

Kai Hinrich
Müller

baubaus
archiv
museum

Musikerinnen
und
Musiker
im Umfeld
des
Bauhauses

Musikerinnen und Musiker im Umfeld des Bauhauses

Musikerinnen und Musiker im Umfeld des Bauhauses

Herausgegeben von Kai Hinrich Müller
für das Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung,
Berlin 2025

Essayband

bauhaus
archiv
museum

Musikerinnen und Musiker im Umfeld des Bauhauses,
Online-Verzeichnis und Essayband, hg. von Kai Hinrich Müller
für das Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin 2025

Veröffentlicht in Zusammenarbeit mit



Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
01054 Dresden

Mit freundlicher Unterstützung der



STRECKER-STIFTUNG

Dieser Band erscheint gedruckt im Eigenverlag des
Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung sowie digital
im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.25366/2025.260>

Online-Verzeichnis unter:
www.bauhaus.de/musik-bauhaus-umfeld

Wissenschaftliche Betreuung und Lektorat
Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung: Astrid Bähr
Druck: Bloch & Co. GmbH

© 2025 Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin

bauhaus
archiv
museum

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>.

Inhalt

Annemarie Jaeggi
Vorwort

7

Einleitung

Kai Hinrich Müller
Musikerinnen und Musiker
im Umfeld des Bauhauses (1919–1933)

11

Übersichten & Dokumente

31

Essays

Christina Lena Monschau
Richard Wagners Gesamtkunstwerk und
Walter Gropius' Gründungsmanifest des
Bauhauses: eine vergleichende Lektüre

61

Adriana Kapsreiter
Walter Gropius, Alma Mahler und die Musik

77

Eike Feß
Arnold Schönberg und das Bauhaus

95

Annette Schwarzer
Stefan Wolpe und das Bauhaus in Weimar

113

Andreas Platthaus
»Es muss im Bach'schen Stil erfasst sein«.
Lyonel Feiningers Selbstverständnis als Musiker

129

Christine Hopfengart

»Klee-Konzerte« und Hausmusik –

Paul und Lily Klee als Musikerpaar am Bauhaus

135

Christiane Stahl

»Bildendes Kunstschaffen und Musik hängen

doch eben innerlich sehr stark zusammen« –

Alfred Ehrhardt, Organist und Bauhaus-Künstler

151

Kai Hinrich Müller & Rebecca Schmid

Herz und Schmerz im Land der Geometrie:

Marc Blitzsteins Oper *Parabola and Circula*

im Kontext seines musiktheatralen Schaffens

171

Vorwort

»[D]ie Geschichte der modernen Musik ist durch diese Sommertage beeinflusst worden«, konstatierte 1976 der Musikwissenschaftler Hans Heinz Stuckenschmidt im Rahmen eines Vortrags am Bauhaus-Archiv. Eingeladen hatte ihn der Gründungsdirektor unseres Hauses, Hans Maria Wingler, um über die Verbindungen von ›Bauhaus und Musik‹ zu sprechen. Stuckenschmidt hatte 1923 als Besucher die erste Bauhaus-Ausstellung in Weimar gesehen. Den Auftakt der Schau, bei der das Bauhaus seine Arbeitsweisen und Produkte vorstellte, bildete die fünftägige Bauhaus-Woche, die neben Vorträgen und Theater vor allem Konzerte bot. Die Komponisten Igor Stravinskij, Paul Hindemith oder auch Ferruccio Busoni, der Dirigent Hermann Scherchen – sie alle waren 1923 in Weimar zu Gast. An diese besondere kreative Atmosphäre erinnert Stuckenschmidt knapp 50 Jahre später.

Bereits die erste Gastveranstaltung am Weimarer Bauhaus war 1919 dem Thema Musik gewidmet. Zahlreiche musikalische Darbietungen folgten. Damit zeigte sich das Bauhaus einmal mehr als Schule, die auf Interdisziplinarität und Experimentierfreude setzte. Lehrende und Studierende suchten aktiv Verbindungen über Gattungsgrenzen hinweg, um den eigenen Blick zu weiten. Beredtes Zeugnis hierüber legen die Bauhaus-Bücher ab. Die von Walter Gropius und László Moholy-Nagy initiierte Reihe widmete sich den vielfältigen Gestaltungsbereichen der Schule und zielte darauf, auch über das am Bauhaus Gelehrte hinaus Theorie und Praxis der modernen Welt zu thematisieren. So erstaunt es wenig, dass hier auch ein Band zur Musik geplant wurde, der – wie viele andere – allerdings nicht realisiert werden konnte.

Auch für das Bauhaus-Archiv war Musik immer schon Teil des Programms. Das belegt nicht nur der eingangs zitierte Vortrag, sondern über die Jahrzehnte hinweg fanden zahlreiche Veranstaltungen, Konzerte und Forschungsprojekte am Haus statt – zuletzt die Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Walter Gropius und Alma Mahler. Und dennoch: Mit dem von Dr. Kai Hinrich Müller geleiteten Forschungsprojekt *Bauhaus Music* wird seit 2022 das Thema erstmals systematisch und umfassend am Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung untersucht. Die Ergebnisse der

letzten Jahre haben uns in ihrer Fülle überrascht und unsere Sicht auf das Bauhaus erweitert. Dieser Essayband und das online verfügbare Verzeichnis sämtlicher im Umkreis des Bauhauses wirkenden Musiker und Musikerinnen liefert davon ein beeindruckendes Zeugnis. Ein weiterer wichtiger Bestandteil des Projekts *Bauhaus Music* ist das gleichnamige Festival, das unter der Leitung von Karl-Heinz Steffens, Michal Friedländer und Dr. Kai Hinrich Müller seit 2023 die Musik präsentiert, die am Bauhaus und in seinem Umfeld erklang. Für das Bauhaus-Archiv, das Vermittlung ganzheitlich denkt, ist das Festival eine Gelegenheit, Forschung erlebbar und nahbar zu machen: Was sonst in Archiven schlummert, kann nun gehört und gesehen werden.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Kai Hinrich Müller, dessen Wissen und Begeisterung für das Thema im positivsten Sinne ansteckend sind. Der Strecker-Stiftung sei herzlich für die finanzielle Unterstützung dieser Publikation gedankt sowie den Autor*innen für ihre Themensetzungen und die erkenntnisreichen Perspektiven. Auf Seiten des Bauhaus-Archivs betreute Dr. Astrid Bähr das gesamte Projekt fachkundig, auch ihr danke ich herzlich. Und schließlich gilt mein ganz herzlicher Dank dem Vorstandsvorsitzenden unseres Vereins und großen Musikliebhaber Dr. Markus Klimmer für die Anregung zu diesem Projekt: Er hat den Kontakt zu Dr. Kai Hinrich Müller vermittelt und damit die Musik (zurück) ans Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung gebracht.

Dr. Annemarie Jaeggi

Direktorin Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung

Einleitung

Musikerinnen und Musiker im Umfeld des Bauhauses (1919–1933)

»Glockenschall, Glockenschwall supra urbem, über der ganzen Stadt, in ihren von Klang überfüllten Lüften! Glocken, Glocken, sie schwingen und schaukeln, wogen und wiegen ausholend an ihren Balken, in ihren Stühlen, hundertstimmig, in babylonischem Durcheinander.«¹

Es klingt und schwingt schon von der ersten Zeile an, Resonanzen überall, Klänge, die kaum je zur Ruhe kommen – zu Beginn von Thomas Manns *Der Erwählte*, seiner 1951 publizierten Beschäftigung mit der Gregorius-Legende läuten nicht einfach nur die Glocken.² Der Lübecker Nobelpreisträger beschreibt einen Ort im Zustand klanglicher Durchdringung, einen akustischen Eindruck, den in ähnlicher Weise – bei aller hermeneutischen Kühnheit – vielleicht auch all jene Musikerinnen und Musiker hatten, die zum ersten Mal das historische Bauhaus betraten, jene Menschen, die im Zentrum des vorliegenden Buchs stehen. Denn auch wenn die legendäre Ausbildungsstätte keine Musikhochschule war, so war sie doch ein Ort, an dem die Musik »die Lüfte füllte«, ebenso gegenwärtig wie bedeutungstragend und funktional eingebunden war. Vom geselligen Musizieren bis zu Reflexionen über Raum, Bewegung und Gestalt: Wie bei Thomas Mann war Musik am Bauhaus keine beiläufige Größe, sondern fester Bestandteil des Alltags, des intellektuellen, sozialen und gestalterischen Gefüges an der Institution.

¹ Thomas Mann: *Der Erwählte*, Fassung der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe*, hg. von Heinrich Detering und Maren Ermisch, Frankfurt a. M. 342025, S. 7. – Zur Entstehungsgeschichte des Romans, vor allem mit Bezügen zur Oper (Hans Pfitzner: *Palestrina*) vgl. den dazugehörigen Kommentar, S. 9 ff.

² Vgl. zur Klanglichkeit des Anfangs von *Der Erwählte*: Frieder von Ammon, »Poetophonie: Für eine Klangforschung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 64/2020, S. 246 ff.

Verschiedenfach ist dieser Zusammenhang, sind die Rollen und Funktionen (Funktionalisierungen) von Musik im Umfeld des Bauhauses untersucht worden, etwa mit Blick auf die Bauhaus-Kapelle, auf die Einbindung in den Unterricht, auf einzelne Bauhüslerinnen und Bauhüsler oder auf das rege Vortragsprogramm.³ Eine Perspektive blieb bislang jedoch eher unberührt: der Blick auf das musikalische Personal als solches, die systematische Auseinandersetzung mit all jenen Musikerinnen und Musikern, die das Bauhaus besuchten, an ihm wirkten, studierten oder auf sonstige Art und Weise mit ihm verbunden waren. An dieser Stelle setzt die vorliegende Publikation an: In Begleitung eines Online-Verzeichnisses⁴ mit sämtlichen musikalischen Akteurinnen und Akteuren im Umfeld des Bauhauses stellt dieser Essayband einige der dort indexierten Personen ausführlicher vor. Verfolgt das Erstere dabei das Ziel einer Gesamtdokumentation, widmet sich der Zweitere tiefergehenden biografischen Auseinandersetzungen.⁵

Den übergeordneten akademischen Rahmen liefert das Vorhaben *Bauhaus Music*, das seit 2022 vom Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung in einem interdisziplinären Forschungsverbund durchgeführt wird und sich in vier miteinander verbundenen Arbeitsfeldern mit dem mannigfaltigen Musikgeschehen rund um das historische Bauhaus (1919–1933) auseinandersetzt: erstens mit Blick auf die oben genannte *Verzeichnung sämtlicher Musikerinnen und Musiker*, die mit der Institution verbunden waren (und hier vorgestellt werden); zweitens hinsichtlich der Sammlung eines ›*Bauhaus-Repertoires*‹, also der Musik, die am Bauhaus und adjazent in Konzerten oder anderen Formaten von eben jenen Künstlerinnen und Künstlern präsentiert wurde bzw. für die Schule entstand; drittens mit Bezug zum *Feld der Oper*, das das Bauhaus gleich mehrfach berührt; und viertens mit Fokus auf die *Bauhaus-Kapelle*, ihre Mitglieder und den Versuch einer Annäherung an ihre Musik. Diese ist zwar nicht durch Einspielungen überliefert, kann aber annäherungsweise bestimmt werden. Im Folgenden seien einige Ergebnisse im Sinne eines Forschungs- und Werkstattberichts vorgestellt, bevor im Anschluss die Konzeption des vorliegenden Essaybands in den Fokus rückt. Im Mittelpunkt stehen jeweils die Musikerinnen und Musiker, die diese vier abgesteckten Terrains mitformten, also jene Praxisfelder realer Menschen in konkreten Konstellationen mit mannigfaltigen

³ Vgl. die Literaturangaben zu den Musikerinnen und Musikern im Online-Register.

⁴ Abrufbar unter <www.bauhaus.de/musik-bauhaus-umfeld>.

⁵ Stand der Recherchen: 31. Dezember 2024. – Vgl. zu Kontexten und Herausforderungen des Registermachens: Kai Hinrich Müller, *Wagner-Lesarten. Bayreuther Register zu Richard Wagners Schriften*, Köln 2022, unter anderem S. 24 ff.

Interaktionen, die als Grundlage des musik- bzw. kunsthistorischen Blicks in dieser Arbeit dienen.

Feld 1: Verzeichnung von Musikerinnen und Musikern

Im Zuge der Untersuchungen konnten – bei 1.457 Bauhaus-Angehörigen insgesamt⁶ – bisher rund 150 Musikerinnen und Musiker identifiziert werden, die am Bauhaus studierten, dort zu Gast oder auf andere Weise mit der Institution verknüpft waren. Dabei handelt es sich insbesondere um Personen, deren musikalische Aktivitäten bei allen Grauzonen vor einem musikprofessionellen Hintergrund gesehen werden können (etwa durch profunde musikalische Ausbildung oder durch Tätigkeiten außerhalb des privaten Bereichs). Den Überblick liefert das Online-Verzeichnis, in dem zu jeder Person stichwortartig wichtige Bauhaus-Bezüge referenziert werden. ›Grenzfälle‹, etwa die Mitglieder der Bauhaus-Kapelle oder Personen mit uneindeutiger Zuordnung, sind durch Asteriske ausgezeichnet. Die Erschließung erfolgt grundsätzlich nach prosopografischen Prinzipien, das heißt mit systematischem Blick auf eine bestimmte Personengruppe (professionelle Musiker*innen) an einem bestimmten Ort (Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin) zu einer bestimmten Zeit (von der Bauhaus-Gründung im Jahr 1919 bis zu dessen Schließung 1933). Zum einen soll so ein möglichst vollständiges Bild des Musikpersonals im Umfeld des Bauhauses gezeichnet werden, das nicht bloß einige ›große‹ Namen vorstellt, sondern auch den weniger bekannten Personen einen angemessenen und wertungsfreien Raum gibt. Zum anderen geht es darum, Netzwerke sichtbar zu machen, individuelle Verbindungen zur Institution, und damit ebenso zu zeigen, wer *nicht* mit dem Bauhaus in Kontakt stand (nach dem aktuellen Stand der Recherchen). Das mag schließlich auch die Rolle der Institution selbst kritisch bewerten, die heute mitunter einflussreicher gesehen wird, als sie realiter war. Denn das Bauhaus resonierte nur verhältnismäßig wenig im überregionalen Musikleben seiner Zeit, zumindest wenn man die geringe Zahl an Rezensionen und weiterer Auseinandersetzungen in der ansonsten regen Musikpublizistik betrachtet.

⁶ Laut Angaben der Datenbank »bauhaus.community« der Forschungsstelle für Biografien ehemaliger Bauhaus-Angehöriger, Stand: 1. Mai 2025.

Das Quellenmaterial ist sehr umfangreich und reicht von Nachlässen über Programmzettel, Ankündigungen, Erinnerungsliteratur, Einzelinformationen aus der »bauhaus.community« bis zu Archivstücken wie aus dem Hauptstaatsarchiv Weimar, die Verbindungen des Bauhauses in das regionale Musikleben aufzeigen. Unter anderem hinsichtlich der Vorbereitungen der Bauhaus-Woche 1923 findet sich dort eine umfangreiche Korrespondenz, die zeigt, wie intensiv die musikbezogenen Planungen waren.⁷ Auch die zahlreichen biografischen Studien zu einzelnen Bauhüslerinnen und Bauhäuslern liefern Hinweise auf Kontakte zu Musikerinnen und Musikern. Im Online-Verzeichnis sind Literatur- bzw. Quellenhinweise angegeben und in einer Bibliografie aufgelöst. Eine Namensliste ist auch im vorliegenden Band zu finden (vgl. *Übersichten & Dokumente*, Nr. 1). Die Einträge selbst sind alphabetisch angelegt: Neben Namen und Lebensdaten werden zur weiteren biografischen Information Referenzen in einschlägige musikwissenschaftliche Online-Enzyklopädien angeführt: *MGG online* und *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Darüber hinaus erfolgen Verweise in die *Deutsche Biographie*⁸ und die bereits referenzierte Datenbank mit Bauhaus-Angehörigen. Den Abschluss bilden Hinweise zu Bauhaus-Bezügen und Literatur.

Unter den bisher identifizierten Personen finden sich bekannte Namen wie Arnold Schönberg, Béla Bartók, Rudolf Serkin, Leopold Stokowski, Henry Cowell, George Antheil oder Ruth Crawford Seeger, das Kolisch-Quartett⁹ und das Freiburger Trio für alte Musik, ebenfalls Akteure wie Thomaskantor Karl Straube oder Herbert Hübner, der nach seiner Zeit

⁷ Die Archivalien finden sich im Landesarchiv Thüringen/Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus [= ThürStArch: StaatBauWei]. Auswertungen mit Musikbezug bei unter anderem: Martha Ganter, *Musikleben und musikalische Einflüsse am Staatlichen Bauhaus in Weimar*, Masterarbeit Humboldt-Univ., 2012 [= Ganter 2012a]; dies, »Musikleben am Staatlichen Bauhaus in Weimar«, in: *Weimar – Jena: Die große Stadt* 5/3 (2012) [= Ganter 2012b]; Volker Wahl/Ute Ackermann (Hg.), *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925*, Weimar 2001 [= Wahl/Ackermann 2001]; mit kritischer Sichtung der Literatur: Inna Klause, »Mir schwebt vor ein vollkommen modernes Programm: Zeitgenössische Orchestermusik am Bauhaus Weimar«, in: *Magic Violin. Jüdische Musikkultur und Moderne*, hg. von Jasha Nemtsov und Joachim M. Klein, Wiesbaden 2024 [= Klause 2024], S. 225 ff.

⁸ *Deutsche Biographie | NDB Online*, <<https://www.deutsche-biographie.de/home>>, hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

⁹ Vgl. zur Zuordnung des Ensembles: Claudia Maurer-Zenck, »Was sonst kann ein Mensch denn machen, als Quartett zu spielen?« Rudolf Kolisch und seine Quartette. Versuch einer Chronik der Jahre 1921–1944«, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 53, 11/1998 [= Maurer-Zenck 1998], unter anderem S. 24.

am Bauhaus für die NDR-Reihe *das neue werk* maßgeblich verantwortlich war;¹⁰ ebenso Komponisten wie Stefan Wolpe oder Heinrich Neugeboren (später unter dem Namen Henri Nouveau bekannt).

Hinzu kommen Musikerinnen und Musiker, die heute allenfalls marginal im Musikleben vertreten sind: Gertrude Milch Meyer, geboren 1911 in Berlin, Nichte der 1945, kurz vor der Befreiung in Theresienstadt verstorbenen Kunsthistorikerin und Lyrikerin Gertrud Kantorowicz, ist ein Beispiel hierfür. Sie studierte von 1931 bis 1932 am Bauhaus Dessau, machte 1934 in Berlin ihr Diplom als Geigenlehrerin und floh 1936 ins brasilianische Exil. Dort war sie unter anderem als Geigerin in verschiedenen Orchestern tätig. In ihrer autobiografischen Notiz macht sie keine Angaben zu ihrem Bauhaus-Aufenthalt.¹¹ In der nachgelassenen Korrespondenz der Familie finden sich jedoch Hinweise hierauf. So berichtet sie 2005 hochbetagt in einem Brief an den Kantorowicz-Forscher Robert Lerner mit schütterer Schrift und zwischen den Sprachen changierend von ihrer Zeit in Dessau:

»For this purpose [um Fotografin zu werden] I was sent to the Bauhaus, where I met very famous people like Mies van der Rohe, Kandinsky, Joseph Albers (whom I met once more in NYork), but was completely unbegabt for Zeichnen. What I was as a future photographer obliged to be good designer? Well, as life wanted me a musician (I am in doubt I write you all this again, so what I am an old hag and have to be forgiven) I became one and my Wiedergutmachungscheques. In Germany they will be surprised that I insist in living so long.«¹²

¹⁰ Herbert Hübners Nachlass befindet sich in der Staats- und Universitätsbibliothek bzw. im Staatsarchiv Hamburg (NDR-Tätigkeit). In Ersterer liegt auch der Briefwechsel mit Tut Schlemmer zum *Triadischen Ballett*. Laut Brief vom 10. November 1955 scheint Hübner an einer Aufführung interessiert gewesen zu sein: »Von ehemaligen Bauhaus-Freunden erfahre ich, dass sich in Ihrem Besitze noch die Choreographie sowie die Kostüme des ›Triadischen Balletts‹ befinden. Es wäre nicht ausgeschlossen, dass wir [...] im Rahmen einer Studio-Veranstaltung unseres ›Neuen Werks‹ diese Ballett-Schöpfung ihres Gatten, den ich übrigens von meiner Weimarer Bauhaus-Tätigkeit her selbst noch kenne, wieder aufleben zu lassen«. – Brief, Herbert Hübner an Tut Schlemmer, 10. November 1955, Staats-/Universitätsbibliothek Hamburg, NHH Bb.

¹¹ Gertrude Milch Meyer, *Gertrude's Life Story*, Leo Baeck Institute NYC, ME 1651; Claudia Maurer Zenck, Artikel »Gertrud Milch Meyer«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von ders., Peter Petersen und Sophie Fetthauer, Hamburg 2017, <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002071>, 01.08.2025.

¹² Brief, Gertrude Milch Meyer an Robert E. Lerner, nach dem 28. November 2005, Leo Baeck Institute NYC, AR 11983 (Kantorowicz Family Collection, 1983–2005).

Auch Imre Weisshaus, der sich im französischen Exil – wie Milch Meyer musste er vor den Nationalsozialisten fliehen – Paul Arma nannte, kann vor einem solchen Hintergrund gesehen werden. 1905 in Budapest geboren, reüssierte er als Pianist, Komponist, Arrangeur und Musikethnologe, ist heute aber nur noch in Fachkreisen bekannt.¹³ Er studierte unter anderem bei Béla Bartók, mit dem er auch in seiner Zeit am Bauhaus Dessau korrespondierte,¹⁴ gab dort Konzerte und trat 1931 zudem als Veranstalter einer dreiteiligen Musik- und Vortragsreihe auf: *zeitgenössische musik und ihre entwicklungsmöglichkeiten (theorie, praxis, diskussion)*. Diese war nach eigenen Angaben so erfolgreich, dass Ludwig Mies van der Rohe und er im Anschluss einen eigenen Musikkurs in Dessau planten – ein Vorhaben, zu dem mit Ausnahme seiner Autobiografie bisher jedoch keine weiteren grundlegenden Informationen gefunden wurden. Armas Aufenthalt am Bauhaus wurde neben Freundschaften zu László Moholy-Nagy und weiteren Bauhüslerinnen und Bauhüslerern wohl durch Virginia Tooker motiviert, seiner ersten Frau, die er während ihres Studiums begleitete (SoSe 1931: Grundlehre, WiSe 1931/32: Fotoabteilung) und zuvor in den USA kennengelernt hatte. Über diesen Aufenthalt wurde vermutlich auch der Kontakt zur amerikanischen Avantgarde gestärkt, unter anderem zu Henry Cowell, der bei Armas Reihe mitwirkte, oder zu Ruth Crawford Seeger, die er mit Moholy-Nagy bekannt gemacht und die 1931 ebenso das Bauhaus besucht hatte. Im Anschluss schrieb sie an ihren Ehemann:

»20. April 1931[.] The Bauhaus yesterday was an experience. It made a big impression on me. In fact, I was for a few minutes strongly tempted – to study there!! Have you seen pictures of the place? One of the buildings has two sides which are entirely windows – these are workrooms for Weberei,

¹³ Vgl. zur Biografie: Paul Arma, *Avantgarde und Arbeiterlied: Autobiographie 1904–1934*, hg. von Tobias Widmaier, Saarbrücken 2016 [= Arma 2016], insbesondere S. 106 ff.; Tobias Widmaier, »Bauhaus, Saarkampf, Musique concrète – Stationen des Bartók-Schülers Imre Weisshaus (= Paul Arma)«, in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*, hg. von Stefan Fricke, Wolf Frobenius, Sigrid Konrad und Theo Schmitt, Saarbrücken 1999; Französisch: *Edmée et Paul Arma. Mémoires à deux voix. Témoignages d'un musicien libre et engagé (1904–1945)*, hg. von Déborah Livet, Paris 2024, vor allem S. 13 ff., 134 ff.; Milena Amann-Rauter, »Aver mon arme, la musique«. *Politisches Engagement exilierter Musikerinnen und Musiker im Kontext des Front Populaire*, München 2023, unter anderem S. 63 ff.

¹⁴ Vgl. die Korrespondenz von Paul Arma und Béla Bartók aus dem Jahr 1931 im Archiv von Robin Arma. Arma war zu der Zeit am Bauhaus Dessau, was aus dem Briefkopf klar hervorgeht. So heißt es zum Beispiel in einem Schreiben vom 18. August 1931: »weisshaus imre – bauhaus – dessau – deutschland 1931 – augustzus – 18«. Der Verfasser dankt Robin Arma für die Bereitstellung des Materials.

Photographie, Druckerei, etc. It is the most optimistic place in feeling (I mean, the architecture, the space-feeling, the light), a tremendous contrast to Berlin. I felt released, freed. And the impression I had from the students (we ate with them) was one of health, a freedom in their relations with each other and yet an almost complete lack of ›artiness.«¹⁵

In Armas Nachlass in der Bibliothèque nationale de France und im Privatbesitz seines Sohns Robin Arma finden sich Manuskripte, Drucke sowie Skizzen von Musikwerken, darunter aus Dessauer Zeit die Klaviertranskriptionen der acht kleinen Präludien und Fugen für Orgel BWV 553 bis 560 von Johann Sebastian Bach,¹⁶ Berichte, Fotografien und Lithografien von Tooker.

Einen wertvollen Fund stellt zudem das eher assoziativ und in Stichworten gehaltene Manuskript zur Musikreihe von 1931 dar,¹⁷ das Arma als klugen Denker des zeitgenössischen Musiklebens ausweist und das hier erstmalig der Forschung zugeführt wird. In der Vorlesung des dritten Tages (am 9. Dezember 1931), die das überlieferte Manuskript umfasst, geht Arma unter anderem auf die Abhängigkeit der Kultur von der politischen und wirtschaftlichen Lage ein, auch auf die Notwendigkeit, kompositorische Mittel zu finden, die mit dem Leben gegenwärtiger Menschen verbunden seien. Wollten die beiden Konzertabende am 1. und 3. Dezember 1931, so Arma, »die musik von heute (1921–1931 cca.)« zeigen¹⁸ bzw. »ein ungefähres bild [...] geben, worüber es sich überhaupt handelt«, gehe es in der nun folgenden Vorlesung um die Zukunft: um »die allgemeine wirtschaftl. und politische lage in der kriege« und »die auswirkung dessen auf die kunst,

¹⁵ Vgl. den Abdruck des Briefs in Arma 2016 sowie Judith Tick, *Ruth Crawford Seeger: A Composer's Search for American Music*, Oxford 2000, S. 151.

¹⁶ Erschienen als J. S. Bach, *8 Petites Préludes et Fugues d'Orgue, Transcrits pour piano par Paul Arma*, Éditions Musicales Transatlantiques, Paris 1961. Laut Bibliothèque nationale de France stammen die Transkriptionen aus Armas Zeit in Dessau (1932, kurz vor der Schließung), <<http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb39639250j>>, 12.05.2025.

¹⁷ Paul Arma, *zeitgenössische musik und ihre entwicklungsmöglichkeiten*, 1931. Der Herausgeber dankt Robin Arma für die Bereitstellung eines Digitalisats der ersten 12 Seiten (teils Doppelseiten) der Vorlesung, die – so scheint es – am dritten Tag (9. Dezember 1931) gehalten wurde. Alle folgenden Zitate von Paul Arma ebd. Armas Unterstreichungen, Kleinschreibung und originale Orthografie bzw. Formulierungen werden im Folgenden beibehalten, um den Eindruck des eher stichwortartigen Notierens nicht zu verwässern.

¹⁸ Die Programme der Konzerte, die Werke der Pan-American Association of Composers (1. Abend) sowie »europäische musik« (2. Abend) umfassten, sind in der Übersicht des »Bauhaus-Repertoires« im Anschluss an diese Einleitung zu finden (Nr. 2).

musik«. Denn wie »immer in [der] geschichte«: Kultur sei von der »wirtschafts und politische[n] lage abhängig«. Die Menschen gingen nur noch ungern in Konzerte, Musikerinnen und Musiker würden in Orchestern nur noch schwer eine Stelle finden, Verlage interessierten sich nicht mehr ausreichend für die Neue Musik. Doch es sei falsch, den Grund hierfür »nur in der wirtschaftskrise zu suchen«. Es gebe »viele essentielle andere gründe«. So habe die Musik etwa insgesamt an Bedeutung verloren: Der »grösste kulturelle irrturn der vergangenen bürgerlichen gesellschaft« sei es gewesen, so Arma, »die künste so hoch über den menschen, über den alltag zu heben, dass sie überhaupt aus dem alltagsstandpunkte unsichtbar wurden, idealistisch, allzu idealistisch«. Musik sei als »l'art pour l'art angelegenheit, subjektive ausdrück angelegenheit, in den allerhöchsten form als selbstzweck« gesehen worden: Sie sei zu einer »vergnügungsangelegenheit« geworden, zur »religion«. Dabei könne sie »nicht vom alltagsleben getrennt werden«.

Nach den kritischen Worten über seine Zeit folgt ein optimistischer Blick auf eine zukünftige gesellschaftliche Entwicklung, die für Arma auch unmittelbare Auswirkungen auf die Musik hat:

»die gesellschaft von morgen wird die arbeitsprobleme so lösen, dass nicht zu viel arbeit am tage, fünftage woche, leichtere arbeit, kein robot, gesunde lebensumständen, gesunde arbeitsverhältnisse, für jedem möglichst die arbeit er machen möchte und könnte am besten, also ein leben, wo die arbeit selbst keine angelegenheit ist, wonach man keine »sogenannte«, von anderen gemachte vergnügungen braucht.«

Für den weiteren Verlauf der Vorlesung heisst das: Arma wolle sich »daher [...] ausschliesslich mit die richtungen der musik befassen, die überhaupt als entwicklungsmöglichkeiten erscheinen, die überhaupt entwicklungsmöglichkeiten noch haben«. Zwei Richtungen seien dabei von besonderer Relevanz: die Musik als *Wissenschaft* und als *Mittel*. Musik als *Selbstzweck*, etwa zum Vergnügen, entfalle fortan. Es folgen Diskussionen zu unter anderem Physiologie, Akustik und Architektur, wobei Arma einen grossen Bogen spannt, den Instrumentenbau ebenso anspricht wie den Film – »99 % der filme, dieser grossen möglichkeit, wird für kitsch verwendet« –, vor allem aber bei technischen Mitteln verbleibt. So diskutiert er die Möglichkeiten von Grammophon und Lautsprecher sowie den Zusammenhang von Musik und Mechanik. Die »bewusste und beherrschte verwandlung dieser akustisch sich auswirkende[n] möglichkeiten«, so Arma schliesslich mit Blick auf sein eigenes kompositorisches Schaffen, »ergeben eine eigen-

gesetzliche synthetische musik des grammophons, die ich als komponist zu machen seit längerer zeit bestrebt bin«. Es folgt zum Ende des ersten Teils (= Musik als Wissenschaft) – die weiteren Abschnitte der Vorlesung sind nicht überliefert – die Vision eines neuen Berufsbilds, das Arma in Majuskeln (bei ansonsten gewählter Kleinschreibung) referenziert:

»mechanische und elektrische instrumente alle bisher fast ausschließlich zur reproduktion der musik[,] erfinder, verbesser alle bestrebungen: die mechanische wiedergabe zu verbessern! es liegen aber hierin ungeheure möglichkeiten die von den mechanismen gegebenen möglichkeiten auszunützen zum schaffen. soetwas, was durch menschen nicht ausgeführt werden kann. natürlich, das voraussetzt, dass der komponist, der musik schreibt, nicht mehr komponist ist[,] sondern: musiker (schaffende) und techniker / MUSIKINGENIEUR«.

Die Arbeit des »Musikingenieurs« führe die Welten des Musikers und des Technikers in *einer* Funktion zusammen – die in die Musikwelt übertragene Idee eines Künstlers als Handwerkers. Dies sei das Ziel, und mit Blick auf die insgesamt zu beobachtende Auseinandersetzung mit dem Feld der ›mechanischen Musik‹ im Umfeld des Bauhauses lässt sich durchaus vorstellen, wie Armas Vorlesung hiermit auf fruchtbaren Boden fiel.¹⁹

Feld 2: Untersuchung des ›Bauhaus-Repertoires‹

Mit seinen Bach-Bearbeitungen und der Musikreihe steckt Arma zwei der zentralen Repertoirefelder ab, die am Bauhaus gesteigertes Interesse hervorriefen:²⁰ die Musik des Thomaskantors und das zeitgenössische Musik-

¹⁹ Vgl. unter anderem die Einträge zu Henry Cowell, Hans Heinz Stuckenschmidt oder George Antheil im Online-Register. Von Letzterem war auch ein Band *Musico-Mechanico* im Zuge der Bauhaus-Bücher geplant, der nicht realisiert wurde. Laut Meisterrats-Protokollen hatte man bereits 1923 den Wunsch gehegt, ›mechanische Musik‹ in die Bauhaus-Bücher aufzunehmen, vgl. Ute Brüning, »Bauhausbücher. Grafische Synthese – synthetische Grafik«, in: *bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, hg. von Patrick Rössler, Berlin 2009, S. 281–296; Wahl/Ackermann 2001, S. 523.

