

Tanzen wie Mondrian oder: Rock genügt nicht

Musik am Bauhaus

Von Lutz Schridde

(gewidmet Maximilian Lenz (DJ Westbam; die Red.))

Industrielle Entwicklung mag für nicht wenige ein Unding sein, so in etwa wie ein schwarzer Schimmel in der Natur per definitionem nicht vorkommen kann. Sie wird gleichgesetzt dann mit Krieg, Naturzerstörung und psychologischer Zerrüttung. Das sind lauter Argumente, laut wie die Explosionen von Granaten, wie heulende Frauen und wie unheimliches Patientengeschrei. Die Argumente für eine industrielle Entwicklung waren bisher ebenfalls ziemlich laut, nämlich ziemlich dieselben, nur anders dargestellt. In diesem Artikel sollen nun eher leise Argumente für industrielle Entwicklung vorgetragen werden. Die Argumente, um die es gehen soll, sind der Geschichte eben dieser Entwicklung entnommen.

Als Laszlo Moholy-Nagy seinen kurzen Text zur Umgestaltung der Musik im Juli 1923 veröffentlichte, war er erst wenige Monate Werkstattleiter und Formmeister am Bauhaus. Seine Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen und progressiven Künstlern, wie dann auch mit Mondrian, schlug sich in den verschiedensten Aufrufen und Manifesten nieder. Im Oktober 1921 verfaßte er gemeinsam mit Raoul Hausmann, Hans Arp und dem Suprematisten Iwan Puni einen Aufruf zur elementaren Kunst', der voller Überschwang und Innovationsdrang war. Es hieß:

"Wir lieben die kühne Erfindung, die Erneuerung in der Kunst. Die Kunst, das ist die Konsequenz all der Kräfte einer Zeit. Wir leben in der Gegenwart. Und so fordern wir die Konsequenz unserer Zeit, eine Kunst, die nur von uns ausgehen kann, die es nicht vor uns gab und nicht nach uns geben wird - nicht wie eine wechselnde Mode, sondern aus der Erkenntnis, daß die Kunst ewig ist und nicht bei den Konsequenzen der Vergangenheit haltmacht. Wir treten für die elementare Kunst ein. Elementar ist die Kunst, weil sie nicht philosophiert, weil sie sich aufbaut aus den ihr allein eigenen Elementen. Den Elementen der Gestaltung nachgeben, heißt Künstler sein. Die Elemente der Kunst können nur vom Künstler gefunden werden." (In der Zeitschrift DeStijl, IV, 10(1921), Sp.156)

Dabei fungiert der Künstler nicht willkürlich, sondern als "Exponent der Kräfte", als Medium. Bereits hier zeigte sich Moholy-Nagy entschieden für einen besonderen Umgang mit seiner Zeit, deren Wandlungen er folgen wollte. Die schöpferische Kraft des Künstlers sah er nicht durch das Wesen dieses Wandels gefährdet, sondern dadurch gerade ermöglicht. Moholy-Nagy erkannte in den neuen Techniken auch für die Kunst zeitgemäße und neuartige Chancen bildnerischer Gestaltung. Das betraf vor allem die Typographie und Fotografie. Und das betraf auch das Verhältnis gegenüber der Mechanisierung, die die serienmäßigen Fertigung von Kunst, also die Reproduktion als Produktion einleitete. Die schöpferische Kraft des Künstlers zeigte sich dann durch Intuition und Intellekt. Die manuelle Tätigkeit verlor somit ihre Exklusivität. An dieser Stelle kann schon deutlich werden, wie sehr einzelne Aspekte damaliger Gedanken und Selbstverständnisse bis heute in der Diskussion insbesondere von Gebrauchskunst wie der Unterhaltungsmusik wiederkehren. Dieser Artikel soll verstehen helfen, wie moderne Technologien von Anfang an künstlerisch genutzt und von Künstlern praktisch erforscht wurden. Gerade die manuelle Rockmusik und ihre Apologeten zeigen sich bis heute eifersüchtig gegenüber den neuen Musiken, die maschinell einsetzbare Reproduktionstechniken wie das Tonband beim Mellotron oder den digitalen Datenspeicher beim Sampler nutzen. In diesem Artikel soll erkundet werden, ob beim damaligen Ersteinsatz solcher Speichertechnik, nämlich der Schallplatte bei Moholy-

Nagy, auch heute und bis heute noch nicht wieder beigebrachte Argumente und Aspekte künstlerischer Diskussion sozusagen posthum gefunden werden können. Die Musik am Bauhaus stand von Anbeginn im Zeichen der Erforschung und Gestaltung von Synästhesien und Interdependenzen mit anderen Bereichen der darstellenden Kunst. Die Gemälde von Kandinsky ("Gegenklänge" 1924), Lothar Schreyer ("Rhythmus 20" 1922), Herbert Bayer ("Musikblatt" 1921, "Die Fünf" 1922, "Musikalische Schwingungen" 1926), Karl Peter Röhl ("Abstrakte Formen im gegenständlichen Spiel", Bildserie 1928), Josef Albers ("Diskant A" und "Diskant B" 1934) und auch Moholy-Nagy ("Nach einem Thema von Bartok" 1946) dokumentieren ein anhaltendes Interesse von Bauhauskünstlern, musikalische Empfindungen malerisch umzusetzen. Jedoch nicht diese Gemälde zeigen eine spezifisch moderne Art des Malens im Zeichen technologischen Wandels. Solche musikalisch thematisierten Gemälde kamen auch bei anderen Künstlern in großer Zahl vor. Eng an die Pädagogik des Bauhauses gebunden und als deren praktische Umsetzung verstanden, waren es immer im Zusammenhang mit anderen Künsten entstandene Bühnenbilder. Freilich wurden auch hier nicht besondere oder neuartige Technologien verwendet, sondern die Gestalt der Bühnenbilder ergab sich aus dem Malen für die einzelnen Bühnenereignisse, die von sich aus schon musikalisch waren. Kandinsky malte wie alle anderen hier ganz abstrakt mit Linsen und Flächen, mit Farben und geometrischen Formen.

