

MICHAEL SIEBENBRODT

Jazzkapelle und Gesamtkunstwerk

Musik am Bauhaus in Weimar

Es ist erstaunlich, dass angesichts der unzähligen Publikationen, Ausstellungen und Forschungsprojekte zum Bauhaus das Thema »Musik am Bauhaus« bislang noch nicht umfassend untersucht wurde. Dabei ist die Bedeutung der Musik für die am Bauhaus tätigen Künstler evident – das Spektrum reicht von Feiningers Fugen-Kompositionen über Klees Auftritte als Violinsolist bis hin zur Formierung einer Bauhauskapelle durch Andor Weininger. Das Verhältnis zwischen Musik und bildender Kunst wurde am Bauhaus selbst schon früh diskutiert. Ihren Niederschlag fanden diese Diskussionen unter anderem in visuellen Transkriptionsversuchen bedeutender Kompositionen, wie sie etwa Paul Klee und Heinrich Neugeboren vorlegten. In diesen Kontext gehören auch die *Form- und Farborgel* von Kurt Schmidt sowie die *Partituren* von Karl Peter Röhl, die keine exakten Übertragungen von Musik in bildende Kunst anstreben, sondern auf freien Assoziationen im Rahmen des intermedialen Transfers beruhen. In den Grundlagenkursen bei Johannes Itten, Paul Klee und Wassily Kandinsky wurde vielfach über das Verhältnis zwischen Farbe und Klang nachgedacht. Dabei rekurrierte man nicht selten auf junge Wissenschaftsdisziplinen wie die Farbpsychologie und griff auch auf anthroposophische sowie esoterische Ansätze zurück. Ein weiterer Diskussionsstrang galt der Idee einer Zusammenführung aller künstlerischen Disziplinen in einem Gesamtkunstwerk. Diese Überlegungen fanden in Ittens *Turm des Feuers* und in Schlemmers *Triadischem Ballett* ihren exemplarischen Niederschlag. László Moholy-Nagy machte sich insbesondere die Möglichkeiten der technischen Klangerzeugung sowie die Geräuschkulissen moderner Medien zunutze, wie seine *Partiturskizze zur Mechanischen Exzentrisk* belegt.

Dass trotz dieser Fülle von Bezügen »Musik am Bauhaus« bis heute nicht Thema eines umfassenden Forschungs- und Ausstellungsprojekts geworden ist, liegt vermutlich an der Komplexität des Gegenstandes, dem sich bislang allein Karin von Maur 1985 mit dem großartigen Projekt »Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts« angemessen gewidmet hat.¹ Neben der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes stellt freilich auch die

1 Vgl. Karin von Maur: *Vom Klang der Bilder – die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1985.

Überlieferungslage ein veritables Problem dar: Die vom Bauhaus organisierten Konzerte sowie die Bühnenprojekte mit zumeist improvisierter musikalischer Begleitung sind als Klangerlebnisse unwiederbringlich verloren. Da bislang keine Tonaufzeichnungen aufgefunden werden konnten, bleiben allein die schriftlichen Zeugnisse dieser Veranstaltungen sowie Kompositionshandschriften, um die »Klangwelten« am Bauhaus zu rekonstruieren.

Andor Weininger und die Bauhaus-Kapelle

Bereits 1919 forderte Walter Gropius im Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar: »Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit: Theater, Vorträge, Dichtungen, Musik, Kostümfeste, Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften«. ² Das von Gropius entworfene Ideal einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft am Bauhaus fiel bei den Studierenden auf fruchtbaren Boden. Welche Rolle die Musik in ihrem studentischen Leben von Beginn an spielte, verdeutlicht ein Rundschreiben unter dem Titel »An alle Bauhäusler« vom 12. Juni 1919. Die Vorsitzenden des Studierendenausschusses luden darin zur feierlichen Verteilung der zweiten Nummer der Studentenzeitschrift *Der Austausch* sowie zu einem Abendvortrag der Bauhausstudentin Imeke Mitscherlich-Schwollmann ein. Weiter heißt es: »Danach Sitzung und gemütliches Zusammensein im Versammlungsraum Kunstgewerbeschule. Musiker bitte Instrumente und Noten mitbringen. [...] Samstag nachmittag der übliche Ausflug. Musik geht mit! [...] Tagesordnung für die Abendsitzung: a. Besprechung des Gropius-Festes. [...] d. Vorbesprechung für ein Semesterabschluss-Sommerfest. Erscheinen aller Studierenden durchaus notwendig«. ³ Die Musik war ein fester Bestandteil des Lebens am Bauhaus. Studierende fanden sich in unterschiedlichen Formationen zum Musizieren zusammen, tauschten die musikalischen Erfahrungen ihrer Herkunftsländer aus und spielten populäre Tanzmusik.

Nach der großen Weimarer Bauhaus-Ausstellung im Sommer 1923 mit ihren zahlreichen musikalischen Aktivitäten formierte der ungarische Bauhäusler Andor Weininger im Frühjahr 1924 die Bauhaus-Kapelle mit Hanns Hoffmann-Lederer am Schlagzeug, Heinrich Koch an der Teufelsgeige, Rudolf Paris am zweiten Schlagzeug und sich selbst am Klavier. Das erste Bilddokument dieser Jazz-Band (Abb. 1) wurde 1924 von dem bekannten Weimarer Fotografen Louis Held bei einem sommerlichen Bauhaus-Fest im »Ilmschlösschen« auf-

2 Walter Gropius: Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Weimar 1919. Museen, Inv. Nr. DK 1/87.

3 Zitiert nach Folke Dietzsch: Die Studenten am Bauhaus. Diss. Weimar 1990. Bd. 2, S. 73.



Abb. 1

Die Bauhaus-Kapelle (v.l.: Hanns Hoffmann-Lederer, Heinrich Koch, Rudolf Paris, Andor Weininger) bei einem Fest im ›Ilmschlösschen‹ in Weimar, 1924

genommen. Nachdem sich die Bauhaus-Kapelle mit vier Musikern formiert hatte,⁴ mussten Instrumente beschafft und ein Probenraum organisiert werden:

