

NACHSCHRIFT

Ursprünglich war es meine Absicht, auch das Chicagoer *New Bauhaus* (gegründet 1937) und die Ulmer *Hochschule für Gestaltung* (1953 bis 1968) ausführlich in die Untersuchung mit einzubeziehen. Aufgrund der schwierigen Quellenlage, besonders bezüglich der Musik, habe ich schließlich Abstand davon genommen. Was für diesen zusammenfassenden Abschnitt zur Situation an beiden Institutionen bleibt, ist eine Andeutung davon zu geben, dass Musik auch in Ulm und Chicago ausführlich diskutiert wurde – wenn sie wenig belegbaren Widerhall in der künstlerischen Praxis gefunden hat, so ist dies auch einer Beschränkung auf gestalterische Kernkompetenzen zuzuschreiben, die sich hier wie dort vor allem aus finanziellen Sachzwängen ergab.

Das New Bauhaus in Chicago (School of Design/ Institute of Design)

László Moholy-Nagy hatte schon am *Bauhaus* zu den visionärsten Kräften gehört – auch in Fragen der Musik (vgl. Kap. 2.6). Walter Gropius bat ihn 1937 erfolgreich, die Leitung des geplanten *New Bauhaus* in Chicago zu übernehmen.

Gegen Ende seiner Lehrtätigkeit am *Bauhaus* in Dessau hatte Moholy-Nagy den Trend zum Spezialistentum kritisiert. Die Ausbildung in Chicago war deshalb in allgemeinbildende Studien eingebettet. Hinsichtlich des strukturellen Rahmens war die Schule jedoch kein idealistisches Projekt. Mit der *Chicago Association of Arts and Industries* stand eine dem *Deutschen Werkbund* vergleichbare Vereinigung mit wirtschaftlichem Interesse hinter der Gründung. Von Beginn an war das *New Bauhaus* daher dem Druck ausgesetzt, marktgängige Entwürfe liefern zu müssen. Während des Zweiten Weltkriegs entstand sogar eine Abteilung zur Entwicklung von militärischer Camouflage-Technik. Die finanzielle Grundlage der Schule blieb Zeit ihres Bestehens gefährdet.¹

1 Hierzu und zum Folgenden vgl. Fiedler/Feierabend 1999, S. 66 f. sowie Hahn 1988, S. 100 ff.

Schon ein Jahr nach der Gründung wurde das defizitäre *New Bauhaus* zum ersten Mal geschlossen. Die Wiedereröffnung als *School of Design* erfolgte 1939. Noch unter dem Direktorat Moholy-Nagys kam es 1944 zu einer weiteren Einstellung des Lehrbetriebs mit anschließender Umbenennung der Schule: Das *Institute of Design* wurde 1949 dem *Illinois Institute of Technology* angegliedert, das seinerzeit unter der Leitung des ehemaligen *Bauhaus*-Direktors Mies van der Rohe stand.

Der Musikunterricht am *New Bauhaus* und seinen Nachfolgeeinrichtungen wurde von zeitgenössischen Komponisten sowie von Musikprofessoren anderer Hochschulen abgehalten. Der Musikpädagoge David Dushkin leitete zwischen 1937 und 1941 „*Workshops for Music*“, in denen er Musik analysieren und spielen ließ, aber auch den Bau einfacher Instrumente anleitete, die anschließend für grundlegende Klangexperimente genutzt wurden.² Das ausführlichste Dokument zu Dushkins Unterricht wie überhaupt zur Musik in der Chicagoer *Bauhaus*-Nachfolge stammt von Moholy-Nagy. In seiner ästhetischen Grundsatzschrift *Vision in Motion* beschrieb er kurz vor seinem Tod den musikalischen Anteil der Lehre zur Gründungszeit: „*When [the school] was founded, music was one of the required classes – as essential as other arts for a basic training.*“ Im Weiteren zitiert Moholy-Nagy David Dushkins Ausführungen zur Musiklehre von 1938. Sie sollen hier in voller Länge wiedergegeben werden. Dushkin stellt zunächst die dreiteilige Anlage des Unterrichts vor:

