

»Auch ich hänge vermutlich irgendwie mit Zeitgenossen zusammen.«  
Arnold Schönberg<sup>1</sup>

»Strindberg, Schönberg, Munch. Nordische Moderne in Schönbergs Wien um 1900« ist die dritte Sonderausstellung seit Eröffnung des Arnold Schönberg Center im Jahr 1998, die das bildnerische Werk des Komponisten in den Mittelpunkt stellt. Im Jahr 2000 beleuchtete »Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und russische Avantgarde« Aspekte einer kurzen, intensiven Künstlerfreundschaft; 2005 zeigte unsere Stiftung nahezu sämtliche Bilder und Zeichnungen Schönbergs sowie Schönberg-Portraits seiner Zeitgenossen Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl und Max Oppenheimer. Nur im Kontext einer solchen Gesamtschau konnte in diesem Jahr der *Catalogue raisonné* von Schönbergs bildnerischem Werk erscheinen.

Das Thema »Strindberg, Schönberg, Munch« ist deutlich weiter gefasst als die bisherigen Ausstellungen. Eine ganze Reihe von Affinitäten, etwa im Ästhetischen und Intellektuellen, in der Sensibilität für die Emotionen und Eigenarten des Menschen und seiner Beziehungen verbindet die älteren August Strindberg (1849–1912) und Edvard Munch (1863–1944) (und mit ihnen weitere Skandinavier wie Henrik Ibsen und den Dichter der *Gurre-Lieder*, Jens Peter Jacobsen) mit dem jüngeren Arnold Schönberg (1874–1951) und seinem Kreis, zuerst Alban Berg und Anton Webern, weiters aber auch mit Karl Kraus, dem Deutschen Richard Dehmel, dessen Lyrik von seinen Zeitgenossen vielfach vertont wurde, und dem radikalen Philosophen Otto Weininger, um nur einige zu nennen. Durch konkrete Gegenüberstellung zunächst des Bildschaffens von Strindberg, Schönberg und Munch, und weiters auch von Manuskripten, Musikausschnitten und Originaldokumenten versucht die Ausstellung Beziehungslinien zwischen der intellektuellen Avantgarde Nordeuropas und der aufstrebenden mitteleuropäischen Metropole Wien zu zeichnen, die über allgemeine Parallelen einer Gleichzeitigkeit von »Stil und Gedanke« deutlich hinausgehen. Schönberg selbst stellte bereits im Jahr 1911 fest: »Es giebt sicher unter den Besten, die heute streben, solche unbekante[n] Beziehungen, Gemeinsamkeiten, die wohl nicht zufällig sind.«<sup>2</sup> Wenn dem »Wien um 1900«, und gemeint ist damit in der gegenständlichen Ausstellung insbesondere das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, in der kunst- und musikgeschichtlichen Entwicklung heute epochale Bedeutung zugesprochen wird, so sind die zeitlich etwas früher anzusetzenden künstlerischen Errungenschaften der skandinavischen Künstler eine der Voraussetzungen dafür gewesen.

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass die Bezugslinien zwischen Schönberg, Strindberg und Munch vielfach gebrochen sind. Munch und Strindberg, die ab 1892 eine komplizierte persönliche Beziehung unterhielten, jenem Jahr, in dem sie beide einige Bilder im Berliner »Salon des Refusés« ausstellten, kannten einander persönlich. Zur Entstehung des lithographischen Portraits Strindbergs in Paris 1896 (siehe p. xxx) wird berichtet:

»Munch und Strindberg waren entzweit. Strindberg kam ins Atelier, setzte sich, ohne ein Wort zu sprechen, zog einen Revolver und legte ihn neben sich. Munch schwieg und zeichnete. Er nahm ein neues Papier und wieder ein neues. Die Minuten zerrannen langsam, bleiern. Munch zeichnete ruhig. Als er fertig war, erhob sich Strindberg, steckte seine Waffe ein und ging, ohne die Zeichnung eines Blickes zu würdigen, stumm davon, wie er gekommen.«<sup>3</sup>

