

1. VERFLECHTUNGEN VON MUSIK UND KUNST - LINIEN, DIE ZUM *BAUHAUS* FÜHREN

„Ich tappe noch immer im Dunkeln, aber ich glaube, daß ich etwas finden kann zwischen Sehen und Hören und eine Fuge mit Farben wie Bach mit seiner Musik erschaffen kann.“¹
(Frantisek Kupka 1913)

Als Gotthold Ephraim Lessing 1766 seine Aufsatzsammlung *Laokoon*² veröffentlichte, entbrannte augenblicklich eine Diskussion über die Geltung ihrer Thesen. Obwohl Lessings Studie *Über die Grenzen der Malerei und Poesie* als Ausdruck der klassizistischen Ästhetik gilt, wirken die Auseinandersetzungen bis heute nach. Wie einen Befreiungsschlag beschrieb Lessings Zeitgenosse Johann Wolfgang von Goethe das Auftauchen der Schrift: „Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde der Gedanken hinriß.“³

Was aber Goethe als Aufbruch empfand, brachte Paul Klee gut 150 Jahre später zu der Forderung, sich endlich vom Korsett dieser Überlieferung zu befreien: „In Lessings *Laokoon*, an dem wir unsere Denkkraft noch immer schulen zu müssen vermeinen, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher und räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Hinsehen ist es nur gelehrter Wahn.“⁴

Die Zitate deuten an, wie unterschiedlich der *Laokoon* offenbar gelesen und gedeutet wurde. Um die starken Polarisierungen zu verstehen, gilt es, seine Setzungen in den jeweiligen Zeitzusammenhang zu stellen. Zunächst aber: Was war Lessings Anliegen, als er den *Laokoon* verfasste?

-
- 1 Zitiert nach: Rowell, Margit (Hrsg.): Frank Kupka 1871-1957, Zürich: Kunsthaus 1976, S. 247.
 - 2 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam 1987.
 - 3 von Goethe, Johann Wolfgang: *Dichtung und Wahrheit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 307.
 - 4 Klee, Paul: *Schriften, Rezensionen und Aufsätze* (Herausgegeben von Christian Geelhaar), Köln: DuMont Schauberg 1976, S. 119 ff.

1.1 Lessings *Laokoon* - Ästhetik statt Nachahmung

Die *Laokoon*-Gruppe, eine Arbeit der rhodischen Bildhauer Polydoros, Athenodoros und Hagesandros aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., wurde 1506 in Rom wiederentdeckt und galt fortan als das Idealbild griechischer Skulptur. Lessing reihte sich mit seinem Kommentar in eine Vielzahl theoretischer Schriften über die Plastik ein. Sie diente ihm jedoch eher als Anlass zu Betrachtungen, die weit über das Einzelphänomen hinausgingen. Lessings These lautet, dass die Künstler in der abgebildeten Kampfszene aus ästhetischen Erwägungen auf eine realistische Darstellung des körperlichen Schmerzes verzichtet hätten. In seiner Argumentation weist er auf die materiellen Eigenschaften der bildenden Künste hin: „Die bloße weite Öffnung des Mundes [...] ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.“⁵ Mit dieser Einschätzung entbindet Lessing die Künste von der Darstellung der Realität, welche das Hässliche umschließt, während sich das künstlerische Bildwerk ausschließlich der „Schönheit“⁶ zu widmen habe. In der Konsequenz stellt er die Einbildungskraft des Künstlers über die bis dahin gültige Lehre der *imitatio naturae*. Der auf diese Weise geebnete Weg zur Autonomie der Künste war es, der Goethe die „freien Gefilde der Gedanken“ so euphorisch begrüßen ließ.

Im Zusammenhang mit der Malerei und Skulptur spricht Lessing von „Fleck“ bzw. „Vertiefung“. Dieser Hinweis auf die Materialität impliziert nicht nur die Abkehr von der Nachahmungsästhetik, sondern auch eine Abgrenzung der Künste untereinander. Die Verpflichtung auf das Schöne gilt ihm nur für die bildenden Künste, deren Medium der Raum ist, nicht aber für die Dichtkunst, deren zeitlicher, also flüchtiger Charakter andere Strategien ermöglicht. Auch wenn Lessing nicht der erste war, der Raum- und Zeitkünste voneinander unterschieden hat⁷, so waren

5 Ebd., S. 20.

6 Ebd.

7 Ingrid Kreuzer hat in ihrem Nachwort zum *Laokoon* auf eine Reihe vergleichbarer Schriften hingewiesen: „Die Grenzbestimmung der Künste wird schon in der Antike versucht; über wesentliche seiner [, Lessings,] Fragestellungen haben vor ihm *Shaftesbury*, *Harris*, *Richardson*, *Burke* und andere, unter den Franzosen besonders *Dubos* und *Diderot* gehandelt.“ Kreuzer, Ingrid: Nachwort, in: Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart: Reclam 1987, S. 218 (Hervorhebungen dort). Franzsepp Würtenberger hat übersichtlich dargestellt, wie die Musik im Mittelalter noch als Teil der geistigen *Artes liberales* begriffen wurde, zu denen man auch die Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie zählte, während die bildenden Künste als handwerkliche *Artes mechanicae* galten. Erst in der Renaissance

es doch seine Definitionen, die die Grundlage für einen Großteil der nachfolgenden Diskussionen um die Grenzen der Künste darstellten.

Lessing begreift das plastische Kunstwerk als eingefrorene Bewegung, als statischen Ausschnitt in einer erstarrten Zeit. Weil sich das Geistige jedoch nur in der lebendigen Bewegung einer Handlung darstellen lässt, sind Malerei und Bildhauerei durch die materiellen Schranken von der höheren Sphäre des Geistig-Moralischen ausgeschlossen. Sie haben sich vornehmlich mit der Güte ihrer handwerklichen Leistung und der Erzeugung von ästhetischem „Vergnügen“⁸ zu profilieren. Ein zeitliches Moment erkennt Lessing dagegen in der Wirkung des Kunstwerks auf den Rezipienten. Er kann durch Leistung seiner Fantasie ein Vorher und Nachher der Momentaufnahme konstruieren und somit das statische Kunstwerk in einen sukzessiven Ablauf überführen. Goethes Einschätzung der *Laokoon*-Gruppe wirkt in diesem Sinne fast wie die Beschreibung eines filmischen Standbilds: „Sie ist ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt.“⁹

Trotz ihrer höheren Stellung ist auch die Dichtkunst an die Eigenschaften ihres Materials gebunden. Sie kann zwar über die Beschreibung inhaltlicher Vorgänge geistig-moralisch wirken, doch der Darstellung von Körpern und Gegenständen hat sie sich zu enthalten, denn für das Ohr „sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben.“¹⁰ Die Einschränkung der Zeitkünste besteht also in ihrer mangelnden Eignung, einen Gesamteindruck zu vermitteln, der in den bildenden Künsten „mit einmal erfassbar“¹¹ ist.

