

## Die 20er Jahre. Eine Musikserie von Kai Luehrs-Kaiser

### 13. Folge: Lasst eckige Welten um mich sein: Das Bauhaus und der Konstruktivismus

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur 13. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiger Titel: Lasst eckige Welten um mich sein: Das Bauhaus und der Konstruktivismus.

1	Edel LC 02820 0014612TLR Track 105	Werner Richard Heymann (Text: Marcellus Schiffer) "Kennst du das kleine Haus am Michigansee" aus "Artisten" Orchester Barnabas von Géczy 1928	3'05
---	---	---	------

"Kennst du das kleine Haus am Michigansee" von Werner Richard Heymann, hier 1928 in einer Orchesterversion mit dem Orchester Barnabas von Géczy.

Wir wissen nicht, wie das Haus am Michigansee beschaffen war, das Marcellus Schiffer hier in seinem Schlager besingen lässt.

Nun, überlegen wir mal.

Der Michigansee, das ist Chicago (oder könnte es jedenfalls sein).

Dort, ebenso wie an zahlreichen anderen Orten in der Nähe Michiganses, hatte der Architekt Frank Lloyd Wright zu dieser Zeit bereits zahlreiche einflussreiche, ja weltberühmte Gebäude errichtet; darunter Wynant House, das Emil Bach House, das Mrs. Thomas H. Gale House in Oak Park und viele andere.

In den 20er Jahren wiederum verlegte Wright das Zentrum seines Schaffens teilweise an die Westküste der USA.

Bekannt geworden ist Lloyd Wright für den sog. „Prarie House Style“, eine Stilrichtung, die sich durch eine horizontale Ausrichtung der Gebäude, also eine oftmals relativ flache, sich am Boden ‚hinstreckende‘ Gestaltung auszeichnet.

Oft gehört ein Flachdach dazu.

Der Stil hatte sich schon im 19. Jahrhundert herausgebildet.

Die Gebäude dieser Richtung, besonders die von Frank Lloyd Wright, sind äußerst beeindruckend, nicht zuletzt aufgrund der Fülle an Licht, den sie (im Inneren) zulassen, und auch durch die edlen Materialien, zumeist Naturstoffen, die man hier verwendet.

Nehmen wir also hier einmal die Spur unseres heutigen Themas über die 20er Jahre auf. Die heutige Folge soll sich mit dem Bauhaus beschäftigen.

Die ältere Architektur von Frank Lloyd Wright kann durchaus als ein Vorläufer des Bauhauses begriffen werden, zumindest gibt es zahlreiche Gemeinsamkeiten.

Es ist übrigens auch kein Zufall, dass der genannte Frank Lloyd Wright ausnehmend musikalisch war.

Er spielte Klavier und betrachtete Architektur und Musik als verwandte, korrelierende Bereiche.

Sein berühmtestes Gebäude, die schneckenhafte Rotunde des Guggenheim-Museums in New York (aus dem Jahr 1939), ist oft als eine musikalisch aufgebaute Architektur begriffen worden: sozusagen als archtekturgewordene Musik.

In seiner Autobiographie stellt Wright sogar einen Zusammenhang seines Schaffens mit der Musik Beethovens her, indem er sagt:

“When I build, I often hear his music and, yes, when Beethoven made music I am sure he sometimes saw buildings like mine in character, whatever form they may have taken then.”

Also: „Wenn ich baue, höre ich oft seine Musik, und, ja, wenn Beethoven Musik machte, bin ich sicher, sah er Gebäude wie die von mir - was auch immer sie für eine konkrete Form annahmen.“

Also: Ein Zusammenhang von Architektur und Musik ist schon bei den (einigermaßen direkten) Vorläufern des Bauhauses als gegeben anzunehmen.

Hier kommen ein paar Takte Beethoven, aufgenommen in den 20er Jahren; und zwar in Amerika.

Es spielt Mischa Levitzki.

2	Naxos LC 00537 8.110688 Track 019	Ludwig van Beethoven Eccossaise Es-Dur WoO 86 Mischa Levitzki, Klavier 1927	2'26
---	--	--	------

Eccossaise Es-Dur WoO 86 von Beethoven.  
Mischa Levitzki, Klavier, im Jahr 1927.

Die Verbindung von Architektur und Beethoven ist vermutlich für viele, zumindest: Kenner der klassischen Musik so selbstverständlich, dass sie kaum eigens betont werden muss.

Beethoven gilt für universal kombinierbar, was Konzertprogramme anbetrifft; er geht mit allem.

Das liegt zum Teil am enormen Anteil, den die Konstruktion, also die Kunst der Verarbeitung der Themen, an den Werken dieses Komponisten hat.

Architektur *ist* Konstruktion; und so kann es nicht Wunder nehmen, wenn der Musik als abstrakter Kunst eine besondere Nähe zur Architektur wie auch zur abstrakten Malerei nachgesagt wird.

In dieser Folge unserer Musik-Serie über die 20er Jahre geht es um das Bauhaus, und dabei auch um dessen - nicht unerhebliches - Verhältnis zur Musik.

Mit dem Bauhaus sind wir an einem Punkt unserer Erörterungen angelangt, wo wir sagen können: Hier ist etwas, das bruchlos und absolut sieghaft bis in unsere Zeit hineinragt.