²⁰ Vgl. unter anderem Nils Büttner, »Wie der Kontrapunkt ins Bild kam«, in: *Philosophie des Kontrapunkts (Musik-Konzepte, Sonderband XI)*, hg. von Ulrich Tadday, München 2010; Andreas Hüneke, »Musik am Bauhaus«, in: *Musikkultur in der Weimarer Republik*, hg. von Wolfgang Rathert und Giselher Schubert, Mainz 2001; Stephanie Probst, *Sounding Lines: New Approaches to Melody in 1920s Musical Thought*, Dissertation

geschehen. Dies unterstreicht auch ein Blick in das Online-Register, das zahlreiche Kontakte in das Musikleben der 1910er- bis 1930er-Jahre dokumentiert. Auch die Bauhaus-Woche von 1923 mag mit ihren Konzerten mit Musik von Ernst Křenek, Ferruccio Busoni, Igor' Stravinskij und Paul Hindemith diese Nähe illustrieren.²¹ Dennoch war das musikalische Spektrum nicht auf diese Pole reduziert, was das ›Bauhaus-Repertoire‹ aufzeigt, das im Rahmen von *Bauhaus Music* fortlaufend zusammengetragen wird. Es umfasst Werke, die mit Bezug zum oder am Bauhaus entstanden, dort in Konzerten gehört oder zu anderen Gelegenheiten rezipiert wurden. Eine ausführlichere Dokumentation ist an anderer Stelle geplant; einen ersten Einblick mag hier die im Übersichtsteil (*Übersichten & Dokumente*, Nr. 2) angeführte Auflistung geben, die den Arbeitsstand der Sammlung dokumentiert und sich auf die offiziellen Konzertprogramme am Bauhaus und adjazenter Veranstaltungen konzentriert. Als Grundlagen dienten neben den Ankündigungen in der *bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*²², Martha Ganter's Auswertung der Weimarer Konzerte²³, Plakate und weiteres Material. Eher privat gehaltene Konzerte, etwa von Paul und Lily Klee, werden in einem nächsten Schritt integriert.²⁴

In kursorischer Draufsicht auf diese Auflistung zeigt sich neben den bekannten Feldern ›Bach‹ und ›Neue Musik‹²⁵ (vor allem Arnold Schönberg)

Harvard Univ., 2018, S. 17 ff.; dies., »Zeit im Bild: Wassily Kandinsky als musikalischer Interpret«, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1/2025, hg. von Gabriele Groll; Susanne Fontaine, »Ausdruck und Konstruktion. Die Bach-Rezeption von Kandinsky, Itten, Klee und Feininger«, in: *Luminös und illuminiert. Das Bauhaus und der Bauhauskünstler Leo Grevenig beobachtet und in Produktivität reflektiert*, hg. von Dagmar Hinke und Thomas Kube, Regensburg 2019; Christoph Metzger, »Die künstlerische Bach-Rezeption bei Paul Klee und Lyonel Feininger«, in: *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, hg. von Reinhard Kopiez, Barbara Barthelmes et al., Würzburg 1998; kritisch hierzu zudem: Albrecht von Massow, »Bauhaus – Moderne – Demokratie: ein triftiger Dreiklang?«, in: »*Magic Violin*«. *Jüdische Musikkultur und Moderne*, hg. von Jasha Nemtsov und Joachim M. Klein, Wiesbaden 2024, S. 203 ff.

²¹ Vgl. unter anderem *bauhaus. 1919–1933*, hg. von Magdalena Droste und dem Bauhaus-Archiv Berlin, Neuauflage Köln 2019 [= Droste 2019], S. 170 ff.; *Das Bauhaus 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago 1937*, hg. von Hans M. Wingler, 3. verbesserte Auflage, Berlin 1975 [= Wingler 1975], S. 77 ff.

²² Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.): *bauhaus zeitschrift 1926–1931*, Faksimile-Edition, mit einem Essay von Astrid Bähr, Zürich 2019.

²³ Martha Ganter, »Die Musikvorträge am Weimarer Bauhaus«, in: *bauhausvorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925*, hg. von Peter Bernhard, Berlin 2017.

²⁴ Vgl. den Beitrag von Christine Hopfengart in diesem Band.

²⁵ Vgl. zum ›Bruch‹ im Repertoire unter anderem Ganter 2012b, S. 184.

ein breites Repertoire, das ebenso Zeitgenössisches wie Altes, Bekanntes wie Unbekanntes, Klassisches wie »folkloristisches« (so die Ankündigung eines Konzerts am 6. Juni 1928) umfasst – ein Querschnitt durch die Musikgeschichte des 15. bis 20. Jahrhunderts, dessen Zusammenstellung in Programmen in aller Regel durch die Künstlerinnen und Künstler selbst erfolgt sein dürfte, die an der Institution studierten, durch Netzwerke mit ihr bekannt oder zum Beispiel auf Tournee waren und in diesem Zuge am Bauhaus Halt machten. Das Harlan-Lucas-Duis-Trio (auch bekannt als das Freiburger Trio für alte Musik), bestehend aus Peter Harlan, Edgar Lucas und Ernst Duis, spielte etwa am 10. November 1929 im Rahmen einer Tournee am Bauhaus Dessau »alte kammermusik auf historischen instrumenten. lieder des 15. und 17. Jahrhunderts, mit obligaten instrumenten ihrer zeit«.²⁶ Dieter Gutknecht hat das Programm in der Sammlung Uta Hoesch ausfindig gemacht; die Instrumente waren vermutlich von Harlan in Markneukirchen hergestellt worden, vor allem Gamben, Blockflöten, Laute und Clavichord; Duis sang.²⁷ Die Musiker selbst zählen zu den Protagonisten der sogenannten Aufführungspraxis-Bewegung, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts konsolidierte²⁸ und im Verbund mit den allgemeinen Bemühungen zur Rekonstruktion historischer Instrumente in dieser Zeit gesehen werden kann. Ebenso der Jugendmusikbewegung rund um Fritz Jöde standen sie nahe. Dieser war 1923 ebenfalls zur Bauhaus-Woche eingeladen worden, hatte aber mit starker Kritik am geplanten Programm abgesagt und als Ersatz seinen Mitarbeiter Walter Rein geschickt. Er sei »geradezu erschrocken«, so teilte er Walter Gropius mit, »dass Sie [...] mit jüngsten Musikern allerältesten Konzertbetrieb veranstalten«.²⁹

²⁶ *bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung* 4/1929 [2019, a. a. O.], S. 28.

²⁷ Vgl. Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik*, Bd. 1: *Ein Überblick vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg*, 2. bearb. und erweit. Auflage, Köln 1997, S. 234; Bd. 2: *Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg*, Mainz 2015, S. 15 ff.; Cornelia Stelzer, *Die Bedeutung der Blockflöte zur Zeit des Nationalsozialismus*, Wien 2021, unter anderem S. 186 ff.

²⁸ Vgl. unter anderem Kai Hinrich Müller, *Wiederentdeckung und Protest. Alte Musik im kulturellen Gedächtnis*, Würzburg 2013, S. 88 ff.; ders./Dieter Gutknecht, »Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik«, in: *Alte Musik heute: Geschichte und Perspektiven der Historischen Aufführungspraxis. Handbuch*, hg. von Richard Lorber, Kassel 2024.

²⁹ Brief, Fritz Jöde an Walter Gropius, 7. August 1923, ThürStArch: StaatBauWei Nr. 43, Bild 60 im zur Verfügung gestellten PDF-Konvolut. – Fritz Jöde stand in späteren Jahren auch mit Ludwig Hirschfeld-Mack in Kontakt, vgl. hierzu den entsprechenden Eintrag im Online-Verzeichnis.

Eine weitere Besonderheit des ›Bauhaus-Repertoires‹ stellt Marc Blitzsteins Oper *Parabola and Circula* dar, die im Zuge der Recherchen mit dem Bauhaus assoziiert werden konnte und in einem separaten Beitrag weiter unten vorgestellt wird.³⁰ Sie ist in ihrer Verbindung von Geometrie, Abstraktion und zeitgenössischer Musiksprache die vermutlich einzige ›Bauhaus-Oper‹ der Welt, dahingehend gemeint, dass sie um 1930 in Kooperation mit dem Bauhaus Dessau zur Premiere kommen sollte. Blitzstein selbst war nur eher indirekt mit dem Bauhaus verbunden, unter anderem durch seine Nähe zur »Novembergruppe«, die er primär mit den Bauhaus-Meistern László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky und Paul Klee in Verbindung brachte, auch wenn ihr zahlreiche weitere Künstlerinnen und Künstler nahestanden.³¹ Blitzstein wohnte unter anderem am 2. Mai 1927 in Berlin in einem der Gruppenabende bei, an dem auch Werke von Stefan Wolpe erklangen. Ebenso war er mit Paul Arma in Kontakt, was sich an seinen Vorlesungen *The Modern Music Movement* ablesen lässt, in denen er unter anderem über Armas Musik spricht, die dieser für ihn spielte.³²

Feld 3: Bezüge zur Oper

Auch das dritte Forschungsfeld von *Bauhaus Music* knüpft an dieser Stelle an, die Oper, die als Gattung große Faszination auf Bauhauselerinnen und Bauhauseler ausübte, nicht zuletzt dank der eigenen Bühnenklasse.³³ Bis in die Nachkriegszeit hinein statteten am Bauhaus ausgebildete Bühnenbildnerinnen und -bildner internationale Opernhäuser aus, was bisher nur in Grundzügen in der Musik- wie Kunstwissenschaft aufbereitet wurde.³⁴ Beispiele liefern die Arbeiten von Roman Clemens, László Moholy-Nagy, Erich Döhler, Xanti Schawinsky, Oskar Schlemmer, Friedhelm Strenger,

³⁰ Vgl. den Beitrag von Rebecca Schmid und Kai Hinrich Müller in diesem Band.

³¹ Zur Einführung: *Freiheit. Die Kunst der Novembergruppe 1918–1935*, hg. von Thomas Köhler, Ralf Burmeister und Janina Nentwig, Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, München 2018; *Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik*, hg. von Nils Grosch, Münster 2018.

³² Vgl. Howard Pollack, *Marc Blitzstein: His Life, His Work, His World*, Oxford 2015, S. 34 ff.

³³ Vgl. mit weiterer Literatur unter anderem Droste 2019, S. 165 ff., 244 ff. und 294 ff. sowie die einschlägigen Dokumente in Winger 1975.

³⁴ Zum Einstieg unter anderem: Bettina Wilts, *Zeit, Raum und Licht. Vom Bauhaustheater zur Gegenwart*, Weimar 2004 [= Wilts 2004].

Hermann Clemens Rösler, Georg Neidenberger und Ursula Schuh³⁵ an Häusern wie in Zürich, Berlin, Hamburg, Hannover, Stralsund, Dresden, Kiel, Meiningen, Oslo oder Kopenhagen.

Auch die Kooperation mit der Berliner Krolloper ist in diesem Kontext zu sehen.³⁶ Sie öffnete 1924 ihre Tore und wurde ab 1927 unter der Leitung von Otto Klemperer, der neben Hermann Scherchen als Dirigent für die Bauhaus-Woche vorgesehen war,³⁷ zum Ort musiktheatraler Avantgarde: mit »extrem moderne[n] und [...] oft angegriffene[n] Dekorationen«³⁸, für die auch die Bauhaus-Meister László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer verantwortlich zeichneten.³⁹ Dass dabei »überhaupt Maler wie Giorgio de Chirico [...] und Laszlo Moholy-Nagy [...] herangezogen wurden«, so beschreibt es Hans Heinz Stuckenschmidt in einer Rundfunksendung Hans Curjels, des ehemaligen Dramaturgen des Hauses, bewaise »die allgemeine Tendenz der Krolloper, die modernen Geister der verschiedenen Fakultä-

³⁵ Biografische Hinweise zu den genannten Bauhäusler*innen finden sich im Anschluss an diese Einleitung in *Übersichten & Dokumente*, Nr. 3; Literaturvermerke zudem im Online-Verzeichnis.

³⁶ Vgl. unter anderem Hans Curjel, *Experiment Krolloper, 1927–1931*, aus dem Nachlass hg. von Eigel Kruttge, München 1995; Rachel E. Nussbaum, *The Kroll Opera and the politics of cultural reform in the Weimar Republic*, Dissertation Cornell Univ., 2005; Dietmar Schenk, *Menschenbildung durch Musik. Leo Kestenberg und Weimars Musikreform 1918–1932*, München 2023 [= Schenk 2023], S. 155 ff.; mit kritischem Blick auf die Repertoire-Politik: Claudia Maurer-Zenck, »Schwacher Brennpunkt. Krenek und Weill in der Kroll-Oper 1927–1931«, in: *Zeitgenossenschaft! Ernst Krenek und Kurt Weill im Netzwerk der Moderne*, hg. von Matthias Henke, Schliengen 2019, S. 70 ff.

³⁷ So heißt es in einem Brief vom 14. Juni 1923 von Walter Gropius an Ernst Hardt, den Generalintendanten des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, dass Klemperer »sich freiwillig erbotten hat, zur Bauhauswoche herzukommen. (28. Juli)«; in einem weiteren Schreiben dann, dass dieser aus Zeitgründen wieder absagen musste, vgl. Brief, Walter Gropius an Ernst Hardt, 14. Juni 1923, ThürStArch: StaatBauWei Nr. 43, Bild 24 sowie Brief, Walter Gropius an Ernst Hardt, 17. Juli 1923, ThürStArch: StaatBauWei Nr. 43, Bild 36 im PDF-Konvolut. Vgl. auch Klaus 2024, S. 226 ff.

³⁸ Otto Klemperer, »Meine Tätigkeit an der Kroll-Oper«, in: *Über Musik und Theater. Erinnerungen, Gespräche, Skizzen*, hg. von Stephan Stompor, Wilhelmshaven 1982, S. 113.

³⁹ Bühnenbilder von Moholy-Nagy: *Hoffmanns Erzählungen* (Jacques Offenbach), *Madama Butterfly* (Giacomo Puccini), *Hin und zurück* (Paul Hindemith). – Bühnenbilder von Oskar Schlemmer: *Die glückliche Hand* (Arnold Schönberg). Vgl. zu Letzterem auch den Beitrag von Eike Feß in diesem Band; außerdem Meike Wilfing-Albrecht, »Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* op. 18 im Kontext der Lichtregie des 20. Jahrhunderts«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 19/2024; Evan Baker, »Arnold Schönberg als Regisseur? *Erwartung* und *Die glückliche Hand* an der Krolloper«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 2/2000.

ten zur Schaffung eines neuen Musiktheaters zu vereinigen«. ⁴⁰ Das Manuskript dieser Sendung, in dem auch Zeitgenossen von Stuckenschmidt und Curjel zu Wort kommen, liefert darüber hinaus eine Reihe an Beobachtungen zu den Inszenierungen der Bauhaus-Meister: Für *Madama Butterfly*, die durch Moholy-Nagy, laut Curjel, in eine »unerwartete Atmosphäre gehoben wurde«, gab es etwa eine »gleitende Bühne und völlig natürlich sich ergebende Schattenspiele, in denen sich Schönheit und Unheimlichkeit überschneiden«. ⁴¹ Teo Otto berichtet demgegenüber:

»Ich erinnere mich, daß Moholy-Nagy [...] eine faszinierende Wirkung war von Liebenswürdigkeit und unerbittlicher Zähigkeit. Ich meine, er machte nicht die geringste Konzession. Das war auch sehr gut und steuerte zum Experiment hin. [...] Anders war es bei Schlemmer, der liebenswürdiger, verbindlicher war und weitgehend sozusagen an die eigene Erfindungskraft appellierte und dann nachher die Dinge kritisch abnahm oder noch einmal versuchte oder noch einmal darauf drängte, einen neuen Anlauf zu nehmen, um diese Wirkungen zu erreichen. [...] Moholy-Nagy lieferte im allgemeinen geometrische Zeichnungen, also Detailzeichnungen mit Farbangaben, kaum farbige Entwürfe. Bei Schlemmer war es etwas mehr. Er lieferte fertige Entwürfe, aber auch Stellen, die schraffiert waren, wo er dann auch spezielle Angaben und Notizen machte [...].« ⁴²

Die Produktion von Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* (Moholy-Nagy) sei zudem die am hitzigsten diskutierte gewesen:

»Nichts mehr von romantischem Milieu, sondern ein konstruktivistisches Gefüge aus Stangen in verschiedenen Materialien, Einbeziehung von surrealistischen automatischen Figuren, Filmeinblendungen, Lichtspiele, die ersten Stahlmöbel auf einer Opernbühne und eine sich verschiebende, bewegliche Szene. Eine neue Romantik, welche die Phantasie nicht weniger entzündete und ins Unwahrscheinliche schweifen ließ.« ⁴³

⁴⁰ Hans Curjel, *Die Berliner Krolloper. Vier Jahre Opernaufbau, 1927–1931*, Rundfunksendung des WDR, 24. November und 1. Dezember 1962, Manuskript, zitiert nach der Fassung im Klemperer-Nachlass in der Library of Congress.

⁴¹ Ebd., S. 56.

⁴² Ebd., S. 57.

⁴³ Ebd., S. 55. – Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei Wilts 2004, S. 58 ff. und 74 ff. sowie mit ausführlicher Beschreibung von Moholy-Nagys Inszenierungen und ihren Hintergründen: Hans Curjel, »Moholy-Nagy und das Theater«, in: *du*. 285: Thema: »Die Künstler und das Theater«, 11 (1964).

Wohl nicht zuletzt dank Produktionen wie diesen gilt die Krolloper bis heute als Inbegriff des Experimentierens mit neuen Formen und Formaten,⁴⁴ fest eingebunden in die kontroversen Diskurse der jungen Weimarer Republik – Diskurse freilich, denen sie 1931 selbst zum Opfer fiel, als sie politisch motiviert geschlossen wurde.⁴⁵ Zurück blieb ihr Gebäude, das nach dem Reichstagsbrand 1933 mit aller Tragik zum provisorischen Sitz des Parlaments wurde, bis hin zu seiner de facto Entmachtung und dem folgenden Scheinparlamentarismus der nationalsozialistischen Diktatur.⁴⁶ Das Bauhaus selbst blieb auch hier mit der Krolloper und Klemperer verbunden, nun allerdings ins absolute Gegenteil verzerrt: als negative Auszeichnung, beispielhaft ablesbar am berüchtigten nationalsozialistischen *Lexikon der Juden in der Musik*, das über alle drei Instanzen hetzte:

»1927 wurde er dann zum OpDir und GMD der Krolloper in Berlin bestellt, die er zur jüdisch-marxistischen Experimentierbühne herabwürdigte und in wenigen Jahren künstlerisch und finanziell derart ruinierte, daß sie für immer geschlossen werden mußte. Seine Hauptaufgabe sah Klemperer in der bewußten Entstellung deutscher Meisterwerke [...]. Bald machte sich auch das Ausland lustig über den ›Fliegenden Holländer‹ – als Zuchthäusler in einer Bettkiste – und über die entzauberte ›Zauberflöte‹ im Dessauer Bauhausstil mit Drahtkommoden und Messingstangen.«⁴⁷

⁴⁴ Vgl. hierzu auch das Fazit in Schenk 2023, S. 179 ff.

⁴⁵ Zahlreiche Geistesgrößen hatten sich in der Zeit für die Krolloper eingesetzt, darunter Thomas Mann, Kurt Weill und Paul Hindemith (vgl. ihre Beiträge in der Ausgabe des *Tagebuch der Zeit* vom 15. November 1930 unter dem Titel »Rettet die Kroll-Oper«), aber auch Walter Gropius, der öffentlich Stellung bezog (vgl. »Für die Erneuerung der Oper«, in: *Berliner Börsen-Courier*, 19. Februar 1929). Vgl. zu den Hintergründen unter anderem Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 264 ff.; Jens Malte Fischer, »Die jüdisch-negroide Epoche«. Antisemitismus im Musik- und Theaterleben der Weimarer Republik, in: *Theatralia Judaica I: Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer, Berlin 1992; Hilde Schramm, »Der Kongress ›Das Freie Wort‹ am 19. Februar 1933 in Berlin. Zur Zusammenarbeit von Linksliberalen, Sozialisten und Kommunisten am Ende der Weimarer Republik«, in: *Weimarer Beiträge* 59 (2013).

⁴⁶ Vgl. Philipp Austermann, *Der Weimarer Reichstag: Die schleichende Ausschaltung, Entmachtung und Zerstörung eines Parlaments*, Köln 2020, S. 261 ff.

⁴⁷ Lemma »Otto Klemperer«, in: *Das Lexikon der Juden in der Musik*, bearbeitet von Theo Stengel in Verbindung mit Herbert Gerigk, Berlin 1940, S. 137. Bezeichnenderweise war die *Zauberflöten*-Inszenierung gerade nicht von einem der Bauhaus-Meister verantwortet worden, sondern von Ewald Dülberg, der dem Bauhaus nahestand und von 1915 bis 1921 mit der 1944 in Auschwitz ermordeten Bauhäuslerin Hedwig Slutzky-Arnheim verheiratet war. – Zur Thematik insgesamt: *Bauhaus und Nationalsozialismus*, hg. von Anke Blümm, Elizabeth Otto und Patrick Rössler, München 2024.

Wie viele weitere Bauhaus-Angehörige, die unter anderem in Chicago am New Bauhaus oder am Black Mountain College neu beginnen mussten, floh auch Klemperer ins Exil, nach Los Angeles, wo er Musikdirektor des Philharmonischen Orchesters wurde und eine Reihe an Vorlesungen hielt, die von der Forschung bisher weitgehend unbeachtet blieben. Sie finden sich im Deutschen Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main, und umfassen lesenswerte Einführungen aus den Jahren 1934 bis 1937 zu Richard Wagner, Johannes Brahms, Wolfgang Amadeus Mozart, Hector Berlioz, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Igor' Stravinskij, Dmitrij Šostakovič, Paul Dukas, Claude Debussy, Richard Strauss, Felix Mendelssohn Bartholdy, Ludwig van Beethoven, Anton Bruckner, Johann Sebastian Bach, Robert Schumann und zu eigenen Werken (vgl. als Beispiel die Vorlesung zu Robert Schumann im Anschluss an diese Einleitung: *Übersichten & Dokumente*, Nr. 4).⁴⁸

Feld 4: Bauhaus-Kapelle: Tanz, Marsch und Experiment

Bleibt zum Schluss das vierte Forschungsfeld, das ebenso mit Bühne, Tanz und Theater verbunden ist: die Bauhaus-Kapelle. Es handelt sich bei ihr um das populärste und einzige genuine Musikensemble des Bauhauses, das auch außerhalb der Institution in Konzerten zu erleben war; zugleich um ein soziales Medium, das sich um ein gemeinsames Musizieren konstituierte.⁴⁹ Ihre Mitglieder waren Studierende verschiedener Klassen,⁵⁰ die zu Festen, Umzügen oder offiziellen Anlässen spielten. Das Repertoire reichte

⁴⁸ Zu finden unter der Signatur EB autograph 0904, Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main. – Weitere Informationen zu Klemperers Zeit an der Krolloper finden sich unter anderem in seinem Nachlass in der Library of Congress, darunter Presseberichte, Auflistungen von Programmen, Repertoire-Übersichten und Korrespondenzen mit potenziellen Unterstützern rund um die Schließung des Hauses. So wurden unter anderem Briefe an den Schott-Verlag und die Universal-Edition verfasst, die jeweils zu positiven Antworten führten (BOX 50–51, Kroll Opera, 1918–1965, Otto Klemperer Archive, Library of Congress, Washington, D.C.).

⁴⁹ Vgl. Michael Siebenbrodt, »Jazzkapelle und Gesamtkunstwerk: Musik am Bauhaus in Weimar«, in: *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, hg. von Hellmut Seemann und Thorsten Valk, Göttingen 2011; Lux Feininger, »Die Bauhauskapelle. Ein Beitrag zur Geschichte des Bauhauses«, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, hg. von Rolf Bothe, Peter Hahn, Hans Christoph von Tavel, Ostfildern 1994, S. 374.

⁵⁰ Unter anderem Waldemar Alder, Roman Clemens, Edmund Collein, Ernst Egeler, Lux Feininger, Lotte Gerson-Collein, Hanns Hoffmann-Lederer, Werner Jackson, Heinrich Koch, Fritz Kuhr, Walther Matthiesen, Rudolf Paris, Hermann Clemens Röseler, Xanti Schawinsky, Friedhelm Strenger, Josef Tokayer und Andor Weininger.

von Märschen, populären Liedern und Tanzmusik hin zu frühen Formen von Jazz und improvisierter Mehrstimmigkeit. Aus heutiger Sicht ist der ensemblesgeschichtliche Zugriff erschwert, da – abgesehen von Fotografien, dem Instrumentarium, den Namen der Mitglieder und einiger weniger Kritiken – nur wenig zur Aufführungspraxis der Kapelle zu finden ist. Aufnahmen existieren nicht, sodass ihr Spiel nur annäherungsweise und indirekt bestimmt werden kann – etwa mit Hilfe von Tonbändern wie jenen Andor Weiningers, der im hohen Alter Auskunft über Musik bzw. Melodien gab.⁵¹ *Bauhaus Music* hat an dieser Stelle angesetzt und die Bänder als Ausgangspunkt für Seminararbeiten mit Studierenden der Hochschule für Musik und Tanz Köln genommen, die einige Werke nach dem Gehör transkribierten.⁵² Zwar zeigen die auf diese Art und Weise entstandenen Partituren nicht die Originalmusiken der Kapelle an, schon allein aufgrund der unterschiedlichen Besetzung, sie geben jedoch einen klanglichen Eindruck des musikalischen Materials, das damals womöglich für Improvisationen verwendet wurde. Die Beispiele im Anschluss an diese Einleitung (*Übersichten & Dokumente*, Nr. 5) zeigen zwei der Transkriptionen: *Du sollst nicht gehen* und *Rheinländisch*.

Vermittlung: vom Festival zur Publikation

Das Bauhaus wurde 1919 gegründet, war nicht als dezidierte Ausbildungsstätte für Musik gedacht, aber doch von Beginn an ein Ort, an dem diese eine wichtige Rolle spielte. Nicht nur die Bauhaus-Woche 1923 wurde so musikalisch gerahmt, auch für die Reihe der Bauhaus-Bücher waren eigenständige Beiträge zur Musik geplant, in den Abendunterhaltungen wurde musiziert, Meister wie Paul Klee oder Lyonel Feininger bauten Musik in ihren Unterricht ein, in Gertrud Grunows »Harmonisierungslehre« war sie gar ein integraler Bestandteil.⁵³ Auch Bauhäuserinnen und Bauhäusler setzten sich mit Musikwerken künstlerisch auseinander, etwa der bereits referenzierte Henri Nouveau, Komponist und Pianist, Schüler von unter anderem Egon Petri, Nadia Boulanger und Paul Juon, der am Bauhaus in

⁵¹ In: Andreas Koener/Andor Weininger, *The Stages of Andor Weininger. From the Bauhaus to New York*, Budapest/New York 2008.

⁵² Die Arbeiten fanden im Zuge eines Seminars zum Musikleben am Bauhaus im Wintersemester 2024/25 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln statt. Den teilnehmenden Studierenden sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

⁵³ Vgl. Linn Burchert, *Gertrud Grunow (1870–1944). Leben, Werk und Wirken am Bauhaus und darüber hinaus*, Berlin 2018.

den Ateliers von Klee und Kandinsky arbeitete.⁵⁴ – Anders gesagt: Musik war am Bauhaus nicht bloß eine isolierte Kunstform, sondern ein Medium der Konvergenz, eine Möglichkeit des Gemeinsamen in pädagogischer, sozialer und ästhetischer Sicht, und auch mit *Bauhaus Music* geht in diesem Sinne eine lebendige Vermittlung einher: in Form eines Festivals unter der Leitung von Michal Friedländer, Karl-Heinz Steffens und dem Autor dieser Zeilen. Seit 2023 präsentiert es die Funde der wissenschaftlichen Arbeit einem interessierten Publikum, dem so die reiche Musikgeschichte rund um das Bauhaus im Jetzt nahegebracht werden soll.⁵⁵

Auch die vorliegende Publikation ist vor diesem Vermittlungshintergrund zu sehen. Sie präsentiert erstmals die Ergebnisse mehrjähriger Forschung und stellt sie zum einen als frei zugängliches Online-Verzeichnis und zum anderen im Rahmen acht begleitender Essays vor. Diese wollen zu einer weiteren Auseinandersetzung mit der Thematik ›Bauhaus und Musik‹ einladen, darüber hinaus aber auch ein mögliches Anwendungsfeld des Registers zeigen: die Neu-Lektüre der dort gelisteten Persönlichkeiten mit Blick auf ihre Berührungspunkte mit der berühmten Ausbildungsstätte. Christina Lena MONSCHAU widmet sich in diesem Sinne und als Auftakt des Essayteils der Idee des Gesamtkunstwerks im Vergleich der Konzeptionen von Walter Gropius und Richard Wagner. An Ersteren knüpft auch Adriana KAPSREITER an, die die Rolle der Musik in dessen Korrespondenz mit Alma Mahler und den Planungen rund um das frühe Bauhaus beleuchtet. Eike FESS schaut demgegenüber auf Arnold Schönberg und seine Verbindungen zur Institution, die ohne Alma Mahler nicht zu denken sind. Annette SCHWARZER porträtiert Stefan Wolpe, den wohl bekanntesten Komponisten im Umfeld des Bauhauses, der später im Exil zu einer prägenden Gestalt am Black Mountain College und in New York wurde. Andreas PLATTHAUS und Christine HOPFENGART führen im Anschluss in die musikalische Welt der Bauhaus-Meister ein und stellen je einen von ihnen mit Blick auf das aktive Musizieren vor: Lyonel Feininger und Paul Klee, die beide auch als professionelle Musiker gelesen werden

⁵⁴ Eines der bekanntesten Werke ist seine *Hommage à J.-S. Bach* zur Fuge BWV 853 aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* Band 1, deren Realisation im Park des Leverkusener Klinikums betrachtet werden kann. Vgl. Marina Linares, »Bach-Musik de facto«. Henrik Neugeborens/Henri Nouveaus Transformierung von vier Takten einer Fuge in eine Skulptur«, in: *Klang und Stille in der Bildenden Kunst – Visuelle Manifestationen akustischer Phänomene*, hg. von Karolina Zgraja und Cristina Urchueguía, Basel 2021.

⁵⁵ Weitere Informationen finden sich auf der Website des Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung: <www.bauhaus.de>.

können. Christiane STAHL präsentiert im Kontrast hierzu einen im Musikdiskurs eher unbekannten Bauhäusler: Alfred Ehrhardt, der nicht nur ein einflussreicher Fotograf und Filmemacher, sondern auch ein aktiver Kirchenmusiker und Organist war. Den Schluss des Buchs bildet der Beitrag von Rebecca SCHMID und dem Verfasser dieser Zeilen, in dem es um den amerikanischen Komponisten Marc Blitzstein, dessen Bezüge zum Bauhaus und die Oper *Parabola and Circula* geht. War Blitzstein nur eher lose mit der Institution verbunden, gibt es gerade über dieses Werk einen musiktheaterbezogenen Konnex.

Die hier versammelten Beiträge machen deutlich, dass Musik am Bauhaus nicht einfach nur »stattfand«, sondern vielfach in der Schule zu finden war. Das Online-Register als möglicher Bezugs- und Ausgangspunkt zukünftiger Forschungen mag dabei zudem einen tiefergehenden Blick auf den musikalisch-institutionellen Verflechtungsraum erlauben, der für das kulturelle Gefüge der Schule von prägender Rolle war, auf jenes Netzwerk, in das wie selbstverständlich auch die Musikerinnen und Musiker gewoben waren, die die Arbeitsfelder von *Bauhaus Music* prägen. Und das führt zu guter Letzt zurück zum Anfang und zu jenem Glockengeläut von Thomas Mann: Denn so wie sich bei ihm die Klänge »supra urbem« ausbreiteten und den Raum mitkonstituierten, so mag auch die Musik am Bauhaus »in der Luft« gelegen haben. Und so wie bei ihm die Glocken im »babylonischen Durcheinander« erklangen, so wird auch das Stimmengetön an der historischen Schule ein ebenso gleichzeitiges wie komplexes gewesen sein, reich an Chaos wie an Ordnung, an Gemeinsamem wie Disparatem, an Weitwinkligem wie Enggefasstem – mit der Musik als einem kleinen Teil hiervon, als einem der vielen möglichen Wege der Kunst, die sich in der langen Kulturgeschichte immer wieder kreuzten, die die Menschen zur Auseinandersetzung motivierte oder nicht, mit der Musik als einem der vielen Punkte in dem schier unendlich groß erscheinenden Raum künstlerischer Ausdrucksformen.

Übersichten & Dokumente

Mit Asterisken ausgezeichnete Namen stehen für Grenzfälle zwischen Profi- und Amateuermusiker*innen. Weitere Informationen finden sich im Online-Verzeichnis unter: www.bauhaus.de/musik-bauhaus-umfeld.