Schönberg begegnete wohl Bildern Edvard Munchs, die nach 1900 mehrmals in Wien ausgestellt waren<sup>4</sup> und zu welchen eine gewisse malerische Nähe auszumachen ist. Doch seine Bilder waren Strindberg und Munch ebenso unbekannt wie seine Musik, und umgekehrt kannte auch er Strindbergs Bilder nicht, obwohl sie teils in Österreich entstanden waren, zu einer Zeit allerdings Mitte der 1890er Jahre, als Schönberg noch zu jung war, um Strindberg als Künstler zu treffen. Umso besser kannte Schönberg – wie seine Schüler Alban Berg und Anton Webern – Strindbergs Schriften. Zunächst begegneten sie

»Even I am probably connected somehow with contemporaries.«  
Arnold Schönberg<sup>1</sup>

»Strindberg, Schönberg, Munch: Nordic Contemporaries in Schönberg's Vienna around 1900« is the third special exhibit to focus on the composer's pictorial artwork since the Arnold Schönberg Center opened in 1998. In 2000, »Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter and Russian Avant-Garde« illuminated aspects of a short, intense artistic friendship; in 2005, our foundation exhibited almost all of Schönberg's paintings and drawings, as well as portraits of Schönberg by his contemporaries Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Richard Gerstl and Max Oppenheimer. The *catalogue raisonné* published that year would not have been possible except in the context of such a complete synopsis.

The theme »Strindberg, Schönberg, Munch« has a much wider scope than the exhibits to date. A large number of affinities, such as aesthetic and intellectual aspects, the sensitivity to people's emotions and relationships bond the elder Strindberg (1849-1912) and Edvard Munch (1863-1944) (as well as other Scandinavians such as Henrik Ibsen and Jens Peter Jacobsen, the poet who wrote *Gurre-Lieder*) with Schönberg and his circle: initially Alban Berg and Anton Webern, then Karl Kraus, the German Richard Dehmel (whose contemporaries set many of his poems to music) and the radical philosopher Otto Weininger, to mention only a few.

By actually juxtaposing first of all the pictorial works of Strindberg, Schönberg and Munch, then manuscripts, musical excerpts and original documents, the exhibit attempts to show interrelations within the intellectual avant-garde of northern Europe and the burgeoning metropolis of Vienna – interrelations clearly exceeding general parallels of the simultaneity of »style and idea.« As Schönberg himself stated as early as 1911: »Among the best of those who are striving today, there are certainly such unidentified relationships, common ground, which is surely not coincidental.«<sup>2</sup>

If epochal importance is attributed today to the development of the arts and musical history in »Vienna around 1900,« meaning in the present exhibit the first decade of the 20<sup>th</sup> century in particular, it was prepared for by the Scandinavian artists' achievements at a somewhat earlier stage.

It should not be left unsaid that the links joining Schönberg, Strindberg and Munch were often rocky. Munch and Strindberg knew each other personally; they had a complex relationship from 1892, when they both exhibited some paintings in the Berlin »Salon des Refusés.« It is reported of the creation of the lithograph portrait of Strindberg in Paris in 1896 (see p. xxx), that

»Munch and Strindberg had fallen out. Strindberg came into the studio, sat down without speaking a word, pulled out a revolver and placed it beside him. Munch said nothing and began to draw. He took up another sheet of paper, and then another. The minutes passed by slowly, leaden. Munch kept drawing away in silence. When he was finished, Strindberg stood up, put his weapon away and left without a single glance at the drawing, as silent as when he had arrived.«<sup>3</sup>

Schönberg surely encountered Munch's paintings, which were exhibited many times in Vienna after 1900<sup>4</sup> and in which a certain painterly proximity can be discerned. But Strindberg and Munch were just as unfamiliar with his paintings as with his music; vice-versa, Schönberg did not know Strindberg's paintings (although some of them had been done in Austria, but during the mid 1890s, when Schönberg was too young yet to meet Strindberg as an artist). But like his pupils Alban Berg and Anton Webern, Schönberg knew Strindberg's writings very well. They first read them in Karl Kraus' *Die Fackel*, for which Strindberg wrote more than two dozen articles between 1902 and 1912, among them the last essay by any outside author in 1912, when Kraus decided to write *Die Fackel* entirely on his own. That issue of the magazine with his last article reached Stockholm a few



