

FAZIT: EIN LABOR FÜR VISIONÄRES SCHEITERN

„je préfère utiliser l'expression 'son organisé'“¹

(Edgard Varèse 1940)

Das *Bauhaus* und das *Black Mountain College* (BMC) boten günstige Voraussetzungen für künstlerische Neuerkundungen. Politische und wirtschaftliche Krisen hatten einen Bedarf an grundsätzlichen Vorschlägen geschaffen. Als Konsequenz war in den jeweiligen Schulkonzepten ein hohes Maß an Lehrfreiheit institutionalisiert. Beide Schulen setzten auf eine umfassende Bildung und veranschlagten deshalb den Austausch zwischen den Künsten in ihren Satzungen (vgl. Kap. 2.1 und 3.1). Der Schulalltag war von Begegnungen, von Austausch und Reibung geprägt.

Auf den ersten Blick konnte die Musik am *Bauhaus* nur wenig von dieser fruchtbaren Konstellation profitieren: Zwar wurde sie in zahlreichen Arbeiten der bildenden Kunst und des Theaters als abstraktes Prinzip mit einbezogen, doch explizit musikalische Ansätze blieben zumeist in einem frühen Stadium stecken. Am BMC dagegen demonstrierten gerade die Arbeiten John Cages eine sinnvolle musikalische Nutzung der spezifischen Dispositionen des gattungsübergreifenden „Prinzips *Bauhaus*“ (s. Einleitung). Dass aber nicht nur an dieser amerikanischen *Bauhaus*-Nachfolge-Einrichtung musikalische Innovationen entstanden, sondern durchaus auch am *Bauhaus* selbst, offenbart sich erst in der Konstruktion eines Vorher und Nachher: In Weimar und Dessau wurde Ideenmaterial verhandelt, das weite Teile der Kunstwelt mitunter schon Jahrzehnte lang bewegt hatte. In der heutigen Rückschau bestand die musikalische Leistung des *Bauhaus* jedoch nicht in einem weiteren Beitrag zu bestehenden Strömungen, sondern im Aufwerfen von Problemen, im Ausloten sich andeutender Pfade, in der Produktion unfertiger Prototypen. Diese Feststellung führt zu dem Phänomen, dass die Musik am *Bauhaus* zwar an den selbst gestellten Aufgaben gescheitert ist, jedoch in diesem Scheitern wichtige Impulse für musikalische Entwicklungen der 1950er und 1960er Jahre gegeben hat. Erst im verdichteten Nebeneinan-

1 Varèse, Edgar: *Écrits* (Herausgegeben von Louise Hirbour), Paris: Bourgois 1983, S. 108.

der der Künste am *Bauhaus* sowie durch die rigorose „Einmischung“ bildender Künstler zeigte sich in der Musik die Existenz ungelöster Aspekte, die in Zukunft zu behandeln sein würden. Eben diese Dynamik scheint Laszlo Moholy-Nagy vorgeschwebt zu haben, als er konstatierte, dass es zur Förderung künstlerischer Entwicklungen „nur der richtigen fragestellung“² bedürfe.

Zu den am *Bauhaus* diskutierten Themen gehörte der Verlauf der Gattungsgrenzen, die sich seit Lessings Schrift *Laokoon* mehrfach verschoben und in der Absicht vieler Künstler und Komponisten bereits aufgelöst hatten (vgl. Kap. 1.1). Als Ordnung schaffendes Prinzip fungierte die Musik, seit sich die bildenden Künste als Konsequenz aus ihrem Schritt in die Abstraktion auf der Suche nach einem neuen Regelwerk befanden. Ihre nur auf sich selbst bezogene Logik hatte die Musik schon im 19. Jahrhundert zu einem Leitbild der Künste werden lassen (vgl. Kap. 1.2). An die Seite von synästhetisch angeregten Versuchen zur Erstellung definitiver Zuordnungen zwischen Farben und Klängen trat zu Beginn des 20. Jahrhunderts die wissenschaftliche Erkenntnis, dass die Zeit eine Dimension des Raumes sei. Ein Zusammendenken der von Lessing als getrennt definierten Raum- und Zeitkünste erschien möglich und zeitigte im Kubismus, im Dadaismus und im Futurismus künstlerische Ergebnisse (vgl. Kap. 1.3). Auch das *Bauhaus* trieb die Vorstellung um, dass die Zeit (und die Musik als Zeitkunst) in allen Künsten walte. Die veränderten Kategorien machten auch eine Neudefinition der Rolle des Betrachters notwendig, dessen Standpunkt im Angesicht ungegenständlicher und nicht-narrativer Arbeiten nicht mehr über die Zentralperspektive oder einen dramaturgischen Handlungsfaden festgeschrieben war. Nun durfte sich der Blick nach eigenem Ermessen in der simultanen Darstellung von Bild- oder Bühnencollagen verlieren.

