

»Au-delà des papiers«:

Die Musik im Exil der Bauhaus

DAMIEN EHRHARDT

Die Frage nach der Musik am Bauhaus wird oft mit dem Hinweis auf Paul Klees Neigung für Bach oder Mozart beantwortet. Bei Pierre Boulez heißt es etwa:

»Und Klee ? Eigentlich hat er nie eine besondere Vorliebe für seine zeitgenössischen Komponisten gezeigt; wie wir es gesehen haben, steht er deren Erstaufführungen aufmerksam gegenüber, ohne jedoch persönliche Kontakte mit ihnen weiter zu pflegen. Es ist wahr, dass er immer wieder zu Bach und Mozart zurückkehrte: Seine Bildungsjahre haben ihn zu einem bestimmten Umriss geführt, dem er treu blieb. [...] Sogar Kandinsky, obwohl er dem Universum Schönbergs sehr nahe stand, widmet sich nicht dem musikalischen Gedanken mit einer solchen Tiefe und Notwendigkeit. Einen Gefallen finden an der Vorstellung, was ein aufmerksames Zuhören des *Sacre du Printemps* [von Strawinsky] und der Mozartschen Quartetten ihm gebracht hätte, ist eine ziemlich vergebliche Übung. Warum sollte man ihm vorwerfen, dass er von der musikalischen Ausbildung seiner Jugend weiterhin geprägt wurde?«¹

Klee brauchte in der Tat kaum auf die Neue Musik zurückzugreifen, um der musikalischen Abstraktion ihre Expression zu verleihen. Das heißt aber keineswegs, dass das Bauhaus der avantgardistischen Musik gegenüber grundsätzlich fern stand. Im Rahmen einer allgemeinen Fragestellung nach dem

1. Pierre Boulez, *Le pays fertile*, S. 25-27: »Et Klee ? A vrai dire, il n'a jamais montré de prédilection particulière pour ses contemporains compositeurs ; nous l'avons vu être attentif aux premières auditions, mais ne pas maintenir des contacts personnels suivis. C'est vrai qu'il revenait toujours à Bach et à Mozart: ses années de formation ont défini un certain contour auquel il est resté fidèle. [...] Même Kandinsky, pourtant proche de l'univers de Schönberg, n'est pas rattaché, avec une telle profondeur et une telle nécessité, à la pensée musicale. Se complaire à imaginer à quelles solutions une écoute aussi attentive du *Sacre du printemps* que des quatuors de Mozart aurait pu conduire Klee est un exercice assez vain. Pourquoi lui reprocher d'être resté marqué par l'éducation musicale de sa jeunesse ?«

Begriff der Moderne und der Avantgardestellung des Bauhauses wäre vielmehr zu überlegen, wie das Verhältnis des Bauhauses im Sinne eines Zentrums für die Avantgarde der Künste gegenüber der vermeintlich peripheren musikalischen Avantgarde zu begreifen ist. Zuerst werde ich mich der Rolle der Musik in der Ausprägung des Bauhaus-Gedankens nach der Gründung der Weimarer Schule widmen, um mich dann von dieser musikhistorischen Fallstudie aus einer Konzeption einer kulturellen Identität der Musik als »disziplinär Exilierte« anzunähern.

1. Die Musik und das Bauhaus

1.1 HARMONIE- UND FORMENLEHRE: SCHÖNBERG UND GROPIUS

Hans Heinz Stuckenschmidt, der als Musikkritiker oft am Bauhaus verweilte, vermutete, dass die ersten ideellen Anregungen zu der Weimarer Schule aus dem Wiener Musikerkreis, zu dem Alma Mahler und Arnold Schönberg gehörten, entstanden sind. Schönberg hatte im ersten Kapitel seiner *Harmonielehre* den Handwerksmeister »zu neuen Ehren« gebracht.² Walter Gropius kannte diese *Harmonielehre*, und möglicherweise hat sie ihn auch bei der Niederschrift des Bauhaus-Manifests 1919 mit seinem Aufruf »Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!« beeinflussen können. Mit der mittelalterlichen Handwerksordnung hatte Gropius sich aber schon in früheren Jahren befasst.³ Auf jeden Fall entstand die Formenlehre des Bauhauses zum großen Teil – wie wir sehen werden – in einem fruchtbaren, transdisziplinären Austausch zwischen Musik und bildenden Künsten. Dafür möchte ich zwei Beispiele anführen: erstens den Dialog, der sich zwischen Kandinsky und Schönberg entspann, und zweitens – weniger bekannt, aber nicht weniger aufschlussreich für die Frage nach der Verortung der Musik »im Haus des Bauhauses« – die Begegnung von Johannes Itten und Josef Mathias Hauer.

1.2 IM DIALOG: SCHÖNBERG UND KANDINSKY

Da die Beziehungen zwischen Kandinsky und Schönberg besonders vielfältig waren und in der Forschung ausgiebig behandelt worden sind, werde ich hier nur einige Aspekte herausgreifen. Nach einem Konzert von Schönberg, das am 1. Januar 1911 in Wien stattfand, war Kandinsky von dieser Musik so ange- tan, dass dieser die Entscheidung traf, jenen anzuschreiben: So kam es zu der Korrespondenz zwischen den beiden Künstlern. Darüber hinaus übersetzte Kandinsky Teile aus Schönbergs *Harmonielehre* ins Russische und wusste die Beschränkung auf das »unbedingt Notwendige« in den Gemälden seines Komponistenkollegen sehr zu schätzen.

2. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik am Bauhaus*, S. 3.

3. Siehe 1. Anmerkung von Hans Maria Wingler in Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik am Bauhaus*, S. 10.

Bekanntlich bediente sich Kandinsky der musikalischen Terminologie sowohl in seinen theoretischen Schriften als auch in seinen Werken, man denke nur an Gemälde mit musikalischen Überschriften wie *Fugue* oder an die Unterscheidung zwischen melodischer und symphonischer Komposition in der Malerei.⁴ In der 1910 abgeschlossenen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* konstruierte Kandinsky Analogien zwischen Farben und Klangfarben, die er nicht als feststehend betrachtete: Kennzeichnend für diese »synthetische Kunst« ist es, dass die Kraft der inneren Resonanz zwischen Elementen verschiedener Künste erlebt werden soll. Während seiner Kurse am Bauhaus war Kandinsky auf der Suche nach weiteren Korrespondenzen zwischen dem Ton (Lage, Dynamik sowie i-, a- und o-Laute), dem Tempo (von *Presto* bis *Adagio*) und den drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau:⁵

Gelb	Presto (M.M. 135) <i>f</i>	hohe Lage	i
Rot	Moderato (75) <i>mf</i>	mittlere Lage	a
Blau	Adagio (50) <i>p</i>	tiefe Lage	o

Ferner verstand Kandinsky die Musikschrift als Kombination verschiedener Punkte und Linien, was ihn zu seinen visuellen Transkriptionen musikalischer Motive führte; beispielhaft hierfür ist seine grafische Darstellung des Anfangs der 5. *Sinfonie* von Beethoven.

1.3 DAS GEMÄLDE UND DAS KLAVIER: ITTEN UND HAUER

Josef Mathias Hauer lernte Johannes Itten im Mai 1919 kennen, als er die Wiener Ausstellung seines Malerkollegen besuchte.⁶ Hauer konstatierte, dass das »gegenstandslose« Malen Ittens genau seiner »atonalen« Kompositionsweise entsprach. Seinerseits zeigte sich Itten von Hauers Farbenkreis sehr beeindruckt. Dieser zwölfteilige Farbenkreis nahm bei Ittens Farbenlehre, die erst später in seiner *Kunst der Farbe* (1961) niedergelegt wurde, eine zentrale Rolle ein.⁷

Hauers zwölfteiliger Farbenkreis basiert auf einem wohltemperierten System und führt nach dem Prinzip des Quintenzirkels durch alle zwölf Dur-Tonarten (C-Dur, G-Dur, D-Dur ...) bzw. Intervalle (Prim, reine Quinte, große Sekunde, ...). Hauer gibt für jede Tonart bzw. jedes Intervall einen bestimmten Charakter an. Für C-Dur z.B.: »Sieg, rein, frei, olympisch, jungfräulich, glänzend, festlich«, und für die ihr gegenüberstehende Tonart Fis-Dur: »unrein, unfrei, prometheisch, satanisch, vulkanisch, Plage, Knechtung«. Gegenüberstehende Tonarten bzw. Intervalle werden systematisch als gegensätzliche Pole charakterisiert, was der Komplementarität der damit in Verbindung gebrachten Farben entspricht. Auf dieser vereinfachten Graphik gibt Itten nur vier Farben an: Gelb, Rot, Blau und Grün. Stellt man sich dann aber auf dem Kreis die jeweiligen Zwischentöne vor, kommt man zu einem Ergebnis,

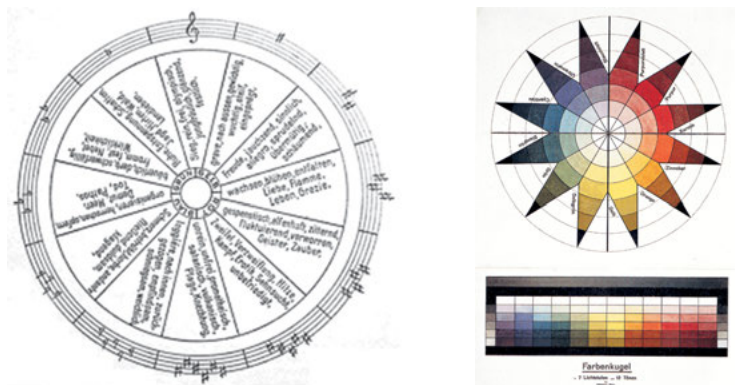
4. Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques*, S. 21f.

5. Ebd., S. 25.

6. Walter Szmolyan: *J.M. Hauer*, S. 20.

7. Ebd., S. 25.

das Ittens ›Farbenstern‹ ziemlich nahe kommt. Um Ittens Stern zu erhalten, müsste man für jede Farbe noch sieben Stufen der Lichtintensität definieren und eine Symmetrie entlang der horizontalen Mittellinie durchführen.



