

2. DAS STREBEN NACH KONTROLLE – MUSIK AM *BAUHAUS*

„Jedes Gramm Ersparnis – bei gleichbleibender Wirkung – bedeutete oft einen kleinen Sieg des Erfinderischen.“¹

(László Moholy-Nagy 1929)

Kunst und Lehre am Bauhaus waren geprägt von Konzepten, die über den aktuellen Gegenstand hinauswiesen. Zum besseren Verständnis der weitreichenden Implikationen vieler Entwürfe, beschäftigt sich Kapitel 2.1 mit dem historischen Hintergrund der Schulgründung von 1919. „Musik am Bauhaus“ meint in erster Linie die Beziehung zwischen der Musik und den übrigen Künsten. Die wechselseitigen Verhältnisse durchliefen verschiedene Phasen, von den expressionistisch geprägten Vorstellungen der ersten Jahre (Kapitel 2.2) bis hin zur konstruktivistischen Spätphase (Kapitel 2.5). Dreh- und Angelpunkt der interdisziplinären Aktivitäten war die Bauhaus-Bühne, der das Kapitel 2.4 gewidmet ist. Die „reine“ Musik ist das Thema der Kapitel 2.3 und 2.6, wobei sich ersteres mit der Musik im Bauhaus-Alltag beschäftigt, während zweiteres die zunehmende Tendenz zur Mechanisierung in der Musikdiskussion behandelt.

2.1 Utopien einer krisenhaften Zeit

Die sozialphilosophischen Wurzeln des *Bauhaus* reichen zurück bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts²: Das *Arts and Crafts Movement* um William Morris richtete sich zu dieser Zeit gegen die (in Großbritannien besonders vorangeschrittene) Technisierung der Arbeit und unterstützte das Kunstgewerbe, dessen Handwerksästhetik die Einheit von Kunst und Leben symbolisierte. Die Bewegung gründete sich auf den

1 Moholy-Nagy, László: Von Material zu Architektur, München: Langen 1929, S. 134.

2 Hierzu und zum Folgenden vgl. Fiedler/Feierabend 1999, S. 14-25, 180 ff., 188-203 sowie Droste 1990, S. 10-19.

Idealen des Schriftstellers John Ruskin, der in seinem Buch *The Stones of Venice* (1851-53) mittelalterliche Arbeitsweisen als bessere Alternative zur maschinellen Produktion beschrieben hatte. Morris übernahm diesen Gedanken und ließ in seinen Werkstätten Dinge des alltäglichen Gebrauchs neu erfinden. Er stellte das dekorative Moment bewusst in den Vordergrund: Die Produktion hatte sozialutopischen und nicht wirtschaftlich orientierten Charakter. Zeitgleich aber schritt in England auch die Massenproduktion weiter voran, und es entstand eine Vielzahl an Kunstgewerbeschulen, deren Ausbildung auf das marktgerechte Geschäft mit mechanisch gefertigten Gegenständen zielte. Diese Strömung erreichte zur Jahrhundertwende auch Deutschland und führte zur Gründung des *Deutschen Werkbundes* (1907), der die Interessen von Kunst und Wirtschaft enger miteinander verzahnen sollte.

In den Jahren bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs herrschte in Deutschland ein funktionalistischer Pragmatismus vor: Die Kunst half mit bei der Lösung technisch-logistischer Probleme wie der Organisation des weltweiten Verkehrs und Handels. Die grausamen Materialschlachten des Krieges beendeten die Techniqueuphorie der Vorkriegsjahre jedoch abrupt, und mit dem Ende des Kaiserreichs verschwand auch der unbedingte Glaube an die maschinelle Innovation. Die *Bauhaus*-Gründung im Jahre 1919 fiel somit in eine politisch und gesellschaftlich schwierige Zeit, aber auch in eine Phase neuerlicher Aufbruchsstimmung mit zahlreichen Utopien, die den Zusammenbruch als Chance begriffen: In breiten öffentlichen Bereichen setzte ein Hinterfragen genereller Werte ein, und der künstlerische Fokus verschob sich von der Gestaltung des Gegenstands abermals auf das Wohlergehen des Individuums. Verschiedene expressionistische Strömungen, denen der spirituelle Umschlag ins Irrationale gemein war, boten sich als Mittel zur geistigen Wiederherstellung der Menschen an. Obwohl es manche dieser Heilslehren schon lange vor dem Krieg gegeben hatte, kam ihnen erst jetzt breitere Aufmerksamkeit zu: Rudolf Steiner suchte in seiner *Anthroposophie* nach einer wissenschaftlichen Begründung des Glaubens, während sich die von H.P. Blawatsky bereits 1894 gegründete *Theosophische Gesellschaft* dem Mystizismus verschrieb. Die *Lebensphilosophie* Henri Bergsons behauptete die beschränkte Fähigkeit der menschlichen *ratio*. Bergson führte den Begriff der „Intuition“ ein, die es dem Menschen anhand metaphysischer Erfahrungen erlauben sollte, Einblick in das Innere der Dinge zu erlangen. Auch verneinte er die mechanische Messbarkeit von Zeit und setzte den subjektiv empfundenen Augenblick an die Stelle finaler Abläufe. Ernst Bloch forderte 1918 in seiner programmatischen Schrift *Geist der Utopie*, dass jede avantgardistische Kunst sich die Suche nach Gegenwelten zur Handlungsmaxime zu setzen habe.

Der Zeitgeist postulierte demnach eine Verbindung von Kunst und Leben und stellte den individuellen Ausdruck über den kritischen Intellekt. In diesem geistigen Klima der Suche nach einer neuen Einheit des Menschen mit seiner Umwelt entwickelte der spätere *Bauhaus*-Direktor Walter Gropius den Entwurf einer Schule, die selbst eine Einheit verkörpern sollte. 1919 ergab sich für Gropius die Gelegenheit zur Umsetzung seiner Ideen, als er zum Leiter der *Weimarer Hochschule für Bildende Kunst* ernannt wurde. Gropius vereinigte die Hochschule sogleich mit der *Großherzoglichen Kunstgewerbeschule*, die 1915 geschlossen worden war, nachdem deren fortschrittlicher Direktor Henry van de Velde zurückgetreten war. An der Wiege des *Staatlichen Bauhaus*, wie es bei der Gründung zunächst hieß, stand also die Fusion der Lehrstätten für hohe und angewandte Kunst.

In Gropius' eigener Biografie spiegeln sich gleichermaßen die Vorgeschichte und der Wandel des *Bauhaus*: 1911 war er 28-jährig in den *Deutschen Werkbund* eingetreten und hatte dort mit einer Mischung aus Künstlertum und Technikbegeisterung von sich Reden gemacht. Als er mit 36 Jahren das *Bauhaus* gründete, plädierte er für eine Rückkehr zum Handwerk – eine Forderung, die er 1923 revidieren sollte. Gropius besaß das Talent, Zeitströmungen früh zu erkennen und mit seinem sozialromantischen Enthusiasmus für moderne Formen der Architektur zu verbinden. Er verankerte die Utopie einer harmonischen Gemeinschaft von Kunstschaffenden schon in der Namensgebung der neuen Unterrichtsstätte: Das *Bauhaus* trug wörtlich das Vorbild der mittelalterlichen Bauhütten in sich, die schon Ruskin und Morris als Ideal freiheitlicher Arbeitsorganisation gegolten hatten. Gropius zielte auf die „Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen“ unter dem Dach der Architektur: „Das letzte, wenn auch ferne Ziel des *Bauhaus* ist das Einheitskunstwerk – der große Bau –, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst“.³

2.2 Musikalische Maler und die Harmonisierung

Die ersten (Weimarer) Jahre des *Bauhaus* werden oft als die „expressionistischen“ zusammengefasst.⁴ Die Bezeichnung bezieht sich auf den anti-auflärerischen Gestus, mit dem das frühe *Bauhaus* einem aus heutiger Sicht verklärt wirkenden Musterbild nachhing. In dem Aufsatz

3 Aus dem *Programm des Staatlichen Bauhaus in Weimar*, Bauhaus-Archiv Berlin. Zitiert nach: Fiedler/Feierabend 1999, S. 181.

4 Vgl. Droste 1990, S. 21 ff.

Baukunst im freien Volksstaat (1919) beschrieb Gropius seine Vision mit feierlichen, fast schwärmerischen Worten:

„Eine große allumfassende Kunst setzt die geistige Einheit ihrer Zeit voraus, sie braucht die innigste Verbindung mit der Umwelt, mit dem lebendigen Menschen [...] Das heutige Geschlecht muss von Grund auf neu beginnen, sich selbst verjüngen, erst eine neue Menschlichkeit, eine neue Lebensform des Volkes schaffen. Dann wird die Kunst kommen [...] dann wird das Volk wieder mitbauen an den großen Kunstwerken seiner Zeit. Die Künste werden aus ihrer vereinsamten Abgeschiedenheit in den Schoß der allumfassenden Baukunst zurückfinden.“⁵

Wie zu zeigen sein wird, blieb das *Bauhaus* diesem Hochziel auch nach der konstruktivistischen Wende in Teilen verpflichtet. Für die ersten Jahre gab das Ideal einen anschlussfähigen Leitfaden, der Meister und Schüler unterschiedlicher Strömungen nach Weimar lockte – das *Bauhaus* wurde zu einem Konglomerat von Weltanschauungen, die der romantische Einheitsgedanke miteinander verband. Zu den einflussreichsten Kräften der Frühzeit gehörte Paul Klee, in dessen Biografie, Lehre und Schaffen sich eine Vielzahl an Verbindungslinien zwischen Malerei und Musik findet.

a. Paul Klee

Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern, die sich in ihrer Arbeit an der Integration von Musik versuchten, war Paul Klee kein musikalischer Dilettant. Geboren 1879 in Bern, hatte er schon als Kind mit dem Geigenspiel begonnen und es früh zum außerordentlichen Orchestermitglied seiner Heimatstadt gebracht. Neben dem Musizieren schrieb er Konzertkritiken und versuchte sich auch als Dichter. Tagebucheinträge aus seiner Jugendzeit verraten, dass Klee seine Mehrfachbegabung nicht euphorisch, sondern eher als Belastung empfand, die ihm die Konzentration auf ein Hauptgebiet erschwerte.⁶ Erst als Student an der *Münchener Kunstakademie* entschied er sich endgültig gegen den Musikerberuf und verlagerte sein Schaffen stärker auf die Malerei. Klee spielte fortan nur noch im privatgesellschaftlichen Rahmen. Bei einer solchen Gelegenheit lernte er auch seine spätere Frau, die Pianistin Lily Stumpf, kennen. Hans Heinz Stuckenschmidt äußerte sich viele Jahre später bei einem Besuch am Weimarer *Bauhaus* über die Qualität ihres gemeinsamen Duospiels: „Die beiden musizierten für mich musikalisch intelligent und technisch

5 Zitiert nach: Fiedler/Feierabend 1999, S. 17.

6 Vgl. Würtenberger 1979, S. 160 ff.

einwandfrei Sonaten von Mozart“⁷. Trotz oder gerade wegen seines musikalischen Wissens tendierte Klee nicht dazu, die Musik zu verklären. Vielmehr war es die allgemeine Einschätzung der historischen Situation beider Künste, die ihn mit dazu veranlasste, die Künstlerlaufbahn einzuschlagen. Klee hoffte auf einen malerischen Kulminationspunkt, der die musikalische Polyphonie an Vielschichtigkeit noch übertreffen könne: „Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor.“⁸

Klees Bildschöpfung deutete schon seit den Münchener Jahren in Richtung Abstraktion: Sein Ausgangspunkt war kein feststehendes Motiv, sondern ein unbewusster Einfall. Diese erste, intuitive Formgebung verfolgte er unter Einbezug gegenständlicher Assoziationen weiter. Im Wechselspiel von Kontemplation und Kenntnis der bildgesetzlichen Möglichkeiten näherte er sich der Fertigstellung an, um den Bildtitel erst im Nachhinein festzulegen. Die musikalischen Implikationen dieses Vorgehens lagen für Klee auf der Hand: „Die Bildentstehung entspricht am ehesten dem Werden einer musikalischen Komposition, bei der sich ebenso Erfindung an Erfindung reiht und die Titelgebung entweder ganz unterbleibt oder erst nach Beendigung des Werkes erfolgt.“⁹

Gemälde wie *Polyphonie* und *Ad Parnassum*, beide von 1932, tragen den Musikbezug schon im Titel (*Gradus ad Parnassum* ist ein Kontrapunktik-Lehrbuch von Johann Joseph Fux aus dem 18. Jahrhundert). Strukturell beschreiben sie ein Ineinanderrücken in sich changierender Flächen. Das Mehrschichtige erscheint im musikalischen Sinne als simultan. Anschaulich stellen sich die kompositorischen Prinzipien auch auf dem Bild *Hauptweg und Nebenwege* (1929) dar. Die Art, wie Klee hier den Bildraum scheinbar nach streng mathematischen Prinzipien unterteilte, erinnert an polyphone Stimmenführung und legt den Gedanken an eine künstlerische Partitur nahe. Eine theoretische Fundierung solcher Implikationen erarbeitete er anlässlich seiner Lehrtätigkeit in Weimar und Dessau.

Klees Eignung für das *Bauhaus* zeigte sich nicht nur auf kunstpraktischem Gebiet, sondern auch in seiner Reaktion auf das Ende der Münchener Räterepublik (Mai 1919), als er forderte, dass die Künstler zur Gestaltung der gesellschaftlichen Zukunft beizutragen hätten. Ihm schwebte eine „Kunstschule für Handwerker“¹⁰ vor, die ihre Erkenntnis-

7 Stuckenschmidt 1976, S. 7.

8 Klee, Paul: Tagebücher von Paul Klee, Köln: DuMont Schauberg 1957, S. 382 f.

9 Zitiert nach: Bilzer, Bert/Eyssen, Jürgen/Stelzer, Otto (Hrsg.): Das große Buch der Kunst, Braunschweig: Westermann 1958, S. 489.

10 Zitiert nach: Glaesmer, Jürgen: Paul Klee, Basel: Schwabe 1976, S. 134 f.

se möglichst vielen Menschen zugänglich machen sollte. Damit stand Klee der Grundidee des frühen *Bauhaus*, festgehalten in der ersten Satzung von 1919, sehr nahe. Als er 1921 nach Weimar berufen wurde, geschah dies auch aus politischen Gründen: Das *Bauhaus* sollte, in den Worten Johannes Ittens, „durch moderne gleichgesinnte Künstler [...] uneinnehmbar von der Reaktion“¹¹ gemacht werden.

Klee übernahm zunächst die Werkstätten für Buchbinderei, Glasmalerei und den Formunterricht in der Weberei. Besonders stilprägend aber wurden seine Theorieklassen: Im *Compositionspraktikum* analysierte er Schülerarbeiten und eigene Werke. Im jeweils darauffolgenden Semester brachte Klee seinen Studenten anhand der *Bildnerischen Formlehre* die Grundaussprägungen der Gestaltung näher. Seine Ambition war umfassend: Schon Goethe hatte in der *Farbenlehre* einen „Generalbaß der Malerei“¹² gefordert; am *Bauhaus* erneuerte Klee zusammen mit Kandinsky den Anspruch auf die Schaffung eines verbindlichen Regelwerks nach Vorbild musikalischer Kompositionsgesetze.¹³ In dem Aufsatz *exakte versuche im bereich der kunst* schrieb Klee: „was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn“¹⁴. Klee benutzte zur Schilderung malerischer Probleme mitunter musikalisches Vokabular – allerdings nicht aus Gründen romantischer Musikverherrlichung, sondern im genauen Wissen um die musikinhärenten Strukturen, die er für die Malerei brauchbar zu machen gedachte. In diesem Sinne hielt er es für möglich, zeitliche (also musikalische) Periodizität für die bildnerische Darstellung von Bewegung zu übernehmen:

„Bewegung liegt dem Werden aller Dinge zugrunde. [...] auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff. Wenn ein Punkt in Bewegung kommt und zur Linie wird, erfordert das Zeit. Ebenso wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus. [...] Und der Beschauer, wird er auf einmal fertig mit dem Werk? Dem [...] Beschauer sind auf dem Kunstwerk Wege eingerichtet. [...]

11 Bothe, Rolf (Hrsg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Weimar: Hatje 1994, S. 387.

12 Vgl. von Goethe, Johann Wolfgang: *Farbenlehre*, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben 2003 und Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern: Benteli 1952, S. 114 ff.

13 Klees Aufzeichnungen aus dem Unterricht wurden unter dem Titel *Das bildnerische Denken* veröffentlicht (Basel: Schwabe 1971.).

14 Klee, Paul: *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Köln: DuMont Schauberg 1976, S. 130 f.

Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung.“¹⁵

Klee definierte Bewegung also nicht nur über die Illustration von Zeitlichkeit auf dem Gemälde. Auch der Malvorgang und die spätere Bildbetrachtung durch den Rezipienten waren für ihn Vorgänge, die Zeit in Anspruch nahmen. Durch letzteren Aspekt widersprach Klee der These Lessings, dass der Betrachter das Kunstwerk auf einen Blick erkennen und gedanklich in sich aufnehmen könne.

Drei Begriffe standen im Mittelpunkt von Klees theoretischen Betrachtungen zur Bilddynamik: Rhythmus, Polyphonie und Variation: „Ich greife in das musikalische Gebiet über. Grundlegende Struktur ist hier der Takt“¹⁶, hieß es in einer Vorlesung vom 16. Januar 1922. Klee führte weiter aus, dass es auch in der Malerei sich wiederholende Strukturen gebe, die das Bild wie ein durchgehender Takt aufgliederten.¹⁷ Von diesem Grundmuster ausgehend nehme der Rhythmus verschiedene Betonungen vor, die das Geschehen differenzierten. Zur direkten Veranschaulichung versuchte Klee sich in der grafischen Darstellung eines musikalischen Abschnitts: „Ich wähle zwei Takte eines dreistimmigen Themas von Bach und mikroskopiere ihn nach folgendem Schema“¹⁸. Das „Schema“ war ein Koordinatensystem, in dem die Tonhöhen auf der vertikalen Achse und die Tondauern horizontal eingetragen wurden. Beide Parameter konnte Klee exakt notieren. „Da Musik ohne Dynamik ausdruckslos klingt“, führte er noch eine dritte, weniger genaue Darstellungsart ein, nämlich Linien von veränderlicher Breite „analog der Tonqualität“¹⁹, deren Ausprägung im subjektiven Ermessen lag.

Die malerische Polyphonie verstand Klee als mehrdimensionales Geschehen im Bildraum. In der Umsetzung arbeitete er mit der Überlagerung nach Farbe und Helligkeit abgestufter Flächen, oder auch mit einander umspielenden Linien im Sinne einer Melodie und ihrer Begleitung. Mit der Variation bezeichnete Klee schließlich fugenartige Verfahren, mit denen er seine Bildmotive bearbeitete: „schiebung, drehung, spiegeling“²⁰. Auch anhand solcher Prinzipien lassen sich die eingangs

15 Ebd., S. 119 ff.

16 Klee 1971, S. 271.

17 Für die visuelle Umsetzung verschiedener Taktarten orientierte sich Klee u.a. an den Bewegungen eines Dirigenten: „Mehrfächige Taktbilder können wir aus der Beobachtung des Musikdirigenten gewinnen. Ein kurzer Blick auf seinen Taktstock kann sie uns lehren.“ ebd., S. 273.

18 Ebd., S. 285. Klee transkribierte die Anfangstakte des Adagios aus der 6. Sonate für Violine und Cembalo, *G-Dur*. Siehe Abbildung ebd., S. 52.