In einzelnen Teilen haben die abstrakten Figuren den Charakter einer abstrakten Partitur an. Oskar Schlemmer, der die Bauhausbühne leitete, malte in ähnlicher Weise Bühnenbilder für das Stadttheater Breslau und intensivierte dort 1929 Srawinskys Vertonung eines Märchens von Hans Christian Andersen. Für jazzartige Musik und für Bauhausbühnen fertigte Roman Clemens 1929 eine fünfteilige Gemäldegruppe "Spiel aus Form, Farbe, Licht und Ton" an und folgte hier ganz der Harmonisierungslehre von Gertrud Grunow. Und auch Moholy-Nagy arbeitete für die Bühnenausstattung - hier für die Berliner Staatsoper und ihre Aufführung von 'Hoffmanns Erzählungen' 1929 - auf höchst abstrakte Art und ganz in seinem Sinne frei von Romantik und Expressionismus. In das Jahr seiner Beschäftigung mit der technologischen Chance einer Umgestaltung der Musik fielen die Ausgestaltungen der Bauhausbühne für das mechanische Ballett nach einer Musik von Hans Heinz Stuckenschmidt.

Stuckenschmidt erzählte Jahrzehnte später von den Ereignissen jenes Sommers. Zwar hatte Itten damals schon das Bauhaus verlassen, doch spukten die Ideen der Zwölftonmusik, für die sich Itten immer wieder stark gemacht hatte, weiterhin in den Köpfen der dort Verbliebenen herum. Gropius selbst, der mit der Witwe Mahlers verheiratet war und der es 1924 begrüßte, daß Arnold Schönberg dem Freundeskreis des Bauhauses offiziell (232) beitrug, gestattete zuletzt das pädagogische Nachwirken der Itten nahestehenden Gertrud Grunow. Stuckenschmidt war bereits im Frühjahr 1923 in Berlin mit musikalischen Themen des Bauhauses in Berührung gekommen. Er war eingeladen zu einem Abendessen beim Berliner Textilkaufmann Hugo Benario, der in seiner Dahlemer Villa als weitere Gäste Moholy-Nagy - zu dieser Zeit bereits Nachfolger von Itten -, den Theaterkritiker Herbert Jhering und den Musikpädagogen Heinrich Jacoby empfing. Heinrich Jacoby machte einen großen Eindruck auf Moholy-Nagy, und sein neuartiges Verständnis musikalischer Pädagogik liest sich wie ein Text von Moholy-Nagy. Über die Grundlagen seiner Musikerziehung schrieb er 1921:

"Jeder Mensch mit gesunden Sinnesorganen ist dadurch, daß er zur Gattung Mensch gehört, befähigt, sich musikalisch auszudrücken. (...) Selbstverständlich ist in diesem Zusammenhang nicht 'Kunstmusik' gemeint. (...) Wir haben es mit einem elementaren Ausdrucksgebiet zu tun, gleich dem der Sprache, der Gebärde oder der bildlichen Darstellung." (Heinrich Jacoby "Grundlagen einer allgemeinen Musikerziehung", in: Die Neue Erziehung, 5 (1921), S. 155)

Jacobys Einfluß auf die Musikerziehung seiner Zeit kann nun nicht erörtert werden. Er zeigte sich bei Schulreformen, wissenschaftlichen Kongressen und Konferenzen. Da er sich auch mit Sinnesschulung und Begabungsforschung befaßte, war er für Moholy-Nagy schlichtweg die wissenschaftliche Bezugsgröße für seine eigenen Vorhaben am Bauhaus. Dort führte er unter anderem in dem von ihm geleiteten Vorkurs Tastübungen ein, die sich im Gegensatz zu den bloßen Handübungen Ittens durch systematische

Sensibilisierung des Tastsinns auszeichneten. Diese Sinnesschuldung der Vorkurse blieb noch nach dem Fortgang von Moholy-Nagy erhalten. Wie er später sagte, diene dieser Bestandteil des Vorkurses der Befreiung schöpferischer Kräfte, die unter totem Wissen verschüttet seien. In seinem späten Bauhausbuch zeigte sich Moholy-Nagy ganz in der Sonne Jacobys. Seine Fundierung der Bauhauspädagogik folgte jener anthropologischen Fundierung der neuen Musikerziehung und zeigte Offenheit gegenüber der Improvisation.

"Ein jeder Mensch ist begabt. Jeder gesunde Mensch hat ein tiefes Vermögen, die in seinem Mensch-Sein begründeten schöpferischen Energien zur Entfaltung zu bringen. (...) Ursprünglich ist ein jeder begabt zur Aufnahme und Erarbeitung von Sinneserlebnissen. Jeder Mensch ist ton- und farben-empfindlich, tast- und raum-sicher. Das bedeutet, daß ursprünglich ein jeder Mensch aller Freuden der Sinneserlebnisse teilhaftig werden kann; das heißt weiter, daß jeder gesunde Mensch auch aktiv Musiker, Maler, Bildhauer, Architekt usw. sein kann, wie er, wenn er spricht - ein 'Sprecher' ist. Das heißt, er kann seinen Empfindungen in jedem Material Form geben (was nicht gleichbedeutend mit Kunst ist)."