Das Bauhaus ist die künstlerisch womöglich einflussreichste Richtung des 20. Jahrhunderts überhaupt; im Vergleich dazu ist die Zwölftonmusik, der Expressionismus oder was auch immer: eine Kleinigkeit.

Wir hätten damit eine Stelle erreicht, wo wir von einem „verpassten Jahrzehnt“, wie wir hier eingangs einmal gesagt haben, nicht mehr sprechen können.

Wir „hätten“, so sage ich.

Denn das Bauhaus, so wirkungsmächtig es auch ist, war, genau genommen, keine Erfindung der 20er Jahre.

Seine Gründung durch Walter Gropius fällt in das Jahr 1919.

Gründungsort war die Kunstschule in Weimar, von wo aus man allerdings nun, in den 20er Jahren, nach Dessau umzog, mit welchem Ort das Bauhaus bis heute fest assoziiert wird.

Auch Walter Gropius übrigens hatte eine - für uns jetzt schon wenig verwunderliche - musikalische Ader.

Gropius, anders der vorher erwähnte Frank Lloyd Wright, orientierte sich indes weniger an den Klassikern der musikalischen Tradition als vielmehr an der Gegenwart.

Für ihn waren zeitgenössische Komponisten wie Strawinsky, Busoni und Hindemith wichtige Bezugsgrößen.

Leuchtet ein.

Führt man sich die nüchtern-eckige Bauweise vor Augen, für die der Name Gropius heute steht - und ich meine das durchaus wertfrei -, so kann man sich das fast denken.

„Neues vom Tage“ eines Komponisten, für den sich Gropius sehr interessierte: Paul Hindemith.

3	cpo LC 08492 999 007-2 Track 401	Paul Hindemith Ouvertüre „Neues vom Tage“ Melbourne Symphony Orchestra Ltg. Werner Andreas Albert 1991	6'36
---	---	--	------

Die Ouvertüre „Neues vom Tage“ von Paul Hindemith.

Hier mit dem Melbourne Symphony Orchestra 1991 unter Werner Andreas Albert.

Wir wollen hier gleich zu Anfang unmissverständlich feststellen: Der Kern des Bauhaus-Gedankens wird reichlich verkürzt dargestellt, wenn man ihn mit einer bloßen Vorliebe für eckiges Formen identifiziert.

Gropius und seinen Mitstreiten, etwa Henry van der Velde, Johannes Itten und anderen, ging es keineswegs um eine Vorherrschaft des rechten Winkels.

Auch nicht um eine Zerschlagung des Ornaments, so wie dies in Wien vergleichsweise bei Adolf Loos der Fall ist.

Sehr wohl aber geht es um eine Funktionalisierung der Architektur.

„Form follows function“, also: die Form ergibt sich aus der Funktion: dieser Slogan, der bereits aus dem 19. Jahrhundert stammt, wird im Bauhaus Gropiusscher Prägung auf eine Weise konkretisiert, dass man zunächst eine Aufwertung des Handwerks postulierte.

Diese ‚Verhandwerklichung‘ des Kunstbegriffs ist essenziell für die Philosophie des Bauhauses.

Und er war auch nötig - er unterstreicht geradezu den revolutionären, wenn nicht sogar sozialrevolutionären Anstrich der ‚Bauhäuser‘.

Funktion nämlich, dieser Parameter hatte in der Kunst seit dem 18. Jahrhundert lange Zeit nichts mehr zu suchen gehabt.

Die Leistung der sogenannten „Kunstautonomie“, etwa in Gestalt der Weimarer Klassik, hatte gerade darin bestanden, jede Funktionalität der Kunst zu leugnen, und sie von allem Anspruch, in den Dienst einer Funktion gestellt zu werden, ganz entschieden zu befreien.

Kunstautonomie, das bedeutet: Autonomie, also Freiheit von der Funktion.

Nun war die Architektur als zweckdienliche Disziplin gewiss immer schon, auch zu Zeiten der Weimarer Klassik, von diesem strengen Kunstcharakter ausgenommen gewesen.

Indem es Walter Gropius aber nun gerade darum geht, der Baukunst als solcher einen Neuanfang auch im Sinne einer Kunstform zu beschern, muss er sich mit dem Anspruch der Disfunktionalität der Kunst ins Benehmen setzen - und die Funktion irgendwie in die Kunst zurückholen.

Bevor wir dieses Problem kurz philosophisch klären, hier ein Paar Takte absoluter, absolut zweckfreier Musik.

Von Brahms.

Auch hier nehmen wir unverdrossen eine authentische Aufnahme aus den 20er Jahren.

Und hören sofort, wie anders es damals klang.

1929 spielt Wilhelm Backhaus.

4	Naxos LC 05537 8.110699 Track 004, 005, 006, 007, 008, 009, 010, 011, 012, 013, 014	Johannes Brahms Variationen über ein Thema von Paganini, Buch 1 op. 35 (0.) Thema Var. 1 Var. 2 Var. 3 Var. 4 Var. 5 Var. 6 Var. 7 Var. 8 Var. 9 Var. 10 Var. 11 Wilhelm Backhaus, Klavier 1929	6'58
---	---	---	------

Ganz erstaunlich nervös, unklassisch und zerrissen, dieser Beginn der Variationen über ein Thema von Paganini, Buch 1, op. 35, von Johannes Brahms.

Normalerweise klingt das viel ausgeglichener, wohlproportionierter, aber auch... langweiliger (um es ganz deutlich zu sagen).