19 Ebd.

20 Geelhaar, Christian: Paul Klee und das Bauhaus, Köln: DuMont Schauberg 1972, S. 149.

erwähnten späteren Arbeiten Klees, wie *Polyphonie* und *Ad Parnassum*, deuten. Allerdings gehen sie in der Analyse nicht gänzlich auf, denn Klee hielt trotz aller theoretischen Grundierung an dem kontemplativen Bildgedanken als Ausgangspunkt fest. Durch das naturhaft-intuitive Moment seiner Kunst geriet Klee um 1930 am *Bauhaus* zunehmend in eine Außenseiterposition. Überhaupt galten die Maler vielen Bauhäuslern nun als ein überkommenes Relikt aus expressiveren Tagen, und die freien Malklassen, die Klee und Kandinsky ab 1927 leiteten, gerieten inhaltlich zum Sonderfall. Selbst der in konstruktivistischer Hinsicht gemäßigte Oskar Schlemmer urteilte über die Lehre Klees und Kandinskys: „Was ist sie anderes als ein Schlüssel zu ihrem eigenen Reich?“²¹ Auch bezüglich seiner Musikpräferenzen setzte sich Klee dem Verdacht aus, nicht zeitgemäß zu sein, denn Werke aus dem Barock und der Klassik blieben seine klangliche Heimat, ungeachtet der Diskussion vornehmlich zeitgenössischer Strömungen am *Bauhaus*. Klee sah die Musik seit Mozart auf einer absteigenden Linie, weil die als räumlich verstandene Polyphonie seither der finalen Bewegung gewichen sei. Sein Standpunkt war somit nicht ausschließlich geschmäcklerischer Natur, sondern beruhte auch auf musikhistorischen Überlegungen:

„Ein Quintett wie in Don Giovanni steht uns näher als die epische Bewegung im Tristan. Mozart und Bach sind moderner als das Neunzehnte. Wenn in der Musik das Zeitliche durch eine zum Bewusstsein durchdringende Rückwärtsbewegung überwunden werden könnte, so wäre eine Nachblüte noch denkbar [...] Um die Rückwärtsbewegung, die ich mir für die Musik ausdenke, zu veranschaulichen, erinnere ich an das Spiegelbild in den Seitenfenstern in der fahrenden Trambahn.“²²

Klee forderte hier eine mehrdimensionale Musik, und seine Vorstellung einer „Rückwärtsbewegung“ trug durchaus etwas von Arnold Schönbergs Gedanken zum musikalischen Raum in sich. Klee lässt sich somit kein eindimensionaler Konservatismus unterstellen; seine musiktheoretische Position war potentiell zeitgenössisch, auch wenn er privat konventionellere Klänge bevorzugt haben mag.

b. Wassily Kandinsky

War Klees Hauptthema die malerische Auseinandersetzung mit seinem großen musikalischen Wissen, so stellt sich Kandinskys Ausgangspunkt weniger greifbar dar: Das interdisziplinäre Interesse lag in seinem sinnli-

21 Zitiert nach: Droste 1990, S. 161.

22 Klee 1957, S. 382 f.

chen Erleben begründet, denn er war synästhetisch begabt. In der Schrift *Rückblicke* berichtete Kandinsky von prägenden Wahrnehmungserlebnissen während seiner Jugend, die katalytische Wirkung auf seine Kunst hatten. Die grundlegende Erfahrung war nach Kandinsky der Anblick Moskaus während eines Sonnenuntergangs:

„Die Sonne schmilzt ganz Moskau zu einem Fleck zusammen, der wie eine tolle Tuba das ganze Innere, die ganze Seele in Vibration versetzt. Nein, nicht diese rote Einheitlichkeit ist die schönste Stunde! Das ist nur der Schlußakkord der Symphonie, die jede Farbe zum höchsten Leben bringt, die ganz Moskau wie das fff eines Riesenorchesters klingen läßt und zwingt. Rosa, lila, gelbe, weiße, blaue, pistaziengrüne, flammenrote Häuser, Kirchen – jede ein selbstständiges Lied –, der rasend grüne Rasen, die tiefer brummenden Bäume oder der mit tausend Stimmen singende Schnee oder das Allegretto der kahlen Äste ...“²³

Gleichmaßen deutlich spiegeln sich in diesem Zitat die Intensität und die Unfassbarkeit des Erlebens. Kandinsky erfüllte hier bereits die Möglichkeit der regelhaften Verknüpfung verschiedener Sinnesebenen, doch seine Assoziationen sprudelten angesichts des überwältigenden Eindrucks noch einigermaßen ungeordnet. Seine musikalische Entsprechung fand das Phänomen in einer Aufführung von Wagners *Lohengrin*, bei der sich der Hör- in einen Seheindruck verwandelte:

„Lohengrin schien mir aber eine vollkommene Verwirklichung dieses Moskau zu sein. Die Geigen, die tiefen Baßtöne und ganz besonders die Blasinstrumente verkörperten damals für mich die ganze Kraft dieser Vorabendstunde. Ich sah alle meine Farben im Geiste, sie standen vor meinen Augen. Wilde, fast tolle Linien zeichneten sich vor mir. Ich traute mich nicht, den Ausdruck zu gebrauchen, daß Wagner musikalisch ‚meine Stunde‘ gemalt hatte.“²⁴

Zeitgleich machte Kandinsky angesichts des impressionistischen Gemäldes *Der Heuhaufen* von Claude Monet eine weitere Entdeckung: Dadurch, dass Monet auf eine genaue Darstellung des Gegenstandes verzichtet hatte, trat die farbliche Wirkung des Bildes stärker hervor.

Trotz dieser einschneidenden Erfahrungen studierte der 1866 geborene Kandinsky zunächst Rechtswissenschaft und kam erst mit 30 Jahren zum Kunststudium nach München. Dort etablierte er sich als Präsident der Künstlergruppe *Phalanx* (1901) und Mitbegründer der *Neuen Künstlervereinigung München* (1909). Seine Schrift *Über das Geistige in der*

23 Kandinsky, Wassily: *Gesammelte Schriften* 1, Bern: Benteli 1980, S. 29.

24 Ebd., S. 33.

Kunst (veröffentlicht 1911) entstand, „für mich unbemerkt“²⁵, aus Notizen und Aufzeichnungen dieser Jahre. Kandinsky entwarf hier die Idee einer immateriellen Ordnung der Künste, in der die einzelnen Gattungen nicht mehr als Erscheinungen eines gemeinsamen Geistigen waren. Kandinsky machte in der inneren Notwendigkeit das einzig unveränderliche Gesetz der Kunst aus, wies allerdings schon 1913 auf die Vorläufigkeit dieser Annahme hin:

„Nichts lag mir aber ferner, als an den Verstand, an das Gehirn zu appellieren. Diese Aufgabe wäre heute noch verfrüht gewesen und wird sich als nächstes, wichtiges und unvermeidliches Ziel [...] vor die Künstler stellen. [...] Das von uns durch Nebel der Unendlichkeit weit entfernte Kunstwerk wird vielleicht auch durch Errechnung geschaffen, wobei die genaue Errechnung nur dem ‚Talent‘ sich eröffnen wird.“²⁶

Während sich in diesem Zitat bereits Kandinskys späteres Wandeln zwischen Intuition und Logik abzeichnet, setzte er um 1911 die spirituelle Eingebung absolut. Der Malakt und die Deutung durch den Betrachter verlangten gleichermaßen nach einem geistigen Erleben, und seine Schriften waren von dem Wunsch motiviert, „diese beglückende Fähigkeit in den Menschen, die sie noch nicht hatten, hervorzurufen“²⁷.

Kandinskys Leitbild war die reine Klanglichkeit der Musik. Fast hat es etwas Manisches, wenn er die Bildentstehung aus „Katastrophen“ beschreibt, „die aus dem chaotischen Gebrüll der Instrumente eine Symphonie bilden, die Sphärenmusik heißt“²⁸. Da Kandinsky lediglich über musikalisches Grundwissen verfügte, erschöpfte sich seine Annäherung an die Musik zunächst in Form von klanglich assoziierten Bildtiteln²⁹ und der vagen Imagination einer idealen „Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste“ zu einer „geistigen Pyramide, die bis zum Himmel reichen wird“³⁰. Deutlich war Kandinsky hier noch in den romantischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts verwurzelt.

Neben dem musikalischen Empfinden war es die Entdeckung der Radioaktivität durch Alexandre Edmond Becquerel im Jahre 1896, die

25 Kandinsky 1913, zitiert nach: Bill, Max: Einführung, in: Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern: Benteli 1952, S. 5.

26 Ebd., S. 6 f.

27 Ebd.

28 Kandinsky, Wassily: Rückblicke, Baden-Baden: Klein 1955, S. 25.

29 So unterschied Kandinsky etwa zwischen freien „Kompositionen“ und „Improvisationen“, die gänzlich ohne gegenständliches Vorbild auskamen sowie den „Impressionen“, die einen äußeren Eindruck verarbeiteten. Vgl. Hahl-Koch, Jelena: Kandinsky und der ‚Blaue Reiter‘, in: von Maur, Karin (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog), München: Prestel 1985, S. 356.

30 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern: Benteli 1952, S. 56.

Kandinsky bei der Herausbildung seiner Position beeinflusste. Der ungewisse Moment des Zerfalls eines Atoms war ihm Sinnbild für die allgemeine Unsicherheit seiner Zeit überhaupt. In der Kunst glaubte er sie durch die Vereinigung von Widersprüchen darstellen zu können.³¹ Auf Kandinskys abstrakten Bildern finden sich Brüche und Ungleichheiten, deren musikalische Entsprechung er in der Emanzipation der Dissonanz durch Arnold Schönberg fand, dessen atonale Werke er als „Zukunftsmusik“³² bezeichnete. Die philosophischen Überschneidungen zwischen beiden Künstlern sind in der Literatur ausführlich behandelt worden:³³ Unabhängig voneinander hatten sie schon vor ihrem Kennenlernen an vergleichbaren Projekten gearbeitet, die sie auch diskursiv ähnlich begleiteten. Sowohl Kandinskys Bühnenstück *Der gelbe Klang* (1912) als auch Schönbergs Musikdrama *Die glückliche Hand* (1910) waren vom Gedanken einer gleichberechtigten Kunstsynthese geprägt. Beide bezogen sich bei der jeweiligen Beleuchtungsregie auf Goethes *Farbenlehre*, also die polare Anordnung von Farben auf der Grundlage von Parametern wie Ruhe und Aktivität.³⁴ Von beiden sind schriftstellerische Versuche dokumentiert³⁵, und Schönberg malte, vor allem zwischen 1906 und 1912, zunehmend abstrakte Bilder. Die Künstler des *Blauen Reiters* hatten sich das Auftauchen eben solcher Korrespondenzen erhofft. Nach einem Konzertbesuch mit Kammermusik von Schönberg am 1. Januar 1911 im Münchner *Odeon* schrieb Franz Marc an August Macke:

-
- 31 Er äußerte sich deshalb kritisch zu Paul Klees Bevorzugung älterer Musik, etwa der von Mozart. In *Über das Geistige in der Kunst* heißt es: „Vielleicht neidisch, mit trauriger Sympathie können wir die Mozartschen Werke empfangen. Sie sind uns eine willkommene Pause im Brausen unseres inneren Lebens, ein Trostbild und eine Hoffnung, aber wir hören sie doch wie Klänge aus anderer, vergangener, im Grunde uns fremder Zeit.“ ebd., S. 108.
- 32 Kandinsky ebd., S. 49.
- 33 Eine ausführliche Darstellung ihres Austauschs findet sich etwa bei Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.): Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, Salzburg: Residenz 1980.
- 34 Bei Kandinsky entsprach Orange einer Kirchenglocke oder tiefen Altstimme, Hellblau der Flöte und Dunkelblau dem Cello. Dem Hochrot stellte er den Trompetenklang zur Seite. Kandinsky räumte allerdings selbst ein, dass es sich lediglich um relative Korrespondenzen handelte: „Das Korrespondieren der farbigen und musikalischen Töne ist selbstverständlich nur relativ. Ebenso wie eine Geige sehr verschiedene Töne entwickeln kann, die verschiedenen Farben entsprechen können, so ist es z.B. auch bei dem Gelb, welches in verschiedenen Nuancen durch verschiedene Instrumente ausgedrückt werden kann. Man denkt sich bei solchen hier stehenden Parallelismen hauptsächlich den mittelklingenden reinen farbigen Ton und in der Musik den mittleren Ton ohne Variierung desselben durch Vibrieren, Dämpfer usw.“ Kandinsky 1952, S. 91.
- 35 Überliefert sind etwa Kandinskys Prosagedichte *Klänge*.

„Kannst du dir eine Musik denken, in der die Tonalität [...] völlig aufgehoben ist? Ich mußte stets an Kandinskys große Komposition denken, die auch keine Spur von Tonart zuläßt [...] und auch an Kandinskys ‚springende Flecken‘ beim Anhören dieser Musik, die jeden angeschlagenen Ton für sich stehen läßt (eine Art weiße Leinwand zwischen den Farbflecken!).“³⁶

Auch Kandinsky war bei dem Konzert zugegen gewesen und malte unter dem Eindruck der Musik das Bild *Impression III (Concert)*, eine nahezu ungegenständliche Farbstudie. Kandinsky bekundete Schönberg im April 1911 brieflich seine Bewunderung und lud ihn zur Teilnahme an der geplanten Buchveröffentlichung des *Blauen Reiters* ein. Im Almanach bezeichnete Schönberg Kandinskys Bilder als „Symptome für eine sich allmählich ausbreitende Erkenntnis vom wahren Wesen der Kunst“³⁷, wohl auch als Replik auf Kandinskys Feststellung in *Über das Geistige in der Kunst*: „Schönbergsche Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern *rein seelische*“³⁸.

Das gemeinsame Empfinden „innerer Klänge“³⁹ mag hier die euphorische Entdeckung von Analogien im Denken des jeweils anderen bewirkt haben. Im Hinblick auf Kandinskys Arbeit am *Bauhaus* enthält sein erster Brief an Schönberg noch eine weitere interessante Tendenz. Er schildert dem Komponisten seinen eigenen (wenn auch gutwilligen) Neid ob des Abstraktionsgrades, die dessen Kunst erreicht habe:

„Ich beneide Sie sehr! Sie haben Ihre Harmonielehre schon in Druck. Wie unendlich gut [...] haben es die Musiker in ihrer so weit gekommenen Kunst. Wirklich Kunst, die das Glück schon besitzt, auf rein praktische Zwecke vollkommen zu verzichten. Wie lange wird wohl die Malerei darauf warten müssen? [...] Ich träume schon und hoffe, daß ich wenigstens die ersten Sätze zu diesem großen kommenden Buch aufstellen werde.“⁴⁰

Kandinsky macht hier klar, daß er langfristig auf die Erstellung einer verbindlichen, d.h. objektiv überprüfbaren Struktur zielte. Implizit deutete er damit eine Unzufriedenheit mit den bis dahin erstellten, allzu subjektiven Farbe-Klang-Zuordnungen an. Es waren somit drei Dinge, die Kandinsky zu Schönberg führten: Die allgemeine, synästhetisch

36 Macke, Wolfgang (Hrsg.): August Macke/Franz Marc, Briefwechsel, Köln: DuMont Schauberg 1964, S. 40 ff.

37 Zitiert nach: Kandinsky/Marc 1984, S. 74.

38 Kandinsky 1952, S. 49 (Hervorhebung dort).

39 Kandinsky, Wassily: Essays über Kunst und Künstler, Bern: Benteli 1973, S. 81.

40 Zitiert nach: Hahl-Koch 1983, S. 60.

begründete Musikbegeisterung, der Wille zur Veranschaulichung von „dissonanter“ Brüchigkeit sowie das Streben nach einer „Harmonielehre der Malerei“⁴¹. In einem Brief vom 22.8.1912 gestand er dem Komponisten seinen Ärger darüber, „daß ich die Werke der Musik nicht lesen kann“⁴². Kandinsky glaubte, daß ein genaueres Wissen um strukturelle Eigenheiten der Musik ihm bei einem Vergleich der Künste, der „nicht äußerlich, sondern prinzipiell ist“⁴³, hätte behilflich sein können. Die Suche nach anwendbaren Regeln für die Kunst im Ganzen setzte Kandinsky auch fort, als er 1914 zurück nach Moskau ging, wo er zum Mitglied der Kunstsektion im Volkskommissariat ernannt wurde und als Professor an der Kunstakademie unterrichtete. 1918 gründete er das *Institut für künstlerische Kultur*, das an die Ideen des *Blauen Reiters* anknüpfte und an dem der Komponist Michail Matjuschin eine Farb- und Klanglehre erarbeitete. Weil Kandinsky eine inhaltliche Bevormundung staatlicherseits beklagte, zog er 1921 ein zweites Mal nach Deutschland und begann 1922 seine Lehrtätigkeit am *Bauhaus*. Zu dieser Zeit galt er durch die breite Wirkung seiner Schriften bereits als führender Theoretiker der abstrakten Kunst, der den rationalistischen Geist der Aufklärung ablehnte und stattdessen auf eine neue Vergeistigung drängte.

Formale Grundregeln hatten Kandinsky zunächst als Werkzeuge gegolten, die erst der Künstler zum Leben erweckte. Sie waren die Vorstufe zu einer allumfassenden Kunstsynthese. Doch auch Goethes Vorstellung von einem „malerischen Generalbaß“ hatte Kandinsky schon im *Blauen Reiter* als prophetisches „Vorgefühl der Lage, in welcher sich heute die Malerei befindet“⁴⁴ gegolten. Am *Bauhaus* übernahm Kandinsky die Werkstatt für Wandmalerei und eine mehrteilige Formlehre, zu der neben dem *Gestaltungsunterricht Farbe* auch *Analytisches Zeichnen* gehörte. In der beständigen Frage nach der Wirkung und den Beziehungen von Farben und Formen, versuchte er den Weg in die Abstraktion nachvollziehbar zu machen. In der *Analyse Alter Meister* veranschaulichte er die historischen Bezüge seiner Überlegungen und stellte sie als logische Schlußfolgerung aus der Kunstgeschichte dar. So ließ er seine Studenten im Nachzeichnen älterer Gemälde deren Hauptlinien herausfiltern und forderte sie auf, die so gewonnenen Elemente unter rein formalem Aspekt zu betrachten.⁴⁵

Die Ergebnisse seiner Unterrichtsarbeit fasste Kandinsky 1926 unter dem Titel *Punkt und Linie zu Fläche* zusammen. Die Linie definierte er darin als Bewegungsspur des Punktes. Je nach Lage der Linien zueinan-

41 Kandinsky 1952, S. 130.

42 Zitiert nach: Hahl-Koch 1983, S. 71.

43 Kandinsky 1952, S. 55.

44 Zitiert nach: Kandinsky/Marc 1984, S. 331.

45 Vgl. Fiedler/Feierabend 1999, S. 387.

der hatten sie kalten oder warmen Charakter und bekamen entsprechende Farben zugeordnet. In dieser Schrift findet sich auch der Versuch einer Übersetzung von Noten in eine künstlerische Grafik. Wie Klee in seiner Bach-Übertragung, verzichtete Kandinsky auf eine exakte Durchstrukturierung. Versehen mit dem schlichten Hinweis „Dasselbe in Punkte übersetzt“⁴⁶, bildete er die Notenwerte der Anfangstakte von Beethovens *V. Symphonie* als Punkte unterschiedlicher Größe ab, die Tonhöhe veranschaulichte er durch freie Höhenpositionierung der Zeichen auf einem weißen Blatt. Längeres Halten einer Note stellte er durch einen Schweif dar und zusammenhängende Auf- und Abwärtsbewegungen durch Schlangenlinien. Dieses Schema mag unterkomplex, fast banal wirken. Deshalb ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass *Punkt und Linie zu Fläche* zwar ein umfassendes Formenalphabet beinhaltet, aber für Kandinsky doch wieder nur einen Zwischenschritt darstellte: „Nur auf diesem Wege einer mikroskopischen Analyse wird die Kunstwissenschaft zur umfassenden Synthese führen, die sich schließlich weit über die Grenzen der Kunst hinaus in das Gebiet der ‚Einheit‘ des ‚Menschlichen‘ und des ‚Göttlichen‘ erstrecken wird.“⁴⁷

Kandinskys nach wie vor romantisches Schwelgen in Gesamtkunstwerk-Phantasien konterkariert seinen Ausflug in die musikalische Grafik. Das produktive Schwanken zwischen Geistesblitz und Berechnung, das seine eigenen Werke durchgehend bestimmt, bleibt auch in seiner theoretischen Arbeit unaufgelöst. Norbert M. Schmitz sieht gerade in diesem Zwiespalt den eigentlichen Nutzen Kandinskys für das *Bauhaus*: „Das Changieren zwischen Gesetz und Intuition [entsprach] der Widersprüchlichkeit des gesamten *Bauhaus* und eines nicht geringen Teils der internationalen Avantgarde überhaupt. Das machte ihn zur idealen Integrations- und Identifikationsfigur der so heterogenen Reformschule.“⁴⁸

Die Entwicklung Kandinskys verdeutlicht besonders anschaulich, wie das *Bauhaus* zur Verdichtung bestehender Ideen beitrug: Auf Grundlage der geistigen Arbeit seiner Münchener Jahre prägte Kandinsky die inhaltlichen Geschicke des *Bauhaus* entscheidend mit. Das *Bauhaus* gab umgekehrt den Anlaß zur Systematisierung seines Gedankengebäudes. Kandinskys theoretische Setzungen brachten gerade in ihrer Vorläufigkeit nachfolgende Künstler dazu, weiter an ihnen zu arbeiten.⁴⁹

46 Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*, Bern: Benteli 1969, S. 44 f.

47 Ebd., S. 15.

48 Schmitz, Norbert M.: Wassily Kandinsky, in: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln: Könemann 1999a, S. 266.