Musikerinnen und Musiker

Antheil, George	Elgers, Hilde
Apel, Willi	Erdmann, Eduard
Arma, Paul (Weisshaus, Imre)	Feininger, Laurence
Arnold, Kurt	Feininger, Lyonel
Aron, Paul	Fischer, Edwin
Bartók, Béla	Fortner, Wolfgang
Berg, Alban	Galston, Gottfried
Brönnner, Hans	Genzel, Franz
Busch, Adolf	Grebe, Karl
Busch, Fritz	Grebe, Leo
Busch, Hermann	Grunow, Gertrud
Busoni, Ferruccio	Gutheil-Schoder, Marie
Cage, John	Guttmann, Wilhelm
Cowell, Henry	Harlan, Peter
Crawford Seeger, Ruth	Hauer, Josef Matthias
Curjel, Hans	Hecker, Friedrich
Dayas-Söndlin, Karin	Heifetz, Benar
Debenham, Nicholas	Heim, Emmy (Emilie)
(Draber, Nicolo)	Herkert, Alice
Doesburg, Petra (Nelly) van	Hermann, Paul (Pál)
Duis, Ernst	Hibler, Franz
Ebert, Carl	Hindemith, Paul
Ehrhardt, Alfred	Hinze-Reinhold, Bruno
Eisner, Olga (Schaeffer, Olga)	Hoeßlin, Franz von

Hübner, Herbert
 Ibal, Anna
 Jacoby, Heinrich
 Jarnach, Philipp
 Jöde, Fritz
 Khuner, Felix
 Klee, Lily
 Klee, Paul
 Klemperer, Otto
 Kolisch, Rudolf
 Koslick, Heinrich
 Kosnick-Kloss, Jeanne
 Křenek, Ernst
 Lambinon, Nikolaus (Nicolas)
 Latzko, Ernst
 Lehner, Eugen
 Lendvai, Erwin
 Leonhardt, Carl
 Lindberg, Helge
 Lorey-Mikorey, Carola
 Lübbecke-Job, Emma
 Lucas, Edgar
 Mahler-Werfel, Alma
 Mang, Xaver
 Martin, Friedrich
 Milch Meyer, Gertrud
 Muench, Gerhart
 Müller, Sigfrid Walther
 Nebel(-Heitmeyer), Hildegard
 Neugeboren, Heinrich
 (Nouveau, Henri)
 Noack (Noack), Willy
 Nouveau, Henri
 (Heinrich Neugeboren)
 Osborn, Franz Joachim
 Petri, Egon
 Pfitzner, Hans
 Prüwer, Julius
 Raabe, Peter
 Ratz, Erwin

Reitz, Robert
 Ribbentrop, Leonie (Lonny)
 Rosé, Eduard
 Rosé, Wolfgang
 Rother, Arthur
 Schaeffer, Olga (Eisler, Olga)
 Scherchen, Hermann
 Schlichter, Dolly
 Schlichter, Viktor (Victor)
 Schönberg, Arnold
 Schramm, Hermann
 Schulhoff, Erwin
 Schultz-Birch, Maria
 Schulz-Dornburg, Rudolf
 Selden-Goth, Gisella
 Serkin, Rudolf
 Smid, Hanna
 Steuermann, Eduard
 Stokowski, Leopold
 Straube, Karl
 Stravinskij, Igor'
 Stuckenschmidt, Hans Heinz
 Sutter-Kottlar, Beatrice
 Swarowsky, Hans
 Thomas, Kurt
 Treichler, Hans
 Trummer, Mali
 Tutein, Karl
 Vogel, Wladimir
 Voltz, Josef
 Wawrowsky, Fritz
 Weill, Kurt
 Weisshaus, Imre (Paul Arma)
 Wolpe, Stefan

Unklare Zuordnung

*Döhler, Erich
 *Hardt, Ernst

*Hartmann, Georg
*Hirschfeld-Mack, Ludwig
*Kandinsky, Wassily
*Moholy-Nagy, László
*Neidenberger, Georg
*Odemar, Fritz
*Schlemmer, Oskar
*Schmidt, Kurt
*Schuh, Ursula
*Wollbrück, Bruno
*Wottitz, Anny

Mitglieder der Bauhaus-Kapelle

*Alder, Waldemar

*Clemens, Roman
*Collein, Edmund
*Egeler, Ernst
*Feininger, T. Lux
*Gerson-Collelin, Lotte
*Hoffmann-Lederer, Hanns
*Jackson (Isaacson), Werner
*Koch, Heinrich
*Kuhr, Fritz
*Matthiesen, Walter
*Paris, Rudolf
*Röseler, Hermann Clemens
*Schawinsky, Xanti
*Strenger, Friedhelm
*Tokayer, Josef
*Weininger, Andor

Stand: 31.12.2024

Nr. 2

Auflistung zum ›Bauhaus-Repertoire‹

Die Auflistung umfasst Konzertprogramme in Weimar, Dessau und weiterer offizieller Veranstaltungen des Bauhauses. Sofern keine eindeutige Zuordnung der gespielten Musiken möglich ist, wird auf die Gattung verwiesen bzw. die originale Angabe referenziert. Konzerte im Rahmen von Paul Armas Reihe *zeitgenössische musik und ihre entwicklungsmöglichkeiten* (1931) sind mit ›AR‹ abgekürzt.

Komponist*in	Konzertdatum / Werk / Künstler*innen
Ansorge, Conrad	24. November 1920 Lieder <i>Gisella Selden-Goth, Olga Schaeffer, Wilhelm Guttman</i>
Antheil, George	1. Dezember 1928 Klaviermusik <i>George Antheil</i> 1. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Arma, Paul	11. März 1928 Accelerando op. 2 und Werke ohne Angabe (Molto quieto; Poco lento; Lento, quasi improvvisando) <i>Paul Arma</i> 3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>

Bach,
Johann
Sebastian

21. März 1920

Präludium & Fuge Es-Dur BWV 552, geplant für
Feier am Nationaltheater Weimar, nicht realisiert
Friedrich Martin

1. Juli 1920

Präludium & Fuge C-Dur BWV 846 (Violine solo);
Sonate für Violine solo Nr. 1 g-Moll BWV 1001
Adolf Busch

3. Juli 1920

Kantate BWV 56 (Kreuzstab)
Helge Lindberg, Bruno Hinze-Reinhold

17. Dezember 1920

Komm, süßer Tod BWV 478
Emmy Heim

26. Januar 1922

Klaviermusik
Eduard Steuermann

30. Oktober 1922

Fugen
Hans Brönnner

19. Februar 1923

Musikalisches Opfer BWV 1079; Triosonate (ohne
Angabe von BWV); Doppelkonzert BWV 1043
Paul Klee, Lily Klee, Viktor (Victor) Schlichter

3. Dezember 1924

Fugen
Willi Apel

7. November 1926

Musik für Violine & Klavier
Adolf Busch, Rudolf Serkin

18. Januar 1929

Klaviermusik
Eduard Steuermann

	18. November 1929 Fugen <i>Willi Apel</i>
Bartók, Béla	12. Oktober 1927 Allegro barbaro Sz. 49; Klaviersonate Sz. 80; Kleine Klavierstücke Sz. 82; Rumänische Weihnachtslieder, Sz. 57; Elegies Sz. 41; Suite Sz. 62; Burlesken Sz. 47 <i>Béla Bartók</i>
	11. März 1928 Sonatine Sz. 55; Ungarische Bauerntänze Sz. 71 <i>Paul Arma</i>
	3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Beethoven, Ludwig van	21. April 1920 Klaviersonate Nr. 32 c-Moll op. 111 <i>Eduard Steuermann</i>
	26. Januar 1921 Klaviermusik <i>Eduard Steuermann</i>
	27. September 1927 Streichquartett Nr. 9 C-Dur op. 59, 3 <i>Kolisch-Quartett</i>
	29. November 1927 Musik für Violine & Klavier <i>Adolf Busch, Rudolf Serkin</i>
	10. Dezember 1928 Klaviermusik <i>Eduard Erdmann</i>
Berg, Alban	27. September 1927 Lyrische Suite <i>Kolisch-Quartett</i>

	10. Februar 1931 Klaviermusik <i>Eduard Erdmann</i>
Blitzstein, Marc	1929/30 Parabola and Circula, geplant für gemeinsame Aufführung am Theater Dessau, nicht realisiert
Brahms, Johannes	10. Dezember 1928 Klaviermusik <i>Eduard Erdmann</i>
Brant, Henry	1. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Busoni, Ferruccio	24. November 1920 Lied des Unmuts BV 281; Lied des Mephistopheles BV 278 <i>Gisella Selden-Goth, Olga Schaeffer, Wilhelm Guttman</i>
	18. August 1923 (Bauhaus-Woche) Prélude et étude en arpèges BV 297; Toccata. Preludio – Fantasia – Ciaccona BV 287; Perpetuum mobile BV 293; 5 Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels BV 296 (Nr. 1–3); Suite für Orchester (ohne weitere Angabe; nicht realisiert) <i>Egon Petri</i>
	7. November 1926 Musik für Violine & Klavier <i>Adolf Busch, Rudolf Serkin</i>
	29. November 1926 Musik für Violine & Klavier <i>Adolf Busch, Rudolf Serkin</i>
	18. Januar 1929 Elegien BV 249 <i>Eduard Steuermann</i>

Chávez, Carlos	1. Dezember 1931 (AR) Sonatina für Violine & Klavier <i>Hanna Smid, Paul Arma</i>
Cowell, Henry	29. April 1929 Klaviermusik <i>Henry Cowell</i>
	1. Dezember 1931 (AR) Sinister resonance; Dynamic motion <i>Henry Cowell</i>
Debussy, Claude	21. April 1920 L'Isle Joyeuse <i>Eduard Steuermann</i>
Feininger, Lyonel	30. Oktober 1922 Fugen <i>Hans Brönnner</i>
	3. Dezember 1924 Fugen <i>Willi Apel</i>
	18. November 1929 Fugen <i>Willi Apel</i>
Fine, Vivian	1. Dezember 1931 (AR) Musik für Flöte & Klavier <i>Hanna Smid, Nicolo Draber</i>
García Caturla, Alejandro	3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Händel, Georg Friedrich	3. Juli 1920 Auszüge aus L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato HWV 55; Tolomeo HWV 25; Il Trionfo del Tempo e della Verità HWV 46b; Flavio HWV 16; Amadigi HWV 11; Spande ancor HWV 165 <i>Helge Lindberg, Bruno Hinze-Reinhold</i>

	19. Februar 1923 Violinsonaten E-Dur HWV 373 & g-Moll HWV 386 <i>Paul Klee, Lily Klee, Viktor (Victor) Schlichter</i>
Hauer, Josef Matthias	3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Hindemith, Paul	18. August 1923 (Bauhaus-Woche) Das Marienleben op. 27 <i>Beatrice Sutter-Kottlar, Emma Lübbecke-Job</i> 1928 »Konzert Hindemith«, vgl. bauhaus-Zeitschrift 4/28, S. 24 3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Ives, Charles	1. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Kadosa, Pál	11. März 1928 Klaviersonate Nr. 1 op. 7 <i>Paul Arma</i>
Kodály, Zoltán	12. Oktober 1927 9 Klavierstücke op. 3 (Auszug); 7 Klavierstücke op. 11 (Épitaphe) <i>Béla Bartók</i> 11. März 1928 7 Klavierstücke op. 11 (Parlando; Lento; Tranquillo; Rubato) <i>Paul Arma</i>
Křenek, Ernst	19. August 1923 (Bauhaus-Woche) Concerto grosso Nr. 1 op. 10; 3. Symphonie op. 16 (nicht realisiert) <i>Weimarerische Staatskapelle, Hermann Scherchen</i>

Mahler, Gustav	17. Dezember 1920 Kindertotenlieder <i>Emmy Heim</i>
Milhaud, Darius	3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Mozart, Wolfgang Amadeus	21. April 1920 Klaviersonate Nr. 8 a-Moll KV 310 <i>Eduard Steuermann</i> 4. Dezember 1926 Violinkonzert (ohne weitere Angabe) <i>Gerhart Muench, Paul Klee</i> 29. November 1927 Musik für Violine & Klavier <i>Adolf Busch, Rudolf Serkin</i>
Müller, Sigfrid Walther	14. Dezember 1931 Kammermusik <i>Franz Genzel, Fritz Wawrowsky, Sigfried Walther Müller</i>
Muench, Gerhart	4. Dezember 1926 Violinsonate Nr. 1 <i>Gerhart Muench, Paul Klee</i>
Musorgskij, Modest	3. Dezember 1926 Bilder einer Ausstellung <i>Eduard Erdmann</i> 4. und 11. April 1928 Bilder einer Ausstellung, Kandinsky-Produktion am Theater Dessau <i>Orchester des Theaters, Arthur Rother</i> 10. Februar 1931 Klaviermusik <i>Eduard Erdmann</i>

Pfitzner, Hans	3. Juli 1920 Nachts op. 26 <i>Helge Lindberg, Bruno Hinze-Reinhold</i>
Rathaus, Karol	3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Ravel, Maurice	21. April 1920 Gaspard de la Nuit (Ondine) <i>Eduard Steuermann</i>
Reger, Max	1. Juli 1920 Präludien und Fugen op. 117 (Chaconne) <i>Adolf Busch</i>
Riegger, Wallingford	1. Dezember 1931 (AR) Suite für Flöte solo op. 8 <i>Nicolo Draber</i>
Rudhyar, Dane	1. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Satie, Erik	21. April 1920 Descriptions automatiques (Sur un vaisseau); Chapitres tournés en tous sens (Celle, qui parle trop; Le porteur de pierres grosses) <i>Eduard Steuermann</i>
Schnabel, Artur	3. Dezember 1926 Klaviersonate in fünf Teilen <i>Eduard Erdmann</i>
Schönberg, Arnold	21. April 1920 3 Klavierstücke op. 11 <i>Eduard Steuermann</i> 27. Oktober 1922 Pierrot lunaire op. 21 <i>Hermann Busch, Willy Noa(c)k, Anna Ibalde, Hans Treichler, Rudolf Schulz, Friedrich Hecker, Karin Dayas-Söndlin</i>

	19. August 1923 (Bauhaus-Woche) 6 Orchesterlieder op. 8, nicht realisiert
	27. September 1927 Streichquartett Nr. 3 op. 30 <i>Kolisch-Quartett</i>
	18. Januar 1929 Suite für Klavier op. 25 <i>Eduard Steuermann</i>
	10. Februar 1931 Klaviermusik <i>Eduard Erdmann</i>
	3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Schreker, Franz	24. November 1920 Lieder <i>Gisella Selden-Goth, Olga Schaeffer, Wilhelm Guttman</i>
Schubert, Franz	10. Dezember 1928 Klaviermusik <i>Eduard Erdmann</i>
Selden-Goth, Gisella	24. November 1920 Gesänge des Wanderers; Regenlied; Vom eigenen Tode; Bestattung; Einsame Gattin; Zeitlied <i>Gisella Selden-Goth, Olga Schaeffer, Wilhelm Guttman</i>
Smetana, Bedřich	10. Dezember 1928 Klaviermusik <i>Eduard Erdmann</i>
Steuermann, Eduard	18. Januar 1929 Klaviersonate <i>Eduard Steuermann</i>

Strang, Gerald	1. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Stravinskij, Igor'	19. August 1923 (Bauhaus-Woche) Geschichte vom Soldaten (Histoire du soldat) <i>Weimarer Staatskapelle, Hermann Scherchen, Carl Ebert, Fritz Odemar, Hermann Schramm, Ilse Petersen</i>
	3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Stuckenschmidt, Hans Heinz	17./18. August 1923 (Bauhaus-Woche) Musik zum Mechanischen Ballett & Mechanischen Kabarett <i>Lonny Ribbentrop, Hans Heinz Stuckenschmidt</i>
Szabó, Ferenc	3. Dezember 1931 (AR) Klaviermusik <i>Paul Arma</i>
Weiss, Adolph	1. Dezember 1931 (AR) Duo für Flöte und Viola <i>Hanna Smid, Nicolo Draber</i>
	<u>Ohne Angabe zu Komponist*in:</u>
	26. Januar 1921 »expressionistisches« <i>Eduard Steuermann</i>
	10. Februar 1921 Klavierwerke <i>Eduard Erdmann</i>
	3. April 1921 »Bachsche & Vorbachsche Musik« <i>Gottfried Galston</i>
	25. Januar 1922 Klavierwerke <i>Karin Dayas-Söndlin</i>

3. April 1922
 Kammermusik
Hilde Elgers, Xaver Mang, Carl Leonhardt

1928
 »moderne kammermusik«
Pál Hermann, Heinrich Neugeboren

6. Juni 1928
 »folkloristischer klavierabend«
Carola Lorey-Mikorey

1. März & 27. April 1929
 »moderne franzosen«
Paul Aron

13. März 1929
 Klavierabend
Franz Osborn

10. November 1929
 »alte kammermusik auf historischen instrumenten,
 lieder des 15. und 17. jahrhunderts, mit obligaten
 instrumenten ihrer zeit«
Ernst Duis, Peter Harlan, Edgar Lucas

21. und 24. Februar 1930
 Kammermusik
Alice Herkert, Franz Hibler, Kurt Arnold
(angekündigt als »Münchener Kammermusiktrio«)

8. April 1930
 Klavierwerke
Kurt Thomas

11. März 1931
 Kammermusik
Adolf Busch, Rudolf Serkin

21. Oktober 1931
 Klavierwerke
Paul Arma

Stand: 31.12.2024

Kurzbiografien von am Bauhaus lehrenden und studierenden Bühnenbildnerinnen und Bühnenbildnern (Auswahl)

Roman Clemens (1910–1992)

Bühnenbildner, Maler und Grafiker. Mitglied der Bauhaus-Kapelle (Banjo, Schlagzeug) und der Bühnenwerkstatt. Rezeption von Musik in Werk (z. B. *Spiel aus Form, Farbe, Licht und Ton* mit jazzartiger Musik, 1929) sowie Bühnenbilder für u. a. *Neues vom Tage* (Paul Hindemith), *Jonny spielt auf* (Ernst Křenek), *Der Zar lässt sich photographieren* (Kurt Weill) und *USA with Music* (George Antheil). Nach Bauhaus-Zeit langjährige Tätigkeit für Opernhaus Zürich, hier u. a. Uraufführung von *Mathis der Maler* (Paul Hindemith). Übersicht bei Roman Clemens: *Bühnenbilder*, Zürich/Leipzig 1941 (Daten tlw. nicht korrekt).

Erich Döhler (1903–1971)

Bühnenbildner und Regisseur. Nach Bauhaus-Zeit u. a. Bühnenbildner in Oldenburg, z. B. *Götterdämmerung* (Richard Wagner; 1933/34), und in Kassel, z. B. *Lady in the Dark* (Kurt Weill; 1951), *Flieder aus Wien* (Fred Raymond; 1949) und *Lohengrin* (Richard Wagner; 1949).

László Moholy-Nagy (1895–1946)

Fotograf, Maler, Grafikdesigner und Bühnenbildner. Gemeinsam mit Hans Heinz Stuckenschmidt u. a. Experimente mit Schallplatten zur ›Rillen-Musik‹, zu Geräuschen und der künstlerischen Erzeugung von Klängen mittels technischer Geräte, zudem Beiträge zum Konzept einer mechanischen Musik (z. B. in Bd. 4 der Bauhaus-Bücher). Rezeption von Musik im Werk, z. B. *Partiturskizze zu einer musikalischen Exzentrik* (1924) oder *Tagebuch einer Fliege* (1946) nach Béla Bartóks *Mikrokosmos* (Bd. 6, Nr. 142). Bühnenbilder für Krolloper: *Hoffmanns Erzählungen* (Jacques Offenbach), *Madama Butterfly* (Giacomo Puccini) und *Hin und zurück* (Paul Hindemith). Weitere geplant vgl. Klemperer-Biografie, u. a. *Begleitungsmusik zu einer Lichtspiel-Szene* (Arnold Schönberg). Kontakte mit zahlreichen Musiker*innen der Zeit, u. a. aus ungarischem Raum und zur Musikpädagogik (Heinrich Jacoby).

Georg Neidenberger (1907–1964)

Bühnenbildner, Architekt, Typograf und Maler. Nach Bauhaus-Zeit u. a. Professor für Typografie, Malerei, Grafik, Bühnenbild und Architektur an der Berliner Hochschule für Bildende Künste. Bühnenbildner u. a. am Landestheater Dessau, z. B. *Wiener Blut* (Johann Strauss; 1947), *Die Blume von Hawaii* (Paul Abraham; 1947) und *Der Zigeunerbaron* (Johann Strauss; 1947/48).

Hermann Clemens Röseler (1906–1934)

Maler und Bühnenbildner. Mitglied der Bauhaus-Kapelle (Banjo, Posaune, Saxofon). Bühnenbildner am Theater Stralsund, z. B. *La Belle Hélène* (Jacques Offenbach; 1929).

Xanti Schawinsky (1904–1979)

Maler, Bühnenbildner, Grafikdesigner und Fotograf. Mitglied in der Bauhaus-Kapelle (Alt- und Tenorsaxofon, Cello, Flex-a-ton, Lotusflöte) und der Bühnenwerkstatt (u. a. *Olga, Olga; Feminine Repetitionen; Steptänzer vs. Steppmaschine*). Theatermaler am Stadttheater Zwickau (1926/27), z. B. Bühnenbilder zu *Waldmeister* (Johann Strauss), später in Basel, z. B. Bühnenbild zu *Das Märchen von der steinernen Blume* (Sergej Prokofev; 1963). Im Anschluss Lehrer am Black Mountain College u. a. im Theaterfach. Rezeption von Musik in theatralischem Werk (u. a. Spektodramen und *Danse macabre*, 1938, mit Musik von John Evarts). Übersicht bei Torsten Blume/Annegret Laabs: *Xanti Schawinsky. Vom Bauhaus in die Welt*, Kunstmuseum Kloster Unser lieben Frauen Magdeburg, Stiftung Bauhaus Dessau, München 2021; dort auch Quellenangabe zu Stadtarchiv Zwickau mit Archivstücken.

Oskar Schlemmer (1888–1943)

Maler, Grafiker, Bildhauer und Bühnenbildner. Leiter der Bauhaus-Bühne. Vielfache Einbettung von Musik in Theater- und Tanzkonzepte. Kontakt mit zeitgenössischen Künstler*innen und Komponist*innen (u. a. Helge Lindberg, Arnold Schönberg, Hermann Scherchen, Paul Hindemith, Ernst Toch, Rudolf Wagner-Régeny, Albert Jeanneret) zur Beauftragung von Musik für das *Triadische Ballett* (1922, 1923, 1926, 1932 ff., vgl. Regieheft im Bauhaus-Archiv Berlin, zudem ThürStArch: StaatBauWei Nr. 45). Zahlreiche Bühnenbilder u. a. für Krolloper: *Die*

glückliche Hand (Arnold Schönberg; 1930), Staatsoper Dresden: *Macbeth* (Giuseppe Verdi; 1928; nicht realisiert?), *Spielzeug* (Elke von Clever-Petz nach Pëtr Il'ič Čajkovskij; 1928), Staatsoper Stuttgart: *Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Das Nusch-Nuschi* (Paul Hindemith; 1921), Stadttheater Breslau: *Le rossignol* und *Renard* (Igor' Stravinskij; 1929, Regieassistent: Felix Klee), Stadttheater Magdeburg: *Petruschka* (Igor' Stravinskij; 1927) und *Der holzgeschnitzte Prinz* (Béla Bartók; 1927). Sein Schwager Karl Tutein führte das *Triadische Ballett* während der Bauhaus-Woche auf.

Ursula Schuh (1908–1993)

Malerin, Bühnenbildnerin und Übersetzerin. Studium u. a. bei Wassily Kandinsky am Bauhaus Dessau. Heirat mit Oscar Schuh, danach u. a. Bühnenbildnerin für die Hamburgische Staatsoper, die Opernhäuser in Oslo, Berlin (Deutsche Oper) und Kopenhagen, z. B. *Don Giovanni* (Wolfgang Amadeus Mozart; 1969).

Friedhelm Strenger (1912–1997)

Bühnenbildner und Maler. Mitglied der Bauhaus-Kapelle (Klavier). Bühnenbildner u. a. in Lübeck, Meiningen, Gera, München, Essen (z. B. Uraufführung von Hans Werner Henzes *Die schlafende Prinzessin*, 1954) und Stuttgart. 1949–1951 Ausstattungsleiter in Freiburg, 1951–1965 Bühnenbildner in Hannover und 1965–1972 in Kiel (z. B. *Fidelio*, Ludwig van Beethoven; 1969/70)

Nr. 4
Otto Klemperer:
Robert Schumann: Symphony No. 3,
Introduction to Student Concerts at UCLA in Los Angeles
March 7, 1936

Aus:
Otto Klemperer: *Einführungsvorträge zu Konzerten*,
EB autograph 0904, Deutsche Nationalbibliothek,
Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung von:
Deutsche Nationalbibliothek,
Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main

Robert Schumann ^{Schumann} is just the
~~opposite~~ ^{contrast} to Mendelssohn.
Mendelssohn had an harmonious
Charakter. Schumann an unquiet
hypersensitive mind. He was
at first ~~studious~~ ^{studious} ~~giving~~ ^{giving} on the
University in Heidelberg. The atmos-
phere ~~at~~ ^{at} that University was
a very special one. Imagine
the gayest, most independent
youthful ^{spiritual} atmosphere in the
most beautiful part of Germany.
It is difficult to explain the
magic, glowing mood in Heidel-
berg, but if you hear the
Allegro movements of Schumann
than you may ~~get~~ ^{get} something
~~at it~~ ^{at it}. This enthusiastic
students atmosphere is very
characteristic for a part of
Schumanns music.
When it was decided that
Schumann should become a
musician he prepared himself
for the career of a pianist.
And how he prepared himself!!!
To make the fingers of his

[Seite 1]

2) right hand independent, he
isolated his third finger
by a knot ^{en}played only with
4 fingers. He naturally over-
marked and spoiled his
hand by this exaggerated ex-
periment, so that he had
to stop his pianistic ambition
and - good for us - became
a composer. A composer and
^{critic} ~~critic~~ ^{musician} ~~musician~~. The first great music
critic of the 19. century. He
founded the "Zeitschrift
für Musik" in Leipzig and
was a strong fighter ^{contre}
les philistins "against the
Philistines". That was the motto
over his whole artistic life.
His remarks about music,
his rules for a musician are
~~legat~~ still ^{valid} today 100 years later.
One of his very significant
remarks is: "children make
new music, if you hold your
^{ding} self on the ~~the~~ convention, the devil
of unproductivity is with you
and you are the most piddly full
artists"

[Seite 2]

3) He was a real "arandgardist" and the most sympathetic and generous artist. He did not know ~~any personal jealousy~~ ~~of~~ ~~jealousie de metier~~.
Now He greeted Chopin, Beethoven and Wagner with very important reviews. With Wagner he had some difficulty, he heard the Tannhäuser and was horrified. He expresses himself in a letter so Mendelssohn. But when he heard the opera a second time and ~~look back~~ ~~at~~ a things. The genius felt the genius. And what a prophecy when a last about while before his illness he greeted Brahms in a historical review as the young eagle from ~~Islam~~ ~~burg~~ (Brahms birthplace) the new ~~John~~ the musical Messiah. — He said before his illness. A brain disease developed more and more in his life. ~~during~~

[Seite 3]

That last Febr. 27. 1854 He
left suddenly a party of
friends and jumped into the
Rhine. Fishermen saved
him but he stayed in
mental darkness and died
two years later. He was
like a candle light burning
itself.
He will play for you ^{today} his third
Symphony, called the Rhinish
Symphony, because in the
fourth movement is a music
sounding like ~~a~~ processions
music in the catholic processions
in the Rhineland. This Symphony
is unusual ~~the~~ the number of
movements, there are 5 movements.
The very original rhythm of
the first movement is used
by Brahms too in his 3. ~~(Country Dance)~~
Symphony. A german Ländler
as 2. movement. A very poetic
slow movement, like a song.
As fourth movement ~~the~~ mentioned
Processions music.

[Seite 4]

5) The Finale, the 5. movement
a frisky student's music,
as ~~at~~ I told you before
"Hesidberg". Our time has
"a tendency against ~~the~~ Romantic"
and it is ~~fighting~~ against the
excesses of Romanticism
I think this fight is justified ~~But~~
never we should oppose the
purest and most sincere
Romantic ~~we~~ have: the roman-
tic music of R. Schumann

[Seite 5]

Nr. 5
Musik der Bauhaus-Kapelle:
Transkriptionen

Die Transkriptionen beziehen sich auf die Tonbandaufnahmen von
Andor Weininger in: Andreas Koener und Andor Weininger,
The Stages of Andor Weininger. From the Bauhaus to New York,
Budapest/New York 2008:

> Beispiel 1: »Du sollst nicht gehen« (Auszug)⁵⁶

> Beispiel 2: »Rheinländisch«⁵⁷

⁵⁶ Vgl. Weininger 2008, CD 1, Track 31. Auszug aus Booklet: »What can I play now? To be in the East: a very lovely melody, a Jewish melody. And we played this melody, which is a song. But we played it in a dance rhythm [...] – This was a very funny melody: it was through the nose [...]. And this was played together with the band, with percussion«. Es handelt sich um ein bekanntes jiddisches Lied, das etwa auch von Viktor Ullmann 1943 in Theresienstadt für Chor arrangiert wurde (Ullmann bezieht sich auf die Edition im *Jüdischen Liederbuch*, hg. vom deutschen Kreis im Makkabi-Weltverband, Berlin 1930, S. 81, das er besaß; vgl. Wolfgang Haders Nachwort zu: *Sechs jiddische Lieder*, Frankfurt a. M. 2016; außerdem Jasha Nemtsov, »Wandervögel auf Hebräisch«, in: *Jüdische Allgemeine* 22/2019, S. 19). Die Melodie dort weicht leicht von Weiningers ab.

⁵⁷ Weininger 2008, CD 2, Track 2. Auszug aus Booklet: »One of the nicest German dances was *Rheinländisch*. It is from the Rhine area. There are four parts and the four parts are different in rhythm. [...] This is a *Rheinisch* dance melody. Beautiful, nicht?«. Kursivierung original. Vgl. zur Transkription die Anmerkung von Christian Brandenburger: Das Arrangement versucht, kleine Varianten, die Weininger in verschiedenen Takes bzw. im Da capo spielt und die nicht als Fehler erscheinen, abzubilden. Die Akzente wurden nur übernommen, wenn sie als intendiert erschienen.

Beispiel 1: »Du sollst nicht gehen« (Auszug)

Transkription: Anastasiia Olenkova

$\text{♩} = 85$

9

17

25

33

41

Beispiel 2: »Rheinländisch«

Transkription: Christian Brandenburger

$\text{♩} = 116$

sempre con Ped.

5

10 *Un poco più mosso* ($\text{♩} = 132$)

15 [Fine?] *Meno* ($\text{♩} = 120$)

20

25 *riten.* *a tempo* *sf*

30 Aufnahme: Da capo bis T. 18; unklar, ob dort tatsächliches Ende

Essays

Richard Wagners Gesamtkunstwerk und Walter Gropius' Gründungsmanifest des Bauhauses: eine vergleichende Lektüre

Auch wenn Richard Wagner schon lange verstorben war, als das Bauhaus 1919 seine Türen öffnete, so lassen sich Spuren seines Schaffens auch rund um die berühmte Kunstschule finden, zum Beispiel in der künstlerischen Verarbeitung seiner Werke durch Studierende¹ oder mit Blick auf Produktionen und Personal der Berliner Krolloper, von der ebenfalls Fäden zum Bauhaus führen. Im Folgenden soll es nun aber weniger um solche personellen oder künstlerischen Berührungspunkte gehen, sondern um eine andere ›Nähe‹ von Komponist und Institution, um ein ästhetisches Konzept, das verschiedenfach in der Kunst- und Musikgeschichte wiederhallte²: das *Gesamtkunstwerk* als Synthese verschiedener Künste. Für beide Seiten – Wagner wie Bauhaus – spielte es eine wichtige Rolle, zumal in der Rezeption durch Musiker*innen, welche am Bauhaus zu Gast waren, etwa Stefan Wolpe, der im Rückblick gerade auf diesen kunstübergreifenden Blick verweist.³ Der vorliegende Beitrag setzt hier an und sucht eine vergleichende Gegenüberstellung der jeweiligen Konzeptionen: Richard Wagner trifft auf Walter Gropius – oder anders gesagt: Die Theoretisierungen in Wagners Schriften werden im Vergleich zum *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (1919) gelesen, dem Manifest aus Gropius' Feder, dem er ebenso gesamtkunstwerkliche Gedanken zugrundelegt.

Ideengeschichtliche Überschneidungen und Unterschiede sollen auf diese Weise hervorgehoben werden, wobei es darüber hinaus um einen Seitenblick auf den Zusammenhang von ›Musik und Bauhaus‹ insgesamt geht.

¹ Zum Beispiel Franz Ehrlich mit seiner *Idee zum RING*, Bühnenbildentwurf, Bleistift auf Transparentpapier, I 3797 G, Stiftung Bauhaus Dessau.

² Vgl. Celia Applegate, »Vorwort«, in: *The total Work Of Art. Foundations, Articulations, Inspirations*, hg. von David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger, Anthony J. Steinhoff, New York/Oxford 2021, S. x.

³ Vgl. den Beitrag von Annette Schwarzer zu Stefan Wolpe im vorliegenden Band.

Denn auch bei den Ausprägungen der verschiedenen ›Gesamtkunstwerke‹ zeigt sich eine Nähe beider Sphären, wie sie ebenso in der Einbettung von Musik in die Ausbildungspraxis am Bauhaus oder dem dortigen Konzertleben zu sehen ist. Insofern ist dieser Beitrag auch als Einladung gedacht, in der Betrachtung der berühmten Institution – wie der des nicht minder populären Komponisten – einen die Disziplinen und Künste verbindenden Blickwinkel zu wählen.

Das Gesamtkunstwerk nach Richard Wagner

Die Basis für den von Wagner geprägten Begriff des ›Gesamtkunstwerks‹⁴ wurde spätestens mit seinen drei Schriften *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Künstlertum der Zukunft* (1849) und *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849/50) geegnet.⁵ Der Komponist verstand unter dem Gesamtkunstwerk eine Kunstform, die verschiedene mediale Faktoren wie Musik (Gesang; Orchester), Dichtung (Handlung; Sprache), Mimik⁶ (Kostüm; Schauspiel), Bühnentechnik, Bühnenbild (inkl. Ausstattung) sowie – mit einem eigens für dieses Vorhaben entworfenen Festspielhaus – auch Architektur vereinen sollte. Zentral waren ein gegenseitiges Bedingen, Ergänzen

⁴ Verwendet nach Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 4. Auflage [= GSD], Bd. 3, hg. von Ernst W. Fritsch, Leipzig 1907, S. 156. – Die erste Erwähnung ist laut Neumann wohl allerdings in Eusebius Throndorfs *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827) zu verzeichnen. Ungewiss ist, ob Wagner diese Schrift kannte. Vgl. Alfred R. Neumann, »The earliest use of the term Gesamtkunstwerk«, in: *Philological Quarterly* 35 (1956).

⁵ *Die Kunst und die Revolution* und *Das Künstlertum der Zukunft* beziehen sich in der Erwähnung des Gesamtkunstwerks noch auf den idealisierten Zustand der antiken griechischen Tragödie: »das große griechische Gesamtkunstwerk« (*Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hg. von Dieter Borchmeyer, Bd. 5: *Frühe Prosa und Revolutionstraktate*, Frankfurt a. M. 1983, S. 296), »das große Gesamtkunstwerk der Tragödie« (ebd. S. 277) und fast schon prophetisch auf die Einzelkünste seiner Zeit, die »im Gesamtkunstwerk, im Drama« aufgehen würden (ebd., S. 261). In *Das Kunstwerk der Zukunft* formuliert Wagner explizit aus, was er unter dem Gesamtkunstwerk versteht, warum es unter anderem entstehen muss, was es bedingt, was es vermag, was dessen Ursprung ist, was es ausmacht und wovon es sich abhebt (GSD, Bd. 3, S. 42–177).