Herder entgegnete dieser Sichtweise in seinem *Ersten Kritischen Wäldchen* (1769), die Dichtung verfüge über eine „Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirkt. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie“¹², mittels derer sie dem „inneren Sinn“ auch Gegenständliches einprägen könne. In Herders Verweis auf eine ganzheitlich wirkende, verborgene Energie zeichnet sich der Übergang von der Aufklärung zum Sturm und Drang ab – und damit zu der romantischen Haltung, die wenig später zur Herleitung von Analogien zwischen Musik und Kunst führte. Lessings neu formulierte Trennung der Künste, die

entstanden die Künste als selbstständige Gattungen im heutigen Sinne. Württenberger 1979, S. 13 f.

8 Lessing 1987, S. 15.

9 Zitiert nach: Kreuzer 1987, S. 224. An gleicher Stelle formulierte Goethe diese Sichtweise auch allgemeingültig: „Der höchste pathetische Ausdruck, den sie [die bildende Kunst] darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den anderen.“

10 Lessing 1987, S. 123.

11 Ebd.

12 Zitiert nach: Kreuzer 1987, S. 228 (Hervorhebungen dort).

Paul Klee später als „gelehrten Wahn“ bezeichnen sollte, war bereits hier wieder in der Auflösung begriffen.

1.2 Wettstreit der Künste im 19. Jahrhundert

Obwohl Lessing im *Laokoon* eine Inhalts- und keine Formästhetik aufstellte¹³, ging er mit der Verpflichtung der Künste auf die Bedingungen ihres Materials einen ersten Schritt in Richtung Abstraktion.¹⁴ Dadurch, dass er einer Zeitkunst den höchsten Rang zuteilte, läutete er zudem eine neue Runde im vergleichenden Wettstreit der Künste, dem *Paragone*, ein.¹⁵ Nach Lessing stellte sich die Frage, welcher Gattung es im Rahmen der neuen philosophischen Setzungen gelingen würde, eine Führungsrolle auszubilden und den übrigen Künsten als Leitbild zu dienen. Die im *Laokoon* entworfenen Prinzipien legten die Übertragung von der Dichtung auf eine andere Zeitkunst nahe: die Musik, die Lessing nur am Rande thematisiert und welche seit der Renaissance ob ihrer mangelhaften Fähigkeit zur Nachahmung visueller Ereignisse als minderwertig gegolten hatte. Nun aber standen die Dinge anders, und das Schlagwort einer „reinen Kunst“¹⁶ machte die Runde, die sich durch möglichst weitgehende Emanzipation von natürlichen Vorbildern auszuzeichnen hätte. Friedrich Schiller forderte 1793, „die bildende Kunst in ihrer höchsten

-
- 13 Für die bildenden Künste forderte Lessing die Darstellung „schöner“ Augenblicke, weil die statische, also dauerhafte Abbildung des Hässlichen beim Betrachter „Unlust“ erzeuge. Der ästhetische Wert einer Arbeit steigt damit durch „den Wert ihrer Gegenstände“ (Zitiert nach: Kreuzer 1987, S. 220). Ihres transitorischen Charakters wegen ist es der Dichtkunst erlaubt, auch das Hässliche vorübergehend abzuhandeln. Übertragen auf die Musik (ein Vergleich, den Lessing selbst nicht unternahm), ließe sich dies als Genehmigung von Dissonanzen vorstellen, sofern sie alsbald wieder aufgelöst werden.
 - 14 Die größere Autonomie der Künste ging mit der zunehmenden strukturellen Freiheit der Künstler einher, da sie sich nicht weiter als Dienstleister ihrer Mäzenen verstanden - womit sich ebenfalls ein enger Zusammenhang von Freiheit und Verarmung einstellte. Vgl. de la Motte-Haber 1999, S. 70.
 - 15 Der *Paragone* geht zurück auf die Renaissance, als bildende Künstler wie Leonardo da Vinci eine höhere soziale Wertschätzung ihrer Leistungen anstrebten. In seinem *Traktat über Malerei* grenzte Leonardo seine malerische Arbeit gegenüber der Bildhauerei ab. Eines seiner Argumente lautete, dass der Malvorgang durch Musik begleitet werden könne, während der materialbedingte Lärm bei der Bildhauerei diese Inspirationsquelle von vornherein verhindere. Erst 1817 überschrieb Giuglielmo Manzoni seine Edition von Leonardos Traktat *Paragone oder der Vergleich der Künste*. Vgl. Reck, Hans Ulrich: Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien, in: Daniels, Dieter (Hrsg.): *Fluxus - ein Nachruf zu Lebzeiten*, Köln: Kunstforum 1991, S. 83.
 - 16 Vgl. de la Motte-Haber 2000, S. 52.

Vollendung muß Musik werden“¹⁷. Arthur Schopenhauer vollzog den Paradigmenwechsel in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) theoretisch nach und ordnete der Musik als Symbol der totalen Autonomie die erste Rangstufe unter den Künsten zu: „Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst [...]. Wie die Musik zu werden, ist das Ziel jeder Kunst“¹⁸. Die Entstehung der absoluten (Instrumental-)Musik ist in diesem Zusammenhang als eine Reinigung von der Ding- und Wortsphäre zugunsten der Phantasie des Komponisten zu verstehen. Ihr vermeintlich formvollendeter Ausdruck, die Sinfonie, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Maßstab und Orientierungsmodell aller Künste. Zunehmend trat auch das Fugenprinzip in den Blickpunkt des gattungsübergreifenden Interesses, vor allem nach der Wiederentdeckung von Johann Sebastian Bach durch Mendelssohns Aufführung der *Matthäuspassion* 1829. Schon 1802 schrieb der Maler Philipp Otto Runge zu seinem Bild *Die Lehrstunde der Nachtigall*, in dem verschiedene Motive durch Wiederholung in der Rahmenkonstruktion mehrfach auftauchen:

„Dieses Bild wird dasselbe, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, daß dergleichen in unserer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich, wie viel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Komposition im Ganzen liegt, heraus hat und ihn variiert durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt. [...] Auf diese Weise kommt eins und dasselbe dreimal in dem Gemälde vor und wird immer abstrakter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt.“¹⁹

Bemerkenswert an dieser Reflexion Runges ist sein Vorgriff auf die Konstruktion struktureller Äquivalenzen, wie sie eigentlich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt auftauchte. Abgesehen von dieser Ausnahme beschäftigte sich Runge, wie viele andere Maler des 19. Jahrhunderts, mit der Vorstellung von Farben, die wie Klänge wirken sollten. Die Übertragungsleistung hatte der Betrachter durch seine Kontemplation zu erbringen. Künstler wie Runge und Caspar David Friedrich gaben jedoch regelrechte Aufführungsanweisungen, um die Andacht und Vertiefung zu unterstützen: Neben genau festgelegter Musikbegleitung forderte Friedrich im Ausstellungsraum abgedämpftes Licht, um das Auge

17 Zitiert nach: Würtenberger 1979, S. 14.

18 Ebd.

19 Zitiert nach: Dömling, Wolfgang: Wiedervereinigung der Künste. Skizzen zur Geschichte einer Idee, in: Schmierer, Elisabeth: Töne, Farben, Formen. Über Musik und die bildenden Künste, Laaber: Laaber 1995, S. 121 f.