Mit Paul Klee und Wassily Kandinsky verfügte das frühe *Bauhaus* über zwei prominente Lehrkräfte, die sich ganz unterschiedlich zur Musik verhielten (vgl. Kap. 2.2). Klee war selbst ein guter Musiker, der sich erst spät endgültig für die Malerei entschieden hatte. Seine Sicht auf die klangliche Materie war weit weniger verklärt als die vieler anderer Künstler. Er integrierte in seine Bilder eine zeitliche Ebene und nutzte zu ihrer Erläuterung musikalisches Vokabular: Mit der kompositorischen Methode der Polyphonie verband sich für ihn allerdings nicht die Hoffnung auf gattungsübergreifende Zusammenarbeit, sondern die auf eine Weiterentwicklung der Malerei. Seine in der malerischen Praxis erworbenen Erkenntnisse versuchte er für den *Bauhaus*-Unterricht in eine allgemein verbindliche Systematik zu fassen und probierte in diesem Zuge auch eine grafische Übersetzung einiger Takte von Johann Sebastian

2 Zitiert nach: Schmitz 1999b, S. 297 ff.

Bach. Eine totale Berechnung der malerischen Konstruktion lehnte er jedoch stets ab und verblieb stattdessen bei der Bildfindung im intuitiv-naturhaften Rahmen.

Wassily Kandinskys Wille zur regelhaften Verknüpfung von Musik und Malerei wurde von der Rauschhaftigkeit seines synästhetischen Empfindens überlagert. Die malerische Abstraktion, die er konsequent vorangetrieben hatte, diente ihm als Grundlage von Mutmaßungen hinsichtlich verborgener Entsprechungen zwischen Farben und Klängen. Der enge Austausch mit dem Komponisten Arnold Schönberg stärkte noch seinen Glauben an die Existenz „innerer Klänge“³, deren Gültigkeit über die Gattungsgrenzen hinaus reiche. Weil Kandinsky eine, Schönbergs Harmonielehre vergleichbare, Formenlehre auch in der Malerei anstrebte, versuchte er sich, ebenso wie Klee, in einer Methodisierung seiner Erkenntnisse für den Unterricht. Für Klee und Kandinsky gilt gleichermaßen, dass die Arbeit am *Bauhaus* ihnen als Anlass gereichte, ihr angesammeltes Ideenmaterial zu einer Ordnung zu verdichten. Die daraus hervorgegangenen Schriften beider⁴ gelten noch heute als wichtige Wegmarken der Integration musikalischer Elemente in die Maltheorie.

Dass der Musik eine räumliche Komponente zueigen sein könnte, hatte sich bei Schönberg, Igor Strawinsky und Edgard Varèse gezeigt. Am *Bauhaus* wurde zu diesem Komplex aus kompositorischer Hinsicht kaum etwas beigetragen (vgl. Kap. 2.3); eher war es die architektonische Planung von „Totaltheatern“⁵, die der gattungsübergreifenden Raumkomposition Aufführungsorte in der Art zudachte, wie sie erst ab den 1960er Jahren (etwa von Iannis Xenakis und Karlheinz Stockhausen) verwirklicht wurden. Künstler wie Heinrich Neugeboren, Kurt Schmidt und Josef Albers versuchten sich am *Bauhaus* in der Übersetzung musikalischer Strukturen ins Räumliche. Wie bei Paul Klee kam die Anregung jeweils von der als mathematisch empfundenen Musik Johann Sebastian Bachs; interdisziplinäre Arbeiten nach solchem Muster fanden zumeist im Dunstkreis der *Bauhaus*-Bühne statt.

Die Bühne galt in Weimar und Dessau als Ort der großen Zusammenkunft aller Künste; mit ihr verbanden sich weitreichende Hoffnungen von oft utopischem Charakter (vgl. Kap. 2.4). Die Musik spielte hier eine gleichermaßen entscheidende Rolle als abstraktes Bezugssystem und als Hemmnis der Praxis. Kandinsky hatte schon 1912 mit *Über Bühnenkomposition* eine wichtige theatertheoretische Schrift vorgelegt. Darin dachte er den einzelnen Bühnenelementen voneinander unabhängige Sphären zu, die er nicht nur im Prinzip der Mit- sondern auch der Gegenwirkung

3 Kandinsky 1973, S. 81.

4 Klee 1971 sowie Kandinsky 1969.

5 Moholy-Nagy 1978, S. 53.

zu organisieren gedachte. Die Musik war dabei ihres theaterüblichen Begleitcharakters entbunden. Die musikalischen Schwächen dieses in der Theorie schlüssigen Konzepts zeigten sich schon im zeitgleich verfassten Skript zu dem Bühnenstück *Der Gelbe Klang*. In Kapitel 2.4.a wurde gezeigt, dass die Klanggestaltung sich über weite Strecken diffus darstellte und auch in der praktischen Umsetzung eine (vom Komponisten Thomas von Hartmann) nur halbherzig gefüllte Leerstelle blieb. Auch am *Bauhaus* schafften es dieses und konzeptionell ähnlich gelagerte Stücke nicht bis zur Aufführungsreife – wohl nicht ausschließlich, aber doch mit bedingt durch ihre musikalische Ratlosigkeit.