Wir gingen zum Bauhaus-Sekretariat und sagten: »Vier Leute sind bereit zu spielen – wir haben eine Kapelle; aber wir müssen üben und können dafür nicht immer nach Oberweimar gehen. Wir brauchen ein Klavier«. Das Sekretariat war damit einverstanden, daß wir ein gebrauchtes Klavier kauften. [...] Es wurde in die Kantine gebracht, das Stahl- und Glasgebäude

4 Zur Bauhaus-Kapelle gehörten in den von 1924 bis 1932 wechselnden Besetzungen außerdem Waldemar Alder (Trompete), Roman Clemens (Banjo und Schlagzeug), Edmund Collein (Piano), Ernst Egeler (Schlagzeug), Lux Feininger (Banjo und Klarinette), Lotte Gerson-Collein (Saxophon), Werner Isaacsohn (Schlagzeug), Fritz Kuhr (Banjo und Bumbass), Walter Matthiesen (Posaune), Hermann Röseler (Posaune und Banjo), Xanti Schawinsky (Alt- und Tenorsaxophon, Cello, Flexaton und Lotusflöte), Friedrich-Wilhelm Strenger (Piano), Josef Tokayer (Saxophon und Posaune). Vgl. Folke Dietzsch: Die Studenten (Anm. 3), Bd. 2, S. 334.

[...] Rhythmen waren meine Stärke. Wir erarbeiteten ein tolles Programm. Natürlich waren alle sehr aufgeregt wegen unserer Proben.⁵

Ein Handzettel dokumentiert den ersten öffentlichen Auftritt anlässlich der Landwirtschaftsausstellung in Weimar 1924 mit »Original-Jazz-Band-Kapelle« im »Weinzelt an der Duxbrücke«. ⁶ Weininger erinnert sich im Rückblick: »Die Nachricht über die Beliebtheit unserer Kapelle machte bald die Runde, und wir bekamen unser erstes öffentliches Engagement, an vier oder fünf Abenden zu spielen. [...] Wir fingen an zu spielen, und die Leute kamen langsam herein. Erst zogen sie den Vorhang zur Seite und guckten, was da los sei – wer die Verrückten waren, die da einfach drauflosspielten«. Zur Entwicklung des Repertoires berichtete Weininger: »Wir erlebten eine Art Evolution der Tanzstile. Erst gab es den Foxtrott – das war anfangs der häufigste Tanz. Dann kamen Onestep und Twostep, Ragtime und Charleston, dann Blues und Shimmy, dann Java.«⁷ Bereits 1925 publizierte der mit Weininger befreundete Bauhändler Farkas Molnár seine Erfahrungen mit der Bauhaus-Kapelle:

Natürlich gebührt das größte Verdienst Andor Weininger (1899 geb. in Karancs). Er organisierte die Bauhauskapelle: Jazz-Band, Harmonika, Bombast, Revolver. Wenn er sich ans Klavier setzte, dann herrschte er über alle Meister wie Admiral Scheer; er bebt, winkt, dirigiert, diktiert. Sein Lächeln ist weltberühmt. Auch die ungarische Musik importierte er. Ein guter Schauspieler wäre er ebenso. [...] Der Tanz nimmt kein Ende. Die Jazz-Kapelle zerbricht ihre Instrumente. Der Kneiper verliert seine Geduld. Draußen stellt die Polizei Maschinengewehre aus Cherry-Brandy-Flaschen auf. Drinnen ist jetzt der Höhepunkt erreicht. Barometer 365 Grad. Spannungsmaximum. Zapfenstreich, der Henker erscheint. Roter Pfeil. Notausgang.⁸

Wie wichtig die Bauhaus-Kapelle und Andor Weininger für die Bauhaus-Gemeinschaft waren, zeigte sich an den letztlich erfolgreichen Bemühungen von Walter Gropius, Weininger auch an das nach Dessau umgezogene Bauhaus zu binden. Er organisierte ein monatliches Stipendium von 120 Mark und stellte ein völlig freies Arbeiten ohne Werkstattverpflichtung ebenso wie die Förderung der Kino- und Theaterambitionen Weiningers in Aussicht.⁹ Die Bauhaus-Kapelle gehörte zu den bekannteren Jazz-Bands in Deutschland und wurde in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre auch zu den berühmten Berliner Faschings-

5 Zitiert nach Jiri Svestka (Hrsg.): Andor Weininger. Vom Bauhaus zur konzeptuellen Kunst. Düsseldorf 1990, S. 40.

6 Vgl. ebd., mit Abb.

7 Ebd., S. 41.

8 Farkas Molnár: Das Leben im Bauhaus. In: Periskop 1 (1925), Nr. 4, S. 37 und Kole Kokk: Das Bauhaus tanzt. In: 8 Uhr Abendblatt, Berlin, 18. Februar 1924.

9 Walter Gropius an Andor Weininger. 29. September 1925. In: Jiri Svestka (Hrsg.): Andor Weininger (Anm. 5), S. 42.

veranstaltungen mit Tanz in großen Sälen eingeladen. Leider konnten bislang keine Tonaufzeichnungen der Band nachgewiesen werden.¹⁰

