

Gruhn, Wilfried

Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg. Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz

Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 61-80. - (Musikpädagogische Forschung; 10)



Quellenangabe/ Reference:

Gruhn, Wilfried: Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg. Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz - In: Kraemer, Rudolf-Dieter [Hrsg.]: Musik und Bildende Kunst. Essen : Die Blaue Eule 1990, S. 61-80 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-249815 - DOI: 10.25656/01:24981

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-249815>

<https://doi.org/10.25656/01:24981>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)**

**Musik
und Bildende Kunst**

D 122/1990/10/1



Themenstellung: Der vorliegende Band 10 der Reihe "Musikpädagogische Forschung" befaßt sich mit dem Verhältnis von Bildender Kunst und Musik. Unterschiede, Gemeinsamkeiten und Grenzüberschreitungen der beiden künstlerischen Äußerungsformen werden erörtert. Musik- und Kunstpädagogen referieren über Probleme der Legitimation des Unterrichts in Musik und Kunst, stellen ästhetische, wahrnehmungs- und rezeptionspsychologische Theorien sowie unterrichtspraktische und therapeutische Ansätze vor; sie diskutieren über die enge Verbindung von Musik und Kunst in Film, Fernsehen, Malerei und Graphik. Ergänzt werden die Tagungsbeiträge durch freie Forschungsberichte.

Der zehnte Band dokumentiert die Vorträge der wissenschaftlichen Tagung, die vom 21. – 23. Oktober 1988 in Augsburg stattfand.

Der Herausgeber: Rudolf-Dieter Kraemer, geb. 1945, Studium an der Pädagogischen Hochschule (Lehramt) und der Musikhochschule des Saarlandes (Viola, Kammermusik), zweiter Preisträger beim Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" in Viola (Berlin 1964), Schuldienst, Studium Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Philosophie an der Universität Saarbrücken, 1975 Promotion zu Dr. phil., 1978 Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Detmold, seit 1985 an der Universität Augsburg, z.Zt. Vorsitzender des "Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung" (AMPF).

ISBN 3-89206-350-8

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 10

Rudolf-Dieter Kraemer
(Hrsg.)

Musik und Bildende Kunst

Die Blaue Eule

ISBN 3-89206-350-8

Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1990

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen, wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocard, Offset, verboten

Printed in Germany Herstellung:

Merz Fotosatz, Essen Broscheit Klasowski, Essen

Difo-Druck, Bamberg

Inhaltverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Augsburg 1988	13
HANS DAUCHER	
Zum Legitimationsproblem der ästhetischen Erziehung	17
ECKHARD NOLTE	
Die Musik und die anderen Künste - Musikpädagogische Diskussionsbeiträge des 19. Jahrhunderts	31
BARBARA BARTHELMES	
Musikpädagogik und Bildende Kunst Anmerkungen zur Funktion der Kunst in der Musikpädagogik	40
HELGA DE LA MOTTE-HABER	
Die Künste als Kunst Pictures of Pictures from Pictures of Pictures	56
WILFRIED GRUHN	
Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz	61
CHRISTIAN SCHEIB	
Multimedia Zwei Einzelgänger als Vorgänger und zwei Desperados als Erben Claude Bragdon, Wassily Wereschtschagin und "Station Rose"	81
HEINER GEMBRIS	
Was sagt das Publikum zur Kunst der Avantgarde? Aus dem Gästebuch der Klanginstallation von John Cage auf der documenta 8	90
ALEXANDER KOPP	
Gegenstand und Oberfläche Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik	111

HELGA JOHN-WINDE	
Räumliche Vorstellungen in Kinderzeichnungen	119
KARL GRAML	
Spontangesänge von Kindern zu Bildern	133
GÜNTER KLEINEN	
Seerosen-Bilder und Schritte im Schnee	
Strukturelle Analogien zwischen Bildern und Musik als Weg einer Annäherung an den musikalischen Impressionismus	145
GÜNTHER ROTIER	
Die Gestaltung von Schallplattencovern	154
FRED RITZEL/JENS THIELE	
Kritik oder Blasphemie?	
Über die Rekonstruktion von Musikereignissen der Nazi-Zeit in R.W. Fassbinders Film Lili Marleen (BRD 1980)	162
ACHIM SCHUDACK	
Hollywood im Umbruch: Jazz im 'social problem film' der frühen 50er Jahre	181
ULRIKE SEITZ	
Ansätze der Kunsttherapie im Überblick	197
WOLFGANG MICHAELIS	
Welt in Wahrnehmung und Abbildung	210
HELMUT SEGLER	
Tänze der Kinder in Europa - Konsequenzen für den Musikunterricht der ersten Schuljahre	226
GEORG MAAS	
Zur Bildung musikalischer Formbegriffe im Musikunterricht: Ergebnisse und methodische Aspekte einer Evaluationsstudie als Beitrag zur empirischen musikpädagogischen Unterrichtsforschung	236
RENATE MÜLLER	
Musikalisches Ambiente als Bedingung musikalischer Flexibilität Jugendlicher	252

DIETMAR PICKERT	
Außerschulische musikalische Aktivitäten der Musiklehrer.	
Methoden der Datenerhebung und adäquate Datenaufbereitung	269
KLAUS HEIMES	
Musik in Südafrikas tertiärem Bildungsbereich:	
Diskrepanz zwischen Zielsetzung und sozialer Umwelt	286
KOLLOQUIUM	
Musikpädagogische Forschungsdefizite aus Sicht der Lehrer	299
AUSSTELLUNG	
Bild-Musik/Musik-Bild.	
Georg Popp	301
DOKUMENTATION DER AUSSTELLUNG DES ARBEITSKREISES MUSIK- PÄDAGOGISCHE FORSCHUNG (AMPF)	
Musikpädagogische Forschung:	
Informationen, Experimente, Filme	303
I. Musik im Unterricht	
Wolfgang Martin Stroh	
Szenische Interpretation von Opern in der Schule	304
Gunter Reiß, Mechthild von Schoenebeck	
Musikpraxis an den Schulen Nordrhein-Westfalens	305
Hans Günther Bastian	
Neue Musik im Schülerurteil	307
Rudolf-Dieter Kraemer, Georg Brunner	
Visualisierung und Verbalisierung musikalischer Vorstellungen	308
Werner Pütz	
Musikverstehen durch Musikmalen	309
Helmut Schaffrath, Erika Funk-Hennigs, Thomas Ott, Winfried Pape	
Studie zur Situation des Musikunterrichts und der Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen der Bundesrepublik Deutschland und West Berlins	313

Wolfgang Martin Stroh, P. Bayreuther, W. Schulz, M. Becker,
J. Beckmann

Kommunikationsstrukturen bei Großgruppenimprovisationen	314
--	-----

II. Künstlerische Ausbildung

Frauke Grimmer

Instrumentalausbildung und Lebensgeschichte	316
---	-----

Hans Günther Bastian

Jugend musiziert. Der Wettbewerb in der Sicht von Teilnehmern und Verantwortlichen	317
---	-----

