

EINLEITUNG: DAS PRINZIP BAUHAUS

„kunst?!
alle kunst ist ordnung.
ordnung ist auseinandersetzung mit diesseits und jenseits,
ordnung der sinneseindrücke des menschenauges,
und je nachdem subjektiv, persönlich gebunden,
und je nachdem objektiv, gesellschaftsbedingt.
kunst ist kein schönheitsmittel,
kunst ist keine affektleistung,
kunst ist nur ordnung.“¹
(Hannes Meyer, *Bauhaus*-Direktor 1929)

Das *Bauhaus* ist bekannt für den Strukturwillen seiner Protagonisten. Mit der rhythmischen Verwendung von Grundfarben und -formen ist die 1919 gegründete Hochschule für Gestaltung in das kollektive Bewusstsein gerückt. Neben dem Moment der Reduktion finden sich am *Bauhaus* zahlreiche Ansätze zur Schaffung von Ordnungssystemen, Formenalphabeten, definitiven Zuordnungen und Entsprechungen. Die Tendenz zur klaren Organisation künstlerischer Belange hat Bühnenleiter Oskar Schlemmer als „instinktive Rettung vor dem Chaos [...] unserer Zeit“² beschrieben.

Die „Ordnung“ im Titel dieser Arbeit bezieht sich jedoch nicht allein auf die Institution *Bauhaus*, sondern auch auf die Musik, denn diese ist „organisierter Klang“, wie es in der berühmten Definition des Komponisten Edgard Varèse heißt. Man sollte meinen, dies habe ganz besonders für Klänge zu gelten, die in einem Umfeld entstehen, das sich der Erstellung von Ordnungsprinzipien verschrieben hat. Allein: Es gab am *Bauhaus* keine Werkstatt für Musik, und die Anzahl und Qualität der hier entstandenen Kompositionen böten für sich genommen keinen zwingen-

-
- 1 Meyer, Hannes: *bauhaus und gesellschaft*, zitiert nach: Winkler, Klaus-Jürgen: *Der Architekt Hannes Meyer. Anschauungen und Werk*, Berlin: Verlag für Bauwesen 1989, S. 234. Viele der schriftlichen Erzeugnisse aus dem Bauhaus-Umfeld bedienen sich durchgehend kleiner Schreibweise. Der Duktus des Originals wird in den entsprechenden Zitaten beibehalten.
 - 2 Schlemmer, Oskar: *Briefe und Tagebücher*, Stuttgart: Hatje 1977, S. 87.

den Anlass für eine wissenschaftliche Untersuchung. Es ist vielmehr die Musik als Ordnung schaffendes Prinzip der bildenden Künste, die das *Bauhaus* zu einem musikwissenschaftlichen Gegenstand macht. Joseph von Eichendorffs romantischer Ausspruch: „Schläft ein Lied in allen Dingen“, erfuhr in Weimar und Dessau eine zweckorientierte Wendung, die typisch für die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts ist.

Wiederum war es Oskar Schlemmer, der die Allgemeingültigkeit der *Bauhaus*-Arbeit 1923 treffend reflektierte: „Eine solche Schule, bewegend und in sich bewegt, wird ungewollt zum Gradmesser der Erschütterungen des politischen und geistigen Lebens der Zeit, und die Geschichte des Bauhaus wird zur Geschichte gegenwärtiger Kunst.“³

Im Sinne dieses Zitats schreibt das Thema *Bauhaus* eine ausholende Bewegung und die Berücksichtigung möglichst weit reichender Implikationen vor – künstlerischer, gesellschaftlicher, politischer. Trotzdem soll der musikalische Blickwinkel in der vorliegenden Arbeit nur insoweit verlassen werden, wie es eine erhellende Darstellung der Gesamtlage erfordert. In dem Wissen, dass es eine objektive Geschichte der Einflüsse und Wirkungen des *Bauhaus* nicht geben kann, ist dies der Versuch einer Beschreibung aus musikalischer Sicht, die sich für das Ganze interessiert.

Ich möchte die Schule sinnbildlich als Sammel- und Streulinse betrachten: Das *Bauhaus* bündelte und verdichtete bestehenden Zeitgeist, um bei der Schließung 1933 neuen Zeitgeist auszustrahlen. Zum einen war es Kind und Spiegel seiner Zeit, zum anderen Brutstätte neuer Ideen. Die Struktur meiner Arbeit berücksichtigt das beschriebene Phänomen als doppelte Bewegung: Sie beginnt mit einer überblicksartigen Vorstellung der Strömungen und Tendenzen, die bei der Schulgründung eine Rolle spielten und endet auf einigen der vom *Bauhaus* bereiteten Pfade, die ideengeschichtlich bis in die 1950er und 1960er Jahre führen. Ein Weiterverfolgen dieser Pfade ist auch deswegen angezeigt, weil eine utopische Beschaffenheit sich fast leitmotivisch durch die Geschichte der *Bauhaus*-Entwürfe zieht: Die Aussicht auf eine praktische Verwirklichung erst außerhalb der eigenen Lebenszeit wurde seitens der Künstler in vielen Fällen bewusst in Kauf genommen – als Stichworte seien die exakte Kontrollierbarkeit von Klängen und das abstrakte Totaltheater genannt. Die unbedingte Zukunftsorientiertheit des *Bauhaus* machte ein dauerndes Scheitern an den Beschränkungen der aktuellen Gegebenheiten unausweichlich. Auch erwiesen sich naturgemäß nicht alle erdachten Ansätze als fruchtbar: Manche Ideen endeten in Sackgassen, während andere ein weites Feld eröffneten.