Kurt Schmidt

Von der »Form- und Farborgel« zum »Mechanischen Ballett«

Im Jahre 1923 schuf Kurt Schmidt die *Form- und Farborgel mit bewegten Farbklingen* sowie das *Mechanische Ballett*. Mit beiden Werken reagierte er auf ein zentrales Anliegen der zeitgenössischen Kunstdiskussion: die Synthese von bildender Kunst und Musik sowie die Verbindung von bildender Kunst, Musik und Bühne. Das farbige Holzrelief der *Form- und Farborgel*, das den Einfluss Theo van Doesburgs klar erkennen lässt, spielt anhand »chromatischer Reihen« die Farbverläufe von kalten zu warmen Farben durch, wobei Primär- und Sekundärfarben nach »Dissonanz-Kriterien« geordnet werden. Begriffe wie »vollendete Dissonanz« oder »rückläufige Dissonanzgerade« vertragen einen engen gedanklichen Bezug zur Musik. Indem der Rezipient durch den Wechsel seiner Betrachterperspektive immer neue Farbkombinationen an Schmidts Kunstwerk wahrnimmt, rückt die Zeitlichkeit als konstitutives Moment der Kunstrezeption in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit – ein Ansatz, der Positionen der kinetischen Kunst antizipiert (Taf. 1 und 2, S. 137).¹¹ Die Zeit als Entfaltungs- und Erfahrungsdimension eines Kunstwerks interessierte Kurt Schmidt auch im Kontext seiner Bühnensexperimente. Gemeinsam mit Friedrich Wilhelm Bogler und Georg Teltscher entwarf er fünf menschengroße Figurinen für eine mit geometrischen Elementen ausgestattete Bühne. In Bewegung gehalten wurden diese Figurinen durch Akteure, die geometrische und farbig gestaltete Pappformen an ihrem Körper trugen. Trotz der eingeschränkten Bewegungsfreiheit blieb der menschliche Bewegungsapparat für den Betrachter stets erkennbar. Mit der Musik von Hans Heinz Stuckenschmidt leistete dieses »Ballett« einen heiter-ironischen Beitrag zur Diskussion über das Verhältnis zwischen Mensch und Maschine in der Industriegesellschaft (Abb. 2).¹²

10 Vgl. auch Lux Feininger: Die Bauhauskapelle. In: Rolf Bothe, Peter Hahn, Hans Christoph von Tavel (Hrsg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ostfildern 1994, S. 374-378 (Manuskript, Cambridge 1987).

11 Vgl. Constanze Hofstaetter: Synästhesie und Kinetik. Die *Form- und Farborgel* von Kurt Schmidt. In: modell bauhaus. Ausstellungskatalog. Hrsg. vom Bauhaus Archiv Berlin, von der Stiftung Bauhaus Dessau und der Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit dem Museum of Modern Art in New York. Ostfildern 2009, S. 141-144.

12 Vgl. ebd., S. 143 f. und Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár: Die Bühne im Bauhaus. Mainz 1925, S. 70-83.



Abb. 2

Hans Heinz Stuckenschmidt,

Musikpartitur zum »Mechanischen Ballett« von Kurt Schmidt, 1923

Die »Farbenlichtspiele« von Ludwig Hirschfeld-Mack

Angeregt durch Kurt Schwerdtfegers *Reflektorische Lichtspiele*, die dieser gemeinsam mit Josef Hartwig im Juni 1922 erstmals aufgeführt hatte,¹³ entwickelte Ludwig Hirschfeld-Mack ab 1923 seine *Farbenlichtspiele*. Die erste öffentliche Aufführung fand anlässlich der Film-Matinee der Volksbühne Berlin im Mai 1924 statt, gefolgt von einer weiteren Aufführung beim Musik- und Theaterfest der Stadt Wien im September desselben Jahres. Mittels eines Lichtspielapparates wurden Lampen, Schablonen und Farbfiler durch Akteure bewegt – Musik begleitete die Lichtinszenierung.¹⁴ Für den *S-Tanz* von 1923 ist bereits eine Komposition für Klavier von Ludwig Hirschfeld-Mack überliefert. Die zugehörige Partitur wurde in der Graphischen Werkstatt des Staatlichen Bauhauses gedruckt.¹⁵ 1925 publizierte Hirschfeld-Mack dann im Eigenverlag eine komplexe Modellpartitur mit Erläuterungen zu seinen *Farbenlichtspielen*. Er wählte dazu drei Takte seiner *Farbensonatine (Ultramarin-grün)* aus. In der

13 Vgl. Bauhaus-Universität Weimar/Archiv der Moderne, Bauhaus-Fotoalbum XI/9.

14 Vgl. Peter Stasny: Die Farbenlichtspiele. In: Andreas Hapkemeyer, P. S. (Hrsg.): Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär. Ostfildern 2000, S. 94-129.

15 Vgl. ebd., S. 126, Kat. 96.

Horizontalen bildet die Partitur die Zeit mit der Taktfolge ab, in der Vertikalen die Partiturelemente Takteinheit, Farben, Ton, Lampen, Schablonen, Hauptschaltung, Lampenschalter, Widerstände und lineares Gesamtbild. In der Ton-Zeile ist die Musikpartitur, zumindest das musikalische Leitmotiv für alle Akteure, zum Vergleich notiert.¹⁶ Hirschfeld-Mack ging es nie um eine Übertragung von Bildern und Farben in Klänge oder umgekehrt, sondern stets um die Ergänzung der Licht-Farb-Inszenierung durch eigenständige Musik zur Vertiefung des künstlerischen Gesamteindrucks.

Johannes Itten
Der »Turm des Feuers« als Gesamtkunstwerk

Bereits unmittelbar nach seiner Berufung ans Weimarer Bauhaus nahm Johannes Itten im November 1919 die Arbeit an einem Gesamtkunstwerk auf, mit dem er seine künstlerischen und weltanschaulich-philosophischen Erfahrungen zusammenzufassen versuchte – es wurde das bedeutendste Kunstprojekt seiner Bauhaus-Zeit.¹⁷ In den 1920er Jahren bezeichnete Itten das nach mehrjähriger Arbeit entstandene Monument von über vier Metern Höhe als »Architekturplastik«, als »Glockenturm«, als »Glasturm« und als »Turm des Lichts«. Mit zahlreichen Skizzen bereitete Itten sein Turmprojekt vor. Besonders aufschlussreich ist das Tagebuchblatt VIII/51, aus dem die komplexe ideengeschichtliche Codierung des Turms (noch ohne Bleiglaselemente) ablesbar ist.¹⁸ Itten skizzierte einen zwölfstufigen Würfelturm mit eingefügten Begriffen von unten nach oben: »Kristall/Mineralien, Pflanzen, Tiere, Mensch«. Die fünfte bis achte Ebene ergänzte er mit zwölf Glocken, während auf der Spitze vier Lichtkugeln angebracht werden sollten. An der linken Seite notierte er einen anderen Bedeutungszusammenhang: die vier unteren Würfel »gebr. Ton/Stein«, die vier mittleren »Metall« und die vier oberen »Glas«, um schließlich eine dritte Idee ganz links zu notieren: »Besser [...] die zwölf Tierkreisbilder abzubilden in der Senkrechten«. Eine weitere Eintragung erwähnt »4 Elemente / 4 Temperamente«.