„*The course is designed to promote the understanding and enjoyment of music by a three-fold participation: first, through musical crafts; second, through playing, and third, through analytic listening.*

In order to make the first type of participation possible, a study is made in the workshop, of the tonal characteristics of common materials such as various types of wood and metal, etc., with the attempt to adapt them to musical uses by giving them definite pitch and providing resonance. In addition to these more common materials, others such as reeds, strings, tubes and skins are studied from the same point of view. A specific way in which these studies are realized, for example, is the formation of a diatonic scale of one octave, using any one of the tonal media mentioned above or others.

Problems involving a more developed study of instrumental design and the acoustical and musical properties of the more developed instruments have not yet been entered into, since a proper understanding of these involves considerably more background and time for investigation and analysis. It is possible that some students more interested in this phase of music can make further studies.

2 Ebd., S. 253 f.

Second, the students have been loaned instruments, either which utilized knowledge previously acquired - for example, piano, violins, cellos - or instruments that could be mastered under the time limitations imposed by their other activities - for example, recorders and straight flutes.

In the analytic phase, the basic materials of music (rhythm, melody, scale and tonal characteristics, harmony and form) are discussed and illustrated. The emphasis here is analysis through hearing rather than through purely mental concepts. Hence, the ability to recognize rhythmic patterns, melodic and tonal characteristics and the elements of form and harmony should be the ability to recognize them when sounded rather than when seen on paper."

Dushkins Erläuterungen verdeutlichen die praktische Orientierung und niedrige Zugangsvoraussetzung seines Unterrichts – ein Ansatz, der auch die Grundlage der Musikangebote am *Black Mountain College* (BMC) bildete. Tatsächlich beschließt Dushkin seine Darstellung mit einer Bemerkung, die an den musikalisierten Alltag am BMC denken lässt (vgl. Kap. 3.3.b):

„Almost everyone in the school is at present playing some kind of musical instrument, the more advanced meeting together for orchestra playing while the less advanced play only in sections of their particular instrument and join the orchestra when ready.

*In the study of the nature of music itself, also, it should be possible for students with a richer background and with exceptional musical energy to take more advanced work. A number of requests have already been made for opportunities of this kind."*³

Dushkins Beschreibung zeichnet das Bild einer lebendigen Musikpraxis am *New Bauhaus* – dass sie zu interdisziplinärem Austausch führte, muss an dieser Stelle eine nahe liegende Vermutung bleiben.

Nach seinem Weggang wurde David Dushkin als Musiklehrkraft von John Cage ersetzt. Cage war 1941/42 in Chicago als „Dozent für Tonexperimente“ beschäftigt. Zuvor war sein Vorschlag, an der *School of Design* ein groß angelegtes Zentrum für experimentelle Musik einzurichten, gescheitert:

„I wrote letters [...] to corporations and universities all over the country trying to establish a Center for Experimental Music, and didn't get anywhere. The University of Iowa's psychology department was interested [...]. So was Moholy-Nagy at the School of Design in Chicago. But none of these

3 Moholy-Nagy 1947, S. 65 f.

people had any money. They said, if I could raise the money to establish it, they would be willing to have it as part of their activities. For two years I kept trying to do that, and that's when I, so to speak, didn't get anywhere."⁴

Cages zeitweilige Aufnahme in den Lehrkörper belegt Moholy-Nagys Interesse am musikalischen Experiment. Sein kurzes Fazit zu Cages kaum dokumentierter Arbeit an der *School of Design* deutet darauf hin, dass Cage zumindest im Instrumentenbau die Unterrichtstradition seines Vorgängers weiterführte: „John Cage took up the teaching of music which then became an elective subject. The group formed by him excelled in improvisations with self made percussion instruments.”⁵

Lakonisch beschrieb Moholy-Nagy 1946 das vorläufige Ende der Musik als offiziellem Teil der Lehre am *Institute of Design*: „Meanwhile, music had to be dropped from the curriculum (mainly for economic reasons) except for casual lectures and concerts.”⁶ Nach Moholy-Nagys Tod lehrte die aus Ungarn stammende Margit Varro Musik im Rahmen der *Cultural Studies* (1948 bis 1953). Das *Institute of Design* besteht noch heute als Teil des *Illinois Institute of Technology* – ohne integrierten Musikunterricht.