⁶ Mit Mimik meint Wagner die gesamte Umsetzung der »dramatische[n] Absicht des Darstellers [...] bis in den einzelnsten Zug, Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht« (GSD, Bd. 4, S. 177–179), vgl. Christina Monschau, »Wagners Mimik-Ideal in Idee und Praxis«, in: *Wagner-Lesarten. Aufführungspraktische Miszellen*, hg. von Kai Hinrich Müller, Köln 2021, S. 3; dies., *Mimik in Wagners Musikdramen. Die Selbstentäußerung als Bedingung und Ziel?*, Würzburg ²2021 [= Monschau 2021], S. 15.

und Erweitern jener Faktoren, um – mit den Worten Ulrike Steinhausers gesprochen – in dem »Zusammenwirken ihre Vereinzelung [zu] überwinden«⁷; ein Geben und Nehmen zwischen den medialen Faktoren also, das nach Wagner mit einem Gesetz der Natur, nach welchem nichts nur für sich bestehen kann, vergleichbar sei.⁸

Das hierbei durchscheinende, in der Kulturlandschaft des 19. Jahrhunderts insgesamt zunehmende Experimentieren mit Auflösungen fester Grenzen zwischen den Künsten lässt sich für den deutschsprachigen Raum etwa in Andrea Gotttdangs Studie *Vorbild Musik* (2004)⁹ nachvollziehen. Mit dem Abflauen des Geniekults und einer wachsenden Verbreitung von Künstlerkollektiven im 20. Jahrhundert weitet sich jener Gedanke einer Vereinigung unterschiedlicher künstlerischer Ansätze dabei noch weiter aus: Komponist*innen, bildende Künstler*innen, Schriftsteller*innen, Dichter*innen, aber auch Architekt*innen beziehen immer weitere Kunstschaaffende fremder Disziplinen in ihre Arbeit mit ein. Passend hierzu schreibt Alexandra Vinzenz, es könne »nicht von einer gezielten Theorie-Rezeption die Rede sein, sondern vielmehr von einem auf breiter Front sich vollziehenden Aufgreifen und Realisieren von Diskussionen des beginnenden 20. Jahrhunderts«.¹⁰

Wenn nun in verschiedenen Künsten ähnliche Phänomene in zeitlicher Nähe auftreten, so ist oft vom »Zeitgeist« oder von »Querverbindungen« die Rede. Tatsächlich ist es aber nicht immer möglich, konkrete Beeinflussungen, Adaptionen oder andere Verbindungen zu belegen. Und so lässt sich auch nicht jeder Ansatz einer Vereinigung verschiedener Künste automatisch mit anderen in Beziehung setzen oder – mit musikwissenschaftlichem Reflex gesprochen – auf Wagners Idee eines Gesamtkunstwerks zurückführen. Anders gesagt: Interdisziplinär ausgerichtete Forschungen mögen belegen, dass bestimmte gesellschaftliche, politische, ökonomische sowie

⁷ Ulrike Steinhauser, Artikel »Musik und Architektur, Musiktheorie und Architektur, Synthese von Musik und Architektur«, in: *MGG online*, hg. von Laurenz Lütken, New York et al. 2016 f., <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532194>>, 01.08.2025 [= Steinhauser 2016]; GSD, Bd. 3, S. 69 f. und 117, sowie Monschau 2021, S. 27 f.

⁸ Ebd.

⁹ Andrea Gotttdang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, München et al. 2004; zudem: Harald Szeemann (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau et al. ²1983.

¹⁰ Alexandra Vinzenz, *Vision Gesamtkunstwerk. Performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld 2018 [= Vinzenz 2018], S. 72.

kulturhistorische Einflüsse zu einer bestimmten Zeit ähnliche Tendenzen künstlerischen Verhaltens, Bestrebens und Reagierens auslösen können – eben auch ein vermehrtes Auftreten von Grenzen überschreitenden künstlerischen Ansätzen –; dem Gesamtkunstwerk ähnelnde Konzepte müssen jedoch nicht notwendig zur Wagner-Rezeption zählen. Gleichwohl zeigen durch das Wagner'sche Gesamtkunstwerk nachweislich angeregte Kunstformen und Bewegungen, dass dessen Vision einer medialen Synthese in *einem* Werk in ihrer ideellen und ästhetischen Konzeption genügend Anknüpfungspunkte bot, um als Inspirationsquelle für die verschiedensten progressiven Kunstvorstellungen zu dienen.¹¹ So findet sich das Bestreben etwa bei universell ausgerichteten Künstlern wie Wassily Kandinsky¹² und Kurt Schwitters¹³, bei Schauspielern wie Edward Gordon Craig¹⁴, in Zusammenschlüssen Kunstschaffender wie in der Wiener Kunstszene um die Jahrhundertwende, etwa die als Gesamtkunstwerk konzipierte Wiener Secessions-Ausstellung mit Max Klinger, Gustav Mahler und Gustav Klimt¹⁵, in der Dada-Bewegung zum Beispiel im »Cabaret Voltaire«¹⁶ oder bei den

¹¹ Vgl. unter anderem Anders V. Munch, *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture. From Bayreuth to Bauhaus*, Aarhus 2021, S. 10–17.

¹² Kandinskys bildnerisches Schaffen wäre ohne die Verbindung zu Musik, Tanz, Theater und Architektur nicht zu denken, vgl. u. a. Joachim Noller, »KLANG/BEWEGUNG. Musik und Tanz im modernen Gesamtkunstwerk [Kandinsky-Schreyer-Schlemmer]«, in: *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts*, hg. von Constantin Floros et al., Frankfurt a. M. et. al. 2000, S. 15–26; Wolfgang Dömling, »Die reine abstrakte Form des Theaters«. Kandinsky, Schönberg und das experimentelle Theater«, in: ebd., S. 27–34.

¹³ Etwa *Merzbau* (vgl. Martino Stierli, *Montage and the Metropolis Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven/London 2018, S. 107; Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters »Merzbau«: The Cathedral of Erotic Misery*, New York 2020).

¹⁴ Der englische Schauspieler Edward Gordon Craig ging ungefähr zeitgleich (1908) wie Adolphe Appia davon aus, dass dem Theater eine Schlüsselrolle bei der Sinneserweiterung des Menschen zukomme. Dazu war für ihn, und hier weiche er, so Vinzenz, von Appia ab, »die Gleichwertigkeit der Darstellungsmittel – Bewegung, Wort, Linie, Farbe und Rhythmus – unbedingt Grundvoraussetzung« (Vinzenz 2018, S. 61).

¹⁵ Vgl. Jörg Jewanski/Rolf Ketteler, Artikel »Musik und Bildende Kunst, Bildende Künstler und Musik, Bildwerke und Musik«, in: *MGG online*, hg. von Laurenz Lütteken, New York et al., <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/406880>>, 01.08.2025.

¹⁶ »Der Mitgründer des 1916 eröffneten Cabaret Voltaire, Hugo Ball, war sicherlich eine treibende Kraft in der Hinwendung zum Gesamtkunstwerk. Er vertrat die Idee, die Künstlerkneipe solle Tanz, Literatur und Kunst vereinen. Er und seine künstlerischen Weggefährten*innen begrenzten sich nicht nur auf eine Kunstform. Neben den einzelnen Beiträgen, die als Gesamtwerke fungieren sollten, versuchte Ball auch Formate zu schaffen, wie die Soireen, die unterschiedliche Kunstformen kombinierten.«, in: Elena d'Amato, *Dada und das Gesamtkunstwerk. Ein Versuch, uns einem umstrittenen Begriff*

frühavantgardistischen Künstlerkollektiven auf dem Monte Verità,¹⁷ im Bereich des Tanzes beispielsweise bei Rudolf von Labans Ansatz, Improvisation, Gymnastik, Tanz, Gesang, Sprache und Raum zu verbinden, oder bei Isadoras Duncans Vorlesung zum *Tanz der Zukunft* (1903). Auch für das Bauhaus lässt sich zumindest ideell eine Nähe zu Wagners Gesamtkunstwerk nachweisen. Wie diese Idee die Geburtsstunde des Bauhauses prägt, lässt sich am Manifest von Walter Gropius in Gegenüberstellung mit den Schriften Wagners aufzeigen.

Die Idee des Gesamtkunstwerks im Gründungsmanifest von 1919

Walter Gropius legt in dem Programm (1919)¹⁸ mit der Forderung einer künstlerischen Einheit – dem »Einheitskunstwerk«, wie er es nennt, dem »große[n] Bau«¹⁹ – durch die »Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen, also Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk«²⁰, den Grundstein zu einer neuen Baukunst. Um diese zu erreichen, war das Programm der Bauhaus-Lehre sowohl handwerklich und künstlerisch als auch lebensumfassend und philosophisch-ideell ausgerichtet.²¹ Schon das Titelblatt mit Lyonel Feiningers Holzschnitt zeigt einen sakral wirkenden Bau, dessen Turmspitzen mit die Malerei, Skulptur und Architektur repräsentierenden Sternen bekrönt zu sein scheinen, deren Strahlen einander durchscheinen und so eine Art Einheit ergeben.²² In Wagners Schilderung vom Ursprung seines Gesamtkunstwerks sind es die drei Schwesternkünste Tanz-, Ton- und Dichtkunst²³, die einst aus der menschlichen Natur erwachsen seien und aus deren »schönste[r] Neigung und Liebe sinnlich und

anhand einiger Dada-Beispiele zu nähern, <<https://www.cabaretvoltaire.ch/blog/dada-und-das-gesamtkunstwerk>>, 01.08.2025; Hugo Ball, »Das Münchener Künstlertheater (Eine prinzipielle Beleuchtung)«, in: *Phöbus* 1/2 (Mai 1914), S. 73.

¹⁷ Vgl. unter anderem Mona de Weerdt/Andreas Schwab, *Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde*, Bern 2018.

¹⁸ Vgl. als Einführung zum Bauhaus-Manifest unter anderem Magdalena Droste, »Walter Gropius' Bauhaus-Manifest«, in: *bauhaus imaginista*, hg. von Marion von Osten und Grant Watson, Zürich 2019.

¹⁹ Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, Weimar 1919 [= Gropius 1919], S. 2.

²⁰ Ebd.

²¹ Vinzenz 2018, S. 177.

²² Laut Droste sei das »Einheitskunstwerk« Sinnbild eines Gesamtkunstwerks (Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, Köln 1990 [= Droste 1990], S. 19).

²³ GSD, Bd. 3, S. 67.

geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen«²⁴ das sogenannte ›Kunstwerk der Zukunft‹ entstehen werde.²⁵

»Beim Anschauen dieses entzückenden Reigens der ächtesten, adeligsten Musen des künstlerischen Menschen, gewahren wir jetzt die drei, eine mit der anderen liebevoll Arm in Arm bis an den Nacken verschlungen [...] – um endlich Alle, fest umschlungen, Brust an Brust, Glied an Glied, in brünstigem Liebeskusse zu einer einzigen, wonniglebendigen Gestalt zu verwachsen. – Das ist das Lieben und Leben, Freuen und Freien der Kunst, der Einen, immer sie selben und immer anderen, überreich sich scheiden- den und überselig sich vereinigenden.«²⁶

Greift man dieses Bild der Schwesternkünste auf und liest sodann – auch mit Blick auf Gropius' zweite Inspirationsquelle für eine gleichberechtigte Zusammenarbeit aller Gewerke und Künste: die mittelalterliche Dombauhütte²⁷ – seine Formulierung eines »Urquell[s] schöpferischen Gestaltens«, so liegt nahe, dass der Gedanke eines weiter zurückreichenden Ursprungs der Vereinigung der Künste nicht nur Wagners, sondern auch das Denken von Gropius geprägt haben könnte. Im Bauhaus sind es nicht Tanz-, Ton- und Dichtkunst, die ein neues Gesamtkunstwerk bilden (sollen), sondern Architektur, Handwerk und Kunst, welche ineinanderfließen und sich zu einem Einheitswerk ergänzen (sollen). Die Vereinigung der bis dahin an Akademien meist separat unterrichteten Künste zielt hier demnach nicht wie bei Wagner auf das Ansprechen verschiedener Sinne zur auditiven und visuellen Erfassung des Menschen²⁸ in dessen Umfeld (durch die Einbettung in eine Handlung), sondern das im Manifest vorgestellte Konzept ist in erster Linie auf die visuellen Künste und das Handwerk bezogen – eine transdisziplinäre Werkgemeinschaft im visuell-bildnerischen Bereich also, um den ›Bau der Zukunft‹ hervorzubringen.

Im Manifest liegen die ideellen Berührungspunkte mit Wagners Konzeption vor allem 1.) im kritischen Auseinandersetzen mit tradierten Regeln;

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 116.

²⁶ Ebd., S. 67 f.; zum Vergleich s. auch S. 154–156.

²⁷ Vinzenz 2018, S. 177; Vinzenz verweist auf Peter Hahn, »Black Box Bauhaus. Ideen und Utopien der frühen Jahre«, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten*, Ausst. Kat., Stuttgart 1994, S. 22–25, und zum Aspekt der Mittelalterbegeisterung, vor allem der Gotik um 1900, auf Roger Fornoff, *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim 2004, S. 369–379.

²⁸ Auditiv, um das Innere des Menschen, und visuell, um das Äußere des Menschen sinnlich erfahrbar zu machen, vgl. GSD, Bd. 3, S. 63 f.; Monschau 2021, S. 26.

2.) im Konzept einer neuen Schule; 3.) im Überwinden von Eitelkeit und Egoismus einzelner Disziplinen; 4.) im Aufgehen in einem künstlerischen Miteinander; 5.) in der Rückbesinnung auf ein Ursprüngliches – hier das Handwerk; 6.) in einer gesellschaftlichen ›Reformation‹; 7.) im Aufgehen in etwas Größerem und 8.) in Anspielungen auf eine neue ›Kunstreligion‹. Dies soll im Weiteren in Gegenüberstellung mit Wagners Ideen aus seinen Schriften exemplifiziert werden.

Kritische Auseinandersetzung und Konzept einer neuen Schule

Gropius' Vision eines Einheitswerks ging wie Wagners Idee eines Gesamtkunstwerks mit der festen Verbindung von Theorie und Praxis einher. Das Bauhaus-Programm verspricht in diesem Sinne einen für die »freie Entfaltung der Studierenden«²⁹ passenden Rahmen, den vorangegangene Kunstschulen nicht erreicht hätten.³⁰ Es geht um eine individuelle Ausschöpfung von Kreativität und die Ermutigung der Studierenden, das eigene Schaffen und das überlieferte Wissen kritisch zu hinterfragen. Dies lässt sich durchaus mit Wagners Abwendung von bestehenden Konventionen und seinem Entwurf einer eigenen, hiervon losgelösten Schule vergleichen, die durch seine Unzufriedenheit mit dem (in seinen Augen schlechten) Einfluss von Traditionen und Bühnenstandards auf potenziell Mitwirkende ausgelöst wurde.³¹ Doch während Studierende am Bauhaus »handwerklich«, »zeichnerisch-malerisch« und »wissenschaftlich-theoretisch«³² ausgebildet werden sollten, waren für Wagner in der Planung der Gesangsschule insbesondere musikalische, darstellerische, sprachliche und deklamatorische Förderung,³³ frei von tradierten schablonenartigen Vorgaben,³⁴ und zu einem gewissen Teil das Studium der Bildenden Künste relevant.³⁵ Bildung im Sinne von schicklichen Traditionen sollte vermieden werden, weil diese die Gefahr

²⁹ Carmen Steins, »Das Bauhaus und die Illusion der unbegrenzten Möglichkeiten«, in: *Identitäten*, <<https://doi.org/10.58079/ptid>>, 01.08.2025.

³⁰ Gropius 1919, S. 1.

³¹ GSD, Bd. 8, S. 133; s. auch ein Brief an Röckl, in: *Sebastian Röckl, Ludwig II. und Richard Wagner. 1864–1865*, München 1903, Signatur A 517 I c, S. 65 f.; Monschau 2021, S. 142 f.

³² Gropius 1919, S. 3.

³³ GSD, Bd. 8, S. 160 f.

³⁴ Günter Vulpus, *Das mimische Element bei Richard Wagner*, Heidelberg 1929, S. 7.

³⁵ Wagner soll dem Sänger Unger geraten haben, Galerien zu besuchen, um seinen »Gesichtskreis« zu erweitern (vgl. *Richard Wagner als Vortragsmeister. Erinnerungen von Julius Hey*, hg. von Hans Hey, Leipzig 1911).

berge, die »Anmut einer erhabenen Natürlichkeit«³⁶ zu gefährden. Im Kern strebt Gropius Ähnliches an: Seine Schule sollte »selbstständig schaffende Künstler«³⁷ hervorbringen, die nicht länger in »klassentrennende[r] Anmaßung« eine »hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern«, sondern »gemeinsam den neuen Bau der Zukunft [...] erschaffen«³⁸ würden.

Für beide scheinen Selbstständigkeit der Kunstschaffenden und Gemeinschaft wesentliche Ziele gewesen zu sein. Auch die Einstellungskriterien waren für Wagner nicht primär herausragende Schulung und Bekanntheitsgrad, sondern Aufgeschlossenheit für Neues und Unbefangenheit. Er begrüßte bei Mitwirkenden eine mimisch-gestische Beredsamkeit und Gewandtheit³⁹ sowie eine ausdrucks- bzw. wandlungsfähige,⁴⁰ formbare und deutliche, kräftige, jedoch nicht zwangsläufig gut geschulte Singstimme.⁴¹ Dafür war es zuträglich, frei von Vorprägungen zu sein.⁴² Auch das Programm des Bauhauses ermöglichte, »soweit es der Raum« erlaube, die Zulassung für »jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhaus als ausreichend erachtet wird.«⁴³ Gropius misst der Bereitschaft der Studierenden, sich für das Profil einer neuen Schule zu öffnen, hier eine stärkere Gewichtung zu als einer herausragenden fachlichen Qualifizierung.

Eitelkeit der Disziplinen und künstlerisches Miteinander

Mit der Idee einer neuen Schule, dem Durchbrechen vorgegebener Regeln und dem Hinwenden zu einem gemeinschaftlichen Schaffen ist bei Wagner wie Gropius ein Abschied von einer für sich stehenden »eitlen Kunst« verwoben. Gropius' Ziel einer »Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit« durch die »Wiedervereinigung« von Malerei, Bildhauerei und Architektur mit Rückbesinnung auf das Handwerk geht einher mit einer Kritik am Kunstwesen seiner Zeit, in der bildende Künste »in selbstgenü-

³⁶ GSD, Bd. 10, hg. von Richard Sternfeld, Leipzig 1911, S. 301 f.

³⁷ Gropius 1919, S. 2.

³⁸ Ebd., S. 1.

³⁹ Eintrag vom 6. Januar 1881 in: Cosima Wagner, *Die Tagebücher 2*, hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich 1976, S. 659.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Monschau 2021, S. 62.

⁴² GSD, Bd. 9, S. 158.

⁴³ Gropius 1919, S. 3.

samer Eigenheit« stünden, aus der sie wiederum erst durch ein »bewusstes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander wieder erlöst werden« könnten.⁴⁴ Diese Positionierung zur Kultur seiner Zeit findet sich auch in Wagners Schriften, in welchen er die »Verzerrtheit und widerliche Hohlheit« des »modernen Theaterwesens«⁴⁵ und die damit einhergehende »kalte Ruhe des Egoismus«⁴⁶ beklagt. Er bezeichnet zum Beispiel das Benehmen von Primadonnen als egoistisch und eitel, moniert darüber hinaus Unwissenheit von Sängerinnen und Sängern über das, »was der [jeweils] andere [auf der Bühne gerade] singt oder sonst vornimmt«⁴⁷, sowie die »persönliche Eitelkeit« der Darstellenden, durch die sie im »Lichte völliger Stupidität«⁴⁸ erschienen. Wagners Gegenkonzept ist Gropius' Ideal vom »Mit- und Ineinanderwirken« sehr ähnlich. Er schreibt:

»Erst wenn der Trotz aller drei Kunstarten auf ihre Selbstständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzugehen; erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben. [...] Nicht vereinzelt können diese aber entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unserer Lebensverhältnisse.«⁴⁹

Rückbesinnung auf Ursprüngliches

Angeregt vom Gedanken künstlerischer Einigkeit, forderte man im Bauhaus einen »freundschaftlichen Verkehr zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit«, der von weiteren künstlerischen Aktivitäten geprägt sein (»Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste«⁵⁰) sowie die Entwicklung der Studierenden »zu tüchtigen Handwerkern und selbstständig schaffenden Künstlern [...] und eine Arbeitsgemeinschaft führender und werdender Werkkünstler« fördern sollte. Ziel war ein aus einem

⁴⁴ Ebd., S. 1.

⁴⁵ GSD, Bd. 4, S. 277.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ GSD, Bd. 9, S. 220; dass keiner einen Sinn »für das Ganze« habe, schreibt er außerdem in GSD, Bd. 7, S. 277.

⁴⁸ GSD, Bd. 9, S. 167.

⁴⁹ GSD, Bd. 3, S. 93, 123.

⁵⁰ Gropius 1919, S. 2.

sich ergänzenden und ähnlich denkenden Kollektiv entstehendes Schaffen.⁵¹

Zusätzlich zum Einheitsgedanken spielt hier auch eine Rückbesinnung auf das Handwerk mit ein. Obgleich das Verhältnis von Wagner und Gropius zum Handwerk differiert, lässt sich dieser Aspekt als Verbindungspunkt auffassen: Er beinhaltet nicht nur die Übereinstimmung, dass – in Rückbesinnung auf die Handwerkskunst – sowohl im Bauhaus Studierende ihre Lehrer als auch dessen direktes Umfeld Wagner als ›Meister‹ bezeichneten, sondern auch in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) und in seinen schriftlichen Ausführungen wird die Bedeutung des Handwerks als Grundlage künstlerischen Schaffens deutlich, wenngleich, so Wagner, der Punkt kommen müsse, an welchem man über das reine Handwerk hinauswache.⁵² Für das Konzept von Gropius hingegen ist das Handwerk nicht nur grundlegend, sondern steht in dessen Zentrum, um sich mit der Kunst zu vereinen. Michael Bies erklärt, dass Studierende am Bauhaus »nicht länger von Handwerkern getrennt und auch nicht länger in Kunstakademien in ein als ›Beruf‹ verstandenes Künstlertum eingeführt«, »sondern zunächst in Werkstätten als Handwerker ausgebildet«⁵³ und die klassische »Schule« durch die ›Werkstatt«⁵⁴ ersetzt werden sollten. Während das Handwerk für Wagner nur eine grundlegende Notwendigkeit für die Befähigung zum Erschaffen der eigentlichen freien Kunst bedeutet, bildet es für Gropius in Vereinigung mit der Kunst das Herzstück des Bauhauses.

Reformation

Wie die meisten von der Gesamtkunstwerk-Idee angeregten progressiven Neuansätze in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts ist auch Gropius' Gründung einer Schule nicht getrennt von gesellschaftsverän-

⁵¹ Ebd., S. 2.

⁵² Wagner schreibt über sich, er erlerne ein Handwerk, um mehr Selbstständigkeit im Komponieren zu erlangen (Richard Wagner, »Zukunftsmusik«. *Brief an einen französischen Freund als Vorwort einer Prosa-Übersetzung seiner Operndichtungen*, Leipzig 1861, S. 13).

⁵³ Michael Bies, *Das Handwerk der Literatur. Eine Geschichte der Moderne 1775–1950*, Göttingen 2022 [= Bies 2022], S. 288; Bies verweist außerdem auf Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998, S. 475–513.

⁵⁴ Bies 2022, S. 288.

dernden Bestrebungen zu betrachten. Er verfolgt eine Transformation der Gesellschaft durch das mit der Schule des Bauhauses ermöglichte Einheitswerk⁵⁵ im Bau der Zukunft. Was Wagner mit seinem Gesamtkunstwerk-Konzept verfolgte, ist vergleichbar, wenn auch deutlicher von einer sozialpolitischen Vision angetrieben: Wagners in den Revolutionsjahren 1848/1849 aus der Taufe gehobenes Konzept des ›Kunstwerks der Zukunft‹ ist durchtränkt von politischer und gesellschaftlicher Kritik.⁵⁶ Die Forderung von Gropius, dass Studierende ihre Arbeit am Bauhaus in »[s]tändige[r] Fühlung mit Führern der Handwerke und Industrien im Lande« und »mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volke durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen«⁵⁷ vornehmen sollten, dürfte ebenfalls auf Bemühungen hindeuten, in den Studierenden ein Bewusstsein für gesellschaftsrelevantes Wirken auszubilden.⁵⁸

⁵⁵ Haus gibt Gropius' Haltung wieder, die an Wagners Schrift *Das Künstlertum der Zukunft* (1849) erinnert: »1918 bildete sich unter dem Eindruck der Novemberrevolution und nach dem Vorbild der Arbeiter- und Soldatenräte der ›Arbeitsrat für Kunst‹, Gropius gehörte dessen Leitung an und veröffentlichte im ›Deutschen Revolutionsalmanach für das Jahr 1919‹ einen Aufruf unter dem Titel ›Baukunst im freien Volksstaat‹. Dort schrieb er: ›Der alte Staat herrschte mit der Geste des Gewalthabers über die Kunst. Der neue Staat muß ihr dienen, um sich das große Beiwort ›der Freie‹ erst zu erringen. Gropius forderte nun nicht mehr Stil und Form, sondern ›Gemeinsamkeit im Geistigen, die erst den natürlichen Rhythmus der Gesamtheit schafft. Eine große allumfassende Kunst setzt die geistige Einheit ihrer Zeit voraus, sie braucht die innigste Verbindung mit der Umwelt, mit dem lebendigen Menschen [...]. Das heutige Geschlecht muß von Grund auf neu beginnen, sich selbst verjüngen, erst eine neue Menschlichkeit, eine neue Lebensform des Volkes schaffen. Dann wird die Kunst kommen [...] dann wird das Volk wieder mitbauen an den großen Kunstwerken seiner Zeit. Die Künste werden aus ihrer vereinsamten Abgeschiedenheit in den Schoß der allumfassenden Baukunst zurückfinden [...]‹.« (Andreas Haus, »Bauhaus – geschichtlich«, in: *Bauhaus*, hg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Potsdam 2006, S. 17 f.).

⁵⁶ Um nur zwei Beispiele zu nennen: Wagners Kritik an Egoismus und Eitelkeit in den Künsten lässt sich mit seiner Kritik an der egoistischen Eitelkeit der Erfahrung als Vorurteil gegen die Unwillkür des individuellen Handelns, die den Untergang des Staates bedeute (GSD, Bd. 4, S. 54), in Verbindung bringen. Oder sein künstlerisches Ziel, in seinem Werk den Menschen vollständig und wahrhaftig widerzuspiegeln (ebd., S. 72 f.), damit Zuschauer sich darin als Individuen wiedererkennen würden, basiert auf der Kritik am Zustand der Gesellschaft, welche nur aus einer »gesellschaftlichen grauen genormten Masse« bestünde (Monschau 2021, S. 34 f.; GSD, Bd. 4, S. 73).

⁵⁷ Gropius 1919, S. 2.

⁵⁸ Monschau 2021, S. 35.

Aufgehen in etwas Größerem und Kunstreligion

Wenngleich Anspruch und Wirklichkeit nicht immer voll zur Deckung kamen, sind die vom Gesamtkunstwerk-Gedanken angeregten Bewegungen oft Leitbilder für Reformbestrebungen ihrer Zeit gewesen. In Bezug auf das Bauhaus äußerte sich Mies van der Rohe 1953 rückblickend: »Nur eine Idee hat die Kraft, sich so weit zu verbreiten.«⁵⁹ Das große Ziel, eine grundlegende Veränderung zu bewirken, bringt dort, wo Neuartiges auf Altbewährtes trifft, eine enorme Energie hervor: zum einen jene, die eine Umsetzung progressiver Ideen häufig erfordert, und zum anderen jene, die mit den darauffolgenden positiven und negativen, möglicherweise kulminierenden Reaktionen einhergeht. Wie die polarisierende Wirkung von Wagners Gedankengut und Schaffen schon zu dessen Lebzeiten zeigt, geht eine solchermaßen geballte Energie um Innovation und Reaktion zudem nicht selten mit Verteufelung oder Überhöhung einher. Auch zeigt das Beispiel Wagners, dass eine solche Überhöhung provoziert werden bzw. in der Idee angelegt sein kann: Was Wagner seinem Publikum, seinen Mitwirkenden und Gönner*innen abverlangte, die Hörigkeit und Hingabe zahlreicher Anhänger*innen, und wie er sich selbst dazu positionierte, versetzte ihn leicht in die Rolle eines ›Kunstpropheten‹. Seine Forderung absoluten Aufgehens aller Mitwirkenden im Gesamtkunstwerk – in etwas Größerem – und der dafür notwendigen Selbstaufgabe⁶⁰ war verbunden mit einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Werk.⁶¹ Sowohl bei ihm als auch bei Gropius erscheint die Idee in ihren Grundfesten wie eine neue ›Kunstreligion‹. Dies äußert sich bei Wagner nicht nur in zeremoniellen Erscheinungen vom zyklischen Bühnenfestspiel bis hin zum Bühnenweihfestspiel *Parsifal*. Bereits im 1849er-Pamphlet *Die Revolution* scheint er die Kunst auf die Ebene des Religiösen zu stellen: »[D]as Heilige allein ist der freie

⁵⁹ Ludiwg Mies van der Rohe: Rede vom 18.05.1953 anlässlich des 70. Geburtstags von Walter Gropius, zitiert in Helmut Erfurth, *Junkers, das Bauhaus und die Moderne*, Dessau 2010, S. 56 f.

⁶⁰ Zu seinem Prinzip der von Wagner so bezeichneten »Selbstentäußerung«: GSD, Bd. 9, S. 220); Monschau 2021, S. 146–148, S. 155.

⁶¹ Denn nur, wenn das Werk in Gänze verstanden und verinnerlicht würde, könnten Mitwirkende auf ihren Instinkt vertrauen, der unabdingbar sei für das Hervorrufen von »vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen« (GSD, Bd. 9, S. 158). Vergleichbares, hinsichtlich einer intensiven Verinnerlichung und Auseinandersetzung, fordert Gropius, wenn er schreibt: »Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren« (Gropius 1919, S. 1).

Mensch, und nichts Höheres ist denn Er«⁶² bzw. »[d]as höchste Gut des Menschen ist seine schaffende Kraft, das ist der Quell, dem ewig alles Glück entspringt«, und schließlich ist die Rede von einem »neue[n] Evangelium des Glücks«. Und in *Die Kunst und die Revolution* (1849) stellt er das menschliche Schaffen, die Kunst, gar über die Religion:

»Mehr und besser als eine gealterte, durch den Geist der Öffentlichkeit verleugnete Religion, wirkungsvoller und ergreifender als eine unfähige, lange an sich irre gewordene Staatsweisheit, vermag die ewig jugendliche Kunst [...] dem leicht an wilde Klippen und in seichte Flächen abweichenden Strome leidenschaftlicher sozialer Bewegungen ein schönes und hohes Ziel zuzuweisen, das Ziel edler Menschlichkeit.«⁶³

Bei Gropius' Vorstellung findet sich dieser Aspekt hingegen in einer Zusammenarbeit zwischen Meistern und Studierenden, die von »heiteren Zeremoniell[en]«⁶⁴ geprägt sein solle, und in der Beschreibung seiner Vision: einer Einheit aus »Architektur und Plastik und Malerei«, die »aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens«.⁶⁵ Dazu passt dann auch wieder das sakral anmutende Titelblatt des Gründungsmanifestes, das eine Art Kunsttempel zeigt.⁶⁶ Was Steinhauser in Bezug auf die Bauhaus-Bewegung mit Visionen der Architekten im Umkreis des Expressionismus⁶⁷ in Verbindung bringt – architektonische Fantasien »von ›Kunsttempeln‹, Theater- und Konzerthäusern, die nicht nur als Zweckbauten für Musik und Drama, sondern selbst als ›klingende Architektur‹ verstanden wurden«⁶⁸ –, das wurde bereits zu Wagners Lebzeiten ebenso dem Bayreuther Festspielhaus nachgesagt: Man sprach nicht nur von Wagners Ansatz als

⁶² Richard Wagner, »Die Revolution«, in: *Volksblätter*, 14 (08.04.1849), S. 54, Sp. 2. Folgezitate ebd.

⁶³ GSD, Bd. 3, S. 38.

⁶⁴ Gropius 1919, S. 2.

⁶⁵ Ebd., S. 1.

⁶⁶ »[Der] religiöse Geist spiegelte sich auch in der kristallinen Architektur wider, die vermehrt sakrale Elemente einbezog. Augenfällig wird dies mit dem von Lyonel Feininger (1871–1956) gestalteten Deckblatt des Bauhausmanifests, das den Holzschnitt einer gotischen Kathedrale zeigt, oder den frühen architektonischen Entwürfen, die ganz dem Expressionismus verpflichtet sind« (Vinzencz 2018, S. 186); auch die AEG-Turbinenfabrik in Berlin wurde von Peter Behrens als »Kathedrale der Arbeit« bezeichnet (Droste 1990, S. 14).

⁶⁷ Steinhauser verweist auf Pölzig, Höppener [Fidus], Hablik, Scharoun, Luckhardt, aber auch Taut, Skrijabin oder Vyšnegradskij (Steinhauser 2016).

⁶⁸ Ebd.

neuer »Kunstreligion«⁶⁹ oder von Bayreuth als »Wallfahrtsort«⁷⁰, sondern auch vom Festspielhaus als Wagners »Kunsttempel«.⁷¹

Vom Gesamtkunstwerk zum Einheitswerk – Übernahme oder Gegenentwurf?