Auf den Originalfotografien zum ausgeführten Turm, die vor Ittens Atelier im Tempelherrenhaus im Park an der Ilm entstanden sind, kann man erkennen, dass jeweils vier Schellen an der dritten, vierten und fünften Ebene des Turms angebracht waren. Die Schellen hingen an den Würfecken, überwölbt

16 Vgl. Ludwig Hirschfeld-Mack: *Farbenlichtspiele*, 1925. Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. Kü 1 Hirschfeld.

17 Vgl. Michael Siebenbrodt: *Eine Architektur-Farb-Licht-Klang-Plastik als »Weltanschauungskunstwerk«*. In: *modell bauhaus* (Anm. 11), S. 63–66.

18 Vgl. Johannes Itten: *Tagebuch VIII*. Weimar 1920, S. 51. Kunstmuseum Bern/Itten-Stiftung.

von den Bleiglaselementen, die wie ein Schalldeckel wirken sollten. Die Bleiglaselemente umhüllen den zwölfstufigen Würfelturm in vier spiralförmig aufsteigenden Strängen, die in ihrer Farbigkeit den zwölfteiligen Farbstern Ittens aufgreifen, den er fast zeitgleich publizierte.¹⁹ Da sich bislang keine Hinweise auf die Intonierung dieses Glockenspiels auffinden ließen, hat sich der Verfasser des vorliegenden Beitrags im Jahre 1996 nach ausführlicher Diskussion mit Experten der Weimarer Musikhochschule entschlossen, für eine möglichst originalgetreue Rekonstruktion des Feuerturms (Taf. 3, S. 138) eine Dreiklangabstimmung von unten nach oben zu wählen. Ungeklärt ist bis heute auch die technische Ausführung des Glockenspiels. Die Vermutung, dass der Wind die zwölf bronzenen, burmesischen Tempelschellen in Schwingung versetzen könne, hat sich als Irrtum erwiesen. Der erwartete sphärische Dreiklang blieb also aus. Die Idee der Ganzheitlichkeit und des Universellen, aber auch die Vision des Gesamtkunstwerks stößt hier an ihre technischen Grenzen.²⁰

*Dodekaphonie im Kontext des Bauhauses
Johannes Itten und Josef Matthias Hauer*

Eine für die Musikgeschichte des frühen Bauhauses wichtige Episode ist die Zusammenarbeit Johannes Ittens mit dem Komponisten Josef Matthias Hauer, den er im Mai 1919 in Wien kennengelernt hatte.²¹ Während sich der Entwicklungsstand von Ittens kunst- und farbtheoretischen Ideen vor seiner Berufung an das Bauhaus in dem Gemälde *Aufstieg und Ruhepunkt* ablesen lässt, ist Hauers musikalische Position in seinem *Opus 19* zu greifen, mit dem ihm im August 1919 nach eigener Aussage die erste methodisch erarbeitete und theoretisch begründete Zwölfton-Komposition gelang. Mit Ittens Übersiedlung nach Weimar entwickelte sich ein intensiver brieflicher Gedankenaustausch über kunst- und musiktheoretische Fragen, und bald wurde eine Zusammenarbeit in Weimar geplant. Itten und Hauer teilten die Vision vom Aufbau einer Musikschule in Weimar auf der Basis neuer musikalischer Theorien und Unterrichtsmethoden in enger Zusammenarbeit mit dem Bauhaus. Nicht zuletzt ökonomische Engpässe in der unmittelbaren Nachkriegszeit vereitelten das

- 19 Vgl. Johannes Itten: Zwölfteiliger Farbstern (Farbenkugel). In: Bruno Adler (Hrsg.): Utopia. Dokumente der Wirklichkeit. Weimar 1921, Faltblatt am Ende der Zeitschrift eingeklebt.
- 20 Vgl. Rolf Bothe, Michael Siebenbrodt: La Torre del fuoco di Johannes Itten. In: Marco de Michelis, Agnes Kohlmeyer (Hrsg.): Bauhaus 1919-1933. Mailand 1996, S. 63-80.
- 21 Vgl. Dieter Bogner: Eine Musikschule für Weimar? In: Rolf Bothe, Peter Hahn, Hans Christoph von Tavel (Hrsg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Ostfildern 1994, S. 364-373.

Projekt. Offenbar dachte Hauer auch über eine aktive Mitarbeit am Bauhaus nach. Ein in Privatbesitz erhaltener zwölfteiliger Farbkreis Hauers ist mit Notationen von Hauers Hand versehen und dürfte in der Diskussion mit Itten eine Rolle gespielt haben.²² Hans Heinz Stuckenschmidt berichtete, dass er sich im Sommer 1923 am Bauhaus mit Hauers Ideen konfrontiert sah und beim Spielen von Hauers Klavierstücken vor allem unter Anhängern Ittens Interesse fand.²³

In seinen Vorkursen für die Bauhaus-Studenten entfaltete Johannes Itten immer wieder den Gedanken einer Synthese von Form, Farbe und Klang, wobei er sowohl auf esoterisch-anthroposophische Ansätze als auch auf die Mazdanzan-Lehre zurückgriff. Zwei Vorkurs-Arbeiten von Friedrich Wilhelm Bogler veranschaulichten Ittens Bemühungen um die Integration der Musik in das Zusammenspiel der Künste am frühen Bauhaus.²⁴ Bei der ersten Arbeit handelt es sich um eine Auseinandersetzung Boglers mit dem Zusammenhang von Farbe und Klang, Mathematik und assoziativer Symbolik in vier Säulen und zwölf Ebenen.²⁵ In der zweiten versuchte Bogler die Zuordnung der wichtigsten heiligen Silben (Mantra) des tibetischen Lamaismus »om mani pad me hum« zur Tonleiter, die mit den Silben »do, re, mi, fa, sol, la, si« dargestellt wird. Die heilige Silbe »Om« (Sanskrit) des Hinduismus und Buddhismus hat keine eigene sprachliche Bedeutung, gilt aber als Manifestation der spirituellen Kraft des Absoluten. Diesen Sprach- und Tonfolgen ordnete Bogler Farben und Farbtöne zu.²⁶