von den minutiösen Bilddetails auf die atmosphärische Gesamtheit zu lenken.²⁰

Trotz erster Bestrebungen zu einer Musikalisierung der Malerei hielten Friedrich und Runge noch die medialen Grenzen im Sinne einer Trennung der Kunstgattungen ein. Doch früher als bei anderen deutete sich in Runges Werk die Sehnsucht nach einem Gesamtkunstwerk an. In dem Bilderzyklus *Zeiten* (1803-10) orientierte er sich schon bei der Einteilung der vier bildlichen Abschnitte an der Struktur der Sinfonie. Runge schwebte hier eine Ausweitung der Malerei vor, in der bereits etwas Wagnerianisches mitschwang: „Meine vier Bilder, das ganze Große davon und was daraus entstehen kann: kurz, wenn sich das erst entwickelt, es wird eine abstrakte phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen – sollte.“²¹

Wolfgang Dömling weist darauf hin, dass der Gedankenstrich vor dem letzten Wort auf Runges Bewusstsein um den letztlich utopischen Charakter seiner Vorstellungen deutet.²² Der sich hier abzeichnende Trend zur Vereinnahmung angrenzender Kunstbereiche setzte sich jedoch in den 1830er Jahren fort, nun auch von musikalischer Seite: Während etwa Hector Berlioz der Idee einer poetischen Musik nachhing, komponierte Franz Liszt 1839 mit *Spotalizio* ein Klavierstück, das sich tonmalerisch²³ auf ein Gemälde des italienischen Malers Raffael bezog. Für die Aufführung seiner *Dante-Sinfonie* hatte sich Liszt das Pariser *Diorama* ausgesucht, eine Art Vorform des Kinos, in der die Illusion bewegter Abläufe erzeugt wurde.²⁴ Die Bilder zur Musik sollte Bonaventura Genelli beisteuern. Auch wenn dieses Projekt nicht zustande kam, zählt es zu den sich häufenden Anzeichen für einen Trend zur Grenz-

20 Vgl. de la Motte-Haber, Helga: Virtuelle Zeit, in: Schmierer, Elisabeth u.a.: Töne, Farben, Formen. Über Musik und die bildenden Künste, Laaber 1995, S. 147.

21 Dömling 1995, S. 122. Der romantische Charakter von Runges Vorstellungen wird auch in folgendem Zitat deutlich: „Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei Künsten nennen. So muß in einer schönen Dichtung durch Worte Musik sein, wie auch Musik sein muß in einem schönen Bilde, und in einem schönen Gebäude, oder in irgendwelchen Ideen, die durch Linien ausgedrückt sind.“ Zitiert nach: Würtenberger 1979, S. 53.

22 Dömling 1995, S. 122 f.

23 Die Tonmalerei diente neben Liszt auch vielen anderen Komponisten als grundlegende Methode, mit der sie die Vorstellungsbilder der Rezipienten bis zu einem gewissen Grad lenkten: Hauptstrategien waren die instrumentale Nachahmung von Alltags- und Naturgeräuschen, die Darstellung von Bewegungsabläufen durch Rhythmus und das Hervorrufen bestimmter Emotionen durch den Einsatz allgemeinverständlicher musikalischer Hinweise (langsameres Tempo und tiefe Töne in Moll für Trauer etc.). Zum Begriff der Tonmalerei vgl. Rösing, Helmut: Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei, München: Katznbichler 1977.

24 Dömling 1995, S. 123.

überschreitung, der noch immer von der Konkurrenz zwischen den Künsten lebte: Die Einverleibung der einen Kunst durch die andere geschah in der Absicht, ihren Rangunterschied zu demonstrieren.²⁵

Eine Abkehr vom klassizistischen Denken in Differenzen findet sich erst bei Wagner, der den antiken Gedanken der hierarchischen Gleichheit der Künste vertrat. Er verstand die klassische griechische Tragödie als Ausdruck der ursprünglichen Einheit der Künste und sein Musikdrama als Versuch, diesen Mythos wiederzubeleben. Als paradigmatisch gilt der Ausspruch des sterbenden Tristan in Wagners *Tristan und Isolde*: „Wie – hör’ ich das Licht?“. Unter dem Einfluss einer Pariser *Tannhäuser*-Aufführung verfasste der symbolistische Dichter Charles Baudelaire 1861 seine Theorie der verborgenen Entsprechungen („*Correspondances*“). Die Forschung zur Synästhesie, also der Miterregung eines Sinnesorgans bei Reizung eines anderen, war zu diesem Zeitpunkt durchaus keine neue Disziplin: Seit Jahrhunderten bereits versuchten Künstler, Wissenschaftler und Philosophen, die Phänomene des Tönesehens und Farbenhörens durch regelhafte Zuordnungen von Farben und Klängen zu systematisieren²⁶; nun aber setzte eine regelrechte Synästhesie-Euphorie ein, die sich durch die erste Vorstellung des *Ring*-Zyklus in Bayreuth 1876 noch verstärkte.²⁷

Wagner strebte die Integration und Flexibilisierung von Szenenfolge, Text und Musik an. In der Absicht, den Sängern mehr Raum zur Darstellung zu gewähren, hob er den dramaturgischen Gegensatz zwischen

25 Vgl. de la Motte-Haber, Helga: Ist die Idee einer Kunstsynthese einlösbar?, in: Jank, Werner und Jung, Herrmann (Hrsg.): Musik und Kunst. Erfahrung - Deutung - Darstellung, Mannheim: Palatium 2000, S. 54.

26 Die Synästhesieforschung lässt sich bis zu der antiken Vorstellung einer durch harmonische Zahlenproportionen geregelten, kosmischen Weltordnung zurückverfolgen. Ein erster neuzeitlicher Versuch der wissenschaftlichen Untermauerung synästhetischer Annahmen stammt von Isaac Newton, der in seinen *Opticks* (1704) eine rechnerische Zuordnung der sieben Spektralfarben zu den sieben Tönen der diatonischen Skala unternahm (vgl. Rösing, Helmut: Synästhesie, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 9, Kassel, Stuttgart: Bärenreiter 1998a, S. 170). Noch vor der Erfindung der Elektrizität führte seine Theorie zu ersten Versuchen mit einem Farbenklavier. Der Jesuitenpater Louis Bertrand Castel konstruierte ein solches Klavier als „Augenoriel“, mit der er „fast ganz Paris bestücken“ wollte (de la Motte-Haber 1990, S. 65 f.). Castels Unterfangen scheiterte nicht nur an der mangelnden Technik, es rief auch eine ganze Reihe von Gegentheorien auf den Plan. So ist die Schrift *Falsche Analogien zwischen Farben und Tönen* (1760) von Jean-Jacques Rousseau als direkte Reaktion auf die Versuche Castels zu verstehen. Hier plädierte Rousseau, wie einige Jahre später Lessing, für eine strikte Trennung der Künste. Auch Goethe lehnte direkte Zuordnungen ab. Seine *Farbenlehre* lieferte mit ihrem Verweis auf eine gemeinsame „höhere Formel“ (vgl. ebd., S. 63 f.) jedoch einen Ansatzpunkt für die synästhetischen Verknüpfungen am Bauhaus.

27 Vgl. von Maur, Karin: Musikalische Strukturen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Jank, Werner und Jung, Herrmann (Hrsg.): Musik und Kunst. Erfahrung - Deutung - Darstellung, Mannheim: Palatium 2000, S. 26.