(Laszlo Moholy-Nagy "Vom Material zur Architektur", München 1929, S. 14)

In der Villa des Textilkaufmanns Benario hing schon damals ein Bild von Moholy-Nagy. Nach dem Essen lud Moholy-Nagy den Komponisten Stuckenschmidt zur Mitarbeit an den sommerlichen Ballett-Aufführungen des Bauhauses ein. Er gab zu, daß seine Einladung improvisiert und von Gropius noch nicht abgesegnet sei. Einige Wochen später wurde die Einladung zur Bauhauswoche konkret, Stuckenschmidt reiste im Juli nach Weimar. Der erste Mensch, den er dort antraf, war der Schönberg-Schüler Erwin Ratz, der am Bauhaus als Sekretär für Gropius arbeitete. Ratz schrieb Jahrzehnte später eine der bedeutendsten theoretischen Arbeiten über Schönbergs Musik. Bei den Bühnenproben war zunächst eher Improvisation angesagt. Zur abstrakt gemalten Bühnenausstattung sollten mit großen Stoff-Flächen bespannte Tänzer in einem geschlossenen geschlossenen Flächen-Sinn abstrakte tanzende Bewegungen ausführen und auf diese Weise ein mechanisches Ballett bilden. Stuckenschmidt erzählte von seinen musikalischen Tätigkeiten:

"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, aber durchaus zufrieden. Ich hatte instinktiv erraten und durchgeführt, was er sich vorstellte und was ihm vage vorschwebte: eine primitive Begleitmusik, die etwa den geometrischen Grundformen entsprach. Harmonisch bestand sie nur aus verketteten Dreiklängen, melodisch aus Volksliedfloskeln, rhythmisch aus Tanz- und Marschelementen. Das Klavier behandelte ich auf die Art George Antheils, mit Fortissimo-Explosionen und rasenden Glissandos quer über die Tastatur." (Hans Heinz Stuckenschmidt "Musik am Bauhaus", Vortrag vom 11. Mai 1976, im Bestand des Bauhaus-Archivs, abgedr. in Karin v. Maur "Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts", München 1985, S. 410)

Die Choreographie bestand darin, durch Begegnungen, durch Hintereinanderstehen und durch Verschiebungen immer neue Formen und Farbkompositionen zu bilden. Die maschinenhaften Bewegungen erinnerten gelegentlich an eine Lokomotive; dieser choreographische Figurenteil wurde auch Lokomotive genannt. Im Verlaufe seines (233) Bauhaus-Aufenthaltes fand Stuckenschmidt bei den meisten Anwesenden überraschend herkömmliche musikalische Ausrichtungen vor. Jedoch zeigte sich Moholy-Nagy als ausschließlich an modernster Musik interessiert. Weil Stuckenschmidt unmittelbarer Zeuge von Moholy-Nagys Experimenten war, soll er erneut ausführlich zitiert werden:

"Anders als Feininger und Klee interessierte sich Moholy-Nagy nur für modernste Musik. Vor allem fesselten ihn die Möglichkeiten, Kunst mechanisch zu produzieren, 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 experimentierten zusammen, ließen sie rückwärts laufen, was vor allem bei Klavierplatten überraschende Effekte gab. Wir bohrten sie exzentrisch an, so daß

sie nicht regelmäßig liefen, sondern eierten und groteske Glissando-Töne produzierten. Wir kratzten sogar mit feinen Nadeln in die Rillen und brachten so rhythmische Figuren und Geräusche 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 Schallplattenmusik machen." (ibid., S. 410)

In den Monaten der Bauhaus-Ausstellung, der sich die Bauhaus-Woche mit ihren musikalischen Veranstaltungen zuordnete, traf Stuckenschmidt des weiteren vielerlei Musiker und Komponisten wie Busoni, Hermann Scherchen, Strawinsky, Hindemith, Ernst Krenek und Stefan Wolpe. Das Mechanische Ballett wurde bereits vor der eigentlichen Bauhaus-Woche im Jenaer Stadttheater aufgeführt, zu der Stuckenschmidt seine - wie er sagte - "primitive Gebrauchsmusik" spielte. Paul Klee zeigte sich begeistert, der Bühnenleiter Schlemmer blieb auf Abstand. Beim Bauhaus-Fest am darauf folgenden Sonntag spielte die aus Bauhaus-Schülern zusammengesetzte Jazzband, die bis zum Montagmorgen Tanzmusik brachte. Verkleidet wie die meisten, tanzte Stuckenschmidt in einem hellblauen Pijama, kombiniert mit einer karierten Reisemütze. Abwechselnd spielte die Band Jazz, Blues und Volkstänze. Morgens sah man in Weimar das karnevalistische Treiben auf der Straße, ganz in der Tradition jener Unruhestiftung von Goethe und Franz Liszt. Das Hochgefühl jener Wochen im Sommer 1923 stand im krassen Gegensatz zur damaligen Armut. Doch auch der musikalische Zeitzeuge Stuckenschmidt zögerte nicht, den Wert künstlerisch gebundener Modernisierung anzuerkennen. Er fühlte wie viele andere etwas Neues "in der Welt des Geistes".

Im Sommer 1921 veröffentlichte der holländische Maler Piet Mondrian in zwei Teilen seinen Artikel über neue Gestaltung in der Musik. Moholy-Nagy, der sich stets auf verwandte Geister bezog, nahm nun nach seinen Erfahrungen mit der improvisierten Schallplattenmusik Stellung. Dabei reagierte er unter anderem auf Mondrians Gedanken an eine neue Technik zur Kontrolle des Klangverlaufs einzelner Töne. Aus heutiger Sicht mag Mondrians Vision wie die einer elektronischen Klangerzeugung erscheinen. Und sicherlich schwebte Mondrian ein neues Musikinstrument schon deswegen vor, weil er, angeregt durch seine theoretischen Ergebnisse in der Malerei, auch für die Musik abstrakte Kompositionen möglich machen wollte. Moholy-Nagy erkannte, daß Mondrians Pointe in der Kontrolle musikalischer Aufführung lag, und suchte die Lösung in der umzufunktionierenden Grammophontechnik. Dieses technische Prinzip der Schallspeicherung sollte gewährleisten können, daß die musikalischen Ereignisse schon von vornherein planbar waren, ohne das spieltechnische oder interpretatorische Individualität den intendierten Ausdruck brechen konnten. Die Technik des Schallspeicherns war ja schon als Technik der Vervielfältigung und Reproduktion von Musik etabliert. Moholy-Nagy dachte aber darüber hinausgehend an die weitere Verwendung dieser Technik ähnlich seinen Photogrammen. Bei seinen Photogrammen ging es um die Erzeugung photoähnlicher Kunst mit photographischem Kopierpapier, jedoch ohne Einsatz einer Kamera.