49 Kandinskys Bühnenarbeit am Bauhaus, die ebenfalls von seinen frühen Ideen zur Kunstsynthese geprägt ist, betrachte ich in Kapitel 2.4.a.

c. Gertrud Grunow, Johannes Itten und Josef Matthias Hauer

Mit Johannes Itten und der Musikpädagogin Gertrud Grunow befand sich das frühe *Bauhaus* auf der Suche nach dem individuellen Ausdruck. Die 1870 in Berlin geborene Grunow kam als Hilfslehrerin Ende 1919 nach Weimar. Ihre Harmonisierungslehre beruhte auf der Annahme, dass im Menschen ein Gleichgewicht von Farben, Formen, Tönen und Empfindungen angelegt sei. Diese Balance war, so Grunow, von zivilisatorischen Einflüssen überdeckt, konnte aber durch Konzentrations- und Bewegungsübungen wieder hergestellt werden. Grunow hielt die Ausgewogenheit des Menschen für die Grundlage allen Schaffens. Sie hielt mit ihren Schülern ausschließlich Einzelstunden ab, beriet sie bei der Wahl der Werkstatt und schrieb Gutachten, sowohl über ihre künstlerische Arbeit als auch über ihren geistigen Zustand. Walter Gropius integrierte die Harmonisierungslehre in einer Neuauflage der Satzung 1922 als tragendes Element des gesamten *Bauhaus*: „Während der ganzen Dauer der Ausbildung wird auf der Einheitsgrundlage von Ton, Farbe und Form eine praktische Harmonisierungslehre erteilt mit dem Ziele, die physischen und psychischen Eigenschaften des Einzelnen zum Ausgleich zu bringen.“⁵⁰

Grunow hatte während ihrer Gesangsausbildung beobachtet, dass Sänger für bestimmte Tonhöhen bestimmte Haltungen einnahmen. Davon ausgehend entwickelte sie Analogien zwischen Klängen und Bewegungen; später erweiterte sie das System um farbliche und förmliche Entsprechungen. Im Rahmen ihres künstlerischen Körperkonzepts maß Grunow dem physischen Klangempfinden besonderes Gewicht bei:

„Das oberste Gesetz, nach dem jede Ordnung aufgebaut ist, heißt Gleichgewicht. Dadurch, daß die Natur dem Menschen durch das Gleichgewichtsorgan im Ohre einen Wächter und Hüter der Ordnung verliehen hat, ist das Ohr zum unmittelbarsten, obersten Richter der Ordnung im menschlichen Organismus bestimmt. Die starke Wirkung der Töne auf den Menschen ist auf das Gleichgewicht zurückzuführen. Das Ohr empfindet bei Anspannung des Organismus dessen lebendige Ordnung in eigner höchster spezifischer Empfindungsform, nämlich als einen Ton (in jeder Art, auch als Geräusch). Aus der Einheit von Ton und Farbe geht eine Lebensform hervor, [...] welche sich am einfachsten

50 Gropius, Walter: Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus, 1923, in: Schneede, Uwe: Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik, Köln: DuMont 1986, S. 200.

und stärksten in der aufgerichteten Menschengestalt und deren geistigem und seelischem Ausdruck offenbart.“⁵¹

Wie sehr die Harmonisierungslehre zu Beginn der 1920er Jahre das *Bauhaus* prägte, zeigt der Text *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus Weimar*, den Walter Gropius in enger Anlehnung an die Ideen Grunows verfasste. Hier schrieb er davon, dass die neue Einheit „im Menschen selbst verankert ist“ und „von dem richtigen Gleichgewicht der Arbeit aller schöpferischen Organe“ abhinge. „Es genügt nicht, das eine oder andere zu schulen, sondern alles zugleich bedarf der gründlichen Bildung“.⁵²

Wenn man Grunows zeitweilige Popularität am *Bauhaus* bedenkt, erstaunt es, daß ihr Unterricht weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Das plötzliche Verschwinden ihrer Person aus dem kollektiven *Bauhaus*-Gedächtnis mag mit den Anfeindungen seitens der konservativen Weimarer Öffentlichkeit zu tun gehabt haben. Wem das frühe *Bauhaus* ein Dorn im Auge war, dem diente zumeist der Unterricht von Grunow als Aufhänger zur Kritik. Die konkrete Unterrichtssituation soll deshalb anhand einer Polemik der *Weimarischen Zeitung* dargestellt werden, die zu den eifrigsten Kritikern des *Bauhaus* gehörte. Die folgende Beschreibung der Farbenlehre, die einen Teil der Harmonisierungslehre ausmachte, veranschaulicht die Abscheu, die ein Teil der Weimarer Bürger gegen das *Bauhaus* hegte:

„Diese sogenannte Farbenlehre ward im Einzelunterricht beigebracht, und die Unterrichtsmethode schien den Zöglingen oft so auf die Nerven zu fallen, daß Ohnmacht und Krämpfe ärztliche Hilfe nötig machten, ja daß in einem bekannt gewordenen Falle - die Methode arbeitete ja ohne jeden Zeugen - das Opfer dieser Methode schließlich für die Irrenanstalt reif gemacht worden war. Diese Farbenlehre bestand nämlich darin, daß die Zöglinge durch Anstarren von gewissen Farbflecken in eine Art Traumbestand versetzt und mit Hilfe von angeschlagenen Tönen vielleicht auch hypnotisch beeinflusst wurden, und daß man dann schließlich mit einem wichtigen Anschlag auf dem Klavier den Zustand zu lösen versuchte, also daß man das strafgesetzlich verbotene Experiment der Schreckhypnose verwandte und die Gesundheit der Zöglinge bedenklich gefährdete.“⁵³

51 Zitiert nach: Wingler, Hans M.: Das Bauhaus. 1919-1933, Bramsche: Rasch 1962, S. 83.

52 Gropius, in: Schneede 1986, S. 199.

53 *Weimarische Zeitung* vom 13. Mai 1924, zitiert nach: Anschütz, Georg (Hrsg.): Farbe-Ton-Forschungen. Band 3, Hamburg: 1931, S. 53.

Trotz Grunows Ausscheiden im Frühjahr 1924 blieb die Harmonisierungslehre am *Bauhaus* präsent.⁵⁴ Der ganzheitlich geprägte Bühnenleiter Lothar Schreyer, der ihre Lehre fast direkt übernahm (vgl. Kap. 2.4.b), ging in seiner Einschätzung der Bedeutung Grunows für das *Bauhaus* besonders weit: „Ich weiß: Weder die Vorlehre noch die Hauptlehre wäre ohne Gertrud Grunow mit Erfolg durchführbar gewesen, und das *Bauhaus* hätte ohne sie sein schöpferisches Werk nicht vollbracht.“⁵⁵ Auch Paul Klee zeigte eine Affinität zu Grunows Lehre, und selbst László Moholy-Nagy berücksichtigte noch in späteren Jahren Grunows Gedanken vom harmonischen Ausgleich. Für Grunow selbst ergab sich beim Betrachten der malerischen Arbeiten verschiedener *Bauhaus*-Meister „im Ohre eine Empfindung [...]: alle Bilder Feiningers weckten deutlich Orgelklänge, die Bilder Kandinskys später Holzbläserklänge, die Gebilde Klees dagegen kleine musikalische Motive“. Grunow berichtete weiter, dass Kandinsky sich ihr gegenüber entsann, „zu der Zeit, da er die Bilder malte, oft Holzbläser zu hören glaubte.“⁵⁶

Ihren engsten Verbündeten am *Bauhaus* hatte Grunow in Johannes Itten, den Gropius mit der Konzeption der Grundausbildung betraut hatte. 1888 im Berner Oberland geboren, hatte Itten bei Adolf Hölzel in Stuttgart studiert. Hölzel, der auch den späteren *Bauhaus*-meister Oskar Schlemmer unterrichtete, forderte schon 1904 ein neues malerisches Regelwerk. Auf Grundlage der Farbtheorien von Goethe, Runge und Helmholtz entwickelte Hölzel eine Kontrastlehre, die Itten übernahm und zu einem „Kontrapunkt der Malerei“⁵⁷ erweiterte. Als Itten 1916 in Wien eine Privatschule eröffnete, hatte er die grundlegenden Ansätze seiner späteren *Bauhaus*-Lehrmethode bereits entwickelt und konnte sie hier in der Praxis erproben. 1919 kam er auf Empfehlung Alma Mahlers nach Weimar.⁵⁸

In seinem stilbildenden Vorkurs legte Itten den Schülern keine fertigen Gegenstände zum zeichnerischen Kopieren vor, wie es bis dahin an Kunstschulen üblich gewesen war, sondern vermittelte ihnen zunächst

54 Grunow arbeitete nach ihrem Weggang vom Bauhaus an der Hamburger Universität an ähnlichen Experimenten weiter, wie eine Aussage ihres Mitarbeiters Heinz Werner zeigt: „Man kann interessanterweise [...] Schichten beim Kulturmenschen bloßlegen, die genetisch vor den Wahrnehmungen stehen, und die als ursprüngliche Erlebniswelten beim ‚sachlichen‘ Menschentyp teilweise verschüttet sind. In dieser Schicht ist es tatsächlich so, daß Töne und Farben viel mehr ‚gefühl‘ als wahrgenommen werden.“ Werner 1926, S. 69.

55 Schreyer, Lothar: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München: Langen-Müller 1956, S. 172.

56 Zitiert nach: Anschütz 1931, S. 239.

57 Vgl. Schmitz, Norbert M.: *Der Vorkurs unter Johannes Itten - Menschenbildung*, in: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln: Könnemann 1999c, S. 360 ff.

58 Vgl. Fiedler/Feierabend 1999, S. 237.

die Grundgesetze der Farb- und Formlehre, der Komposition und der Gestaltung – eben jenen objektivierbaren „Kontrapunkt“. Auch in den *Analysen alter Meister* lehrte er keine Epochenmerkmale, sondern versuchte, überzeitliche ästhetische Kriterien zu extrahieren. Ittens Unterricht legt den Vergleich mit Kandinsky und seinem „Generalbaß der Malerei“ nahe, der sich bei genauer Betrachtung als das strengere Konzept erweist: Zwar schwankte Kandinsky in seiner eigenen Kunst zwischen Berechnung und individueller Formgebung, doch sein „Generalbaß“ sollte ein sachlich anwendbares Regelwerk sein. Für Itten stand dagegen die ganzheitliche Schulung des Menschen im Mittelpunkt.⁵⁹ Der Rationalismus der Form war hier ein Mittel zur Heranbildung eines metaphysischen Empfindens. So achtete Itten auch bei der Bewertung von Studienarbeiten auf die Individualität des Ausdrucks. Ein wichtiger Lehrbegriff war der des „Rhythmus“ als Sinnbild für die Einheit von Körper und Seele. Der Vorkurs begann mit Gymnastik und Atemübungen auf dem Dach des *Bauhaus*, denn die Schüler sollten sich zunächst entkrampfen und ihre innere Ruhe finden, um danach unter Ittens Anleitung ihren Fokus auf die Kunst zu richten.⁶⁰ Itten bezog sich dabei explizit auf die Methoden Gertrud Grunows, die den Körper in das Zentrum ihrer Lehre stellte: „Sie sagt: ‚Klang und Farbe lösen im Menschen Bewegungen aus, und zwar in ganz bestimmten Zentren, für ganz bestimmte Töne und Farben.‘ So hat sie ein System von übereinstimmenden Tönen und Farben gefunden durch das Mittel der Bewegungskonsequenzen.“⁶¹

Ittens Anwendung Grunowscher Arbeitsweisen steht sein enger Kontakt mit dem Wiener Komponisten Josef Matthias Hauer gegenüber. Die

59 Itten führte auch die fernöstliche *Mazdaznan*-Lehre am Bauhaus ein, der alsbald Teile der Schülerschaft angehörten. *Mazdaznan* beinhaltete Vorschriften zur (vegetarischen) Ernährung, Atem- und Sexualregeln sowie zahlreiche Gesundheitsmaßnahmen. Auch eine „Rassenlehre“, nach der die weiße Kultur auf der höchsten Entwicklungsstufe stand, war Teil dieser Philosophie. Nach Ittens Weggang verschwand auch die *Mazdaznan*-Lehre vom Bauhaus (vgl. Droste 1990, S. 32 f.). Er selbst verabschiedete sich später von den problematischen Inhalten seiner Lehre und wurde in solch ideologisch entschärfter Form nach dem Zweiten Weltkrieg zum Vorbild vieler Designer.

60 Dieses Vorgehen kann im Zusammenhang mit dem expressionistisch begründeten Ausdruckstanz betrachtet werden, der in diesen Jahren von Mary Wigman an der Hochschule in Dresden-Hellerau gelehrt wurde. Ihre ganzheitlichen Ideen der Umsetzung von Klang in Bewegung stießen auch am Bauhaus auf Interesse. Wigman selbst half bei einer Aufführung des *Triadischen Balletts* 1923 in Dresden aus. Auch ihre Schülerin Gret Palucca unterhielt enge Beziehungen nach Weimar und Dessau. Vgl. Wesemann, Arnd: Die Bauhausbühne, in: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln: Könemann 1999, S. 548 f.

61 Itten, Anneliese/Rotzler, Wilhelm (Hrsg.): *Johannes Itten*, Zürich: Orell Füssli 1972, S. 67.

schöpferische Beziehung zwischen Itten und Hauer verhielt sich ähnlich wie die zwischen Kandinsky und Schönberg: Beide Künstler entdeckten im Werk des anderen Entsprechungen zur eigenen Arbeit und nahmen gegenseitige Anregungen auf. Hauer war von der Geistesverwandschaft Ittens so beeindruckt, dass er eine künstlerische Symbiose beider für möglich hielt: „[...] so soll die Welt langsam spüren lernen, daß immer keiner von uns fehlt, daß wir zusammen ein Ganzes bilden (Aug und Ohr), aus dem die neue Welt der Intuition hervorgehen wird.“⁶² Hauer entwickelte einen *Klangfarbenkreis*, in dem er die kalten Farben mit dem Quintenzirkel und die warmen Farben mit dem Quartenzirkel korrespondieren ließ. Itten integrierte Hauers Intervallehre in seine Theorie der Farben, welche er als „ein traumhaftes Klingen“ und „Musik gewordenes Licht“⁶³ bezeichnete. In Ittens offensichtlicher Euphorie zeigen sich Freude und Erleichterung darüber, dass die Suche nach exakten Farbe-Klang-Zuordnungen eine tatsächliche Entsprechung im interdisziplinären Austausch gefunden zu haben schien.

Die Anschauung von Ittens Bildern half Hauer 1919 über eine kompositorische Krise hinweg. Im Gegenzug regte er Itten dazu an, Klavier zu spielen und Musikstücke zu komponieren. Beide schmiedeten auch Pläne für eine Weimarer Musikschule unter der künstlerischen Leitung Hauers, die sich allerdings aus finanziellen Gründen nicht verwirklichen ließen. Stattdessen erarbeitete Hauer eine einfache Notenschrift und ermunterte Itten, anhand dieser selbst am *Bauhaus* Musik zu unterrichten: „Erteilen Sie in Weimar auch ungeniert Musikunterricht von Grund auf, ich erkläre hochoffiziell und feierlich, daß Sie hierzu vollkommen befähigt sind. Die Methode ist die denkbar einfachste der Welt, allerdings nur bei ausgesprochen musikalischen Individuen anwendbar.“⁶⁴

Da Itten im Kern bildender Künstler blieb, kam die hier geforderte Musiklehre nicht zustande. Dies ist bedauerlich, weil eine Lehrverpflichtung Hauers für einige Zeit durchaus in der Luft gelegen zu haben scheint. Dass weder Schönberg noch Hauer längere Zeit in Weimar verbrachten, ist als doppelt verpasste Chance für die Musik am *Bauhaus* zu bewerten.⁶⁵

62 Zitiert nach: Bothe 1994, S. 367.

63 Itten, Johannes: *Kunst der Farbe*. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst, Ravensburg: Maier 1961, S. 15.

64 Zitiert nach: Bothe 1994, S. 364 ff.

65 Hauers Vorstellungen von einer total kontrollierbaren Musik betrachte ich in Kapitel 2.6.

2.3 Musik außerhalb der Werkstätten

Da Musik am *Bauhaus* kein Unterrichtsfach war und es weder eine Lehrkraft, noch ein eigenes Budget für sie gab, fanden musikalische Experimente und Aufführungen zumeist außerhalb des Unterrichts statt. Dieses Kapitel sammelt und kommentiert die musikalischen Aktivitäten, die sich ohne interdisziplinäre (Theater-)Einbindung ereigneten. Sie fanden auf den *Bauhaus*-Festen und der *Bauhaus*-Woche 1923 statt. Im privaten Rahmen zeitigte die Auseinandersetzung mit der Musik von Johann Sebastian Bach auch Arbeiten, die über die Musik hinausgingen.

a. Bach-Rezeption – Kompositionen und Übersetzungen in den Raum

Als gemeinsamer musikalischer Nenner lässt sich am *Bauhaus* eine Vorliebe für das Werk von Johann Sebastian Bach ausmachen. Ob im direkten kompositorischen Ausdruck, in bildlichen Übersetzungen oder theoretischen Schriften: Bachs Fugentechnik, die „Kunst, alles aus einem zu erzeugen“⁶⁶, galt als ideale Verbindung von Mathematik und kontrolliertem Ausdruck. Auch wenn die Bevorzugung von Barockmusik in dem sonst so radikal auf Modernität pochenden *Bauhaus* seltsam anmutet, kann den Bach-Liebhabern wie Paul Klee, Lyonel Feininger und Henri Nouveau nicht ohne weiteres der Vorwurf des Konservatismus gemacht werden. In ihrer musikalischen Präferenz zeigt sich vielmehr die innere Verwandtschaft von Bachs Komposition nach Maß und Zahl zum *Bauhaus* – und der historische Standort des *Bauhaus* am Scheidepunkt zwischen Tradition und Moderne.

Die Bach-Bezüge in Paul Klees Werk und Unterricht habe ich bereits in Kapitel 2.2.a geschildert. Wie Klee, so stammte auch Lyonel Feininger aus einer musikalischen Familie: Sein Vater war Violinist an der New Yorker *Metropolitan Opera* und brachte seinem Sohn schon früh das Geigenspiel bei. Seine Fähigkeiten am Klavier erarbeitete sich Lyonel Feininger als Autodidakt. Er entschied sich erst spät für die Malerei und blieb auch danach der Barockmusik eng verbunden. Als ihn Gropius für das *Bauhaus* verpflichtete, hatte Feininger des Weiteren bereits eine Karriere als Zeitungs-Karikaturist hinter sich. Um 1911 geriet er unter den Einfluss des Kubismus und stellte in der Berliner *Sturm*-Galerie aus. Eines seiner kubistisch-zergliederten Kathedralenbilder zierte auch das erste *Bauhaus*-Manifest. Zwischen 1921 und 1927 schrieb Feininger drei Klavier- und neun Orgelfugen, die meisten von ihnen am *Bauhaus* in

66 Arnold Schönberg, zitiert nach: von Maur 1985, S. 328.

Weimar.⁶⁷ Stilistisch hielt er sich dabei eng an die Kompositionsweise Johann Sebastian Bachs. Ein Teil von Feiningers Fugen wurde 1994 unter dem Titel *Das Klavierwerk* veröffentlicht. Zwar betrachtete Feininger Malerei und Musik als in sich geschlossene Kunstformen, doch lässt sich im handwerklich ausgerichteten Charakter der Fugentechnik durchaus ein Zusammenhang zwischen dem kompositorischen und dem malerischen Werk Feiningers ausmachen. Schon 1914 schrieb er von seinem Vorhaben, „die Ausdrucksmittel zu vereinfachen. Immer mehr wird mir das klar, wenn ich zu Bach komme“⁶⁸.

Der *Bauhaus*-Schüler Heinrich Neugeboren, der sich später Henri Nouveau nannte, erstellte 1928 auf Anregung Kandinskys sein berühmtes Bach-Monument, in dem er einen Teil (die Takte 52 bis 55) der Es-Moll-Fuge ins Plastische übersetzte. Neugeboren erklärte sein Vorgehen dabei wie folgt: „In zwei hintereinanderliegenden Zonen werden plastisch gezeigt: (1) horizontal der konstruktive Verlauf, (2) vertikal die Entfernung eines jeden Tones vom Grundton, der Tonika, (3) von vorn nach hinten – sowohl auf der Basis wie auch im Winkel von 45 Grad ansteigend – die Entfernung der Stimmen voneinander.“⁶⁹

Auch Kurt Schmidt, von dessen Theaterarbeiten noch die Rede sein wird, versuchte sich an dem bildnerischen Einbezug einer musikalischen Dimension. In der Holzarbeit *Konstruktives Relief* (1923) „wurden horizontal – und vertikal – gegliederte Holzleisten in verschiedenen Varianten komponiert und in einer musikalisch klingenden Farbgestaltung zu einem Charakter einer Farborgel gefügt“⁷⁰. In eine ähnliche Richtung wies das seriell organisierte Glasrelief *Fuge* von Josef Albers, dessen kontrapunktische Struktur der Künstler anschaulich erläuterte:

„Was die Instrumentierung angeht, so besteht sie aus drei kontrastierenden Stimmen, Weiß und Schwarz auf dem hellroten Grund, der nicht nur die beiden ersten Stimmen trägt, sondern zugleich an ihrer vertikalen und horizon-

67 Über weitere Musikkompositionen außerhalb der Bühnenwerkstatt geben die Archive keine Auskunft. Trotzdem wagte der Pianist Steffen Schleiermacher 1999 eine Aufnahme mit Rekonstruktionen von Stücken einiger Komponisten, die mehr oder weniger stark mit dem Bauhaus assoziiert waren: Josef Matthias Hauer, Stefan Wolpe, Wladimir Vogel, George Antheil und Hans Heinz Stuckenschmidt. Es handelt sich bei den ausgewählten Stücken um zeittypische Arbeiten, die weniger für das Bauhaus, als vielmehr für allgemeine Strömungen der 1920er Jahre stehen. Keines der Stücke ist nachweislich am Bauhaus entstanden. Vgl. Schleiermacher, Steffen: *Musik am Bauhaus* (Beiheft zur CD *Music At The Bauhaus*), Detmold: Dabringhaus & Grimm 1999.

68 Zitiert nach: Ness, June L. (Hrsg.): *Lyonel Feininger*, London: Lane 1975, S. 114.

69 Zitiert nach: Fiedler/Feierabend 1999, S. 145.

70 Schmidt, zitiert nach: von Maur 1985, S. 205.

talen Interaktion teilnimmt. Analog zur akustischen Klangmischung in der Musik erzeugt sie in der Wahrnehmung eine Vielfalt von Nuancen.“⁷¹

Albers und Neugeboren stellten die Fuge als zeitlichen Ablauf dar. In dieser Arbeitsweise waren bereits die frühen Experimente im abstrakten Film (etwa von Viking Eggeling und Hans Richter) angelegt, bei denen die bildliche Kontrapunktik in der realen Zeit verlief (vgl. Kap. 2.4.e).

b. Konzerte

Mit der *Bauhaus*-Woche 1923 präsentierte sich die Hochschule zum ersten Mal einer größeren Öffentlichkeit.⁷² Neben einer umfassenden Ausstellung in den eigenen Räumlichkeiten, Vorträgen und Filmvorführungen, fanden im *Weimarer Nationaltheater* verschiedene Konzerte und Aufführungen statt. Auf dem Theaterprogramm standen Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett* und ein *Mechanisches Kabarett*, welches auch *Das mechanische Ballett* mit der Musik von Hans Heinz Stuckenschmidt umfasste.

Die Konzerte fanden an zwei aufeinander folgenden Tagen statt. Am ersten Abend wurden die *Marienlieder* von Paul Hindemith und *Sechs Klavierstücke* von Ferruccio Busoni gespielt. Am zweiten Tag spielte das Weimarer Staatsorchester das *Concerto Grosso für sechs Soloinstrumente* von Ernst Krenek und Igor Stravinskys *Geschichte vom Soldaten*. Die musikalische Gesamtleitung hatte Hermann Scherchen. Alle aufgeführten Komponisten waren zu den Konzerten anwesend. An einer Aussage Busonis wird deutlich, dass die Vorgänge am *Bauhaus* auch außerhalb der Landesgrenzen aufmerksam beobachtet wurden:

„Ein Konzert, das ich im *Bauhaus* in Weimar gab, brachte mich mit allen Künstlern dieses Hauses, welches unter der Leitung des Architekten Walter Gropius stand, in freundschaftliche Beziehung, so zu Kandinsky, Klee, Feininger, Gertrud Grunow und anderen. Zum *Bauhaus* stand auch der Begründer der ‚Zwölftontechnik‘, Matthias Hauer in Beziehung. Sein Buch ‚Die Zwölftontechnik‘ war früher erschienen als ‚Die Harmonielehre‘ von Schönberg.“⁷³

Obwohl geplant war, Konzerte nach der *Bauhaus*-Woche zu einer regelmäßigen Einrichtung werden zu lassen, ist lediglich etwas über die zahlreichen Auftritte der *Bauhaus*-Kapelle bekannt.