Hier nicht.

Wilhelm Backhaus, im Jahr 1929, macht reine Nervenmusik daraus.

Man hört einen gleichsam neurotisch gewordenen Zeitgeist.

Und was daran typisch 20er Jahre sein mag, und was typisch Brahms, das lässt sich gar nicht so leicht sagen oder auseinanderhalten.

Fest steht, dass der Interpret Wilhelm Backhaus, einer der ganz großen Namen der damaligen Zeit, Brahms sogar noch persönlich kannte.

Er hatte ihm vorgespielt, im Alter von 11 Jahren.

Wir sind - in Gestalt von Backhaus - zeitlich durchaus näher am Original (als wir es selber sind).

Nun aber zur Frage der absoluten Musik, die man doch immerhin als eine perfekte Einlösung des Programms der Kunstautonomie ansehen kann.

Zunächst: Was hatte die Kunstautonomie, von der Backhaus hier im Stil der 20er Jahre ganz scheinbar abweicht, ganz ähnlich wie es Walter Gropius mit der Bauhaus-Philosophie tat, was also hatte diese Kunstautonomie selbst eigentlich im Sinn?

Nun, der Sinn und die Leistung der mit Goethe und Schiller identifizierten, von der Ästhetik Kants herkommenden Lehre der Kunstautonomie - so wie sie in den 20er Jahren offenbar aufgekündigt wird - hatte gerade darin bestanden, die Kunst freizusprechen von irgendetwas, nein: von *allen* äußerlichen Zwecken.

Die Kunst steht für sich - und genügt sich selber.

Zwar noch nicht ganz so wie im späteren Konzept des „L'art pour l'art“ - aber doch in derselben Richtung argumentierend.

Der Unterschied besteht darin, dass im Rahmen der Kunstautonomie ein gesellschaftlicher Kontext, eine aufklärerische Intention noch immer gewahrt bleibt; während diese später, im Fin de siècle, vollständig dem Genuss und der Immoralität geopfert wird.

Die Kunst also, jedenfalls, soll von allen Zwecken frei sein.

Das war sie vorher, die längste Zeit hindurch, nämlich nicht gewesen.

Wenn wir uns an die Malerei der Alten Meister erinnern: die Madonnen-Bilder eines Raphael dienten noch ganz eindeutig einem klar definierten Zweck; nämlich dem Zweck, als Andachtsbilder zu fungieren.

Alle sakrale Kunst hat eine Funktion, und zwar - innerhalb der westlichen Hemisphäre - als Teil der christlichen Religion.

Das ist ganz typisch für alle Kunst vor dem 18. Jahrhundert, und teilweise auch noch währenddessen.

Die Musik des Barock etwa ist - von vorne bis hinten - *nicht* autonom in dem beschriebenen Sinne.

Sie soll, sofern es sich um weltliche Musik handelt, als Tanzmusik eingesetzt werden, oder als Tafelmusik oder dergleichen.

Wirkungsästhetisch dienen alle Künste, bis es zu dem Paradigmenwechsel kommt, den wir hier beschreiben, zwei Wirkungszwecken: dem sog. „Prodesse“ und dem „Delectare“.

Also: die Kunst soll nützen, und sie soll gefallen.

Und genau damit, mit der Funktionalisierung der Kunst für äußerliche Zwecke, ist es seit der Kunstautonomie aus und vorbei.

Nicht nur in der Literatur und Malerei ist das so.

In der Musik komponieren nun Haydn, Mozart und Beethoven Symphonien, Streichquartette und Sonaten.

Diese dienen überhaupt keinem Zweck; außer dem, betrachtet zu werden als in sich geschlossene, sich selbst genügende Kunstwerke da zu sein.

Viel Stoff heute, ich bitte um Entschuldigung.

Wir hören den kurzen Satz eines Komponisten, er sich ganz und gar innerhalb dieser Tradition der Kunstautonomie versteht: 2. Satz aus der Violin-Sonate Nr. 5 von Max Reger. Es spielen 1931: Adolf Busch und Rudolf Serkin.

5	Warner LC 02822 0825646019311 CD 13 Track 020	Max Reger Violin-Sonate Nr. 5 fis-Moll op. 84 II. Allegretto (poco vivace) Adolf Busch, Violine Rudolf Serkin, Klavier 1931	2'37
---	---	--	------

Allegretto (poco vivace), der 2. Satz aus der Violin-Sonate Nr. 5 fis-Moll op. 84 von Max Reger, hier 1931 gespielt von Adolf Busch, Violine, und Rudolf Serkin, Klavier. Der Auftritt klingt etwas weniger nervös als der von vorhin; vielleicht schlug hier sogar die Wende von den 20er zu den 30er Jahren bereits zu Buche. Die Aufnahme entstand in London, wo die Welt vielleicht noch nicht ganz so sehr aus den Fugen war wie in Deutschland.

Klarer Ausdruck der Kunstautonomie, so hatte ich über das Werk gesagt. Das bedeutet: Die Sonate als solche mag vielleicht zu Übungszwecken gebraucht werden; sie dient aber gerade nicht vordergründig diesem Zweck, sondern ist ein vollgültiges, als Meisterwerk sich ins Zeug legendes Beispiel absoluter Musik.