Damit entfiel die gesamte Dimension der Abbildung und der Bildtreue. Hingegen eröffnete sich ein Spiel mit dem Lichtspeicher, der sonst bloßer Knecht der Kamera und des photographierten Objektes war. Das Licht als Werkzeug aber gab dem Kopierpapier ein eigenes Leben. Für den Schallspeicher sollte das gleiche gelten. Dem Lichteinsatz bei den Photogrammen entsprach hier die ritzende Nadel in den Leerrillen. Durch mechanische Formung entstand die von der Grammophon-nadel abgetastete Musik-Information ja sowieso. Nun aber sollte ohne der Klangwirklichkeit entnommene Muster eine abstrakte Musik-Information eingeritzt werden und als Grundlage und Instrument von Musik allgemein herhalten. Aus der Tontreue des Speichermediums würde somit die Treue zum abstrakten Kompositionswillen des Musikers.

Einen ähnlichen willkürlichen oder eigenwilligen Umgang mit der Schallplatte als Musikinstrument haben seit Jahren die Disk-Jockeys gezeigt, die in den technisch gesteuerten Abspielvorgang eingegriffen haben, um Glissandos zu erzeugen ('scratching'). Über das Glissando hinausgehend machen heute die Techno-DJ's

Gebrauch von Techno-Schallplatten als ihren Tools, denen sie nach Laune einzelne Passagen zum Mixen und Musizieren entnehmen. (234)

Bevor darüber ausführlich berichtet werden könnte, ist auf weitere theoretische Gedanken Mondrians einzugehen. Denn es stellt sich die Frage, ob im Zuge dieser Bauhaus-Episode Aspekte weiterer musikalischer Umgestaltung verschollen sind. In seinen vom Kubismus ausgehenden Entwicklungsjahren war Mondrian eng mit dem Komponisten Jakob van Domselaer befreundet. Mit ihm führte er seit 1912 einen regen Gedankenaustausch über die Zukunft der Musik. Und als erste Frucht dieses Austausches veröffentlichte van Domselaer 1916 Stilversuche in Form von sieben Klavierstücken. Der Komponist erklärte in seiner Einführung, sie müßten so gespielt werden, daß die Harmonie als das statische Element im Vordergrund stehe und die Melodie als das bewegte Element dahinter zurücktrete, aber dennoch ungezwungen verlaufen solle. Diese Klavierstücke waren inspiriert von Mondrians abstrakten Bäumen, Meeren und Fassaden jener Jahre, in denen das Motiv progressiv in horizontale und vertikale Lineamente bis hin zu den staccatohaft plazierte Plus-Minus-Kürzeln aufgelöst wurde, so neuartig, daß er sie in verwandter Manier zu vertonen suchte. Ihre Wege trennten sich aber bald, als van Domselaer sich der Meditationspraxis widmete, Mondrian hingegen auf den Gang der Moderne vertraute. In seiner Malerei ging Mondrian nun zu disziplinierten und flächenschließenden Schachbrett-Strukturen über, erreichte dann die durchlaufenden Horizontal-Vertikal-Teilungen. Nach dem ersten Weltkrieg fand er in dem vierzehn Jahre jüngeren Komponisten Daniel Ruyneman einen anderen Gesprächspartner, mit dem er seine theoretische Auseinandersetzung mit der neuen Musik jener Zeit vertiefen konnte. Ruyneman wurde schließlich der erfolgreiche und maßgebliche Promoter neuer Musik in den Niederlanden. Im Juni 1921 besuchte der immer engagierte Mondrian die Konzerte der italienischen Bruitisten im Pariser Theatre des Champs-Élysées. Die vom Futuristen Luigi Russolo konstruierten Geräuschmaschinen sollten im Konzertzusammenhang die Geräusche der Industriemetropolen ausdrücken. Die mechanisch erzeugten Geräusche waren streng in Typen sortiert und durch separate Konstruktion musikalisch verfügbar. In Paris wurde dann leider nicht die programmatische Komposition Russolos vorgestellt, sondern nur mittelmäßige Stücke für gemischtes Orchester von seinem Bruder Antonio. Trotzdem genügte der integrierte Einsatz von Krachern, Brummern und anderen 'intonarumori', um Mondrian zu einer eingehenden Auseinandersetzung zu bewegen. Nach seinen ersten theoretischen Texten über die Reform musikalischer Ausdrucksmittel in der Zeitschrift *De Stijl* 1921, kam es 1922 und erneut im März und April 1923 zu musiktheoretischen Veröffentlichungen über die 'Neue Gestaltung' der Musik. Es begann damit eine eigenständige Übertragung seines bildnerischen Vokabulars auf die Musik.

Mondrians Ideen zur neuen Musik waren von seinen Erfolgen in der abstrakten Malerei geprägt. Der Überwindung des Natürlichen zugunsten der Gestaltung des, wie er es nannte, "Mineralischen", folgte nun eine Theorie abstrakter Musik. Strikt lehnte er sowohl die Tonleiter als Extrakt sinnlicher Naturerfahrung, die Klangfarben der bisherigen Musikinstrumente wie auch die menschliche Stimme als für die neue Musik ungeeignet ab, da sie eine Rückbewegung zum natürlichen Geräusch, zur Verschmelzung und zur Wiederholung zeigten. Das neue System der Musik sollte sich vielmehr durch eigene Mittel ausdrücken und die individuellen Einflüsse des Musikers begrenzen. Eine in Wellenlänge und Schwingungszahl gemessene Tonbildung, die ohne Nachschwingen bleibt, und die geradewegs keine Naturlaute nachahmt, ließ sich mit den seinerzeit bekannten Mitteln noch nicht realisieren. So dachte er jedenfalls. Der geschlossenen Formbildung seiner Malerei sollte in der Musik die Abwendung von der Melodie entsprechen. Hingegen wollte Mondrian den Rhythmus und die eigentliche Komposition zur Wirkung bringen. Und im Gegensatz zu den Bruitisten und deren Nachahmung von realen Geräuschen beharrte er auf der internen Reinheit der bildenden Mittel. Dabei war der Nicht-Ton als Geräusch gedacht, jedoch anders als bei den Bruitisten, nämlich als interner Kunst-Ton. Diesen Kunst-Ton nannte Mondrian "coup", und er ließ damit die unbestimmte Kontrolle zu.