An diesem konzentrierten Vergleich lässt sich Folgendes konstatieren: Die mit Wagners ›Gesamtkunstwerk‹ verbundene Idee einer wechselseitigen Verschmelzung verschiedener medialer Faktoren zu einer intensivierenden und (besonders) ergänzenden Gesamtwirkung und die dem ›Einheitswerk‹ von Gropius zugrundeliegende Vorstellung einer Vereinigung dreier mit der Baukunst vereinbarer, das Visuelle ansprechender Disziplinen tragen jeweils verschiedene Ansprüche und Anteile in sich und weisen zugleich in ihrer Funktion deutliche Abweichungen auf.⁷² Doch der Einheitsgedanke, das Einswerden aus zuvor getrennten Teilen, ist nachweislich eine starke und von den genannten die wohl stärkste, alle weiteren aufgezeigten Verknüpfungen zwischen Wagner und Gropius berührende Verbindung. Das verbindende Glied in der Suche nach Vervollständigung, Sinnhaftigkeit und Notwendigkeit des eigenen Schaffens ist dabei auch etwas, das hinter zahlreichen eingangs angeführten Anknüpfungen an den Gedanken des Gesamtkunstwerks steht.

Dieses verbindende Glied in Wagners Idee des Gesamtkunstwerks und in Gropius' Gründungsmanifest führt schließlich zu der These, dass dieses Moment mit einem zwischen Kunstschaffenden und Leben bestehenden Spannungsfeld zusammenhängt, d. h. durch den Zustand, als Kunstschaf-

⁶⁹ Etwa in: Hans Michel Schletterer, *Richard Wagner's Bühnenfestspiel*, Nördlingen 1876, S. 140–142; Viktor Karl Schembera, »Das Bühnenfestspiel zu Bayreuth. Dritter Tag: Siegfried«, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 10/228 (19.08.1876), S. 1–2.

⁷⁰ Etwa in: v. V. (von Vincenti), »Die schönen Tage von Bayreuth II«, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung Augsburg*, 228 (15.08.1876), S. 3492; Friedrich Lampert, »Bayreuther Festbericht II. Auf dem Festweg«, in: *Der Sammler. Belletristische Beilage zur Augsburger Abendzeitung*, 45/95 (19.08.1876), S. 5.

⁷¹ Etwa in: Ehrlich, *Für den Ring des Nibelungen gegen das Festspiel zu Bayreuth*, Berlin 1876, S. 57; Anon., »Tagesgeschichte. Musikbriefe. Bayreuther Briefe I, 07.08.1876«, in: *Musikalisches Wochenblatt* 7/31, S. 443.

⁷² Melissa Trimmingham betont, wie man im Bauhaus das klassische Verständnis vom Gesamtkunstwerk nicht einfach übernahm, sondern transformierte (vgl. Melissa Trimmingham, »Gesamtkunstwerk, Gestaltung, and the Bauhaus Stage«, in: *The total Work Of Art. Foundations, Articulations, Inspirations*, hg. von David Imhoof, Margaret Eleanor Menninger, Anthony J. Steinhoff, New York/Oxford 2021, S.100–109).

fende einerseits vom Leben angeregt zu sein, sich aber andererseits stets mit den Grenzen der eigenen Kunst konfrontiert zu sehen, mit dem eigenen Schaffen auf das Leben Einfluss zu nehmen. Der Reiz des Konzepts von Wagners Gesamtkunstwerk könnte also mit der damit verbundenen Vorstellung vom Sprengen der eigenen Grenzen sowie mit der politisch- und gesellschaftsrelevanten Aufladung, der Auswirkung auf das Menschsein, verbunden sein – eine Hoffnung, die auch zwischen den Zeilen in einer Ansprache von Gropius an seine Studierenden anklingt:

»[D]ieses große Kunstwerk der Gesamtheit, diese Kathedrale der Zukunft, wird dann mit seiner Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des täglichen Lebens hineinstrahlen. [...] Wir werden das nicht mehr erleben, aber wir sind, das glaube ich fest, die Vorläufer und ersten Werkzeuge eines solchen neuen Weltgedankens.«⁷³

⁷³ Walter Gropius in einer Ansprache an die Studierenden des Bauhauses im Juli 1919, zitiert nach Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus. 1919–1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln 42002, S. 45 f.

Walter Gropius, Alma Mahler und die Musik

Einleitung: Walter Gropius und die Musik vor der Bauhaus-Gründung

Musik spielte am Bauhaus eine zentrale Rolle und findet sich in den unterschiedlichsten Ausprägungen: Die Bauhäusler*innen spielten und komponierten Musik, hörten, rezipierten und interpretierten sie, übersetzten sie in andere Kunstgattungen. Dazu kommt eine lange Liste an unterschiedlichen Akteur*innen, die Musik in Form von Besuchen, Konzerten und künstlerischem Austausch ans Bauhaus brachten. Vor allem für die Bauhaus-Meister kann darüber hinaus eine starke persönliche Nähe zur Musik belegt werden, so bei Lyonel Feininger, Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer und László Moholy-Nagy. Bezüglich des Gründers Walter Gropius wurde immer wieder die Bedeutung der Musik im Rahmen der Bauhaus-Gründung 1919 betont. So war im Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar festgelegt, dass »Theater, Vorträge, Musik, Kostümfeste« Teil der Ausbildung bzw. des Lebens an der Schule sein sollten, wenngleich sie nicht direkt in den Lehrplan integriert waren.¹ Über seine persönliche Beziehung zur Musik oder seinen Musikgeschmack vor der Bauhaus-Gründung ist hingegen kaum etwas bekannt.

Aufschluss gibt nun der 2023 erstmals veröffentlichte Briefwechsel zwischen ihm und Alma Mahler², mit der Walter Gropius eine Beziehung reich

¹ Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus 1919–1933. Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Berlin ⁶2009, S. 40.

² Die Briefe von Alma Mahler sowie die Briefentwürfe von Walter Gropius sind im Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung im Nachlass von Gropius erhalten. Die Korrespondenz wurde von 2019 bis 2023 in einem DFG-geförderten interdisziplinären Forschungsprojekt des Bauhaus-Archivs und des musikwissenschaftlichen Instituts der Eberhard-Karls-Universität Tübingen aufgearbeitet und als Hybrid-Edition herausgegeben. Neben dem Buch *Du bist mir Kunst. Der Briefwechsel Alma Mahler – Walter Gropius 1910–1914*, hg. von Annemarie Jaeggi und Jörg Rothkamm, Wien/Salzburg 2023 [= AMWG]), ist der Briefwechsel seit Anfang 2025 auch als digitale Edition ver-

an Höhen und Tiefen verband: Die beiden lernten sich im Juni 1910 bei einem Kuraufenthalt im steirischen Tobelbad kennen und verliebten sich. Bis zum Tod Gustav Mahlers im Mai 1911 führten die beiden eine stürmische Affäre, trafen sich jedoch bis zur Trennung im Dezember 1911 nur acht Mal persönlich. Ihre Beziehung fand überwiegend in Briefen statt; auch nach der Trennung Ende 1911 blieb der briefliche Kontakt erhalten, wenn auch sporadisch. In den Kriegswirren fanden die beiden als Paar wieder zueinander und heirateten im August 1915 in Berlin. Im Jahr darauf kam ihre Tochter Manon auf die Welt. Doch das Familienglück währte nicht lange: Ende 1918 trennte sich das Paar und ließ sich scheiden, korrespondierte allerdings auch danach noch bis in die 1960er-Jahre. Alma Mahler vernichtete später die Briefe, die Walter Gropius ihr geschrieben hatte, während er ihre Briefe sein Leben lang aufbewahrte. Da sich außerdem aus den Jahren 1910 und 1911 zahlreiche Entwürfe von ihm erhalten haben, in denen er Briefe an seine Geliebte vorbereitete, lässt sich die Korrespondenz dieser Zeit gut rekonstruieren und bietet Einblick in die Gedankenwelt von Walter Gropius vor der Bauhaus-Gründung.³

Der folgende Beitrag widmet sich der Rolle der Musik in der Korrespondenz der beiden, wobei drei Aspekte besonders beleuchtet werden sollen: (1) der Austausch über die Musik Dritter, das heißt über den jeweiligen Musikgeschmack, (2) die Musik Gustav Mahlers und (3) die Musik von Alma Mahler selbst, ihre Werke und ihr Klavierspiel in den Jahren 1910 und 1911.

Der Laie und die Expertin: brieflicher Austausch über Musik

Alma Mahler und Walter Gropius hatten offenbar schon während ihrer Zeit des Kennenlernens in Tobelbad über Musik gesprochen – ein nahe liegendes Thema für die Frau von Gustav Mahler, die in jungen Jahren

öffentlicht. Die Zitate des Briefwechsels in diesem Beitrag beziehen sich auf die Edition in AMWG. Textliche Veränderungen in den Briefen bzw. Briefentwürfen wie Durchstreichungen, Einfügungen o. Ä. werden im Folgenden der Lesbarkeit halber nicht im Einzelnen wiedergegeben. Korrespondenznennungen werden zudem, wenn möglich, in Kurzform durch Nennung der Autorenninitialien referenziert.

³ Persönliche Quellen zu Walter Gropius aus der Zeit vor 1919 sind spärlich gesät, da sich nur wenige Briefe, überwiegend an seine Mutter, und kaum Quellen über sein persönliches Leben erhalten haben. Die Biografie von Reginald Isaacs (*Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Berlin 1983) bezieht schriftliche Quellen dieser Jahre sowie eigene Erzählungen und Berichte von Gropius mit ein.

ebenfalls komponierte, seit der Eheschließung ihrem Mann musikalisch zur Seite stand und bekanntermaßen eine ausgezeichnete Pianistin war.⁴ In ihrem Brief vom 18. Juli 1910, dem ersten, den sie nach den Tobelbader Tagen aus Toblach, dem Sommersitz der Familie Mahler, schrieb, bezog sich Alma Mahler direkt auf ihr Klavierspiel: »Eines hilft mir – meine Musik. – Ich habe gestern den ganzen Tag gerast. Und so befreit habe ich gespielt, wie noch nie.«⁵

Walter Gropius hatte ebenfalls ein Instrument erlernt, zudem war seine Familie musikbeflissen, wie Reginald Isaacs in seiner Biografie beschrieb:

»Walter versuchte sich einige Jahre auf dem Cello, doch ein glänzender Cellist wurde er nicht. Zusammen mit seinem jüngeren Bruder Georg, der schon in frühen Jahren ein begabter Geiger war, und seiner Schwester Manon, die sich unter der Anleitung der Mutter zu einer einfühlsamen Pianistin entwickelt hatte, spielte er manchmal Trios und Kammermusikstücke.«⁶

Dass sowohl seine instrumentalen Fähigkeiten als auch seine musikbezogenen Kenntnisse hinter denen seiner Geliebten zurückstanden, war Walter Gropius wohlbewusst. Er thematisierte seinen Laienstatus innerhalb des Briefwechsels mehrmals. Bereits Ende Juli 1910 hielt er fest:

»Ich las einmal bei Stendhal das Urteil eines geistvollen Laien über Musik. Der musikalische Wertmesser sei ihm der folgende. Wenn ihm Musik die Gedanken, mit denen er sich gerade beschäftigt, idealisiert, so sei die Musik vortrefflich, müsse er an die Musik denken, so sei sie Stümperei. Mir geht es akkurat so, kannst Du dich noch dahinein versetzen durch all die Hemmnisse des wissenden Fachmannes?«⁷

⁴ Susanne Rode-Breymann beschrieb Alma Mahlers musikalische Unterstützung ihres Gatten folgendermaßen: »Vierhändig Klavier spielen, in Proben mitlesen und Notizen machen, Partituren kopieren, die Werkentstehung miterleben und über neu Komponiertes miteinander sprechen – darin zeigen sich große musikalische Fähigkeiten.« Susanne Rode-Breymann, *Alma Mahler-Werfel. Muse – Gattin – Witwe. Eine Biographie*, München 2014 [= Rode-Breymann 2014], S. 107.

⁵ 0010, AM3, Brief an WG, Toblach, Montag, 18. Juli 1910, AMWG, S. 60.

⁶ Reginald Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983 [= Isaacs 1983], S. 44.

⁷ 0032, WG21, Briefentwurf an AM, Neubabelsberg, zwischen Mittwoch, 27. und Sonntag, 31. Juli 1910, AMWG, S. 103 f.

Als »Fachmann« empfand Walter Gropius Alma Mahler auch bezüglich des Umgangs mit Notentexten: »Es muß übrigens ein Glück sein, Töne so zu lesen wie Worte, ob ich das bei Dir noch lernen werde? Ich kann notdürftig die Melodien verfolgen, mehr nicht.«⁸ An anderer Stelle heißt es im überschwänglichen Ton der Begeisterung und offenbar vom Gedanken an seine Geliebte inspiriert:

»Das sind wieder ganz neue Erlebnisse, meine Alma; mein Zustand grenzte an Verzückung. ich hörte eine wundervolle Musik, ganz einfache, große Töne, in meinem Kummer ist es mir noch nicht geglückt vom Lärm des Tages die Töne wiederzufinden, aber ich bin sicher, daß ich sie plötzlich wieder hören werde. Dann werde will ich sie bewußt meinem Gedächtnis einprägen, da ich Noten nicht schreiben kann.«⁹

Während des gegenseitigen Kennenlernens in Tobelbad hatten sich die beiden über ihren Musikgeschmack ausgetauscht. In einem Briefentwurf vom 23. Juli 1910, fünf Tage nach seiner Abreise aus dem österreichischen Kurort und im Sommerhaus der Familie Gropius in Timmendorfer Strand verfasst, bezog er sich auf ein Gespräch, das die beiden offenbar noch in Tobelbad geführt hatten: »Mein Schwager u[nd meine] Schwester spielen mir Bach vor in unserer Halle. III Violin Sonate.¹⁰ Ich bleibe dabei, daß es sehr großer Stil ist, es liegt mir künstlerisch ganz nahe; es ist so männlich losgelöst – abstrakt.«¹¹ Die lebenslange Begeisterung für die Musik Johann Sebastian Bachs seitens Walter Gropius' wird hier evident.¹² Alma Mahler hingegen war keine große Liebhaberin des Thomaskantors, wie aus dem eben zitierten Briefentwurf von Gropius hervorgeht, in dem es über Bachs

⁸ 0092, WG62, Briefentwurf an AM, Neubabelsberg, Donnerstag, 1. September 1910 abends, AMWG, S. 208.

⁹ 0119, WG77, Briefentwurf an AM, Falkenhagen und auf der Fahrt nach Berlin, zwischen Samstag, 1. und Montag, 3. Oktober 1910, AMWG, S. 268 f.

¹⁰ Bei der »III Violin Sonate« handelte es sich wahrscheinlich um die Sonata in E-Dur für Violine und Cembalo BWV 1016, s. AMWG, S. 82, Anm. 75.

¹¹ 0023, WG15, Briefentwurf an AM, Timmendorfer Strand, Samstag, 23. Juli 1910, AMWG, S. 82. Da sich in der Korrespondenz keine Erwähnung von Bach findet, müssen die beiden sich dazu noch in Tobelbad ausgetauscht haben.

¹² Vor allem in der Anfangszeit des Bauhauses bis 1921 spielte Bach eine zentrale Rolle, vgl. Martha Ganter, »Musikleben am Staatlichen Bauhaus in Weimar«, in: *Weimar-Jena: Die große Stadt* 5/3 (2012) [= Ganter 2012], S. 183 f. Innerhalb seiner frühen Schriften nach der Bauhaus-Gründung erwähnte Walter Gropius das *Wohltemperierte Klavier* explizit in seinem Text *Raumkunde* von 1921 und zog Parallelen zur Architektur des antiken Griechenlands und der Gotik, s. Walter Gropius, *Schriften*, GS20/21/01/8r und 9r, Bauhaus-Archiv Berlin.

Musik weiter heißt: »Was Du vermißt ist vielleicht die Vitalität, darin muß ich Dir beipflichten.«¹³ Sie selbst äußerte sich innerhalb der Korrespondenz nicht über den Barock-Komponisten, jedoch ist bekannt, dass sie ihn als große Wagner-Verehrerin nicht besonders schätzte, sondern als »Gegenwelt zu den Klängen von Richard Wagner« ablehnte.¹⁴ So berichtete ihre Tochter Anna Mahler im Rückblick, dass ihre Mutter es als persönlichen Verrat und Revolte der Tochter ansah, als sie anfang, Bach auf dem Klavier zu spielen.¹⁵ Walter Gropius hingegen bewahrte sich seine Liebe für Bach sein Leben lang.¹⁶ Zudem soll er laut seines Biografen Isaacs auch Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi und Carlo Gesualdo geschätzt haben¹⁷, ebenso Mozart und Schubert, die »ihm im Lauf der Zeit vertraut [wurden].«¹⁸ Händel, Vivaldi und Gesualdo werden innerhalb des Briefwechsels nicht erwähnt, während Mozart nur einmal als Randnotiz auftaucht, in welcher Alma Mahler von der Lektüre der »Mozartbriefe« berichtete.¹⁹ Während ihres Aufenthalts in den USA im Winter 1910/11 erwähnte sie zwar ein Konzert, bei dem auch Schubert gegeben wurde, äußerte sich jedoch nicht über die Musik oder den Komponisten, sondern über die Primadonna der New Yorker Metropolitan Opera Marcella Sembrich: »[D]iese alte Frau ist eine famose Künstlerin.«²⁰ Ob Walter Gropius schon 1910 eine Vorliebe für Schubert hatte, geht aus dem Briefwechsel nicht hervor.

¹³ 0023, WG15, Briefentwurf an AM, Timmendorfer Strand, Samstag, 23. Juli 1910, AMWG, S. 82.

¹⁴ Gabriele Reiterer, *Anna Mahler. Bildhauerin, Musikerin, Kosmopolitin*, Wien/Graz 2023, S. 44.

¹⁵ Zitiert in ebd.

¹⁶ Isaacs 1983, S. 44.

¹⁷ Belege hierfür finden sich auch im Programm der Bauhaus-Abende in Weimar, in denen oft Bach und Händel aufgeführt wurden, vgl. Martha Ganter, »Die Musikvorträge am Weimarer Bauhaus«, in: *Bauhausvorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925*, hg. von Peter Bernhard, Berlin 2017, S. 184.

¹⁸ Isaacs 1983, S. 44.

¹⁹ 0295 AM100, Brief an WG, Toblach, Donnerstag, 17. August 1911, AMWG, S. 560. Alma Mahler erwähnt an dieser Stelle auch die Lektüre der »Beethovenbriefe«, die sich auch in ihrer Bibliothek wiederfinden lassen, vgl. ebd., Anm. 560.

²⁰ 0147 AM46, Brief an WG, New York, Dienstag, 8. November 1910, AMWG, S. 344. Solokonzert mit Werken von Schubert, Schumann und Brahms in der New Yorker Carnegie Hall am 8. November 1911 von Marcella Sembrich (= Prakseda Marcelina Kochan'ska), polnische Koloratursopranistin, 0147 AM46, Brief an WG, New York, Dienstag, 8. November 1910, AMWG, S. 344 f.

Über eine andere musikalische Vorliebe von Walter Gropius, die Isaacs nicht in seiner Biografie erwähnte, gibt die Korrespondenz hingegen Aufschluss: Zu Alma Mahlers Geburtstag im Jahr 1910 übersendete er ihr eine Partitur des *Deutschen Requiems* von Johannes Brahms und schrieb dazu in einem Briefentwurf vom 1. September 1910: »Das deutsche Requiem kanntest Du noch nicht. Ich kenne u[nd] liebe es, hoffe, es einmal von Dir zu hören. Es wirkt auf mich geradezu klassisch. Die Melodien besitze ich unvergeßbar.«²¹ Alma Mahler reagierte knapp: »Brahms – lieb und bedacht von Dir – wie alles [...]«.²² Allgemein äußerte sie sich innerhalb des Briefwechsels kaum über ihre eigenen musikalischen Vorlieben, sondern mehr über die musikalischen Akteur*innen, denen sie zuerst an der Seite von Gustav Mahler und danach als Witwe des Komponisten begegnete, zum Beispiel Franz Xaver Scharwenka, Engelbert Humperdinck, Ary van Leeuwen oder Oskar Fried. Die Charakterzüge dieser Persönlichkeiten und ihr Verhältnis zu Alma Mahler und Gustav Mahler standen meist im Vordergrund, während sie sich über deren Musik weniger äußerte. Selbst über den engen Freund und Protegé Arnold Schönberg bemerkte sie nur einmal, dass sie eine enge Freundschaft verband,²³ ohne sein Talent als Komponist weiter auszuführen. Stattdessen äußerte sie sich über den englischen Komponisten Cyril Scott, er sei »hypermodern« und bemerkte weiter: »Schönberg ist ein Baby daneben.«²⁴ Weitere Einschätzungen zu Zeitgenoss*innen aus dem Feld der Musik finden sich innerhalb des Briefwechsels nicht. Eine Ausnahme bildet abermals Wagner, »Almas musikalische[r] Gott«²⁵, über den sie sich auch gegenüber Walter Gropius äußerte:

»Wagner ist der Höhepunkt in der Musik – bis jetzt. Diese Gluth – diese Zug [!] – dieses Hochstreben mit diesem Können – alle anderen sind Lumpensammler daneben.«²⁶

²¹ 0092, WG62, Briefentwurf an AM, Neubabelsberg, Donnerstag, 1. September 1910 abends, AMWG, S. 208. Es handelt sich um *Ein Deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift* op. 45 von Johannes Brahms, AMWG, S. 193, Anm. 192.

²² 0095, AM27, Brief an WG, Toblach, Samstag, 3. September 1910, AMWG, S. 218.

²³ »Warst Du in Pelleas & Melisande \von Schönberg/? – Schönberg ist ein guter Freund von uns u. ich stehe in fortwährendem Briefwechsel mit ihm.« 0164 AM49, Brief an WG, New York, Mittwoch, 30. November und Samstag, 3. Dezember 1910, AMWG, S. 372. Gemeint ist die Aufführung in der Gesellschaft der Musikfreunde am 31. Oktober 1910 in Berlin, dirigiert von Oskar Fried, vgl. AMWG, S. 26 und S. 40.

²⁴ 0271 AM88, Brief an WG, Toblach, Samstag, 22. Juli 1911, AMWG, S. 526.

²⁵ Oliver Hilmes, *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*, München 2004, S. 45.

²⁶ 0178, AM56, Brief an WG, New York, Mittwoch, 11. Januar 1911, AMWG, S. 408.

Von den »Lumpensammlern« war natürlich ein Mann ausgenommen, dessen Musik sie mehr liebte als alle anderen: Gustav Mahler. Die Liebe und Verehrung für seine Musik vermittelte sie im Laufe ihrer Beziehung auch an Walter Gropius.

»Der Hauch seines Genies«:

Gustav Mahlers Musik und Walter Gropius

Bereits der erste Briefentwurf von Walter Gropius thematisiert Gustav Mahler, der seine Frau Ende Juni 1910 in Tobelbad besuchte und während seines Besuchs dem jungen Architekten vorgestellt wurde.²⁷ Es lag in der Natur ihrer Affäre, dass der Ehemann der Geliebten regelmäßig direkt oder indirekt erwähnt wurde, allerdings betonte Alma Mahler von Beginn an auch die Bedeutung seiner Musik. Bereits in dem oben erwähnten ersten Brief aus Toblach schrieb sie: »Gestern Abend spielte ich aus der VIII [Symphonie]. Gustav spielte auch, ich war so hingerissen, – es ist für mich das naheste Werk aller Literatur – und das fesselt mich an ihn.«²⁸

Mit der sogenannten »Katastrophe«²⁹ trat bereits nach wenigen Wochen Gustav Mahlers Gefühlsleben und wenig später auch seine Musik in den Fokus des Briefwechsels: Im August 1910 erhielt er einen an ihn adressierten Brief aus der Feder von Walter Gropius, aus dem eindeutig die Affäre Almas mit dem Berliner Architekten hervorging. Ob Walter Gropius in der Eile die Adresse auf dem Umschlag falsch vermerkte oder den Brief absichtlich an den Mann seiner Geliebten schickte, lässt sich nicht eindeutig eruieren. Walter Gropius reagierte schockiert über den Vorfall, beteuerte seine Unschuld und blieb sein Leben lang dabei, unabsichtlich gehandelt zu haben.³⁰ In den Tagen nach der »Katastrophe« zeigte er sich sehr betroffen und reiste sofort nach Toblach, in der Hoffnung, sich rechtfertigen und dadurch die Lage verbessern zu können. Gustav Mahler war indes am Boden zerstört und dachte wohl an Suizid, wie Alma Mahler in

²⁷ 0003, WG2, Fragment einer Briefeinschrift an AM, Tobelbad, zwischen Donnerstag, 30. Juni und Sonntag, 3. Juli 1910, AMWG, S. 42–44.

²⁸ 0010, AM3, Brief an WG, Toblach, Montag, 18. Juli 1910, AMWG, S. 61.

²⁹ Der Begriff »Katastrophe« wurde innerhalb der Korrespondenz von Walter Gropius für den fehlgeleiteten Brief an Gustav Mahler im August 1910 verwendet, vgl. dazu AMWG, S. 109, Anm. 97.

³⁰ AMWG, S. 113 sowie Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, Bd 4: *A New Life Cut Short (1907–1911)*, Oxford 2008, S. 843, Anm. 82.

einem Brief an Walter Gropius andeutete.³¹ In Toblach kam es dann zu einer Aussprache zu dritt, die zu einer Entscheidung Alma Mahlers für ihren Ehemann führte, wobei die Affäre mit Walter Gropius indes im Geheimen weitergeführt wurde.

Die »Katastrophe« veränderte das Verhältnis des Ehepaars Mahler: Gustav wendete sich nun Almas Kompositionen zu und überarbeitete ihre Lieder gemeinsam mit ihr, um sie später als Liederheft zu veröffentlichen.³² Die musikalische Zuwendung, die Alma Mahler erhielt, ließ sie bezüglich ihrer Ehe wesentlich sanftere Töne anschlagen:

»Meine Freude ist jetzt die Liebe und Verehrung, die G.[ustav] meiner Musik zollt. Sein zukünft[iges] Leben will er dem allein wiedmen [!], und ich, die ich an einem solchen Glück schon verzweifelt hatte, kann es kaum noch fassen. Er spielte den ganzen Tag nichts andres und sagt, dass sie einfach – genial sind.«³³

An anderer Stelle beschrieb sie, wie sich die Beziehung der beiden jenseits der Musik entwickelt hatte:

»Jetzt erst werde ich wirklich etwas von G.[ustav] haben – er will mit mir schwere Werke lesen – musizieren thut er schon, interessiert sich und liebt jede meiner Lebensäußerungen[.] – Kurz[,] der Mensch ist ein anderer – durch diese paar Leidenstage. – Freudig, heiter, glücklich, nur für mich leben wollend [...] – mit einem Wort – ich werde auf Händen getragen – wie nie zuvor – wenn ich etwas halb ausspreche – habe ich es schon.«³⁴

Walter Gropius zeigte sich verständnisvoll. In der gesamten Korrespondenz äußerte er sich kein einziges Mal negativ über Gustav Mahler, sondern drückte immer wieder seinen Respekt und seine Bewunderung sowohl für den Menschen als auch für den Musiker aus. Besonders deutlich wird dies an einer Abschrift des einzigen Briefs, den er je an den Mann seiner Geliebten verfasste. Kurz nach der Aussprache zu dritt in Toblach schrieb er:

»Herr Mahler! Wir hatten uns leider eben ja nur so wenig zu sagen – es schmerzt mich, daß ich Ihnen nur wehe tun kann. Lassen Sie mich Ihnen

³¹ 0036, AM10, Brief an WG, Toblach, Sonntag, 31. Juli 1910, AMWG, S. 112 f.

³² 0062, AM16, Brief an WG, Toblach, Mittwoch, 10. August 1910, AMWG, S. 151.

³³ 0070, AM21, Brief an WG, Toblach, Mittwoch, 17. August 1910, AMWG, S. 169.

³⁴ 0066, AM19, Brief an WG, Toblach, Sonntag, 14. August 1910, AMWG, S. 161.

wenigstens noch danken für die Noblesse, mit der Sie mir entgegenkamen und Ihnen ein letztes mal die Hand drücken!«³⁵

Kurz darauf hielt er fest:

»Laß uns über G.[ustav] reden, es liegt mir am Herzen, daß wir nicht den geringsten Fehler gegen ihn begehen und es nirgends aus Verträumtheit, die den Liebenden eigen ist, an Herzenstakt fehlen lassen. Er hat sich wahrhaft als Mann von Adel bewiesen.«³⁶

Wenige Wochen später lernte Walter Gropius Gustav Mahler nicht nur als »Mann von Adel«, sondern auch als Komponisten kennen: Im September 1910 fand in München die Uraufführung seiner 8. Symphonie statt, die Walter Gropius besuchte. Tief bewegt von der Musik, schrieb er danach:

»Nun will ich Dir meine Gedanken u Gefühle der letzten Tage erzählen. G[ustav]’s Musik hat mir so ans Gemüt gegriffen, daß ich mit dem Gefühl aus dem Konzert ging: wir könnens ihm nicht antun, vor diesem Menschen müssen wir uns beugen. Als ich die Biografie³⁷ las wurde es noch viel stärker in mir und ich empfang Dich gestern mit der Absicht, Dir das zu sagen, daß wir rein bleiben wollten.«³⁸

Seit der Münchner Uraufführung ließ die Musik Gustav Mahlers Walter Gropius nicht mehr los. Im Januar 1911, als sich Alma Mahler mit ihrem Mann in New York aufhielt, besuchte er in Berlin ein Konzert der 7. Symphonie und berichtete danach ergriffen:

»Ich komme aus Gustavs 7. [Symphonie] – erschöpft – aufgewühlt. Höre meine Eindrücke, denn ich fühle das Bedürfnis, mich zu Dir auszusprechen. Mir ist wirr zu Mute, wie einem, der sich festklammern mußte, um nicht aus seiner Bahn geworfen, von seinen Idealen fortgelockt zu werden, wie einem, der staunend ein fremdes Land betritt. Freilich erfaßte ich den

³⁵ 0051, WG36, Briefabschrift an Gustav Mahler, Toblach, Freitag, 5. August 1910, AMWG, S. 130.

³⁶ 0054, WG38, Briefentwurf an AM, auf der Fahrt von Toblach nach oder in Neubabelsberg, Samstag, 6. oder Sonntag, 7. August 1910, AMWG, S. 135.

³⁷ Wahrscheinlich handelt es sich um die kurz vor der Uraufführung erschienene Biografie von Paul Stefan, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, München 1910, s. AMWG, S. 246, Anm. 251.

³⁸ 0111, WG73, Briefentwurf an AM, Wien, Freitag, 16. September 1910, AMWG, S. 245 f.

Stil, seine vollkommene Originalität schnell wieder, aber damals in München kreuzten sich zu viele Ströme von Empfindungen in meiner Brust, als daß mir der Verstand auch zu bewußtem Erkennen verholfen hätte. Es war mir heute alles neu und seltsam – ein fremder, ferner Titan hat mich geschüttelt, mich mit seinem kolossalischen Impuls mit fortgerissen, alle Register des Herzens berührt vom Dämonischen, bis zu rührender Kinder-einfalt. Das ist wie Aufstreben, das einsame Gottsuchen in diesem Werk hat mich ergriffen, und das Edle, das Edle, da ich mich ja schon ehemals mit Teilnahme in das Wesen seines Schöpfers versenken konnte, aber – ich fürchte mich vor dieser fremden Stärke, denn meine Kunst wächst in anderem Boden auf.«³⁹

Ob Walter Gropius diese Zeilen wirklich an Alma Mahler schickte, lässt sich nicht eindeutig belegen; eine Antwort darauf ist nicht erhalten.

Die Verehrung für Mensch und Komponist kommunizierte Walter Gropius auch nach Gustav Mahlers Tod regelmäßig, sprach von dessen »Reingeist und Größe«⁴⁰ und zeigte immer wieder Interesse an seiner Musik.⁴¹ Im September 1911 fand in Berlin ein Gedenkkonzert für Gustav Mahler statt, das Walter Gropius allein besuchte. Auch dieses Konzert schien ihn tief berührt zu haben: Er spürte den »Hauch seines Genies«, und weiter heißt es: »Das ist höchste Religiosität, Frömmigkeit und Inbrunst. Ja, ich glaube nun auch aus eigenem Erleben heraus an seine Unsterblichkeit. Froh bin ich, daß ichs so empfinden konnte.«⁴² Im Falle dieses Konzerts versuchte sich Walter Gropius sogar an einer Art Kritik und hielt am Tag danach fest:

»Gestern Abend stand ich ganz unter Gustavs Bann – vieles ist mir nun schon sehr vertraut geworden. [Oskar] Fried brachte einiges mit mehr Verve u origineller zur Darstellung, aber der Gesamteindruck schien mir doch unter U.[mständen] einheitlicher. Die orchestralen Mittel waren wol auch glänzender, die piani d. Geigen, d. Einsätze d Chors, d. Wirkung d[.]

³⁹ 0182, WG118, Fragmente einer Briefeinschrift an AM, Berlin, Montag, 23. Januar 1911, AMWG, S. 410 f.

⁴⁰ 0306, WG195, Briefentwurf an AM, Berlin, spätestens Samstag, 26. oder Sonntag, 27. August 1911, AMWG, S. 573.

⁴¹ So fragte Gropius im Juli 1911 auch nach der 10. Symphonie Mahlers, die im Sommer 1910 nach der »Katastrophe« entstanden war, 0250, WG163, Briefentwurf an AM, Hannover oder Berlin, spätestens Freitag, 7. oder Samstag, 8. Juli 1911, AMWG, S. 507.

⁴² 0328, WG206, Briefentwurf an AM, Berlin, Dienstag, 26. September 1911, AMWG, S. 617.