Die Hochschule für Gestaltung in Ulm

Die Ulmer *Hochschule für Gestaltung* (HfG) wurde mit dem Anspruch gegründet, einen Beitrag für den geistigen Neuanfang in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zu leisten. Das *Bauhaus* galt nun weithin als Symbol eines aufgeklärten, „besseren“ Deutschlands.⁷ Die Schulgründung ging auf das Betreiben Inge Scholls zurück, der Schwester von Sophie und Hans Scholl, die als Mitglieder der Widerstandsbewegung *Weißer Rose* 1943 von den Nationalsozialisten hingerichtet worden waren. Zusammen mit dem Grafiker Otl Aicher erarbeitete Inge Scholl das Konzept einer freiheitlich ausgerichteten Schule zur politischen wie technischen Bildung.

Gründungsrektor der HfG war der Maler, Bildhauer und ehemalige *Bauhaus*-Schüler Max Bill. Zur Eröffnung verortete er die Hochschule in einer klaren Traditionslinie: „Die Schule ist die Weiterführung des Bauhaus (Weimar-Dessau-Berlin). Neu hinzugekommen sind jene Aufga-

4 Cage im Interview mit Richard Kostelanetz (1984), zitiert nach: Kostelanetz 2003, S. 10 f.

5 Moholy-Nagy, ebd.

6 Ebd.

7 Fiedler/Feierabend 1999, S. 74.

bengebiete, denen vor zwanzig bis dreißig Jahren im Rahmen der Gestaltung noch nicht die heutige Bedeutung beigemessen wurde.“⁸

Mit seinem Verweis auf die neu hinzukommenden Aufgabengebiete deutete Bill auf die *Intellektuelle Integration* hin, einen Teil des Lehrprogramms, der es dem modernen Gestalter erlauben sollte, sein Tun reflektieren und als gesellschaftlich relevant erkennen zu können; Kenntnisse aus allen Wissenschaftsbereichen sollten die Studenten zudem unempfindlich gegen ideologische Einflussnahme machen. Zu den vom *Bauhaus* übernommenen Lehrinhalten kamen Gastvorträge von Professoren unterschiedlicher Fachrichtungen. Vorlesungen in den Fächern Ökonomie, Philosophie, Psychologie, Soziologie, Zeit- und Kunstgeschichte waren für alle Studenten verpflichtend. Umfassender als am *Bauhaus* wurde damit in Ulm die Einheit von Kunst, Wissenschaft und Politik propagiert. Max Bill hatte über Jahre in engem Austausch mit Moholy-Nagy gestanden, und der Lehrplan der frühen HfG orientierte sich stark an dem des *Institute for Design*.⁹

Parallelen zum *Bauhaus* zeigten sich alsbald in den Auseinandersetzungen um die inhaltliche Ausrichtung der Schule. Max Bills Hauptanliegen bestand in der Gestaltung von Alltagsgegenständen als künstlerisch wertvolle Kulturgüter. Jüngere Lehrkräfte wie Tomás Maldonado pochten dagegen auf die Orientierung der Ausbildung an streng wissenschaftlich-technischen Standards sowie der zukünftigen Arbeit des Gestalters in der freien Wirtschaft – eine Tendenz, die sich nach Bills Weggang 1956 unter Maldonados Direktorat in zahlreichen Auftragsarbeiten für externe Unternehmen (etwa die *Braun AG*) äußerte.¹⁰