71 Albers, zitiert nach: ebd., S. 34.

72 Hierzu und zum Folgenden vgl. Stuckenschmidt 1976, S. 17 ff.

73 Zitiert nach: Kosnick, Heinrich: Busoni. Gestaltung durch Gestalt, Regensburg: Bosse 1971, S. 134.

c. Die *Bauhaus*-Kapelle

Die *Bauhaus*-Kapelle wurde 1924 von Andreas Weininger ins Leben gerufen. Die Besetzung wechselte über die Jahre, da die Kapelle ausschließlich aus Studierenden bestand. Gastauftritte in verschiedenen Städten bescherten ihr den Ruf, eine der temperamentvollsten Jazz-Bands Deutschlands zu sein. Die Kapelle bestand bis zur Auflösung des *Bauhaus* 1933. Offizielle Aufnahmen sind nicht erhalten.

Die Band arbeitete hauptsächlich mit Klavier und selbstgebauten Schlag-, Streich- und Blasinstrumenten. Auch die Musik selbst richtete sich nicht nach starren Formen: Die Musiker, zumeist Autodidakten, improvisierten über Gesellschafts- und Volkstänze und eigentümlich adaptierte Avantgardemusik, später auch über amerikanische Jazzstandards. Im Vordergrund stand die humoristische Begleitung von Festivitäten am *Bauhaus* und rund um Weimar. Der ehemalige Student Friedhelm Strenger beschreibt die experimentelle Frühzeit der Kapelle:

„Wir spielten in der ‚klassischen‘ Fünfer-Besetzung mit 10 Instrumenten. Ich spielte außer dem Piano noch Ziehharmonika (bayr. Okarina). [...] Mit ganz wenigen Ausnahmen haben wir nie ausländische noch deutsche ‚Schlager‘ (oder heute ‚Hits‘) gespielt. Es waren amerikanische, russische, französische, englische, ungarische und jüdische Lieder, die wir aus Notenmaterial zusammenstellten; oft mehrere dieser Lieder in entsprechenden Teilen zusammengestellt und dann im Dixie- bzw. Orleans-Sound gespielt. [...] Wir haben, da kaum einer von uns richtig Noten konnte, nach Plattenmaterial gearbeitet, bzw. richtige Notencollagen hergestellt, die wir dann mit Buchstaben und Ziffern und Tonart uns gegenseitig zuriefen bzw. notierten. Also so etwas wie ‚Folk-Song in Jam-Session‘.“⁷⁴

Auch Lux Feininger spricht der *Bauhaus*-Kapelle ein eigenes musikalisches Profil zu. Sie habe in den Jahren unter Weininger keineswegs Jazz-Musik kopiert, sondern sich vielmehr auf eigenständige Weise osteuropäischer Musik gewidmet. Feininger erzählt in seinen Erinnerungen von der Begebenheit, dass eine „ernsthafte“ Berliner Jazz-Band, die zur Eröffnung des *Bauhaus* in Dessau eingeladen worden war, von der „arkadischen Einfachheit“ der *Bauhaus*-Kapelle „an die Wand gespielt“ worden sei.⁷⁵ Zu dieser Zeit war auch Alexander Schawinsky, der selbst aus Ungarn stammte, Mitglied der Kapelle. Schawinsky hatte in früheren Jahren auf Reisen und bei Arbeiten für das Kabarett traditionelle Stücke

74 Strenger, Friedhelm. *Bauhaus-Kapelle*. Brief an das Bauhaus-Archiv (Manuskript), 13.5.1976.

75 Zitiert nach: Bothe 1994, S. 377.

gesammelt und bearbeitet, die nun zum Einsatz kamen: „Er spielte Klavier und sang dazu, wenn auch beinahe unhörbar, im Ansturm der vielen Rhythmus- und Radau-Instrumente.“⁷⁶ Das berühmteste Stück der Kapelle war der *Bauhaus-Pfiff*, eine „Aufforderung zum Tanz“, die auf den ersten sieben Tönen eines Liedes ungarischer Rekruten beruhte. Das Stück galt gemeinhin als „Erkennungsmelodie“ der Bauhäusler.⁷⁷ Lux Feininger kritisierte die Entwicklung der Kapelle, die sich in den Dessauer Jahren dem amerikanischen Jazz und populärer Tanzmusik annäherte. Die neue Ausrichtung führte laut Feininger zur „Bourgeoisierung der einstmals einer lebenskräftigen Bohème entsprungenen Gruppe“⁷⁸. Der Performance-Charakter, der gerade aus der offensiven Nicht-Beherrschung der Instrumente hergerührt haben mag, sei danach zugunsten seriöserer musikalischer Unterhaltung in den Hintergrund getreten.

Die stürmischen Auftritte der Kapelle begleiteten auch die Feste der *Bauhaus*-Bühne, die von improvisierten Theater-Aufführungen bereichert wurden. Der Kunsthistoriker Angel Gonzáles bescheinigt solchen Feiern eine besondere Qualität, denn „nur durch Tanzen konnte das *Bauhaus* die entgegengesetzten Kräfte vereinen und versöhnen, die es zu zerstören drohten“⁷⁹. Zwar lässt sich aus dem musikalischen Gehalt der Kapelle kein struktureller Zusammenhang zu den bildenden Künsten herleiten; in der sozialen Funktion der Gruppe spiegelt sich jedoch das experimentelle und aufgeheizte Klima, das den Rahmen für die Arbeit am *Bauhaus* gab.

2.4 Die *Bauhaus*-Bühne

Walter Gropius erklärte zur *Bauhaus*-Woche 1923:

„Das Bühnenwerk ist als orchestrale Einheit dem Werk der Baukunst innerlich verwandt, beide empfangen und geben einander wechselseitig. Wie im Bauwerk alle Glieder ihr eigenes Ich verlassen, zugunsten einer höheren gemeinsamen Lebendigkeit des Gesamtwerks, so sammelt sich auch im Bühnenwerk eine Vielheit künstlerischer Probleme, nach diesem übergeordneten eigenen Gesetz, zu einer neuen größeren Einheit.“⁸⁰

76 Lux Feininger, zitiert nach: ebd., S. 374.

77 Gelegentlich wurde der Text „Itten, Muche, Masdaznan, ist nun endlich abgetan“ darüber skandiert. Masdaznan, bzw. Mazdaznan war die zeitweilig von Johannes Itten, Georg Muche und anderen proklamierte fernöstliche Heilslehre, die nach dem Weggang von Itten am Bauhaus in Verruf geriet. Vgl. Kap. 2.2.c., Fußnote 59.

78 Lux Feininger, zitiert nach: ebd., S. 378.

79 Zitiert nach: Wesemann 1999, S. 543.

80 Gropius, in: Schneede 1986, S. 207.

Während Gropius in diesem Zitat die Bühne als den Ort der großen Zusammenkunft beschreibt, erfüllte sie am *Bauhaus* auch die Funktion als Labor: Für die im Programm von 1919 erklärte Absicht, die gesamte Umwelt ästhetisch gestalten zu wollen, brauchte es zunächst exemplarische Versuche im kleinen Maßstab. An der Bühne konnten übergreifende Ideen trotz begrenzter Mittel am einfachsten und radikalsten erprobt werden. Dass sie als einzige Werkstatt keine abgeschlossene Ausbildung anbot, war der experimentellen Atmosphäre durchaus zuträglich; ihre Mitglieder waren Schüler anderer Werkstätten, in denen sie ihr Diplom anstrebten. So trafen in der Bühnenarbeit auch die unterschiedlichen, am *Bauhaus* wirkenden Kräfte auf besonders engem Raum zusammen. Diese, sich mitunter erheblich widerstrebenden Strömungen machten es den jeweiligen Leitern der Bühne schwer, ihr eine einheitliche Färbung zu verleihen.⁸¹

Die Arbeit teilte sich in den theoretischen Entwurf, die Herstellung der Bühnenmittel und die Erprobung der praktischen Umsetzbarkeit. Die Entwürfe schwankten zwischen realistisch umzusetzenden Projekten und visionären Planungen, deren utopischer Charakter von vornherein einkalkuliert wurde. Doch selbst Entwürfe, die eigentlich nicht als ferne Zukunftsszenarien gedacht gewesen waren, scheiterten häufig an der mangelnden Ausstattung. So verblieben viele Ideen im Planungsstadium – manche von ihnen aber gaben wichtige Impulse für spätere Strömungen außerhalb des *Bauhaus*.

Die Musik spielte an der Bühne eine entscheidende Rolle. Zum einen trat sie hier besonders klar als abstraktes Bezugssystem hervor, andererseits zeitigte die Verlegenheit um die passenden Klänge hier die deutlichsten Konsequenzen.

a. Kandinskys Bühnenarbeit

Seine theoretische Position in Bezug auf das Theater entwickelte Kandinsky schon 1912 in dem Aufsatz *Über Bühnenkomposition*, der im Almanach *Der Blaue Reiter* abgedruckt wurde. Ausgangspunkt seiner Überlegungen war die allgemeine Lage von Drama, Oper und Ballett. Er schildert, wie „das Konzentrieren auf materielle Erscheinungen“ im 19. Jahrhundert zu einer Spezialisierung geführt habe, „die immer sofort entsteht, wenn keine neuen Formen geschaffen werden“⁸². Als Folge hätten sich die drei bekannten Arten von Bühnenwerk „versteinert“, deren Schwächen er aufzählt: Das Drama ergehe sich für gewöhnlich in der „Beschreibung des äußeren Lebens“, während seelische Vorgänge

81 Vgl. Wesemann 1999, S. 540 ff.

82 Hierzu und zum Folgenden vgl. Kandinsky 1973, S. 52 ff.

ausgespart blieben. Dem Ballett wirft Kandinsky vor, dass es sich mit der „Liebe in einer kindlichen Märchenform“ begnüge. Im Bereich der Oper lobt er zwar Wagners Versuche, Musik, Text und Bewegung enger miteinander zu verknüpfen; allerdings verblieben die einzelnen Teile in einem „äußeren Zusammenhang“, da sie einander im Sinne einer „positiven Addierung“ nachahmten: Einer dramatischen Zuspitzung der Handlung etwa entspreche die Musik meistens durch zunehmende Lautstärke. In dieser Parallelführung sieht Kandinsky aber lediglich eine von zahlreichen Möglichkeiten, die Elemente untereinander in Beziehung zu setzen. Zur Erweiterung des Spektrums definiert er das Kunstwerk abseits seiner Materialität: In Klang, Farbe und Wort sei es gleichermaßen Ausdruck der „feineren Seelenvibrationen“ des Künstlers. Die Kunst habe ihr Ziel darin, „eine beinahe identische Vibration in der Seele des Empfängers“⁸³ auszulösen. In diesem Sinne fordert Kandinsky, die Bühnenkomposition „auf den Boden des Innerlichen“⁸⁴ zu stellen und den äußeren Vorgang einer Handlung fallen zu lassen. Dieser Schritt könne die theatralen Ausdrucksmöglichkeiten erweitern, da sie sich fortan keiner Erzählung mehr unterzuordnen hätten. Weitergehend schlägt er vor, auf die äußere Einheitlichkeit der Mittel (und somit auf die gegenseitige Nachahmung) zu verzichten und analog zur musikalischen Dissonanz auch das Disparate zuzulassen. Für die Bühnenmittel bedeute dies eine emanzipierte Gleichbehandlung von Musik, Tanz und farbigem Licht „zwischen den zwei Polen [...] Mitwirkung und Gegenwirkung. Graphisch gedacht können die drei Elemente vollkommen eigene, voneinander äußerlich unabhängige Wege laufen.“ Zumindest in der Theorie ist die Musik somit von ihrem Begleitcharakter entbunden. Hinsichtlich der Funktion des Wortes wirkt Kandinsky unentschieden: Neben dem reinen Stimmklang könne Sprache „eine gewisse Stimmung“ bilden, „die den Seelenboden bereit und empfänglich macht“.

Die im *Blauen Reiter* nachstehende „kleine Komposition“ *Der gelbe Klang*⁸⁵ beginnt Kandinsky mit einer Relativierung: Der Leser solle „die Schwächen“ des Stücks „nicht dem Prinzip zuschreiben, sondern sie auf die Rechnung des Verfassers“⁸⁶ stellen. *Der gelbe Klang* besteht aus einer Einleitung und sechs Bildern, deren Einzelelemente Kandinsky in unterschiedlich detaillierten Regieanweisungen festschreibt. Die farbliche Ausgestaltung etwa ist weitaus genauer geregelt als der Musikein-

83 Ebd., S. 49 f.

84 Ebd., S. 58 f.

85 Es ist die einzige seiner Farbopern, die zu Lebzeiten publiziert wurde, während die übrigen (*Violett*, *Grüner Klang* und *Schwarz und Weiß*) im Entwurfsstadium blieben. Vgl. Kandinsky, Wassily: Über das Theater (Herausgegeben von Jessica Boissel), Köln: DuMont 1998.

86 Kandinsky/Marc 1984, S. 208.

satz, der zumeist vage bleibt. Als Hauptpersonen agieren stilisierte Menschen in Trikots, deren Farbigkeit sich bis auf die Haare und Gesichter erstreckt. Sie bewegen sich nach genau festgelegten Mustern. Der Tenor und ein Chor sind, für das Publikum unsichtbar, hinter der Bühne postiert.

In der Einleitung schreibt Kandinsky für das „Orchester einige unbestimmte Akkorde“⁸⁷ und eine nicht weiter charakterisierte „Introduktion“ vor. In Bild 1 „beginnt die Musik, erst in hohen Lagen. Dann unmittelbar und schnell zu unteren übergehend.“ Der Chor soll daraufhin „ganz hölzern und mechanisch“ klingen. Bald danach „fliegen von links nach rechts rote undeutliche Wesen“. Mit der folgenden Anweisung „Dieser Flug spiegelt sich in der Musik ab“, setzt Kandinsky ein tonmalerisches Mittel ein. In Bild 2 gibt er „mit sich oft wiederholenden *a* und *h* und *as*“ erstmals Tonhöhen an. Das *as* taucht im weiteren nicht mehr auf, während Kandinsky noch mehrfach *a* und *h* vorgibt. Bis auf die Anmerkung „Sprünge vom ff. zum pp.“ (ebenfalls in Bild 2) sind Kandinskys Musikvorgaben ansonsten rein assoziativer oder metaphorischer Natur. Aus Bild 3 geht bezüglich der Musik lediglich hervor, dass sie „immer dunkler“ wird, vergleichbar dem „Hineindrücken einer Schnecke in ihre Muschel“, bis die Klänge „ganz geschmolzen“ sind. Bild 4 enthält keine Musikvorschriften, und in Bild 5 beschreibt Kandinsky eine Szene, die sich mehrfach ereignen soll, um erst in einer Fußnote hinzuzufügen, dass „natürlich auch die Musik wiederholt werden“ müsse, wobei er ihren Charakter nicht weiter umschreibt. In einem anschließenden Tanz ändert sich das Tempo der Bewegungen, „wobei es manchmal mit der Musik zusammengeht und manchmal auseinander“. Im Finale von Bild 5 fangen im Orchester zunächst „einige Farben an zu sprechen“, um sich dann zu einem „Durcheinander“ zu steigern. Bild 6 charakterisiert die Musik im Schlussbild als „ausdrucksvoll, dem Vorgang auf der Bühne ähnlich“.

Der Einsatz von Stimmen und Gesang veranschaulicht eine breite Ausdruckspalette: Gesprochene Passagen mit eindeutiger Textvorgabe (vor allem in Bild 2) wechseln sich mit Angaben wie „undeutlich“ und „ohne Worte“ ab. In Bild 3 schlägt Kandinsky ein Fantasiewort vor („z.B. Kalasimunafakola!“). Gelegentlich umschreibt er den abstrakten Stimmklang, etwa als „hölzern“, „nasal“ oder „grell, angsterfüllt“. Während Kandinskys Musik- und Sprachklangangaben ungenau bleiben, ließe sich aus seiner kleinteiliger abgestuften Farbreihe durchaus eine Partitur für den Einsatz bestimmter Lichtstrahler ableiten. Deutlich wird auch Kandinskys Bemühen, die Elemente einander im Sinne von „Mitwirkung und Gegenwirkung“ zuzuordnen, wie er es selbst in dem

87 Hierzu und zum Folgenden vgl. ebd., S. 212 ff.

Aufsatz *Über Bühnenkomposition* empfohlen hatte: „Das grellste Licht ist erreicht, die Musik ist ganz geschmolzen“ (Bild 3) beschreibt die Gegenwart, während in der letzten Szene der Einklang aller Mittel auf eine Art abstraktes Pathos hinzielt, das in seiner Schlusswirkung durch-aus noch ein narratives Moment durchschimmern lässt.

Kandinsky beteiligte den Komponisten Thomas von Hartmann (geboren 1883) an *Der gelbe Klang*. In einem Brief schrieb Kandinsky ihm: „Die Musik soll kein musikalisches Poem sein, sondern eine der drei Linien, aus denen das Gewebe des Werkes wird“⁸⁸. Tatsächlich scheint Kandinsky in Hartmann keinen eigenständigen Künstler, sondern eher einen musikalischen Mitarbeiter gesehen zu haben, der lediglich damit betraut war, Kandinskys Ideen ohne eigenen künstlerischen Impetus umzusetzen. Kandinsky wurde sogar schon verdächtigt, aus diesem Grund mit Absicht keinen profilierten Komponisten verpflichtet zu haben.⁸⁹ Für die Uneigenständigkeit Hartmanns spricht sein Beitrag zum *Blauen Reiter*: Der Aufsatz *Über Anarchie in der Musik* zeigt eine, wenn auch eigenwillige, musikalische Auslegung der Gedanken Kandinskys. Die Instanz der „inneren Stimme“ steht bei Hartmann für die Missachtung von „äußeren Gesetzen“.⁹⁰ Musikalische „Anarchie“ aber meint nichts anderes als den Einsatz von Dissonanzen. Das regelhafte Moment von Kandinskys Theorie kommt bei Hartmann nicht vor. Seine Komposition und ihren Bezug zur Bühnenhandlung in *Der gelbe Klang* hielt er nur ansatzweise in schriftlicher Form fest, ansonsten tat er es Kandinsky mit diffusen Anweisungen gleich („Die Musik trägt während des gesamten ersten Bildes nur die Stimmung bei“⁹¹). Die unpräzise Dokumentation lässt sich mit der spontanen Arbeitsweise erklären: „Hartmann saß meistens improvisierend am Klavier, während Kandinsky die Bühnenhandlung vorstellte.“⁹²

So wegweisend *Der gelbe Klang* in seiner Grundanlage gewesen sein mag (was durch obige Darstellung durchaus nicht in Zweifel gezogen werden soll), so muss doch klar festgestellt werden, dass weder Kandinsky noch Hartmann ein schlüssiges Konzept zur Musik vorlegen konnte. Dies mag mit dazu beigetragen haben, dass es Kandinskys Versuche, seine Farboper auf die Bühne zu bringen, kein einziges Mal zur

88 Eller-Rüter, Ulrika-Maria: Kandinsky. Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts, Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1990, S. 218.

89 Vgl. Dömling, Wolfgang: „Die reine abstrakte Form des Theaters“. Kandinsky, Schönberg und das experimentelle Theater, in: Floros, Constantin/Geiger, Friedrich/Schäfer, Thomas (Hrsg.): Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main: Lang 2000, S. 30.

90 Kandinsky/Marc 1984, S. 88 f.

91 Zitiert nach: Hahl-Koch 1985, S. 355.

92 Eller-Rüter 1990, S. 66.

Aufführungsreife brachten – auch nicht am *Bauhaus*, wo gemeinsame Planungen mit Oskar Schlemmer in einem frühen Stadium scheiterten. Doch allein das Vorhaben zeigt, dass Kandinsky seinen in München entwickelten Theaterstrategien auch am *Bauhaus* noch ihre Geltung zusprach.

In Dessau ergab sich für Kandinsky die erste und einzige Gelegenheit, ein abstraktes Bühnenstück in der Praxis zu erproben – und zwar ohne, dass ihm die Verlegenheit um eine passende Musik hätte in die Quere kommen können: 1928 entwarf er das Bühnenbild zu einer Inszenierung von Modest Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung*. Mussorgsky hatte die Musik 1874 anlässlich des Todes eines befreundeten Malers und unter dem Eindruck von dessen Bildern geschrieben.⁹³ Die Komposition bestand aus zehn Klavierstücken, die durch die variierte Wiederkehr einer Promenade miteinander verbunden wurden. War das Stück als assoziative Übersetzung von Malerei in Musik entstanden, so handelte es sich bei Kandinskys Arbeit um eine Rückübersetzung der Musik in ein malerisches Bühnenbild.⁹⁴ Kandinsky setzte lediglich in einer einzigen Szene Tänzer ein, ansonsten wirkte allein die Kulisse in abstrakten Formen und Farben. Wegen der einfachen technischen Ausstattung der Bühne kam allerdings weniger ausgefeilte Mechanik als vielmehr menschliches Geschick zum Einsatz. Felix Klee, Kandinskys Assistent während der Produktion, berichtete von den komplexen Vorgängen während der Aufführung: „Wir mussten furchtbar arbeiten. Ich hatte ständig eine Dekoration oder Lampe zu bewegen“⁹⁵. Felix Klee betonte auch die musikalische Methode, nach der das Bühnenbild konzipiert war: „Das Hauptprinzip der Inszenierung ist die Entwicklung der Bilder in der Zeit, das heißt allmählicher Auf- und Abbau der farbigen Formen – der musikalischen Entwicklung entsprechend.“⁹⁶ Kandinsky hielt sich in seiner Interpretation eng an Mussorgskys Musik.