Hans Günther Bastian

Leben für Musik. Eine Biographiestudie über, musikalische (Hoch-)Begabungen	318
--	-----

Walter Scheuer

Zwischen Tradition und Trend. Die Einstellung Jugendlicher zum Instrumentalspiel. Eine empirische Untersuchung	320
---	-----

III. Musikalische Rezeptionsforschung

Günther Rötter

Die Beeinflußbarkeit emotionalen Erlebens von Musik durch analytisches Hören. Psychologische und physiologische Be- obachtungen	321
---	-----

Rudolf-Dieter Kraemer

Meßgerät zur musikalischen Rezeptionsforschung (MzR)	323
--	-----

Heiner Gembris

Musikhören und Entspannung	324
----------------------------	-----

K. Gramt, H. Gembris, R.-D. Kraemer

Filmdokumentation musikpädagogische Forschung: „Der Feuervogeltest“ Studien zum musikalischen Gedächtnis	327
---	-----

Klaus-Ernst Behne

„Blicken Sie auf die Pianistin!“ Zur bildbeeinflußten Beurteilung des Klavierspiels im Fernsehen Bericht über eine explorative Vorstudie	329
--	-----

Karl Gramt

Überprüfung der Fähigkeit, Tonhöhen zu unterscheiden	331
--	-----

Günther Batet

Videomusik	332
------------	-----

IV.	Musik im Alltag	
	Barbara Barthelmes, Heiner Gembris	
	Musik - Mode - Lebensstil	333
V.	Kinderbilder als Erhebungsverfahren	
	Günter Kleinen	
	Kinderbilder als Erhebungsverfahren zur Musiksozialisation im Grundschulalter	336
	Karl Graml	
	Kinder singen zu Bildern	337
VI.	Einsatz von Computern in Musikerziehung und Musikwissenschaft	
	Helmut Schaffrath	
	Essener Musik-Datenbanken	
	Einsatz von Rechnern für die Musikwissenschaft	338
	Rudolf-Dieter Kraemer, Heiner Gembris, Bernd-Georg Mettke, Kurt Suttner, Johann Winter	
	Übertragung von Musikhandschriften der Oettingen- Wallerstein'schen Bibliothek	340
	Michael Roske	
	Musapaed/Musaseku	
	Das Datenbankkonzept zum Forschungsprojekt: „Musik- pädagogik des 19. Jahrhunderts“	341
	Christoph Hempel/Klaus-Ernst Behne	
	Gehörtraining: Unterstützung durch den Computer	342
VII.	Musik und Politik	
	Erika Funk-Hennigs	
	Dokumentation über musikalische Aktivitäten der Rechtsextremisten	345
	Gisela Probst-Effah	
	Musik in Konzentrationslagern des Nationalsozialismus	347
VIII.	Geschichte der Musikerziehung	
	Michael Roske	
	Die Musikpädagogik Lina Ramanns. Werk, Wirken, Nachwirkung	348

	Ursula Eckart-Bäcker	
	Die Schütz-Bewegung	
	Zur musikgeschichtlichen Bedeutung des „Heinrich-Schütz Kreises“	351
	Eckhard Nolte	
	Musikpädagogische Ikonographie	353
IX.	MPZ Zentralstelle für Musikpädagogische Dokumentation (J.W. Goethe-Universität Frankfurt)	
	Ulrich Günther	
	Eine Musikstunde 1942 – simuliert	354
X.	Engagiert für musikpädagogische Forschung	
	Wolfgang Schmidt-Brunner	356
	Sigrid Abel-Struth	359
	Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e.V. (AMPF)	

Begegnung der Künste: Kandinsky und Schönberg

Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Harmonie der Dissonanz

WILFRIED GRUHN

*Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musik und Bildende Kunst. - Essen: Die Blaue Eule 1990.
(Musikpädagogische Forschung. Band 10)*

Es gibt Momente im Verlauf der Kunstgeschichte, in denen das Gemeinsame der Künste viel stärker ist als das Trennende, Sternstunden, in denen neue Perspektiven aufleuchten, neue Deutungen erkennbar werden. Solche Momente markieren die großen Umbrüche und Stilwenden. Die Begegnung zwischen Kandinsky und Schönberg bezeichnet einen solchen Moment des plötzlich aufblitzenden Verstehens über alle Grenzen der Kunstgattungen, der Mentalität und Nationalität hinweg. Die nachfolgende ebenso plötzliche Abkühlung und Entfremdung beider Künstler hebt die Intensität ihrer momentanen Beziehung umso stärker hervor.

1930 erinnert sich Kandinsky an diese Zeit des Auf- und Umbruchs:

„Fast an einem Tag (1911-1912) kamen in der Malerei zwei große Strömungen zur Welt: der Kubismus und die Abstrakte (= Absolute) Malerei. Gleichzeitig der Futurismus, der Dadaismus und der bald siegreich gewordene Expressionismus. Es dampfte nur so! Die atonale Musik und ihr damals überall ausgepiffener Meister Arnold Schönberg regten die Gemüter nicht weniger als die malerischen Ismen auf. Damals lernte ich Schönberg kennen...“ (Kandinsky 21973, 133 f.)

Wir wollen hier die Begegnung der Künste unter zwei Aspekte stellen, in denen der Umbruch im bildnerischen Werk Kandinskys und die neue Kompositionsweise Schönbergs gemeinsam fokussieren: unter die philosophische Idee von der Hinfälligkeit des Schönen und die ästhetische Maxime von der Harmonie der Dissonanz.

1. Ausgangspunkt

Beim Blick durchs Teleskop isolieren wir die Dinge, sehen statt der Zusammenhänge Einzelheiten, diese aber ganz nah und deutlich. Wie bei einem Blick durchs Teleskop soll hier ein entscheidendes Ereignis der Stilwende um 1910 herausgegriffen und gewissermaßen in Nahaufnahme vergrößert werden, das die Situation der Künste in dieser Zeit des Umbruchs schlaglichtartig erhellt.

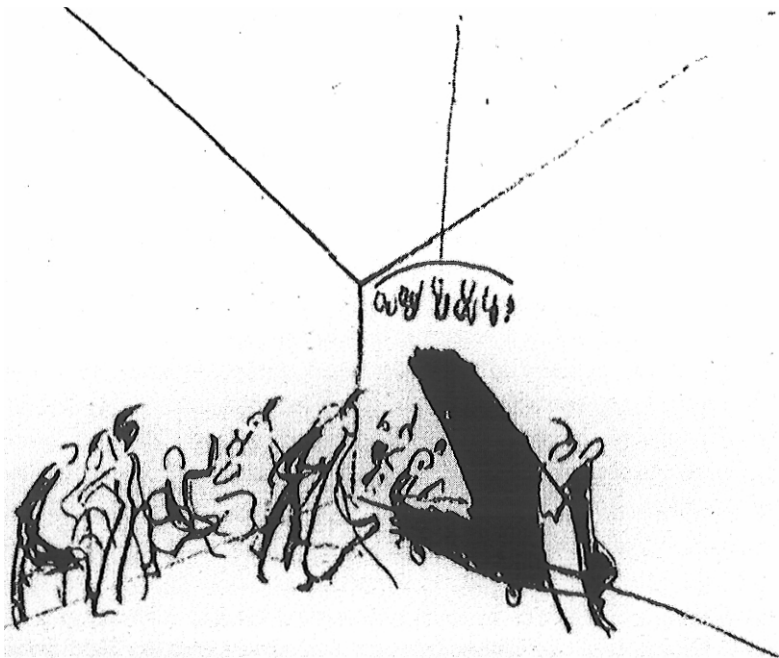


Abb. 1 Wassily Kandinsky: Studie aus einem Notizblock zu „Impression III (Konzert)“ 1911