August Strindbergs Schreibtisch  
im Strindberg-Museet, Stockholm

August Strindberg's desk.  
Strindberg-Museet, Stockholm

ihnen in Karl Kraus *Die Fackel*, für welche Strindberg zwischen 1902 und 1912 mehr als zwei Dutzend Beiträge verfasste, darunter 1912 den letzten Essay eines fremden Autors, ehe Kraus entschied, *Die Fackel* in Zukunft zur Gänze selbst zu schreiben. Diese Nummer der Zeitschrift mit seinem letzten Beitrag erreichte Stockholm einige Tage nach seinem Tod und liegt noch heute – ungeöffnet mit Post-Banderole – auf seinem Schreibtisch im Strindberg-Museet.

Berg schenkte Schönberg nachweislich mehrere Bände der deutschen Strindberg-Ausgabe, Webern und Berg, vielleicht auch Schönberg, besuchten Strindberg-Aufführungen, alle drei hatten Kompositionspläne nach Strindberg-Vorlagen, von denen allerdings nur das Webern-Lied *Schien mir's, als ich sah die Sonne* (op. 12/3, 1915) zur Realisierung gelangte. Die literarischen Referenzen zwischen Strindberg, weiteren skandinavischen Dichtern seiner Zeit und deren Einflussgebern von Emanuel Swedenborg, Honoré de Balzac bis Maurice Maeterlinck einerseits und der Schönberg-Schule sowie deren Umfeld andererseits sind so mannigfaltig, dass Susana Zapke im Hauptbeitrag zu diesem Katalog im Detail ebenso darauf eingeht, wie auf das Aufkeimen der Moderne an den beiden Orten und die literarischen, philosophischen sowie religiös/theosophischen Hintergründe.

days after his death, and is still lying on his desk today, unopened and with the postal seal in the Strindberg Museet.

We have evidence that Berg presented Schönberg with several volumes of the German Strindberg edition, that Webern, Berg and perhaps Schönberg attended performances of Strindberg plays, and that all three of them planned compositions based on Strindberg, although only Webern's Lied *Schien mir's, als ich sah die Sonne* was realized.

The literary references between Strindberg, other Scandinavian writers of his time and their influences Emanuel Swedenborg, Honoré de Balzac to Maurice Maeterlinck on the one hand, and the Schönberg School and its circle on the other are so multifarious that Susana Zapke investigates them in detail in her main contribution to this catalog, including the burgeoning of the modern age in both places and the literary, philosophical and religious/theosophical backgrounds.

1 Arnold Schönberg mit Bezug auf seine Malerei. Konkrete Beeinflussungen durch Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka und Richard Gerstl lehnt er in diesem Zusammenhang ab. Vgl. Arnold Schönberg: *Meine Bekanntschaft mit Kandinsky*, 5. August 1934 (Arnold Schönberg Center, Wien, [Book B 21]).  
2 Brief von Arnold Schönberg an Wassily Kandinsky, 24. Januar 1911 (Lenbachhaus, München [Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung]); zitiert nach *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel*. Herausgegeben von Jelena Hahl-Koch. Stuttgart 1993, p.17 (Korrespondenzen. 3.)

3 Josef Paul Hodin: *Edvard Munch. Der Genius des Nordens*. Stockholm 1948; zitiert in: Matthias Arnold: *Edvard Munch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1986, p. 60 f.  
4 In der 12. Ausstellung der Wiener Secession (1901/02) war Munch mit den Gemälden *Angst* und *Strand* vertreten; in der 15. Ausstellung (1902) mit zwanzig Radierungen und in der 19. Ausstellung (1904) mit zwanzig Katalognummern. Vgl. Antonia Hoerschelmann: *Munch und Österreich – Spuren einer Begegnung*, in: *Edvard Munch. Thema und Variation. Katalog Albertina*, herausgegeben von Klaus-Albrecht Schröder und Antonia Hoerschelmann. Ostfildern-Ruit 2003, p. 97–109.