Die »Partituren« von Karl Peter Röhl

Karl Peter Röhl wirkte als ehemaliger Meisterschüler der Weimarer Kunsthochschule und als Mitglied der Künstlergruppe um Johannes Molzahn am Aufbau des Staatlichen Bauhauses mit.²⁷ Bereits ab 1914 setzte er sich mit den neuesten Kunstströmungen in Europa auseinander, insbesondere mit expressionistischen und futuristischen Konzepten. In den Werken bis 1919 stand das

22 Vgl. Josef Matthias Hauer: 12-teiliger Farbkreis, 1919, Graphit, Tusche, farbige Kartoncollage; Privatbesitz.

23 Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt: Musik am Bauhaus. In: Vom Klang der Bilder. Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart. München 1985, S. 408 f.

24 Vgl. Michael Siebenbrodt: Friedrich Wilhelm Bogler am Bauhaus in Weimar. Vorkurs, Freie Kunst, Weberei, Bühnenwerkstatt. In: Friedrich Wilhelm Bogler. Ein Künstlerleben zwischen Bauhaus und Neuer Sachlichkeit. Ausstellungskatalog der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz. Konstanz 2002, S. 27-47.

25 Blatt im Besitz der Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar, Inv. Nr. KPRS-2007/5539.

26 Blatt im Besitz der Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar, Inv. Nr. KPRS-2007/5538.

27 Vgl. Michael Siebenbrodt, Constanze Hofstaetter (Hrsg.): Karl Peter Röhl in Weimar 1912-1926. Weimar 1997.

Ideal des »neuen Menschen« mit zahlreichen Aktdarstellungen im Mittelpunkt seines Schaffens, darunter auch Darstellungen von Musikanten und tanzend musizierenden Aktgruppen – die idealisierte Synthese von Musik und Tanz.²⁸ Bereits im *Sternenmännchen*, das 1919 siegreich aus dem Wettbewerb zum neuen Bauhaus-Signet hervorging, wird Röhl's Affinität zu Symbolen, Schriftsystemen und Hieroglyphen deutlich, Notenschriftsysteme eingeschlossen. Beeinflusst von Johannes Itten, schuf Röhl 1920 eine aquarellierte Tuschpinselzeichnung mit frei auf der Fläche verteilten Notenelementen in rhythmisch-kontrapunktischer Komposition.

Ab 1922 entwickelte Röhl seine *Partituren*. Die entscheidende Anregung zu diesem Projekt ging von Paul Klee aus, der kurz zuvor seine erste Vortragsreihe unter dem Titel »Beiträge zur bildnerischen Formenlehre« gehalten hatte. In diesem Kontext stellte Klee eine graphische Transkription der Anfangstakte aus Johann Sebastian Bachs sechster Sonate für Violine und Cembalo vor. Im Rahmen seiner Transkription übertrug Klee sowohl Tonhöhen als auch Tonlängen in ein orthogonales Koordinatensystem.²⁹ Neben Klees Vorträgen zur bildnerischen Formenlehre wirkten auch die ästhetischen Innovationen der holländischen De Stijl-Bewegung inspirierend auf Röhl's *Partituren*-Projekt. Im Frühsommer 1922 hatte Röhl den Vertretern der De Stijl-Bewegung die Möglichkeit eingeräumt, in seinem Atelier einen Kurs für das Bauhaus und weitere Interessenten durchzuführen. In diesem Kontext dürfte er auch selbst Kenntnis von den zahlreichen Verweisen auf Musik in den Werken der De Stijl-Gruppe erhalten haben. Besonders hervorzuheben ist hier Piet Mondrian, der eine künftige De Stijl-Musik aus dem Geist des Neoplastizismus propagierte, und George Antheil, der 1924 sein *Manifest der Musico-Mechanico* publizierte.³⁰ Anders als Klee versuchte sich Röhl nicht an Transkriptionen bekannter Kompositionen. Stattdessen widmete er sich in seinen *Partituren*, die er stets auf Notenblättern ausführte, ausschließlich bildkünstlerischen Assoziationen von Musik. Mit rechtwinkligen und schrägen Linien, Linienbündeln und Rechteckflächen überzog Röhl das Liniennetz des Notenpapiers und erzeugte damit visuelle Kompositionen, deren Erscheinungsbilder in gewisser Weise Notationsysteme aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts antizipieren: Assoziationen von Klangflächen, Geräuschteppichen, rhythmischen Klangfolgen (Abb. 3). Die Verwendung von Notenpapier als Malgrund stellte eine Innovation dar, für die sich bisher keine Vorbilder in der zeitgenössischen Kunst finden ließen.³¹

Wenngleich die frühen *Partituren* auch durch die abstrakten Filme von Hans Richter und Viking Eggeling beeinflusst wurden, rückte das Medium Film für