Musée Nationale d'Art Moderne, Paris (in: Ausstellungskatalog Der Blaue Reiter, Bern 1986, Nr. 45)

Am 1. Januar 1911 fand in München ein Konzert statt, in dem Schönbergs 2. Streichquartett op. 10 und die „Drei Klavierstücke“ op. 11 aufgeführt wurden. Unter den Zuhörern befand sich auch eine Gruppe von Malern: Franz Marc, Alexej Jawlensky, Marianne Werefkin, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Auf dem Plakat zu diesem Konzert hatte der Veranstalter einen Aufkleber mit einigen Sätzen aus Schönbergs Harmonielehre angebracht:¹

„Dissonanzen sind nur graduell verschieden von den Konsonanzen: sie sind nichts anderes als entfernter liegende Konsonanzen. Wir sind heute schon so weit, zwischen Konsonanzen und Dissonanzen keinen Unter-

1 Auszüge aus der 1911 erschienenen Harmonielehre waren als Vorabdruck im Oktoberheft der Zeitschrift »Musik« (1910, S. 97-105) erschienen. Kandinsky, der diese Sätze auf dem Plakat gelesen hatte, bat Schönberg um eine Erklärung (Brief vom 18.1.1911, in: Briefe, S. 19).

schied mehr zu machen. Oder höchstens den, daß wir Konsonanzen weniger gern verwenden.

Unsere Lehre führt dahin, auch Hervorbringungen Jüngerer, die das Ohr der Älteren verpönt, als notwendige Ergebnisse der Schönheitsentwicklung anzusehen.“



Abb 2 Wassily Kandinsky: Kohleskizze zu „Impression III (Konzert)“ 1911
Musée Nationale d'Art Moderne, Paris (in: Ausstellungskatalog Der Blaue Reiter, Bern 1986, Nr. 46)

Vielleicht hatten gerade diese Sätze, die um die Ästhetik der „Dissonanz in der Kunst“ kreisten wie sein eigenes Denken in jener Zeit, ihn auf Schönberg neugierig gemacht. Wie er kurz darauf brieflich erwähnt, hatte ihn die Gemeinsamkeit der Gedanken „unendlich gefreut“ (Brief vom 18.1.1911, Briefe, S. 19). Jedenfalls ist Kandinsky bei dieser Gelegenheit erstmals Schönbergs Musik und seinem künstlerischen Denken begegnet und war vom Gleichklang der künstlerischen Absichten tief berührt. Spontan schrieb er ihm am 18. Januar 1911:

„Sehr geehrter Herr Professor!

Entschuldigen Sie bitte, daß ich ohne das Vergnügen zu haben Sie persönlich zu kennen einfach an Sie schreibe. Ich habe eben Ihr Concert hier

gehört und habe viel wirkliche Freude daran gehabt. Sie kennen mich, d.h. meine Arbeiten natürlich nicht, da ich überhaupt nicht viel ausstelle (...) Unsere Bestrebungen aber und die ganze Denk- und Gefühlsweise haben so viel gemeinsames, daß ich mich ganz berechtigt fühle, Ihnen meine Sympathie auszusprechen“ (Briefe, S. 19).

Der tiefe Eindruck, den Schönbergs Musik, insbesondere wohl auch die in dem Konzert aufgeführten Klavierstücke hinterlassen hatten, hat nicht nur den Briefkontakt mit dem Komponisten und Gespräche im Freundeskreis ausgelöst, sondern sich auch in dem Ölbild „Impression III (Konzert)“ niedergeschlagen. Erhalten sind hierzu zwei Kohle-Studien, von denen eine das Datum 3,1.1911 von der Hand Gabriele Münters trägt. Aufschlußreich sind diese Blätter, weil sie das Ölbild eindeutig zu dem Münchener Konzert in Beziehung setzen und dabei den Prozeß der Abstraktion von der Darstellung des im Vordergrund stehenden Klaviers (1. Skizze) zur bildlichen Komposition einer Vorstellung zeigt (2. Skizze), die durch ein äußeres Ereignis - das Klavierstück und Klavierspiel - angeregt und ausgelöst wurde.



Abb. 3 Wassily Kandinsky: „Impression III (Konzert)“ 1911, Öl auf Leinwand Stadt. Galerie im Lenbachhaus, München (in: Ausstellungskatalog Vom Klang der Bilder, München 1985, Nr. 79)

2. *Ausdrucksintention und Erscheinungsform*

Die erste Studie hält die Situation des Konzerts fest. Man erkennt einen Pianisten am Flügel und die Zuhörer in bewegter Gruppierung. Die betonte Zentralperspektive zieht das Geschehen in der Tiefe des Raumes zusammen.

Die zweite Skizze löst die Raumperspektive auf, bleibt aber immer noch auf die realen Gegenstände (Flügel, Zuhörer, Lüster) bezogen. Diese werden nun in der Fläche angeordnet. Die Umrisse des Flügeldeckels oder der Personen werden dabei zu Begrenzungen von Farbflecken, deren Anordnung nach bildlichen Gesichtspunkten festgelegt ist. Dieser Vorgang der Abstraktion läßt sich am deutlichsten an dem Paar rechts am Flügel verfolgen, das nun zu einem das Schwarz des Flügels in spitzem Winkel schneidenden weißen Streifen wird, dem auf der linken Bildseite ein weiterer weißer Streifen symmetrisch entspricht. Die gegenständliche Abbildung der ersten Skizze wird so einem kompositorischen Gestaltungsprinzip unterworfen, das auf den Kontrast von Linie, Farbe und Fläche zielt.

Diese Komposition wird dann als Ölbild ausgeführt. Dabei handelt es sich nicht mehr um die Abbildung eines Vorgangs (Konzert), auch nicht um die bildliche Umsetzung eines durch Musik hervorgerufenen Eindrucks, also nicht um „gemalte Musik“, sondern um eine autonome Bildkomposition aus Farben und Flächen, die eine entsprechende Ausdrucksintention verfolgt wie Schönberg in seinen Klavierstücken und daher von ähnlichen Struktur- oder Kompositionsprinzipien ausgeht. Dieses neue Gestaltungsprinzip, das wir vorerst mit Abstraktion umschreiben wollen, bildet das *tertium comparationis*, in dem sich Kandinskys Bild und Schönbergs Musik treffen.