Soli gegen d[.] Chor kamen brilliant [!] z[.] Ausdruck. Es machte mir Freude, daß das musikalisch gebildete Berliner Publikum unbeirrt durch das arrogant - stereotype Ablehnen der Kritik ein großes Interesse zeigt. Das Haus war auch wieder ausverkauft.«⁴³

Seine Einschätzung scheint von der Berliner Tagespresse geteilt worden zu sein: Selbst Stimmen, die Mahlers Musik sonst nicht besonders schätzten, waren sich einig, dass der orchestrale Teil der *Kindertotenlieder* an diesem Abend besonders gelungen war und Oskar Fried »das Werk schön heraus [brachte].«⁴⁴

Alma Mahler äußerte sich nicht weiter zur Musikkrezension ihres Geliebten und auch dessen Begeisterung für Gustav Mahlers Musik kommentierte sie an keiner Stelle direkt. Was ihre eigene Einschätzung der Musik ihres verstorbenen Mannes anging, fasste sie knapp drei Wochen nach dessen Tod zusammen:

»Ich – eine der wenigen weiß und wusste es immer, dass er ein Auserwählter – ein Schöpfer – in des Wortes wahrster Bedeutung ist. – Seine Musik und die von ihm interpretirte war seit vielen Jahren das Einzige, was meine Ohren vertragen konnten.«⁴⁵

Als sie im Herbst 1911 Walter Gropius zum ersten Mal am Klavier vorspielte, wählte sie dementsprechend Stücke von Gustav Mahler, Richard Wagner – und ihre eigenen Lieder, die sie seit der Eheschließung wie »meine Kinder heimlich in der Welt herumgeschleppt habe.«⁴⁶

Walter Gropius' Liebe zur Pianistin und Komponistin

Es ist anzunehmen, dass Alma Mahler Walter Gropius bereits in Tobelbad von ihrer Komponiertätigkeit vor der Hochzeit mit Gustav Mahler erzählt hatte.⁴⁷ Trotzdem taucht das Thema erst nach der »Katastrophe« im Brief-

⁴³ 0329, WG207, Briefentwurf an AM, Berlin, Dienstag, 26. September 1911, AMWG, S. 620.

⁴⁴ »Gedächtnisfeier für Gustav Mahler«, in: *Berliner Morgenpost* 26 (26.09.1911), S. 3.

⁴⁵ 0216, AM68, Brief an WG, Kurhaus Semmering, 3. Juni 1911, AMWG, S. 464.

⁴⁶ 0070, AM21, Brief an WG, Toblach, Mittwoch, 17. August 1910, AMWG, S. 169.

⁴⁷ Als nach der »Katastrophe« Gustav Mahlers Interesse für Almas Lieder aufflammte, berichtete sie mehr von seiner veränderten Haltung als von ihren Liedern selbst. Dies

wechsel auf – ein Beleg dafür, dass sie in Tobelbad über ihr Komponieren als abgeschlossenes Kapitel aus der Vergangenheit gesprochen hatte. Dort beschrieb sie weiter, daran geglaubt zu haben, »es sei der Frau Loos [!] – all diesem Glück mit der Ehe zu entsagen«⁴⁸, das heißt ihre Kompositionstätigkeit aufzugeben. Inwieweit Walter Gropius sich über Gustav Mahlers sogenanntes Komponierverbot geäußert hatte, lässt sich anhand der Korrespondenz nicht nachvollziehen. Walter Gropius reagierte nicht unmittelbar auf ihre Nachricht im August 1910, als sie ihre Arbeit an den Liedern mit Gustav Mahler nach neun Jahren wiederaufgenommen hatte⁴⁹ – die aufgewühlten Gefühle nach der »Katastrophe« hatten in seinen Briefentwürfen Vorrang. Erst nach erneuter Erwähnung ihrer Lieder äußerte er sich zur »Freude an deiner Arbeit«⁵⁰.

In den darauffolgenden fünf Briefen erwähnte Alma Mahler immer wieder die Arbeit an ihren Kompositionen mit Gustav und die geplante Edition.⁵¹ Nachdem sie Walter Gropius »das erste Heft meiner Lieder, das in meine Hand kommt«⁵² versprochen hatte, antwortete er zuerst: »Ich will die Lie-

lässt darauf schließen, dass Gropius bereits von ihren Kompositionen wusste. Zum sogenannten Komponierverbot Gustav Mahlers nach der Hochzeit vgl. Henry-Louis de La Grange/Günther Weiß (Hg.), *Gustav Mahler. Ein Glück ohne Ruh'. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, Berlin 1995, S. 112; Rode-Breyman 2014, S. 79–91 und Jörg Rothkamm, »Wer komponierte die unter Alma Mahlers Namen veröffentlichten Lieder? Unbekannte Briefe der Komponistin zur Revision ihrer Werke im Jahre 1910«, in: *Die Musikforschung* 53/4 (2000) [= Rothkamm 2000], S. 433.

⁴⁸ 0070, AM21, Brief an WG, Toblach, Mittwoch, 17. August 1910, AMWG, S. 169.

⁴⁹ Alma Mahler erwähnte nach der »Katastrophe« zum ersten Mal in 0062, AM16, Brief an WG, Toblach, Mittwoch, 10. August 1910, dass sich Gustav Mahler für ihre Lieder interessierte und sie ihm so gut gefielen, »dass er mir sofort einige wertvolle Dinge als Lehrer sagte u. mir vorschlug, daß er ein Heft zusammenstellen wird und der Universal-Edition in Wien übergeben. (zum Druck).«, AMWG, S. 151.

⁵⁰ 0069, WG46, zwei Briefentwürfe an AM, Neubabelsberg, Montag, 15. oder Dienstag, 16. August 1910, AMWG, S. 167. Am Mittwoch, 10. August 1910, erwähnte Alma Mahler zum ersten Mal, dass sich Gustav Mahler ihren Liedern zuwenden wollte (0062, AM16, Brief an WG, Toblach, AMWG, S. 151). Walter Gropius antwortete auf den Brief in 0064, WG44, zwei Briefentwürfe an AM, Neubabelsberg, Freitag, 12. August 1910, AMWG, S. 153–158, und verfasste danach 0067, WG45, Briefentwurf an AM, Neubabelsberg, Montag, 15. August 1910, AMWG, S. 162–164, ohne auf ihre neu entfachte Kompositionstätigkeit einzugehen.

⁵¹ 0066, AM19, Brief an WG, Toblach, Sonntag, 14. August 1910, AMWG, S. 160 f. bis 0076, AM23, Brief an WG, Toblach, wahrscheinlich Montag, 22. August 1910, AMWG, S. 180 f.

⁵² 0066, AM 19, Brief an WG, Toblach, Sonntag, 14. August 1910, AMWG, S. 160.

der von Dir hören, das ist mein sehnlicher Wunsch.«⁵³ Im November 1910, als sich Alma Mahler mit ihrer Familie bereits in den USA aufhielt, bekräftigte er noch einmal seinen Wunsch: »Könnte ich eins Deiner Lieder hören, ich weiß nicht was ich darum gäbe.«⁵⁴ Alma Mahlers ersten *Fünf Lieder für Gesangsstimme und Klavier* erschienen schließlich nach gemeinsamer Überarbeitung mit Gustav Mahler⁵⁵ im Dezember 1910 im Druck.⁵⁶ Sie informierte Walter Gropius in den Briefen nicht über die Veröffentlichung. Vielleicht zufällig, vielleicht mit dem Wissen, dass das Heft bereits erschienen war, fragte er zu Weihnachten im Jahr 1910: »Musik? Notenheft fertig?«⁵⁷. Im Januar 1911 antwortete Alma Mahler darauf, ebenfalls aus New York: »ich kann sie Dir von hier aus, nicht schicken. Schreibe an Mama – sie soll Dir ein Exemplar senden.«⁵⁸ Eine entsprechende Korrespondenz mit Anna Moll ist nicht bekannt; Walter Gropius schien weiter auf das Liederheft warten zu müssen, da er im Juli 1911 erneut nach dem »Heft mit Deinen Liedern, wovon Du mir das erste Heft oftmals versprachest«⁵⁹, fragte. Ob er das 1910 veröffentlichte Heft der Lieder jemals erhielt, bleibt ungewiss.⁶⁰

Im August 1910 bot sich in Toblach die erste Gelegenheit seit ihrem Kennenlernen mehr als ein Jahr zuvor, dass Alma Mahler ungestört und in einem intimen Rahmen am Klavier für ihn spielen konnte.⁶¹ Als begabte

⁵³ 0074, WG48, Briefentwurf an AM, Neubabelsberg, Samstag, 20. oder Sonntag, 21. August 1910, AMWG, S. 176.

⁵⁴ 0160, WG106, Briefentwurf an AM, Berlin, Montag, 28. November 1910, AMWG, S. 361.

⁵⁵ Zum Anteil Gustav Mahlers an den Liedern Alma Mahlers siehe Rothkamm 2000.

⁵⁶ Herta Blaukopf, »Alma Mahler als Komponistin«, in: Alma Maria Schindler-Mahler, *Sämtliche Lieder für mittlere Stimme und Klavier*, Wien o. J. [1984], S. 1 und Herta Blaukopf (Hg.), *Gustav Mahler. Briefe*, Wien 1996, S. 427.

⁵⁷ 0172, WG113, Briefentwurf an AM, Berlin, in der Nacht von Samstag, 24. auf Sonntag, 25. Dezember 1910, AMWG, S. 385.

⁵⁸ 0180, AM57, Brief an WG, New York, Mittwoch, 18. Januar 1911, AMWG, S. 416.

⁵⁹ 0242, WG157, Briefentwurf an AM, Berlin, Dienstag, 4. oder Mittwoch, 5. Juli 1911, AMWG, S. 495. Alma Mahler antwortete daraufhin: »Liederheft. Ich besitze momentan keines – lasse es mir aber kommen und sende es Dir. [...] Nicht böse sein!« 0245, AM78, Brief an WG, Toblach, Donnerstag, 6. Juli 1911, AMWG, S. 500.

⁶⁰ Im Nachlass von Walter Gropius im Bauhaus-Archiv Berlin ist nur das Liederheft Alma Mahlers aus dem Jahr 1915 erhalten.

⁶¹ Während der gemeinsamen Zeit in Tobelbad gab es offensichtlich keine Möglichkeit dazu. Beim nächsten Treffen im August 1910 in Toblach stand die »Katastrophe« im Zentrum. Das nächste Mal trafen sich die beiden allein in Wien im September 1910 in einem Hotel und im Oktober 1910 im Orientexpress von Wien nach Paris sowie in

Pianistin⁶² blieb ihre Wirkung am Klavier auch auf Walter Gropius nicht aus. Sie spielte aus Wagners *Tristan und Isolde* sowie ihre eigenen Lieder: »Tristan kann ich nicht vergessen, ich sehne mich nach Deiner Musik, es war schön an Deinem Flügel.«⁶³ Und wenige Tage später: »Ich sehne mich nach Deiner Musik. In ihr strömt Deine Seele so ungehemmt dahin – eine unmittelbare Offenbarung d. Geistes. Das ist herrlichste Sprache.«⁶⁴ Zudem reflektierte er auch seine Reaktion auf ihr Klavierspiel:

»Warum bin ich nicht niedergekniet, als Du mir in T[oblach] vorspieltest. ich war so überwältigt, daß ich stumm war in jenen Himmelstagen und nur in meine Umarmungen die Gefühle zu pressen verstand, die Du wecktest.«⁶⁵

Im Oktober besuchte Walter Gropius dann seine Geliebte erneut in Toblach; auch dieses Mal spielte Alma Mahler am Klavier, wieder aus *Tristan und Isolde* sowie ihre eigenen Lieder, außerdem aus Gustav Mahlers 8. Symphonie. Walter Gropius, wiederum begeistert, schrieb nach seiner Abreise höchstentzückt:

»Deine Musik! Nun verstehe ich klar, was Dir in Deiner Ehe fehlte und was Dir Gustav im letzten Jahre bedeuten mußte – Einen knienden Bewunderer hast Du in mir für Deine Kunst gefunden. Wie Gustav's 8. u Tristan unter Deinen Händen mir Leben wurde! Ich sehne mich danach, mehr zu hören. Als ich bei Dir am Flügel saß, gab ich Dir meine Seele mich Dir mit gleicher Schrankenlosigkeit hin, wie Du Dich mir in den d[.] süßen Stunden d. Liebe. Heute summt ich Deine Lieder, die ich schon liebe, wie alte Bekannte und wundervoller finde.«⁶⁶

Paris, ebenfalls im Hotel. Erst nach dem Tod von Gustav Mahler trafen sich die beiden im Juli 1911 in Wien wieder, wiederum in einem Hotel. Im Vorfeld des gemeinsamen Treffens im August 1911 in Toblach hatte sie sogar ein gemeinsames Musizieren im Sinn: »Halt – da fällt mir was ein! Weißt du – auf was ich mich freue! Auf unser Musizieren. Ich weiß ja allerdings nicht, ob Du ein guter Resonanzboden (!) bist – aber ich vermuthe so!«. 0259, AM82, Brief an WG, Toblach, Freitag, 14. Juli 1911, AMWG, S. 515.

⁶² Rode-Breymann 2014, S. 49–56.

⁶³ 0293, WG185, Briefentwurf an AM, Berlin, Mittwoch, 16. August 1911, AMWG, S. 557.

⁶⁴ 0311, WG198, Briefentwurf an AM, Berlin, spätestens Sonntag, 3. September 1911, AMWG, S. 580.

⁶⁵ 0324, WG204, Briefentwurf an AM, Berlin, 23. September 1911, AMWG, S. 609.

⁶⁶ 0334, WG211, Briefentwurf an AM, Berlin, spätestens Montag, 2. Oktober 1911, AMWG, S. 628 f.

Er schien Alma Mahler als Pianistin und Komponistin zu verehren, jedoch auch emotional zu unterstützen. Insgesamt finden sich mehr als 20 Stellen in seinen Briefentwürfen, die sich auf Alma Mahlers Musik, speziell ihre Lieder und ihre Kompositionstätigkeit beziehen, etwa im Oktober 1910: »Was macht deine Musik«⁶⁷, im November 1910: »Komponierst Du mir etwas?«⁶⁸, oder im Januar 1911: »Was arbeitest du ist der Dehmelsche Gesang fertig? Ich kann dir nicht sagen wie ich mich sehne Deine Werke kennen zu lernen.«⁶⁹ Nach dem Tod von Gustav Mahler riet Walter Gropius im Juli 1911: »Versuche wieder zu komponieren, gerade jetzt!«⁷⁰ Doch ohne Gustav Mahler schien Alma Mahler ihre Kompositionstätigkeit für längere Zeit aufgegeben zu haben.

Schluss: die männliche Muse?

Walter Gropius fühlte sich durch die Musikerin, Pianistin und Komponistin Alma Mahler zweifellos inspiriert und zog zugleich Parallelen zwischen ihrer Beziehung und der Verbindung der Kunstgattungen: »Nach Deiner Musik sehne ich mich geradezu. Ich weiß, ich fühle wieviel Du mir da sein kannst. Musik – Arch.[itektur] sind Schwestern. Du könntest Begeisterung in mir erwecken.«⁷¹ Diese Begeisterung für Alma Mahler als Pianistin und Musikkennerin zeigte er im Briefwechsel immer wieder. Auch seine emotionale Unterstützung ihrer Kompositionstätigkeit lässt sich eindeutig belegen. Bezüglich ihrer Rolle als Komponistin in einer Zeit, in der bürgerliche Frauen allgemein eher keiner Arbeit nachgehen sollten, zeigte er sich offen und vergleicht ihre Arbeit als Komponistin mit »Frau Schu.[manns] Traum«, also der Möglichkeit, als Musikerin neben einem berühmten Musikergatten wirken zu können.⁷² Walter Gropius scheint sich auch in die Vorstellung eines künstlerischen Liebespaares im Sinne einer Verbindung

⁶⁷ 0126, WG82, Briefnotizen an AM, Berlin, frühestens Sonntag, 9. Oktober 1910, AMWG, S. 285.

⁶⁸ 0146, WG97, Briefentwurf an AM, Berlin, Montag, 7. oder Dienstag, 8. November 1910, AMWG, S. 324.

⁶⁹ 0181, WG117, Briefentwurf an AM, Berlin, zwischen Donnerstag 19. und Samstag, 21. Januar 1911, AMWG, S. 404.

⁷⁰ 0239, WG154, Briefentwurf an AM, Wien, auf der Fahrt nach oder in Berlin, Montag, 3. oder Dienstag, 4. Juli 1911, AMWG, S. 492 f.

⁷¹ 0032, WG21, Briefentwurf an AM, Neubabelsberg, zwischen Mittwoch, 27. und Sonntag, 31. Juli 1910, AMWG, S. 105.

⁷² 0112, WG74, Briefentwurf an AM, Neubabelsberg, Samstag, 17. oder Sonntag, 18. September 1910, AMWG, S. 254.

zweier Kunstgattungen verliebt zu haben. An anderer Stelle heißt es: »Das was ein Weib einem Künstler sein kann, ein Mitschwinger, das könnte ich für Dich in Deiner Musik werden. [...] Dein Genie soll Frucht bringen. Komponieren«. ⁷³

Doch trotz seiner verbalen Unterstützung: Ein Leben als Musikerin an der Seite des Architekten, zwei Künste vereint in einem Paar – diese Vision scheint Alma Mahler nicht geteilt zu haben, zumindest nicht 1911. Obwohl Walter Gropius sie auch nach dem Tod Gustav Mahlers bestärkte, weiter zu komponieren, ⁷⁴ lassen sich im weiteren Briefwechsel des Jahres 1911 keine Belege über ihr Komponieren oder Arbeit an neuen Liedern finden. Ohnehin stehen ab dem Herbst 1911 in den Briefentwürfen von Walter Gropius vor allem seine Gefühlswelt und die gemeinsamen Momente im Vordergrund. So findet sich auch die letzte Erwähnung ihrer Musik, ihres Klavierspiels und ihrer Kompositionen im bereits zitierten Briefentwurf von Anfang Oktober 1911 ⁷⁵, während hiernach das abgekühlte Verhältnis der beiden und Walter Gropius' emotionale Bemühungen bzw. Enttäuschung den gesamten Raum der Korrespondenz einnehmen – bis zur brieflichen Trennung bzw. Distanzierung Ende Dezember 1911. Ab dem Jahr 1912 sind kaum mehr Briefentwürfe von Walter Gropius erhalten. Ob er nach der Trennung im Dezember 1911 wegen der veränderten Gefühlslage keine weiteren anfertigte oder ob er seine Praxis beibehielt, die Briefentwürfe nach Dezember 1911 jedoch überwiegend vernichtete, lässt sich nicht mehr eruieren. Dementsprechend gibt der Briefwechsel der folgenden Jahre keinen Aufschluss über die weitere Auseinandersetzung mit oder einen Austausch über Musik seitens Walter Gropius', während Alma Mahler in ihren sehr kurzen Briefen musikalische Themen ausklammerte. Erst 1915 erschienen weitere Lieder aus ihrer Feder, erneut als Heft in der Universal-Edition. ⁷⁶ Im Bauhaus-Archiv ist im Nachlass von Walter Gropius ein Exemplar dieses zweiten Liederheftes erhalten, das sie kurz vor der Hochzeit 1915 mit einer Widmung versehen hatte: »Meinem ewigen Mann, meinem ewigen Geliebten – eine Decke

⁷³ 0072, WG47, Briefentwurf an AM, Neubabelsberg, Donnerstag, 18. oder Freitag, 19. August 1910, AMWG, S. 172.

⁷⁴ 0239, WG154, Briefentwurf an AM, Wien, auf der Fahrt nach oder in Berlin, Montag, 3. oder Dienstag, 4. Juli 1911, AMWG, S. 492 f.

⁷⁵ 0334, WG211, Briefentwurf an AM, Berlin, spätestens Montag, 2. Oktober 1911, AMWG, S. 628 f.

⁷⁶ Alma Maria Schindler-Mahler, *Vier Lieder für mittlere Stimme und Klavier*, Wien 1915. Neun Jahre später und schon lange nach der Trennung des Paares erschien das dritte Heft.

auf graue Zeiten – alle Gaben der Welt möcht' ich besitzen – um diese Decke rot zu färben – damit die Vergangenheit restlos ausgelöscht werde.«⁷⁷

Ob es den beiden während ihrer kurzen Ehe von August 1915 bis November 1918 gelang, die Vergangenheit auszulöschen und als Künstlerehepaar das Glück zu finden, bleibt fraglich: Die gesamte Ehe spielte sich vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs ab, fand in Fronturlauben von Walter Gropius statt, mit Kriegstraumata auf beiden Seiten und ohne überlieferte Quellen zu künstlerischen Themen wie Musik. Obwohl sich Alma Mahler und Walter Gropius bereits kurz vor Gründung des Bauhauses trennten, ist dennoch ein musikalischer Einfluss Alma Mahlers auf Walter Gropius bzw. das frühe Bauhaus in Weimar nachweisbar: Durch die persönlichen Kontakte und Alma Mahlers Netzwerk in Wien lernte Walter Gropius Johannes Itten kennen,⁷⁸ dessen Bedeutung für das frühe Bauhaus nicht hoch genug eingeschätzt werden kann und der zudem der Musik an der Schule sehr zugewandt war.⁷⁹ Im Umkreis von Alma Mahler kam Walter Gropius auch in Kontakt mit Arnold Schönberg⁸⁰ und Alban Berg.⁸¹ Zudem arbeitete der ehemalige Schönberg-Schüler Erwin Ratz von 1922 bis 1923 als Rechnungsführer für das Bauhaus.⁸² Durch dieses Netzwerk um Alma Mahler und die Studierenden im Umkreis von Johannes Itten kamen die Bauhüsler*innen schließlich auch in Kontakt mit der Wiener Musikszene, inklusive der neuen Zwölftonmusik.

⁷⁷ Alma Mahler, *Vier Lieder für mittlere Stimme und Klavier*, Inv.-Nr. 2017_1642. 0299.1r., Bauhaus-Archiv Berlin, Wien 1915.

⁷⁸ Christoph Wagner, *Johannes Itten: Werkverzeichnis*, Bd. 1: *Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen 1907–1938*, München 2018, S. 17. Zum Zeitpunkt des Kennenlernens vgl. Eva Badura-Triska (Hg.), *Johannes Itten Tagebücher Stuttgart 1913–1916, Wien 1916–1919*, Bd. 2, Kommentar, Wien 1990, S. 33, Anm. 121.

⁷⁹ Vgl. ausführlich Dieter Bogner, »Eine Musikschule für Weimar?«, in: *Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, hg. von Rolf Bothe und Peter Hahn, Ostfildern 1994.

⁸⁰ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Eike Feß im vorliegenden Band.

⁸¹ Clement Jewitt, »Music at the Bauhaus, 1919–1933«, in: *Tempo. A Quarterly Review of Modern Music* 213 (2000), S. 10. So widmete Alban Berg sein Violinkonzert »Dem Andenken eines Engels«, also Manon Gropius, der Tochter von Alma Mahler und Walter Gropius, ebd., S. 11.

⁸² Ganter 2012, S. 186.

Arnold Schönberg und das Bauhaus

Begegnungen mit dem Bauhaus in Weimar

Wann Arnold Schönberg erstmals Kenntnis von der Existenz des Weimarer Bauhauses nahm, ist nicht belegbar. Die Gründung der Institution schien in österreichischen Zeitungen kaum Resonanz gefunden zu haben. Außer einem Artikel zur Berufung des damals in Wien ansässigen Malers Johannes Ittens »nach Weimar, wo ihn am Bauhaus eine reiche und weitgreifende Lehrtätigkeit erwartet«,¹ konnte in der Presse keine nennenswerte Berichterstattung nachgewiesen werden. Eine Postkarte² belegt immerhin, dass Itten kurz zuvor mit Schönberg in Kontakt getreten war. Lehrer an einer privaten Wiener Kunstschule, begleiteten ihn laut Pressebericht »zwanzig seiner Schüler [...] ins Reich«,³ darunter Friedl Dicker, Anny Wottitz und Viktor (Victor) Schlichter, welche in den Jahren 1918/19 die Kurse Schönbergs an den reformatorischen Schulanstalten von Eugenie Schwarzwald besucht hatten.⁴

Schönberg dürfte vom wachsenden Renommée der Einrichtung erfahren haben, als ihn am 3. Juli 1922 ein Brief von Wassily Kandinsky erreichte, mit dem er etwa zehn Jahre zuvor in regem Austausch über künstlerische Fragen gestanden hatte. Die handschriftliche Adresszeile lautet »Weimar.

¹ H. Tietze, »Johannes Itten-Mappe«, in: *Der neue Tag* 145 (17. August 1919), S. 13 [= Tietze 1919]. Die Recherche beschränkte sich auf das Zeitschriftenportal ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek (Zugriffe am 19.11.2023).

² Poststempel 27. Juni 1918, ASCC 11376, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B113763>>. Nachweise der Korrespondenz Schönbergs erfolgen mit Verweis auf die Datenbank des Arnold Schönberg Center, wo Standorte verzeichnet und in den meisten Fällen auch Digitalisate abzurufen sind (alle Abrufe am 20.05.2025). Im Folgenden sind Korrespondenznennungen in den Fußnoten, wenn möglich, in Kurzform durch Referenzierung der Autoreninitialien angeführt.

³ Tietze 1919.

⁴ Vgl. Katharina Hövelmann, *Bauhaus in Wien? Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Ateliergemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer*, Wien 2021 [= Hövelmann 2021], S. 40.

| Staatl. Bauhaus.« Über seine neue Tätigkeit äußert sich Kandinsky nicht, abgesehen von der Erwähnung eines »Berg[s] verschiedener Arbeiten, die ich schnell erledigen muß«.⁵ Schönbergs Antwort wenige Wochen später ist ausgesprochen warmherzig, regt zum Austausch über neues Schaffen an und formuliert die Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen.⁶ Am 15. April 1923 kommt Kandinsky auf das Potenzial der Stadt Weimar zu sprechen, die ihn weniger Ruhe finden ließ, als er zunächst gehofft hatte:

»Und trotzdem ist es hier schön: es sind viele Möglichkeiten da und vor allem eine Möglichkeit ein Zentrum zu bilden, das weiter ansteckend ausstrahlen kann. Dafür sind aber außer unserem engen Kreis hochstehende Kräfte notwendig. Wie oft sagte ich mir: »wenn doch Schönberg da wäre!« [...] Im Vertrauen: die hiesige Musikschule soll einen neuen Leiter bekommen. Und da dachten wir gleich an Sie.«⁷

Da das Bauhaus für die Ausbildung in im weitesten Sinne bildnerischen Disziplinen vorgesehen war, bot sich die heutige Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar als Kooperationspartner an. Schönberg schien für eine Position an zentraler Stelle prädestiniert. Der Briefwechsel von Maler und Komponist war durch ein Konzert im Januar 1911 angestoßen worden, bei dem Kandinsky sich vor allem durch die *Drei Klavierstücke* op. 11 angeregt fühlte. Unter dem Eindruck entstand das Gemälde *Impression III*, auf dem zwar schemenhaft Konzertflügel und Zuhörer angedeutet sind, malerischer Ausdruck aber vor allem durch freie Gestaltung mit Farben und Formen entsteht. Der Befreiung vom Objekt stand bei Schönberg die Überschreitung der Grenzen Dur-Moll-tonaler Harmonik und Melodik gegenüber, um in Loslösung traditioneller Formen Kunst als »Ausdruck innerer Vorgänge, innerer Bilder«⁸ neu zu denken. Seit einiger Zeit auch als Maler tätig, beteiligte sich Schönberg auf Kandinskys Initiative an einer Ausstellung der Künstlergruppe »Der Blaue Reiter« 1912 in der Galerie Thannhauser in München, wie auch am namensgleichen Almanach, der

⁵ Brief, WK an AS, 3. Juli 1922, ASCC 19657, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B196572>>.

⁶ Brief, AS an WK, 20. Juli 1922, ASCC 654, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B006540>>.

⁷ Brief, WK an AS, 15. April 1923, ASCC19658, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B196580>>.

⁸ Brief, AS an WK, 24. Januar 1911, ASCC 180, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B001809>>.

unterschiedlichen Kunstsparten ein gleichberechtigtes Forum bot.⁹ Zehn Jahre später nahm das Schaffen beider Künstler nahezu gleichzeitig eine Wende. Schönberg entwickelte im Frühjahr 1923 seine Zwölftonmethode als ein überschaubares Regelwerk, das der frei atonalen Musik eine verbindliche Basis bot und eine Anknüpfung an traditionelle Kompositionspraktiken ermöglichte.¹⁰ Kandinsky mochte davon durch Walter Gropius oder Alma Mahler erfahren haben, die mit Schönberg befreundet und über seine neuesten Entdeckungen in Kenntnis war. Er befand sich damals auf einem ähnlichen Weg: Mit der im Juli 1923 entstandenen und im August bei der Bauhaus-Ausstellung gezeigten *Komposition 8* wurde die expressivistisch-abstrakte Bildfindung in einem durch geometrische Formen organisierten Raum konsolidiert, dessen Parameter fortan Kandinskys Schaffen bestimmen sollten.

Die Bemühungen um eine Anstellung Schönbergs können auf Gropius' 1919 formulierte Idee zurückgeführt werden, in Weimar »den Grundstein zu einer Republik der Geister zu legen«. Das dortige Bauhaus sollte nicht isoliert bleiben, auch für andere Institutionen war man bestrebt,

»starke, in der Welt bekannte Persönlichkeiten, wo sich nur Gelegenheit bietet, heranzuziehen, auch wenn wir sie innerlich noch nicht verstehen. [...]. Wenn ein Schönberg oder ein Pfitzner nach Weimar kommt, so weiß das die ganze Welt [...].«¹¹

Am 27. Oktober 1922 hatte Gropius ein Konzert mit Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 initiiert und gemeinsam mit einer Konzertagentur organisieren lassen, welches von etlichen Bauhaus-Mitgliedern besucht wurde.¹² Schönbergs ehemaliger Schüler Erwin Ratz, der seit 1921 als Sekretär am

⁹ Therese Muxeneder/Christian Meyer (Hg.), *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné*, Wien 2005 [= Muxeneder/Meyer 2005], S. 114–117.

¹⁰ Als erstes Zwölftonstück gilt ein Klavierstück aus dem Jahre 1921 (später *Präludium* aus der *Suite* op. 25); die gültige Ausformulierung der Zwölftonmethode erfolgte aber erst wesentlich später, vgl. Eike Feß, *Arnold Schönberg und die Komposition mit zwölf Tönen*, München 2023, Kapitel: »Geschichte. Entstehung der Zwölftonmethode bis 1923«.

¹¹ Beide Zitate in: Brief, Walter Gropius an Ernst Hardt, 13. April 1919, zitiert nach Reginald Isaacs, *Walter Gropius: Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983 [= Isaacs 1983], S. 208 f.

¹² Martha Ganter, »Musikleben am Staatlichen Bauhaus in Weimar«, in: *Weimar – Jena: Die große Stadt* 5/3 (2012), S. 184.

Bauhaus tätig war, schickte eine Postkarte¹³ von der Veranstaltung, unter anderem unterzeichnet von Thilo Schoder (Architekt der Bauhaus-Wohnanlage in Ruhla), Max Thalmann (1919 Jungmeister am Bauhaus), Paul Klee und Wassily Kandinsky (Meister am Bauhaus). Schönbergs Reaktion auf Kandinskys Vorschlag folgte am 19. April 1923:

»Lieber Herr Kandinsky, wenn ich Ihren Brief vor einem Jahr bekommen hätte, würde ich alle meine Grundsätze fallen haben lassen, hätte auf die Aussicht endlich komponieren zu dürfen verzichtet und hätte mich, den Kopf voran, in das Abenteuer gestürzt. Ja ich gestehe: noch heute habe ich einen Augenblick geschwankt: so gross ist meine Lust zu unterrichten, so leicht entzündlich bin ich noch heute. Aber es kann nicht sein. Denn was ich im letzten Jahre zu lernen gezwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert und werde es nicht wieder vergessen. Dass ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin [...], sondern, dass ich Jude bin.«¹⁴

Schönberg war spätestens seit den Erlebnissen im salzburgischen Mattsee, wo er im Jahr 1921 antisemitisch motivierte Vertreibung erfahren musste, sensibilisiert für den vor allem in Deutschland und Österreich zunehmend bedrohlicher werdenden Antisemitismus, dessen Konsequenzen er zehn Jahre vor Beginn der nationalsozialistischen Diktatur hellsichtig voraussah.¹⁵ In der Literatur wurde das Zerwürfnis mit Kandinsky bis in jüngere Zeit als Ergebnis einer Intrige Alma Mahlers dargestellt. Diese These ist mit der umfassenden Gesamtsicht der Ereignisse durch Therese Muxeneder widerlegt.¹⁶ Bereits die genaue Lektüre von Kandinskys Antwortschreiben zeigt, dass dieser zwar ein Bekenntnis zu dem »Menschen und Künstler« Schönberg abzulegen bereit sei, hinsichtlich der »vielen akuten

¹³ ER an AS, 27. Oktober 1922, ASCC 15277, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B152774>>.

¹⁴ Brief, AS an WK, 19. April 1923, ASCC 818, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B008186>>.

¹⁵ Vgl. hierzu einen weiteren Brief von AS an WK, 4. Mai 1923, ASCC 832, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B008320>>. Der in Schönbergs Korrespondenznachlass in der Library of Congress erhaltene Durchschlag des Briefs wurde mittels eines verklebten Briefpapierabschnitts abgeheftet und mit der Bemerkung »ohne Konzept geschrieben!« versehen. Auch Schönberg erkannte den Bekenntnischarakter des Texts über eine persönliche Mitteilung hinaus. Das Schriftstück gehört zu den wichtigsten Zeugnissen einer zunehmenden Identifikation des Komponisten mit seiner jüdischen Herkunft.

¹⁶ Therese Muxeneder, »Arnold Schönbergs Konfrontationen mit Antisemitismus (III)«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 15 (2018) [= Muxeneder 2018], S. 204–217.

Fragen auch über das ›Judenproblem‹« allerdings merkwürdig ambivalent bleibt.¹⁷ Der Maler war ebenso wenig immun gegen antisemitische Pauschalisierungen wie der Leiter des Weimarer Bauhauses, Walter Gropius, der beispielsweise in einem Brief an seine Mutter Manon »die Juden, dieses zersetzende Gift, das ich mehr und mehr *hasse*«, als Zielscheibe seiner Resentiments auswählte¹⁸ oder Verwerfungen in seiner Beziehung zu Alma Mahler auf rassistische Stereotype reduzierte.¹⁹ Einer antisemitischen, von manchen Kommilitonen akklamierten Äußerung eines Studierenden im Dezember 1920 trat er hingegen konsequent entgegen, wobei er in einer privaten Korrespondenz auch ein gewisses Verständnis für die Aggressoren äußerte.²⁰ Gropius war sich bewusst, dass eine Institution wie das Bauhaus nur existieren konnte, wenn sie ihre Angehörigen aufgrund künstlerischer Leistung auswählte und ihnen Loyalität bezeugte. Krude Verlautbarungen in privaten Kontexten schienen daher durchaus vereinbar mit dem Einsatz für Schönbergs Berufung, der als Individuum an seiner Leistung gemessen und als ebenbürtig wahrgenommen wurde.