28 Vgl. Constanze Hofstaetter: Karl Peter Röhl und die Moderne. Petersberg 2007, S. 111 und 186.

29 Vgl. ebd., S. 186.

30 Vgl. De Stijl 6 (1924), Nr. 8, S. 99-102 und De Stijl 6 (1925), Nr. 10/11, S. 152-156.

31 Vgl. Constanze Hofstaetter: Karl Peter Röhl (Anm. 28), S. 187 f.

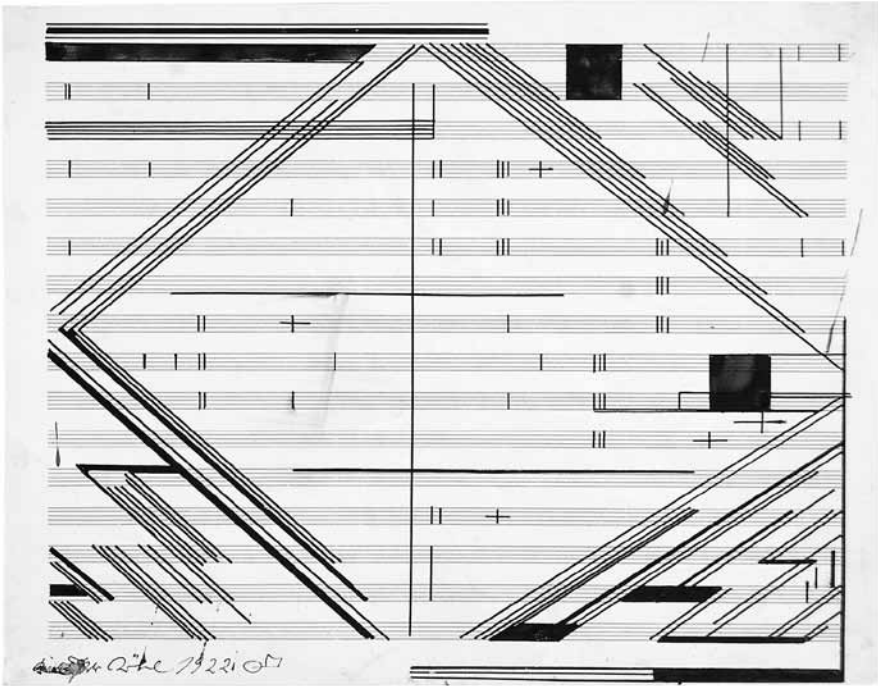


Abb. 3

Karl Peter Röhl, o. T. (aus: Partituren), 1922

Röhl erst ab 1926 ernsthaft ins Blickfeld. In seinem Nachlass hat sich eine *Filmpartitur* aus diesem Jahr erhalten, die auch als Musikpartitur interpretiert werden kann. Das viereinhalb Meter lange und 75 Zentimeter breite Rollbild wurde als Collage mit schwarzen Papierstreifen auf Millimeterpapier ausgeführt. Die horizontalen und vertikalen Gruppen von Streifen gliedern das Band rhythmisch und lassen sich beim Aufrollen oder Abschreiten in zeitlicher Abfolge als Musikstück oder Film lesen.³² Als End- und Höhepunkt dieser Entwicklung können Röhl's *Frankfurter Folgen* gelten, die im engen zeitlichen Kontext der Gründung einer Bauhaus-Nachfolgeschule in Weimar zu sehen sind.³³ Röhl schuf die *Frankfurter Folgen* 1926 und präsentierte sie nach eige-

32 Vgl. ebd., S. 195-198; Besitz der Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar.

33 Die *Große Frankfurter Folge* umfasste mindestens 49 Blätter, von denen noch 36 nachgewiesen werden konnten. 8 Blätter sind im Besitz der Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar und 2 im Besitz der Klassik Stiftung Weimar. Die *Kleine Frankfurter Folge* umfasst 14 Blätter, die heute in der Karl Peter Röhl Stiftung, Weimar aufbewahrt werden.

nen Angaben 1927 auf der Frankfurter Ausstellung *Musik im Leben der Völker*, die im Rahmen des »Sommers der Musik« auch wissenschaftliche Dokumentationen vorstellte. Offensichtlich wurden Röhl's Graphikfolgen unmittelbar für diesen Anlass konzipiert. Sie zielen auf Synergien zwischen bildender Kunst und Musik, zeigen abstrakte Zeichen, die den Buchstaben F (für Frankfurt) systematisch variieren.³⁴

Heinrich Neugeboren
Entwurf zu einem Monument für Johann Sebastian Bach (1928)

Angeregt von Klees und Kandinskys synästhetischen Experimenten übertrug der Bauhäusler Heinrich Neugeboren im Jahr 1928 mehrere Fugen von Johann Sebastian Bach in zwei- und dreidimensionale »Partituren«.³⁵ In der Zeitschrift *Bauhaus* kommentierte Neugeboren seine Entwürfe ausführlich, wobei er insbesondere das Zusammenspiel von Musik und bildender Kunst deutlich hervortreten ließ:

Die [...] Abbildungen zeigen Teile einer graphisch (zweidimensional) dargestellten Fuge von Bach sowie die Möglichkeit einer dreidimensionalen Darstellung (Entwurf zu einem Bach-Monument). In beiden Fällen handelt es sich nicht um stimmungsgemäße Umdeutungen, sondern um wissenschaftlich-exakte Übertragungen in ein anderes System. Die Darstellung auf der Fläche entstand aus dem Wunsch, den zeitlichen und räumlichen Verlauf von Musik nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen, und deutlicher zu sehen, als dies durch die übliche Notenschrift [...] ermöglicht wird. [...] Die verschiedenen [Noten-]Schlüssel versperren dem unvoreingenommenen Auge nur den Sinn, ebenso auch die leeren oder vollen Notenköpfe die Dauer der Töne nur andeuten, ohne sie zu zeigen [...] Um diesen Mängeln

- 34 Später bezeichnete Röhl dies als Formenalphabet und seine »Zeichensprache«. Er beschränkte sich auf immer wiederkehrende Balkenformen und Kreise in Schwarz und Rot, wodurch er eine überzeugende formale Stringenz und optische Wirkung erreichte. Das Ringen zahlreicher Avantgardenkünstler um eine universell verständliche Sprache der Gestaltung führte Röhl 1926 zu einem Piktogrammsystem für den öffentlichen Raum und Gebäude der Stadt Frankfurt in direkter Weiterentwicklung seiner Erfahrungen mit den *Frankfurter Folgen* und seinem bisherigen typographischen Schaffen. So schuf er ein Zeichensystem für alle städtischen Einrichtungen mit sechs Hauptgruppen und 140 Einzelementen, eines der frühesten Piktogrammsysteme weltweit, das aber wohl wegen seiner Komplexität und Kompliziertheit nicht realisiert wurde. Vgl. Constanze Hofstaetter: Karl Peter Röhl (Anm. 28), S. 204-208.
- 35 Bei der graphischen Darstellung handelt es sich um 27 Takte einer Fuge aus dem *Wohltemperierten Klavier* von J. S. Bach, bei der dreidimensionalen Arbeit um vier Takte der e-moll-Fuge von Bach, die von Gerda Marx plastisch ausgeführt wurde.