Sie will nicht nützen, sie will nicht einmal gefallen.  
Sie will sie selber sein.  
Darin zeigt sie (und beansprucht für sich), dass die Kunst eine autonome Sache sei. Dies also war der Stand der Dinge seit Goethe (um es verkürzt zu sagen). Und damit sollte es nun, unter den Auspizien des Bauhauses der 20er Jahre, zumindest innerhalb der Baukunst wiederum vorbei sein.

Auch hier, in der Architektur, hatte es übrigens längst auch zweckfreie Gebäude gegeben. Karl Friedrich Schinkel etwa hatte schon 1816 bis 1818 in Berlin die sog. Neue Wache errichten lassen - sie steht bis heute schräg gegenüber der Berliner Staatsoper. Es ist eine Wache, die *nichts bewacht*.

Geplant worden war sie zwar noch als Wachgebäude für das Königliche Palais (*neben* der Staatsoper). Ihre von Schinkel ins Werk gesetzte Transformation entsprach jedoch keineswegs einer erhöhten Dringlichkeit der Bewachung. Die Alte Wache vielmehr, also der Kanonierwache, die hier zuvor stand, und die diesem Zweck vollauf genügt hätte, sollte in eine Neue Wache umgestaltet werden. Und ihre Funktion dabei annähernd verlieren. Es war eine Lieblingsidee des Königs. Und handelte sich jedoch um ein reines „Verschönerungsprojekt“.

Folgerichtig wurde das Gebäude auch nach dem II. Weltkrieg in eine Gedenkstätte umgewandelt. In der Zeit der DDR wurde hier zwar noch ein regelmäßiger Wachwechsel inszeniert. Aber die Wache, inmitten der Stadt gelegen, war längst allen eigentlichen Zwecken der Bewachung entzogen.

Nicht zufällig hatte Schinkel die Gelegenheit der Umgestaltung bzw. des Baues der Neuen Wache dazu genutzt, ein Schlüsselwerk des Klassizismus anzufertigen. Es handelt sich, wenn man so will, zugleich um ein Symbolwerk besagter Kunstautonomie. Und, noch einmal: Damit sollte nun Schluss sein?!

Ja, und gerade das ist typisch 20er Jahre.

Die Aufwertung der Funktion durch Walter Gropius war sozusagen ein Schlag ins Gesicht der Auffassung, dass sich die Kunst ihre Gesetze selbst gibt.

Nein, die Kunst sollte sich ihre Gesetze nicht mehr selber geben.

Diese Gesetze, im Fall der Baukunst, sollten vielmehr in gesteigertem Maße aus der Funktion abgeleitet werden, zu deren Zweck die Gebäude errichtet wurden.

Deswegen die Aufwertung des Handwerksbegriffs und seine Gleichstellung mit dem Kunstaspekt.

Übrigens: die gerade gehörten Musiker, Adolf Busch und Rudolf Serkin, gehörten zu jenen Musikern, die schon in Weimar ins Bauhaus persönlich eingeladen wurden, weil man die Musik sozusagen dabei haben wollte; um verschiedene Künste miteinander zu verbinden. Zu einem Gesamtkunstwerk.

Womit wir wieder bei Wagner wären.

Die Sachlage scheint kompliziert, wenn nicht verworren.

Und klingt doch so einfach.

Hans Knappertsbusch dirigiert die Berliner Philharmoniker 1928.

6	Preiser LC 00992 90286 Track 003	Richard Wagner Einzug der Gäste auf Wartburg aus "Tannhäuser", 1. Akt Berliner Philharmonisches Orchester Ltg. Hans Knappertsbusch 1928	4'22
---	---	---	------

Einzug der Gäste auf Wartburg aus dem "Tannhäuser" von Richard Wagner.  
Das Berliner Philharmonische Orchester 1928 unter Hans Knappertsbusch.

Knappertsbusch, ein Dirigent der alten Schule, dürfte wohl kaum mit dem Bauhaus in Verbindung zu bringen sein, um das es uns in der heutigen Folge unserer Sendereihe über die 20er Jahre geht.  
Stimmt.

Knappertsbusch vertrat noch ganz die Auffassungen der älteren, hehren Kunstauffassung. Sogar mit kuriosen Folgen in seinem Verhältnis zur Architektur.

Im Neubau der Berliner Philharmonie, die 1963 eröffnet wurde und die Knappertsbusch noch erlebt hat, lehnte er ab, aufzutreten.

Warum?

Weil er kategorisch dagegen war, als Dirigent des Hauses am tiefsten Punkt eines Saales zu stehen - mit dem Publikum gleichsam über sich.

Das Konzept der Kunstautonomie, das in den 20er Jahren ins Wanken kommt, hatte nämlich zugleich dafür gesorgt, dass sich die Künstler edler vorkamen.

Als Götterspross.

Davon wollte sich ein Mann wie Knapperstbusch nichts abzwacken lassen.

Wir haben nun, glaube ich, klar vor Augen, worin der revolutionäre Gedanke des Bauhauses in den 20er Jahren bestand - und wodurch auch seine radikale Wirkungsmacht bis heute vollauf gerechtfertigt scheint.

Gropius, mit einigem gedanklichem Aufwand, demontierte nicht weniger als die Theorie der Eigengesetzlichkeit der Kunst.

Zumindest im Rahmen der Baukunst sollte diese, wenn es nach ihm ging, nicht mehr gelten.

Hier gab die Funktion die Richtung vor.