Abbildungen 1 und 2: Hauers Farbenkreis; Ittens Stern

Alleine schon dieses Beispiel zeugt von der Fruchtbarkeit des Dialogs zwischen Hauer und Itten, der geradezu in einen Gedankenaustausch im Bereich der Synästhesie führt, wobei – zugespißt – eine Äquivalenz geschaffen wird: Hauers Farbenkreis bildet sozusagen die Grundlage von Ittens Formenlehre.

In diesem Zusammenhang weist auch Ferdinand Ebner in seinen *Lebenserinnerungen* auf den produktiven Austausch zwischen den beiden Künstlern hin:

»Itten kam zu Hauer – ich war anwesend – und ließ sich die Apokalyptische Phantasie vorspielen. Voll Begeisterung erklärt Itten: Was Hauer komponiert, das sind meine Bilder. [...] Itten hatte dem Hauer seine große ›apokalyptische‹ Farbenphantasie geschenkt, die nun über dem Klavier hing – zum großen Schrecken aller ›bürgerlichen‹ Besucher.«⁸

Die Platzierung des unkonventionellen Gemäldes Ittens gerade über dem Klavier, das man als Symbol von Hauers musikalischem Schaffen deuten kann, wirkt hier als besonders provokativ. Über die künstlerische Affinität hinaus scheinen insofern beide Künstler einen ähnlichen Verstoß gegen die bürgerliche Ordnung zu wagen, die später beim Bauhaus eine große Rolle spielen wird.

1.4 SCHÖNBERG, HAUER UND DAS BAUHAUS

Bauhaus-Musik lässt sich demnach nicht auf die einfache Formel der Neigung Paul Klees für Bach und Mozart bringen. Vielmehr wurden Bauhaus-Meister

8. Ebd., S. 20.

wie Gropius, Kandinsky oder Itten noch vor der Gründung ihrer Institution von Komponisten neuer Musik wie Schönberg oder Hauer geprägt. Hier begegnete die musikalische Avantgarde – im Sinne einer nach dem Zweiten Weltkrieg als »radikal« bezeichneten Strömung, die der gemäßigten Moderne gegenübertrat – der Avantgarde der Künste. Hauer und Schönberg schufen die Komposition mit zwölf Tönen, die Schönberg als Kompositionssystem gestaltete, das dem Postulat der sogenannten Dodekaphonie folgte. Es ist bemerkenswert, dass dieses System von den Vertretern des Serialismus nach dem Zweiten Weltkrieg angeeignet wurde, also in der historischen Situation der Nachkriegszeit, die durch die Affirmation der zeitgenössischen Musik und die *Tabula rasa* der teilweise ideologisch suspekten Tradition geprägt war.

2. Die Musik am Rand des Bauhauses

Trotz der aktiven Rolle der Musik in der Ausprägung der Bauhaus-Idee richtete sich Gropius in seinem 1919 verfassten Manifest explizit nicht an Musiker, sondern an Architekten, Bildhauer und Maler. Hier stellt sich die Frage, ob diese Orientierung damit zusammenhängt, dass sich Gropius nicht besonders für Musik interessierte, wie es der Äußerung Alma Mahler-Werfels zu entnehmen ist, als sie meinte, die Herrin Musik wäre nicht sein Element gewesen.⁹

Auf jeden Fall stehen die Worte »Ton« und »Kompositionslehre« auf dem Unterrichtsplan des Bauhauses 1922.



Abbildung 3: Unterrichtsplan des Bauhauses 1922

9. Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, S. 132-133.

Die Musik war also durchgängig präsent im Unterrichtsplan, aber auch im Gedankenaustausch, der zur Ausprägung der Bauhaus-Idee führen sollte, und doch nahm die Musik an dieser Institution, dem Bau-»Haus«, eine marginale Stellung ein. Das möchte ich im Folgenden durch zwei Beispiele erläutern: erstens die Versuche mit Schallplatten und zweitens das Bauhaus-Fest im Jahre 1923.

2.1 DIE VERSUCHE AN SCHALLPLATTEN

Stuckenschmidt weist in seinen Schriften auf musikalische Experimente hin, die wörtlich am Rande des Bauhauses durchgeführt worden sind. Es handelte sich um Versuche an Schallplatten, die zur Erzeugung konkreter Töne in den 20er Jahren führen sollten, also viel früher als die Forschungen von Pierre Schaeffer:

»Ich werde nie die Verblüffung vergessen, mit der wir in den zwanziger Jahren in Berlin und am Weimarer Bauhaus solche Versuche an Schallplatten unternahmen, Versuche, die Vorstufen zu dem bildeten, was dann seit 1948 von Pierre Schaeffer und seinen Mitarbeitern als *Musique Concrète* ausgebildet wurde. Neues Schallmaterial lieferte etwa gleichzeitig in sozusagen chemisch reiner Form der Generator für die Schallkuchen der elektronischen Musik am Kölner Rundfunk. Wir wissen, mit welcher wahrhaft neuen und unerhörten Wirkung sich diese Schallphänomene in den Kompositionen Pierre Schaeffers, Pierre Henrys, Ernst Kreneks, Karlheinz Stockhausens, Luciano Berios und Toshiro Mayuzumis darstellen.«¹⁰

Die experimentellen Versuche am Bauhaus bilden insofern eine wichtige Vorstufe für die Herausbildung der Neuen Musik und ihres Instrumentariums nach dem Zweiten Weltkrieg, die heute nicht nur die elektroakustische Musik, sondern auch ein weiteres Spektrum der Musik (z.B. das DJing) prägt.