3 Schlemmer im Werbeblatt zur ersten Bauhaus-Ausstellung in Weimar 1923, zitiert nach: Fiedler, Jeannine/ Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus, Köln: Könemann 1999, S. 280.

Das *Bauhaus* vereinte die Künste unter einem Dach; es wagte zudem eine Annäherung zwischen Kunst und Alltag, die sich in den zeitgenössischen Beschreibungen des Schullebens wie auch in der Funktionalität der Kunsterzeugnisse äußert. Im gemeinschaftlichen Dasein an der Schule bestand bereits der erste Schritt des kreativen Prozesses. Diese spezifische Disposition, die interdisziplinären Ambitionen ein günstiges Umfeld bot, war auch am *Black Mountain College* gegeben. Unter der Mitwirkung von *Bauhaus*-Personal wurden einige der in Europa entstandenen Fokussierungen ab 1933 in North Carolina nahezu übergangslos wieder aufgenommen. Der reformpädagogische Einfluss John Deweys machte das *Black Mountain College* zu einer praxisorientierten Anstalt, die alsbald den modernistischen Geist des *Bauhaus* in sich trug und mit zur Ausbildung einer originären amerikanischen Kunst beisteuerte. Für die Loslösung von der legitimen Überlieferung brauchte es – wie in den historischen Avantgarde-Bewegungen Europas – einen radikalen Neuanfang, der provokativer Momente nicht entbehrte.⁴

Als Einstieg in das Thema befasst sich Kapitel 1 mit den Formen, in denen Musik und Kunst einander bis zur *Bauhaus*-Gründung umspielten: Ausgehend von Lessings Schrift *Laokoon* verschob sich der Fokus der bildenden Künste von der Naturnachahmung hin zur inneren Logik, etwa der strukturellen Ordnung einer „reinen“ Malerei. Hatte Lessing mit den materiellen Eigenschaften der Gattungen ihre Unterschiedlichkeit begründet, so trat im 19. Jahrhundert zunehmend die Idee von verborgenen Entsprechungen zwischen Malerei und Musik auf. Sie entwickelte sich zur Annahme vermeintlich naturwissenschaftlich begründbarer Strukturäquivalenzen im 20. Jahrhundert.

Die Kapitel 2 und 3 beleuchten die Musik am *Bauhaus* und am *Black Mountain College*. In beiden Fällen spielen interdisziplinäre Überlegungen eine gewichtigere Rolle als die vor Ort komponierten Klänge. Auf der Suche nach musikalischen Spuren zeigte sich bei der Erstellung der Arbeit immer wieder, wie die Kunst im gegebenen Themenkreis aus der politisch-gesellschaftlichen Zeitgeschichte heraus entstanden ist. Die Anfänge und Einschübe der Kapitel 2 und 3 behandeln dieses Phänomen und versuchen, die historischen Hintergründe zu klären.

Die Konsequenzen, Anschlüsse und Ausläufer der Arbeiten am *Bauhaus* und am *Black Mountain College* nach dem Zweiten Weltkrieg sind Gegenstand von Kapitel 4. Künstlerische Ereignisse der Jahre 1952/53 bilden dabei eine Art vorläufigen Fluchtpunkt, an dem die ausgelegten *Bauhaus*-Linien zusammenlaufen, um sich danach wieder zu zerstreuen.

4 Die Nachschrift dieser Arbeit behandelt zwei weitere Einrichtungen, deren Satzungen stark an der des *Bauhaus* orientiert waren: Das *New Bauhaus* in Chicago und die Ulmer Hochschule für Gestaltung.

Nach der Darstellung zahlreicher interdisziplinärer Entwürfe, die ihren Fokus von der Arbeit am Material auf die Wahrnehmung des Publikums verlagerten, endet das Kapitel mit einem materialistischen Kontrapunkt: Die Untersuchung eines Essays von Theodor W. Adorno schlägt den Bogen zurück zur Frage nach den Grenzen der Gattungen.