Die Übertragung seines bildnerischen Vokabulars auf die Musik ging ins Detail. Den drei Tönen und Nicht-Tönen lagen die Primärfarben Rot, Gelb und Blau, bzw. die Nichtfarben Weiß, Grau und Schwarz zugrunde. Ton und Nicht-Ton sollten nach Dauer und Stärke und mittels elektrischer Apparate jeweils unveränderlich fixiert sein. Und damit die musikalische Komposition in sich ausgeglichen wäre, müßten die Töne flächenhaft und von streng unterschiedlicher Stärke, überhaupt ohne gegenseitige Übereinstimmung sein. Um die Individualität des Zuhörers auszuschließen, sollte diese neue Musik ohne Pause sein, ohne Wiederholung und von sich ständig ablösenden Kontrasten beherrscht sein. Dem kubistischen Malen entsprechend, soll die musikalische Komposition zudem ohne Symmetrien, dennoch aber im Gleichgewicht sein. Der Rhythmus der Komposition wäre durch die Abfolge der Kontraste erzeugt, also durch die Abfolge von Tönen und Nicht-Tönen. Dieser abstrakte Rhythmus wäre von natürlichen Rhythmen völlig verschieden. Und die jeder Natürlichkeit widersprechende Geradlinigkeit in (235) Mondrians Malerei sollte in der neuen Musik die absolute Schnelligkeit sein. Durch diese prinzipielle und praktischer Abwendung vom Individuellen sollte schließlich die musikalische Gestaltung des Universalen möglich werden.

Für die Präsentation dachte Mondrian an neue und angepaßte Räumlichkeiten. Sie sollten ohne institutionelle Verschlüsse sein, also jederzeit durchquert werden können. Die Akustik hätte die Flächigkeit der Töne zu unterstützen und ihre Präzision zu ermöglichen. Obendrein könnte es denkbar sein, daß die Präsentation audiovisuell erweitert und als Environment mit filmischen Projektionen der Räumlichkeit weitergehend erfüllt würde. Mondrian war freilich nicht der einzige, der über solche neuen Wege musikalischer Entwicklung nachdachte. Der Herausgeber der Zeitschrift *De Stijl*, Theo van Doesburg, der später beim Bauhausfest mit Stuckenschmidt zu Jazzmusik tanzte, forderte flache und nichtmodulierte Tonbildung. Ebenfalls forderte er wie Mondrian die Abkehr von der traditionellen Tonsymmetrie und die Ungleichförmigkeit der Zeitperioden.

Das war das gemeinsame Erbe des Kubismus. Beide widersprachen der horizontal-romantischen Melodiekonzeption. Mondrians Ausführungen waren darüber hinausgehend durchweg von einer Weltanschauung bestimmt, die in detaillierten Direktiven mündete. Im Vergleich mit den zeitgenössischen Komponisten George Antheil, Edgard Varese, Darius Milhaud, aber auch Strawinsky, Satie und Hindemith waren Mondrians Überlegungen zur Überwindung individueller Melodie nur eigenständig im Hinblick auf die entschlossene und elementare Beschränkung auf neue Mittel. Moholy-Nagy bezog sich intuitiv auf genau diesen Aspekt der wie aus einem Guß erscheinenden theoretischen und streng disziplinierten Überlegungen des bis dato immer höher gehandelten holländischen Abstrakten. Die Präsentation war wie die musikalische Komposition ein ebenfalls durchdachter Aspekt. Mondrian wollte die im traditionellen Konzertbetrieb übliche Gegenüberstellung von Aufführungsgeschehen und Publikum überwinden. Seine Vorstellungen wurden aber nicht verwirklicht, doch fand er bei den neuartigen Jazzkonzerten eine sehr befriedigende Übereinstimmung. Der Jazz, der in Frankreich und Deutschland geradezu enthusiastisch begrüßt wurde und sich als entscheidende Unterhaltungsmusik auch am Bauhaus ansiedelte, berückte Mondrian besonders durch die synkopierte Rhythmik. Der abstrakte Maler steigerte seine künstlerische Entwicklung seit der Berührung mit dem Jazz jener Jahre sukzessive zu einer bildhaften Darstellung ohne die Nichtfarben Schwarz, Grau und Weiß. Als er schließlich in New York die Boogie-Woogie-Welle (236) erlebte, malte er nur noch bunt. In einem seiner New Yorker Texte hieß es:

"In der Natur ist die Erscheinung der Dinge so ausdrucksstark, so 'lebendig', daß die Neigung besteht, nur Harmonie zu empfinden und den Rhythmus zu ignorieren. Kunst muß Rhythmus akzentuieren, aber so, daß Rhythmus sich in Einheit auflöst. (...) In jeder Kunst ist es die Funktion des Rhythmus, statisch gebundenen Ausdruck durch dynamische Aktion zu verhindern." (Piet Mondrian "Liberation from oppression in art and life" (1941) in: Piet Mondrian "Plastic art and pure plastic art and other essays", New York 1945, hier S. 44-46, übers. v. Karin v. Maur)

Es ist die Strukturanalogie von Mondrians Bildkompositionen - und Mondrian nannte sie oft schon seit den frühen Gedanken über die Zukunft der Musik-Kompositionen - mit dem Jazz und seiner Off-Beat-Technik, die ins Auge sticht. Am Anfang verhielt es sich noch so, daß dem Beat als dem konstanten Grundschlag und invarianten Medium die gerade Linie im rechten Winkel und die Fläche - noch aber in Schwarz und Weiß - entsprachen. Dem Off-Beat wäre das Veränderliche zuzuordnen, also die Verteilung der Farbflächen und das wechselnde Verhältnis der Geraden zueinander. Das Bildgeschehen vollzieht sich im Hinblick auf den Rhythmus mit im Schwerpunkt versetzten Farbeinsätzen und Achsenverschiebungen.