2.2 DIE MUSIK WÄHREND DER BAUHAUSWOCHE 1923

Am Bauhaus stand Musik nicht oft im Mittelpunkt des Geschehens. Und wenn sie wie etwa bei der Bauhauswoche 1923 in den Vordergrund rückte, dann nahm sie keine »radikalen« Züge an, wie das Programm in der folgenden Tabelle schön veranschaulicht:

Donnerstag 16. August, 20 Uhr	DAS TRIADISCHE BALLETT (Deutsches Nationaltheater Weimar) Erste (gelbe) Reihe (Musik von Tharenghi, Bossi und Debussy) Zweite (rosa) Reihe (Musik von Haydn und Mozart) Dritte (schwarze) Reihe (Musik von Paradies, Haydn und Händel) Weimarerische Staatskapelle und Karl Tutein
-------------------------------------	---

10. Hans Heinz Stuckenschmidt, »Kriterien und Grenzen der Neuheit«, S. 18.

Freitag, 17. August, 20 Uhr	DAS MECHANISCHE KABARETT (Jena Stadttheater) Musik von H. H. Stuckenschmitt
Samstag, 18. August, 20:00	KONZERT (Deutsches Nationaltheater) PAUL HINDEMITH, <i>Marienlieder</i> (Erstaufführung) Beatrice Lauer-Kottlar (Sopran) und Emma Lübbeke-Job (Klavier) FERRUCCIO BUSONI, <i>Sechs Klavierstücke</i> : 1. Toccata, 2. Prélude und Etude (UA), 3. Drei kurze Stücke (zur Pflege des polyphonen Spiels, UA), 4. Perpetuum mobile Egon Petri (Klavier)
Sonntag, 19. August, 11:00	MATINEE (Deutsches Nationaltheater) ERNST KRENEK, <i>Concerto Grosso</i> für 6 Soloinstrumente und Streichorchester IGOR STRAVINSKY, <i>Die Geschichte vom Soldaten</i> Weimarische Staatskapelle, Dirigent: Hermann Scherchen
19. August	2. REFLECTORISCHE LICHTSPIELE (Lampionfest und Tanz) Ludwig Hirschfeld-Mack

Während der Bauhauswoche wurden unterschiedliche Werke verschiedener Strömungen der Zeit als Vitrine der neueren Musik aufgeführt. Otto Reuter eröffnete seine Besprechung der Konzerte des 18. und 19. August für die Zeitschrift *Die Musik* mit folgenden Worten:

»Weimar hat seit Liszts Tode die moderne Musik stiefmütterlich behandelt. [...] Das stark umkämpfte staatliche *Bauhaus* benutzte den Anlaß seiner ersten großen Ausstellung, die seine Existenzberechtigung erweisen soll, um in zwei Konzerten einen kleinen Ausschnitt aus dem modernen Musikschaffen zu geben, und zwar mit großem Erfolg [...]«¹¹

Bei diesem kleinen »Ausschnitt aus dem modernen Musikschaffen«, der die Ausstellung des Bauhauses begleitete, handelt es sich keineswegs um eine »radikale« Konzeption der Neuen Musik. Vielmehr wird die neuere Musik im Sinne eines »eklektischen« Vorgehens verstanden. Auch sieht Stuckenschmitt in der Neuheit kein Absolutum, sondern ein »neues Erschauern« ähnlich dem »nouveau frisson« der französischen Symbolisten gegen Ende des 19. Jahrhunderts:

»[...] der selige Schreck vor einem noch unerlebten künstlerischen Phänomen ist die Quelle aller Erfindungen im Bereich der sinnengeprägten Phantasie. Gleichzeitig öffnet sich ihm der sensitive aufnehmende Geist. An diesem subjektiven Erfinden

11. *Die Musik* XVI/2 (November 1923), S. 148.

aus dem schöpferischen Schreck kann der konstruierende Verstand ebenso seinen Teil haben wie das assoziierende Gefühl.«¹²

Stuckenschmidts Buch zur *Neuen Musik*, das kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen war, zeugt auch von einem derartigen Willen, alle Strömungen der Zwischenkriegszeit zu präsentieren (Radikalismus, freier Stil, experimentelle Musik, Folklorismus, Neoklassizismus ...), ohne dabei eine bestimmte ästhetische Richtung hervorzuheben.¹³ Als Musiker nahm Stuckenschmidt dennoch an den Experimenten der Bauhaus-Woche teil, aber nicht bei rein musikalischen, sondern bei interdisziplinären Projekten wie dem Mechanischen Kabarett.