Arien und Rezitativen auf.²⁸ Die Bewegungsabläufe ordnete er dem Takt unter, während sich die regelhafte Viertaktigkeit zu einer leitmotivisch generierten „unendlichen Melodie“²⁹ erweiterte. Trotz des Anspruchs, Text und Aufführung der Musik gleichzustellen, blieb Wagner im Anschluss an Schopenhauer überzeugt davon, dass einzig die Musik „uns in unser Inneres [...] wie in das innere Wesen aller Dinge blicken“³⁰ lasse. Dennoch legte Wagner Anknüpfungspunkte aus, die das interdisziplinäre Denken an der Grenze zum 20. Jahrhundert entscheidend mitprägten. Der Wettstreit der Künste mündete hier erstmals in die Absicht, die Gattungshierarchien für nichtig zu erklären.³¹

Eine Wendung ins mystisch Übersteigerte erfuhr die Verschmelzung der Künste bei Alexander Skrjabin. Wie Runge erträumte er eine utopische Architektur: einen Tempelbezirk in Indien, der zum Schauplatz eines gigantischen Erlösungsrituals, des *Mysteriums*, werden sollte. Skrjabin skizzierte den Tempel flüchtig als kugelförmiges Gebäude. Für sein Orchesterwerk *Prometheus* (1909/10) erdachte er ein Zuordnungssystem für Licht und Klang. Als Grundlage dienten ihm der Quintenzirkel und die Farben des Regenbogens, die er nach Maßgabe der Farbwirkung bestimmter Harmonien übersetzte. Skrjabin notierte eine zweistimmige Luce-Stimme für ein noch zu entwickelndes Farbklavier, aus dessen mit der Tastatur gekoppelten Öffnungen buntes Licht strahlen sollte. In

-
- 28 In der Oper vor Wagner waren sowohl die Darstellung auf der Bühne als auch der textliche Inhalt an die musikalische Vortragsweise gebunden: Während der Rezitative, die im Sprechgesang von den handelnden Personen berichteten, durften die Sänger körperlich agieren. Die Arien, die das lyrische Moment in Versform brachten, wurden dagegen zumeist in statischer Haltung vorgetragen.
- 29 Allende-Blin, Juan: Gesamtkunstwerke - von Wagners Musikdramen zu Schreyers Bühnenrevolution, in: Günther, Hans (Hrsg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos, Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 177 f.
- 30 Zitiert nach: Würtenberger 1979, S. 15. Aufgrund von Wagners Verherrlichung der Musik als höchste Kunst veranschlagt Helga de la Motte-Haber seine Bühnenwerke letztlich als Teil der Musikgeschichte: „Wagners Musikdramen [...] führten jedoch nicht zu Kunstäußerungen, die als neue Gattungen zwischen den Künsten hätten gelten können. [...] Die Wagnerschen Musikdramen haben, ohne dass das Neuartige dabei nicht gewürdigt würde, ihren Platz in der Geschichte der Oper.“ de la Motte-Haber 1990, S. 97. Wolfgang Dömling hat hervorgehoben, dass Wagner selbst - wie Runge - das Gesamtkunstwerk als nicht zu verwirklichende Utopie verstanden habe. Vgl. Dömling 1995, S. 124.
- 31 Dieser Wunsch setzte sich mit den Wagnerianern in der Wiener Secession fort, die anlässlich der Ehrung von Max Klingers Beethovenfigur ihre XIV. Ausstellung 1902 als „Raum-Kunstwerk“ konzipierten, um „der ernsten und herrlichen Huldigung, die Klinger dem großen Beethoven darbringt, eine würdige Umgebung [zu] schaffen“. Gustav Klimt steuerte einen monumentalen (Beethoven-)Fries bei, Josef Hoffmann entwarf geometrische Gipsreliefs und Gustav Mahler führte bei einer privaten Voreröffnung der Ausstellung einige für Bläser bearbeitete Motive der *Neunten Symphonie* auf. Vgl. von Maur 1985, S. 346.

Skrjabins Planungen oblag es dem Publikum, die Zuordnungen während der Aufführung nachzuvollziehen.³² Der russische Schriftsteller Leonid Sabanejew feierte den *Prometheus* im Almanach des Künstlerkreises *Der Blaue Reiter* begeistert:

„Es ist die Zeit der Wiedervereinigung dieser sämtlichen verstreuten Künste gekommen. Diese Idee, die unklar schon von Wagner formuliert wurde, ist heute viel klarer von Skrjabin aufgefaßt. Alle Künste [...] müssen, in einem Werk vereinigt, die Stimmung eines so titanischen Aufschwunges geben, daß ihm unbedingt eine richtige Ekstase, ein richtiges Sehen in höheren Plänen folgen muss.“³³

Auch Wassily Kandinsky, der wie Skrjabin synästhetisch begabt war, bewegte sich im geistigen Umfeld solch euphorischer Vorstellungen von der Summierung der Mittel. Hier entwickelte er grundlegende Ideen seiner späteren Lehre, während sich am künstlerischen Horizont langsam die Umrisse des *Bauhaus* zu formen begannen.

Hinsichtlich Lessings *Laokoon* lässt sich für das 19. Jahrhundert eine paradoxe Konsequenz feststellen: Das Postulat der Grenzziehungen zwischen den Künsten führte über die Konkurrenz um den höchsten Rang zu einer Annäherung der Gattungen. Die gegenseitigen Vereinnahmungstendenzen machten eine Neuformulierung der ästhetischen Kategorien unumgänglich. Auf diese erstaunliche Dynamik gilt es besonders deswegen hinzuweisen, weil Lessing im Verschwimmen der Künste des 20. Jahrhunderts vielfach lediglich als zu überwindender Gegenpol rezipiert wurde.

1.3 Strukturäquivalenzen im 20. Jahrhundert

Schon in Wagners „unendlicher Melodie“ kündigte sich der Wegfall von gerichteter Zeit an. Bei Claude Debussy erschienen Zeit und Musik dann wie in einem statischen Zustand, den Theodor W. Adorno „als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild“ umschrieb.³⁴

32 Die Spezialanfertigung von Wallace Rimington wurde zur Uraufführung am 15. März 1911 nicht fertig, so dass das Werk ohne visuelle Unterstützung gespielt werden musste. Die Luce-Stimme kam erst bei einer New Yorker Aufführung am 20. März 1915 erstmalig zum Einsatz.