1 Arnold Schönberg with regard to painting. He denies specific influences of Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka and Richard Gerstl in this connection. Comp. Arnold Schönberg: *My Acquaintance with Kandinsky*, August 5, 1934 (Arnold Schönberg Center, Vienna [Book B 21]).  
2 Arnold Schönberg: letter to Wassily Kandinsky, January 24, 1911 (Lenbachhaus, Munich [Gabriele Münter- und Johannes Eichner Foundation]). Quoted and translated from *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel*. Herausgegeben von Jelena Hahl-Koch. Stuttgart 1993, p. 17 (Korrespondenzen. 3.)  
3 Joseph Paul Hodin: *Edvard Munch, der Genius des Nordens*, Stockholm 1948. Quoted in

Matthias Arnold: *Edvard Munch. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1986, pp. 60 et seq.  
4 Munch's paintings *Fear* and *Beach* were shown at the 12th exhibit of the Vienna Secession (1901/2). 20 etchings were on display at the 15th exhibit (1902) and there were 20 catalog numbers in the 19th exhibit (1904). Comp. Antonia Hoerschelmann: *Munch und Österreich – Spuren einer Begegnung*, in: *Edvard Munch. Thema und Variation. Katalog Albertina*, herausgegeben von Klaus-Albrecht Schröder und Antonia Hoerschelmann. Ostfildern-Ruit 2003, p. 97–109.

Die Gegenüberstellung der Werke Strindbergs, Schönbergs und Munchs erfolgt nach Themen und bezieht wie gesagt Schriften, Musikstücke und andere Zeitdokumente mit ein. Alle drei Künstler widmeten sich der **Landschaftsmalerei**, Strindberg sogar ausschließlich diesem Genre, während Schönberg nur einige Landschaften malte. Das Munch-Dictum »Ich male nicht, was ich sehe, sondern was ich sah«<sup>5</sup> gilt für alle drei Künstler ebenso wie sein Aphorismus »Kunst ist das Gegenteil von Natur – Ich male nicht nach der Natur, aber ich nehme von ihrer üppigen Servierplatte«<sup>6</sup>. Für ein realistisches Natur-Abbild ist um 1900 bereits die Fotografie zuständig, wenn sie auch auf schwarz/weiss eingeschränkt ist<sup>7</sup>, was in der Malerei zu immer kühnerer Farbwahl drängt, und wenn auch, wie Munch es ausdrückt, »die Kamera mit der Malerei solange nicht mithalten kann, solange sie nicht im Himmel und in der Hölle zu benutzen ist.«<sup>8</sup> Schönberg argumentiert in seinem Essay *Das Verhältnis zum Text* in dieselbe Richtung,

»in welche[r] der Weg für die Malerei gezeigt wird und die Hoffnung erwacht, dass jene, die nach dem Text, nach dem Stofflichen fragen, bald ausgefragt haben werden. [...] Weil man sich an das zu halten hat, was das Kunstwerk geben will, und nicht an das, was sein äusserer Anlass ist.«<sup>9</sup>

»Das Portrait hat nicht dem Modell, sondern dem Maler ähnlich zu sehn«<sup>10</sup>,

»[w]eil also auch bei allen Kompositionen nach Dichtungen die Genauigkeit der Wiedergabe der Vorgänge für den Kunstwert ebenso irrelevant ist, wie für das Portrait die Aehnlichkeit mit dem Vorbild, wo doch nach hundert Jahren keiner diese Aehnlichkeit mehr kontrollieren kann, während noch immer die Kunstwirkung bestehen bleibt. Und nicht deshalb besteht, weil, wie vielleicht die Impressionisten meinen, ein wirklicher Mensch, nämlich der scheinbar dargestellte, sondern der Künstler uns anspricht, der sich hier ausgedrückt hat, der, dem in einer höheren Wirklichkeit das Porträt ähnlich zu sehen hat.«<sup>11</sup>

August Strindberg stellt in seinem Aufsatz »Die neue Landschaftsmalerei« Idealismus und Realismus gegenüber und attestiert den Anhängern des Idealismus in der Malerei, zu welchen auch er selbst gehörte, sie »suchten den Totaleindruck, versuchten, die Natur darzustellen, nicht so, wie sie war, sondern so, wie sie sich dem poetisch betrachtenden Auge darbot.«<sup>12</sup> Die drei Künstler suchen in ihrer Malerei zu beschreiben, »was die Welt im Innersten zusammenhält«<sup>13</sup>; es bleibt ihrer Kunst vorbehalten, eine tiefere Wahrheit ans Licht zu bringen, sei es in Landschaften, in (Selbst)-Portraits oder Gruppendarstellungen.