Während der Bauhaus-Woche wurde Neue Musik aufgeführt. Das Ziel war, einerseits die Ausstellung durch Musik zu begleiten, um durch eine Vielfalt von Ereignissen einen größeren Erfolg zu erzielen, andererseits die neuere musikalische Literatur zu entdecken, besonders in einer Zeit, in der viele unterschiedliche Strömungen koexistierten. Hindemith, Busoni, Krenek und Strawinsky wurden nicht nur im Sinne einer konzeptuellen Nähe ins Programm genommen, sondern sie waren auch persönlich am Bauhaus anwesend.

3. Die Musik an Bord der Bauhaus

Einige dieser Komponisten wie Hindemith, Schönberg oder Strawinsky, deren Werke während der NS-Zeit als »entartete Kunst« verfeimt worden sind, flohen ins Exil. Wie sie verließ das Bauhaus Deutschland 1933. Diese Flucht ins Exil könnte man im Sinne der von Sonja Neef in der Einleitung vorgeschlagenen Umformulierung »des Bauhaus« in »die Bauhaus« in Zusammenhang bringen, wobei die grammatische Feminisierung des Artikels »die Bauhaus« eine Mobilisierung des Hauses andeutet, das zu einem Schiff wird, das die Konzepte der Modernität und der Migration miteinander verbindet. Insofern kann man diese Komponisten auch mit dem Begriff »die Bauhaus« assoziieren.

Für den Fall der Musik am Bauhaus reicht die Schiffs-Metapher aber noch weiter. Wir haben indessen gesehen, dass Musik (vor allem Neue Musik in ihrer »radikalen« Modernität) eine eher marginale Position innerhalb des Bauhauses einnahm. Wie und wo situiert sich die Musik im »Haus« des Bauhauses? Bezieht man sich auf eine starre Definition von Identität, die alleine auf der Konzeption des Manifestes von 1919 basiert, dann nimmt Musik eine ähnliche Position innerhalb des kulturellen Feldes des Bauhauses ein wie die *Sans-papiers* innerhalb einer Gesellschaft, für welche die Arbeit der Einwanderer zwar unentbehrlich ist, die aber den Status Letzterer nicht offiziell anerkennen will. Daraus könnte man schließen, zumal die Musik nie als

12. Hans Heinz Stuckenschmidt, »Kriterien und Grenzen der Neuheit«, S. 21.

13. Für die vorliegende Arbeit wurde die französische Übersetzung von Jean-Claude Salel herangezogen: Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*.

eigener Bereich am Bauhaus vertreten war, dass sie immer schon an Bord *der* Bauhaus gewesen sei. Und so könnte man auch das Schicksal der Musik *an dem* und *an der* Bauhaus wie folgt bezeichnen:

La musique *au* bord *du* Bauhaus

La musique *à* bord *de la* Bauhaus

4. Transfer und Identifikationsprozesse: Zur Synthese zwischen *dem* und *der* Bauhaus

Der Vergleich mit den *Sans-papiers* bleibt freilich auf eine fachspezifische Ebene beschränkt. Darüber hinaus öffnete das Bauhaus der Musik gastfreundlich die Tore. Gropius hätte ihr zwar mehr Platz einräumen können, aber ihre Präsenz wurde nicht in Frage gestellt, ganz anders als bei den illegalen Immigranten unserer nachmodernen Gesellschaften.

»Nationale Identitäten« und Papiere sind nichts Starres. Im 19. Jahrhundert diente ein Pass dazu, unter dem Schutz des Herrschers eines anderen Landes zu stehen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang ein Pass eines anderen Weimarer Musikers: Franz Liszt. Er ist mit der Bemerkung versehen: *Celebritate sua sat notus*, anstatt der sonst üblichen Personenbeschreibung.¹⁴ Liszt war kein *Sans-papier*: Er war *Au-delà des papiers*. Dies zeigt, dass die Ausstellung von Papieren sowie die Konstruktion der nationalen Identitäten, die ursprünglich eher als fortschrittlich galten, heute eher die gegenteilige Wirkung erzeugen. Europa mit seinem Schlagwort »Einheit in der Vielfalt« verfügt über keine klare oder eindeutige oder »identifizierbare« Identität. In Bezug auf die Frage nach einer »europäischen Identität«, die mit der Frage nach der Beziehung von Modernität und Heimatlosigkeit aufs Engste verbunden ist, hat Neef die mythologische Figur »der« Europa mit einer illegalen Immigrantin verglichen, der wir heute an der europäischen Grenze die Einreise verweigern würden.¹⁵ Das Spiel des grammatischen Artikels, der zwischen »das« und »die« changiert, folgt hier demselben kulturkritischen Schema wie bei der Figur der Bauhaus.

Identitäten sind nichts Feststehendes, und nicht ohne Grund wurde die Ambiguität des Identifikationsprozesses von der Psychoanalyse erörtert. So beobachtete Sigmund Freud, dass man verschiedenen sozialen Gruppen zugehört (Familie, Schule, Religion ...) und dass unsere Persönlichkeit sich durch diese »Identifikation« mit mehreren Modellen konstruiert.¹⁶ Statt von kultureller, sprachlicher oder fachspezifischer Identität zu sprechen, sollte man deshalb von einem Identifikationsprozess an womöglich unterschiedlichen sozialen Gruppen reden. Die Art und Weise, wie sich die einzelnen Mitglieder des Bauhauses mit der kulturellen Norm eines Kollektivs identifizier-

14. Ernst Burger, *Franz Liszt*, S. 112.

15. Sonja Neef, »Woher Europa, wohin?«. Referat im Rahmen des Humboldt-Kollegs *Mediationen und interkulturelle Beziehungen im europäischen Raum*, Paris 2006.