Spätere Kontaktaufnahmen belegen, dass Schönberg der Institution dennoch wohlwollend gegenüberstand. Walter Gropius bedankt sich am 22. Oktober 1924 für die Zustimmung des Komponisten, Mitglied des »Kuratoriums für den ›Kreis der Freunde des Bauhauses‹« zu werden.²¹ Auf der Liste weiterer Angehöriger fand er die Namen von Juden wie Marc Chagall und Albert Einstein sowie seines Freundes Oskar Kokoschka. Ein weiterer Brief von Gropius, datiert auf den 12. Januar 1927, bezieht sich auf eine Anfrage Schönbergs zu einer Tischlerarbeit (s. unten). Das Bauhaus war 1925 nach Dessau übersiedelt, am 4. Dezember 1926 erfolgte die Einweihung des neuen, von Gropius entworfenen Schulgebäudes. Gropius bedauert, dass Schönberg der Festveranstaltung nicht beiwohnen konnte und verleiht seiner Hoffnung auf einen baldigen Besuch Ausdruck. Am Rande kommt Gropius auf eine Begegnung zwischen Theo van Doesburg und Schönberg zu sprechen. Der Architekt und vielseitige bildende Künstler

¹⁷ »Da jede Nation eigene Eigenschaften hat, die sich in einem bestimmten Kreis bewegen können, so giebt es manchmal außer ›besessenen‹ Menschen ›besessene‹ Nationen. Das ist eine Krankheit die auch kuriert werden kann.« Brief, WK an AS, 24. April 1923, ASCC 19659, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B196599>>.

¹⁸ Isaacs 1983, S. 176.

¹⁹ Bezogen auf deren Beziehung zu seinem Konkurrenten Franz Werfel, vgl. Muxeneder 2018, S. 209.

²⁰ Isaacs 1983, S. 250 f.

²¹ WG an AS, 22. Oktober 1924, ASCC 12954, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B129549>>.

hatte 1922 in seinem Weimarer Atelier De Stijl-Kurse angeboten, die mit innovativen Ansätzen auch zahlreiche Bauhaus-Studierende anzogen und zu einer veritablen Konkurrenzveranstaltung avancierten. Doesburgs Ziel, selbst Meister am Bauhaus zu werden, wusste Gropius jedoch zu verhindern – und sicherte Schönberg seine Loyalität im angedeuteten Konflikt zu:

»er ist ein hölzerner esel. solche faustdicken taktlosigkeiten wie er sie sich ihnen gegenüber herausgenommen hat, hat er sich auch bei uns geleistet. ich nehme ihn in dieser beziehung nur noch pathologisch. er hat durchaus ins bauhaus hineingewollt, aber ich habe ihn vom ersten tage an abgelehnt. er hat immerhin ein paar gute gedanken und eine starke energie. aber seine menschlichkeit behagt mir nicht, ebenso wenig wie meinen freunden hier.«²²

Über den Anlass dieser Auseinandersetzung kann nur spekuliert werden. Doesburgs Kunstauffassung tendierte zu einer konsequenten Tabula rasa, einem Bruch mit überkommenen künstlerischen Werten; er war maßgeblich an der niederländischen Dada-Bewegung beteiligt. Die Ideale des Bauhauses, orientiert am Handwerk und einer aus der Vergangenheit erwachsenden Moderne, lagen Schönbergs Kunstauffassung weitaus näher.

Weitere Begegnungen zwischen Schönberg und dem Bauhaus ergaben sich eher indirekt, etwa über dessen Angehörige. 1930 zeichnete der ehemalige Bauhaus-Meister Oskar Schlemmer für die Bühnenbilder von *Die glückliche Hand* op. 18 verantwortlich. Nachdem der Komponist, der selbst szenische Entwürfe für sein Werk gezeichnet und genaue Vorstellungen von dessen Umsetzung hatte,²³ erfolglos Einfluss auf die Inszenierung an der Berliner Krolloper nehmen wollte, sah er mit Entsetzen »die Greuel[,] die hier von Unglauben, Talentlosigkeit, Unwissenheit und Leichtfertigkeit angerichtet wurden«[,] und erkannte sein Stück, wie er dem Dirigenten Otto Klemperer brieflich mitteilte, in »der phantasielosen Anständigkeit des Herrn Schlemmer«²⁴ kaum wieder. Im selben Brief ging er auf die geplante Zusammenarbeit mit einem weiteren Bauhaus-Meister ein – László Moholy-Nagy, welchen Klemperer für eine Visualisierung von Schönbergs

²² Brief, WG an AS, 12. Januar 1927, ASCC 12036, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B120367>>.

²³ Brief, AS an Ernst Legal, Intendant der Staatsoper Berlin, 14. April 1930, ASCC 1854, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B018544>>.

²⁴ Brief, AS an OK, 18. Juni 1930, ASCC 1905, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B019051>>.

Begleitungsmusik zu einer Lichtspiel-Szene op. 34 – einer Art imaginären Filmmusik – vorgeschlagen hatte. Schönberg reagierte zurückhaltend und forderte künstlerische Mitsprache. Eine letzte nachweisliche Berührung mit der Institution betraf eine bürokratische Angelegenheit: Als die Genossenschaft deutscher Tonsetzer ein Strafverfahren gegen eine offenbar nicht genehmigte Schönberg-Aufführung einleiten wollte, griff der Komponist ein:

»da es wirklich kaum geht, dass das Bauhaus, wo ich Mitglied des Komitees seiner Freunde bin, für eine Aufführung meines Werkes Strafe bezahlen muss [...], wäre es mir sehr lieb, wenn die GDT so freundlich wäre, sich mit einer Anerkennungsstrafe von 60 Pfennig zu begnügen und dem Bauhaus mitteilen wollte, dass diese Nachsicht auf meine Veranlassung geübt wird.«²⁵

Ästhetische Berührungspunkte

Obwohl Musik keine offizielle Funktion am Bauhaus hatte, fanden Studierende »zum Musizieren zusammen, tauschten die musikalischen Erfahrungen ihrer Herkunftsländer aus und spielten populäre Tanzmusik.«²⁶ Walter Gropius förderte die Bauhaus-Kapelle, die vor allem bei Festveranstaltungen zum Einsatz kam. Aufführungen mit klassischem Repertoire waren eher selten. Dem Wunsch nach einer Verbindung zwischen Arnold Schönberg und dem Bauhaus steht eine eher randständige Präsenz seines Schaffens an der Institution gegenüber. Nach *Pierrot lunaire* op. 21 im Jahr 1922 – auch zehn Jahre nach seiner Entstehung noch als Werk der Avantgarde wahrgenommen – plante Gropius, im Rahmen der Bauhaus-Woche im August 1923 unter anderem Schönbergs spätromantische *Sechs Lieder für Gesang und Orchester* op. 8 (1903–05) aufführen zu lassen, was an der großen Besetzung scheiterte. Es erklangen stattdessen unter anderem Ernst Kränke's *Concerto grosso Nr. 1* op. 10 (1922), dessen neoklassi-

²⁵ Brief, AS an die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, 10. Dezember 1929, ASCC1825, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B018251>>. – Laut vorausgehender Korrespondenz handelt es sich um eine Aufführung des *Streichquartetts* Nr. 3 op. 30 durch das Kolisch-Quartett am 27. September 1927. Ein Konzert mit der *Suite für Klavier* op. 25, gespielt von Eduard Steuermann am 18. Januar 1929, wird in der Korrespondenz nicht erwähnt.

²⁶ Michael Siebenbrodt, »Jazzkapelle und Gesamtkunstwerk. Musik am Bauhaus in Weimar«, in: *Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar*, hg. von Hellmut Seemann und Thorsten Valk, Göttingen 2011 [= Siebenbrodt 2011], S. 122.

zistische Gestaltung eine auch für musikalische Laien nachvollziehbare Verbindung zwischen Vergangenheit und Moderne herstellt, sowie Igor' Stravinskij's *Die Geschichte vom Soldaten* (1918), deren moritatenhafter Gestus der an der Institution geübten Musikpraxis fraglos entgegenkam.

Während der Konzerte war auch der angehende Komponist Hans Heinz Stuckenschmidt anwesend, später Musikkritiker und Autor einer bis heute maßgeblichen Schönberg-Biografie. Bereitwillig erstatte er den Bauhause*innen Bericht von den aktuellen Entwicklungen und erzählte von der neuen »Zwölftonmusik [...] was ich davon wußte«²⁷. Zur Veranschaulichung spielte er ein Stück von Josef Matthias Hauer²⁸ vor, dessen Musik durch die Vermittlung durch Johannes Itten am Bauhaus bereits bekannt war. »Erwin Ratz vertrat natürlich die strenge Schönbergsche Technik und wollte von Hauers Zwölfton-Tropenlehre nicht viel wissen.«²⁹ Das Wissen um die Zwölftonmethode gründete damals hauptsächlich auf einem Aufsatz des Schönberg-Schülers Erwin Stein, einer allgemeinen Darstellung von auf Tonreihen basierenden Kompositionspraktiken. Die Struktur der zwölftönigen *Suite für Klavier* op. 25 erläuterte Stein als »ganz strengen, vielleicht den strengsten Stil, den Schönberg bis jetzt geschrieben hat«.³⁰ Manche aus heutiger Perspektive falschen analytischen Schlüsse erklären sich aus der geringen Bereitschaft Schönbergs, ausführlicher über seine neue Komponierweise zu sprechen, was auch im engeren Kreis mitunter zu erheblichen Missverständnissen führte. Trotz einer mitunter hermetischen Aura ist das Regelwerk der Zwölftonmethode relativ einfach. Sie basiert auf tradierten kontrapunktischen Kompositionstechniken, vermittelt durch das Schaffen Johann Sebastian Bachs, der auch Vorbild für die *Suite für Klavier* op. 25 war. Das auf barocke Tanzsätze zurückgreifende Werk stellt jedoch keine modernisierende Imitation alter Musik dar, sondern erfindet die historischen Formmodelle in einer aktuellen Klanggestalt neu. Hauer, der bereits 1920 Ideen zur Arbeit mit zwölftönigen Reihen formulierte und dazu auch publizierte, entwickelte demgegenüber einen völlig eigenständigen, durch systematisch konstruierte Harmonik und Melodik geprägten Gestaltungsansatz. Das Klangbild der Musik ist dadurch leichter erfassbar, was einem spontanen Konzert, wie es Stuckenschmidt den Bauhaus-Studierenden bot, fraglos entgegenkam. Die schematischen Züge

²⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik am Bauhaus*, Berlin 1978, S. 6. Folgezitate ebd.

²⁸ Ebd., S. 4.

²⁹ Ebd., S. 6

³⁰ Erwin Stein, »Neue Formprinzipien«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (1924), S. 301.

von Hauers Kompositionstechnik begünstigten zudem theoretische Konzepte zur Gegenüberstellung von Farben und Klängen, wofür der fruchtbare Dialog mit Johannes Itten beispielhaft steht.³¹

Eine vergleichbar abstrakt organisierte Verbindung visueller und auditiver Phänomene stand Schönberg fern. In seinem malerischen Schaffen sind Farbe und Form primär Ausdrucksmittel, deren Einsatz kaum erkennbar konzeptuell begründet ist. Das gilt auch für das so genannte »Crescendo der Beleuchtung« in *Die glückliche Hand* op. 18, eine im 3. Bild der Oper auskomponierte Verbindung von Farben und musikalischen Ereignissen. Die assoziative Herangehensweise spiegelt sich in den im Libretto benannten Farben wie »schmutzig grün«, »dunkles Blaugrau« oder »Blutrot« wider, die kaum den etablierten Bezeichnungen entsprechen. Itten und Schönberg hätten auf dieser Ebene wohl kaum am Bauhaus zusammengefunden. Parallelen eröffnen sich vielmehr angesichts der grafischen Partituren von Paul Klee oder bei Heinrich Neugeborens 1928 am Bauhaus gezeigten Visualisierungen von Fugen Bachs, verstanden als »wissenschaftlich-exakte Übertragungen in ein anderes System.«³² Für seine in den USA konzipierte Kompositionslehre *Fundamentals of Musical Composition* sollte Schönberg in Idee wie Umsetzung vergleichbare Graphen auf Millimeterpapier entwerfen, die die melodische Dynamik klassischer Kompositionen in Form von flexiblen Kurven visuell nachvollziehen (Abb. 1).

³¹ Vgl. Jörg Jewanski/Hajo Düchting, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen – Berührungen – Beeinflussungen*, Kassel 2009, S. 282–286.

³² Siebenbrodt 2011, S. 122.

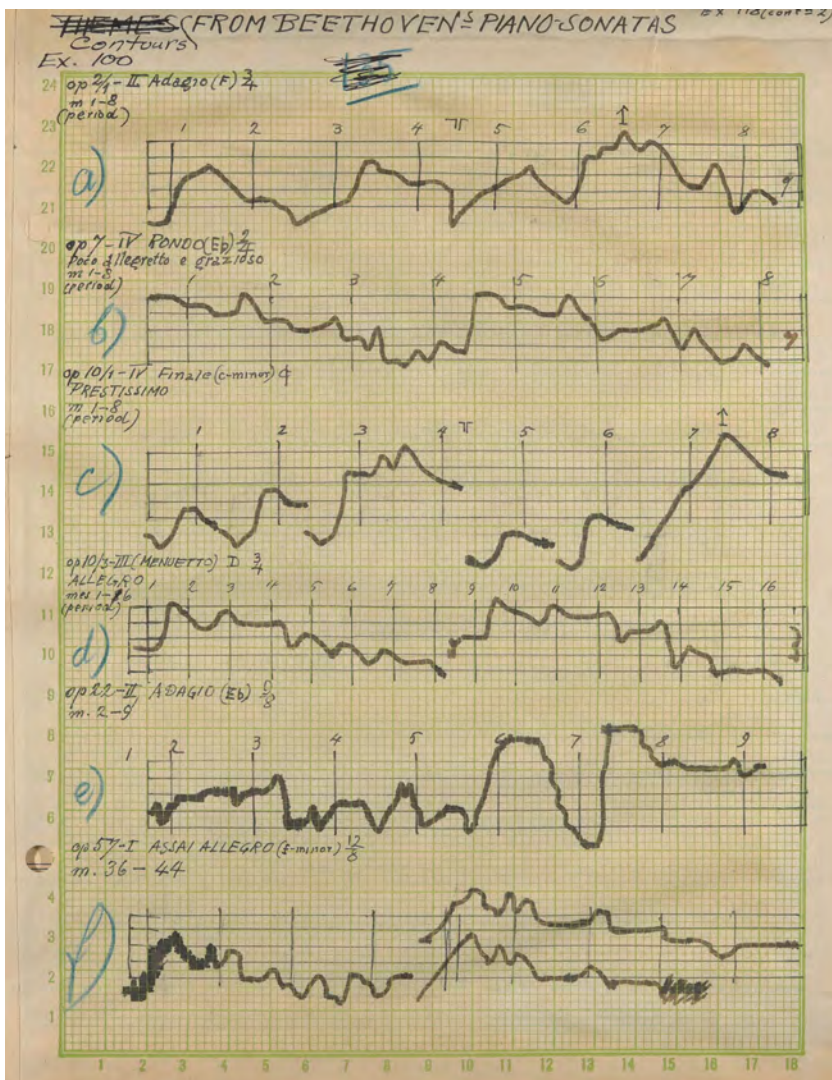


Abb. 1:
Arnold Schönberg: Graphen zum Melodieverlauf
in Klaviersonaten von Beethoven
Bildnachweis: Arnold Schönberg Center, Wien (TBK 1, 11)

Zu Schönbergs Haltung gegenüber ästhetischen Positionen am Bauhaus gibt es kaum konkrete Anhaltspunkte. Eine im Zusammenhang mit einem Bauvorhaben an den in Wien lebenden Loos-Schüler Heinrich Kulka gerichtete Anfrage zur Qualität amerikanischer Architekten lässt viel Deutungsspielraum: »Richard Neutra [...] macht sehr hübsche Häuser, wenn auch bischen [!] mehr doktrinär als Loos, absichtlicher, und nicht unbeeinflusst von Bauhaus Prinzipien.«³³ Wo genau Schönberg Differenzen zwischen den despektierlich angeführten »Bauhaus Prinzipien« zum Schaffen seines Freundes ausmacht, ist schwer zu beurteilen. Wenngleich die in den 1930er-Jahren realisierten Entwürfe für die Wiener Werkbund-Siedlung von Adolf Loos durchaus Ähnlichkeiten mit entsprechenden Projekten aus dem Umkreis des Bauhauses aufweisen, mochte dessen distanzierte Haltung gegenüber der Weimarer Institution Schönbergs Urteil beeinflusst haben. Dies hielt ihn aber nicht davon ab, sich vertrauensvoll an Gropius zu wenden, als er für seine Berliner Wohnung einen modularen Tisch nach eigenen Ideen realisieren wollte. Der Bauhaus-Direktor verwies ihn an den Leiter der Tischlerei-Abteilung:³⁴ Marcel Breuer befand »diese an und für sich so interessante Aufgabe«³⁵ als realisierbar, wobei er einige Änderungsvorschläge hinsichtlich des Materials machte, da die von Schönberg vorgeschlagene Tischplattenbeschichtung mit Neusilber wenig praktikabel erschien. Breuers Vorschlag, der einen Einsatz von Milchglas und die Verbindung mehrerer Tischplatten durch Stahlklammern vorsah, ist jenem Schreiben als Entwurfszeichnung beigelegt.³⁶ Der Komponist akzeptierte aus Kostengründen eine alternative Plattenausführung in mattierter Eiche, unterbreitete hinsichtlich der Mechanik jedoch einen ebenfalls durch eine Zeichnung dokumentierten Gegenvorschlag, von dem er sich praktische Vorteile versprach (Abb. 2). Das Fehlen weiterer Briefe sowie der Verbleib von Schönbergs Originalzeichnung in seiner eigenen Korrespondenz deutet darauf hin, dass dieses Projekt schließlich nicht realisiert wurde.³⁷ Auf einem Foto aus seiner Wohnung finden sich allerdings mehrere Stahlrohrmöbel. Ein bis heute erhaltener Beistelltisch aus Schönbergs Besitz ent-

³³ Brief, AS an HK, 25. Januar 1936, ASCC 2804, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B028040>>.

³⁴ Brief, WG an AS, 12. Januar 1927, ASCC 12036, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B120367>>.

³⁵ Brief, MB an AS, 18. Januar 1927, ASCC 12037, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B120378>>.

³⁶ Ebd.

³⁷ Brief, AS an MB, 23. Januar 1927, ASCC 1278, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B012781>>.

spricht dem verbreiteten Modell Laccio nach einem Entwurf von Marcel Breuer.

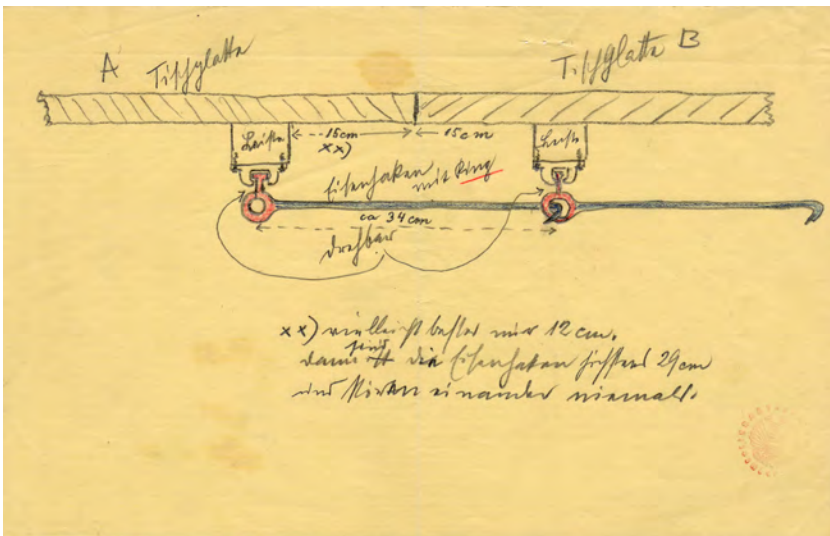
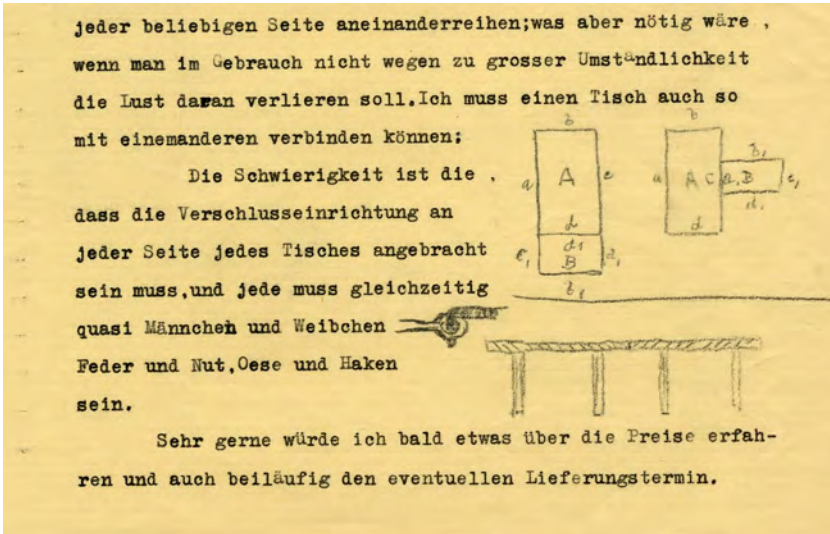


Abb. 2:
Arnold Schönberg: Zeichnungen aus der Korrespondenz mit Marcel Breuer
Bildnachweis: The Library of Congress, Washington D.C.,
Music Division (Arnold Schoenberg Collection)

Der Briefwechsel zeigt, wie Schönberg sein Lebensumfeld zu gestalten und dabei praktische Erwägungen mit dem ästhetischen Erscheinungsbild in Einklang zu bringen versuchte. Auf dem Feld der Möbelproduktion sei in dem Zusammenhang noch auf einen Schrank verwiesen, dessen Entwurfszeichnung Schönberg detailliert ausarbeitete, um sie einem professionellen Schreiner zur Ausführung zu überlassen;³⁸ soweit möglich realisierte der Komponist seine konstruktiven Ideen jedoch selbst. Neben vielen kleineren handwerklichen Tätigkeiten, denen er sich im Laufe seines Lebens widmete, spielte das Einbinden von Büchern und Notendruckern eine besondere Rolle. Hierbei ist es lediglich Koinzidenz, dass seine Schülerin am Seminar für Komposition an den Schwarzwald'schen Schulanstalten, Anny Wottitz, 1922/23 für kurze Zeit die Leitung der Buchbinderwerkstatt am Bauhaus übernahm. Ihr Einband für ein Märchenbuch wurde in der Forschung als »naiv und dilettantisch«³⁹ bezeichnet, jedoch auch als bewundernswertes Zeugnis einer Kreation aus vordringlich ästhetischer Perspektive beschrieben.⁴⁰ Schönberg konnte sich hinsichtlich der Ausführung seiner Werkstücke kaum mit professionellen Handwerkern messen. Seine Einbände sind zweckmäßig, ohne das äußere Erscheinungsbild aus dem Blick zu verlieren, das mitunter auch inhaltlich bestimmt ist – durch die Verwendung desselben Stoffmusters bei Werken Mendelssohns; den Einsatz verschiedener Schrifttypen auf dem Buchrücken; oder die Applikation von Stoffflaschen in Ausgaben der Streichquartette und Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, die Schönberg beim Unterrichten zum schnellen Auffinden der jeweiligen Werke nutzte (Abb. 3 und 4).

³⁸ Muxeneder/Meyer 2005, S. 174 (CR212); das ausgeführte Möbelstück ist heute im Schönberg-Haus in Mödling zu besichtigen.

³⁹ Mechthild Lobisch/Nina Wiedemeyer, »Unbefangenheit oder subversive Geste? Ein Bucheinband von Anny Wottitz«, in: *Modell Bauhaus*, hg. von Wolfgang Thöner, Ostfildern 2009, S. 124.

⁴⁰ Vgl. die Darstellung des Objekts bei Frank Sellinat, *Bauhaus-Liebliche: Bucheinbände von Anny Wottitz*, <<https://blog-archiv.klassik-stiftung.de/bucheinbaende-von-anny-wottitz/>>, 01.08.2025.



Abb. 3:
Ludwig van Beethoven: Sonaten für Pianoforte solo
Aus dem Nachlass Arnold Schönberg
Bildnachweis: Arnold Schönberg Center, Wien (SCO B48)



Abb. 4:
Werke von Felix Mendelssohn
Aus dem Nachlass Arnold Schönberg
Bildnachweis: Arnold Schönberg Center, Wien (SCO M34, 40, 43)

Schönberg in der Bauhaus-Gemeinschaft?

Wie Schönberg sich in einer assoziierten Position an der Musikhochschule Weimar in die Lehr- und Gesinnungsgemeinschaft Bauhaus eingefügt hätte, bleibt Spekulation. Seine Lebenspraxis steht jedenfalls dafür, dass er die »Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit«, wie das *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (1919) formuliert, als Notwendigkeit empfand. Hiermit war eine »Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen«⁴¹ gemeint, wobei bereits der malerische Unterricht durch Kandinsky oder Klee weit über das »Endziel [des] Bau[s]«⁴² hinausreichte. Im Zentrum der Ausbildung stand, wie Gropius' Vorwort zum *Programm* unterstreicht⁴³, nicht die Erzeugung von Originalgenies, sondern den Studierenden eine tragfähige gestalterische Basis mit auf den Weg zu geben. Wem die Begabung nicht zu einer autonomen künstlerischen Verwirklichung gereichte, der sei »nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.«⁴⁴ Schönberg teilte diese Gedanken. Im programmatischen Vorwort zur *Harmonielehre* formulierte er die Absicht, seinen Leserinnen und Lesern »das Handwerkliche unserer Kunst so restlos bei zu bringen, wie das ein Tischler immer kann.«⁴⁵ Lediglich ein Bruchteil seiner in die Hunderte gehenden Schülerschaft ergriff schließlich den Beruf des Komponisten. Schönberg war allerdings überzeugt, dass eine vertiefte Kenntnis von kompositorischer Praxis auf jedem Feld der Musik von Nutzen war – sei es bei dem Instrumentalspiel, dem Unterrichten oder dem Schreiben über Musik.⁴⁶ Amateure und wahrhaft Begabte finden auf gleicher Ebene zusammen: Es gibt keine Alternative zum ernsthaften Studium, da »wenn einer nicht hart genug gearbeitet und nicht sein Bestes geleistet hat, der Herrgott es ablehnt, seinen Segen dazuzugeben.«⁴⁷ Diese Idee einer Transzendierung der Praxis deckt sich mit dem Vorwort von Gropius, in dem Ähnliches ausführlicher formuliert ist:

⁴¹ *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, 1919, S. 2.

⁴² Ebd., S. 1.

⁴³ Vgl. den Beitrag von Christina Lena Monschau in diesem Band.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien ³1922, S. 7.

⁴⁶ Vgl. ausführlich Helmut Schmidinger, »Schönbergs Bedeutung für die aktuelle Kompositionspädagogik«, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 16 (2019), S. 113–130.

⁴⁷ Arnold Schönberg, »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke«, in: ders., *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a. M. 1976, S. 33.

»Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler.«⁴⁸

Der Lehrkörper des Bauhauses war keine Einheit, sondern zeichnete sich als Zusammenschluss von Individuen aus, bei deren Auswahl Gropius eine sichere Hand bewies. Die Suche nach ästhetischen Leitlinien über den programmatischen Gedanken hinaus führt daher zwangsläufig zur Betrachtung einzelner Persönlichkeiten während ihrer Wirkungszeit am Bauhaus, bei der sich Berührungspunkte wie auch Differenzen ergeben. So steht die Idee des Vorkurses von Johannes Itten, auf Grundlage der »Gesetzmäßigkeiten der künstlerischen Darstellungsmittel« und eingehender »Analysen Alter Meister«⁴⁹ die Fähigkeiten verschiedener Persönlichkeiten zu entfalten, etwa Schönbergs Vermittlung am Beispiel eines durch die Wiener Klassiker vermittelten Idealtyps kompositorischer Praxis nahe. Paul Klees *Pädagogisches Skizzenbuch*⁵⁰ kann als Sammlung von Beispielen zeichnerischer Praxis als entferntes Pendant zu Schönbergs späten *Models for beginners in composition*⁵¹ gelesen werden, in denen musterhafte Stücke zur Entwicklung eigener Ideen anregen sollen. Demgegenüber lädt Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche* als »Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente«⁵² zu einem Vergleich mit Schönbergs unvollendetem musiktheoretischen Werk *Der musikalische Gedanke*⁵³ ein, welches »die grundlegenden Sätze zur ganzen Kompositionslehre theoretisch aufstellen« sollte.⁵⁴ Kandinskys Schrift formulierte 1926 Betrachtungen zur visuellen Wahrnehmung und sollte der zwischen 1910 und 1920 praktizierten freien bildnerischen Abstraktion eine systematische Grundlage verleihen. Schönbergs Buchprojekt ist hingegen eine Standortbestimmung musikalischer Praxis

⁴⁸ *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, S. 1.

⁴⁹ Regine Prange, »Paul Klee und Wassily Kandinsky als Bauhauslehrer«, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 6 (2001), S. 42.

⁵⁰ Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, München ²1925 (*Bauhausbücher* 2), <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/klee1925>>, 01.08.2025.

⁵¹ Arnold Schönberg, *Models for beginners in composition. Music examples, syllabus, and glossary*, New York ²1943.

⁵² Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche: ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, München ²1928 (*Bauhausbücher* 9), <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kandinsky1928>>, 01.08.2025.

⁵³ Arnold Schönberg, *Der musikalische Gedanke*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2018 (*Sämtliche Schriften* II/6).

⁵⁴ Brief, AS an Carl Engel, 6. Juni 1934, ASCC 2703, <<https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-B027034>>.

und künstlerischer Ästhetik, deren Voraussetzungen in der Erfahrung der freien Atonalität sowie ihrer Konsolidierung durch die Zwölftonmethode liegen. Auch wenn solche Gegenüberstellungen assoziativ bleiben, legen sie gemeinsam beschrittenen Pfade offen, die nicht nur zu dem Thema »Schönberg und Bauhaus« eine nähere Betrachtung lohnen.

Stefan Wolpe und das Bauhaus in Weimar

»Das war wohl die herrlichste Zeit«¹, so erinnert sich Stefan Wolpe an das Jahr 1923, als die legendäre Bauhaus-Ausstellung stattfand und die internationale Avantgarde bildender Künstler*innen und Musiker*innen in Weimar zusammenkam. Der gerade 21-jährige Komponist saß, so Hans Heinz Stuckenschmidt, einsam in einer Ecke und schrieb »wieder eines seiner ekstatischen Klavierstücke für die vielbegabte Bauhaus-Studentin Friedl Dicker.«² Zu diesem Zeitpunkt hatte er das Bauhaus schon häufiger unter anderem mit seinem Freund Max Bronstein (Mordecai Ardon) besucht (Abb. 1) und im Kreis um Dicker weitere gleichgesinnte Freunde gefunden. Auch wenn er nicht offiziell am Bauhaus studiert hatte, war er »one of the most important points in their group.«³ Die als »Meister« an das Bauhaus berufenen Künstler, vor allem Johannes Itten, Paul Klee, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer, prägten als Lehrer und Vorbilder seine Entwicklung zum modernen Komponisten entscheidend.⁴

¹ Stefan Wolpe: Tagebucheintrag aus dem Jahr 1927 (ohne Datum), in: Stefan Wolpe, *Diary I*, S. 123 (Paul Sacher Stiftung, Basel), zitiert nach: Annette Schwarzer, »... ein grandioser Ausdruck der Zeit«. *Stefan Wolpes Frühwerk und die Avantgarde der 1920er Jahre*, Würzburg 2023 [= Schwarzer 2023], S. 133. Wolpe bezieht sich auf das Jahr 1927 und den Herbst 1923 am Bauhaus.

² Hans Heinz Stuckenschmidt, *Zum Hören geboren. Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*, München 1979, S. 61 f.

³ Mordecai Ardon in: Austin Clarkson: *Interview mit Mordecai Ardon*, 27. November 1979, <<https://stefanwolpe.org/recollections/>>, 01.08.2025 [= Ardon 1979]. Max Bronstein nahm nach seiner Flucht 1933 nach Palästina den Namen Mordecai Ardon an.

⁴ Vgl. zu Wolpes Aufhalten am Bauhaus: Schwarzer 2023, S. 52–89, 132–152.



Abb. 1:
Unbekannter Fotograf: Stefan Wolpe am Bauhaus in Weimar, um 1920
Bildnachweis: Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Stefan Wolpe

Wolpe Weg zum Weimarer Bauhaus (1902–1920)

Stefan Wolpe wurde 1902 in Berlin geboren und wuchs in guten finanziellen Verhältnissen auf. Sein Vater war ein erfolgreicher Lederfabrikant, allerdings musste sein Unternehmen nach dem Ersten Weltkrieg Konkurs anmelden, woraufhin er verschiedene Filmverleih-Firmen gründete. Die schulische wie musikalische Ausbildung Wolpes entsprach zunächst dem großbürgerlichen Erziehungsideal seines Elternhauses und war durchaus ambitioniert. Mit elf Jahren erhielt er Klavierunterricht am Stern'schen Konservatorium und wechselte dann 1916 zum Kompositionsunterricht an das renommierte Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, wo er zunächst bei Otto Taubmann, später bei Alfred Richter Unterricht bekam. Mit der Zeit löste sich Wolpe immer mehr von den Ansichten der ›Vätergeneration‹ und protestierte gegen die in seinen Augen überlebten Vorstellungen institutionalisierter Kompositionsausbildung: »[D]iese Leute, die uns unterrichteten, lehrten uns Sachen, die wir nicht wissen wollten, weil sie uns nicht mehr interessierten.«⁵ Richter und seine Unterrichtsmethoden, die insbesondere aufs Technische fixiert waren, lösten beim jungen Wolpe massiven Widerstand aus und veranlassten ihn zu gezielter Provokation:

»Ich nahm die schäbigste Melodie, einen Gassenhauer, und kombinierte ihn mit einer Bach-Fuge. Es war ein Akt der Schändung, eine Art Racheakt, der mich außerordentlich befriedigte. [...] Als ich das Stück meinem Lehrer zeigte – er war ein berühmter Theoretiker von 74 Jahren – knallte er mir eine und schmiss mich raus.«⁶

Auch das 1920 begonnene Kompositionsstudium bei Paul Juon an der Berliner Musikhochschule brach er bereits nach einem Semester ab. Zur gleichen Zeit kollidierten der autoritäre Erziehungsstil und die konservativen Vorstellungen des Vaters immer stärker mit den künstlerischen Absichten des heranwachsenden Sohnes und führten um 1919 schließlich zum Bruch: Wolpe zog, gemeinsam mit seinem Bruder Wilhelm (Willi), von zu Hause aus, ohne das Gymnasium mit dem Abitur zu beenden, und schlug sich als freischaffender Künstler durch.