Schönbergs Naturstücke – es handelt sich abgesehen von einfacheren Arbeiten insgesamt um nur zehn Werke, davon drei *Landschaften*, drei *Nachtstücke* (nebst Skizzen und einer Paraphrase) und eine *Winterszene* – erreichen ihre supra-naturalistische Aussage durch Farbreduktion bis hin zur Monochromisierung, wie sie in der Dämmerung und hinein in die Nacht sowie im Winter zu beobachten ist. Hier kommen sich die Maler Schönberg und Strindberg näher, denn beide arbeiten mit ähnlichen Paletten, Schönberg mit dem »Palettenschmutz«, wie Wassily Kandinsky schreibt<sup>14</sup>, Strindberg mit dem »Palettenschabsel«, was bedeutet:

»Nach beendeter Arbeit schabt der Künstler die Farbreste zusammen, und wenn er Lust hat, macht er noch einen Versuch. [...] Indem die Hand auf gut Glück den Spachtel führt [...] entpuppt sich das Ganze als ein reizvolles Gemisch aus Unbewusstem und Bewusstem.«<sup>15</sup>

In seinen *Nachtstücken* steht Schönberg einigen von Strindbergs Landschaften erstaunlich nahe.

Einen Wandel vom Realismus zum Idealismus durchlief der britische Maler William Turner, dessen Bilder Strindberg auf der Hochzeitsreise mit seiner zweiten Frau, der Oberösterreicherin Frida Uhl, an der Tate Gallery in London 1893 kennen lernte. In einigen Bildern Turners verschmelzen bereits zwischen 1840 und 1845 Elemente der späteren Landschaftsbilder Strindbergs und der Blicke Schönbergs, die in Munchs Personendarstellungen ihren Ausgang nehmen<sup>16</sup>, etwa in Turners *Sonnenaufgang mit Seeungeheuern*.

Eine weitgehend abstrakte Landschaft bietet hier die Szene für fantastische Wesen, die vor allem durch ihren Blick wirken. Wie Olle

The works of Strindberg, Schönberg and Munch are juxtaposed according to theme, including writings, musical works and contemporary documents. All three artists were involved with **landscape painting**; Strindberg with that genre exclusively, whereas Schönberg painted only a few landscapes. Munch's dictum "I do not paint what I see. But what I saw"<sup>5</sup> applies to all three artists, just like his aphorism "art is the opposite of nature – I do not paint from nature, but I take from its bountiful platter."<sup>6</sup> Photography already provided realistic images of Nature in 1900, although restricted to black and white;<sup>7</sup> which urged painting on to ever bolder choices of color –and even if "the camera cannot compete with painting as long as it cannot be used in heaven or hell,"<sup>8</sup> as Munch expressed it, Schönberg arguments in the same way in his essay *The Relationship to the Text*,

"in which the road for painting is pointed out and the hope is aroused that those who ask about the text, about the subject-matter, will soon ask no more. [...] One has to hold to what a work of art intends to offer, and not to what is merely its intrinsic cause."<sup>9</sup>

"The portrait need not resemble the model, only the artist."<sup>10</sup>

"Furthermore, in all music composed to poetry, the exactitude of the reproduction of the events is as irrelevant to the artistic value as is the resemblance of a portrait to its model; after all, no one can check on this resemblance any longer after a hundred years, while the artistic effect still remains. And it does not remain because, as the Impressionists perhaps believe, a real man (that is, the one who is apparently represented) speaks to us, but because the artist does so –he who has expressed himself here, he whom the portrait must resemble in a higher reality."<sup>11</sup>

In his essay "The New Landscape Painting," Strindberg juxtaposes idealism and realism, pointing out to the followers of idealism in painting (to which he also belonged) that they were "seeking the total impression, trying to portray Nature not the way it was, but the way it presented itself to the poetically observing eye."<sup>12</sup> The three artists sought to describe "what held the world together in its innermost."<sup>13</sup> It was up to their art to illuminate a deeper truth, whether in landscapes, (self-) portraits or group depictions.

