindung gebracht – mögen mitunter vieldeutig sein; in Summe verraten sie den Einfluß des Gnostizismus, für den der Geist kein Denken sondern ein Übersinnliches ist, zu dem der Mensch sich bei Kandinsky durch den „abstrakten Geist“ befreien soll. Der Intellekt im Sinne neuzeitlicher Rationalität ist für Kandinsky ein Widersacher des Gefühls, der Seele, des Geistigen. Wie weit Kandinsky den Rassismus und Antisemitismus der Theosophie geteilt hat, kann ich nicht sicher beurteilen; aber es gibt dafür Belege. (Siehe unten, Nachtrag).

5.

Die Aussagen Kandinskys lassen oft verschiedene – esoterische und exoterische – Lesarten zu. Das „Große Reale“ und das „Große Abstrakte“ können z.B. aus dem Gnostizismus Kandinskys interpretiert werden; der Gegensatz ist aber häufig als Grundbegrifflichkeit der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts genommen worden. Eine Diskussion dieses Themas würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Kommen wir daher schließlich zu den „feineren Vibrationen“, von denen im angekündigten Titel meines Referates die Rede ist.

Ein Moment, worin die Musik als paradigmatisch erfahren wird, ist ihre Fähigkeit, die Seele des Zuhörers unmittelbar in Bewegung, Schwingung zu versetzen. Die Musik hat von vornherein die Form der Innerlichkeit, der Mitteilung der Seele an die Seele, des Geistes an den Geist. Kandinsky spricht davon, daß die Malerei als „reine Kunst“ es der Musik gleicht und die „menschliche Seele“ in „feinere Vibrationen“ versetzen werde. Die „Verfeinerung der Seele“ erklärt er zum Ziel der Kunst.¹⁸

Daß Formen als solche, ohne mimetischen Bezug, im Betrachter Seelenbewegungen auszulösen vermögen, ist schon eine Zeit vor Kandinsky von dem Münchner Architekten August Endell dargetan worden. Er versuchte geradezu, eine Art Klaviatur der Gefühle zu geben. Endell und etwas später Wilhelm Worringer nehmen an, daß der Betrachter durch bestimmte – nicht beliebige – abstrakte Formen in einen Zustand der Einfühlung versetzt werden könne, in dem er die den

Formen sozusagen eingeschriebenen Gefühle des Künstlers nachzuvollziehen vermöge. Die Bestimmtheit der Form, die zum Effekt der Einfühlung führt, entspricht bei Kandinsky ungefähr dem „inneren Klang“, das dadurch beim Rezipienten ausgelöste Empfinden der „seelischen Vibration“.

Diese Wirkung von Musik und abstrakter Malerei – die Seele vibrieren zu lassen, sie dadurch zu verfeinern, dem Materialismus zu entrücken und zum Geistigen zu erhöhen – hat für Kandinsky durchaus die Macht der Determination; es bedarf weder der Interpretation noch des Vorstellungskitzels der ästhetischen Suggestion noch der imperativen Anordnung, um den Rezipienten, eine gewisse Bereitwilligkeit vorausgesetzt, zum Empfänger der Schwingungen zu machen. Hierin ist eine neue Ermächtigung der Malerei und eine Kompensation ihres allmählichen Bedeutungsverlusts seit der Renaissance gegeben; jedoch eine Ermächtigung, die die der Malerei eigenen intellektuellen Werte liquidiert: nämlich ihren Modellcharakter für das Vorstellungsvermögen oder, um es pointiert mit dem frühen Marx zu sagen, ihre Tendenz, „die Sinne zu Theoretikern werden“ zu lassen. In dem Aufsatz Über die Formfrage von 1912 nennt Kandinsky die Kraft des „höherstrebenden Geistes“ den „weißen fruchtbaren Strahl“, die satanische Macht, die diese Höherentwicklung verhindern will, die „schwarze todbringende Hand“.²⁰ Es handelt sich um die Phantasie eines ewigen Kampfes zwischen dem (guten) „abstrakten Geist“ und dem (bösen) „stumpfen Materialismus“. Die Menschheit sondert sich in zwei Gruppen, die Banausen und Materialisten einerseits, die sich der Befreiung des Geistes entgegenstellen, und die Gutwilligen andererseits, die sich den neuen Werten öffnen. Der modernistische Mythos des „Neuen“ verbindet sich hier mit der gnostischen Vision eines sich aus der Gebundenheit an die Materie fortschreitend befreienden Geistes, für den alle Kunst und letztlich das gegenwärtige Menschengeschlecht selbst nur zeitliche Formen seiner Manifestation sind. Die apokalyptische Stimmung, in der Kandinsky dergleichen geschrieben hat, findet sich auch in seinen Bildern dieser Zeit, die den zuerst musikalisch erlebten Geistestriumph über das Dunkle in dramatische, nach oben drängende Formen fassen – meines Erachtens ist diese Periode, die mit der Tätigkeit am „Bauhaus“ endet, die bedeutendste im Schaffen Kandinskys.