zu begegnen, mit deren Aufzählung übrigens die schwierige und wenig aussichtsvolle Frage einer neuartigen und besseren Notierung nicht abgeschnitten werden soll, entstand die auf Millimeterpapier angefertigte zeichnerische Darstellung [einer] Fuge des »Wohltemperierten Klaviers« [...] Das Graphikon hat in der Hauptsache den instruktiven Zweck, die Konstruktion des Bachschen Werkes unabhängig von Fiktionen zu zeigen. Ohne Schlüssel, ohne irgendwelche Ligatur [...] ist nun auf breitem Band der Verlauf jeder Stimme als zusammenhängende, steigende und fallende farbige Linie zu sehen [...]. Als Ergänzung der planimetrischen Darstellung entstand eine dreidimensionale, wobei das scheinbare Steigen und Fallen der Stimmen zu einem tatsächlichen erweitert wurde. In drei hinter einander liegenden Zonen werden plastisch gezeigt: (1) horizontal der konstruktive Verlauf, (2) vertikal die Entfernung eines jeden Tons 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. Diese Art der Darstellung bedeutet zunächst einen Versuch. Sie hat in [dieser] Fassung einen Nachteil: Die hohe Schwingungszahl der Soprantöne ist auf der entsprechenden Fläche durch eine sinngemäße räumliche Höhe dargestellt. Die überragende Monumentalität dieses Höhenzuges erdrückt den Baß. Sie zeigen einen Höhepunkt dieser Fuge, der zumal im Modell so architektonisch und monumental wirkt, dass eine solche Darstellung eine würdige Art von Bach-Monument wäre [...]. Damit könnte dem größten deutschen Schöpfer ein Denkmal gesetzt werden, das gleich einer Pyramide nicht nur monumental wäre, sondern auch einen tieferen Sinn hätte.³⁶

László Moholy-Nagy
Kunst und Technik als neue Einheit

1923 wurde László Moholy-Nagy auf die frei gewordene Stelle von Johannes Itten an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufen. Der 28-Jährige hatte sich seit 1919 intensiv mit der künstlerischen Avantgarde in Europa auseinandergesetzt und galt bei seinem Eintritt in das Bauhaus als Vertreter des russischen Konstruktivismus. Mit seinen Konzepten und Projekten verfolgte Moholy-Nagy das Ziel, die Kunst von ihren traditionellen Bindungen zu befreien und mit Hilfe der neuen technischen Medien für eine breite Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Grenzüberschreitungen zwischen den Kunstgattungen und neue Synthesekonzepte prägten sein Schaffen von den *Telefonbildern*³⁷ über

36 Bauhaus 1929, H. 1 (Auszug). Zitiert nach Hans M. Wingler: Das Bauhaus 1919-1933. Weimar, Dessau, Berlin. Braunschweig 1962, S. 398, Abb.

37 1922 nutzte er das Telefon für die sprachliche Übermittlung von Bildkoordinaten und Nummern von Farben aus einem Farbenfächer, um an jeder beliebigen Stelle der

den Entwurf eines *Kinetisch-konstruktiven Systems* von 1922 bis hin zum ausgeführten *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* von 1930.

Im Jahre 1922 fragte Moholy-Nagy in seinem Artikel »Produktion – Reproduktion«, ob es möglich sei, technische Apparaturen, insbesondere das Grammophon, als Instrumente für die Schaffung neuer Kunstwerke zu nutzen.³⁸ Ähnliche Überlegungen beschäftigten ihn in seinem Artikel »Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons«. Mit dieser Schrift bezog sich Moholy-Nagy auf Piet Mondrians Beitrag »Die neue Gestaltung in der Musik und die italienischen Bruitisten«, der die Grundlagen zur Erneuerung der Tongestaltung analysierte. Moholy-Nagy schlug für die praktischen Versuche mit dem Grammophon unter anderem vor: »Studium der grafischen Zeichen der verschiedensten (gleichzeitig und isoliert ertönenden) akustischen Phänomene. Inanspruchnahme von Projektionsapparaten. Film. (Darüber gibt es schon in physikalischen Spezialstudien eingehende Beschreibungen.)« Mit Bezug auf das Eingravieren der Musik in die Wachsplatten betonte er die Individualität eines neuartigen Musizierens: »[...] 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.«³⁹

Während der 1920er Jahre setzte Moholy-Nagy seine synästhetischen Erkundungen zu Raum und Zeit, Form, Farbe, Licht und Klang konsequent fort. Sein *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* von 1930 wurde noch im selben

erreichbaren Welt diese Bilder praktisch herstellen zu können, vorzugsweise als dauerhafte Emailbilder in verschiedenen Größen vom gleichen Motiv. Nicht das Bildoriginal war entscheidend, sondern die medial übertragbare Bildidee – das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (vgl. Krisztina Passuth: Moholy-Nagy. Budapest 1987.)