33 Kandinsky, Wassily/Marc, Franz (Hrsg.): *Der Blaue Reiter*, München: Piper 1984, S. 109.

34 „Das arglose Ohr spannt das ganze Stück hindurch, ob ‚es komme‘; alles erscheint wie Vorspiel, Präludieren zu musikalischen Erfüllungen, zum ‚Abgesang‘, der dann ausbleibt. Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy

Während sich etwa Franz Liszt mit *Sposalizio* noch motivisch an einem Gemälde orientierte, tauchte in zeitgenössischen Beschreibungen von Debussys Musik um 1890 der Begriff der „Klangfarbe“ auf. Als Anregung diente Debussy eine Malerei, die sich selbst in der Abkehr vom Gegenständlichen befand: die atmosphärischen Studien von William Turner und James Whistler, in denen die Landschaft nur noch den Anstoß zum Schwelgen in reiner Farblichkeit gab.³⁵ Solch innere Verwandtschaftsverhältnisse zwischen den Künsten traten im 20. Jahrhundert an die Stelle gegenseitiger Nachahmung.

a. Ideengeschichtliche Voraussetzungen

Die Zeitwahrnehmung des Menschen ist eine Frage grundsätzlicher Weltanschauung: In fernöstlichen Kulturen vergeht die Zeit nicht, sondern sie kehrt wieder. Das zyklische Zeitempfinden steht in Verbindung mit dem Glauben an die Reinkarnation. Noch im Mittelalter lebten auch die Europäer im wiederkehrenden Rhythmus der Tages- und Jahreszeiten. Erst zu Beginn der Neuzeit bildete sich das Bewusstsein um eine fortschreitende Zeit aus, die eine stetige Höherentwicklung implizierte. Dieser zivilisatorische Zukunftsoptimismus schwächte sich im 19. Jahrhundert wieder ab, als sich in der Verarmung der Arbeiter die Kehrseite der Industrialisierung offenbarte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren es naturwissenschaftliche Einsichten, die die Vorstellung eines finalen Zeitverlaufs in Frage stellten: Der Mathematiker Henri Poincaré schrieb 1906, dass die Kategorien Zeit und Raum reine Bewusstseinskonstrukte ohne faktische Entsprechung in der Realität seien.³⁶ Albert Einstein definierte die Zeit in seiner *Speziellen Relativitätstheorie* (1905) als unsichtbare vierte Dimension des Raumes. Beide Theorien gingen von einem wechselseitigen Verhältnis zwischen den Dimensionen aus, das strikte Trennungen hinfällig machte. Neben der populärwissenschaftlichen Rezeption solcher Erkenntnisse waren es technische Errungenschaften wie der filmische Rücklauf, die auch zahlreiche Künstler dazu brachten, die chronologischen Begrifflichkeiten einer kritischen Prüfung zu unterziehen.

Die Reaktion der Kunst auf die erneuerten Kategorien erfolgte so prompt, weil sie die theoretische Begründung dafür lieferten, einem

richtig wahrzunehmen, nicht als Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild.“ Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt: Suhrkamp 1978a, S. 171 f.

35 Bemerkenswert ist, dass Debussy sich für die Maler des Impressionismus kaum interessiert hat, obwohl er selbst dem musikalischen Impressionismus zugerechnet wird. Vgl. von Maur 2000, S. 26 f.

36 Poincaré, Henri: Der Wert des Wissens, Leipzig: Teubner 1906, S. 4 und 42 f.

schon lange schwelenden Bedürfnis nachzugehen: die Verpflichtung der Künste auf ihr spezifisches Material für obsolet zu erklären und so einer Vermischung von Zeit- und Raumkünsten den Weg zu ebnen. Von der Jahrhundertwende bis zur *Bauhaus*-Gründung befassten sich etliche Strömungen mit den Konsequenzen und neuen Möglichkeiten, die sich aus der Relativierung von Zeit und Raum ergaben. Ihnen war gemein, dass immaterielle Ideen an die Stelle der von Lessing geforderten Konzentration auf das eigene Medium traten. Etwa zeitgleich trieb die Malerei den als Musikalisierung verstandenen Trend zur Abstraktion voran. Fortan machten Annahmen von „verborgener Entsprechung“ und „innerem Klang“ die Runde – Vorstellungen also, deren Stimmigkeit vorerst nicht zu beweisen war. Schon 1904 thematisierte der Kunstlehrer Adolf Hölzel die Sehnsucht der Maler, nach dem Wegfall der Verpflichtung auf das Gegenständliche zu einer neuen Form verbindlicher Gesetzgebung zu gelangen: „Ich meine, es müsse, wie es in der Musik einen Kontrapunkt und eine Harmonielehre gibt, auch in der Malerei eine bestimmte Lehre über künstlerische Kontraste jeder Art und deren harmonischen Ausgleich angestrebt werden.“³⁷ Die Suche nach struktureller Ordnung verband sich hier mit der Hoffnung, die abstrakte Kunst durch neue Sinnstiftung vor dem Abrutschen ins rein Dekorative zu bewahren.

Es waren dabei nicht nur die Künstler, die ihre Arbeit umfassend zu überdenken hatten. Auch den Betrachtern fiel eine neue Aufgabe zu, nämlich die Selbstpositionierung im Angesicht abstrakter Gemälde, die den Standort nicht mehr qua Zentralperspektive festschrieben. Die individuelle Wahrnehmung der Rezipienten wurde zum integralen Bestandteil der Werke: Die Kunst entdeckte ihr Publikum. Dieses kommunikative Moment bildete wiederum die Grundlage performativer Kunstformen (wie Dada und Futurismus), die sich in provokativer oder politisch-agitatorischer Absicht direkt an die Öffentlichkeit wendeten. Das ästhetisch gestaltete Objekt verlor durch die Aufwertung der situativen Präsentation an Gewicht. Als Katalysator der Entwicklung von Kunstsynthesen wirkte die kurz nach der Jahrhundertwende aufgekommene Idee der ganzheitlichen Wahrnehmung des Menschen: Wenn die Sinne als Einheit arbeiteten, dann erschien es folgerichtig, sie alle zugleich anzusprechen.³⁸

37 Hölzel, Adolf: Über die künstlerischen Ausdrucksmittel und deren Verhältnis zu Natur und Bild, in: *Kunst für Alle* 20 (1904), S. 132.

38 Dieser Gedanke wurde bis heute in unterschiedlicher Weise immer wieder aufgenommen: Etwa in dem Entwurf von „Ursynästhesien“ bei Albert Wellek (1928, zusammengefasst in: Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt: Akademische Verlagsgesellschaft 1963.) sowie in den Untersuchungen des Entwicklungspsychologen Heinz Werner zum ganzheitlichen „Ursinn“, der bei Kindern und in vorzivilisatorischen Kulturen ausgeprägter sei als beim

Neben dem Verhältnis zwischen Kunstwerk und Publikum revolutionierten die neuen Ausdrucksformen auch den Bezug zur Wirklichkeit. Die Auseinandersetzung mit aktuellen Phänomenen fand ihre Entsprechung in der Polemik gegen die bürgerliche Kunst, deren traditionelle Maximen von Schönheit und Kontemplation zwar ihre Selbstständigkeit begründeten, dafür aber die Erscheinungen der fortschreitenden Technisierung ausklammerten. Demgegenüber war die Autonomie der Avantgardekunst des frühen 20. Jahrhunderts nicht gleichbedeutend mit einer Trennung von der Realität. Ihre Aufgabe war es jedoch nicht, die äußere Welt abzubilden, sondern sie zu erforschen und ihre Fehler und Möglichkeiten aufzuzeigen.³⁹ Der utopische Charakter vieler avantgardistischer Entwürfe ist dabei nicht ausschließlich als Heilsversprechen zu verstehen, sondern auch als emanzipatorische Geste, als Maximalforderung, die es brauchte, um der seit Lessing legitimierten Überlieferung vom geschlossenen Werk die Stirn zu bieten.