Und zwar sehr streng.

Keine Rundbögen und verzierten Fenster mehr.

Kein Dekor.

Kein Schönheitsaspekt.

Stattdessen wurde seine Art des Bauens mit den sozialen Anforderungen seiner Zeit umso kompatibler.

Es war ein Bauen, das den neuen, tagesaktuellen Entwicklungen der Zeit Rechnung trug.

Die musikalischen Sympathien von Gropius galten denn auch Komponisten, bei denen das ähnlich schien.

7	DG LC 00173 479 5175 Track 421, 422, 423, 424	Igor Strawinsky L'Histoire du soldat 3 Dances: II. Valse III. Ragtime - "The Soldier holds the Princess close" The Devil's Dance Little Choral John Gielgud, Narrator Boston Symphony Chamber Players (P) 1974	6'21
---	--	---	------

Valse, Ragtime, The Devil's Dance und der Kleine Choral aus Igor Strawinskys "L'Histoire du soldat" - hier in der englischen Version mit dem großartigen John Gielgud als Erzähler; die Boston Symphony Chamber Players Mitte der 70er Jahre.

Eigentlich müssten wir es hier auf Deutsch gespielt haben; denn in dieser Sprache dürfte man es gemacht haben, als Strawinsky 1923 innerhalb einer Bauhaus-Woche nach Weimar eingeladen wurde.

Auch Busoni stand auf dem Programm, und zwar einige seiner polyphonen Klavierstücke. Diese „5 kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels“ von 1923 deuten bereits die konstruktivistische Richtung an, in der sich das Bauhaus nach dem Eintreten des Malers und bedeutenden Fotografen László Moholy-Nagy weiterentwickeln sollte.

Nun wurde die vorbildhafte Wirkung der Kölner Dombauhütte, welche bislang mit maßgeblich gewesen war, zugunsten futuristischer Einflüsse zurückgedrängt.

Der Gedanke des Baues als Gipfel aller Künste, als Kunstwerk, in dem alle Künste zusammenlaufen, weicht nunmehr immer mehr der Vorstellung eines modernen, modularen Bauens.

Also eines Baukastensystems industriellen Zuschnitts, mit dem man eine umso größere gesellschaftliche Breitenwirkung erzielen kann.

Letztendlich stritten innerhalb der Bauhaus-Konzeption von Anfang an eine philosophische mit einer soziologischen, eine theoretische mit einer praktischen Seite.

In sich gleich blieb nur der Gedanke der Gleichberechtigung verschiedener Künstler im Zusammenwirken am Bau - sowie auch der Bewohner der Häuser, sobald diese fertig wurden.

Der intersubjektive Gedanke, seiner Zeit voraus, war Form geworden.

Auch Polyphonie kann in diesem Sinne natürlich als die Metapher einer symmetrischen Beziehung aller Beteiligten interpretiert werden.

Marc-André Hamelin spielt die besagten „7 kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels“ von Ferruccio Busoni.

8	Hyperion LC 07533 CDA67951/3 Track 311, 312, 313, 314 + 316	Ferruccio Busoni 7 kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels BV 296 I. Preludietto: Allegro II. Sostenuto - Poco più andante III. Andante molto tranquillo e legato IV. Allegro V. Preludio: Andante tranquillo VI. Nach Mozart: Adagio VII. With the use of the third pedal: Andantino tranquillo Marc-André Hamelin, Klavier 2012	14'13
---	---	--	-------

Einige der 7 kurzen Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels von Ferruccio Busoni.  
Marc-André Hamelin, Klavier, im Jahr 2012.

Kleiner Lackmus-Test zwischendurch - so, wie wir das schon verschiedentlich in dieser Sendereihe über die 20er Jahre unternommen haben:

Wenn der Ansatz des Bauhauses, so wie wir ihn hier - unter dreister Ausdeutung weiter Teile der Ästhetik des Abendlandes - beschrieben habe, tatsächlich so neu und revolutionär war, wie wir ihn hier darstellen:

Haben dann die populären Schlager, munter wie sie damals noch in den Kinderschuhen steckten, sofort darauf reagiert?

Oder ist das alles nur graue Theorie für eine graue Zukunft?!

Denn wir dürfen ja nicht vergessen: Die Wirkungsgeschichte des Bauhauses, wenn wir hier in Berlin etwa an die Gropius-Stadt und ähnliche Massensiedlungen denken, war nicht nur eitel Sonnenschein.

Nun, wir brauchen nicht lange zu suchen.

Schon „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Brecht & Weill imaginiert die Stadt der Zukunft nicht als Ort, in dem Milch und Honig fließen.

Hier ist der utopische Umgang mit dem Plan der Zukunft umgeschlagen in ein dystopisches Bild der Stadt.

„Wir wohnen in den Städten“, singen Fatty, Moses und der Männerchor zu Beginn der „Mahagonny“-Oper.

Danach: „Auf nach Mahagonny“, auch dies aus der Gesamtaufnahme unter Jan Latham-König von 1985.