38 »Das Grammophon hatte bisher die Aufgabe, bereits vorhandene akustische Erscheinungen zu reproduzieren. Die zu reproduzierenden Tonschwingungen wurden mittels Nadel in eine Wachsplatte geritzt und dann mit Hilfe eines Mikrophons wieder in Ton umgesetzt. Eine Erweiterung des Apparates zu produktiven Zwecken könnte so geschehen, dass die ohne mechanische Außenwirkung durch den Menschen selbst in die Wachsplatte eingezeichneten Ritzen bei der Wiedergabe eine solche Schallwirkung ergeben, welche ohne neue Instrumente und ohne Orchester eine fundamentale Erneuerung der Tonerzeugung (neue, noch nicht existierende Töne und Tonbeziehungen), in dem Komponieren und in der Musikvorstellung bedeuten. Die Grundbedingung zu dieser Arbeit ist eine experimentell-laboratorische: Die genaue Prüfung der durch verschiedene Schalle hervorgerufenen Arten (Länge, Breite, Tiefe usw.) von Ritzen; Prüfung der selbst hergestellten Ritzen; und endlich mechano-technische Versuche für die Vervollkommnung der Ritzenhandschrift.« (De Stijl 5 (1922), Nr. 7, S. 98 f.).

39 László Moholy-Nagy: Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons. In: Der Sturm 14 (1923), Juli 1923, S. 102 f. Zitiert nach Krisztina Passuth: Moholy-Nagy (Anm. 37), S. 309.

Jahr in die Frühjahrsausstellung der Société des artistes décoratifs français in Paris als Teil des von Gropius und von ehemaligen Bauhäuslern gestalteten Beitrags des Deutschen Werkbundes präsentiert.⁴⁰ Obwohl die Apparatur mit einer hörbar rollenden Kugel, mit mechanischen Klapp-, Reibungs- und Schlaggeräuschen akustisch aktiv und präsent war, betonte Moholy-Nagy in seiner eigenen Darstellung vor allem die optischen Eigenschaften: »Es ist vorauszu- sehen, daß diese und ähnliche Lichtspiele durch Radio übertragen werden. Teilweise als Fernsehprospekte, teilweise als reale Lichtspiele. [...] Das Licht- requisit könnte zu zahlreichen optischen Feststellungen ausgewertet werden, und es erscheint mir richtig, diese Versuche planmäßig weiterzuführen als Weg zur Licht- und Bewegungsgestaltung«.⁴¹

1924/25 entwarf Moholy-Nagy die *Partiturskizze zu einer mechanischen Exzentrik* mit drei Bühnen und Projektionswand (Taf. 4, S. 139). Diese Skizze zeigt einen modernen Notationsvorschlag für alle Bühnenabläufe, für menschliche Akteure und Puppen, für jede Art technischer Apparaturen, für bewegliche Requisiten und Bühnenelemente, für Licht, Farbe und eine »Musik-Klang-Gräusch-Tonspur« auf der rechten Seite.⁴² Die Partitur zeigt eine Abfolge von sechs Bildern beziehungsweise Szenen, in denen exemplarisch mechanische Bühnenelemente vorgestellt werden: (a) sich im Bühnenraum bewegende farbige Kreise und Pfeile, begleitet von fünf Klangsequenzen, (b) transparente Überlagerungen von Kreuzmotiven und Rasterflächen ohne musikalische Begleitung (Generalpause), (c) eine zweiteilige, bewegliche Plastik, ergänzt mit vier Notenzeilen, (d) eine mechanische Bühnenkonstruktion, begleitet von fünf Notenzeilen, (e) eine Ringkampfszene mit Notationen und »Klangbändern«, (f) eine Marionettenszene mit vier Notenzeilen. Senkrechte Balken in der Tonpartitur lassen sich als Klangflächen beziehungsweise als Geräuschteppich mit definierter Dauer interpretieren. In seinem 1925 publizierten Beitrag »Theater, Zirkus, Variété« äußerte sich Moholy-Nagy auch zum Thema Musik. So konzipierte er für seine *Mechanische Exzentrik* »auf der III. (ZWISCHEN-)BÜHNE mechanische Musikapparate; meist ohne Resonanzkasten, nur mit Schalltrichtern (Schlag-, Geräusch- und Blas-Instrumente)«⁴³. In seine Überlegungen zu einem »Theater der Totalität« ließ Moholy-Nagy auch seine Positionen zur Musik einfließen: »Aber heute, da sich die Musik zur Aufnahme von Geräuschen aller Art erweitert hat, ist die sinnlich-mechanische

40 Vgl. Winfried Nerdinger: Walter Gropius. Berlin 1985, S. 142-145.

41 Die Form 5 (1930), H. 11/12, S. 297-299.

42 Der Originalentwurf befindet sich in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln und weicht deutlich ab von der publizierten Variante in: Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnár: Die Bühne (Anm. 12), S. 44 f. (Faltblatt, eingeklebt).

43 László Moholy-Nagy: Partitur-Skizze einer Mechanischen Exzentrik. In: Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár: Die Bühne (Anm. 12), S. 44.

Wirkung der Geräuschbeziehungen kein Monopol der Dichtung mehr. Sie gehört – gleich den Tönen – in das Gebiet der Musik«.44 Unter »5. Die Mittel« schreibt er:

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.45

44 Ebd., S. 48.

45 Ebd., S. 53.

Bildnachweis

Archiv Dümling, Berlin: S. 191, 193, 201

Bauhaus-Archiv Berlin: S. 123

Harvard Universität, Cambridge: S. 228

Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar: S. 78, 160, 270, 281, 284, 285

Karl Peter Röhl Stiftung: S. 131

Klassik Stiftung Weimar: Frontispiz, S. 16, 27, 40, 82, 85, 93, 94, 126, 137 (Tafel 1 und 2), 138 (Tafel 3), 139 (Tafel 4), 140 (Tafel 5), 174, 175, 179, 181, 185, 186, 187, 203, 223, 225, 229, 255, 256, 257, 293, 295, 299, 301, 302, 303, 305 (Tafel 6), 306 (Tafel 7), 307 (Tafel 8), 308 (Tafel 9), 309 (Tafel 10, 11 und 12), 312 (Tafel 14)

Richard-Wagner-Museum Bayreuth: S. 39

Staatliches Museumsreservat Pawlowsk: S. 310 f. (Tafel 13)

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 159, 241, 249

Erstpublikation

Michael Siebenbrodt: Jazzkapelle und Gesamtkunstwerk. Musik am Bauhaus in Weimar.

In: Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hrsg.): Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag 2011, S. 121–136.