b. Richtungen und Kristallisationen

Man nimmt einen Gegenstand unterschiedlich wahr, je nachdem, wie schnell man sich an ihm vorbei bewegt. Aus dieser Implikation der Relativitätstheorie zogen die Kubisten ab 1908 praktische Schlüsse für ihre Arbeit. Sie schufen zersplitterte Bildräume, die sich aus Teilansichten zusammensetzen. Es scheint, als seien die gesamten Eindrücke einer Umrundung des dargestellten Gegenstandes als Fragmente simultan auf die zweidimensionale Leinwand gebracht. Die Malerei des Kubismus verhielt sich in mehrfacher Weise zur Musik: Zum einen fiel die Wahl der Motive vielfach auf Musikinstrumente, zum anderen häuften sich die musikalischen Bildtitel, deren Schriftzüge mitunter ins Gemälde eingearbeitet wurden. Tiefgreifender war das strukturelle Merkmal der Veranschaulichung von Bewegung: Die Gleichzeitigkeit mehrerer Blickwinkel implizierte einen zeitlichen Verlauf, den die Kritik als musikalisch auffasste – die Übergänge zwischen Farb- und Klangpalette, Bild- und Tonraum verschwammen. Zwar hielten sich Künstler wie Georges Braque und Pablo Picasso an ihr Material, die malerische Gestaltung von Leinwänden, doch ihre Darstellungen waren den Kategorien Zeit und Raum

„sachlichen“ Menschen (vgl. Werner, Heinz: Einführung in die Entwicklungspsychologie, Leipzig: Barth 1926, vgl. Kap. 2.2.c). Jüngere Arbeiten in der Neurophysiologie haben die gemeinsame Verarbeitung optischer und akustischer Signale auf einer vorbewussten Ebene zum Thema. Vgl. Rösing 1998a, S. 175 ff.

39 Vgl. Sanio, Sabine: Autonomie, Intentionalität, Situation. Aspekte eines erweiterten Kunstbegriffs, in: de la Motte-Haber, Helga: Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume, Laaber 1999, S. 70 ff.

nicht eindeutig zuzuordnen. Paul Erich Küppers jubilierte 1920 in seiner Abhandlung über den Kubismus:

„Aus blassen Harmonien der Farbe steigen Linien empor, Prismen schieben sich hoch, wachsen uns entgegen, springen zurück, brechen Stufen in den unendlichen Raum, führen nach oben und in die Tiefe, verbreitern, vervielfältigen sich, sammeln sich zu Akkorden, werden vom Rhythmus beschwingt und tanzen nun auf in der absoluten Musik des Raumes. Man erlebt diese transzendente Dynamik nicht anders als die wirklichkeitsferne Kontrapunktik Bachscher Fugen.“⁴⁰

Der von Küppers angeführte Verweis auf die strenge Fugentechnik Johann Sebastian Bachs wurde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts häufig herangezogen. Nicht nur die Kubisten begeisterten sich für die innere Logik der Bachschen Musik⁴¹ – ihr Einfluss sollte noch am *Bauhaus* deutlich zu spüren sein. Als zeitgenössische Komponisten standen Igor Strawinsky und Edgard Varèse dem Kubismus mit je eigenen Strategien nahe: Sie organisierten ihre Musik als Klangräume und die Klänge als Objekte. Helga de la Motte-Haber hat auf das Fehlen einer einheitlichen Zeitkonstruktion in der Musik Strawinskys hingewiesen.⁴² Als Beispiel führt sie eine Passage aus *Le Sacre du Printemps* (1911-1913, 1. Satz, Ziffer 9) an, in der sich verschiedene Tempi überlagern, so dass das rhythmische Gesamtbild bruchstückhaft erscheint. An gleicher Stelle erzeugt die Hervorhebung einer Klarinette aus der Kontrabass-Grundierung einen räumlichen Eindruck. In *Pétrouchka* (1911) montierte Strawinsky unterschiedliche Tonarten zu einem vielgestaltigen Klangbild, das sich weniger dramatisch entwickelt als vielmehr einen in sich bewegten Gegenstand assoziieren lässt.

Schon 1870 erkannte Hermann von Helmholtz „eine große Ähnlichkeit der Tonleiter mit dem Raume“⁴³, die Edgard Varèse zu seinem formbildenden Prinzip dynamisch bewegter Klangmassen (*sound masses*) anregte. In der Komposition *Intégrales* (1924) arbeitete er mit unterschiedlichen Zeitebenen und ordnete ihnen zudem voneinander unabhängige Dynamikentwicklungen zu. Es war der Kontakt zu Malern wie Robert Delaunay und Pablo Picasso, der Varèse dazu brachte, nach einer

40 Küppers, Paul Erich: Der Kubismus. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit, Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1920, S. 40.

41 Etliche Maler, unter ihnen Frantisek Kupka (*Amorpha - Fuge in zwei Farben*, 1912) und Mikalojus Konstantinas Ciurlionis (*Präludium und Fuge*, 1907), versuchten sich noch vor der Bauhaus-Gründung an malerischen Fugen.

42 Vgl. de la Motte-Haber 2000, S. 58 ff.

43 von Helmholtz, Hermann: Die Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig: Vieweg 1870, S. 576 f.

ihrer Malweise entsprechenden Kompositionsart zu suchen. In *Intégrales* entwarf Varèse eine musikalische „Projektion geometrischer Figuren auf die Fläche“⁴⁴, wie sie in seinen Augen auf kubistischen Gemälden vor sich ging. Als Analogie zu der malerischen Fläche setzte er eine feststehende Intervallkonstruktion als Konstante ein, um die sich die Klangkörper bewegen. Allerdings störte er die Konstante durch den Einsatz von Unregelmäßigkeiten, in denen Wilfried Gruhn eine Parallele zum kubistischen Prinzip „der Simultanität mit ihren perspektivischen Verzerrungen“⁴⁵ erkannt hat. Varèse benutzte für seine Kompositionen ab 1920 den Ausdruck *spatial music*, also räumliche Musik. Während das Räumliche aber in der Malerei perspektivisch dargestellt werden kann, war Varèse in der Musik auf Metaphern angewiesen: Der plastische Eindruck entsteht in der Wahrnehmung.

Das Interesse des Publikums durch schockhafte Aktionen auf sich zu lenken, war das vornehmliche Ziel der dadaistischen Soireen, die 1916 im Züricher *Cabaret Voltaire* ihren Ausgang nahmen. Die Aufführungen kombinierten Elemente aus Literaturlesung, Konzert und Theater; Stilmittel waren die Provokation, Irritation und allgemeine Infragestellung geltender künstlerischer Regeln.⁴⁶ Die Dadaisten delegierten das Problem, was als Kunst zu gelten habe, an die Geisteshaltung der Zuschauer. Die Montage von disparaten Materialien in dadaistischen Collagen fand auf der Bühne ihre Entsprechung in der gemeinsamen, aber unvermittelten Präsentation unterschiedlicher Gattungen. So entstanden hybride Formen wie die Lautpoesie, bei der die Sprache zum Rohstoff musikalischer Kompositionstechniken wurde. Der den Dadais-

44 Varèse erläuterte sein Arbeitsprinzip bei *Intégrales* unter Zuhilfenahme optischer Metaphern: „Während wir in unserem musikalischen System Klänge anordnen, deren Werte festgelegt sind, suchte ich eine Verwirklichung, bei der die Werte fortwährend im Verhältnis zu einer Konstanten verändert werden. [...] Um dies besser zu begreifen, übertragen wir, da das Auge viel schneller und geübter ist als das Ohr, diese Vorstellung ins Optische und betrachten die wechselnde Projektion einer geometrischen Figur auf eine Fläche, wobei Figur und Fläche sich beide im Raum bewegen, aber jede nach ihren eigenen Geschwindigkeiten, die veränderlich und verschieden sind, sich verschieben und rotieren.“ Varèse, Edgard: *Erinnerungen und Gedanken*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik III, Mainz: Schott 1960, S. 67.