9	Capriccio LC 08748 10 160/61 Track 103	Kurt Weill „Wir wohnen in den Städten“ aus „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ Thomas Lehrberger, Tenor (Fatty), Klaus Hirte, Bass (Moses) Männerchor Kölner Rundfunkorchester Ltg. Jan Latham-König 1985	2'48
10	Capriccio LC 08748 10 160/61 Track 104	Kurt Weill „Auf nach Mahagonny“ aus „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ Wolfgang Neumann, Tenor (Jim), Frederic Mayer, Tenor (Jack), Paul Wolfrum, Bariton (Bill), Hans Franzen (Joe) Kölner Rundfunkorchester Ltg. Jan Latham-König 1985	2'08

„Auf nach Mahagonny“ aus „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ mit Wolfgang Neumann, Frederic Mayer, Paul Wolfrum und Hans Franzen.

Das Kölner Rundfunkorchester 1985 unter Jan Latham-König.

Und davor: „Wir wohnen in den Städten“ mit Thomas Lehrberger und Klaus Hirte, aus derselben Gesamtaufnahme.

Damit waren allerdings Brechts und Weills skeptische Erwartungen an die Stadt der Zukunft als Menschenbeglückungsunternehmen noch lange nicht erschöpft.

Es wäre diesen beiden wohl kaum in den Sinn gekommen, vom architektonischen Zuschnitt einer Stadt so viel abhängig zu machen wie Walter Gropius und Bauhaus-Mitglieder es taten.

Erst kommt das Fressen, und dann kommt die Moral: Daraus folgt ja auch, dass alle ‚Unterbringungsfragen‘ schön und gut und wichtig sein mögen; aber entscheidend ist, ob man Hunger leidet.

Das moderate Elend eines sozialen Wohnungsbaus, der ja auch irgendwie in der Wirkungsgeschichte des Bauhauses angelegt ist, war in den 20er Jahren in der Weise, in der wir es heute kennen, noch fern.

Damals herrschten härtere Verhältnisse.

Dennoch kann es kein Zufall sein, dass Kurt Weill später, 1947, auf das Thema städtischer Topographie gewissermaßen zurückkommt.

„Lonely House“ aus dem Musical „Street Scene“ imagiert die Einsamkeit des Städtebewohners.

Lotte Lenya singt, 1957.

11	Sony LC 06868 MHK 60647	Kurt Weill “Lonely House“ aus “Street Scene” Lotte Lenya, Gesang Orchestra Ltg. Maurice Levine 1957	3'36
----	-------------------------------	--	------

“Lonely House“ aus “Street Scene“ von Kurt Weill.

Lotte Lenya 1957 mit Orchester unter Leitung von Maurice Levine.

Es nicht von ungefähr, wenn selbst im aufkommenden Schlager der 20er Jahre die Stadtopographie mehr und mehr Thema wird - und zwar als Ort sozialer Gegensätze und Abstürze.

Das berühmte Chanson “Sous les ponts de Paris“ von Vincent Scotto ist hierfür nur ein willkürlich herausgegriffenes Beispiel.

Die Brücken an der Seine, unter denen es mächtig gärt und unter denen die Clochards und Obdachlosen ihr Nachtlager aufgeschlagen haben, sie sind inzwischen weit mehr als nur romantische Requisiten eines nächtlich beleuchteten Paris.

Sie sind der Ort, wo das Elend auf pittoreske Weise öffentlich wird.

Auch hier haben sich die sozialen Gegensätze voneinander geschieden und entfernt.

So auch bei uns, in der Gegenüberstellung der folgenden Musik.

Zunächst die Valse caprice “Bal Masqué“ aus den “Two Parisian Sketches“ von Percy Fletcher: Paris aus der Entfernung Londons heraus wahrgenommen, 1929 aufgenommen mit dem Plaza Theatre Orchestra.

Danach geht's abwärts, Richtung Frankreich.

“Sous les ponts des Paris“, na also; 1928 gesungen von dem damals populären Sänger Georgel.

12	Guild LC 12686 GLCD 5108 Track 006	Percy Fletcher Valse caprice “Bal Masqué“ aus “Two Parisian Sketches” Plaza Theatre Orchestra Ltg. Frank Tours 1929	2'46
----	---	---	------

13	Music Memoria LC 88160 2 Track 102	Vincent Scotto (Text: Jean Rodor) “Sous les ponts de Paris” Georgel (Georges Job), Gesang Orchester 1928	2'47
----	--	--	------

“Sous les ponts de Paris”, komponiert von Vincent Scotto, Text von Jean Rodor; hier original 1928 mit Georgel und Orchester.

Und davor: Valse caprice “Bal Masqué” aus den “Two Parisian Sketches” von Percy Fletcher, 1929 mit dem Plaza Theatre Orchestra unter Frank Tours.

Die Architektur in den 20er Jahren verändert sich schlagartig.

Die Stadt wird Thema.

In Gestalt des Bauhauses, das 1925 von Weimar nach Dessau umzieht, greift erstmals der soziale Gedanke auf die wieder praktisch gewordenen Künste über: und zwar in der ‚gesamtkunstwerklich‘ gedachten Baukunst.

Für die anderen Künste bleibt dieser Vorgang insofern nicht folgenlos, als die Aufwertung der Funktion von hier seinen Ausgang nimmt.

Phänomene wie die Reportage, das Gebrauchsgedicht, auch der Essay sind, all dies sind zeittypische Genres der 20er Jahre, die allesamt durch einen tagesaktuellen Zweckcharakter miteinander verbunden sind.

Dem Zug der Zeit, für uns hier symbolisiert durch das Bauhaus, kann sich kaum jemand entziehen.