Zwei Spannungsmomente beherrschen das Bild: zum einen die dynamische Bewegung zum linken Bildhintergrund durch den Übergang von der großen gelben Fläche zu den kleinen farbigen Flecken; zum anderen das Spannungsverhältnis, in dem die gelbe Fläche mit dem Schwarz-Weiß-Kontrast steht. Die psychische Wirkung kontrastierender Flächen und die Bedeutung der Farben hat Kandinsky in seiner bildnerischen „Harmonielehre“ ausführlich erörtert.

„... das in Gelb gemalte Bild (strömt) immer eine geistige Wärme aus.“
Die dem Gelb innewohnende psychische Energie beschreibt er als „das Springen über die Grenze, das Zerstreiten der Kraft in die Umgebung... Andererseits das Gelb, wenn es direkt betrachtet wird (in irgendeiner geo-

metrischen Form), beunruhigt den Menschen, sticht, regt ihn auf und zeigt den Charakter der in der Farbe ausgedrückten Gewalt... Diese Eigenschaft des Gelb, welches große Neigung zu helleren Tönen hat, kann zu einer dem Auge und dem Gemüt unerträglichen Kraft und Höhe gebracht werden. Bei dieser Erhöhung klingt es, wie eine immer lauter geblasene scharfe Trompete oder ein in die Höhe gebrachter Fanfarenton.“

„Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das Schwarz. Es ist musikalisch dargestellt wie eine vollständig abschließende Pause“ (Über das Geistige in der Kunst, 1973, S. 91/98).

Die Beschreibung von Bildern als geschauten Klängen (vgl. Kandinskys Bühnenkomposition „Der gelbe Klang) und Klängen als erhörten Farben (vgl. Schönbergs Drama mit Musik „Die glückliche Hand“ oder die Überschrift zum dritten der „Fünf Orchesterstücke“ op. 16) ist weniger als Beleg synästhetischen Erlebens denn als Ausweis eines neuen kompositorischen Denkens zu verstehen. Die Loslösung von der realen Darstellung im Bild und die Aufgabe einer tonalen Beziehungsstruktur in der Musik verdanken sich einer kompositorischen Ausdrucksintention, die die traditionelle Bindung an Form und Harmonie als formale Syntax übersteigt und sie durch eine umfassende geistige Haltung ersetzt, die „innerer Notwendigkeit“ folgt, also absolut gesetzt wird.

Diese Haltung lassen Schönbergs Klavierstücke in gleicher Weise erkennen. Es handelt sich dabei um nicht-thematische, prosahafte Gestaltungen, in denen nicht mehr formale Entsprechungen und motivische Bildungen (1. Stück), sondern expressive Kontraste in Ausdrucksgesten, Bewegungen, Tempo und Dynamik (3. Stück) konstitutiv sind. Eine ideelle und strukturelle Analogie der Klavierstücke zu den abstrakten Kompositionen Kandinskys ist offensichtlich. Wie in der Malerei gegenständliche („grammatische“) Formen zugunsten der Dynamik von Farbe und Fläche aufgegeben sind, werden auch in der Musik die grammatische Bedeutung von Motiv und Thema und die syntaktische Funktion der Tonalität verlassen, um eine inneren Einheit von Form und Inhalt zu erreichen, die nicht an formale Zwänge und systemgebundene Regeln (Perspektive, Ähnlichkeit von Bild und Gegenstand bzw. Periodik, Regeln der Funktionsharmonik) gebunden ist.

3. *Die Idee des Konstruktiven und die Harmonie der Dissonanz*

Die Einheit von Inhalt und Ausdruck, von Intention und Expression erzeugt Harmonie. Den Weg, ästhetische Harmonie zu erreichen, sah Kandinsky im Prinzip der „Konstruktion“, die er aber nicht äußerlich als geometrisches Kalkül, sondern als innere Ordnung verstanden wissen wollte, die auch mit neuen Mitteln zu erreichen ist und die Aufhebung gewohnter ästhetischer Kategorien (z.B. geometrische Ordnung, farbliche Harmonie) einschließt. „...unter K[onstruktion] verstand man bis heute das aufdringlich-geometrische (Hodler, Kubisten usw.). Ich will aber zeigen, daß K[onstruktion] auch auf dem 'Prinzip' des Mißklanges zu erreichen ist. [...] Das ist das, was man 'Anarchie' nennt, worunter man eine Gesetzlosigkeit versteht [...] und worunter man Ordnung (in der Kunst Konstruktion) verstehen muß, welche aber in einer anderen Sphäre wurzelt, in der *inneren* Notwendigkeit“, schreibt er am 22.8.1912 an Schönberg (Briefe, S. 72). Und schon in seinem ersten Brief hatte er das konstruktive Prinzip als den Weg zur ästhetischen Harmonie erwähnt.

Mit unverkennbarem Bezug auf Schönbergs „Harmonielehre“ formulierte er: „Ich finde eben, daß unsere heutige Harmonie nicht auf dem 'geometrischen' Wege zu finden ist, sondern auf dem direkt antigeometrischen, antilogischen. Und dieser Weg ist der der 'Dissonanzen in der *Kunst*', also auch in der Malerei ebenso, wie in der Musik. Und die 'heutige' malerische und musikalische Dissonanz ist nichts als die Consonanz von 'morgen' „ (18.1.1911; Briefe, S. 19). Die Idee von der Harmonie der Dissonanz, die eine autonome Qualität darstellt und keinem Auflösungszwang mehr unterliegt („Emanzipation der Dissonanz“), entspricht Schönbergs Denken vollständig; dem *Begriff* der Konstruktion als dem Mittel auf diesem Weg stand er aber ablehnend gegenüber.

Die Begriffe „Harmonie“ und „Dissonanz“ verwendet Kandinsky als ästhetische Kategorien. Werke, die nach erkennbaren, vertrauten Mustern organisiert sind und deren Einzelmomente in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander stehen, werden als harmonisch empfunden. Harmonie, die auch auf der Basis von Anarchie und Dissonanz zustandekommt, läuft aber dem gewohnten Schönen zuwider und erzeugt Unverständnis (Konflikt). Erklärbar wird die Harmonie der ästhetischen Dissonanz erst dadurch, daß man das einzelne Ereignis (Klang, Farbe oder Form) aus einem gewohnten Funktionszusammenhang löst und als Eigenwert begreift, der sich einzig und allein einem Ausdrucksbedürfnis und einem unbewußten Ordnungsstreben verdankt.