45 Vgl. Gruhn, Wilfried: *Raum und Zeit bei Edgard Varèse*, in: de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs*, Hamburg: Christians 1991, S. 117.

46 Vgl. Richter, Hans: *DADA - Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: DuMont Schauberg 1978, S. 12-31, 110-140 und 171-180. Odo Marquard grenzt das „negative Gesamtkunstwerk“ der Dadaisten und Futuristen in seiner zerstörerischen Qualität vom utopistischen, „positiven Gesamtkunstwerk“ Wagners ab. Marquard, Odo: *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem*, in: Szeemann, Harald (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* (Ausstellungskatalog), Aarau: Sauerländer 1983, S. 44 ff.

ten nahestehende Kurt Schwitters setzte mit seiner *Ursonate* (1921-1932), die Dichtung, Musik und Typographie miteinander vereinte, eine wichtige Wegmarke. Der reine Sprachklang diente ihm als Material, dessen Eigenschaften und Grenzen er erprobte und neu auslotete: „Weil das Material unwesentlich ist, nehme ich jedes beliebige [...]. Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk, das alle Kunstarten zusammenfasst.“⁴⁷ Schwitters, der als Maler angefangen hatte, erhob unter seinem Markenzeichen *Merz* den Medienwechsel zum Arbeitsprinzip.

Bezugnehmend auf die Kritik der Dadaisten an der bürgerlichen Hochkultur entwickelte der Komponist Erik Satie eine Musik, die in der Annäherung von Kunst und Alltag nach neuen Formen der Aufführung strebte. Zwischen 1917 und 1920 entstand seine *Musique d'ameublement* (dt. *Möbelmusik*): Die fünf Stücke für ein im Raum verteiltes Kammerensemble sollen nicht zum Zuhören animieren. Ihre Funktion ist es, als beiläufige Klangtapete an öffentlichen Orten für angenehme Atmosphäre zu sorgen, Gesprächspausen zu füllen und Nebengeräusche zu überdecken. Die Abschnitte sind acht bis zwölf Takte lang und zur stetigen Wiederholung gedacht; sie bestehen aus der Aneinanderreihung musikalischer Phrasen, die Satie dem als klischeehaft empfundenen Musikbetrieb abgelauscht hatte.⁴⁸ Er provozierte nicht nur durch die Komposition selbst – es war auch die Verlagerung der (Nicht-)Kunst vor die Tore des Konzertsaals und ihre Funktionalisierung zum banalen Zweck. Mit seinem Hinweis, dass diese Musik keinerlei künstlerischen Wert habe, sondern „die gleiche Rolle wie das Licht, die Wärme“⁴⁹ erfülle, entzog Satie seinem Stück den geschlossenen Werkcharakter. Doch gerade durch das Verlassen der erhabenen Kunstsphäre wurde der Komposition erhöhte Aufmerksamkeit zuteil.⁵⁰

Der erweiterte Kunstbegriff, der die Idee über das Material stellte, machte strukturelle Grenzüberschreitungen innerhalb einer Gattung

47 Schwitters, Kurt: Das literarische Werk, Köln: DuMont Schauberg 1973, S. 19 und 23.

48 Drei der fünf Abschnitte sind inzwischen publiziert. Sie tragen die Titel *Tönender Steinfußboden*, *Schmiedeeiserne Tapete* und *Vorhang eines Raums der Stadtverwaltung*. Schon 1893 komponierte Satie das Stück *Vexations*, dessen Aufführungsanweisung eine 840fache Wiederholung zweier Notenzeilen vorschreibt.

49 Zitiert nach: Volta, Ornella: Satie/Cocteau. Eine Verständigung in Missverständnissen, Hofheim: Wolke 1994, S. 124.

50 Der dauerhafte Erfolg der *Musique d'ameublement* mag in ihrer mehrfachen Wirkungsweise begründet liegen, denn bei aller Ironie formulierte Satie hier wichtige Gedanken zur funktionalen Musik, die ihren Niederschlag u.a. in Brian Enos Entwurf der *Ambient Music* fanden (vgl. Kap. 4.2). Auf kompositorischer Seite lieferte Satie den Prototyp der repetitiven *Minimal Music*. Schließlich ist es sein anarchischer Umgang mit traditionellen Kunstwerten, der Satie im Rahmen der amerikanischen *Neo-Dada*-Bewegung zu neuem Ansehen verhalf.

sowie die Addition und den Wechsel von Medien möglich. Alle drei Strategien finden sich im Futurismus: Filippo Tommaso Marinetti veröffentlichte sein erstes futuristisches Manifest am 2. Februar 1909 auf dem Titelblatt der Zeitung *Le Figaro*. Er propagierte darin eine „Kunst, die den Lebensformen der modernen Zivilisation entspricht“⁵¹. Neben allgemeiner Technikeuphorie spricht aus seinen Forderungen eine Begeisterung für den geräuschhaften Klang, die sich im Weiteren durch die vielseitige Produktion der Futuristen zog. Marinetti selbst konzipierte die *Worte in Freiheit*, die im reinen Ausdruck von Schriftzeichen und Wortklang auf die Lautpoesie vorauswiesen. Die futuristischen Maler versuchten sich in der Darstellung von Rhythmus und Gleichzeitigkeit. So ist Giacomo Ballas *Die Hand des Geigers* (1912) als sukzessive Studie zu lesen: Die Griffhand des Musikers erscheint als Wiederholung in mehreren Phasen. Die visuelle Umsetzung des Zeitverlaufs erfolgt hier durch Verdopplung der Form. Diese Strategie erinnert an die Verfahrensweise im Kubismus, doch der Beschaulichkeit kubistischer Stillleben setzten die Futuristen über den Bildrand hinausdeutende Szenen des Großstadtlebens entgegen. Auf dem Gemälde *Rumoristische Plastik Baltrr* (1914) notierte Balla die Geräusche während der Benutzung eines Treppenhauses. Es entstand die bildliche Choreographie eines alltäglichen Vorgangs. Auch Luigi Russolo bewegte sich auf seinem Bild *Musik* (1911) an der Grenze zum Hörbaren: Es ging ihm um die Dynamik der Klangwellen, die er in scharf akzentuierten Farbkreisen greifbar zu machen versuchte. Wenig später ging Russolo noch einen Schritt weiter und wechselte das Medium. Am 1. März 1913 erschien sein *Manifest über Geräuschkunst*. Der darin formulierten Forderung nach Systematisierung von Geräuschen und dem Bau passender Instrumente kam er selbst nach: Die *Intonarumori* waren schwere Kästen mit Schalltrichtern, die zunächst durch Handkurbeln bedient wurden. *Erwachen einer Stadt* war die erste Komposition für *Intonarumori*; er führte sie ab 1916 auf. Obwohl Russolos Gerätschaften einen Meilenstein in der Geschichte der technischen Klangsynthese darstellen, war es nicht die unbedingte Verherrlichung von Maschinen, die ihn zu ihrer Konstruktion trieb, sondern die Suche nach angemessenen Mitteln zur Darstellung der pulsierenden Energie seiner Umwelt.⁵² Ganz anders verhielt es sich diesbezüglich im russischen Zweig des Futurismus. In Michail Matjuschins Oper *Sieg über die Sonne* geht es um die Glorifizierung der Elektrizität als Sinnbild für die Naturbeherrschung. Bei der St. Petersburger Aufführung 1913 kamen