Lothar Schreyer entwarf mit dem „Spielgang“ eine Partitur zur Koordination der Bühnengeschehnisse. Während diese Abstimmung der Elemente nach musikalischer Form als Strategie überdauerte, ist von der zum Einsatz gebrachten Musik kaum etwas bekannt. Der expressionistisch geprägte Schreyer verwendete mitunter Ganzkörpermasken, die die Darsteller in ihrem individuellen Ausdruck ebenso einschränkten, wie dies in den Bühnenstücken von Oskar Schlemmer der Fall war. Schlemmer verfolgte in Werken wie dem *Triadischen Ballett* eine Zusammenführung seiner Untersuchungen zu den Proportionen des menschlichen Körpers mit größtmöglicher Objektivierung. Trotz ambitionierter Planungen und einer zeitweiligen Zusammenarbeit mit dem Komponisten Paul Hindemith, aus der 1926 eine frühe mechanische Musik hervorging, zeigten sich bei Schlemmer ähnlich unklare Vorstellungen zur Musik wie bei Kandinsky. Für weitere Aufführungen des radikal modernen *Triadischen Balletts* wick Schlemmer auf die Verwendung von Musik vergangener Jahrhunderte aus. Auch in der Kooperation von Theatermacher Kurt Schmidt mit dem Komponisten Hans Heinz Stuckenschmidt ergab sich durchaus bühnentechnische, jedoch keinerlei musikalische Innovation: Stuckenschmidt improvisierte zum Tanz der abstrakten Bühnenelemente „eine primitive Begleitungsmusik“ (vgl. Kap. 2.4.d).

In allen der hier genannten Entwürfe der *Bauhaus*-Bühne hinkte die Musik in Eigenständigkeit und Erfindungsreichtum der Musikalisierung des nicht-narrativen Bühnengeschehens hinterher. Kandinsky relativierte diese Sichtweise in der 1923 am *Bauhaus* entstandenen Schrift *Über die abstrakte Bühnensynthese*. Er charakterisiert seine Experimente darin als „Vorarbeiten“ und fordert die Schaffung von „Theaterlaboratorien“⁶, um dem Ausloten neuer Formen günstige Voraussetzungen zu schaffen. Diese Einschätzung wirft ein verändertes Licht auf die gesamte *Bauhaus*-Bühne: Verstanden als Laboratorium oder auch als „Versuchsballon“⁷, wie sie Oskar Schlemmer bezeichnete, zeigt die *Bauhaus*-Bühne visionä-

6 Kandinsky 1973, S. 83.

7 Schlemmer 1990, S. 161.

re Züge; selbst ihr Scheitern in Fragen der Musik erhält wertvollen Charakter – allein dadurch, dass hier ein bestehendes Problem aufgedeckt und damit zur weiteren Bearbeitung freigegeben wurde.

Die ebenfalls der *Bauhaus*-Bühne zugehörige Farblichtmusik Ludwig Hirschfeld-Macks wurde in Kapitel 2.4.e als unmittelbarer Vorläufer des abstrakten Films betrachtet. Als Leitbild diente Hirschfeld-Mack die Vorstellung von einer in Bewegung gesetzten Malerei, wie sie an der Bühne auch Kandinsky und Schmidt interessiert hatte. Als Hauptstrategie seiner musikalisch begleiteten Farblichtprojektionen erstellte Hirschfeld-Mack verbindliche Verknüpfungen zwischen Farben und Klängen. Wegen der Subjektivität dieser Zuordnungen beurteilte die zeitgenössische Kritik seine Versuche überwiegend negativ; der Bezug der von Hirschfeld-Mack selbst komponierten Begleitmusik zum farbigen Licht stellte sich nicht ausreichend verbindlich dar. Die Projektionen selbst galten als unflexibel und nur ungenau zu handhaben. Als fortschrittlichere Alternative traten alsbald, allerdings außerhalb des *Bauhaus*, die filmischen Versuche von Künstlern wie Hans Richter und Viking Eggeling auf den Plan, die ihre präzise ablaufenden Formen nach dem kontrapunktischen Prinzip entwickelten. Der euphorisch als „Augenmusik“⁸ begrüßte abstrakte Film arbeitete nicht mit dem Farbe-Klang-Prinzip Hirschfeld-Macks, sondern funktionierte nach dem zeit-räumlichen Ansatz, der in der Farblichtmusik eine untergeordnete Rolle spielte. Beide Strategien sind von der Suche nach einer neuen Ordnung in der Musik motiviert. Ihr Unterschied liegt im jeweiligen Verhältnis zur Wissenschaft begründet: Im Fall der Farblichtmusik scheitert die Kunst am wissenschaftlichen Beweis; ohne eine verlässliche Analogie zwischen Farbe und Klang ist ihr die Grundlage entzogen. Der abstrakte Film macht sich in der Annahme der Übertragbarkeit von zeitlichen in räumliche Kategorien eine wissenschaftliche Theorie zueigen, ohne jedoch auf deren Beweisbarkeit im künstlerischen Rahmen angewiesen zu sein. Weil die angenommene Identität von Zeit und Raum keine Objektivierung verlangt, eröffnet sie dem abstrakten Film ein weites Feld, während die Farblichtmusik in einer künstlerischen Sackgasse landet, die ihr baldiges Verschwinden nach sich zieht.