Die Uraufführung von *Bilder einer Ausstellung* fand im April 1928 im Dessauer *Friedrich-Theater* statt. Als Relikte der Aufführung sind die Bühnenbilder, stark voneinander abweichende Augenzeugenberichte sowie ein Aufsatz Kandinskys erhalten, aus dem sich das Bühnengesche-

93 Victor Hartmann (1834-1873, nicht zu verwechseln mit dem an *Der gelbe Klang* beteiligten Komponisten Thomas von Hartmann) hatte eine Reihe von naturalistischen Zeichnungen, Aquarellen und Ölbildern von Genreszenen und Architekturmotiven angefertigt (Vgl. von Maur 1990, S. 192), die ein Jahr nach seinem Tod in St. Petersburg ausgestellt wurden. Mussorgskys hiervon angeregtes Klavierwerk wurde u.a. von Maurice Ravel instrumentiert.

94 Vgl. de la Motte-Haber 1990, S. 138 ff.

95 Zitiert nach: Kandinsky, Nina: Kandinsky und ich, München: Kindler 1976, S. 154.

96 Zitiert nach: von Maur 1990, S. 192.

hen jedoch kaum rekonstruieren lässt.⁹⁷ Kandinsky selbst soll mit der Aufführung nicht zufrieden gewesen sein. Die Unterordnung der Bühnenmittel unter die musikalische Vorgabe widersprach seiner Vorstellung vollkommen autonomer Elemente. Fast mutet es wie eine Ironie an, dass Kandinsky bei seiner einzigen aktiven Teilnahme an einer Theaterinszenierung mit der bühnenbildnerischen Nachahmung der Musik auf ein Prinzip zurückfiel, das er zuvor theoretisch kritisiert hatte.⁹⁸ Die engen technischen Grenzen mögen Kandinsky zudem das Utopische der angestrebten Synthese vor Augen geführt haben. In seinen Theaterexperimenten zeigen sich somit Züge eines Scheiterns auf hohem Niveau, das für die *Bauhaus*-Bühne genauso paradigmatisch war, wie für ihr Wiederauftauchen in den Theaterideen der 1950er und 1960er Jahre.

Es muss in diesem Zusammenhang allerdings auch auf Kandinskys Aufsatz *Über die abstrakte Bühnensynthese* (1923)⁹⁹ hingewiesen werden, der besonders hinsichtlich der Zielsetzung der *Bauhaus*-Bühne aufschlussreich ist. Kandinsky beschreibt hier zunächst die „äußere Möglichkeit“ des Theaters: „Das Gebäude [...] saugt durch die geöffneten Türen Menschenströme in sich und ordnet sie in schematische strenge Reihen. Alle Augen in einer Richtung, alle Ohren zu einer Quelle.“ Wenn Kandinsky weiter urteilt, dass diese architektonische Disposition „auf die neue Gestaltung wartet“, so lässt sich dies als Hinweis in Richtung der zahlreichen Entwürfe für Kugel- und Totaltheater lesen, die an der *Bauhaus*-Bühne entstanden (vgl. Kap. 2.4.f). Die „innere Möglichkeit“ des Theaters meint dagegen das Geschehen auf der Bühne. Im Sinne der Schaffung einer umfassenden Kunstsynthese wartet auch dieser zentrale Schauplatz „auf die neue Gestaltung“.

Wie schon über 20 Jahre früher in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* weist Kandinsky darauf hin, dass jede Kunst ihre eigene Sprache habe und „von allen anderen grundsätzlich verschieden“ sei. Das Theater aber besitze die Kraft „alle diese Sprachen an sich zu ziehen“. Die Künste, die abseits der Bühne weiter für sich bestehen würden, sollen im Theater „auf eigene Ziele“ verzichten, „um dem Gesetz der Bühnenkomposition zu unterliegen“. Voraussetzung für die „monumentale abstrakte Kunst“ aber sei die theoretische Erforschung der Einzelkünste

97 Vgl. ebd., S. 141 ff.

98 Auch die Einschätzung von Kandinskys Vorgehensweise bei Ulrika-Maria Eller-Rüter lässt an das Prinzip der bloßen Verdopplung der Musik durch die übrigen Bühnenmittel denken, welches er bei Wagner gescholten hatte: „Kandinsky [übersetzt] die musikalische Dynamik in Farb- und Formcrescendi, [...] nach dem Prinzip des ‚Gleichklanges‘, aktiviert also den ‚Bildraum‘ als ‚Resonanzraum‘. Die vielgliedrigen Formen erinnern dabei an Akkorde, [...] hier ist das Klangliche der Katalysator des Geschehens.“ Eller-Rüter 1990, S. 144.

99 Hierzu und zum Folgenden vgl. Kandinsky 1973, S. 80 ff.

sowie der Möglichkeiten ihrer Kombination. Deshalb fordert Kandinsky: „Es sollen Theaterlaboratorien veranstaltet werden“, mit der Aussicht darauf, dass „diese Vorarbeiten zum Schaffen des lebenden Werkes als Werkzeuge dienen“ werden. Mit anderen Worten: Kandinsky scheint seine Theaterversuche lediglich als Erprobungen einer zukünftigen Bühnensynthese eingeschätzt zu haben, nicht als tatsächliche Einlösung seiner theoretischen Forderungen. Auch *Der gelbe Klang*, dessen „Schwächen“ Kandinsky selbst einleitend eingestand, wäre so gesehen kein misslungenes Projekt, sondern ein Versuch mit Erkenntnisgewinn. Ließe sich dieser Ansatz sogar für die gesamte *Bauhaus*-Bühne verallgemeinern (und tatsächlich sprach auch Oskar Schlemmer von der Bühne in Dessau als einem „Versuchsballon“¹⁰⁰), so wäre ihre Geschichte nicht als die eines Scheiterns, sondern als Erfolgsgeschichte zu bewerten.

b. Lothar Schreyer

Kandinsky beeinflusste mit seinen Bühnenaufsätzen zahlreiche Theatermacher. Zu ihnen zählte auch Lothar Schreyer, der als erster Leiter der *Bauhaus*-Bühne von 1919 bis 1921 in Weimar tätig war. In seiner Arbeit finden sich ebenso Versatzstücke aus der Lehre Gertrud Grunows.

Schreyer war von 1911 bis 1918 Dramaturg am *Deutschen Schauspielhaus* in Hamburg. Wie einige spätere *Bauhaus*-Meister arbeitete er dann für einige Zeit an der *Sturm*-Bühne in Berlin, bevor er die *Hamburger Kampfbühne* gründete. Obwohl Schreyer aus einem expressionistischen Umfeld kam, versuchte er, die Bühnenelemente in höchstmöglicher Stilisierung zu bündeln. Im Geiste Kandinskys war es seine Absicht, den „Bühnenraum [als] eine Entsprechung des kosmischen Raums“¹⁰¹ zu behandeln. Zur Versachlichung der Aktion schränkte er die Bewegungsmöglichkeiten der Schauspieler durch Ganzkörpermasken ein. Aus einer zeitgenössischen Kritik spricht großes Befremden ob der damit einhergehenden Ent-Individualisierung:

„[Man hat] den einfachen erotisch-psychischen Vorgängen durch eine gewaltsame Stilisierung des Bühnenbildes und der gesamten technischen Mittel, wie Kleidung, Sprechweise, Bewegung und Mimik, die angeblich insgesamt von einem einheitlichen Rhythmus getragen werden sollten, Zwang angetan, so daß alle natürliche Empfindungs- und Stimmungstiefe der Handlung genom-

100 Schlemmer, Oskar: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften*, Leipzig: Reclam 1990, S. 161, vgl. Kap. 2.4.c.

101 Scheper, Dirk: *Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett und die Bauhaus-bühne*, Berlin: Akademie der Künste 1989, S. 66.

men wurde und nur eine marionettenhafte, unverständliche und seelenlose Phantasmagorie übrig blieb.“¹⁰²

Selbst aus dieser negativen Beurteilung lässt sich der Einfluss Kandinskys früher Schriften auf Schreyers Theater ersehen. Schreyer fasste jedoch zudem alle zur Verfügung stehenden Parameter sehr genau in einer gemeinsamen Partitur zusammen, die er „Spielgang“ nannte. In Anlehnung an die Harmonisierungslehre Grunows brachte er hier Gestik, Bewegung, Wort und Klang in einen „einheitlichen Rhythmus“¹⁰³. Die schriftlich fixierte Analogisierung der Bühnenelemente mag zu einer höheren Präzision und Verbindlichkeit als bei Kandinsky geführt haben; andererseits waren Schreyers Stücke – wohl auch aufgrund der strengen Zuordnungen – von statischem Charakter. In dem am *Bauhaus* erarbeiteten Stück *Mondspiel* (1922/23) traten nur zwei Personen auf: Maria im Mond, als das bewegungslose Objekt der Verehrung, und ein Tänzer, der sie mit einem Tanzschild spärlich umspielt. Die Einschätzung Joachim Nollers deutet auf ein Verschwinden der Kunst in der Sachlichkeit des Ausdrucks: „Minimal Dance und Entpersonalisierung hatten sich radikalisiert. Der Tänzer tanzte nicht, wurde aber immer noch als solcher bezeichnet. Es handelte sich um Choreographie am Rande ihrer Selbstaufhebung.“¹⁰⁴

Schreyer versuchte, das Sprechen als musikalische Kategorie zu organisieren, indem er den Spracheinsatz zusammen mit den übrigen Bühnenelementen in exakter Takteinteilung notierte. Im Vordergrund stand die lautmalerische Rezitation, das „Klangsprechen“. Um diese Form des Gesangs korrekt ausführen zu können, sollte jeder Darsteller zunächst in einem Prozess intensiver Selbstfindung zu seinem „inneren Grundton“ finden: „Klangsprech-Proben waren kultische Übung und geistliches Exerzitium, dem sich kein Schauspieler entziehen durfte“.¹⁰⁵ Während der Probearbeiten kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen mit Akteuren, die sich vom Expressionismus losgesagt hatten. Die Proteste der Studierenden gingen so weit, dass Schreyer nach einer

102 Zitiert nach: Vogelsang, Bernd: Lothar Schreyer und das Scheitern der Weimarer Bauhausbühne, in: Bothe, Rolf (Hrsg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten (Ausstellungskatalog), Weimar: Hatje 1994, S. 333.

103 ebd. sowie von Maur 1985, S. 204.

104 Noller, Joachim: KLANG/BEWEGUNG. Musik und Tanz im modernen Gesamtkunstwerk, in: Floros, Constantin/Geiger, Friedrich/Schäfer, Thomas (Hrsg.): Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main: Lang 2000, S. 21.

105 Allende-Blin, Juan: Gesamtkunstwerke - von Wagners Musikdramen zu Schreyers Bühnenrevolution, in: Günther, Hans (Hrsg.): Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos, Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 178 ff.

gescheiterten Probeaufführung 1923 als Bühnenleiter zurücktrat und das *Bauhaus* verließ.

Über die Musik, die während der Aufführungen von Schreyers Stücken erklang bzw. erklingen sollte, ist nur wenig bekannt. Juan Allende-Blin, der sich in den 1980er Jahren an Rekonstruktionen von Schreyers Stücken versuchte, gibt einige Hinweise:

„In ‚Mann‘ [einem frühen Stück von Schreyer] verwendet er nur eine große Trommel als musikalische Komponente; in anderen Werken kommen Glasharmonika, Marimbaphon und sonstige Schlagzeuginstrumente vor; sie alle erhalten eine logische aber unkonventionelle Behandlung.“¹⁰⁶

An anderer Stelle ist von einem *Marienlied* die Rede, das während des *Mondspiels* zu hören gewesen sein soll, „mit Rhythmen, die auf einem afrikanischen Kalabassen-Xylophon gespielt wurden“¹⁰⁷.

Der Umgang mit Musik stellt sich bei Schreyer ähnlich wie bei den meisten Aktivisten an der *Bauhaus*-Bühne dar: Beachtenswert ist weniger der Soundtrack, als vielmehr die Musikalisierung der Bühnenelemente, die Schreyer über ihre taktgenaue Festlegung in einer Partitur als Zeitkünste definierte. Dirk Scheper erkennt in dieser Strategie eine historische Leistung: „Die Schöpfung des Spielgangs und seiner Zeichen hat für die Bühnenkunst die gleiche Bedeutung wie die Schöpfung des Notensystems und der Noten für die Musik.“¹⁰⁸ Trotz der Konflikte, die zu seinem Weggang führten, war Schreyers Einfluss in der weiteren Arbeit an der *Bauhaus*-Bühne spürbar, etwa im Einsatz von Ganzkörpermasken bei Oskar Schlemmer.

c. Oskar Schlemmer

Die Kunst und Lehre Oskar Schlemmers (geboren 1888) sorgte für Ausgleich zwischen den Strömungen, die das *Bauhaus* zeitweise entzweiten. Schlemmer stand der Abstraktion genauso skeptisch gegenüber wie dem Kult um das Individuum. Für ihn markierte der Mensch das Zentrum, jedoch nicht als Einzelwesen, sondern als Typus mit spezifischen Proportionen. Schlemmer suchte das Regelhafte in der menschlichen Figur, die „Darstellung der romantischsten Idee in der abgeklärtesten Form“¹⁰⁹. Es ging ihm um eine Erneuerung des künstlerischen Humanismus durch ein modernes Formenvokabular – ein Konzept, das er am *Bauhaus* in

106 Ebd., S. 183.

107 Droste, Magdalena/Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): Experiment Bauhaus, Berlin: Kupfergraben 1988, S. 202.

108 Scheper 1989, S. 67.

109 Schlemmer 1977, S. 21.

dem Kurs *Der Mensch* theoretisch vermittelte und an der Bühne praktisch untersuchte.¹¹⁰

Schlemmers Beschäftigung mit dem Tanztheater lässt sich bis in das Jahr 1912 zurückverfolgen. Sein Interesse an der Materie wurde durch den Besuch eines Konzertes mit Musik von Arnold Schönberg geweckt. Unter dem Eindruck des *Pierrot Lunaire* und aus der Freundschaft zu dem Stuttgarter Tänzerpaar Albert Burger und Elsa Hölzel entstand ein erster Entwurf des *Triadischen Balletts*, mit dem Schlemmer später seine größten Erfolge feiern sollte. Schlemmer war Meisterschüler von Adolf Hölzel an der *Stuttgarter Akademie* gewesen. Sein Versuch, Paul Klee 1919 als Nachfolger für den scheidenden Hölzel zu verpflichten, scheiterte an dem konservativen Flügel der Akademie, die er bald darauf selbst verließ. 1921 trat Schlemmer seine Meisterstelle am *Bauhaus* an, arbeitete aber zeitgleich in Stuttgart am *Triadischen Ballett* weiter. Schlemmer übernahm die *Bauhaus*-Bühne nach dem Weggang Schreyers zunächst nur provisorisch, um von 1925 bis 1929 als ihr offizieller Leiter zu fungieren. Formal hatten seine Ideen zur *Bauhaus*-Zeit große Ähnlichkeit mit denen Schreyers. Kandinskys allgemeingültiger Analogisierung von Formen und Farben stand er dagegen kritisch gegenüber.¹¹¹ 1925 versuchte sich Schlemmer im vierten *Bauhaus*-Buch (*Die Bühne am Bauhaus*) an einer Standortbestimmung. Er sah die Bühne darin als „Versuchsballon“, der durch radikale Experimente den Werkstätten als Ideengeber und Korrektiv dienen könne:

„[Die Bühne] soll nicht das Chaos nur spiegeln und spiegelflechten. Sie soll - oh, gelänge es - ‚bezaubernde Pädagogik‘ üben und schillerisch Tribunal werden. [...] Sie, diese so gedachte Bühne, könnte am *Bauhaus* ein mächtiges Regulativ werden. Nach dieser Seite muß ich in nächster Zeit sehr tätig sein.“¹¹²

Besondere Bekanntheit erlangte Schlemmers Arbeit an der *Bauhaus*-Bühne durch das *Triadische Ballett*, obwohl die Idee dazu gar nicht in Weimar entstanden war. Schlemmer untersuchte in dem handlungslosen Kostümballett die gegenseitige Durchdringung von Mensch und Raum: Das Naturhafte des menschlichen Körpers relativierte er mittels schwerer

110 Schlemmer leitete überdies zeitweilig die Werkstätten für Wandmalerei, Stein- und Holzbildhauerei. Er lehrte auch Akt- und Figurenzeichnen.

111 Über die Zuordnungen Kandinskys schrieb er in einem Brief an Otto Meyer-Amden: „Kreis blau, Quadrat rot, Dreieck gelb. Über das gelbe Dreieck sind sich alle Gelehrten einig. Über den Rest nicht. Ich mache jedenfalls unbewußt stets den Kreis rot, das Quadrat blau. Ich weiß nicht genügend über die Erklärungen Kandinskys, nur ungefähr, [...]. Muß ich mein Gefühl einer Verstandeserkenntnis opfern?“ Schlemmer 1990, S. 159 f.

112 Ebd., S. 161.

Ganzkörpermasken. Die architektonisch konstruierten Figurinen agierten als Teil der Bühne, so dass der Raum gleichsam in Bewegung geriet. Diese Vorgehensweise wirkte besonders drastisch, weil der ausdrucksstärkerische Trend der Zeit die Befreiung des Körpers zum Thema hatte.

Das *Triadische Ballett* wurde von der Zahl „Drei“ bestimmt: Drei Tänzer tanzten in drei Abschnitten; die Bühne und die Kostüme waren in den drei Grundformen (Kreis, Dreieck, Quadrat) und Grundfarben (Rot, Gelb, Blau) gehalten. Zudem sollte das Stück die Dreiheit von Kostüm, Tanzbewegung und Musik veranschaulichen. Die Umsetzung des Balletts fand seinerzeit unter schwierigen Bedingungen statt, denn die Herstellung der Kostüme war teuer und der Erfolg zunächst bescheiden. Erst Rekonstruktionen seit den 1960er Jahren¹¹³ sorgten dafür, dass die Figurinen heute zu den prominentesten (wenn auch nur vermeintlichen) *Bauhaus*-Erzeugnissen zählen.

In Dessau setzte Schlemmer die Untersuchung der theatralen Grundelemente ab 1927 in den *Bauhaustänzen* fort, mit denen die Bühne noch 1929 eine erfolgreiche Tournee bestritt. Zur geräuschhaften Rhythmisierung eines dieser Tänze, dem *Metalltanz*, komponierte Schlemmer mit dem Studenten Alfred Ehrhardt einige perkussive Musikstücke. Auch in der *Equilibristik*, einer Pantomime von 1927, agierten die Tänzer „zu Pauken- und Gongschlägen“.¹¹⁴ Überhaupt sah Schlemmer in dem Verhältnis Mensch-Raum nur einen ersten Schritt zur Erneuerung des Theaters. Die grundsätzliche Klärung der Bühnenmittel sollte sich im Weiteren auch auf die Sprache und Musik beziehen. Aus den musikalischen Andeutungen Schlemmers spricht allerdings eine eher unklare Vorstellung hinsichtlich der akustischen Ebene. Ein vorbereitender Tagebucheintrag, der „Entwicklung vom alten zum neuen Tanz“ überschrieben ist, gemahnt im Tonfall an Kandinskys Anweisungen zu *Der gelbe Klang*: „verworren dumpf die Musik, [...] Die Musik in den unteren Lagen, die gleichsam braun klingen [...] Die Musik tief, Moll. Trauer“.¹¹⁵ Die ersten Aufführungen des *Triadischen Balletts* unterlegte Schlemmer mit Kompositionen von Mario Tarenghi, Marco Enrico Bossi, Domenico Paradisi, Baldassare Galuppi, Claude Debussy, Wolfgang Amadeus Mozart und Georg Friedrich Händel. Konzeptionell stellte diese Musikauswahl aus drei Jahrhunderten eine weitere Facette der zentralen Zahl Drei dar. Wenn man aber bedenkt, dass Schlemmer (wie auch Kandinsky) auf eine den übrigen Bühnenmitteln gleichwertige Musik zielte, so

113 Die Figurinen hatten inzwischen über ihre Ausstellung im New Yorker *Museum of Modern Art* die Aufmerksamkeit eines neuen Publikums auf sich gezogen.

114 Vgl. Droste 1988, S. 256 f., 270.

115 Dezember 1912, zitiert nach: Schlemmer 1990, S. 6.

scheint es doch eher aus Verlegenheit um eine passendere Lösung zu dieser Auswahl gekommen zu sein.