4. Die Hinfälligkeit des Schönen

Mit dem Aspekt von der Hinfälligkeit des Schönen greifen wir auf einen Ausdruck des Kunstphilosophen Karl Wilhelm Solger (1780-1819) zurück und paraphrasieren zugleich ein Thema Oskar Beckers aus der Husserl-Festschrift (Halle 1929). Die Hinfälligkeit des Schönen läßt sich in diesem Kontext dreifach bestimmen. Solger hatte sie als die tragische Nichtigkeit der Idee gegenüber der Realität verstanden. Im Sinne Schellings deutet er den Grundcharakter des Kunstwerks als bewußtlose Unendlichkeit. Damit wird aber eine neue Qualität eingeführt: die Zeitlichkeit des Ästhetischen ist der ewige Augenblick, zu dem wir sagen möchten „Verweile doch, du bist so schön“. Die Hinfälligkeit des Schönen hängt demnach mit der Hinfälligkeit des schönen Augenblicks zusammen, der nur in der ästhetischen Wahrnehmung als Zustand erfahren werden kann. Die Wahrnehmung des Schönen ist somit die Wahrnehmung eines in sich geschlossenen, an keine temporale oder syntaktische Struktur gebundenen Augenblicks, ist - modern gesprochen - „Momentform“ eines autonomen, von jeglicher Mimesis befreiten Ereignisses. Dies führt uns dann zu der dritten Bedeutung der Hinfälligkeit des Schönen: dem Konflikt mit dem gewohnten Schönen. Weil der ästhetisch schöne Augenblick seine Schönheit nicht bloß aus dem ausgewogenen, „schönen“ Verhältnis der Teile zueinander, also aus einem System von Gefügen und Beziehungen erhält, sondern aus innerer Notwendigkeit entsteht, setzt er das gewohnte Schöne zunächst außer Kraft.

„Dieses innere Schöne ist das Schöne, welches mit Verzicht auf das gewohnte Schöne aus befehlender innerer Notwendigkeit angewendet wird. Dem nicht daran Gewöhnten erscheint *natürlich* dieses innere Schöne hässlich“ (Über das Geistige in der Kunst, 1973, S. 48).

In Schönberg erkannte Kandinsky nun den, der „auf dem Wege zum innerlich Notwendigen ... schon Goldgruben der *neuen Schönheit* entdeckt“ hat (Über das Geistige in der Kunst, S. 49). Im Prinzip der emanzipierten, nicht mehr auflösungsbedürftigen Dissonanz verwirklicht sich diese Schönheit, die ihre Kraft nur aus sich selbst und nicht mehr durch einen Bezug auf ein telos, einen Gegenstand erhält. Die Hinfälligkeit des Schönen in der Kunst ist somit die Hinfälligkeit des ästhetischen Augenblicks angesichts der Normen und Erwartungen, die es übersteigt.

Auf diese innere Autonomie des Ästhetischen (das dann selbstverständlich auch das sog. Häßliche, Dissonante einschließt) verweist eine Bemerkung von

Franz Marc, die er im Anschluß an das Münchener Konzert in einem Brief an August Macke vom 14.1.1911 macht:

„Kannst Du Dir eine Musik denken, in der die Tonalität (also das Einhalten irgend einer Tonart) völlig aufgehoben ist? Ich musste stets an Kandinskys grosse Komposition denken, der auch keine Spur von Tonart zulässt [...] und auch an Kandinskys 'springende Flecken' bei Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen lässt (eine Art *weisser Leinwand* zwischen den Farbflecken!). Schönberg geht von dem Prinzip aus, daß die Begriffe Konsonanz und Dissonanz überhaupt nicht existieren“ (Briefe, S. 178). Und an Schönberg schreibt Kandinsky am 16.11.1911: „Ich fühle es immer stärker: in jedem Werk muß ein leerer Platz bleiben, d.h. nicht binden!“ (Briefe, S. 35).

Das Herauslösen aus gewohnten Schemata, die Aufhebung traditioneller Bindungen, der Verzicht auf die sinnstiftenden Bezüge machen die Zerbrechlichkeit des Schönen aus. In der Harmonie der Dissonanz gelangt sie zu neuem Bewußtsein. In der Begegnung Kandinskys und Schönbergs gewinnt dieses Bewußtsein künstlerische Gestalt.

5. *Begegnung der Künste: Ein Unterrichtsprojekt*

Die Begegnung der Künste, die in Kandinskys „Impression III (Konzert)“ manifest geworden ist, wurde Gegenstand eines Experiments im Musik- und Kunstunterricht in verschiedenen Klassen eines Freiburger Gymnasiums.² Dabei ging es einerseits um die Frage, inwieweit strukturelle Entsprechungen in der ästhetischen Wahrnehmung noch wirksam und nachweisbar sind; zum anderen sollte geklärt werden, wie Schüler heute Kandinskys Idee einer *Harmonie der Dissonanz* verstehen und bildlich umsetzen würden. Auch wenn Auswertung und Interpretation der vorliegenden Versuche sich wegen der Komplexität des Materials (Schülerbilder) als ungemein schwierig erwiesen und noch keine endgültigen, empirisch abgesicherten Aussagen zulassen, seien doch Verlauf und erste Ergebnisse des Experiments abschließend kurz skizziert.

Zur Überprüfung der ersten Frage wurde zwei Schülergruppen (12-13 Jahre) Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 1 im Kunstunterricht vorgespielt. Danach

2 Den beteiligten Schülerinnen und Schülern der Klassen 7 a und c und den Grundkursen Musik und Bildende Kunst 12 bzw. 13, insbesondere den Kollegen, Herrn OStR Rainer Pachner und StR Alois Fäßler vom Berthold Gymnasium Freiburg, gilt mein herzlicher Dank für ihre bereitwillige Mitwirkung.

sollten die Schüler ein Bild malen, das durch das Klavierstück ausgelöst wurde und in irgendeiner Weise auf die gehörten Klänge Bezug nahm. Abschließend wurden die Schüler gebeten, ihre Arbeit zu kommentieren (Arbeitsanweisung siehe Anhang). Dabei hatte eine Gruppe das Klavierstück im Musikunterricht vorher analytisch besprochen, die andere kannte es nicht und erhielt auch keine zusätzliche Information. Eine varianzanalytische Auswertung der Kommentare und Schülerbilder sollte Aufschluß darüber geben, wie Schönbergs Musik heute von Schülern erlebt und wahrgenommen wird. Im Anschluß an die eigene Gestaltung sollten sich die Schüler dann mit Kandinskys „Impression III“ auseinandersetzen, was zu nochmaligem, neuem Hören der Musik führt.