Zum festen Kreis der HfG-Dozenten gehörten Jürgen Uhde von der Stuttgarter *Hochschule für Musik* sowie der Komponist Helmut Lachenmann. Beide referierten regelmäßig über musiktheoretische Grundlagen. Uhdes Lehrauftrag lief von 1958 bis 1961, Lachenmanns von 1963 bis 1968. Darüber hinaus kamen Gastdozenten für die allgemeinbildenden *Mittwoch-Seminare* nach Ulm. Auch der Komponist Mauricio Kagel hielt Seminare ab, betreute Diplomarbeiten und schrieb für die Hochschulzeitschrift *Ulm*, etwa einen Aufsatz mit dem Titel *Zur musikalischen Graphik* (Ausgabe 7/1962). Allgemein lässt sich zum Musikunterricht an der HfG eine ähnliche Feststellung treffen wie zu dem am BMC (vgl. Kap. 3.2.c): Trotz bekannter Lehrkräfte, die in ihren eigenen Arbeiten stets neue Formen erprobten, verblieb der Unterricht im allgemein einführenden Rahmen – auch aufgrund eines zeitlich begrenzten Umfangs von wenigen Stunden pro Semester. Musikalisch innovativere

8 Bill, Max: *Form*, Basel: Werner 1952a, S. 167. Anlässlich der Eröffnung komponierte Wladimir Vogel als Auftragsarbeit ein Bläserseptett.

9 Vgl. Hahn 1988, S. 90.

10 Vgl. Fiedler/Feierabend 1999, S. 74 ff.

Ansätze finden sich an der HfG – eine weitere Parallele zum BMC – außerhalb des Musikunterrichts, nämlich in der Arbeit der Filmabteilung.

Der Ulmer Filmunterricht kam durch seine beiden Dozenten, Alexander Kluge und Edgar Reitz, zu einiger Berühmtheit. 1962 hatten beide das *Oberhausener Manifest* mit verfasst, in dem die Erneuerung des deutschen Films gefordert wurde. Eines der Hauptanliegen der Unterzeichner war die Schaffung einer Ausbildungsstätte für junge Filmern. Die Gründung des *Instituts für Filmgestaltung* als Teil der HfG galt 1963 als einstweilige Einlösung dieser Forderung.¹¹

Kluge und Reitz waren zu dieser Zeit nicht nur stark von der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule beeinflusst, sondern auch von musikalischen Prinzipien. 1965 schrieb Reitz der Musik eine „Vorreiterrolle“ für den Film zu¹², und Alexander Kluge behauptete: „Richard Wagner versteht vom Film soviel mehr, als ganz Hollywood davon versteht.“¹³ Noch 1995 reflektierten Kluge und Reitz ihre Musikbegeisterung auf eine Weise, die an die euphorische Begrüßung des abstrakten Films als „Augenmusik“ um 1920 denken lässt (vgl. Kap. 2.4.c):

Edgar Reitz: „Was hat Film mit Musik gemeinsam? Gibt es nicht grundlegende Unterschiede?“

Alexander Kluge: „Ich sehe keinen Unterschied. Die Bilder, die Bewegung des Lichts, sind auch musikalisch. Musik macht man nicht nur mit Geigen oder Orchester, sondern sie ist alles, was sich in einer konstruktiven Weise polyphon bewegen kann, und das können Filmbilder genauso. Der Film ist eigentlich ein Zweig der Musik. Er ist in meinen Augen überhaupt nichts, was nennenswert mit Photographie zu tun hat.“¹⁴

Die am Ulmer Institut produzierten Filme spiegeln die Orientierung an der Musik auf unterschiedliche Weise: In den ersten Jahren entstanden hauptsächlich kurze Filmarbeiten, die sogenannten „Miniaturen“, die mitunter zu längeren Filmen von episodenhaftem Charakter zusammengefügt wurden. Es galt die Forderung nach Auflösung narrativer Logik: Der Betrachter sollte die dargestellten Wirklichkeitsfragmente in seiner

-
- 11 Schon seit 1961 wurde an der HfG Film unterrichtet. Erst mit der Einstellung von Reitz und Kluge wurde der Filmabteilung jedoch größere öffentliche Aufmerksamkeit zuteil. Vgl. Kluge u.a.: *Anschauung und Begriff. Die Arbeiten des Instituts für Filmgestaltung Ulm 1962-1995*. (Ausstellungskatalog), Ulm: Süddeutsche Verlagsgesellschaft 1995, S. 15.
 - 12 Reitz, Edgar: *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm, 1962-1983*, Köln: Verlag Köln 78 1984, S. 25.
 - 13 Amberg, Elke: *Der eigene Weg der Abteilung für Filmgestaltung an der Ulmer Hochschule für Gestaltung (Magisterschrift)*, München: 1989, S. 71.
 - 14 Reitz, Edgar: *Bilder in Bewegung. Essays. Gespräche zum Kino*, Hamburg: Rowohlt 1995, S. 81 f.