Für eine Aufführung des *Triadischen Balletts* bei den *Donaueschinger Musiktagen* 1926 entwarf Paul Hindemith eine Musik für mechanische Orgel. Schlemmer, der schon einmal ein Bühnenbild für Hindemith entworfen hatte,¹¹⁶ zeigte sich von der Idee zunächst begeistert:

„Und warum nun eine mechanische Orgel? Weil der mechanische Spielapparat der Stereotypie der Tanzweise [...] im Gegensatz zu dem heute sehr gebräuchlichen seelisch-dramatischen Überschwang entgegenkommt, andererseits die Parallele bildet zu den körpermechanischen, mathematischen Kostümen. Zudem wird das etwas Puppenhafte der Tänze mit dem spieldosenähnlichen Musikalischen konform gehen oder aller Voraussicht nach eine Einheit schaffen, die dem Begriff Stil entspricht.“¹¹⁷

Bei der Aufführung vermisste Schlemmer jedoch in Teilen der Komposition den Bezug zu den Tänzen. Das Ballett wurde in Donaueschingen zudem nur in Fragmenten aufgeführt und fungierte im Rahmen des Musikfestivals eher als Dreingabe zur vielbeachteten Arbeit Hindemiths. Die gestanzten Originalwalzen für Hindemiths Stücke, welche unter den damaligen Zuhörern Assoziationen an eine Drehorgel weckten, gelten als verschollen.¹¹⁸ Es ist aber eine Schellackaufnahme der *Suite für eine mechanische Orgel* (Umsetzung des ersten Teils des *Triadischen Balletts*) erhalten. Hindemiths Komposition erklang nur dieses eine Mal in der Öffentlichkeit, weil die für die Walzen benötigte mechanische Orgel belgischer Bauart schwer erhältlich war.¹¹⁹

Schlemmer hatte wegen der Komposition zu unterschiedlichen Musikern Kontakt aufgenommen, unter ihnen Hans Heinz Stuckenschmidt und Ernst Toch. Auch eine Verbindung seiner Kunst mit Schönbergs Musik scheint für Schlemmer denkbar gewesen zu sein: „Wir schrieben dem Schönberg, ob er sich für Musikkomposition zu modernem Tanz interessiere.“ Schönbergs Reaktion fiel positiv aus: „Wenn sie meine Musik, der jeglicher Tanzrhythmus fehlt, dennoch für möglich halten, dann halte ich sie auch für möglich“¹²⁰. Dieser Kontakt führte jedoch nicht zu einer Schlemmer zugedachten Komposition Schönbergs, son-

116 1921 hatte Schlemmer anlässlich der Tagung des *Deutschen Werkbundes* die Ausstattung der Uraufführungen von Hindemiths Opern *Einaktern Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Das Nusch-Nuschi* übernommen. Vgl. ebd., S. 398.

117 Ebd., S. 166.

118 Vgl. Stuckenschmidt 1976, S. 7.

119 Vgl. Kämper, Dietrich (Hrsg.): *Der musikalische Futurismus*, Laaber 1999, S. 249.

120 Schlemmer 1990, S. 7.

dern umgekehrt zu einem Bühnenbildentwurf Schlemmers für das Schönberg-Drama *Die glückliche Hand*, aufgeführt 1930 an der *Kroll-oper* in Berlin. Auch ein Treffen mit dem Dirigenten Hermann Scherchen 1927 in Ascona zeitigte keine konkreten Ergebnisse für Schlemmers Werk.¹²¹

Wie für Kandinsky und Schreyer, so gilt auch im Falle Schlemmers, dass sein Theater weniger durch klingende Musikalität, als vielmehr durch musikalische Prinzipien überzeugt. Joachim Noller bescheinigt den *Bauhaustänzen*, in denen Schlemmer das Expressive auf elementare Formen zurückführte, dass in ihnen das Musikalische bereits enthalten sei:

„Und obwohl er diesen Tänzen Musik unterlegt, wäre der reale Klang doch zu entbehren. Musik scheint aufzugehen im Tanz, in der Bewegung, in der Gestaltung von Figur und Raum. Es ist ein musikalisches Theater, das keiner Töne bedarf (und damit gestische Kompositionen der sechziger und siebziger Jahre antizipiert).“¹²²

Intern spitzte sich die Situation für Schlemmer in Dessau zu. War er angetreten, um die Bühne „als Sammelpunkt des Metaphysischen gegenüber den allzusachlichen Tendenzen“¹²³ zu etablieren, so kam die Hauptkritik nun aus einer anderen Richtung: Die zunehmend sozialistisch ausgerichtete Studentenschaft unter dem Direktorat Hannes Meyers zeigte wenig Interesse an Schlemmers abstrakten Ideen und forderte stattdessen eine stärkere Integration politischer Inhalte. 1929 folgte Schlemmer der Berufung an die *Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe* in Breslau.

d. Kurt Schmidt und Hans Heinz Stuckenschmidt

Der Kandinsky-Schüler Kurt Schmidt war Kopf der *Gruppe B*, die sich bis 1925 an der *Bauhaus*-Bühne engagierte. Kern seiner Theaterarbeiten war, im Geiste Schlemmers, der Einsatz von Schauspielern als Teil eines beweglichen Bühnenbildes. Während aber Schlemmers Arbeiten auf einem metaphysischen Ansatz fußten, erging sich die *Gruppe B* in der konstruktivistischen Apotheose des Maschinenhaften. Schmidt wollte die Bühnenelemente wie auf einem bewegten, abstrakten Gemälde agieren lassen, also streng zweidimensional. Im *Mechanischen Ballett* (1923)

121 Vgl. Droste 1988, S. 203.

122 Noller, in: Floros/Geiger/Schäfer 2000, S. 25. Zum hier erwähnten Bezug auf das musikalische Theater in den 1960er Jahren, s. Kap. 4.2.

123 Zitiert nach: Droste 1988, S. 250.

„sollten die dynamischen Kräfte, die in den Formen der abstrakten Bilder verfestigt sind, losgelöst von der Bildkomposition, in Bewegung dargestellt werden.“¹²⁴ Die Figuren durften sich nur seitwärts bewegen, um den Eindruck von Raamtiefe zu vermeiden.

Das *Mechanische Ballett* ist eines der wenigen *Bauhaus*-Bühnenstücke, von deren Musikbegleitung mehr als ungefähre Anweisungen (wenn auch keine Aufnahmen) erhalten geblieben sind. László Moholy-Nagy hatte Hans Heinz Stuckenschmidt als Komponisten für diese Theaterproduktion eingeladen, die während der *Bauhaus*-Woche 1923 uraufgeführt werden sollte. Stuckenschmidts Erinnerungen an die Probearbeit geben einen der raren musikalischen Einblicke in die interdisziplinäre Arbeit am *Bauhaus*:

„Nach dem ersten gemeinsamen Essen ging ich mit Kurt Schmidt in sein Atelier. Da standen mannshohe Konstruktionen aus Pappe, Draht, Leinwand und Holz, alle in geometrischen Grundformen: Kreise, Dreiecke, Quadrate, Rechtecke, Trapeze, und natürlich in den Grundfarben Gelb, Rot und Blau. Schmidt hängte sich ein rotes Quadrat um, befestigte es mit Lederriemen so, daß er dahinter verschwand. Das gleiche taten zwei seiner Mitarbeiter mit einem Kreis und einem Dreieck. Dann tanzten diese seltsamen geometrischen Figuren, hinter denen unsichtbar ihre Träger verschwanden, einen geisterhaften Reigen. An der Wand stand ein altes Klavier. Es hielt keine Stimmung und klirrte abscheulich. Ich improvisierte ein paar Akkorde und scharfe Rhythmen. Sofort begannen die Pappfiguren zu reagieren. Ein abstrakter Tanz von Quadrat, Kreis und Dreieck wurde aus dem Stegreif erfunden. Nach vielleicht einer Viertelstunde stieg Kurt Schmidt aus seinem Quadrat, etwas atemlos zwar, aber durchaus zufrieden. Ich hatte instinktiv erraten und durchgeführt, was er sich vorstellte und was ihm vage vorschwebte: eine primitive Begleitungsmusik, die etwa den geometrischen Grundformen entsprach. Harmonisch bestand sie nur aus verketteten Dreiklängen, melodisch aus Volksliedfloskeln, rhythmisch aus Tanz- und Marschelementen. Das Klavier bearbeitete ich auf die Art George Antheils, mit Fortissimo-Explosionen und rasenden Glissandos quer über die Tastatur.“¹²⁵

Hier klingen alle drei Prinzipien an, die das Verhältnis zwischen bildender Kunst, Theater und Musik am *Bauhaus* definierten: Es gibt synästhetische Verknüpfungen, also assoziative Zuordnungen von Klängen und Farben. Das Stück strebt eine Art bewegte Malerei an, also eine Verzeitlichung der Bühnenelemente – hier bewegen sich sogar die Schauspieler, als seien sie ein Teil der Kulisse. Schließlich findet sich

124 Zitiert nach: ebd., S. 264.

125 Stuckenschmidt 1976, S. 6 f.

auch das Moment der Abstraktion, denn es gibt keine narrative Handlung. Das Bühnenkonzept ist (wie bei Kandinsky, Schlemmer und Schreyer) hochmodern und radikal, der angestrebte, gleichwertige musikalische Anteil der großen Bühnensynthese entsteht aber auch bei Kurt Schmidt eher zufällig: Es ist gerade ein junger Pianist anwesend, der sich an das verstimmte Instrument setzt und „floskelhafte Dreiklänge“ improvisiert. Aus Stuckenschmidts weiterem Bericht geht jedoch hervor, dass unter der Studentenschaft großes Interesse an seinem speziellen Musikwissen bestand:

„Von mir wollten sie wissen, was es Neues in der Musik gebe. Ich erzählte ihnen von Erik Satie und den jungen Franzosen um Satie und Jean Cocteau, von Darius Milhaud, Francis Poulenc und Georges Auric, von dem Interesse für Jazz, das auch Igor Strawinsky teilte. Zu meinen jüngsten Berliner Eindrücken gehörten die Konzerte des amerikanischen Pianist-Futuristen George Antheil, der gerade in den Kreisen der Novembergruppe Aufsehen gemacht hatte.“¹²⁶

Diese Episode deutet an, dass die Bauhäusler durch Stuckenschmidt für einige Monate die Gelegenheit erhielten, Einblick in den musikalischen Zeitgeist zu nehmen. Für Stuckenschmidts Ambition in der theoretischen Vermittlung spricht, dass er sich schon bald nach seinen Erfahrungen in Weimar vom Komponieren auf das Verfassen von Büchern und Essays verlegte.

e. Die Farbenlichtspiele als Übergangsform

Ging es Künstlern seit dem Kubismus um die Illustration von Bewegung im Bild, übertrugen Wassily Kandinsky, Kurt Schmidt und andere dieses Vorhaben als abstraktes Spiel der Farben und Formen auf die Bühne. Auch die Farbenlichtspiele (oder Farblicht- bzw. Farbtonmusik) gehören in den Kosmos der Ideen von einer kinetischen Darstellungsform. Obgleich den Farblichtprojektionen kein dauerhafter Erfolg beschieden war, markiert diese Kunstform in ihrem aufschlussreichen Scheitern den Übergang von der musikalisierten Malerei zum abstrakten Film.

Die kurze Geschichte der Farbenlichtspiele am *Bauhaus* ist untrennbar mit dem Namen Ludwig Hirschfeld-Mack verbunden, der seine Arbeit als Fortsetzung der Malerei von Kandinsky und Klee mit anderen Mitteln verstand. Zu ihren abstrakten Studien schrieb er: „Hier sind alle Elemente für die tatsächliche Bewegung – Spannungen von Fläche zu Fläche im Raum, Rhythmus und musikalische Beziehungen im unzeitli-

126 Ebd.

chen Bilde vorhanden.“¹²⁷ In einem Farbseminar untersuchte Hirschfeld-Mack 1922 die Wechselwirkungen der Primärfarben, indem er sie auf Tafeln in unterschiedlicher Weise miteinander kombinierte und zu Farbintervallen und -akkorden systematisierte. Eine Anordnung von vier Farbflächen aus je drei Segmenten überschrieb er: „Die Quinten. Die vier Dreiklänge des zwölfteiligen Farbkreises.“¹²⁸

Seine ersten praktischen Versuche mit farbigem Licht unternahm Hirschfeld-Mack ebenfalls 1922 zusammen mit Kurt Schwerdtfeger. Eine frühe Fassung der *Reflektorischen Lichtspiele* zeigten beide auf der Bauhaus-Woche 1923. Sie projizierten das Licht dabei durch unterschiedliche Schablonen auf eine transparente Leinwand.¹²⁹ Es entstand ein quasi-filmisches Wechselspiel bewegter Lichtfelder:

„Lampen und Schablonen und die übrigen Hilfsmittel werden entsprechend der musikalischen Bewegung geführt. [...] So entsteht eine Art Orchester, in dem jeder der Mitwirkenden nach unserer notenblattartigen Niederschrift die Verrichtungen vornimmt, die [...] im Verlauf der Darstellung notwendig werden.“¹³⁰

Die hier erwähnte „notenblattartige Niederschrift“ ist leider nicht erhalten geblieben – wohl aber eine „Modellpartitur“, die Hirschfeld-Mack 1925 zu dem Farbenlichtspiel *Dreiteilige Farbsonatine* anfertigte. Hier deutete er über nur drei Takte an, in welcher Weise die unterschiedlichen Elemente miteinander in Verbindung stehen sollten: Farben, Ton, Lampen und Schablonen koordinierte er, wie Lothar Schreyer in seinem Bühnen-„Spielgang“, über die Takteinteilung. Hirschfeld-Mack mag die explizierte Eröffnungsszene ihrer Übersichtlichkeit wegen als Demonstrationsojekt gewählt haben. Da das Spielgeschehen hier jedoch erst langsam in Gang zu kommen scheint, lässt sich etwa über die musikalische Strategie kaum etwas aus ihr ableiten: Hirschfeld-Mack nutzt durchgängige Viertelnoten und nur wenige Tonhöhen (allerdings ist auch in der Farbzeile lediglich dreimal „weiß“ notiert). Aus seiner *Erläuterung zu den Farbspielen* geht jedoch hervor, dass er eine Musikbegleitung für unerlässlich hielt, da eine „zeitlich-rhythmische Darstel-

127 Zitiert nach: Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film (Herausgegeben von Hans M. Wingler), Mainz: Kupferberg 1978, S. 78.

128 Vgl. Metzger, Christoph: Musik am laufenden Band - eine kleine Musikgeschichte des Bauhaus, in: Fiedler, Jeannine/ Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus, Köln: Könemann 1999, S. 143.

129 Adrian Klein beschrieb die Verfahrensweise als „aufeinanderfolgende Farbgruppen, die der Komponist frei variieren konnte, die aber während der Projektion ihre Position im Bild beibehielten“. Klein, Adrian B.: Colour Music. The Art Of Light, London: Lockwood 1926, S. 163.

130 Zitiert nach: Moholy-Nagy 1978, S. 79.

lung“, wie die der bewegten Farbformflächen, durch akustische Gliederung verständlicher würde: „Jedenfalls haben wir in der Erkenntnis dieser Notwendigkeit bei einigen der Spiele eine mit ihnen verflochtene Musik in einfachen Rhythmen festgelegt.“¹³¹ Obwohl Hirschfeld-Macks Äußerung so gedeutet werden könnte, als habe er die Musik als eine Zutat betrachtet, die nun einmal nicht zu vermeiden sei¹³², komponierte er die Klavierbegleitung zu seinen Lichtspielen überwiegend selbst.

Hirschfeld-Mack hoffte, „mit den Farbenlichtspielen einer neuen Kunstgattung näher zu kommen.“¹³³ Die ihm zur Verfügung stehenden Mittel erwiesen sich aber schon bald als begrenzt. Obwohl er behauptete, nach vielen Versuchen „der Zufälligkeiten Herr“¹³⁴ geworden zu sein, galt die gesamte Farblichtmusik kritischen Zeitgenossen als unflexibel und willkürlich. In seinem Standardwerk *Colour Music. The Art Of Light* (1926) zweifelte Adrian Klein den künstlerischen Wert der neuen Gattung an, weil die Farblichtmusiker keinen vergleichbar exakten Einfluss auf ihre Werke hätten wie Maler auf ihr Bild. Zu den technischen Unzulänglichkeiten der Farblicht-Gerätschaften gesellte sich das alte Problem aller Farbe-Klang-Zuordnungen, von den Systemen Isaac Newtons und Louis Bertrand Castels¹³⁵ bis zu denen von Skrjabin oder Kandinsky: ihre Subjektivität. Bekannte Vertreter der Farblichtmusik wie Alexander László, Alexander Wallace Rimington oder Vladimir Baranoff-Rossiné verfolgten in der Analogiebildung ebenfalls keine einheitliche Strategie.

Die Einlösung der mit der Farblichtmusik verbundenen Hoffnungen sah dagegen manch einer durch die Möglichkeiten des abstrakten Films gegeben.¹³⁶ Schon im April 1921 erschien anlässlich des Films *Pho-*

131 Ebd.

132 Steffen Schleiermacher unterstützt diesen Eindruck durch seinen Hinweis, dass die Komposition für Hirschfeld-Mack weniger von ästhetischer Notwendigkeit gewesen sei, sondern „eindeutig (und eingestandenermaßen) die Funktion hatte, die Stille während der Vorführungen zu überdecken, die Geräusche der Projektoren zu kaschieren.“ Schleiermacher 1999, S. 30.

133 Zitiert nach: Moholy-Nagy 1978, S. 78.

134 Ebd.

135 Vgl. Kap. 1.2, Fußnote 26.

136 Adrian Klein bezeichnete den Film als das „direkteste Mittel, nahezu alles, was sich die Pioniere der Farblichtmusik erträumt hatten, zu realisieren.“ Klein 1926, S. 19. Ebenfalls 1926 prognostizierte der Filmemacher Victor Schamoni: „Reizvoller dürfte es für jeden Schaffenden sein, seine Gestaltungen in endgültiger, unverderbbarer, seinem eigenen Willen entsprechender Fassung zu wissen, die überall vorzuführen ist. Das Lichtspiel dürfte im absoluten Film seine idealste Verkörperung finden, jenes Lichtspiel, das Licht durch bewegte Farben und Formen reizvoll für das Auge so organisiert, wie seither für das Ohr die Töne gestaltet sind.“ Schamoni, Victor: Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films, Hamm: Reimann 1926, S. 38.

todram op.1 von Walther Ruttmann in der *Frankfurter Zeitung* ein euphorischer Artikel unter dem Titel *Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films*:

„Das Drängen der expressionistischen Malerei nach Bewegung, die kinohafte Hast im rasenden Durcheinander der tausend Anspielungen eines futuristischen Bildes - diese ganze Unmöglichkeit, eine zeitliche Reihe von Vorgängen und Assoziationen im räumlichen Nebeneinander zu bannen: sie findet in der neuen Filmkunst ihre Erfüllung - ihre Erlösung aus dem Raum in die Zeit. Die Malerei hat sich mit der Musik vermählt. Die Grenzsetzungen in Lessings „Laokoon“ sind unbestimmter geworden. Es gibt eine Augenmusik.“¹³⁷

Zahllose Musikmetaphern in der Auseinandersetzung mit dem abstrakten Film sprechen für die dichte Orientierung dieser neuen Kunstform an der Musik. Der Filmemacher Hans Richter schrieb sogar, dass Ferruccio Busoni ihm das Kontrapunktstudium empfohlen habe, um seine Versuche mit „positiven und negativen Formen“ zu unterstützen.¹³⁸ Der schwedische Filmkünstler Viking Eggeling nutzte Goethes und Kandinskys Wendung vom „Generalbaß der Malerei“ zur Beschreibung seines Ansatzes, durch Anlehnung an musikalische Prinzipien zu einer „neuen Ordnung“ zu gelangen.¹³⁹ Wieder waren es vornehmlich die abstrakten Strukturprinzipien der Musik, die den Künstlern als Vorbild dienten. Theo van Doesburg brachte 1921 das ungelöste Problem einer angemessenen Musikbegleitung ins Spiel, als er den abstrakten Film in der Zeitschrift *De Stijl* als „Dynamo-Plastik“ bezeichnete, die durch musikalische Kompositionen unterstützt werden könne, „wobei sowohl die Instrumentation als auch der Inhalt völlig neu sein muß.“¹⁴⁰ Ich werde in Kapitel 2.6 zeigen, dass dieser Gedanke einer generellen Neudefinition von Musik durch László Moholy-Nagy auch am *Bauhaus* aufgenommen und weiterentwickelt wurde.

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

138 Richter, Hans: DADA - Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln: DuMont Schauberg 1978, S. 62. In seinem Film *Rhythmus 23* (1921/24) verwendete Richter ausschließlich die Bewegung von geometrischen Formen unterschiedlicher Größe. Richter glaubte, an einer allgemein verständlichen Kunstform zu arbeiten: „Die abstrakten Formen bieten die Möglichkeit, alle nationalen Sprachgrenzen zu überwinden. Eine Grundlage dafür bildet die bei allen Menschen gleiche Wahrnehmungsfähigkeit. Sie läßt auf eine universale Kunst hoffen, die es vorher nie gegeben hat.“ Richter, Hans: Meine Erfahrungen mit Bewegung in Malerei und Film, in: Kepes, G.: *Wesen und Kunst der Bewegung*, Brüssel: La Connaissance 1969, S. 144.

139 Richter 1978, S. 78 f.

140 Zitiert nach: von Maur 1985, S. 224.

Hinsichtlich der Arbeiten Hirschfeld-Macks lässt sich feststellen, dass sie aus dem typischen Ideenmaterial der *Bauhaus*-Bühne schöpften. Deshalb hat für die *Lichtspiele* der gleiche Hinweis zu gelten wie für das Theater von Kandinsky, Schreyer, Schmidt und Schlemmer: Die beschriebenen Mängel (vor allem aus musikalischer Sicht) verlieren an Signifikanz, wenn man die *Bauhaus*-Bühne vornehmlich als „Versuchsballon“ oder Laboratorium versteht. Trotz dieser Einschränkung zeigt sich im direkten Vergleich zwischen den Farbenlichtspielen und dem abstrakten Film eine allgemeine Tendenz: Die Übernahme zeitlicher Strukturen in der bildenden Kunst funktioniert überzeugender als die künstlerische Analogiebildung zwischen Farben und Klängen. Im gegebenen Fall: Das kontrapunktische Prinzip des abstrakten Films eröffnet zahlreiche Möglichkeiten, während die Farblichtmusik beständig droht, in eine künstlerische Klemme zu geraten. Dabei lassen sich durchaus Gemeinsamkeiten zwischen beiden Kunstformen ausmachen, denn sie befinden sich gleichermaßen auf der Suche nach einem Regelwerk als Ersatz für die weggefallene Verpflichtung auf das Gegenständliche. Zudem veranschlagen sie beide den Ausgangspunkt einer neuen Ordnung in der Musik. Ein entscheidender Unterschied liegt in ihrem Verhältnis zur (Natur-)Wissenschaft: Die Farbe-Klang-Forschung versucht bis in die 1920er Jahre, Analogien mit mathematischen oder physikalischen Mitteln zu berechnen, während heutige Erkenntnisse die Aussage erlauben, dass sich Übereinstimmungen auf der Materialebene nicht wissenschaftlich begründen lassen: Farbe und Klang besitzen unterschiedliche Formalstrukturen, die objektive Übertragungen verhindern.¹⁴¹ Deswegen erscheint es nur folgerichtig, dass die Analogiebildungen zwischen Tönen und Farben so unterschiedlich ausfallen und sich somit der regelhaften Erkenntnis entziehen. Die Annahme der Materialgleichheit kann auch im 20. Jahrhundert nicht anders, als dem romantischen (und tief subjektiven) Denken des 19. Jahrhunderts verhaftet zu bleiben.