Apart from a few simpler works, Schönberg's Nature pieces number only 10, including three landscapes, three nocturnal scenes (together with sketches and a paraphrase) and one winter scene; they achieve their supra-natural expression through color reduction all the way to monochromatic realization, as we can see in the twilight and into the night, as well as in winter. This is where the painters Schönberg and Strindberg are more proximate; both worked with similar palettes –Schönberg with what Wassily Kandinsky called "palette dirt,"<sup>14</sup> while Strindberg used "palette scrapings," i.e.

"after the work is done, the artist scrapes the remaining paints together and, if he feels like it, he makes another try [...] by letting his hand guide the palette knife as it may [...] the result is an attractive mixture of unconscious and deliberate elements."<sup>15</sup>

Some of Schönberg's *Nachtstücke* are amazingly similar to some of Strindberg's landscapes.

The British painter William Turner experienced a change from realism to idealism; Strindberg saw Turner's paintings at the Tate Gallery in 1893 while on his honeymoon with his second wife Frida Uhl of Upper Austria. As early as the time between 1840 and 1845, elements of future paintings like August Strindberg's landscapes and Schönberg's views, which originate with Munch's portrayals of persons<sup>16</sup> merge together in some of Turner's paintings, such as *Sunrise with Sea Monsters*.

Here, a predominantly abstract landscape is the scene for fantastical creatures, especially striking for their gazes. As Ollo Granath remarks in his paper on the painter Strindberg, Strindberg's experience of the Turner exhibit caused him to change the colors he selected for his palette, as in his *Danube with High Tide* (see p. xxx).

Trees and forests are special factors in depicting landscapes. As Strindberg reports on the creation of his painting *Wonderland* (1894, see p. xxx), he actually wanted to paint a "shady forest interior,"<sup>17</sup> from which the ocean is visible at sundown. Yet while he was painting, he noticed that, instead of the ocean, he was seeing



Granath in seinem Beitrag zum Maler Strindberg anmerkt, ändert Strindberg mit der Londoner Turner-Erfahrung die Farbauswahl seiner Palette, etwa in seinem Bild *Donau in Fluten* (siehe p. xxx). Innerhalb der Landschaftsdarstellung nehmen Bäume und Wald eine Sonderstellung ein. Zur Entstehung seines Bildes *Wunderland* (1894) (siehe p. xxx) berichtet Strindberg, er habe eigentlich ein »schattiges Waldinneres«<sup>17</sup> malen wollen, von dem aus man das Meer bei Sonnenuntergang sieht. Während er malte, bemerkte er jedoch, dass er statt des Meeres den hellen Zentralraum als »eine endlose Perspektive von rosa und bläulichem Licht sah, in welchem unkörperliche, erratische Wesen wie Feen schwebten, Wölkchen hinter sich herziehend.«<sup>18</sup> Der Wald hatte sich in eine Höhle verwandelt, im Vordergrund stehen Klippen mit Flechten. Bäume finden sich in Strindbergs *Rosendal Gärten II* und *Die Straße* (beide von 1903, siehe p. xxx und xxx) wie – nicht unähnlich – in Schönbergs *Landschaft* (siehe

the bright, central area as “an endless perspective of pink and bluish light in which disembodied, erratic creatures like fairies were floating, drawing tiny clouds behind them.”<sup>18</sup> The forest had changed into a cavern, cliffs covered with lichen in the foreground. The trees in Strindberg’s *Rosendal Gardens II* and *The Road* (both 1903, see p. xxx and xxx) are not dissimilar to those in Schönberg’s *Landscape* (see p. xxx) of 1907-09. Strindberg’s painting *The Road*

J. M. W. Turner: Sonnenaufgang mit Seeungeheuern (ca. 1840–45). Öl auf Leinwand. Tate Gallery, London

J. M. W. Turner: Sunrise with Sea Monsters (ca. 1840–45). Oil on canvas. Tate Gallery, London

5 *Munch In His Own Words*. Edited by Paul E. Tøjner. München 2001, p. 131, Kristiania 1890, N 57.