Die vorliegende Arbeit ist die erste längere, deutschsprachige Veröffentlichung zum *Black Mountain College*. Ich habe die Schulgeschichte daher ausführlicher dargestellt als die bereits gut dokumentierte des *Bauhaus*. Die Musik am *Bauhaus* wurde dagegen im Speziellen bisher nur wenig erforscht. Die übersichtlichen Abschnitte, die sich dem Thema widmeten, stellten vornehmlich rein musikalische Aspekte in den Vordergrund, die in Kapitel 2 zugunsten gattungsübergreifender Arbeiten eher am Rande abgehandelt werden: Der Komponist Hans Heinz Stuckenschmidt berichtete in einem Aufsatz von seinen Erfahrungen bei einem kurzzeitigen Engagement am *Bauhaus* als Musiker 1923.⁵ Christoph Metzger erzählte *Eine kleine Musikgeschichte des Bauhaus*.⁶ Steffen Schleiermachers Klavieraufnahme *Music at the Bauhaus* trug rekonstruierte Stücke von mit dem *Bauhaus* assoziierten Komponisten zusammen. In einem beiliegenden Text schilderte Schleiermacher seine Sicht der dortigen musikalischen Zusammenhänge. Volker Scherliess widmete sich am Fallbeispiel *Bauhaus* der *Wechselbeziehung zwischen bildender Kunst und Musik um 1920*.⁷ Alle vier Beiträge geben nur einen groben Einblick in die Materie, der Bericht von Stuckenschmidt zudem zeitlich begrenzt auf ein paar Monate.

Der Forschungsstand zum *Black Mountain College* ist ähnlich gelagert: Es gibt zwei ausgezeichnete Monografien zum College – von Martin Duberman⁸ und Mary Emma Harris⁹ –, die ihrer Übersetzung aus dem Englischen harren. Die Musik wurde bislang lediglich in einem Beitrag von Martin Brody zu dem Sammelband *Black Mountain College – Experiment in Art*¹⁰ gesondert betrachtet. Eine unveröffentlichte Dissertation¹¹ beschäftigt sich minutiös mit dem am College erteilten

5 Stuckenschmidt, Hans Heinz: Musik am Bauhaus, Berlin: Bauhaus-Archiv 1976, S. 3-9.

6 Fiedler/Feierabend 1999, S. 140-152.

7 Scherliess, Volker: Musik am Bauhaus oder: Komponierte Bilder und gemalte Musik - zur Wechselbeziehung zwischen bildender Kunst und Musik um 1920, in: Neubauer, Carsten u.a.: Form Follows Function. Zwischen Musik, Form und Funktion, Hamburg: von Bockel 2005, S. 23-48.

8 Duberman, Martin: Experiment in Community, New York: Dutton 1972.

9 Harris, Mary Emma: The Arts at BMC, Cambridge: MIT Press 1987.

10 Brody, Martin: The Scheme of the Whole: Black Mountain and the Course of American Modern Music, in: Katz, Vincent (Hrsg.): Black Mountain College - Experiment in Art, Cambridge: MIT Press 2002, S. 237-268.

11 Hines, Anna M.: Music at Black Mountain College. A Study of Experimental Ideas in Music (Dissertation), Kansas City: 1973.

Musikunterricht, dessen Relevanz in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit in Frage gestellt wird. Ein Großteil der Originaldokumente zum *Black Mountain College* lagert in Raleigh, North Carolina, geordnet im Rahmen des *BMC-Projects*.¹²

Zum Verhältnis von Kunst und Musik gibt es ein kaum überschaubares Meer an Veröffentlichungen. Für den deutschsprachigen Raum sind besonders der Ausstellungskatalog *Vom Klang der Bilder*¹³ sowie die entsprechenden Arbeiten von Franzsepp Würtenberger¹⁴ und Helga de la Motte-Haber¹⁵ zu nennen. Das *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* in Karlsruhe (ZKM) hat in jüngster Zeit mit dem Internetprojekt *Medienkunstnetz*¹⁶ einen wichtigen Beitrag für die Dokumentation der Medienkunst und ihrer Vorläufer geleistet. Die Schaffung eigener Fachbereiche zur Koordination interdisziplinärer Aktivitäten an Kunsthochschulen und Universitäten zeugt von der nachhaltigen Bedeutung künstlerischer Interdisziplinarität.¹⁷

12 <http://www.bmcproject.org> vom 20. Dezember 2005.

13 von Maur, Karin (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Ausstellungskatalog), München: Prestel 1985.

14 Würtenberger, Franzsepp (Hrsg.): *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander*, Frankfurt: Lang 1979.

15 Von de la Motte-Habers zahlreichen Arbeiten zum Thema seien die Schrift *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990 sowie der von ihr herausgegebene Sammelband *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999 hervorgehoben.

16 <http://www.medienkunstnetz.de> vom 20. Dezember 2005.

17 Zu nennen wären hier etwa das Institut syn der Hochschule für Künste Bremen und das Institut für Transdisziplinarität an der Hochschule der Künste Bern sowie der Sonderforschungsbereich 626 an der Freien Universität Berlin: *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*.