16. Soraya Nour, »L'émotion chez Freud«. Referat im Rahmen des Humboldt-Kollegs *Emotionen durch Kultur- und Naturwissenschaften*, Paris 2007.

ten, änderte sich ständig. Auf der anderen Seite kann man das Individuelle und das Kollektive nur schwerlich trennen: Einzelne Akteure agieren auf das Kollektiv, das wiederum das einzelne Individuum beeinflussen kann. Kulturelle bzw. fachliche Identität existiert nicht als solche, sie baut sich auf und ab im Werden, im Übergang (*dans le passage*). Der interkulturelle bzw. fachliche Transfer ermöglicht die kontinuierliche Konstruktion und Dekonstruktion der kulturellen bzw. fachlichen Identität. Diese Theorie der Nicht-Identität sollte an konkreten Fallstudien erörtert werden, doch würde eine derartige vertiefte Untersuchung den Rahmen dieses Essays sprengen. Was die fachliche Identität betrifft, so könnte man auf das Beispiel der verschiedenen Schaffensphasen Stravinskys hinweisen: Nachdem er avantgardistische Werke wie *Le Sacre du Printemps* komponiert hatte, knüpfte er an eine neoklassizistische Ästhetik an, bevor er seine Karriere mit serieller Musik beendete, die wiederum der radikalen Modernität entsprach.

Warum nicht die *études de transfert*¹⁷ an diesem Gedanken erweitern, um zu den *transfer studies* – ein von Alain Patrick Olivier 2006 geprägter Begriff¹⁸ – zu gelangen? Die *transfer studies* wollen die sehr oft in unseren Gesellschaften verbreiteten Polarisierungen transzendieren, indem sie die Genealogie und die Verwandlungen der rhizomischen Identitäten als Transferprozesse hervorheben. Die *transfer studies* ermöglichen es auch, über eine der Uniformisierung sehr fern stehende Diversität nachzudenken, für die man nur plädieren kann.

In diesem Sinn schließe ich meinen Beitrag mit Gropius' Rede an der Harvard University am 24. Mai 1958 anlässlich seines 75. Geburtstages. Dort nimmt Gropius Stellung gegen den Konformismus, indem er relative, sich kontinuierlich entwickelnde Werte gegenüber der Statik und der mit ihr verbundenen ewigen Wahrheit bevorzugt, indem er zugibt, dass er nicht *die* Lösung finden könne und dass der Bauhausstil nichts Feststehendes sei, indem er lieber »das eine *und* das andere« als das »Entweder-oder« berücksichtigt und indem er die »Einheit in der Vielfalt« als Begriff für die demokratische Kultur wählt – jene »Einheit in der Vielfalt«, die später zum Schlagwort Europas werden sollte.

Gropius' Referat zeigt deutlich, dass er seine Ansichten über das Bauhaus im Laufe der Zeit änderte. Nach seinen Erfahrungen in England und den USA, die er während seines Aufenthalts in diesen neuen Heimatländern machte, gelangte er gleichsam zu einer Synthese zwischen *dem* Bauhaus und *der* Bauhaus, ganz im Sinne jener Dialektik, die unsere nachmodernen Gesellschaften in hohem Maße prägt.

17. Zu den *Etudes de Transfert*, siehe u.a. Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, insbesondere S. 1-15); Michael Werner/Bénédicte Zimmermann, »Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité«; Hans-Jürgen Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, S. 129-170.

18. Alain Patrick Olivier, »La réception française de la phénoménologie«. Referat im Rahmen des Humboldt-Kollegs *Mediationen und interkulturelle Beziehungen im europäischen Raum*, Paris 2006.