Auf diese Weise überträgt Mondrian die musikalische Technik der rhythmischen Gestaltung ins Bildhafte. Im Jazz drückte sich für Mondrian obendrein die eigene ethische und soziale Idealvorstellung aus, denn auch im Jazz, so schien es ihm, waren auf elementarste Weise Techniken zur Überwindung von Ungleichgewichten eingesetzt. In einem Ausstellungskatalog aus New York hieß es zu Mondrians Boogie-Woogie-Kompositionen:

"Das Auge wird von einer Gruppe von Farbtönen in unterschiedlicher Schnelligkeit zur anderen geführt. Gleichzeitig und kontrastierend mit dem endlosen Wechsel in den kleineren Motiven herrscht die konstante Wiederholung des Rechten-Winkel-Themas vor, das wie ein gleichbleibender Baß-Anschlag durch ein Gesprenkel rasender Arpeggios und graziöser Klarinettenöne hindurchdröhnt." (Katalog Piet Mondrian, New York, The Museum Of Modern Art, 1948, S. 13, übers. v. Karin v. Maur)

Der Jazz-Tanz bedeutete Mondrian von Anfang an eine Erweiterung seiner Gleichgewichtsstudien. Bereits in seinen frühen theoretischen Texten in *De Stijl* 1921 sagte er, daß man von der Wahrheit des Rhythmus nur etwas ahnen könne. Durch die Jazz-Tänze und ihre synkopierte Rhythmik, durch die Off-Beat-Technik und durch mehrfache, gegeneinandergesetzte rhythmische Schichten mit je eigenen Schwerpunkten, wäre es beim Tanzen möglich, eine ausgeglichene Realität physisch zu empfinden. Der Jazz eroberte den Kontinent nach dem ersten Weltkrieg, und in Paris erlebte Mondrian Josephine Baker und auch Louis Armstrong.

In seiner erhalten gebliebenen Plattensammlung befanden sich Titel von bekannten Swing- und Bluesorchestern wie Paul Whiteman, Duke Ellington, Jack Hilton, Billy Cotton, Nat Gonella, Red Nichols, Cab Calloway und Joe Turner. Er selbst lernte die Gesellschaftstänze Tango, Foxtrott, Shimmy und Charleston. Und verfolgt man rückblickend die Entwicklung seiner rhythmischen Malerei, könnte man meinen, seine frühen und geradlinig ausgeführten Tänze hätten den noch von schwarzen Linien gekennzeichneten Bildkompositionen entsprochen.

Im hohen Alter, als er in New York ohne Schwarz, Weiß und Grau malte, erfreute er sich ungebrochen am Jazz-Tanz. Seine Vorliebe galt hier dem in Chicago entstandenen Boogie-Woogie, der durch einen rollenden Ostinato-Baß von besonderer Dynamik war. Der Boogie-Woogie stand mit seinem perkussiven Klavierspiel in bester Tradition der afro-amerikanischen Musik seit den Tagen des Ragtime. In New York wurde er in Theatern am Broadway gespielt. Diese waren das Paramount und das Strand. In Harlem spielte man im Apollo und Harlem Opera House. Mondrians Bildkomposition "Broadway Boogie-Woogie" (1942/43) entstand, als die Mammutfestivals und ihre kommerziellen Erfolge seit 1936 das Interesse für perkussiven Boogie-Woogie erneuert hatten.

Als der inzwischen 68jährige Mondrian mit seinem Freund Harry Holtzmann die berühmten Jazzclubs in Downtown und Harlem besuchte, erklangen dort die Boogie-Woogies von den Pianisten Jim Yancey, Albert Ammons und Mead Lux Lewis. In einem Interview ließ er trotz aller Veränderungen, die das moderne Leben auch von ihm abverlangte, nicht von den anfänglichen und elementaren Grundsätzen seiner abstrakten Malerei los. Er sagte:

"Echten Boogie-Woogie begreife ich vom Ansatz her als homogen mit meiner malerischen Intention: Zerstörung der Melodie, was der Zerstörung der natürlichen Erscheinung gleichkommt, und Konstruktion durch die fortlaufende Gegenüberstellung reiner Mittel - dynamischer Rhythmus." (ibid., S.16)

Solche Reinheit und Geschlossenheit in der musikalischen Theorie kannte man am Bauhaus nicht, als Stuckenschmidt die Musik für das mechanische Ballett aus der Improvisation her entwickelte und niederschrieb. Die Erinnerung an diese Musik freilich blieb bis in die späten Bauhausjahre Gesprächsstoff für die Bauhauskantine. Auch die (237) Jazzband des Bauhauses musizierte mit wechselndem Musikerstand bis in die dreißiger Jahre, und sie war so erfolgreich, daß sie auch auf Tournee ging. Schaut man mit historischem Abstand auf die Jahre zwischen den Weltkriegen, muß man für den technologischen Wandel um 1923 notieren, daß die Auflagen der alliierten Siegermächte, zu denen das Verbot des Radioempfangs bis zum 11. April 1924 gehörte, einen ernsten Hemmschuh für den industriellen Einsatz von Unterhaltungselektronik darstellten. Unterdessen zeichnete sich in den Siegerländern ein sprunghafter Aufschwung in diesem speziellen Zweig der neuen Industrien ab. Die oft recht arm lebenden Bauhausstudenten konnten sich ohnehin solchen Luxus nicht leisten. Der unter den objektiven historischen Gegebenheiten völlig sinnige Erfindergeist des Bauhauses schlug sich auch im besonderen Experimentierwillen Moholy-Nagys nieder. Er veröffentlichte in der Künstlerzeitschrift 'Der Sturm' seine ersten Überlegungen zur Schallplatte und bestritt, daß Mondrians Phantasie eines völlig neuen Musikinstruments - die ja völlig logisch aus dessen langjährigen Gesprächen mit Komponisten hervorgegangen war - nun seinen eigenen Ansatz vorausgeahnt hätten. Freilich hatte Mondrian allein in einem technologischen Wandel die allgemeine Möglichkeit für eine elementar neue Musik gesehen.