Eine erste vorsichtige Sichtung des Ergebnisses zeigt in beiden Gruppen große Ratlosigkeit gegenüber Schönbergs Musik, die in der unvorbereiteten Gruppe erwartungsgemäß noch stärker ausgeprägt ist. Dies schlägt sich in dem Versuch nieder, die (überwiegend negativen) Empfindungen assoziativ durch oft gekritzelte Formen und dunkle, schmutzige Farben auszudrücken. Strukturelle Ordnungsprinzipien sind fast gar nicht zu erkennen. Obwohl auch die Kontrollgruppe, die Schönbergs Klavierstück vorher besprochen hatte, Zugangsschwierigkeiten äußert, treten hier doch erkennbar mehr konstruktive Bildelemente in Analogie zur Musik (Darstellung der Gegensätze, Bewegungsverläufe, Lagen) auf. Hier werden auch im Bild erste Deutungen der Musik mittels einfacher Symbole versucht:

„Besonders hat mich das wiederholte crescendo und decrescendo angesprochen. Beim fortissimo kann ich mir einen Sturm oder ein Gewitter vorstellen; beim Piano eine schlafende Person. [...] Ich habe auf dem Bild ein Gewitter dargestellt und einen Schlafenden“

„Sprünge in der Musik, sowohl in der Melodik als auch in der Rhythmik. Wege aus verschiedenen Farben, die sich auch teilen oder aufhören, und in der Mitte ein leeres Haus.“

„Eigentlich drückt die Musik einen 'schönen' 'Hintergrund' aus. Aber zwischendrin sind Dissonanzen und nicht zum Hintergrund passende Töne. Deshalb die schwarzen, grauen und lila Kleckse.“

„Ich fand das Klavierstück sehr aufregend, spannend und wach, was ich durch ein dunkles Auge (Auge = wach, dunkel = spannend) [dargestellt habe]. Die obere Hälfte des Bildes stellt eine Art Glut =Hölle dar, unten eine kaputte Welt, z.B. nach einem Atomkrieg... Zukunftsbild.“

„Ich empfinde das, als ob einfach nur Töne geklimpert worden sind. Ich habe daher nur Farbenblöcke gemalt, die sind aber verschiedenfarbig. [...] Es war leicht, da wir es schon in Musik gemacht haben.“

Schülern der Grundkurse Musik und Bildende Kunst wurde umgekehrt Kandinskys Bild gezeigt sowie der Anlaß seiner Entstehung berichtet. Darauf wurde ein Tonband mit vier verschiedenen Musikbeispielen (ein Nocturne von Debussy, ein Presto aus einer frühen Mozart-Sonate, das Schönbergsche Klavierstück und eine freie Jazz-Improvisation) vorgespielt. Die Schüler wurden aufgefordert anzugeben, welches der Beispiele ihrer Meinung nach am ehesten das Bild von Kandinsky veranlaßt haben könnte. Die Antworten waren differenziert danach zu geben, ob sie die Zuordnung als *sicher annehmen*, ob sie bloß eine vage *Vermutung* äußern oder eine *Zuordnung sicher ausschließen können* (Anweisungen siehe Anhang).

Das Ergebnis war ebenso überraschend wie eindeutig. Bei den sicheren Urteilen (37,9 % der Schüleräußerungen) überwiegt die Zuordnung Schönbergs zu dem Bild deutlich (27,5 %). Noch eindeutiger wird Debussy am häufigsten (41 %) und Schönberg am seltensten (nur eine Nennung) zurückgewiesen. Dagegen neigt bei den unsicheren Vermutungen eine deutliche Mehrheit Mozart zu (27,5 %); aber auch Schönberg (24,1 %) und das Jazz-Beispiel (20,6 %) erscheinen als möglich.

Dieses Ergebnis, das zumindest eine wirksame Beziehung zwischen Bild und Musik in der ästhetischen Wahrnehmung zu erkennen gibt, regte die Frage an, wie das Prinzip der Emanzipation der Dissonanz (wie Schönberg sagt) oder der Harmonie der Dissonanz, die Kandinskys Ästhetik dieser Jahre leitet, heute verstanden und beurteilt und wie bildnerische Dissonanz künstlerisch realisiert werden würde. Dies führte zu einer gemeinsamen Unterrichtsphase von Musiker und Kunsterzieher, in der die ästhetischen Maximen Kandinskys und Schönbergs theoretisch anhand verschiedener Texte³ erörtert und die Schüler dann aufgefordert wurden, eine Bildskizze zu entwerfen, die dem Prinzip der „Harmonie der Dissonanz“ folge. Die abstrakten Bildkompositionen, die aus dieser Studie hervorgingen, zeigen frappierende Entsprechungen mit der strukturellen Bildkonzeption und malerischen Form- und Farbkombination einzelner „Impressionen“ und „Improvisationen“ Kandinskys.

3 Ausschnitte aus dem Briefwechsel Kandinskys mit Schönberg (München 1933) sowie aus Kandinskys Schrift „über das Geistige in der Kunst“ (Bern 1973) und aus Schönbergs „Harmonielehre“ (Wien 1911)

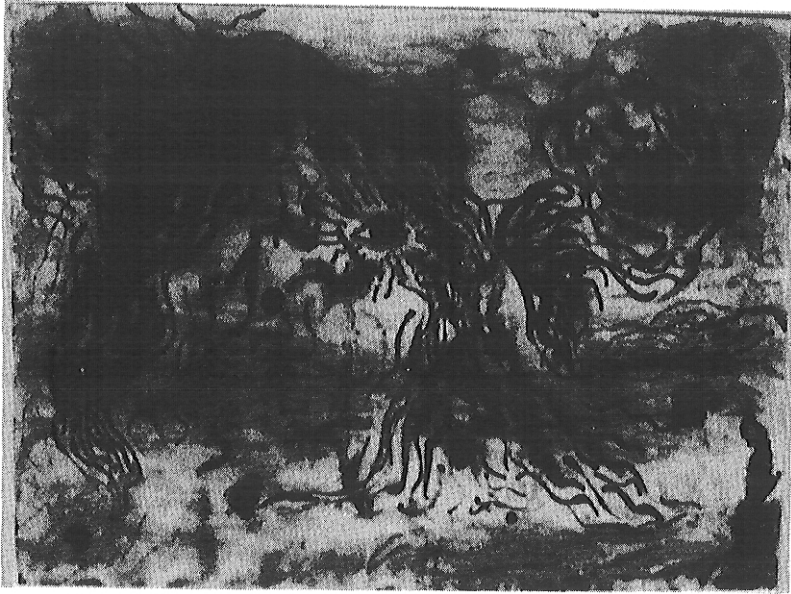


Abb. 4-6 Schülerbilder der Gruppe, die nach der Besprechung von Schönbergs Klavierstück ihren Eindruck malerisch umgesetzt haben. Die abstrakten Darstellungen zeigen deutlich strukturelle Ordnungsprinzipien und symbolische Deutungsansätze.

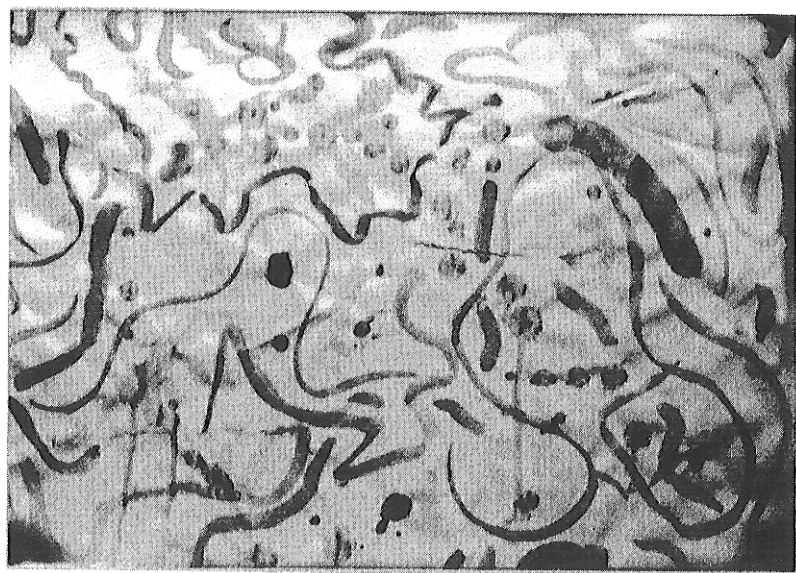




Abb. 7, 8 Schülerbilder der Gruppe ohne vorherige Besprechung der Musik. Die unvorbereitete, unmittelbare Konfrontation mit der Musik Schönbergs führt zu eher unstrukturierten, dunklen Farbkompositionen.