Dem *Bauhaus*-Meister László Moholy-Nagy wurde in vorliegender Arbeit wegen seines Engagements auf mehreren relevanten Gebieten eine Schlüsselrolle zuerkannt. Er installierte nach der konstruktivistischen Wende des *Bauhaus* 1925 eine aufklärerische Gestaltungsphilosophie, die ohne den bis dahin gültigen metaphysischen Aspekt der Lehre auskam (vgl. Kap. 2.5). Sein Ansatz, die gesamte moderne Lebenswelt zum Gegenstand gestalterischer Ausformung zu erklären, führte ihn immer

8 Bernhard Diebold, zitiert nach: de la Motte-Haber 1990, S. 199.

wieder auf künstlerisches Neuland: Versuche in der kinetischen Kunst (etwa der *Licht-Raum-Modulator*) finden sich in seinem *Bauhaus*-Schaffen ebenso wie die *Mechanische Exzentrik*, eine fantastisch anmutende Planskizze zur Kombination verschiedener Medien in einer multidimensionalen Bühnenlandschaft, die zur Koordination ein Zeitraster integrierte.

Moholy-Nagy befasste sich auch mit Fragen der Tongestaltung, die er allerdings nach einer Phase intensiven Durchforschens zugunsten neuer Herausforderungen wieder fallen ließ (vgl. Kap. 2.6). Wie in anderen Fällen begnügte er sich auch hinsichtlich der Musik mit dem Erzeugen von Denkanstößen und der Andeutung möglicher Pfade. Moholy-Nagys musikalische Versuche zielten gleichermaßen auf die Mechanisierung der Musik, die Schaffung einer autonomen Geräuschkunst und die Ermöglichung einer Kontrolle des Klangverlaufs. Bezugsreich sind seine Experimente zur direkten Bearbeitung von Schallplatten auf dem Wege einer „Ritzschrift“⁹. Er schlug vor, grafische Zeichen so weit zu verkleinern, dass sie unmittelbar in Plattenrillen eingeschrieben werden könnten; weiter sollten die Zeichen zu einer Sprache systematisiert werden. Schallplatte und Grammophon dienten in diesem Ansatz nicht mehr zur Reproduktion von Musik, sondern wurden als Musikinstrument eingesetzt. Moholy-Nagy wies mit dieser Idee nicht nur auf die *musique concrète*, sondern sogar auf das erst Ende der 1970er Jahre entstehende *Dj-ing* voraus. Der Wille zur Klangkontrolle, welcher aus Moholy-Nagys Wunsch nach einem „*Sound ABC*“¹⁰ spricht, findet sich ebenfalls bei Piet Mondrian, der auf eine „vollkommene Bestimmtheit des Tones“ in „Wellenlänge wie Schwingungszahl“¹¹ drängte und damit die serielle Kompositionsweise der 1950er Jahre antizipierte. Auch Josef Matthias Hauer, der über seinen engen Kontakt zu Johannes Itten mit dem *Bauhaus* in Verbindung stand, erträumte eine von allem Geräuschhaften befreite Musik.

Der dem *Bauhaus* inhärente Drang zur Erstellung von künstlerischer Ordnung erstreckte sich bis auf die klangliche Ebene. Die ebenfalls *Bauhaus*-typische Verdichtung von Ideenmaterial vollzog sich hinsichtlich der Musik jedoch nicht. Auch die vielversprechenden Versuche Moholy-Nagys führte weder er selbst, noch ein anderer am *Bauhaus* fort. Dies wurde in einem Zwischenfazit zum Ende von Kapitel 2 mit der mangelnden Aussicht auf eine Technik zur Verwirklichung des verfolgten klanglichen Kontrollideals erklärt.

9 Moholy-Nagy 1923: 102.

10 Moholy-Nagy 1947, S. 277.

11 Mondrian 1925, S. 38.

Das BMC ist als eine direkte Nachfolge-Institution des *Bauhaus* zu betrachten; zwischen beiden Schulen finden sich personelle Überschneidungen und zahlreiche inhaltliche Parallelen. Im Gegensatz zur Situation am *Bauhaus* gehörte die Musik am BMC zum offiziellen Lehrplan. Obwohl besonders in den späteren Jahren des Colleges einige experimentell arbeitende Komponisten wie Stefan Wolpe und Lou Harrison zum Lehrkörper zählten, blieb der Musikunterricht zumeist im konventionellen Rahmen (vgl. Kap. 3.2). Wichtiger als die Lehre war der Ruf des Colleges als europäische Komponisten-Enklave und vor allem als Zentrum der Anhänger Arnold Schönbergs im Exil – ein Ruf, für den die Musiklehrkraft Heinrich Jalowetz durch die Organisation eines Schönberg gewidmeten *Summer Music Institutes* im Jahr 1944 hauptverantwortlich zeichnete.