51 Zitiert nach: von Maur 1985, S. 380.

52 Vgl. von Maur 2000, S. 38 ff.

in einem Bühnenbild von Kasimir Malewitsch auch Propellergeräusche zum Einsatz.⁵³

Futurismus, Kubismus und Dadaismus überschnitten sich nicht nur zeitlich. Aus den mitunter ähnlichen Strategien lässt sich ein künstlerischer Zeitgeist herauslesen: Die Collage, die Darstellung von Bewegung, die Autonomisierung der Laute in Schrift und Klang – dies sind die übergreifenden Themen und Entwicklungen der gesamten Kunstwelt in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.⁵⁴ Am *Bauhaus* sollten sie unter einem gemeinsamen Dach miteinander konkurrieren.

In einigen Unternehmungen im frühen 20. Jahrhundert waren die *Bauhaus*-Bezüge nicht nur inhaltlicher, sondern bereits personeller Natur. Die Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* formierte sich 1911 in München. Zu den Mitgliedern zählten Franz Marc, August Macke, Alexej Jawlensky und Wassily Kandinsky.⁵⁵ Sie einte die Annahme einer gemeinsamen geistigen Basis hinter den Erscheinungen, die sich nur per besonders feiner Seelenvibrationen erspüren ließe. Grundgedanke dieser Überlegungen war die Synästhesie, deren Praxisbezug Jawlensky mit russischem Akzent einfach nachvollziehbar schilderte: „Ich schließe Augen und Orgel spielt in mir und dann ich male.“⁵⁶ Die wohl wichtigste Aktion des Künstlerkreises bestand in der Veröffentlichung des Almanachs *Der Blaue Reiter* (1912), in dem vornehmlich Künstler versuchten, die Gattungen theoretisch miteinander in Beziehung zu setzen (vgl. Kap. 2.4.a). Auch Arnold Schönberg stützte mit seinem Beitrag *Das Verhältnis zum Text* die These einer inneren Verwandtschaft der Künste.

53 Matjuschin gehörte zu den eifrigsten Verfechtern einer totalen Klangkontrolle. Seine 1926 verfasste Forderung nach Definierbarkeit des Aufbaus einzelner Töne liest sich wie eine Antizipation der Elektronischen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg (vgl. Kap. 4.1): „Die reinen Töne der Musik sind auf bestimmte Weise farbig, aber ihre Farbigkeit muß im Chaos aus Licht, Tönen und Geräuschen erst aufgefunden werden und kann nicht aus einer einfachen Analogie der Schwingungen erschlossen werden. Aus den einfachen, zusammengesetzten Tönen muß die kleinste Einheit herauskristallisiert werden. So wie die kleinste Farbschattierung, wenn sie mit Hilfe eines Prismas zerlegt wird, ein ganzes Farbspektrum offenbart, so sollte auch jeder Laut der Natur (jeder Ton als Geräusch) seine Tonalität offenbaren (d.h. sein Aufbau sollte definierbar werden).“ Zitiert nach: ebd., S. 40.

54 So verwundert es nicht weiter, dass 1917 mit Giacomo Balla ein futuristischer Künstler das Bühnenbild für eine Aufführung von *Feu d'artifice* entwarf, einem Stück des in diesem Abschnitt als „kubistisch“ vorgestellten Komponisten Igor Strawinsky.

55 Die *Fensterbilder* (1912) des französischen Malers Robert Delaunay wurden für den Kreis des *Blauen Reiters* zum Vorbild. Delaunay erprobte hier u.a. den Einsatz eines extremen Querformats zur Darstellung von Bewegung. Gegenständliches ließ Delaunay im Spiel der Farbkontraste nur in Spuren durchscheinen. Vgl. ebd., S. 30.

56 Zitiert nach: Weiler, Clemens: Alexej von Jawlensky, der Maler und Mensch, Wiesbaden: Limes 1955, S. 28 f.

Schönbergs eigenes Schaffen spiegelte diese Tendenz in mehrfacher Weise: Er malte selbst und setzte schon 1910 in seinem Musikdrama *Die glückliche Hand* farbiges Licht ein. Ab 1923 arbeitete Schönberg mit den dicht gewobenen Strukturen der Zwölfton-Technik. Ausgangspunkt war eine Grundreihe aus sämtlichen Tönen der chromatischen Tonleiter, die permanent variiert wird, aber das ganze Stück über präsent bleibt. Schönberg entfernte die einzelnen Klangereignisse aus dem dramatischen Zusammenhang und entband sie davon, eine finale Bewegung zu veranschaulichen. Auch verbot er sich Konsonanzen, denn das Fortschreiten von einer Dissonanz zu ihrer Auflösung hätte eine Distanz vorausgesetzt, die er in seiner Musik zu vermeiden gedachte. Die Aufhebung von Abständen im Tonraum entsprach in dieser Sichtweise der Aufhebung von zielgerichteter Zeit. Durch seine Freundschaft mit Kandinsky kam Schönberg dem *Bauhaus* persönlich so nahe wie kaum ein anderer Komponist (vgl. Kap. 2.2.b).

In Sachen Reduktion und Geometrisierung orientierte sich das *Bauhaus* an der holländischen Künstlergruppe *De Stijl*. Ihr Mitbegründer Theo van Doesburg lehrte in Weimar das Potenzial des rechten Winkels und der drei Grundfarben, „die Vorherrschaft des Individuums“ zu brechen und „kollektivistische Lösungen“ möglich zu machen.⁵⁷ Die Ideen des *De Stijl*-Malers Piet Mondrian beeinflussten das *Bauhaus* auch in musikalischer Hinsicht (vgl. Kap. 2.6). Er entwickelte genaue Prinzipien zur malerischen Umsetzung rhythmischer Strukturmuster und schuf asymmetrische Konstruktionen, die im Bildrahmen wie der Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang wirken. Die kunstgeschichtlichen Voraussetzungen der *Bauhaus*-Gründung, die hier aufgezeigt wurden, äußern sich im Fall Mondrian als expliziter Einfluss auf die Lehre.

57 Zitiert nach: Droste, Magdalena/Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): *Bauhaus 1919-1933*, Köln: Taschen 1990, S. 54.