Fantasie neu kombinieren. Diese inhaltliche Taktik führte technisch zu abstrakten Schnittfolgen, die sich „augenmusikalisch“ deuten lassen.

Zum anderen stand der Filmabteilung von 1963 bis 1966 ein Studio für elektronische Musik zur Verfügung, in dem die Tonspuren einiger Filme produziert wurden. Das Studio war ein Geschenk der Firma *Siemens* an die *Geschwister-Scholl-Stiftung* und stand unter der künstlerischen Leitung des Münchener Komponisten Josef Anton Riedl, des Begründers der einflussreichen Konzertreihe *Neue Musik München – Klang-Aktionen*. Riedl schrieb seit den frühen 1950er Jahren zahlreiche Stücke für Schlagzeug sowie Lautgedichte, elektronische und konkrete Musik. Als eine seiner wichtigsten Arbeiten der 1960er Jahre gilt der Soundtrack für Solo-Schlagzeug zu dem Film *Geschwindigkeit* von Edgar Reitz (1963). Mit seinen hektischen Impressionen aus der technischen Welt beruhte der Film auf einer rasanten Schnittfolge (347 Schnitte in 13 Minuten), die sich eng an Riedls Partitur hielt.¹⁵

1965 entstand das Projekt *Varia Vision*, eine Auftragsarbeit für die Deutsche Bundesbahn, zu der Josef Anton Riedl eine elektronische Komposition beisteuerte. Anlässlich der Internationalen Verkehrsausstellung war dieses „Experiment für hundert Tage“ in einer eigenen Halle installiert: 16 unterschiedliche Filmschleifen wurden dafür auf 16 drehbare Leinwände projiziert, die der Architekt Paolo Nestler entworfen hatte. Riedls grafische Partitur war als musikalischer „Schnittplan“ minutiös auf die Bilder abgestimmt. Von Alexander Kluge verfasste Assoziationen zu einer Bahnfahrt schallten zusammen mit Riedls elektronischen Klängen über Lautsprecher in den Raum.¹⁶

Varia Vision trägt in seiner Demonstration von Bewegung und Gleichzeitigkeit durchaus etwas vom abstrakten Gesamtkunstwerk in sich, wie es etwa von Moholy-Nagy an der *Bauhaus*-Bühne erträumt wurde (vgl. Kap. 2.5.b). Eine vertiefende Systematisierung der strukturellen Zusammenhänge zwischen den Künsten fand in Ulm jedoch nicht statt; trotz einiger Filmarbeiten, aus denen sich ein musikalischer Bezug herauslesen lässt, blieb die „Vorreiterrolle“ der Musik für den Film ein Schlagwort. Die historische Leistung der Ulmer Filmabteilung liegt weniger in der Erarbeitung interdisziplinärer Ansätze, sondern vielmehr in ihrem Beitrag zu einer neuen Filmsprache. Das *Institut für Filmgestaltung* widmet sich als eigenständige Stiftung seit 1995 Entwicklungen im Bereich Neuer Medien. Die HfG wurde dagegen 1968 geschlossen, nachdem die Landesregierung von Baden-Württemberg der Schule eine weitere finanzielle Unterstützung versagt hatte.

15 Vgl. Rauh, Reinhold: Edgar Reitz. Film als Heimat, München: Heyne 1993.

16 Vgl. Reitz, Edgar/Nestler, Paolo: *Varia Vision* (Ausstellungsbroschüre), München: Deutsche Bundesbahn 1965 (ohne Paginierung).