Im abstrakten Film liegen die Dinge anders, obwohl auch die angenommenen Strukturäquivalenzen zwischen den Raum- und den Zeitkünsten besonderen Antrieb durch wissenschaftliche Erkenntnisse er-

141 Die begrenzte Vergleichbarkeit von Farbe und Klang lässt sich etwa dadurch veranschaulichen, dass Schallwellen im Bereich von maximal 16-20.000 Hz zu hören sind, während das Farbspektrum einen Bereich von 400-800 Billionen Schwingungen pro Sekunde abdeckt. Das für den Hörvorgang wesentliche psychische Phänomen der Oktavempfindung (durch Verdoppelung der Ausgangsschwingung) kann somit auf optischer Ebene nicht stattfinden, da mit einer einzigen Verdoppelung bereits der gesamte, für das menschliche Auge wahrnehmbare Wellenbereich ausgeschöpft ist. Vgl. Rösing, Helmut: Musik und bildende Kunst. Über Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Medien, in: *International Review Of The Aesthetics And Sociology Of Music* 2, Zagreb: Yugoslav Academy of Sciences and Art 1971, S. 71.

hielten. Albert Einsteins Definition der Zeit als der vierten Dimension des Raumes löste eine ganze Welle pseudo-wissenschaftlicher Kunstbetrachtungen aus, deren Hauptthema ein Zusammendenken von Kunst und Musik war. Nur standen hier weniger die Komplexität und Beweiskraft der Relativitätstheorie zur Debatte als vielmehr ihre pragmatische Anwendung zur Legitimation von Gattungsüberschreitungen.

Mithin lassen sich zwei entgegengesetzte Blickrichtungen zwischen Kunst und Wissenschaft feststellen: Während die Arbeit an räumlich-zeitlichen Wechselwirkungen den Kunstbereich nicht verlässt, wird zur Erstellung definitiver Farbe-Klang-Analogien die mathematische Berechnung auf ein Gebiet vorgelassen, das letzten Endes in der Subjektivität zu verbleiben hat. Vielleicht ist dies ein Grund dafür, dass die künstlerische Erforschung intermodaler Sinneseindrücke in den 1920er Jahren an Bedeutung verlor, während das Verhältnis von Zeit und Raum seinen Platz im Zentrum interdisziplinärer Fragestellungen bis heute behauptet hat.

f. Utopische Konstruktionen und Politisierung

Viele Arbeiten der *Bauhaus*-Bühne ergingen sich in Theaterarchitekturen, deren praktische Umsetzbarkeit in weiter Ferne lag. Ihnen gemein war eine ausgefeilte Bühnenmechanik zur Umwandlung der traditionellen Guckkastenperspektive in ein mehrdimensionales Gebilde, wie es schon Alexander Skrjabin vorgeschwebt hatte¹⁴²: Alexander Schawinsky stellte 1926 das Modell für ein *Raumtheater* vor; Andor Weininger zog mit seinem *Kugeltheater* nach. Weiningers Konstruktion war ausschließlich für mechanische Darstellungen gedacht. Das Publikum gruppierte sich um ein bis zur Decke reichendes Spielgerüst aus Plattformen, Stegen und Spiral-Bändern. In Schawinskys Raumbühne waren die Spielorte auf unterschiedlichen Höhenniveaus angeordnet. Mechanische Schauspiele sollten hier mit den Aktionen menschlicher Darsteller kombiniert werden können. Die Zuschauer waren auf „Inseln“ zwischen den Spielorten positioniert und konnten dem Schauspiel aus verschiedenen Blickwinkeln heraus folgen.¹⁴³ Weitere Entwürfe dieser Art waren das *U-Theater* von Farkas Molnar und Joost Schmidts *Mechanische Bühne*, die später als Modell von Heinz Loew verwirklicht wurde; Walter Gropius plante in Berlin für die Stücke Erwin Piscators ein *Totaltheater*; Roman Clemens präsentierte 1929 sein *Spiel aus Form, Farbe, Licht und Ton*, das mit „jazzartiger Musik“¹⁴⁴ untermalt werden sollte.

142 Hierzu und zum Folgenden vgl. Wesemann 1999, S. 536 ff.

143 Vgl. Droste 1988, S. 254 f.

144 Zitiert nach: von Maur 1985, S. 206.

Eine gänzlich andersartige Abspaltung innerhalb der Bühne ergab sich unter dem Direktorat von Hannes Meyer, der zwar darum bemüht war, die Bühne zu erhalten, den schon geringen Etat aber weiter kürzte. 1928 fand sich die *Junge Gruppe* zusammen, die im Wesentlichen zwei Zielsetzungen verfolgte: die Arbeit im Kollektiv sowie den Einbezug politischer Inhalte, der einen verstärkten Rückgriff auf das gesprochene Wort mit sich brachte. Die *Junge Gruppe* erarbeitete den *Sketch Nr.1: Drei gegen eine* und die *Bauhausrevue: Besuch aus der Stadt bei Professor L..* Letzteres Stück thematisierte die internen Verhältnisse am *Bauhaus*. Auch Schlemmer geriet dabei in die Schusslinie, weil er sich weiter mit der vermeintlich unpolitischen Erforschung elementarer Bühnenelemente beschäftigte. Trotz der gegensätzlichen Auffassungen von Theater integrierte Schlemmer den *Sketch* in das Tournee-Programm, mit dem die *Bauhaus*-Bühne 1928 in verschiedenen deutschen Städten gastierte.

Einschub: Schulpolitik

Walter Gropius etablierte das *Bauhaus* nicht nur in seiner frühen, expressionistischen Ausprägung; vier Jahre nach der Gründung war er auch für den inhaltlichen Umschwung der Hochschule verantwortlich.¹⁴⁵

Schon 1922 deutete sich in den Planungen für eine (allerdings nicht realisierte) *Bauhaus*-Siedlung an, dass er zu seinem technisch-konstruktiven Interesse der Vorkriegszeit zurückfand. Statt Holz trat die Verwendung von Stahlbeton und großer Glasflächen in den Vordergrund. Zunehmend ornamentlose Typenproduktion verdrängte die individuelle Einzelanfertigung. Anlässlich der *Bauhaus*-Ausstellung 1923 verkündete Gropius einen neuen Leitspruch, der von nun an für das *Bauhaus* gelten sollte: „Kunst und Technik – eine neue Einheit“. Aufgrund dieser Haltung geriet Gropius in Konflikt mit dem weiterhin expressionistisch orientierten Johannes Itten. Die Auseinandersetzungen führten schließlich zum Weggang Ittens vom *Bauhaus*. Als paradigmatischen Ersatz stellte Gropius den Ungarn László Moholy-Nagy ein, der die konstruktivistische Wende des *Bauhaus* einleitete.

Die politischen Umstände in Weimar wurden für das *Bauhaus* ungünstiger, als sich im Februar 1924 die Mehrheitsverhältnisse im Thüringischen Landtag änderten. Bis dahin war die Schule von der sozialdemokratischen Regierung als Teil einer umfassenden Ausbildungsreform gefördert worden. Im direkten Weimarer Umfeld sah sich das *Bauhaus* dagegen beharrlichen Anfeindungen seitens der eingestammten Institutionen des konservativen Bürgertums ausgesetzt. Obwohl Gropius darum

145 Hierzu und zum Folgenden vgl. Fiedler/Feierabend 1999, S. 26-32, 180 ff.

bemüht war, das *Bauhaus* nach außen hin als politisch neutral darzustellen, stand die Schule im Verdacht, ein Hort subversiver Quertreiberei zu sein. Als die Rechtsparteien die Landtagsmehrheit erhielten und eine weitere Förderung versagten, stand das *Bauhaus* in Weimar vor dem Aus. In Erwartung dieser Entwicklung hatten Gropius und der Meisterrat Übernahmegespräche mit den Verantwortlichen in verschiedenen Städten aufgenommen. Der Dessauer Bürgermeister Fritz Hesse gab Ende 1924 die Zusage, das *Bauhaus* zu fördern und ein Schulgebäude errichten zu lassen. Der Umzug nach Dessau erfolgte zum April 1925.

In Dessau wurde erstmals die eigentlich schon seit der Schulgründung angestrebte Architektenausbildung verwirklicht. Die Leitung der Architekturabteilung übernahm der Schweizer Hannes Meyer, der 1928 auch Gropius' Nachfolger als Direktor wurde. Mit Meyer als Direktor verstärkte sich die sozialistische Strömung innerhalb der Schule. Er war vom sowjetischen Konstruktivismus beeinflusst, dessen Erzeugnisse sich nach den Bedürfnissen der (sozialistischen) Arbeiterschaft richteten.¹⁴⁶ Schon 1930 löste ihn allerdings Ludwig Mies van der Rohe ab, der die Schule wieder entpolitisierte und die Architektur endgültig in den Mittelpunkt der Ausbildung stellte. Nach der Selbstauflösung des *Bauhaus* 1933 wurde Mies ein allzu neutrales Verhalten im Umgang mit den Nationalsozialisten vorgeworfen – eine Haltung, mit der der letzte Direktor vergeblich versuchte, der drohenden Schließung des *Bauhaus* zu begegnen.

2.5 László Moholy-Nagy und das konstruktivistische *Bauhaus*

Obwohl László Moholy-Nagy für die Begeisterung von den Möglichkeiten moderner Technik bekannt wurde, trägt seine Philosophie durchaus humanistische Züge. Er glaubte an das Versprechen einer neuen Welt aus dem Geist der Gestaltung:

„das gesamtziel: der ganze mensch, der mensch, der von seiner biologischen mitte her allen dingen des lebens gegenüber wieder mit instinktiver sicherheit stellung nehmen kann, der sich heute genau so wenig von industrie,

146 Hannes Meyer leistete der Kritik an seinem politischen Führungsstil nach seiner Entlassung 1930 weiteren Vorschub, als er mit einigen Studenten, der „roten Bauhaus-Brigade“, eine Reise nach Moskau antrat, „um dort beim Aufbau des Sozialismus mitzuhelfen.“ Zitiert nach: Droste 1990, S. 200.

eiltempo, äußerlichkeiten einer oft missverstandenen ‚maschinenkultur‘ überrumpeln lässt.“¹⁴⁷

Moholy-Nagy wollte den Menschen systematische Werkzeuge zur sinnlichen Aneignung ihrer Lebenswelt an die Hand geben. Seine Arbeit lässt sich somit nicht allein als Verherrlichung der Moderne verstehen, sondern ebenso als pragmatischer Versuch, den negativen Seiten des Fortschritts zu begegnen. Symbolistische und dekorative Elemente hatten bei Moholy-Nagy der übersichtlichen Organisation der Sinneserfahrung zu weichen, die in der Reduktion ihr Stilmittel fand. Aus dem Verständnis der Einzelelemente sollte die Auffassung des undurchschaubaren Ganzen erwachsen. Von Haus aus Maler, strebte er stets nach der Grenzüberschreitung und interessierte sich jeweils früh für den Einsatz neuer Medien.

Der 1895 in Ungarn geborene Moholy-Nagy veröffentlichte ab 1918 Aufsätze in der kommunistischen Avantgarde-Zeitschrift *MA* (dt. heute). 1922 hatte er seine erste Einzelausstellung in Herwarth Waldens Berliner Galerie *Der Sturm*, bevor ihn Walter Gropius 1923 nach Weimar holte. Noch in den ersten Jahren am *Bauhaus* hatte Moholy-Nagys konstruktivistischer Ansatz auch eine politische Dimension: Mit der Idee einer universellen Erziehbarkeit des Menschen verband er die Hoffnung auf eine Verständigung über nationale Grenzen hinweg – dies sollte helfen, den Sozialismus weiter zu tragen und „die Revolution in materielle Realität zu übersetzen“¹⁴⁸. Ideologisch derart aufgeladene Äußerungen fanden sich bei Moholy-Nagy später nicht mehr. Es ging ihm zunehmend darum, soziale Gegensätze durch die neue Gestaltung aller Lebensbereiche aufzuheben. In Absetzung zum frühen, expressionistischen *Bauhaus* setzte er dabei auf die industrielle Produktionsweise. Moholy-Nagy sah im traditionellen Handwerk aufgrund hoher Kosten die Gefahr der Luxusfabrikation – eine Entwicklung, die sich an den teuren Liebhaberstücken, die mitunter in den *Bauhaus*-Werkstätten entstanden, durchaus ablesen lässt.

Als 1928 mit Hannes Meyer ein engagierter Sozialist das Direktorat übernahm, verließ Moholy-Nagy das *Bauhaus*, obwohl sich beide über die positiven Effekte der Typenproduktion einig waren. Dass sich der Ex-Kommunist Moholy-Nagy über Umwege sogar in den Vereinigten Staaten niederließ, um dort das *New Bauhaus* zu einer amerikanischen Designerschmiede zu machen, mag viel mit Zufall zu tun gehabt haben – möglich aber wurde diese Entwicklung erst durch seine Abkehr von kon-

147 Moholy-Nagy 1929, S. 18.

148 Moholy-Nagy, Sibyl: Moholy-Nagy. Experiment in Totality, Cambridge: MIT Press 1969, S. 44.

kret politischen Inhalten, hin zu einer aufklärerischen Gestaltungsphilosophie.¹⁴⁹

a. Moholy-Nagy am *Bauhaus*

Als Moholy-Nagy 1923 die Metallwerkstatt und einen Teil des Vorkurses übernahm, hatten sich die konstruktivistischen Tendenzen am *Bauhaus* bereits auszubreiten begonnen.¹⁵⁰ Moholy-Nagy verlängerte den Vorkurs von einem halben auf ein ganzes Jahr und verlieh ihm sachlich-wissenschaftlichen Anstrich. Statt des ausführlichen Zeichenunterrichts bei Itten ließ er vor allem dreidimensionale Gleichgewichtsstudien bauen. Ergaben sich Anknüpfungspunkte zu Itten, wenn etwa Moholy-Nagy seine Studenten die Beschaffenheit verschiedener Materialien ertasten ließ, so geschah dies nicht zur Bildung des individuellen Charakters, sondern zur Erstellung objektiver Wertigkeiten. Einen Verbündeten hatte Moholy-Nagy in Josef Albers, der den größeren Teil des Vorkurses, die sogenannte Werklehre, unterrichtete. Albers, der selbst schon 1920 an das *Bauhaus* gekommen war, betrieb eine philosophische Umdeutung expressionistischer Lehrinhalte: Die Schulung der Sinneskompetenz hatte in seinem Unterricht nichts Metaphysisches, sondern diente dem Umgang mit den Erfordernissen der modernen (Arbeits-)Welt.¹⁵¹ Auch in ihren eigenen Arbeiten verfolgten Moholy-Nagy und Albers eine gemeinsame Strategie: Das In-Bewegung-Setzen des Blickes. Wo Albers versuchte, der zweidimensionalen Bildfläche mit zeichnerischen Mitteln eine dritte Dimension zu verleihen, da verlagerte sich Moholy-Nagys Interesse von der Malerei auf die Lichtskulptur, die die Aufmerksamkeit des Betrachters in verschiedene Richtungen lenkte und der Wahrnehmung so mehrere Optionen überließ.

Moholy-Nagy interessierte sich besonders für die Darstellung der veränderlichen Wechselwirkungen von Licht und Schatten. Er hatte schon auf Bildern, Fotografien und Fotogrammen versucht, anhand impliziter Streckenverläufe eine Bewegungsebene zu integrieren. Das

149 Tatsächlich findet sich bei Moholy-Nagy als Grenzgänger zwischen den Systemen eine interessante Überschneidung zwischen den Gedankenwelten des Kommunismus und des amerikanischen Fordismus, denn beide Philosophien standen den gesellschaftlichen Auswirkungen moderner Produktion optimistisch gegenüber (auch Marx richtete sich lediglich gegen die kapitalistische Ausbeutung der Arbeiter, nicht aber gegen den Einzug der Technik selbst). Vgl. Fiedler/Feierabend 1999, S. 24.

150 Hierzu und zum Folgenden vgl. Schmitz, Norbert M.: László Moholy-Nagy, in: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln: Könemann 1999b, S. 292-307.

151 Vgl. Schmitz, Norbert M.: Der Vorkurs unter Josef Albers - Kreativitätsschule, in: Fiedler, Jeannine/Feierabend, Peter (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln: Könemann 1999d, S. 376 ff.

Bewusstsein um die begrenzten kinetischen Möglichkeiten in letztlich statischen Medien brachte ihn dazu, seine Vorstellungen auf einem anderen Gebiet zu verwirklichen: „Ich träume von Lichtapparaten [...], nur der Bauherr fehlt, der mir den Auftrag gibt für ein Lichtfresko, eine Lichtarchitektur“¹⁵². Moholy-Nagy konstruierte seine bewegten Lichtspiele schließlich auch ohne Auftraggeber. Veit Loers beschreibt den *Licht-Raum-Modulator*, an dem Moholy-Nagy von 1922 bis 1930 arbeitete, als eine Art utopisches Instrument:

„Der ‚Licht-Raum-Modulator‘ [war] kein phantastisches Spielzeug für Licht- und Schattenwirkungen, sondern eine kosmische Maschine, die über Punkt, Linie und Fläche räumliche Vorstellungen evozieren sollte. In seiner ursprünglichen Präsentation, umgeben von einem Kasten und von unsichtbaren Farbbirnen wechselnd beleuchtet, konnte es Einblick geben in den Vorhof der Vierten Dimension, begreifbar für jeden.“¹⁵³

Moholy-Nagy bezeichnete sich selbst bisweilen als „Lichtner“¹⁵⁴. Er betrachtete schon das Farbpigment in der herkömmlichen Malerei in erster Linie als Lichtträger und glaubte, dass die Gestaltung von direktem Licht die in der Malerei angestrebte Wirkung intensivieren könne. Die Beherrschung der Lichtprojektion in dem Maße, wie große Maler ihre Farbpalette beherrschten, sah Moholy-Nagy als zukünftige Aufgabe an. Schon in der Filmarbeit *lichtspiel scharz-weiss-grau* (1930), einer Bewegungsstudie des Licht-Raum-Modulators, wurde die Nähe seiner Überlegungen zum abstrakten Film deutlich. Auch in seinen theoretischen Bühnenarbeiten ging er von der Lichtgestaltung als formbildendes Element aus.

b. Moholy-Nagys Bühnenprojekte

Moholy-Nagy war kein festes Mitglied der *Bauhaus*-Bühne, doch er veröffentlichte seine Ideen zum Theater in den *Bauhaus*-Büchern, die er zusammen mit Gropius herausgab. Auch inhaltlich war der Ungar als „Lichtner“ an der Bühne ein Sonderfall, zumal es ihm in Abgrenzung zu Hirschfeld-Mack und dessen Lichtprojektionen nicht um synästhetische Zuschreibungen ging. Die musikalischen Implikationen seiner Arbeit waren anderer Natur, wie etwa die *Mechanische Exzentrik* zeigt, die eine abstrakte Verbindung der Bühnenelemente vorsah: Moholy-Nagy plante

152 Schmohl 1998.

153 Veit Loers, in: Jäger, Gottfried/Wessing, Gudrun (Hrsg.): Über Moholy-Nagy. Ergebnisse aus dem Internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, Bielefeld: Kerber 1997, S. 162.

154 Zitiert nach: Schmitz 1999b, S. 299.

eine dreigeteilte Tribüne, die durch Projektionen gestaltet werden sollte. In einem erläuternden Aufsatz beschrieb er die damit verbundenen Hoffnungen: „Die Unzulänglichkeit ‚menschlicher‘ Exzentrik¹⁵⁵ führte zu der Forderung einer bis ins Letzte beherrschbaren, exakten Form- und Bewegungsorganisation, welche die Synthese der dynamisch kontrastierenden Erscheinungen (von Raum, Form, Bewegung, Ton und Licht) sein sollte.“¹⁵⁶

Moholy-Nagy erwartete von der Beschränkung auf mechanisch gesteuerte Bewegungsvorgänge ein „Theater der Totalität“, in dem der persönliche Ausdruck keinen Platz haben sollte. Auch die Musik war Teil dieser Überlegungen:

„Die TONGESTALTUNG wird sich in Zukunft der verschiedenen Schallapparate mit elektrischem und anderem mechanischen Betrieb bedienen. An unerwarteten Stellen auftretende Schallwellen - z.B. eine sprechende oder singende Bogenlampe, unter den Sitzplätzen oder unter dem Theaterboden ertönende Lautsprecher, Schallverstärker - werden u.a. das akustische Überraschungsniveau des Publikums so heben, daß eine auf anderen Gebieten nicht gleichwertige Leistung enttäuschen muß.“¹⁵⁷

Die *Mechanische Exzentrik* bestand aus drei Bühnen auf unterschiedlichen Höhenniveaus. Eines dieser Podeste war für mechanische Musikapparate vorgesehen, die beiden anderen für kleinere und größere Bewegungen, Film- und Lichtprojektionen.¹⁵⁸ Die Partitur war in vier „Kolonen“ aufgeteilt: In den ersten beiden waren „in senkrecht abwärtsgehender Kontinuität“ Formen und Bewegungen der Projektionen notiert. Die dritte Kolonne schrieb die Farbigkeit des Lichts vor, wobei die Breite der Streifen die Dauer anzeigte. Die vierte Kolonne war der Musik zugeordnet. Zur Koordination der verschiedenen Elemente schrieb Moholy-

155 Das Wort „Exzentrik“ benutzte Moholy-Nagy in seiner Nebenbedeutung als „körperliche Akrobatik“.

156 Moholy-Nagy 1978, S. 46.

157 Ebd., S. 53.

158 Eine wichtige Anregung für diese Konstruktion ging von Piet Mondrian aus, der für die Präsentation der „Musik der Neuen Gestaltung“ ein umfassendes audiovisuelles Environment erdacht hatte: „Der neue Musiksaal muß das Kommen und Gehen erleichtern, die Sitze sollen ohne Störung eingenommen und verlassen werden können. Die Akustik muß sich den Forderungen der Tongeräusche - flächig, primär, präzise - anpassen. Die Kompositionen werden von Zeit zu Zeit wiederholt und die Zwischenakte werden durch Lichtbild-Projektionen mit Malerei der ‚Neuen Gestaltung‘ ausgefüllt. Später könnte man dazu übergehen, parallel zur Musik farbige und farblose Rechteck-Kompositionen in filmischem Ablauf zu projizieren und so eine Art Totalkunstwerk von Malerei und Musik zu schaffen. Auf diese Weise wird die Musik [...] plastisch und die Bildkunst zeitlich dargestellt.“ Zitiert nach v. Maur 1985, S. 401.