Die schon für das *Bauhaus* konstatierte günstige Disposition zur Erforschung künstlerischer Tendenzen war am BMC ebenso gegeben. Wie schon in der Schulsatzung von 1933 verankert, nahmen die Künste nicht nur einen gewichtigen Teil der Lehre ein, sondern bestimmten auch in fast ritueller Weise den Alltag (vgl. Kap. 3.3). Die Musik trug in dem einsam gelegenen College mit dazu bei, die Tage und Wochen durch wiederkehrende Ereignisse zu strukturieren. In Vorträgen, Konzerten und durch verschiedene Chor- und Ensemble-Angebote bekamen auch Laien einen Einblick in verschiedene Formen der Musik, sowohl traditioneller als auch avancierter Natur. In der von vielen Besuchern als musikalisiert empfundenen Atmosphäre entstanden zahlreiche Kompositionen und musikwissenschaftliche Arbeiten (vgl. Kap. 3.4).

Das Zentrum experimenteller und interdisziplinärer Arbeiten war am BMC, wie zuvor am *Bauhaus*, die Bühne. Allerdings zeigte sich am College ein stärkerer Hang zur Praxis: Einmal gefasste Ideen wurde zumeist ohne Umschweife auf die Bühne gebracht. Dabei ergaben sich jedoch in musikalischer Hinsicht zunächst die gleichen Schwierigkeiten wie am *Bauhaus*. Alexander Schawinsky, der in Dessau unter Oskar Schlemmer gearbeitet hatte und 1938 an das BMC kam, suchte für seine abstrakten Bühnenstücke die Zusammenarbeit mit John Evarts, der am College Musik unterrichtete und nur nebenbei komponierte. Während die von Schlemmers Ästhetik geprägten *Spectodramen* und der *Danse Macabre* optisch überzeugten, empfand Evarts seine begleitenden Klavierimprovisationen gegenüber der bis dahin in Amerika ungekannten Radikalität der Bühnenabstraktion als rückständig. Ungeachtet dessen demonstrierten Schawinskys Arbeiten die guten Vorzeichen für gattungsübergreifende Versuche, die am College bestanden (vgl. Kap. 3.5.a). Das Potenzial dieser Bedingungen wurde allerdings erst ein Jahrzehnt später voll ausgenutzt – nicht von den reformpädagogisch orientierten Kräften,

die sie geschaffen hatten, sondern von einer Gruppe aufbegehrender amerikanischer Avantgardisten, die ein Ende der 1940er Jahre entstandenes Machtvakuum in der College-Führung für ihre Zwecke nutzten.

1949 gründete sich ein *Light Sound Movement Workshop*, der bis 1951 bestand (vgl. Kap. 3.5.c). Er wurde von Elizabeth Jennerjahn und ihrem Mann Pete Jennerjahn geleitet, der mit seinem *Percussion-Workshop* 1951 auch für die einzige experimentelle Ausnahme im offiziell erteilten Musikunterricht sorgen sollte. Der *Light Sound Movement Workshop* wurde zu einem Sammelbecken spontaner Kooperationen ganz unterschiedlicher Künstler: So initiierte der Dichter und zeitweilige Rektor Charles Olson 1951 das Projekt *The Glyph*, in welchem sein gleichnamiges Gedicht von einem Gemälde Ben Shahns, einer Komposition Lou Harrisons und einer Choreographie von Katherine Litz assoziativ ergänzt wurde. Die abstrakten Performances des *Workshops* waren in ihrer Organisation der Bühnenelemente nach musikalischen Prinzipien sowohl vom *Bauhaus* als auch von John Cage beeinflusst, der das College zuerst 1948 besucht hatte.

Obwohl Cage während seiner zwei Aufenthalte nur wenige Monate am BMC verbrachte, konnte er dort einige lang gehegte Pläne in die Praxis umsetzen, weil das College ihm in mehrfacher Hinsicht ideale Voraussetzungen bot: Schon das dem amerikanischen Pragmatismus entlehnte Lehrprinzip, die unmittelbare Erfahrung über die Vermittlung eines festgelegten Wissenskatalogs zu stellen, kam Cages wenig ehrfürchtigem Umgang mit der musikalischen Überlieferung entgegen (vgl. Kap. 3.6). Einflüsse aus ganz unterschiedlichen Denkrichtungen nutzte er zur Konstruktion eines philosophischen Instruments, das es ihm erlaubte, Musik als entsubjektiviert zu denken. Dem zufälligen Charakter von Alltagsgeräuschen erteilte Cage den gleichen Stellenwert wie komponierten Klängen. Er zielte damit nicht nur auf eine Abschaffung von Hierarchien zwischen Klängen, sondern auch zwischen Kunst und Alltag sowie Künstler und Publikum. Aus dieser Haltung sprach der Wille zur Emanzipation von der europäischen Kulturtradition, deren Repräsentanten bei Cages erstem Besuch 1948 am BMC noch massiv vertreten waren. Als Akt der Auflehnung organisierte Cage am College ein Festival zu Ehren Erik Saties, der mit seiner Definition von Musik als alltäglichem Gestaltungsmittel gegen den geschlossenen Werkbegriff der europäischen Ästhetik protestiert hatte. Im Rahmen des Satie-Festivals trug Cage eine Beethoven-Polemik vor, in der seine Haltung manifest wurde: Cage wollte kein *American Salzburg*, wie das College in der Presse schon betitelt worden war, sondern ein experimentelles Labor zur Erforschung neuer (amerikanischer) Musikformen.