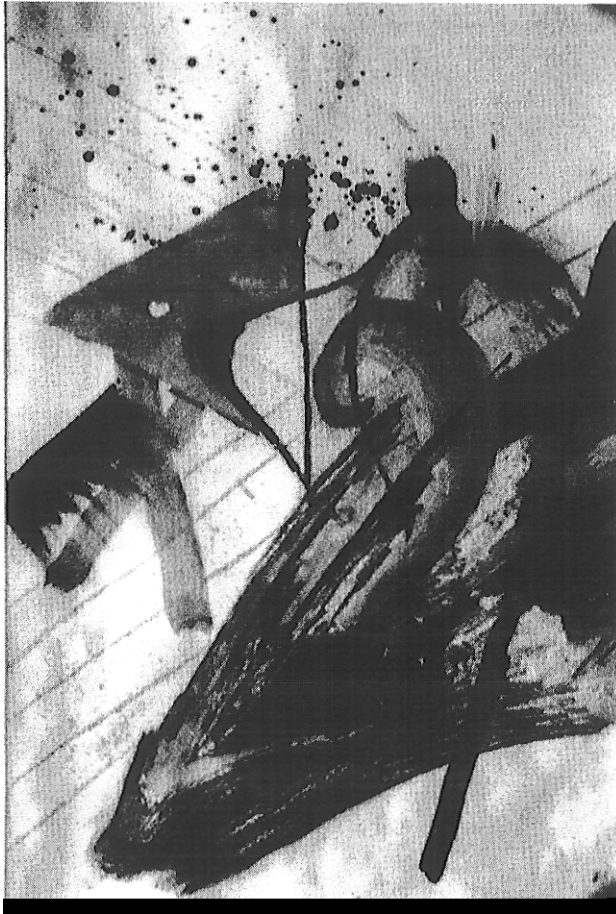
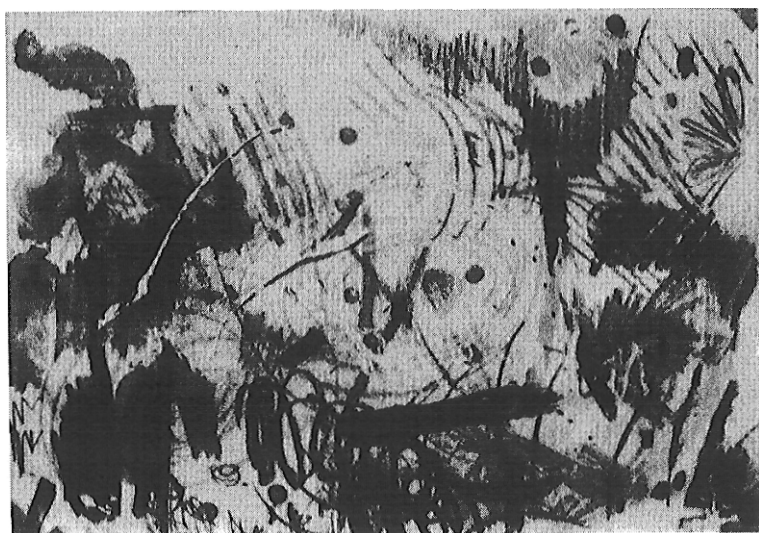
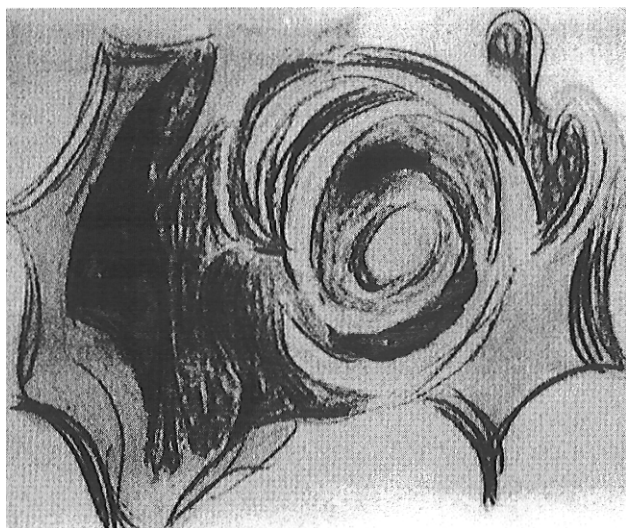


Abb. 9-11 Schülerrealisationen zum Gestaltungsprinzip der „Harmonie der Dissonanz“ (Grundkurs Bildende Kunst). Die Darstellungen setzen das ästhetische Prinzip in scharf kontrastierenden Farb- und Formgebungen (Dissonanz) um, die aber formal und ausdrucksmäßig in eine Gesamtkomposition integriert werden (Harmonie).



6. *Erfahrungen und musikpädagogische Folgerungen*

Die Denkanstöße, die das Unterrichtsprojekt im Gefolge einer nun auch musikpädagogisch aufzugreifenden Begegnung der Künste auslöst, lassen sich in vier Punkten zusammenfassen.

1. Musikunterricht als Teil ästhetischer Erziehung müßte viel mehr und wo immer möglich die Nachbarkünste einbeziehen oder auf andere Kunstformen ausgreifen, damit nicht nur Techniken, Formen, Schemata gelernt und Fakten bewußt werden, sondern auch künstlerische Prinzipien erfahren und ästhetische Haltungen im geistesgeschichtlichen Kontext als Ausdruck eines allgemeinen Denkens reflektiert werden können. Dies macht die Form des Team-Teaching im gemeinsamen oder nach Absprachen parallel geführten Unterricht zumindest phasenweise unumgänglich. Interesse daran scheint ebenso bei Lehrern wie ganz besonders auch bei Schülern zu bestehen.

2. Die Schwierigkeiten für einen unvorbereiteten Laien, Schönbergs Musik zu verstehen oder ästhetisch von ihr angesprochen zu werden, sind heute immer noch erheblich und wesentlich größer als die, sich auf die abstrakte Malerei Kandinskys einzulassen. Das bildnerische Denken könnte hier also eine didaktische Brücke („Treffpunkt“) für die Erfahrung des Kunstcharakters der Musik dieser Zeit (Expressionismus) bilden. Die Inbeziehungsetzung von bildnerischen und kompositorischen Äußerungen erleichtert emotionale Betroffenheit und eröffnet Möglichkeiten zur gedanklichen Auseinandersetzung mit den jeweiligen ästhetischen Positionen.