SPEECH DELIVERED AT THE HARVARD CLUB OF BOSTON
AT THE ALUMNI DINNER FOR WALTER GROPIUS 75TH BIRTHDAY
MAY 24, 1958

If there is one real great pleasure in becoming 75 year old it is that you are all here to help me get over the shock. It is quite impossible for me to feel as old as I am, because I have led a triple life, one German, one English, one American, beginning each one like a neophyte and still learning. It's kept me on my toes, for I had to develop a reliable inner compass to steer me through the pitfalls which my various roles as architectural revolutionary, political persona non grata, enemy alien and – most suspect of all – university egghead provided for me. Now the egghead have of course been taken out of hiding and are in the process of being dusted off to be shown to the nation in their full glory, but you who have known me as a teacher are pretty well aware of the penalties that go with teaching in this country, and I have had my full share of it in my practice. But there is also a great deal of compensation in it, and particularly tonight I think I am entitled to feel proud and happy to see so many alumni of the Graduate School of Design who have meanwhile made significant contributions to the development of architecture in this country and to applaud them for not having been content to follow the ever offered recipes for a sure-fire modern architecture, but to have explored the field on their own, independently and courageously. The blight of conformism is the great and present danger of our American way of life, and I hope you will pit your strength against it. Impatience with the ever-increasing complexity of our responsibilities has tempted too many to give in to a carry-all formula, supposed to straighten out once and for all the whole field of contradictory demands. But when we look closer we find that what may look like confusion to the one who still clings desperately to yesterday's formula of dependable, eternal truths, becomes a source of tremendous inspiration, of never-ending challenge to the one who has stepped out of the world of static values into the free pattern of relative values and of constant transformation. The confusion is not in the many-sidedness of the phenomena that are converging on us, but in our inability to relate them to our pattern of living which is still so largely dominated by formulas from the past. Thornton Wilder puts it this way: »Culture under a democracy has its dangers, but also its hopes and promises. Here a new and tremendous theme opens up which will have to be penetrated by thought, investigated and expressed, the theme: Man with head unbowed. Democracy has the great task to create new myths, new metaphors, new images to show forth the state of new dignity which man has entered upon.«

This cannot be done by handing out authoritative beauty formulas to an uncomprehending public, untrained to see, to perceive, to discriminate. A society such as ours, which has conferred equal privileges on everybody, will have to acknowledge its duty to raise the general level of responsiveness to spiritual and aesthetic values, to intensify development of everybody's imaginative faculties in order to create the basis from which eventually the creative act of the artist can rise, not as an isolated phenomenon, ignored or rejected by the crowd, but imbedded in a firm network of public response and understanding. The realization that only a broad educational attempt would eventually create these premises for a greater cultural unity has caused me to establish the Bauhaus in Germany and, when Germany reverted to the dictatorial methods which I hoped we had outgrown, to transfer my educational work to the Graduate School in Harvard.

When I came to this country 20 years ago, one of my happiest experiences was the healthy curiosity and adventurousness of the American mind. But has not much of this been lost in the meantime? The individual has become timid and often doesn't know how to shake himself free from the ever tightening embrace of big organization. The technical potentialities have become immeasurably improved, enriched and refined during his lifetime, but he uses them still awkwardly, hemmed in right and left by real and imagined formulas of the past and of the present. At a moment in history, which calls for a bold, imaginative interpretation of the democratic idea, he stands faltering, his mind so occupied with material production that it cannot take flight. Our generation is presented with the same challenge as were the founders of our Western culture, the Greeks, when they deliberately buried the treasures and temples of their former existence under the triumphant symbol of their new-found freedom: the Acropolis; but we certainly don't face our existence with anything like the same spirit. Probably because too many of us are still clutching the yardstick of the past, looking anxiously for the protective shelter of an authoritative method. They narrow their choice of expression and their field of experience by docile acceptance of a formula which may have served its initiator well enough, but, used in an imitative approach, leads eventually to formalistic shallowness and an entirely fictitious unity from without.

My own contribution, the Bauhaus-idea, has been used, abused and distorted in this manner, and there is now a popular version of a fixed Bauhaus-style that is tossed around in debate as if it had really existed as a rigidly defined formula. On the contrary. Our strength was that there was no dogma, no prescription – things that invariably go stale after a while – but only a guiding hand and an immensely stimulating setting for those who were willing to work concertedly, but without losing their identities. What made our group function was a common method of approach, a kindred way to responding to the challenges of our day, a similar »Weltanschauung«, if you will. We knew that only a personal interpretation of a common phenomenon can become art, that only a searching mind can find a conceptual attitude and pose questions of principle. Instinctive response to direct experience was what we cultivated or, as Oriental philosophy puts it: »Develop an infallible technique and then place yourself at the mercy of inspiration.«

When, in a world which is still throbbing with the new forces which we have set in motion in the first half of the century, we read or hear that somebody believes to have found the solution to a problem, he only shows that he is still rooted in the static conception of yesterday, that he still longs to submit to the dictate of an accepted doctrine. Let's not blame him too much that he is falling for this old, time-tested way to overcome chaos. However, a democratic cultural unity of our day and age as I envisage it cannot result from limitation to dogma and formula, but only from co-existence of all true and vital ideas and their interaction.

Perhaps a concrete example may illustrate this thought. The idea of conquering the complications of modern building by creating flexible, universal place is an intriguing one. But if it were to be tied exclusively to the post and beam method – and then used as a formula by incompetent hands, it would be bound to end in monotony. Technical progress has brought us other constituent elements of form that stir the imagination: the warped plane, the shell which absorbs all forces – compression and tension – in continuity and promises highest performance reached with the least material effort. This newest development is another process of simplification which may lead to the roof becoming the building itself, enclosing universal space, while all the rest is flexible accessories.

Both these approaches, post and beam or warped shells, are true elements of modern architecture. Can we give exclusive preference to the one against the other? No. I think the choice depends on the architect's temperament and inclination, and the peculiar set of circumstances he is faced with. Both phenomena will prevail side by side, or be integrated with each other.