Bei seinem zweiten Besuch am College 1952 führte Cage das spontan entwickelte *Theatre Piece No. 1* auf: Unter den Mitwirkenden befanden sich David Tudor, Merce Cunningham, Buckminster Fuller und Robert Rauschenberg, die innerhalb ihnen zugeteilter Zeitabschnitt selbst bestimmen durften, worin ihre Aktion bestehen sollte. Das Stück gilt durch seine offene und auf Gleichzeitigkeit ausgerichtete Anlage als Prototyp der *Happenings*, die in den 1960er Jahren weite Verbreitung fanden. Auch unter musikalischem Gesichtspunkt ist das *Theatre Piece No. 1* interessant: In der Definition Cages hatte jedes Geräusch, das während der Aufführung zu hören war, als Musik zu gelten. Diese Strategie spiegelt sich idealtypisch in dem Stück *4'33''*, welches Cage unmittelbar nach seiner Rückkehr vom BMC komponierte und das aus nichts anderem als den Geräuschen der Umgebung während einer festgelegten Zeitdauer besteht.

Im Hinblick auf die musikalischen Probleme der Theaterversuche am *Bauhaus* lässt sich konstatieren, dass Cage im *Theatre Piece No. 1* einen einfachen Lösungsweg zur Integration einer gleichwertigen musikalischen Ebene im nicht-narrativen Bühnenstück anbot: Mittels einer Entsubjektivierung sämtlicher Vorgänge auf der Grundlage eines gemeinsamen, per Zufallsmethode ermittelten Zeitrasters brachte Cage die Einzel-elemente auf eine gemeinsame Ebene.¹² Die Verzeitlichung des Geschehens war dabei auch als Musikalisierung gedacht.

Auch an der *Bauhaus*-Bühne arbeiteten Künstler wie Schlemmer und Kandinsky an einer Musikalisierung der Künste, vernachlässigten dabei aber die Musik selbst. Ein Grund dafür mag die fehlgehende Annahme gewesen sein, die Musik bedürfe keiner grundlegenden Erneuerung, weil sich ihre Leitbildfunktion ja darauf gründete, dass sie seit jeher abstrakt gewesen ist. Aus der mangelnden Beschäftigung mit dem Wesen der Klänge ergab sich die Schwierigkeit, dass die verfügbare Musik strukturell nicht zu den übrigen, rundum erneuerten Bühnenmitteln passte. Cage nimmt am BMC den überfälligen Schritt einer Neudefinition von Musik vor, indem er sie anders denkt: durch Emanzipation des Geräuschs, Entpersonalisierung und den Wegfall von dramaturgischer Entwicklung. Er braucht für diesen Schritt den in Kapitel 3.5.a beschriebenen gedanklichen Überbau, weil sich die Frage nach einer passenden Theatermusik nur philosophisch lösen ließ. So betrachtet, hat Cage im *Theatre Piece No. 1* die Antwort auf eine der „richtigen fragestellungen“ (Moholy-Nagy) gegeben, die am *Bauhaus* aufgeworfen wurden.

12 Thomas Dreher stellte fest, dass bei Cage das „Gesamtkunstwerk der Bauhaus-Bühne [...] in simultane Präsentationen von isolierten Ereignissen“ zerfallen sei. Dreher 2001, S. 58.

Eine weitere, in diesem Fall technisch zu lösende musikalische Problem- aufwerfung des *Bauhaus* wurde in Kapitel 4.1 behandelt: die der Klang- kontrolle. Durch den Einsatz von Sinustönen, deren Obertonspek- trum er genau bestimmen konnte, kam Karlheinz Stockhausen in den *Elektronischen Studien* (1953) der Forderung der seriellen Musik nach totaler Klangdetermination nach. Die rigorosen sowie fast zeitgleichen Musikentwürfe Stockhausens und Cages veranschaulichen einen grund- legenden Antagonismus, der sich an den gegensätzlichen Idealen der Naturbeherrschung im Serialismus und der Naturapotheose in der Zu- fallskomposition festmachen lässt. Obwohl sich beide Strömungen auf das *Bauhaus* zurückbeziehen lassen, spiegeln sie die fundamental unter- schiedlichen Auffassungen von avancierter Musik in Europa und Ameri- ka zu Beginn der 1950er Jahre. Als gemeinsamer Bezugspunkt beider Philosophien am *Bauhaus* lässt sich Moholy-Nagy einstufen, weil er sich sowohl mit Fragen der Klangkontrolle als auch mit abstrakten Bühnen- formen auf der Grundlage von Zeitrastern beschäftigte. Auch die *musique concrète* und die Medienkunst, die ebenfalls um 1950 ihren Ausgang nahmen, verweisen zurück auf das *Bauhaus* und Moholy-Nagys Versuche, das Grammophon als Instrument einzusetzen. Die Verbin- dungslinien und Überschneidungen kamen nicht zufällig zustande, son- dern sind Zeugnis vergleichbarer historischer Zeitpunkte: der Situationen nach beiden Weltkriegen, als zahlreiche Künstler das Empfinden des Beginns einer neuen Zeitrechnung zum Anlass für radikale Aufbrüche nahmen.