Moholy-Nagy behauptete rundweg, Mondrians Forderungen nach strenger Kontrolle des physikalischen Tons wären bereits mit den Röhrenverstärkern zu erfüllen, wie sie seit 1920 Verbreitung fanden.

In seinem Text "Neue Gestaltung in der Musik, Möglichkeiten des Grammophons" von 1923 machte er sich ohnehin frei von Erörterungen seiner Beweggründe für eine neue Tongestaltung. Und im Hinblick auf unsere biographischen Informationen über Mondrians Jazzbegeisterung muß auch gesehen werden, daß sich Moholy-Nagy auch kategorisch von der Frage populärer Verwertung distanzierte. Insbesondere jedoch das Paradigma vom rhythmischen Gleichgewicht hob er hervor, und es traf sich ja mit der allgemeinen und positiven Diskussion von kubistischen, konstruktivistischen und eigenen pädagogischen Grundsätzen am Bauhaus.

Moholy-Nagy selbst erstellte in seiner Werkstatt Gleichgewichtsstudien, die gar den Eindruck eines Körpers im Schwebezustand machten.

Aus dem Text Moholy-Nagys sollen nun abschließend jene Abschnitte zitiert werden, die die musikalische Entwicklung betreffen. Moholy-Nagy führte zum einen in vier Punkten aus, auf welchen Nutzen er bei diesem technischen Trick spekulierte, zum anderen skizzierte er in fünf Punkten schöpferische Versuche.

„1. Durch das Feststellen eines Ritzschrift-ABC ist das Generalinstrument geschaffen, das alle bisherigen Instrumente überflüssig macht.

2. Die grafischen Zeichen ermöglichen die Aufstellung einer neuen grafisch-mechanischen Tonleiter, das heißt das Entstehen einer neuen mechanischen Harmonie, indem man die einzelnen grafischen Zeichen untersucht und ihre Verhältnisse in ein Gesetz bringt. (Hier ist die heute noch utopisch klingende Erwägung zu nennen: grafische Darstellungen auf Grund strenger Verhältnis-Gesetzmäßigkeiten in die Musik zu übertragen).

3. Der Komponist kann seine Komposition schon auf der Platte reproduktionsbereit schaffen, also er ist nicht angewiesen auf das absolute Können des Interpretierenden. (...) Statt der vielen 'Reproduktionstalente', die mit der wirklichen Tongestaltung weder aktiv noch passiv etwas zu tun haben, werden die Menschen zu wirklich Musikaufnehmenden oder Gestaltenden erzogen.

4. Die Einführung dieses Systems bei Musikaufführungen würde ebenfalls eine wesentliche Erleichterung sein: Unabhängigkeit von großen Orchesterunternehmungen; ungeheure Verbreitung der schöpferischen Originale durch das einfache Mittel" (Laszlo Moholy-Nagy "Neue Gestaltung in der Musik, Möglichkeiten des Grammophons", in "Der Sturm", Juli 1923, S. 102-104)

Diese vier Punkte betreffen die Leistungsfähigkeit der neuen Technik sowohl für die musikalische als auch für die pädagogische Praxis.

Auch die industrielle Verwertung - und man könnte hier schon von der Vorahnung einer musikalischen Kulturindustrie sprechen -, ist in seiner Spekulation enthalten. (238)

In seinen 'fünf Punkten zur schöpferischen Praxis' orientierte sich Moholy-Nagy an den Möglichkeiten des Bauhauses. Seine Ausführungen wären, sofern es dafür eine Werkstatt gegeben hätte, im Ganzen umsetzbar gewesen, und mit Stuckenschmidt machte er in jenen Tagen einige Experimente mechanischer Art. Es ist allerdings unklar, warum diese musikalische Technik nicht bei der Aufführung des mechanischen Balletts eingesetzt wurde.

Stuckenschmidt äußerte sich in seinem späten Vortrag zur Musik am Bauhaus in keinem Detail zu dieser Frage. Es scheint, daß ihm als geladenem Gast alle eigenen Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung gelassen wurden. Moholy-Nagys Versuchsskizzen betreffen nach den kulturellen und pädagogischen Aspekten zuvor die technischen Einzelphänomene. Er schreibt:

- „1. Da die Ritzten 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 (...)
2. Studium der grafischen Zeichen der verschiedensten (gleichzeitig und isoliert ertönenden) akustischen Phänomene. (...)
3. Untersuchungen mechanisch-metallischer, mineralischer Klänge. Der Versuch, daraus - vorläufig grafisch - eine eigene Sprache zu bilden. Besondere Achtung auf die Zeichen, die durch die verschiedenen Klangfarben hervorgerufen werden.
4. Herstellung - grafisch - der größten Kontrastverhältnisse. (...)
5. Dann kämen Improvisationen auf der Wachsplatte in Frage, deren klangliche Resultate theoretisch nicht abzusehen, von denen aber große Anregungen zu erwarten sind, da das Mittel uns ziemlich unbekannt ist.“ (ibid.)