Nagy: „Die Gleichzeitigkeit ist in der Partitur aus der Horizontalen zu lesen“¹⁵⁹.

Wie die Musik zu klingen habe, war in dieser Planung „nur in den Absichten angedeutet. Die farbigen Vertikalstreifen bedeuten verschiedenartig heulende Sirenentöne, die einen Großteil der Vorgänge begleiten.“¹⁶⁰ Moholy-Nagy wies im Untertitel der *Mechanischen Exzentrik* explizit darauf hin, dass es sich lediglich um eine Skizze handelte, die enthaltenen Angaben also nicht endgültig waren. Doch selbst wenn man den vorläufigen Charakter der Partitur berücksichtigt, reihen sich die hier dokumentierten klanglichen Vorstellungen in die musikalische Ratlosigkeit aller Bühnenprojekte am *Bauhaus* ein. Diese Unzulänglichkeit relativiert sich – deutlicher noch als bei den übrigen Bühnenschaffenden – durch einen Blick auf das Gesamtwerk Moholy-Nagys: Seine Arbeiten gewannen ihre Bedeutung nicht immer durch die Funktionstüchtigkeit eines Endprodukts, sondern häufig daraus, dass sie Horizonte eröffneten und Denkanstöße gaben. Manche seiner Ideen lesen sich fast wie Vorlagen für Künstler, die in technisch besser gestellten Zeiten an ihnen weiterarbeiten sollten. So ist auch die *Mechanische Exzentrik* laut Dirk Scheper „allenfalls computergesteuert denkbar“¹⁶¹. Die praktische Bedeutung solch visionärer Entwürfe ist Moholy-Nagy durchaus bewusst gewesen: Er glaubte, dass es „nur der richtigen Fragestellung“¹⁶² bedürfe, um eine künstlerische Entwicklung auf den Weg zu bringen. Ähnlich wie Kandinsky in seinen Bühnenaufsätzen, benutzte Moholy-Nagy den Ausdruck des „vorbereitungsstadiums“ zur Charakterisierung seiner Arbeit.

Moholy-Nagy verließ das *Bauhaus* 1928 aus Solidarität mit Gropius, der intern in die Kritik geraten war.¹⁶³ Zunächst leitete Moholy-Nagy ein Büro für Grafikdesign in Berlin, bevor er 1934 über Amsterdam nach London emigrierte. Ab 1937 setzte er seine Arbeit in Amerika fort. Wiederum war es Gropius, der ihn als Leiter des neu gegründeten *New Bauhaus* in Chicago vorschlug.

159 Moholy-Nagy 1978, S. 44.

160 Ebd.

161 Scheper, in: Droste 1988, S. 280.

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

163 Moholy-Nagy zeigte sich bei seinem Rücktritt enttäuscht über die seiner Meinung nach mangelnde Experimentierfreude am Bauhaus: „Das Bauhaus hat aufgehört, gegen den Strom zu schwimmen. Wir sind in Gefahr, genau das zu werden, was wir als Revolutionäre bekämpften: eine Schule, die nur das Endprodukt bewertet und die Gesamtentwicklung des ganzen Menschen ignoriert.“ Zitiert nach: Schmohl 1996.

2.6 Der beherrschte Klang

Die 1920er Jahre waren in musikalischer Hinsicht vom Verhältnis zur Technik geprägt. Eine die Musiklandschaft in ihren Grundfesten erschütternde Diskussion entbrannte um die Möglichkeiten und Konsequenzen mechanischer Klangerzeugung. Die Mechanisierung stellte in Aussicht, die Vorstellungen der Komponisten vom Können der Interpreten zu befreien, denn die Technik sollte eine präzise Reproduktion auch schwierigster Stücke sicher stellen. Unter den veränderten Bedingungen eines neuen Mediums ließ sich zudem die Schaffung einer neuen Musik erwarten. Die mögliche Ablösung der Musiker durch die Musikmaschine markierte für ihre Verfechter, unter ihnen die Futuristen, den unausweichlichen Weg in die Zukunft. Konservativeren Kräften galt sie als Zeichen für den Untergang der Musikkultur schlechthin. Unmenschlichkeit und Sterilität des Klangbilds wurden befürchtet, ganz abgesehen von der in Frage gestellten Funktion der Instrumentalisten.

Paul Hindemith gehörte zu den Komponisten, die zwischen diesen beiden Positionen abzuwägen wussten. Er hatte 1927 einen Aufsatz mit dem Titel *Zur mechanischen Musik* veröffentlicht und schon seit 1925 gemeinsam mit Ernst Toch und Hans Haass in der Freiburger Firma *Welte-Mignon* mit mechanischen Klavieren experimentiert. Hindemith und seine Mitarbeiter hielten die Kompositionen nicht in herkömmlicher Notation fest, sondern stanzen sie direkt auf eine Walze. Aus diesen Versuchen entstand zum Beispiel die Musik für Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett* (vgl. Kap. 2.4.c). Hindemith ging es bei seiner Arbeit mit mechanischen Klangerzeugern um die Abkehr vom Expressionismus zugunsten der Rationalität einer Neuen Sachlichkeit. Er warnte aber auch vor einer künstlerisch sinnlosen Anhäufung technischer Höchstschwierigkeiten. Sein Mitarbeiter Hans Haass forderte hingegen „die grenzenlose Ausnutzung der Klaviatur“ und wies auf die „Verwendungsmöglichkeit eines unerhört raschen Tempos“ hin.¹⁶⁴ Haass zeichnete geometrische Figuren und Körper auf die Abspielrollen, um grafische Formen auf dem direkten Weg akustisch umzusetzen.¹⁶⁵

Die Reaktionen auf die ersten Aufführungen mechanisch erzeugter Musik fielen überwiegend negativ aus. Tatsächlich war zunächst das eingetreten, was die Befürworter befürchtet und die Kritiker erwartet hatten. Nach einem Konzert mit Musik von Ernst Toch auf den *Kammermusiktagen* in Baden-Baden 1927 äußerte sich der Verleger Hans Heinsheimer enttäuscht, aber auch vorsichtig optimistisch: „Die Apparate waren unge-

164 Becker-Carsten 1988 (ohne Paginierung).

165 Eine erstaunliche Parallele zeigt sich hier nicht nur zu Moholy-Nagys Versuchen am Bauhaus, sondern auch zu den zahllosen Arbeiten für *Player Piano* von Conlon Nancarrow.

schickt, farblos, hart, verschwommen in den Konturen, roh im Klang.“ Daraus folgerte er, dass für eine fruchtbare mechanische Musik auch ein Instrumentarium gebraucht werde, das nicht nur herkömmliche Klänge reproduziert, sondern sie nach eigenen Bedingungen schafft: „Der Schritt zu diesem Instrument der Zukunft [...] ist klein. Ist er getan, so ist die wahrhaft ‚mechanisierte‘ Musik geboren. [...] Seine spezifischen Klangmöglichkeiten, seine technische, seine materielle Beschaffenheit wird Werke entstehen lassen, die für dieses Instrument erdacht, aus ihm zum Klingen gebracht [sind].“¹⁶⁶

Aus der Arbeit von Hindemith, Toch und Haass bei *Welte-Mignon* waren auch Versuche mit Plattenspielern hervorgegangen. Sie versuchten, durch Überblendungen und Variation der Abspielgeschwindigkeit den musikalischen Zusammenhang zu verändern und neue Klangfarben zu finden. Bei ähnlichen Untersuchungen am *Bauhaus* war abermals Moholy-Nagy die treibende Kraft. Schon seit 1922 versuchte er sich in dem Entwurf einer zeichnerischen Ritzschrift, anhand derer er Plattenrillen direkt bearbeitet wollte. Obwohl die Umsetzung dieses Plans unter den gegebenen technischen Voraussetzungen zum Scheitern verurteilt war, ist sein begleitender Kommentar äußerst bezugsreich: „Da die Ritzen in der auf mechanischem Wege entstandenen Platte mikroskopisch klein sind, muß zuallererst ein Mittel gefunden werden, von einer großen Ritzschriftplatte, die mit der Hand bequem zu bearbeiten ist, auf technischem Wege Verkleinerungen im Format der heute üblichen Platten zu erzielen.“¹⁶⁷

Ein ähnliches Verfahren hatte Moholy-Nagy auf dem Gebiet der Fotografie bereits umgesetzt. In seinen Fotogrammen verzichtete er auf den Einsatz einer Kamera und belichtete das Fotopapier, auf das er verschiedene Gegenstände legte, stattdessen direkt. So veränderte er die übliche Abbildung der natürlichen Umwelt. In seinen musikalischen Überlegungen entsprach dem direkten Licht die Ritznadel. Er erhoffte sich, dass mittels dieser Technik eine eigenständige Musik abseits herkömmlicher Klangbildung entstehen könnte. Über Moholy-Nagys Experimente mit einer zeichnerischen Ritzschrift schrieb Hans Heinz Stuckenschmidt:

„Moholy-Nagy [interessierte sich] nur für modernste Musik. Vor allem fesselten ihn die Möglichkeiten, Kunst mechanisch zu reproduzieren, über die er sich schon vor Walter Benjamin Gedanken machte. Moholy-Nagy sah in der Schallplatte musikalische Zukunft. Aber er protestierte dagegen, sie nur als Mittel der Reproduktion von Aufführungen zu gebrauchen. Wir experimentier-

166 Zitiert nach: Kämper, Dietrich (Hrsg.): *Der musikalische Futurismus*, Laaber: Laaber 1999, S. 251.

167 Moholy-Nagy, László: *Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons*, in: *Der Sturm* 7, Berlin: 1923, S. 102 f.

ten zusammen, ließen sie rückwärts laufen, was vor allem bei Klavierplatten überraschende Effekte ergab. Wir bohrten sie exzentrisch an, so daß sie nicht regelmäßig liefen, sondern ‚eierten‘ und groteske Glissandotöne produzierten. Wir kratzten sogar mit feinen Nadeln in die Rillen und brachten so rhythmische Figuren zustande, die den Sinn der Musik radikal veränderten. Moholy-Nagy meinte, man könne auf Platten mit leeren Rillen direkt mit Nadeln einwirken und so authentische Schallplatten-Musik erschaffen.“¹⁶⁸

Moholy-Nagy forderte das „Studium der grafischen Zeichen der [...] akustischen Phänomene“ sowie den „Versuch, daraus – vorläufig grafisch – eine eigene Sprache zu entwickeln.“¹⁶⁹ Diesen Ansatz übertrug Moholy-Nagy auch auf die Arbeit an der Tonspur für den Film. In dem Buch *Vision in Motion* fasste er seine dahin gehenden Versuche rückblickend zusammen:

*“I suggested [...] original compositions made by hand or machine without reproducing any existing music. [...] In an experiment, ‘The Sound ABC’, I used all types of signs, symbols, even the letters of the alphabet, and my own finger prints. Each visual pattern on the sound track produced a sound which had the character of whistling and other noises. I had especially good results with profiles of persons.”*¹⁷⁰

Moholy-Nagy beschrieb damit nicht nur das Wunschbild einer präzisen Reproduktion von Musik; das Vorhaben, grafische Zeichen auf regelhafte Weise in Klang zu übersetzen, lässt auch die Idee einer absolut kontrollierbaren Klangerzeugung durchschimmern.

Auch wenn das akustische Ergebnis der Ritzschrift-Versuche am *Bauhaus* nicht dokumentiert ist, so lässt sich doch das Bedürfnis nachvollziehen, aus dem sie entstanden. Eine wichtige Inspiration für Moholy-Nagy war die Auseinandersetzung mit den Ideen Piet Mondrians, der zuerst 1921 in der Zeitschrift *De Stijl* seine musikalische Vision umschrieben hatte. Moholy-Nagy veröffentlichte Mondrians Aufsatz *Die neue Gestaltung in der Musik und die italienischen Bruitisten* im fünften *Bauhaus*-Buch. Hier heißt es:

„Um zu einer mehr universalen Gestaltung zu gelangen, wird die neue Musik eine neue Ordnung der Töne und Nicht-Töne (bestimmter Geräusche) wagen müssen. Man kann sich ohne eine andere Technik und ohne andere Instrumente diese Gestaltung nicht vorstellen. Ein mechanistischer Eingriff wird

168 Stuckenschmidt 1976, S. 7.

169 Ebd.

170 Moholy-Nagy, László: *Vision in Motion*, Chicago: Theobald 1947, S. 277.

sich als notwendig erweisen, denn das menschliche Gefühl bedingt immer mehr oder weniger ein individuelles Eindringen. Es verhindert eine vollkommene Bestimmtheit des Tones. Will man Wellenbewegungen vermeiden, [...] so sind andere Instrumente unbedingte Forderung. Wenn man den Ton abstrahieren will, müssen zunächst die Instrumente Töne derart bilden, daß sowohl Wellenlänge wie Schwingungszahl so gleichmäßig wie nur möglich bleiben. Demnach müssen die Instrumente derart gebaut sein, daß es möglich wird, jedes Nachschwingen mit plötzlichem Ruck abzubrechen.“¹⁷¹

Mondrian hatte zu Beginn des Jahres 1921 ein Konzert der Futuristen besucht, die ihre Musik „Bruitismus“ benannt hatten. Er war zwar begeistert von dem Einsatz neuer Technik, zeigte sich aber unzufrieden mit der Nachahmung maschinen- und naturhafter Geräusche. Das Konzert inspirierte ihn dazu, die Klangbildung grundsätzlich zu überdenken: „Durch Mehrung der Töne um Geräusche haben die Bruitisten einen ersten Schritt getan. Und doch verlangt der ‚reine‘ Ausdruck des neuen Geistes mehr als das.“¹⁷² Obwohl das chaotische Geräusch auch in Mondrians Überlegungen noch seinen Platz hatte, träumte er ebenso von einem in „Wellenlänge wie Schwingungszahl“ total kontrollierten Klangverlauf. Mondrian versuchte fortan, sein bildnerisches Vokabular theoretisch auf die Musik zu übertragen. Der geschlossenen Form seiner Bilder sollte der Verzicht auf Melodie zugunsten des Rhythmus entsprechen. Um eine Ausgeglichenheit der Komposition unter strenger Vermeidung von Symmetrien zu gewährleisten, sprach er sich für stark kontrastierende Klänge aus. Die Musik hatte pausenlos zu erklingen, um den Zuhörern keinen Freiraum zur Projektion ihrer Persönlichkeit in etwaige Leerstellen zu gewähren. Die künstliche Geradlinigkeit in Mondrians Bildern fand ihre Entsprechung in der absoluten Schnelligkeit der musikalischen Ereignisse. Durch diese prinzipielle Abwendung vom Individuellen sollte die musikalische Gestaltung des Universalen möglich werden.¹⁷³

Schon in der Frühphase des *Bauhaus* hatte es Überlegungen hinsichtlich der Klangkontrolle gegeben. Josef Matthias Hauers musikalische Visionen sind denen Mondrians ähnlich, obwohl Hauer durch seine Bekanntschaft mit Itten eher dem expressionistischen *Bauhaus* zugerech-

171 Mondrian, Piet: Die Neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruitisten, in: Bauhausbuch 5, München: Langen 1925, S. 38.

172 Ebd.

173 Die große Leidenschaft, die Mondrian in späteren Jahren für den Jazz entwickelte und auf den er fortan seine Visionen projizierte, erscheint eher als Ausweichmanöver. So wie Moholy-Nagy sich mangels elektronischer Klangerzeuger lieber mit Fotogrammen und Film beschäftigte, so fand Mondrian im Boogie-Woogie die für ihn naheliegendste Alternative. Vgl. von Maur 1985, S. 400 ff.

net wird. Doch auch Hauer wollte die Musik von allem Individuellen und Zufälligen, zudem von allem Geräuschhaften befreien.¹⁷⁴ Im Gegensatz zu Mondrians Anregungen verlegte er sich dabei allerdings auf die ausschließliche Verwendung von Melodie und den totalen Verzicht auf Rhythmus. Er beabsichtigte, die Musik in reine Intervallbeziehungen aufzulösen, die von allen Naturqualitäten gereinigt sein sollten. Die Töne wollte er zu „wesenlosen, für sich allein nichtssagenden Schemen (Punkten) herabdrücken.“¹⁷⁵ Hauer komponierte mit Zwölftonreihen, die er in 44 sogenannte *Tropen* zu Sechstongruppen aufgeteilt hatte. Diesen Gruppen ordnete er gewisse Eigenschaften und Stimmungsgehalte zu. Die so entstandene Musik klingt ruhig und besonnen; sie verläuft ohne größere Akzentuierungen. Hauer selbst war besorgt um die Konsequenzen seiner Kompositionsstrategie: „[Das] Chaos, dessen Überwindung mein Lebenswerk war, ist durch die Temperatur zum ‚Nichts‘ organisiert und die ‚Musik‘, die ich mein Leben lang immer hoffte, wächst immer mehr ins Schweigen, ins Denken, in die Ruhe hinein.“¹⁷⁶

Diese Befürchtung klingt fast voreilig, wenn man bedenkt, dass Hauer die, auch von Mondrian angedachten, obertonfreien Klänge noch gar nicht in Aussicht, geschweige denn zur Verfügung hatte. Es lässt sich mutmaßen, dass Hauers Musik unter den Bedingungen elektronischer Klangerzeugung durchaus noch weiter „in die Ruhe hinein“ gewachsen wäre.

Der das *Bauhaus* prägende Drang zur Ordnung äußerte sich also nachweisbar auch in musikalischen Versuchen. Gerade im Vorgehen László Moholy-Nagys spiegelt sich dabei jedoch das ambivalente Verhältnis des gesamten *Bauhaus* zur Musik: Es gab ambitionierte Pläne und intensive Versuche – doch zumeist auch den schnellen Rückzug auf Gebiete, in denen sich der Weg zum künstlerischen Ziel schon klarer abzeichnete. Vielleicht war die mangelnde Aussicht auf eine technische Innovation der Grund dafür, dass Moholy-Nagy und andere die Musik auf sich beruhen ließen. Theodor W. Adorno vertraut in seiner Apologie der mechanischen Klangerzeugung auf die Gewissheit, „daß die Bereitschaft der Mittel einer Bereitschaft des Bewußtseins entspricht“¹⁷⁷. Mit der beschriebenen Annahme ließe sich ihm entgegenen, dass die technischen Möglichkeiten dem visionären Geist der *Bauhaus*-Zeit hinterherhinkten.

174 Vgl. Bogner, Dieter: Musik und bildende Kunst in Wien, in: von Maur, Karin (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog), München: Prestel 1985, S. 350 ff.

175 Hauer, Josef Matthias: Deutung des Melos, Wien: Tal 1920a, S. 37 f.

176 Zitiert nach: Bogner, in: von Maur 1985, S. 351.

177 Adorno, Theodor W.: Entwürfe, Exposés, Memoranden (Gesammelte Schriften, Band 19), Frankfurt: Suhrkamp 1984, S. 607.

Zu Beginn dieser Arbeit wurde das *Bauhaus* als eine Forschungsstätte beschrieben, die bestehenden Zeitgeist einfing und bündelte. Zum Ende dieses Kapitels ist jedoch festzustellen, dass sich eine solche Bündelung in Musikfragen letztlich nicht vollzogen hat. Dafür verweisen die Überlegungen von Moholy-Nagy, Mondrian und Hauer mitunter verblüffend genau auf spätere Innovationen, wie das Arbeiten mit Speichermedien, eine „Schallplattenmusik“¹⁷⁸, die *musique concrète* oder die Verwendung komponierter Einzelklänge in der frühen elektronischen Musik.

Die abstrakte Verbindung der Bühnenelemente bei Kandinsky, Moholy-Nagy und anderen beschreibt eine zweite Linie, die aus dem *Bauhaus* in die (auch musikalische) Nachfolge führt. Die hier genutzten Stilmittel von Gleichzeitigkeit und Entpersonalisierung tauchen in den Theaterexperimenten nach dem Zweiten Weltkrieg wieder auf und münden in die verstärkte Forderung nach Kunstwerken, die erst der Betrachter zu vollenden habe.

178 Das *DJ-ing*, das seinen Ursprung im frühen Hip Hop der ausgehenden 1970er Jahre hatte (vgl. Toop, David: *Rap Attack 2. African Rap To Global Hip Hop*, London: Serpent's Tail 1991.), machte aus dem Plattenspieler als Instrument ein gleichermaßen künstlerisch wie kommerziell erfolgreiches Modell. Überlegungen hinsichtlich einer autonomen Schallplattenmusik finden sich auch bei John Cage (vgl. Kap. 3.6).