Dass nicht nur die beschriebenen Ansätze Cages und Stockhausens mit Ideenmaterial arbeiteten, dass am *Bauhaus* mitgeformt worden war, wurde in Kapitel 4.2 angedeutet: Auch die Aktionskunst, die Raumkom- position und die Klangkunst der 1950er und 1960er Jahre trugen Antizi- pationen aus Weimar und Dessau in sich. Diesen Entwicklungen war gemein, dass die innere Logik des Werkes, welche die serielle Komposi- tionsmethode geprägt hatte, zugunsten einer Aufwertung der subjektiven Wahrnehmung des Publikums zurücktrat. Edgard Varèse, Le Corbusier und Iannis Xenakis evozierten mit ihrem *Phillips-Pavillon* auf der Welt- ausstellung 1958 in Brüssel Assoziationen an die Totaltheater-Entwürfe der 1920er Jahre; Stockhausen verwirklichte 1970 die am *Bauhaus* wei- terentwickelte Vorstellung von einem Kugeltheater. Die *Fluxus*-Beweg- ung schloss an Cages Modifikationen des abstrakten Bühnenwerks an; auch die an der *Bauhaus*-Bühne verfolgte Untersuchung der elementaren Ausdrucksmittel gehörte zu den bestimmenden *Fluxus*-Themen. In Stockhausens *Fluxus*-Bühnenwerk *Originale* zeigte sich 1961 eine An- näherung seiner ehemals materialästhetisch geprägten Position an die of- fene Ästhetik Cages. Die Verwendung einer Koordinationspartitur ver-

weist in diesem Werk auf die entsprechenden Versuche Lothar Schreyers und anderer an der *Bauhaus*-Bühne.

Die Ende der 1960er Jahre einsetzenden Klanginstallationen schließen gleichermaßen an Saties akustische Gestaltung des öffentlichen Raumes und Cages Versuche der Sensibilisierung des Publikums für die Geräusche der Umgebung an. Als Wahrnehmungsexperimente kombinieren viele solcher Arbeiten die Wechselwirkung zwischen der akustischen und visuellen Ebene mit den speziellen Gegebenheiten des Ortes. Noch bei Kandinsky war der Rezipient ein kontemplativ Versunkener, der die codierte Intention des Künstlers zu entschlüsseln hatte. Die Klangkunst schafft im Vergleich dazu nur noch Rahmen, in denen das Publikum dazu angeregt wird, über die eigene Position in der umgebenden, realen Situation nachzudenken. Noch immer steckt in der Strategie zur „Desautomatisierung der Wahrnehmung“¹³ auch die Notwendigkeit zu einer Neupositionierung des Betrachters nach dem Wegfall der Zentralperspektive. Der Verzicht auf dieses ordnende Stilmittel war durch die zunehmende Unübersichtlichkeit der modernen Lebenswelt motiviert worden – die Klangkunst ist gehört zu den Versuchen, die Zentralperspektive durch eine andere, zeitgemäßere Ordnung zu ersetzen.

Ein weit weniger ausgeprägtes Ordnungsbedürfnis spricht aus einem Großteil der heutigen, massenhaften Produktion multimedialer Kunstäußerungen: Inhaltliche Überlegungen hinsichtlich der Betrachterposition oder des Verhältnisses der Disziplinen zueinander werden hier durch einen nivellierten Strom an Bildern und Klängen ersetzt. Angesichts der unreflektierten Gattungsüberschreitung, die sich etwa im kommerziellen Videoclip manifestiert, wurde in Kapitel 4.3 noch einmal die Frage nach den Grenzen der Künste diskutiert. Dies geschah anhand der Schrift *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* von Theodor W. Adorno, die innerhalb der vorliegenden Arbeit einen Bogen zurück zu Lessing und seiner im *Laokoon* postulierten Gattungstrennung schlägt. Adorno stellt fest, dass jeder Versuch einer Annäherung zwischen den Künsten in nur äußerlicher Nachahmung verbleiben muss. Die einzige Möglichkeit zur Konvergenz bestehe in der Konzentration auf das eigene Material. Er kritisiert sowohl die Strategie der Farbe-Klang-Zuordnung als auch die künstlerische Auflösung der Kategorien Zeit und Raum.