Die Ablehnung der theoretischen Ansichten eines Künstlers kann nur sehr zum Teil Präjudiz sein für die Wertung seines Werks, welche gerade deswegen von einem

anderen Standpunkt aus erfolgen muß. Doch sollte die Nähe des ästhetischen Irrationalismus zu anderen irrationalistischen pseudoreligiösen und politischen Strömungen der Zeit nicht unterschätzt werden; auch die Frühgeschichte der modernen Musik ist von solchen Affinitäten – sei es das Wagnerianertum, die Theosophie oder der Dionysos-Kult des George-Kreises – nichts weniger als frei.

Nachtrag

Beim Symposium in Moskau standen zwei Fragen im Raum: ob Kandinsky tatsächlich Theosoph gewesen sei, und ob er antisemitische Gesinnungen geäußert habe.

In puncto Theosophie führe ich im Referat einen philosophischen Beweis, der auf der Feststellung der Übereinstimmung von Denkweisen beruht; doch bestätigte selbst Jelena Hahl-Koch (Herausgeberin des Briefwechsels Schönberg-Kandinsky), die eine von Beat Wyss behauptete Mitgliedschaft Kandinskys in der theosophischen Gesellschaft energisch bestritt, daß sich Kandinsky in der Zeit vor und während der Abfassung von *Über das Geistige in der Kunst* mit theosophischen und anthroposophischen Schriften beschäftigt habe. Später jedoch habe sich Kandinsky davon ganz abgewandt. Sehr detailliert hat auf dem Symposium Valerij Turtschin auf die theosophischen Anklänge in Theorie und Werk Kandinskys hingewiesen, Anklänge, die jedenfalls bis in die zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts hinein das Vorhandensein einer esoterischen Symbolik in den Gemälden belegen können. Vor allem anthroposophische Varianten theosophischer Ideen scheinen mir bis zuletzt reichlich nachweisbar – insbesondere in dem zweiten Hauptwerk Kandinskys „Punkt und Linie zu Fläche“ von 1926.

Der bekannte Beleg für den Antisemitismus Kandinskys sind die Briefe aus dem Jahre 1923, in denen Schönberg ihn dessen verweist, und der folgende Abbruch der Freundschaft durch Schönberg. (Vgl. Arnold Schönberg: Briefe. Hg. von Erwin Stein. Mainz 1958, S. 90ff.) Hahl-Koch und andere wenden dagegen ein, Kandinsky sei von Alma Mahler-Werfel, die zuvor mit dem ersten Direktor des „Bauhaus“, Walter Gropius, verheiratet gewesen war, fälschlich denunziert worden, am „Bauhaus“ antisemitische Äußerungen getan zu haben. Der Antwortbrief

Kandinskys (u.a. abgedruckt im Katalog der Schönberg-Kandinsky Ausstellung der Tretjakow-Galerie, S. 119) räumt den Verdacht jedoch keineswegs aus – was auch von Schönberg so gewertet wurde (Brief vom 4.5. 1923). Aus der Antwort Kandinskys erhellt nicht nur, daß es tatsächlich antisemitisch zu interpretierende Aussagen seinerseits gegeben hat (Frau Hahl-Koch glaubt absurderweise, daß Kandinsky gar nichts von sich gegeben habe, was erklärungsbedürftig gewesen wäre); mehr noch: sie läßt Kandinsky meines Erachtens als "Weltanschauungsantisemiten" erkennen, der aber für hervorragende Juden eine Ausnahme zu machen bereit ist. Dem widersprechen auch nicht die letzten Sätze in Kandinskys Brief: „Es ist kein großes Glück, Jude, Russe, Deutscher, Europäer zu sein. Besser ist Mensch. Aber wir sollen doch zum ‚Übermenschen‘ streben. Das ist die Pflicht der wenigen.“ Solcher „Kosmopolitismus“ war noch allezeit mit dem Antisemitismus vereinbar oder jedenfalls opportun, wenn es einmal galt, diesen zu leugnen.