There are, however, problems of specific function which cannot be solved within universal space at all, and we should not delude ourselves into accepting it as a panacea for all our troubles. As always oversimplification is dangerous and tends to evade the stimulating challenge inherent in all new and specific tasks. I agree with a statement made by the brilliant Japanese architect Kenzo Tange who said: »We should not be trapped by the illusion that we can universalize the function through an abstract grasp of it.«

My own approach, from the Bauhaus days on, has always been to shun any formalism and preconceived style idea, but to proceed, instead, empirically, not excluding anything which appears to offer genuine value, to say »and« instead of »either-or« and thus seeking »unity in diversity« as the desirable aim. May I quote my partner John Harkness who compares this empirical method with (I quote): »the method whereby nature has produced a wide variety of patterns and designs which are constantly modifying themselves to be more adaptable to changing conditions... its workings can be seen, for instance, in the infinite variety and strict order of native costumes all over the world as opposed to the monotony of uniforms which were always the products of dictate and formula. As long as there is a common objective, I believe this approach to hold the greatest promise that the architect of the future may achieve harmony without monotony, order without regimentation.« (unquote) »As long as there is a common objective...« This is the point where most of our problems arise today. A common objective, welcomed and sustained by broad public support would in a natural manner call forth many spontaneous individual interpretations and create rich contrasts within a given framework. Lacking this support we have as often as not come to accept the substitute of a preconceived formal pattern, superimposed from above, on the living tissue of human activity to achieve at least an external order in place of plain chaos. But such order is of a precarious character, easily uprooted and soon ignored when it remains unabsorbed by life and inexpressive of its real motives. If we as a people cannot evolve a clearer picture of our common objectives and unite our moral forces behind their realization, the desire of the architect to create unity will go on being thwarted and his individual contributions toward beauty and order will remain isolated.

The fallacy of our present set-up lies, in my opinion, in the fact that a majority of us believe that modern organization-man has found today's version of that indispensable ingredient of all cultures: the intellectual common denominator of a time. He has not. For with his new tool – automation – he pursues only one aim: to compel each individual who takes part in the common production effort to abide by a narrowly circumscribed intellectual code, the focus of which is mere expediency. Since adaptability is rated higher by him than independent thought, the individual becomes lost within the group. Against this robotization of our society, we should set our conviction that keeping one's identity is superior to social usefulness at any price and that this levelling process can never produce a cultural common denominator.

But didn't we only yesterday run down the rugged individualist? We did, but the pendulum has swung back sharply to the other extreme now, and we have to discover the hard way that neither conformity within the group – which leads to tyranny by the majority

– nor wilful extravagance of the individual can create a climate which favors the development of initiative and imagination; but that it is the moral responsibility carried by each individual independently within the group which provides the basis for the goal of a democratic culture: unity in diversity.

This, my friends, is my »formula«. Honi soit qui mal y pense!

Walter Gropius

Bibliografie

- Bosseur, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^e siècle*. Paris: Minerve 1998
- Boulez, Pierre, *Le pays fertile. Paul Klee*. Paris: Gallimard 1989
- Burger, Ernst, *Franz Liszt*. Paris: Fayard 1988
- Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: P.U.F. 1999
- Mahler-Werfel, Alma, *Mein Leben*. Frankfurt a.M.: Fischer 1960
- Neef, Sonja, »Woher Europa, wohin«, Referat im Rahmen des Humboldt-Kollegs *Mediationen und interkulturelle Beziehungen im europäischen Raum*, Paris 2006, in: Ehrhardt, Damien (Hg.), *Médiation et relations interculturelles dans l'espace européen. Culture, histoire, musique*. Paris: Sorbonne (im Druck)
- Stuckenschmidt, Hans Heinz, *Musique nouvelle illustrée par des exemples littéraires et musicaux – Neue Musik*. Paris: Buchet/Chastel (Corréa) 1956
- Ders., »Kriterien und Grenzen der Neuheit«, in: Reinecke, Hans-Peter (Hg.), *Das musikalische Neue und die Neue Musik*. Mainz: Schott 1969
- Ders., *Musik am Bauhaus*. Berlin: Bauhaus-Archiv 1979
- Szmolyan, Walter, J.M. Hauer. Wien: Verlag Elisabeth Lafite 1965
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte, »Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité«, in: Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (Hg.), *De la Comparaison à l'histoire croisée*, S. 15-49. Paris: Seuil 2004

Abbildungen

- Abbildung 1: Josef Matthias Hauer, »Zwölfteiliger Farbkreis übereingestimmt mit den zwölf Tönen der chromatischen Skala«, 1919, in: Feierabend, Peter/Fiedler, Jeannine (Hg.), *Bauhaus*, S. 143. Köln: Könemann 1999
- Abbildung 2: Johannes Itten, »Farbenkugel in sieben Lichtstufen und zwölf Tönen«, Beilage zu »Utopia. Dokumente der Wirklichkeit«, 1921, Lithografie, 18farbig, 47,0 x 32,0 cm, BHA, in: Feierabend, Peter/Fiedler, Jeannine (Hg.), *Bauhaus*, S. 233. Köln: Könemann 1999
- Abbildung 3: Unterrichtsplan des Bauhauses 1922. www.dk-forum.de/uploads/RTEmagicC_paeda1.jpg (14.11.2008)