3. Die Analogie zwischen Bild und Musik darf aber nicht immer nur im äußerlich Stofflichen oder Assoziativen (vorgestellte Handlungen) gesucht werden. Vielmehr fördert die Auseinandersetzung mit Kandinsky und Schönberg tiefer liegende Strukturparallelen im künstlerischen Denken zutage, die sich in verschiedener Gestaltung äußern, denen aber eine vergleichbare ästhetische Intention zugrundeliegt.

4. Die Unmöglichkeit, die Kunst einer Epoche (z.B. des Expressionismus) nur von der Musik, der Malerei oder Literatur zu erschließen, rückt schul- und bildungspolitische Konsequenzen in das Blickfeld. Es wäre zu bedenken, ob die traditionellen Schulfächer den Anforderungen von Schule und Ausbildung noch gerecht werden, wenn sie isoliert und austauschbar nebeneinander bestehen, oder ob nicht vielmehr dem Prinzip der Substituierung einzelner Fächer durch andere (etwa bei der Wahl der Grund- und Leistungskurse aus einem Aufgabenfeld) das Prinzip der Integration verschiedener Einzeldisziplinen in übergeordneten Vor-

Stellungshorizonten⁴ entgegengehalten werden müßte, um - zumindest phasenweise - die Vernetzung wissenschaftlicher und künstlerischer Denk- und Verstehensweisen erfahren und so selber vernetzte Denk- und Erkenntnisstrukturen aufbauen zu können.

Anhang

Arbeitsanweisungen für die Schülergruppen

Gruppen A und B

Ihr werdet jetzt ein Klavierstück hören [Zusatz für Gruppe B: das Ihr bereits im Musikunterricht besprochen habt], mit dem wir uns als Anregung für ein Bild beschäftigen wollen. Hört Euch das Stück zunächst einmal aufmerksam bis zu Ende an.

1. Vorspiel

Wenn Ihr diese Musik noch einmal hört, schließt bitte die Augen und versucht Euch vorzustellen, wie Ihr das, was Ihr hört, in einem Bild darstellen würdet. Beobachtet also, was Ihr in Eurer Vorstellung innerlich seht, während Ihr die Klänge des Klavierstücks hört.

2. Vorspiel

Malt nun mit freier Wahl der Mittel ein Bild „Klavierstück“.

Nach Fertigstellung Eures Bildes möchte ich Euch bitten, kurz aufzuschreiben,

1. was Euch an der Musik besonders auffällig erschienen ist, was Euch ange-regt hat, es im Bild darzustellen;
2. wie Ihr versucht habt, das im Bild darzustellen;
3. ob es Euch leicht oder schwer gefallen ist, sich ein Bild zu der Musik vorzustellen, das irgend etwas mit der Musik gemeinsam hat. Woran könnte es liegen, daß Euch das leicht oder schwer gefallen ist?

4 vgl. dazu Th. Wilhelm: Pflegefall Staatsschule. Nachtrag zur Theorie der Schule, Stuttgart 1982, worin er sich kritisch mit Schul- und Bildungskonzepten auseinandersetzt und ein Lernen in Vorstellungshorizonten anstatt in separierten Fächern entwirft.

Anmerkung für den durchführenden Lehrer:

Bitte die Kommentare eindeutig mit den zugehörigen Bildern verbinden (gemeinsame Numerierung auf der Rückseite des Bildes und Kommentars), Dazu bitte Angabe der jeweiligen Klassenstufe.

Für Ihre Unterstützung herzlichen Dank!

Gruppen C und D

Sie sehen ein Ölbild, das der Maler Wassily Kandinsky unmittelbar nach einem Konzert gemalt hat, als er noch unter dem Eindruck eines dort gehörten Klavierstückes stand. Er nannte dieses Bild daher „Konzert“. Auch wenn das Bild nicht einfach die Musik nach- oder abmalt, muß es doch in irgendeiner Beziehung zu ihr stehen. Ich möchte Sie bitten zu versuchen, ob Sie eine solche Beziehung beim Vergleich verschiedener Klavierstücke mit dem Bild noch spüren können.

Sie werden dazu jetzt 4 verschiedene Beispiele hören, unter denen auch das ist, das Kandinsky zu dem Bild veranlaßt hat. Hören Sie bitte zuerst alle 4 Beispiele bis zu Ende an. Überlegen Sie dann beim zweiten Hören, welches Stück den Anlaß für das Bild gegeben haben könnte.

1. Wenn Sie *sicher* sind, welches das Stück sein müßte, kreuzen Sie bitte das zutreffende Beispiel an. Anderenfalls gehen Sie zu 2.

Beispiel 1	0
Beispiel 2	0
Beispiel 3	0
Beispiel 4	0

2. Wenn Sie *unsicher* sind, welches der vier Stücke Anlaß für das Bild gewesen sein könnte, bezeichnen Sie doch bitte das Stück, von dem Sie am ehesten annehmen, daß es dem Bild entspricht.

Ich vermute, Beispiel ... entspricht *am ehesten* dem Bild.

3. Vielleicht sind Sie zwar unsicher, welches Klavierstück Anlaß für das Bild gewesen sein könnte, können aber ziemlich genau sagen, welches Beispiel in keinem Fall zu dem Bild paßt. Nennen Sie dieses bitte!

Das Beispiel ... paßt nicht zu dem Bild.

Für Ihre Mithilfe vielen Dank!

Literatur

- Becker, O.: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit der Künstler, in: Husserl-Festschrift zum 70. Geburtstag, Halle 1929, S. 27-52
- [Briefe] Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983
- Gruhn, W.: Kandinsky und Schönberg. Harmonie und Konflikt als Ausdruck der Stilwende um 1910, in: *Polyaisthesis* 3 (1988), H. 1, S. 34-46
- Hahl-Koch, J.: Kandinsky und Schönberg, in: Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hg. von Jelena Hahl-Koch, München 1983, S. 177-209
- Kandinsky, W.: Über das Geistige in der Kunst (1912), Bern 1973
- ders.: Essays über Kunst und Künstler, Bern ²1973
- Rentsch, Th.: Der Augenblick des Schönen, in: *Poetische Autonomie?* hg. von H. Bachmaier und Th. Rentsch, Stuttgart 1987
- Schönberg, A.: *Harmonielehre* (1911), Wien 1922, 1949
- Der Blaue Reiter, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc (1912), Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965
- Der Blaue Reiter, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern 1987, hg. von H. Ch v. Tavel, Bern 1986
- Stilparallelen der Künste im Musikunterricht, hg. von H.-J. Feurich, Regensburg 1988 (*Musik im Diskurs* 3)

Prof. Dr. Wilfried Gruhn
Am Birkenhof 10
7815 Kirchzarten-Burg