6 Kristiania 1903/04, a.a.O., p. 128, N 63.

7 Ähnlich Schönberg: »Der Unterschied zwischen Malerei und Fotografie liegt darin, dass letztere nicht etwas ausdrückt, sondern lediglich imitiert und variationslos wiederholt.« (Music Expresses Message to Mankind; Arnold Schönberg Center, Wien [T 64.02], Original in englischer Sprache.)

8 Aasgaardstrand, around 1904; *Munch In His Own Words*, s. Anm. 4, p. 72, N 63.

9 Arnold Schönberg: Das Verhältnis zum Text, in: *Der blaue Reiter*. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. München 1912, p. 27–33 (hier: p. 33).

10 Arnold Schönberg, Aphorismus 1911, in: *Konzert-Taschenbuch für die Saison 4* (1911/12). Herausgegeben vom Konzert-Bureau E. Gutmann, München 1911, p. 106.

11 Arnold Schönberg: *Das Verhältnis zum Text*, s. Anm. 9, p. 34.

12 August Strindberg: Die neue Landschaftsmalerei, in: August Strindberg: *Verwirrte Sinneseindrücke, Schriften zur Malerei, Photographie und*

*Naturwissenschaften*. Mit einem Nachwort herausgegeben von Thomas Fenchel-Smarsly. Amsterdam, Dresden 1998, p. 60.

13 Johann Wolfgang von Goethe: Faust I. Teil, Zeile 382–383; zitiert nach *Goethes Werke, Band III*. Hamburg 1949 (*Hamburger Ausgabe*).

14 Wassily Kandinsky: Die Bilder, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg et al.* München 1912, p. 59–64 (hier: p. 63).

15 August Strindberg: Neue Kunstformen! Übersetzung nach »Du hasard dans la production artistique«, in: *Revue des Revues* (Novembre 1894).

16 Vermittelt durch die Portraits Richard Gerstls, der Munch in Secessions-Ausstellungen studieren konnte.

17 »Waldinneres« war ein zu dieser Zeit in naturalistischen Darstellungen beliebtes, weit verbreitetes Motiv, beginnend bereits bei Caspar David Friedrich und in bekannten Fassungen umgesetzt beispielsweise von Gustav Klimt, Ferdinand Hodler, Albin Egger-Lienz, Ernst Ludwig Kirchner, Giovanni Giacometti.

18 August Strindberg: Neue Kunstformen!, s. Anm. 15.

5 *Munch in His Own Words*. Edited by Paul E. Tøjner. München 2001, p. 131, Christiania 1890, N 57.

6 Christiania 1903/04, ibidem, p. 129, N 63

7 Schönberg speaks similarly: “The difference between painting and photography is that the second does not express, it only imitates repeats without variation.” (Music Expresses Message to Mankind; Arnold Schönberg Center, Vienna [T 64.02]).

8 Aasgaardstrand, ca. 1904; *Munch in His Own Words*, cf. fn. 4, p. 172, N 63

9 Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, quoted from *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné*. Herausgegeben von Christian Meyer und Therese Muxeneder für die Arnold Schönberg Center Privatstiftung. Wien 2005, p. 36.

10 Arnold Schönberg, Aphorism 1911, quoted from *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné*, see fn. 10, p. 106.

11 Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, see fn 9, p. 36.

12 August Strindberg, *Die neue Landschaftsmalerei*, quoted from *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*. Mit einem Nachwort herausgegeben von

Thomas Fenchel-Smarsly. Amsterdam, Dresden 1998, p. 60

13 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust Part I*, lines 382-383, quoted from *Goethes Werke*, Vol. III. Hamburg 1949 (*Hamburger Ausgabe*).

14 Wassily Kandinsky: Die Bilder, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg et al.* München 1912, p. 59–64 (this quote on p. 63).

15 August Strindberg: New Art Forms! translated from “Du hasard dans la production artistique [“Chance in artistic production”] in: *Revue des Revues* (November 1894).

16 conveyed through the portraits by Richard Gerstl, which Munch was able to study in Secession exhibits.

17 “Forest interiors” were a favorite, widespread motif in naturalistic scenes at that time, starting with Casper David Friedrich and familiar in renditions by Gustav Klimt, Ferdinand Hodler, Albin Egger-Lienz, Ernst Ludwig Kirchner and Giovanni Giacometti, for example.

18 August Strindberg, New Art Forms!, see fn. 15.