Selbst ein spätromantisch anmutender Komponist wie Serge Rachmaninoff, der 1930 für sich ein Grundstück am Vierwaldstätter See erwirbt und die Entwürfe für seine Villa selbst anfertigt, favorisiert bei dieser Gelegenheit einen modernen, zweckhaften Bau, den er ganz unverhohlen am Stil des Bauhauses orientiert.

Weißer, in sich verschachtelte Kuben machen einen denkbar nüchternen Eindruck - auch wenn vor Ort das Luxuriöse des Gebäudes keinen Augenblick verleugnet wird.

Man hätte dieses Ausmaß an Modernität dem Komponisten kaum zugetraut.

Das geht so weit, dass man nachträglich, wenn man sich den Stil des 1932 fertiggestellten Anwesens vor Augen führt, dem Werk Rachmaninoffs insgesamt eine moderne Grundabsicht zuerkennen muss.

Dieser tonal komponierende, aristokratisch wirkende Künstler, wenn er sich ein so modernes Haus baut, muss von einem Zeitgeist, einem Selbstverständnis beseelt gewesen sein, das weit ab liegt von der Rachmaninoff sonst zugesprochenen Rückwärtsgewandtheit und Nostalgie.

Rachmaninoff, ein Bauhaus-Fan!

Sein kompositorisches Oeuvre, wir haben es schon angedeutet, ist zu diesem Zeitpunkt fast abgeschlossen.

Die noch fehlenden Werke, etwa die 1931 entstehenden Corelli-Variationen, halten sich in dem selben, von Rachmaninoff durchgehaltenen Stil.

Woraus wir schließen müssen:

Rachmaninoffs Bauhaus-Neigung entsprach immer schon einer sich selbst zugesprochenen Modernität.

Er komponierte tonal, weil er es als modern empfand.

14	DG LC 00171 459 634-2 Track 001, 002, 003, 004, 005, 006, 007, 008, 009, 010,	Serge Rachmaninoff Variationen über ein Thema von Corelli op. 42 (Beginn) Theme. Andante Var. I. Poco più mosso Var. II. L'istesso tempo	8'27
----	--	---	------

011		Var. III. Tempo di Minuetto Var. IV. Andante Var. V. Allegro (ma non tanto) Var. VI. L'istesso tempo Var. VII. Vivace Var. VIII. Adagio misterioso Var. IX. L'istesso tempo Var. X. Allegro scherzando Mikhail Pletnev, Klavier 1998	
-----	--	---	--

Beginn der Variationen über ein Thema von Corelli op. 42 von Serge Rachmaninoff.  
Hier im Jahr 1998 mit Mikhail Pletnev, Klavier.

Der Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass man in Thüringen nicht der richtigen finanziellen Unterstützung begegnet war. Für die Architektur selber, so hat Gropius später erzählt, sei in Weimar eigentlich noch gar kein Geld da gewesen.

Während man in der Programmatik her immer funktionalistischer, vielleicht auch pragmatischer wird, nähert man sich nun, in Dessau, musikalisch immer mehr dem Jazz.

Der klingt freilich anders als die Klaviermusik des Bauhaus-Sympathisanten Rachmaninoff.

Die Bauhauskapelle, 1923 in Weimar gegründet, diente ursprünglich der musikalischen Begleitung der Bauhausfeste.

Dadaismus, Improvisation, experimentelle Musik müssen dabei dafür gesorgt haben, dass keine allzu große Gemütlichkeit aufkam.

Aufnahmen der von dem Architekten Andor Weininger und dem Fotografen Heinrich Koch gegründeten Musikkapelle sind nicht erhalten.

Man spielte Klavier, Lotusflöte, Trommel, Schlagzeug und Bumbass - letzteres ein Rhythmus- und Lärminstrument, auch bekannt als Teufelsgeige, das sich bei Fastnachtsumzügen und Polterabenden einiger Beliebtheit erfreute.

Es muss recht anarchisch zugegangen sein, und weist musikalisch weit in die Zukunft, nämlich aufs Happening der 50er Jahre voraus.

In Dessau angekommen, nähert man sich stilistisch mehr dem konventionelleren, amerikanischen Jazz.

Dieser bestand in den 20er Jahren noch größtenteils aus Tanzmusik.

Prompt wurde die musikalische Neuausrichtung denn auch als „Bourgeoisierung“ intern angegriffen und kritisiert.

Der Performance-Charakter ging verloren.

Wie so vieles, was bereits Ende der 10er Jahre ins Leben gerufen worden war, wird also auch die musikalische Seite des Bauhauses in den 20er Jahren in ‚marktgängigere‘ Bahnen gelenkt.

Man wird gesellschaftlich akzeptabel.

1926 kommt mit Paul Whiteman, wir haben ihn hier schon einmal kennengelernt, sogar ein renommierter Jazz-Comboleiter mit seinem Orchester nach Deutschland für eine Tournee.

Das Bauhaus hat er wohl nicht besucht.

Der Effekt ist trotzdem enorm - und wird auch auf die sinfonische Musik abfärben.

Hier kommt er 1928 mit einer „Caprice Futuristic“.

15	Naxos LC 05537 8.120505 Track 011	Matty Malneck & Frank Signorelli Caprice Futuristic Matty Malneck, Violine Paul Whiteman and his Concert Orchestra 1928	3'50
16	Pumpkin Pie LC 10145 022 03 Track 002	Walter Jurmann & Fritz Rotter Am schönen Titicacasee Jacques Rotter, Gesang Ilja Livschakoff Tanzorchester 1930	3'00

Jazz - vorher und nachher.