Es ist leicht zu erkennen, wie eng sich Moholy-Nagy an den Gedankengang Mondrians anschmiegte. Die Unterscheidung von primären und sekundären Klangfarben war hier zum speziellen technischen Problem geworden und letztlich schon für den allgemeinen Betrieb des Bauhauses schmackhaft. Im Rückblick zeigt sich, daß die dieser vergleichsweise primitiven und noch mechanischen Technik vergleichbare digitale Technik alle Forderungen Mondrians löst.

Der französische Philosoph Gilles Deleuze hat in seinem Buch über Foucault auf seine Weise vom mineralischen Charakter der digitalen Technik gesprochen. Der Umfang des technologischen Wandels durch die digitale Technik auf Basis von Silizium-Chips konnte von den mechanistischen Überlegungen Moholy-Nagys noch nicht erfaßt werden.

Derweil ließ Mondrian es bei seinen Grundsätzen der abstrakten Kunst und beschränkte sich auf ihre Umsetzung in der Malerei. Moholy-Nagys Gedanken zum trickreichen Einsatz von Speichertechnologie, die von den Zufälligkeiten manueller und sinnlicher Reproduktionstalente befreien sollte, lesen sich aus heutiger Sicht wie ein genereller Abschied vom Rad individueller Wiederholungen. Später sollte die Musikgeschichte die Brisanz dieses Ansatzes deutlich machen, als Musikergewerkschaften gegen das Mellotron aufbegehrten, und als im Zuge der aufstrebenden Technokultur die Organisatoren von Rockkonzerten den Bankrott der alten Musikpädagogik erlebten. Moholy-Nagy hielt niemals etwas von einer Ignoranz gegenüber den Maschinen der Moderne. Er sah auch das schöpferische Vermögen des Menschen nicht durch sie gefährdet. Vielmehr sah er die neuen Möglichkeiten der Improvisation auch auf musikalischem Gebiet.

Die Geschichte des Bauhauses hat jedoch die Fortentwicklung seiner Gedanken nicht im besonderen umgesetzt, die trickreiche Verwendung von Speichertechnik als Produktionsmittel oder künstlerisches Gestaltungsmittel ist jedoch in der langen Kette von Photogrammen erhalten geblieben. Heute zeigt die universalisierende digitale Technik, wie richtig die Pointe auf 'Informationstreue' bei der musikalischen Technik war. Als Moholy-Nagy, der wie Mondrian in die USA auswanderte, in Chicago die

Tradition des Bauhauses fortsetzte, war er zuletzt noch dort angelangt, wo der von Mondrian gefeierte Boogie-Woogie in den Jahren entstand, als man in Deutschland mit der Pleite kämpfte. Es ist wie eine leise Ironie, daß der optimistische Boogie-Woogie erstmals bekannt wurde, als er damals bei den 'rent parties' gespielt wurde. Diese Parties fanden in Chicago statt, um mit den eingespielten Eintrittsgeldern die Miete zu finanzieren. Die berühmten Pianisten waren damals einfachste Leute, Taxifahrer. Solche Rentparties erschienen wie ein Schiebebahnhof von Herzens- und Taschengeldern, den sich nur allzu viele Deutsche nach dem ersten Weltkrieg gewünscht hätten. Dieses Verschieben von Geld findet in dem Übereinanderlegen rhythmischer Schichten beim Jazz Homogenität mit den Intentionen der Veranstalter. Auch das ist eben Musik der armen Teufel. Bisher ist es ausgerechnet in der Technokultur und ihren Clubs und Raves zu einer ähnlichen Kommerzialisierung gekommen. An ihnen könnte Mondrian auch in musikalischer Hinsicht Freude gehabt haben, wenn das Grundsätzliche der Abstraktion umgesetzt wäre. (239)

"Ich habe es erlebt, wie er nach den damals modernen Musikrhythmen, vor allem Jazz, mit einem munteren Mädchen tanzte, wobei er, obwohl er immer dem vorgeschriebenen Rhythmus folgte, einen eigenen Rhythmus dazu zu produzieren schien. Vor sich hin sinnend, gut im Takte, immer korrekt, aber immerhin doch eine ästhetische Tanzfigur schaffend: man möchte sagen - eine abstrakte Tanzfigur." (Erzählt von dem Architekten J.P. Oud, zit. n. L.J.F. Wijzenbeek "Piet Mondrian", Recklinghausen 1968, S.118)

Zum Schluß die Boogie-Woogies:

Meade Lux Lewis, solo piano
"Honky Tonk Train Blues"
"Whistlin' Blues"
Chicago, 7. Mai 1936

Albert Ammons, solo piano
"Boogie Woogie Stomp"
"Boogie Woogie Blues"
"Bass Goin' Crazy"
New York City, 6. Jan. 1939

Sie sind mittlerweile auf einfachsten Kaufhaus-CD's zu finden.

Literatur:

- Arrigo Polillo, Jazz, Mainz-München 1981
- Karin von Maur, Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1985
- Rainer K. Wick: Bauhaus-Pädagogik, Köln 1994
- Burkhard Leismann (Hg.): Das Bauhaus, Köln 1993
- Magdalena Droste: Bauhaus, Köln 1993
- Eckart Neumann (Hg.): Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse, Köln 1994
- Krisztina Passuth: Moholy-Nagy, Weingarten 1986
- Dolf Hülst: Mondrian. Schule von Den Haag und De Stijl, Erlangen 1995
- Hans L. C. Jaffe: Piet Mondrian, Köln 1990
- Susanne Deicher: Piet Mondrian 1872-1944. Konstruktion über dem Leeren, Köln 1944
- Heinrich Jacoby: Jenseits von 'Musikalisch' und 'Unmusikalisch'. Die Befreiung der schöpferischen Kräfte dargestellt am Beispiel der Musik, Hamburg 1984
- Gilles Deleuze: Foucault, Frankfurt a.M. 1992



Bauhaus-Ballett



Grammophon



Laszlo Moholy-Nagy

L. MOHOLY-NAGY:

PARTITURSKIZZE
ZU EINER MECHANISCHEN EXZENTRIK

Symphonie von Form Bewegung Ton Licht Farbe und Raum