Eine gewisse pragmatische Offenheit gegenüber dem Nationalsozialismus in der Anfangsphase seiner Herrschaft war einigen Meistern des „Bauhaus“ durchaus gegeben. Kandinsky soll sich in einem Brief vom 23. April 1933 an den Maler Willy Baumeister sogar dafür eingesetzt haben, daß die modernen Künstler in den „Kampfbund für Deutsche Kultur“, der von Alfred Rosenberg geleitet wurde, eintreten sollten. (Vgl. Jean Clair: Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft. Aus dem Französischen von Ronald Vouillé. Köln 1998, S. 52ff.) Bekanntlich beschritt die Kulturpolitik des Nationalsozialismus andere Wege. Ende 1933 ging Kandinsky nach Frankreich. Die Verklärung der abstrakten Malerei konnte beginnen.

Anmerkungen

1 Vgl. Jelena Hahl-Koch: Schönberg und der ‚Blaue Reiter‘. In: Karin v. Maur (Hg): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München 1985, S. 354ff.

2 Zit. nach: Ernst Cassirer: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. Frankfurt/M. 1990, S. 214.

- 3** Cassirer, ebenda, S. 218.
- 4** Vgl. die vielen bei Karin v. Maur, wie Anm. 1, gegebenen Belege.
- 5** Vgl. Kandinsky: Modeste Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung. In: Essays über Kunst und Künstler. Hg. und kommentiert von Max Bill. Bern 1973, S. 119ff.
- 6** Karl Woermann: Geschichte der Kunst. 6. Band: Jüngere Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart. Leipzig 1922, S. 483.
- 7** Vgl. Pavel Florenskij: Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. Aus dem Russischen und hg. von André Sikojev. München 1989. Insbesondere S. 111ff.
- 8** Vgl. Beat Wyss: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996.
- 9** Kandinsky: Die Bilder. In: Arnold Schönberg – in höchster Verehrung. München 1912, S. 59ff.
- 10** Zit. nach: Johann Eduard Erdmann: Philosophie der Neuzeit. Der deutsche Idealismus. Geschichte der Philosophie VII. Hamburg 1971, S. 21.
- 11** Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 10. Auflage. Mit einer Einführung von Max Bill. Bern 1965, S. 54.
- 12** Kandinsky: Malerei als reine Kunst. In: Essays über Kunst und Künstler, wie Anm. 5, S. 68.
- 13** Vgl. Konrad Paul Liessmann: Phantasie und Form. Aspekte einer österreichischen Ästhetik. In: Parnass. Wegbereiter. 20 Jahre Parnass. Sonderheft 18. Wien 2001, S. 12.
- 14** Rudolf Steiner: Das Wesen der Künste. In: Kunst und Kunsterkenntnis. Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst. Dornach 1961, S. 41f.
- 15** Helena Patrovna Blavatsky: Die Geheimlehre. Die Synthese von Wissenschaft, Religion und Philosophie. Bearbeitete und erweiterte Fassung der von Elizabeth Preston und Christmas Humphreys herausgegebenen englischsprachigen Ausgabe. Satteldorf: Adyar. Theosophische Verlagsgesellschaft o.J.
- 16** Hank Troemel: Zur Sprache der Theosophie. Mißverständnis und Mißbrauch. In: Die Geheimlehre, wie Anm. 15, S. 591ff. Dort weitere Aufsätze mit derselben Intention von Troemel und Ellwood/Algeo.
- 17** Kandinsky: Der Wert eines Werks der konkreten Kunst. In: Essays über Kunst und Künstler, wie Anm. 5, S. 246.
- 18** Kandinsky: Über Bühnenkomposition. Ebenda, S. 49. Zahlreiche Belege natürlich auch in: Über das Geistige, wie Anm. 11.

19 Vgl. *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison and Paul Wood. Oxford 1992, S. 63ff. und S. 68ff.

20 Kandinsky: *Über die Formfrage*. In: *Essays über Kunst und Künstler*, wie Anm. 5, S. 17ff.