Zuletzt ein Beispiel aus Deutschland aus dem Jahr 1930: das Ilja Livschakoff Tanzorchester, der Solist war Jacques Rotter, mit dem Titel: "Am schönen Titicacasee" von Walter Jurmann & Fritz Rotter.

Und davor, zwei Jahre früher: Paul Whiteman and his Concert Orchestra mit der "Caprice Futuristic" von Matty Malneck & Frank Signorelli - mit Matty Malneck als Violin-Solist.

Hier ist natürlich kaum noch zu erahnen, dass in den 20er Jahren zugleich Kubismus und abstrakte Kunst zeittypische Phänomene geworden sind.

Man eckt kaum noch an.

Auch hier haben sich Bereiche voneinander getrennt, die Szene wirkt diversifiziert.

Ein heute nahezu untergegangener Meister, der in engem Kontakt mit dem Bauhaus stand - und der eine Fülle von Komponistennamen im Kontext des Bauhauses repräsentiert, deren Zahl tatsächlich in die Hunderte ging, soll hier noch nachgetragen werden.

Stefan Wolpe, geboren 1902 in Berlin, war ein Schüler von Ferruccio Busoni gewesen, bevor er Kontakt zu den Berliner Dadaisten und zu dem am Bauhaus als Gast tätigen Dirigenten Hermann Scherchen fand.

1926 schrieb er die Kabarett-Oper "Zeus und Elida", worin er frühzeitig den Aufstieg und das Gebahren Hitlers parodierte.

Seine spätere Ehefrau, die Malerin Oka Okuniewska, gehörte zu diesem Zeitpunkt längst zu den Schülern des Bauhaus-Mitbegründers Johannes Itten.

Wolpe seinerseits hatte ursprünglich zur Berliner Novembergruppe um Kurt Weill und Hanns Eisler gehört. (Kleine Erläuterung: Was war die Novembergruppe?)

Das Werk Wolpes ist sehr vielfältig - und erscheint ebenso wenig festgelegt wie es der Musikgeschmack der Bauhaus-Gründer gewesen ist.

Der Unterschied: Wolpe war überzeugter Kommunist - was sich von den Bauhaus-Mitgliedern so nicht behaupten lässt.

Seine 1. Klaviersonate mit dem Titel "Stehende Musik" entstand 1927 und gibt sich ganz bewusst ein architektonisches Ansehen.

Die Sonate steht ebenso fest da 'wie ein Gebäude'.

Da diese Statik eigentlich überhaupt nicht dem Charakter und dem Wesen der Musik entspricht, welche grundsätzlich auf einen Fluss der Dinge angelegt ist, bringt es dieses experimentelle Stück auf nicht mehr als nur gut drei Minuten.

"Stehende Musik".

Man wäre nicht drauf gekommen.

17	Berlin Classics LC 06203 0300196BC Track 028	Stefan Wolpe Klaviersonate Nr. 1 "Stehende Musik" Matthew Rubinstein, Klavier 2010, "Berlin im Licht. Klaviermusik der Novembergruppe"	3'14
----	--	--	------

Wir hören: Musik und bauliche Statik gehen nicht leicht zusammen.

Das war die „Stehende Musik“ aus dem Jahr 1927, komponiert von Stefan Wolpe; hier gespielt 2010 von Matthew Rubinstein.

Das war eine Sendung mit dem Titel „Lasst eckige Welten um mich sein“ - über das Bauhaus und den Konstruktivismus als Prinzip der 20er Jahre.

Hier steht die Erfindung im Zentrum.

Die Konstruktion.

Sie verbindet das Bauhaus mit anderen Richtungen der 20er Jahre, etwa mit der Zwölftonmusik Schönbergs, dem abstrakten Expressionismus eines Kandinsky (der sogar am Bauhaus lehrte) oder den - radikal wechselnden Plänen folgenden - Romanen von Alfred Döblin.

In Bezug auf die Geschichte der Kunsttheorie können wir zusammenfassen: Das Bauhaus - nehmt alles nur in einem - ist die Zurücknahme jener Errungenschaften der Kunstautonomie, auf die sich die Neuzeit so viel zugutegehalten hatte.

Darin besteht ihr Fortschritt.

Mit Sprödeheit oder unbedingter Avantgarde ist das alles nicht zwangsläufig identisch.

Was konstruiert wurde, darf doch gefallen.

Der letzte Titel für heute verbindet unser Thema von heute mit dem von der nächsten Woche.

Dann nämlich geht es hier um die „Erfindung der Internationalität“ - wir folgen dem Blick, den die ‚Bauhäusler‘ in den 20er Jahren nach Amerika warfen.

„Happy Go Lucky Again“ von Joseph Meyer, gesungen 1928 von Harold Arlen (dem Komponisten von „Somewhere Over The Rainbow“); es begleitet Arnold Johnson & his Orchestra.

Und damit bis zur nächsten Woche.  
 Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.  
 Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.

18	Retrospective LC 05871 RTS 4206 Track 203	Joseph Meyer (Text: Sam M. Lewis & Joe Young) „Happy Go Lucky Again“ Harold Arlen, vocal Arnold Johnson & his Orchestra 1928	3'16
----	--	--	------