Als Ergänzung zur positiven Darstellung des raum-zeitlichen Ansatzes in Kapitel 2.4.e soll hier festgestellt werden, dass Adorno mit seinem zur Vorsicht mahnenden Text einen wichtigen Hinweis gibt: Auch die Konzentration auf das Einzelphänomen ist ein fruchtbarer Ausgangspunkt für interdisziplinäre Unternehmungen – zumal solche, denen es um eine Rückgewinnung der Ordnung geht, welche das *Bauhaus* trotz aller

13 Sanio 1999, S. 76.

multimedialen Bestrebungen grundsätzlich ausgezeichnet hat. Durch den Hang zur Reduktion, zur Strenge und Objektivierung schufen sich Künstler in Weimar, Dessau und Black Mountain eine solide Basis für Ausflüge ins Ungewisse.

Bei aller Wertschätzung der Arbeit am Material äußert sich Adorno kritisch zur „absoluten Verfahrensweise“¹⁴ in der seriellen Musik, denn in der totalen Klangkontrolle vermutet er das Unkünstlerische. Schon als Adorno den Text 1965 verfasste, hatte die Klangdetermination allerdings für viele Komponisten an Reiz eingebüßt; diese Tendenz hat seither angehalten, nach Adorno vermutlich bedingt durch die Erkenntnis, dass im Zustand der absoluten Kontrolle der künstlerische Handlungsspielraum knapp wird. Zum Ende von Kapitel 4.3 wurde die benachbarte Frage aufgeworfen, ob es eine totale Verfügung über den Klang je gegeben hat und überhaupt geben kann, oder ob jeder so geartete Versuch nicht vielmehr immer nur von der Güte des Gegenbeweises abhängt. Resoluter formuliert: Ein definitiver Beweis der Klangkontrolle ist mutmaßlich ebenso wenig zu führen wie der Beweis zur Identität von Farbe und Klang oder der Korrektheit künstlerischer Bezüge zwischen Zeit und Raum. Auch die Kontrolle ist im ästhetischen Rahmen lediglich eine relative Kategorie.¹⁵

Das Zwischenfazit aus Kapitel 2.6, dem *Bauhaus* habe es in erster Linie an der nötigen Technik zur (total kontrollierten) Musikproduktion gefehlt, soll aus diesem Grund nicht ganz revidiert, aber doch relativiert und durch eine viel einfachere Diagnose ergänzt werden: Vielleicht ermangelte es der *Bauhaus*-Musik schlicht am richtigen Personal. Dass weder Josef Matthias Hauer noch Arnold Schönberg das *Bauhaus* für längere Zeit besuchten, obwohl beide eine Weile mit dem Gedanken gespielt haben, dort zu lehren und zu arbeiten (vgl. Kap. 2.2), ist für die Musik – die dortige, aber auch die Musik als solche – als zweifach verpasste Chance zu bewerten. Um so erstaunlicher wirkt es, dass vom *Bauhaus* trotzdem die hier erläuterten musikalischen Anregungen ausgehen konnten.

In seinem programmatisch betitelten Text *The Future of Music: Credo* zeichnete John Cage 1937 das Bild einer zukünftigen Klanggestaltung, die er in Anlehnung an Edgard Varèse nicht mehr als Musik, sondern als „*organization of sound*“ bezeichnet wissen wollte. Die Chance zu ihrer Verwirklichung knüpfte er an eine Bedingung:

14 Adorno 1978b, S. 642.

15 Das Begehren nach diesem unerreichbaren und künstlerisch nicht einmal wünschenswerten Hochziel mag am Bauhaus durch die Nähe zur Architektur entstanden sein, der dort die Rolle als gemeinsames Dach aller Künste angetragen worden war und deren Metier die Berechnung ist.

„Before this happens, centers of experimental music must be established. In these centers, the new materials, oscillators, turntables, generators, means for amplifying small sounds, film phonographs, etc., available for use. Composers at work using twentieth-century means for making music. Performances of results. Organization of sound for extra-musical purposes (theatre, dance, radio, film).”¹⁶

Legt man Cages Interesse am Austausch zwischen den Künsten zugrunde, scheint es eine Einrichtung ähnlichen Geistes gewesen zu sein, die Kandinsky im Sinn hatte, als er 1923 in dem Aufsatz *Über die abstrakte Bühnensynthese* forderte:

„Es sollen Theaterlaboratorien *veranstaltet* werden, wo einzelne Elemente im Sinne und zum Zweck des Theaters geprüft werden sollen [...] - Farbe, Klang, Bewegung in daraus entstehenden Zusammenhängen und zeitlichen Zusammenwirkungen.“¹⁷

Sowohl das *Bauhaus* als auch das *Black Mountain College* wiesen Züge der hier imaginierten Laboratorien auf. Die anhaltende Nachwirkung beider Schulen deutet an, dass es sich um Modelle von überzeitlicher Brauchbarkeit handelt, deren musikalisches Potenzial bis heute unausgeschöpft ist.

16 Cage 1991, S. 57.

17 Kandinsky 1973, S. 83 (Hervorhebung dort).