⁵ Stefan Wolpe, »Vortrag über Dada. Übertragen, übersetzt und eingeleitet von Thomas Phleps«, in: *Musik-Konzepte, Neue Folge, 150: Stefan Wolpe I*, hg. von Ulrich Tadday, München 2010 [= Wolpe 2010], S. 111.

⁶ Ebd., S. 112.

Schon zu dieser Zeit interessierte sich Wolpe für die neuen Entwicklungen in der Musik. Er setzte sich mit avantgardistischen Positionen auseinander und vernetzte sich mit wichtigen Impulsgebern der Zeit. In den Jahren zwischen ca. 1919 bis zu seiner Flucht aus Deutschland 1933 engagierte er sich zeitgleich bzw. in enger zeitlicher Folge in einer Reihe von politischen sowie künstlerischen Netzwerken und wurde in seiner kompromisslosen Radikalität ein wichtiger Akteur innerhalb der kulturellen Avantgarde der 1920er-Jahre.⁷ So begeisterte er sich zunächst sehr für Arnold Schönberg und seine Musik, ohne ihn jedoch persönlich kennenzulernen. 1920 traf er auf Hermann Scherchen und den *Melos*-Kreis; die Zeitschrift *Melos* publizierte im Dezember 1920 sein *Adagio für Klavier* als faksimilierte Notenbeilage – die einzige in diesen frühen Berliner Jahren veröffentlichte Komposition von Stefan Wolpe.⁸ Über Scherchen und den *Melos*-Kreis wuchs sein Interesse an Ferruccio Busoni, der ihn ab Juli 1921 als Gasthörer in seine Kompositionsklasse aufnahm und ihn intensiv förderte. Durch Busoni kam Wolpe auch mit dem Meisterpianisten Gottfried Galston in Kontakt, der 1921 wieder nach Berlin zurückkehrte und Wolpes Klavierlehrer wurde.⁹ Unter dem Einfluss von Busoni und Galston entwickelte Wolpe einen zugleich virtuosen wie raumgreifenden Kompositionsstil, der auch sein amerikanisches Werk unter anderem in seiner Zeit am Black Mountain Collage prägte. Ein wichtiger Ort für seine Aktivitäten als avantgardistischer Musiker wurde ab 1924 die »Novembergruppe«, in deren Kontext 1927 seine *1. Sonate für Klavier* durch Else C. Kraus aufgeführt wurde. Im Rahmen der »Abende der Novembergruppe« beteiligte er sich auch bei der Film-Matinee *Der absolute Film* (1925) und setzte bei dem neuartigen multimedialen Konzertprogramm der *Nachtvorstellung im Gloriapalast* (1929) eigene Akzente.¹⁰

⁷ Vgl. Schwarzer 2023; Brigid Cohen, *Stefan Wolpe and the Avant-Garde Diaspora*, Cambridge 2012 [= Cohen 2012], S. 76–139.

⁸ Stefan Wolpe, »Adagio für Klavier«, in: *Melos. Halbmonatsschrift für Musik* 1/21 (1920), Notenbeilage, ebenfalls in: Stefan Wolpe, *Klaviermusik 1920–1929*, hg. von Thomas Phleps, Hamburg 1997 [= Wolpe 1997], S. 14–20.

⁹ Vgl. Schwarzer 2023, S. 121–132.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 153–254; allgemeiner: Nils Grosch (Hg.), *Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik*, Münster 2018.

Wolpe am Weimarer Bauhaus (1920–1924)

Eine wichtige Förderin des jungen Komponisten war Else Schlomann,¹¹ die Ehefrau des Justizrats Benno Schlomann, welche sich die tatkräftige Unterstützung junger mittelloser Künstler zur Aufgabe gemacht hatte. Sie stellte Wolpe schon kurz nach dem Auszug aus seinem Elternhaus einen Kellerraum mit einem Bechstein-Flügel in ihrer Dahlemer Villa (damals Parkstr. 96) zur Verfügung, den er bis 1933 nutzte. Seine spätere Ehefrau Irma Schoenberg¹² konnte von dort noch 1933 zahlreiche Noten und Dokumente Wolpes vor dem Zugriff durch die Nationalsozialisten retten. Schlomann war es wahrscheinlich auch, die Paul Klee auf Wolpe und Max Bronstein, der ebenfalls ihr Protegé war, aufmerksam machte. »[S]he wrote a letter to the Bauhaus, I think to Paul Klee, and I became a student of the Bauhaus. It was the beginning of the friendship with Stefan. He was years in the cellar by Schlomann.«¹³ Wolpe und Bronstein reisten im Jahr 1920 erstmals nach Weimar: »Und wir alle fuhren nach Weimar wie Pilger nach Jerusalem oder Mekka.«¹⁴ Aber anders als die Maler Max Bronstein, der sein Studium bei Johannes Itten aufnahm, und Wolpes Bruder Willi, der sein Studium kurz danach in Weimar begann und bald wieder aufgab,¹⁵ war Wolpe selbst nie als Studierender am Weimarer Bauhaus eingeschrieben; eine Bauhaus-Akte existiert nicht. Und auch wenn sich wenige künstlerische Arbeiten von ihm erhalten haben (Abb. 2),¹⁶ war Wolpe nicht als Doppelbegabung nach Weimar gekommen, sondern als Musiker: »Ich bin kein Maler – ich bin Komponist.«¹⁷ Dennoch gilt er heute als einer, wenn nicht sogar als *der* wichtigste Komponist, der in direkter Weise mit dem Bauhaus in Verbindung zu bringen ist.

¹¹ Vgl. zu Else Schlomann: Nora Born (Hg.), *Das Gesetz harmonischer oder disharmonischer Entsprechungen. Irma und Stefan Wolpe. Briefwechsel 1933–1972*, München 2016 [= Born 2016]; Schwarzer 2023, S. 54, Anm. 122.

¹² Vgl. zu Schoenberg: Nora Born, *Irma Schoenberg Wolpe Rademacher – »... in den Wassern meines Lebens: Es flüstert, meist rauscht es und stürmt.«*, München 2024; Born 2016.

¹³ Ardon 1979.

¹⁴ Wolpe 2010, S. 109.

¹⁵ Wilhelm Wolpe, später William Wolpe, floh 1933 nach Paris. Er wurde unter dem Künstlernamen »Woop« als politischer Cartoonist bekannt.

¹⁶ Vgl. die Abb. in Schwarzer 2023, S. 64.

¹⁷ Wolpe 2010, S. 108.



Abb. 2:
 Stefan Wolpe: Ohne Titel, 1920
 Deckfarbe und Tusche auf lackiertem Karton, 31,5 x 35,4 cm
 Inv. Nr. 687, Bauhaus-Archiv Berlin
 Bildnachweis: Bauhaus-Archiv Berlin, Foto: Markus Hawlik

Die neuen Modelle einer ganzheitlichen Kunstausbildung trafen bei dem Gaststudenten Wolpe auf fruchtbaren Boden, und er konnte hier seine heterogenen künstlerischen Interessen miteinander in Verbindung bringen. Auch baute er sehr schnell Kontakte zu den Lehrenden auf. Im Vorkurs bei Itten, den er besuchte, sowie in der bildnerischen Formlehre von Klee erprobte er seine individuelle Ausdrucksfähigkeit und zog aus der Arbeit mit visuellen Materialien Erkenntnisse für musikalisch-kompositorische Prozesse. »Wir lernten damals – und ich glaube, dass Klee uns das lehrte –, alles mit allem in Beziehung zu setzen.«¹⁸ In der Begegnung mit den Meistern spielten neben gestalterischen auch musikalische Aspekte

¹⁸ Ebd. Wolpe führt weiter aus, auf welche Weise Klee in seinen Kursen neue formale Zusammenhänge in der bildenden Kunst zu vermitteln versuchte.

eine wichtige Rolle: »I partly grew up in Weimar at the Bauhaus, where I became a friend of Paul Klee, Kandinsky and Schlemmer.«¹⁹ Aber die Kontakte zeigten, wie ein Eintrag in das Gästebuch von Lily Klee dokumentiert, auch private Züge.²⁰ Im Gästebuch von Gottfried Galston steht Wolpes schriftlicher Eintrag mit zwei Werken etwa neben Zeichnungen von Bauhaus-Meistern wie Klee, Kandinsky und anderen.²¹

Wolpe und der Wiener Kreis

Bei ihrem ersten Aufenthalt 1920 kamen Wolpe und Bronstein schnell mit einer Gruppe von ca. 20 Studierenden in Kontakt, die Itten 1919 von Wien nach Weimar gefolgt waren.²² Viele dieser Gruppe meist jüdischer Studierender aus Österreich hatten zwischen 1917 und 1919 Unterricht an Ittens privater Wiener Kunstschule erhalten.²³ Am Bauhaus übernahmen sie durch ihre Kunstbegeisterung und ihr Talent schnell eine besondere Rolle, die nicht unkritisiert blieb. Unter diesen Studierenden waren Friedl Dicker²⁴ und ihr Partner Franz Singer sowie Margit Téry-Adler Buschmann und Anny Wottitz. Dicker und Wottitz waren vor ihrer Ankunft in Weimar auch Hörerinnen in Schönbergs Seminar für Komposition in Wien. Ebenso gehörten der Geiger und Bauhaus-Studierende Viktor (Victor) Schlichter und seine Schwester Dolly, die Sängerin Emmy Heim und Erwin Ratz zum Wiener Kreis rund um Schönberg, der nun in Weimar zusammenkam. Emmy Heim und Dolly Schlichter, Pianistin und Schülerin Eduard Steuermanns, hatten in Wien Schönbergs Werke in Konzertprogrammen aufgeführt. Der Kontakt der Studierenden zu

¹⁹ »Stefan Wolpe in Conversation with Eric Salzman«, hg. von Austin E. Clarkson, in: *The Musical Quarterly* 83/3 (1999) [= Wolpe 1999], S. 394.

²⁰ Vgl. Thomas Gartmann, »Stefan Wolpe und das Weimarer Bauhaus. Ein Gästebuch-eintrag als Dokument der Wendezeit«, in: *Zwitscher-Maschine* 8 (2020), S. 70–77, <<https://www.zwitscher-maschine.org/stefan-wolpe-und-das-weimarer-bauhaus>>, 01.08.2025; Cohen 2012, S. 76–88.

²¹ Vgl. Gästebuch von Gottfried Galston, Inv.Nr. 4633, Bauhaus-Archiv, Berlin.

²² Vgl. zu Ittens Studierenden in Weimar: Katharina Hövelmann, *Bauhaus in Wien? Möbeldesign, Innenraumgestaltung und Architektur der Wiener Atelieregemeinschaft von Friedl Dicker und Franz Singer*, Wien 2021 [= Hövelmann 2021], S. 47–55.

²³ Vgl. Eva Streit, *Die Itten-Schule Berlin. Geschichte und Dokumente einer privaten Kunstschule neben dem Bauhaus*, Berlin 2015, S. 26–39.

²⁴ Vgl. Heidy Zimmermann, »Ich hörte so rasend gern was von Deiner Arbeit.« Friedl Dickers Freundschaft mit Stefan Wolpe und Victor Ullmann«, in: *Atelier Bauhaus, Wien: Friedl Dicker und Franz Singer*, hg. von Katharina Hövelmann, Andreas Nierhaus und Georg Schrom, Salzburg 2022 [= Zimmermann 2022], S. 39–48.

Schönberg blieb auch in Weimar sehr eng, wie Postkarten, Fotografien und Telegramme von Weimar nach Wien zeigen (Abb. 3).²⁵



Abb. 3:
Unbekannter Fotograf: Dolly Schlichter, Friedl Dicker
und Stefan Wolpe am Bauhaus in Weimar, um 1920
Bildnachweis: Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Stefan Wolpe

²⁵ Vgl. Schwarzer 2023, S. 81, S. 85 f.

Wolpe war von dieser Gruppe sicherlich in verschiedener Hinsicht fasziniert: Zum einen verkörperten sie als Studierende den Neuanfang und die Veränderung in der Kunstauffassung am Bauhaus. Zum anderen fühlte er als Sohn einer in Wien geborenen Mutter sicher auch eine kulturelle Nähe zu diesen meist jüdischen Österreichern. Und schließlich dürfte ihn der persönliche Kontakt seiner neuen Freunde zu Schönberg beeindruckt haben; diese Verbundenheit war wahrscheinlich auch immer wieder ein Thema im Gespräch zwischen ihnen, denn besonders Dicker und Wottitz versuchten verschiedentlich, ein Treffen Wolpes mit Schönberg zu initiieren: »Ich möchte gern, dass er nach Wien kommt zu unsern Menschen zu Schönberg.«²⁶ Neben den Widmungen um 1920 an Else Schломann²⁷ sind es vor allem seine Wiener Freunde in Weimar, die Wolpe ab 1923 zu den Widmungsträgern seiner Kompositionen macht. In diesen Werken verbindet sich seine an Schönberg geschulte atonale Schreibweise mit einer für Wolpe neuen, geordneten Formsprache, die er parallel zu seiner Auseinandersetzung mit der konstruktivistischen Bauhaus-Ästhetik im Unterricht bei Busoni entwickelte. Die *Klavierstücke* op. 5b (April 1923) sind »Erwin Ratz aus Anlaß frohen Beisammenseins gewidmet«, ebenfalls die im gleichen Jahr entstandene *Variation* (April 1923) aus den *Klavierstücken* op. 7.²⁸ Die *Studie* Nr. 4 (16. November 1923) aus den *3 Stücken für Klavier* op. 15b versah Wolpe mit einer Widmung »dem Tangeschick der D.[olly] Schl.[ichter]«,²⁹ Das *Duo für zwei Geigen* op. 2 (1924) widmete er »[...] Victor Schlichter«.³⁰ Von den *Hölderlin-Liedern* sind *Hälfte des Lebens* (1924) »für Friedl Dicker« und *Zufriedenheit* (1924) der Sängerin Emmy Heim gewidmet.³¹

²⁶ Vgl. Brief, Friedl Dicker an Anny Wottitz, ca. Herbst 1923, in: Friedl Dicker, *Briefe an Anny Wottitz*, Sammlung und Archiv Universität für Angewandte Kunst, Wien; eine unkorrigierte Edition auch in: Elena Makarova Initiative Group (Hg.), *Friedl Dicker-Brandeis: Briefe und Leben. Projekt der Gemeinnützigen Organisation Janusz Korczak House in Jerusalem* [= Dicker: Briefe an Anny Wottitz], hier: Brief F-13.702_4+F-13.702_4-1, S. 66; vgl. auch ebd., S. 9, Anm. 6.

²⁷ Vgl. Stefan Wolpe, »Vier Adagios. ›Frau Schломann gewidmet‹«, in: Wolpe 1997, S. 5–13.

²⁸ Vgl. ebd., S. 21–26, S. 31–34.

²⁹ Die *Studie* ist bislang unpubliziert, vgl. Schwarzer 2023, S. 82 sowie S. 181–185.

³⁰ Stefan Wolpe, *Duo für zwei Geigen*, Hamburg 2003.

³¹ Stefan Wolpe, *Fünf Lieder nach Friedrich Hölderlin für Alt und Klavier*, op. 1, Hamburg 1991, S. 3 f., S. 17–26.

Schönbergs *Pierrot lunaire* in Weimar 1922

Einen Höhepunkt der Weimarer Schönberg-Begeisterung, die sich nicht nur auf die Studierenden beschränkte, stellte die Aufführung des *Pierrot lunaire* am 27. Oktober 1922 dar.³² Zuvor war Schönbergs Melodram schon in der »Novembergruppe« unter Leitung von Hermann Scherchen aufgeführt worden; Wolpe hatte durch seinen engen Kontakt zu ihm und als späteres Mitglied der Gruppe wahrscheinlich diese Aufführung besucht. Sein Name wurde zudem von Friedl Dicker auf eine Interessentenliste für die »Aufführung des Schönbergschen *Pierrot lunaire*« notiert.³³ Sie ist, neben dem späteren Eintrag in das Gästebuch von Lily Klee, eines der wenigen Schriftstücke in den Bauhaus-Dokumenten, das eine direkte Beziehung Wolpes zum Bauhaus schriftlich belegt. Die Aufführungen des *Pierrot* und die Auseinandersetzung mit diesem Schlüsselwerk der musikalischen Moderne werden für Wolpe weitere musikalische Projekte, vor allem das Opernprojekt op. 5, prägend sein.

Friedl Dicker und Stefan Wolpe

Mit Friedl Dicker entwickelte Wolpe eine besondere sehr persönliche wie künstlerische Beziehung.³⁴ Wie Wolpe kam sie aus einem jüdischen Elternhaus, lehnte die Ideale einer bürgerlichen Gesellschaft, in welcher sie aufgewachsen war, ab und suchte in der Kunst eine Ausdrucksform für alles gesellschaftlich Neue. Am Bauhaus galt sie »von Anfang an als eine der besten Schülerinnen«.³⁵ Nach dem Vorkurs setzte sie ihre Ausbildung in der Textilwerkstatt fort, arbeitete aber auch in anderen Werkstätten wie der Druckerei, Buchbinderei und Metallwerkstatt.³⁶ Ebenso in der Bühnenwerkstatt war sie anzutreffen, wo Kostümentwürfe, Bühnenbild-

³² Vgl. Martha Ganter, »Musikleben am Staatlichen Bauhaus in Weimar«, in: *Weimar – Jena: Die große Stadt* 5/3 (2012), S. 184; sowie Schwarzer 2023, S. 82–87.

³³ Handschriftlich notiert Dicker sich selbst, Wottitz und an dritter Stelle »Stephan Wolpe« als Interessenten für die Aufführung. Sein Name ist gut leserlich, auch wenn er später durchgestrichen wurde. Abgebildet in: Schwarzer 2023, S. 84.

³⁴ Vgl. Heidy Zimmermann, »Friedl Dicker und Stefan Wolpe. Porträt einer Freundschaft«, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 21 (2008), S. 20–24 [= Zimmermann 2008].

³⁵ Elena Makarova (Hg.), *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre. Wien – Weimar – Prag – Hronov – Theresienstadt – Auschwitz*, Wien 2000, S. 16.

³⁶ Vgl. Ulrike Müller, *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*, Berlin 2016 [= Müller 2016], besonders S. 11–23; zu Friedl Dicker: ebd., S. 92–99.

arbeiten und Marionetten aus ihrer Hand entstanden. Darüber hinaus war sie für etliche Programm- und Ankündigungsblätter für die Bauhaus-Abende sowie die Gestaltung von Bucheinbänden verantwortlich.³⁷ Die persönliche Nähe äußerte sich schon früh: Von Dicker haben sich drei Porträts von Stefan Wolpe erhalten, die alle um 1920 entstanden.³⁸ Schon zu dieser Zeit widmete ihr Wolpe die Reinschrift eines der vier Adagios aus dem Konvolut für Else Schломann, hier mit dem Titel: *Gesang, weil ich etwas Teures verlassen muß* (6. September 1920).³⁹ Zudem dedizierte er ihr das *Adagio für Klavier* (27. September 1920), das er im gleichen Jahr in der Musikzeitschrift *Melos* publizieren konnte, mit den Worten: »Für den verklärtesten aller Menschen, für Friedl.«⁴⁰ Besonders der Briefwechsel von Dicker mit Anny Wottitz zeigt, wie eng die Beziehung zwischen Wolpe und Dicker, aber auch zu ihr war.⁴¹

Nach ihrem Studium am Bauhaus gründeten Dicker und Franz Singer in Berlin die Werkstätten Bildender Kunst.⁴² Noch im Sommer 1923 arbeitete Dicker an Marionetten für ein »Schattenspiel«, dessen Aufführung für die Bauhaus-Woche 1923 geplant war, aber nicht zustande kam.⁴³ Wolpe steuerte hierzu eine *Schattenspiel-Musik* bei (op. 8)⁴⁴; ebenso schrieb er zu dieser Zeit eine (nicht erhaltene) Bühnenmusik zur Aufführung von *Der Kaufmann von Venedig* durch Berthold Viertel's »Die Truppe« im Berliner Lustspielhaus.⁴⁵ Hier hatten Dicker und Singer, so Alfred Döblin, »in prächtig konstruktivistischen und kubistischen« Kostümen und Kulissen gezeigt, »was sie am Weimarer [Bau]haus gelernt« hatten – und dafür er-

³⁷ Vgl. zum Beispiel Johannes Itten, »Analysen alter Meister«, in: *Utopia. Dokumente der Wirklichkeit*, hg. von Bruno Adler, Weimar 1921, S. 29–78.

³⁸ Abgebildet in: Zimmermann 2008, S. 21; Laura Egger-Kalegger, »Sieben Portraits«, in: *Friedl Dicker-Brandeis. Werke aus der Sammlung für Angewandte Kunst*, hg. von Stefanie Kitzenberger, Cosima Rainer und Linda Schädler, Wien et al. 2022 [= Kat. Wien 2022a], S. 261; Müller 2016, S. 95.

³⁹ Vgl. Wolpe 1997, S. 54 f.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 14–20, Erstdruck: Wolpe 1920, s. Anm. 8.

⁴¹ Vgl. Dicker: Briefe an Anny Wottitz.

⁴² Vgl. *Hochschule für Angewandte Kunst: 2 x Bauhaus in Wien. Franz Singer – Friedl Dicker*, Wien 1988 [= Kat. Wien 1988]; sowie: *Atelier Bauhaus, Wien: Friedl Dicker und Franz Singer*, hg. von Katharina Hövelmann, Andreas Nierhaus und Georg Schrom, Salzburg 2022.

⁴³ Vgl. Hövelmann 2021, S. 64 f.

⁴⁴ Stefan Wolpe, *Schattenspiel-Musik für Sopran, Mezzosopran und Alt a capella*, hg. von Nora Born und Austin Clarkson, Hamburg 2020; vgl. Zimmermann 2022, S. 44.

⁴⁵ Vgl. *Berliner Tageblatt. Morgen-Ausgabe* 423 (09.09.1923), S. 14.

hebliche Kritik geerntet.⁴⁶ Wahrscheinlich vermittelt durch Schlemmer, hatten die beiden die Aufgabe, aktuelle Ergebnisse der Bauhaus-Bühne in der Theateraufführung umzusetzen. Ihre an Abstraktion und Mechanisierung orientierten Bühnenentwürfe zielten auf eine ästhetische Abkehr von dem Bühnenrealismus, wie ihn zeitgleich Max Reinhardt in Berlin aufführte, und wurden ein Jahr später bei der »Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik« in Wien neben zahlreichen anderen avantgardistischen Modellen gezeigt.⁴⁷ Das Bühnenbild, insbesondere die Kostüme, erinnerten deutlich an die im Jahr zuvor erstmalig präsentierten Figuren des *Triadischen Balletts*.⁴⁸ Vielleicht war es die Bühnenmusik zu dieser eng an Schlemmers Bühnenkunst angelehnten Inszenierung, die Wolpe später zu seiner Bemerkung veranlasste, dass er noch vor Paul Hindemith eine Musik zu dessen *Triadischem Ballett* geschrieben hätte.⁴⁹

Wolpes Opernprojekt op. 5 (1927–1929)

Einige Jahre später arbeiteten Wolpe und Dicker noch einmal gemeinsam an einem Bühnenprojekt: Zu seiner Kammeroper *Schöne Geschichten* op. 5b (1927–1929) entstanden »szenische Vorschläge«, die Friedl Dicker für eine Aufführung der Oper entwickelt hatte. Diese Bühnenentwürfe sind nicht über das schriftliche Entwurfsstadium hinausgekommen, zeigen aber deutlich, dass Wolpe seine Oper im Kontext der konstruktivistischen Bauhaus-Ästhetik sah.⁵⁰ *Schöne Geschichten* ist der zweite Teil eines insgesamt dreiteiligen Opernzyklus, dem Opus 5, das mit der musikalischen Groteske *Zeus und Elida* op. 5a (1928) einsetzt und 1929 durch die Ver-

⁴⁶ Alfred Döblin, »Der halbfesselte Tairoff«, in: *Prager Tagblatt* 218/48 (19.09.1923), S. 2, auch in: ders., *Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921–1924*, Freiburg i. Br. 1976, S. 207.

⁴⁷ Vgl. Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin 1988, S. 86, S. 306, S. 308; Eva Maria Klimpel, *Entwürfe für das Theater*, in: Kat. Wien 2022a, S. 112.

⁴⁸ Vgl. Hövelmann 2021, S. 108–111, sowie die Abb., ebd., S. 103, S. 109; Kat. Wien 1988, S. 24.

⁴⁹ »I wrote prior to Hindemith, the music for the Triadic Ballet, which was then a very famous thing, a ballet made of puppets and very interesting special procedures by Oskar Schlemmer.«, Wolpe 1999, S. 394. Diese Komposition, von der Wolpe im Zusammenhang einer Musik für das *Triadische Ballett* spricht, ist nicht erhalten.

⁵⁰ Diese schriftlichen »szenischen Vorschläge« sind abgedruckt in: Stefan Wolpe, *Schöne Geschichten. Kammeroper für Erzähler, Sänger, Chor und Kammerensemble* op. 5b (1927–1929), hg. von Thomas Phleps, Hamburg 1992, S. VI–VIII; vgl. Schwarzer 2023, S. 313–319.

tonung des Gedichts *An Anna Blume* op. 5 III von Kurt Schwitters abgeschlossen wurde.⁵¹ Mit seiner Entstehungszeit zwischen 1927 und 1929 bildet *Schöne Geschichten* so etwas wie eine werkgenetische Klammer um das gesamte op. 5. Verfolgt man dabei Wolpes künstlerische Entwicklung im Laufe der 1920er-Jahre, so kann man hierin zudem einen künstlerischen Kulminationspunkt erkennen, in dem viele seiner Erfahrungen aus den avantgardistischen Netzwerken der Zeit, also auch seine Kontakte zum Bauhaus, zusammenkommen. Allerdings sind die einzelnen Teile des op. 5 ausgesprochen heterogen und geben unterschiedliche Antworten auf das, was Heinz Geuen als »Experimentierfeld Zeitoper« bezeichnet.⁵² Anders als die bekannten Zeitopern der 1920er-Jahre ist Wolpes Opernprojekt kein einfacher Reflex auf das »Zeitgemäße«, sondern eine komplexe Auseinandersetzung mit verschiedenen künstlerischen Strömungen der Zeit, die hier zum strukturellen Element der musikalischen Gestaltung werden.

Die drei Opern zeigen verschiedene Aspekte eines möglichen Zeitbezugs: In *Zeus und Elida*⁵³ rückt Wolpe mit dem Bezug zur Werbewelt der späten 1920er-Jahre eine gesellschaftliche Dimension in den Mittelpunkt.⁵⁴ Die Handlung ist schnell erzählt: Der griechische Gott Zeus entsteigt 1928 auf dem Potsdamer Platz einer Wolke und glaubt auf dem Werbeplakat der *Elida*-Hauptpflege-Reklame seine Europa wiedergefunden zu haben. Später verwechselt er Charlotte, die als »neue Frau« den Schönheitsidealen der Zeit entspricht, mit der *Elida*-Werbefigur. Die Liebesbeziehung zwischen Zeus und Charlotte entspricht allerdings nicht den Vorstellungen seiner Zeit: Während die Bevölkerung sich hinter das Glück des Liebes-

⁵¹ Vgl. zum op. 5: Schwarzer 2023, S. 255–345; Cohen 2012, S. 105–130; Austin Clarkson/Hyeseu Shin, »Zeus und Elida: Wolpe's Kunstjazz Opera«, in: *Contemporary Music Review*, 27/2–3 (2008), S. 251–269; Thomas Phleps: »An Anna Blume. Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe«, in: *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie. 1: Musik und Geschichte*, hg. von Hans-Werner Heister, Karin Heister-Grech und Gerhard Scheit, Hamburg 1993, S. 157–177; ders., »Schöne Geschichten und Zeus und Elida. Wolpe's Chamber Operas«, in: *Contemporary Music Review* 27/2–3 (2008), S. 239–249.

⁵² Heinz Geuen, *Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters*, Schliengen 1997, S. 221.

⁵³ Stefan Wolpe, *Zeus und Elida op. 5a (1928). Eine musikalische Groteske für Solisten, Chor, Sprecher und Orchester nach einem Text von Karl Wickerhauser (und Otto Hahn)*, Hamburg 1995.

⁵⁴ Vgl. Annette Schwarzer, »Das »goldblaublonde pfirsichfarbene Glück«. Mythos und Werbung in Stefan Wolpes Oper »Zeus und Elida, op. 5a« (1928)«, in: *Maske und Kothurn* 49/3–4 (2001), S. 125–135; Schwarzer 2023, S. 278–284.

paares stellt, sehen die herrschenden Mächte die gesellschaftliche Ordnung in Gefahr und verbieten letztlich jegliches gesellschaftliche Leben im Zentrum Berlins. *Zeus und Elida* ist mit seinem Bezug auf konkrete gesellschaftliche Situationen noch am ehesten als Zeitoper im klassischen Sinne zu bezeichnen.

Anders verhält es sich bei *Schönen Geschichten* und *An Anna Blume*, die nicht nur inhaltlich wesentlich abstrakter sind, sondern auch in ästhetischer Hinsicht Wolpes Erfahrungen mit der Bauhaus-Bühne reflektieren. Auch in der Kammeroper *Schöne Geschichten* kritisiert Wolpe kulturelle Werte und Themen der bürgerlichen Gesellschaft wie Wissenschaft, Religion, Recht, Bildung, Liebe, Philosophie und Patriotismus aus unterschiedlichen Perspektiven. Die sieben Szenen haben heterogene Quellen und inhaltliche Bezüge, die von Wolpe zusammengeführt werden. Als ein wesentliches strukturelles Element greift Wolpe dabei auf die Tradition des jüdischen Witzes zurück: Die einzelnen Szenen zeichnen sich durch Knappheit, feste Strukturen, eine formelhafte Sprache und Wiederholungen sowie einen Spannungsbogen aus, der auf eine Pointe zielt. Die erste der *Schönen Geschichten* zeigt aber auch noch einen anderen Kontext: Mit dem Text »3 mal 7 ist einundzwanzig [...]« weist Wolpe auf Schönbergs *Pierrot lunaire* hin, den Wolpe unter anderem am Bauhaus kennengelernt hatte (siehe oben) und dessen vollständiger Titel *Dreimal sieben Gedichte auf Albert Girauds »Pierrot lunaire«* lautet. Ebenso verweisen die Verwendung der Sprechstimme, die Besetzung des Instrumentalensembles und die atonale teilweise zwölftönige Kompositionsweise auf eine Nähe zu Schönberg. Hinzu kommen die erwähnten Bühnenbildentwürfe Dickers, die mit ihrer Konzentration auf Gestaltungselemente wie dem Erzeugen von Hell-Dunkel-Kontrasten, Einspielen von Projektionen und Verschieben von Paravents deutliche Bezüge zu Innovationen der Bauhaus-Bühne herstellen und in denen durch die Gegenüberstellung von Marionetten und lebenden Personen der Realitätsbezug der jeweiligen Szenen szenisch-visuell pointiert wird.

Dagegen entwickelt Wolpe in *An Anna Blume* ein abstraktes musikalisches Raumkunstwerk, das sich nicht nur auf Schwitters' bekanntes Gedicht als Zeitdokument der 1920er-Jahre bezieht.⁵⁵ Mit der Besetzung der Singstimme als »Musikal-Clown« zitiert er zudem ein Element der avant-

⁵⁵ Stefan Wolpe, »An Anna Blume von Kurt Schwitters für Klavier und Musikal-Clown (Tenor) op. 5 III«, in: Stefan Wolpe, *Lieder mit Klavierbegleitung*, hg. von Thomas Phleps, Hamburg 1993, S. 125–148.

gardistischen Theaterkultur, das sich ebenfalls in direkter Weise mit dem Bauhaus und besonders Oskar Schlemmer verbindet. Denn der ›Musikal-Clown‹ bei Wolpe ist vermutlich ein Gegenstück zu dem Kostüm des *Musikalischen Clowns*, das auf Schlemmers ›Abstrakten‹ aus dem *Triadischen Ballett* zurückgeht. Anhand dieser Figurine, die Schlemmer in Auführungen oft selbst verkörperte, entwickelte er seine bühnentheoretische Idee der Verwandlung des menschlichen Körpers zur Kunstfigur auf der Bühne über viele Jahre hinweg.

Wolpe nach 1933

Als Jude, avantgardistischer Künstler und Kommunist musste Stefan Wolpe 1933 aus dem nationalsozialistischen Deutschland fliehen. Er emigrierte zunächst 1934 nach Palästina, dann 1938 in die USA. Dort wurde er als ›American composer‹ ab der 1940er-Jahren zu einem wichtigen Impulsgeber für die junge amerikanische Komponistengeneration. Vor allem in seinen Jahren am Black Mountain College, dessen musikalischer Direktor er zwischen 1952 und 1956 wurde, war er den Ideen des Bauhauses nochmals besonders nahe.⁵⁶ Denn das College wurde lange Jahre (1933–1949) von dem ehemaligen Bauhaus-Meister Josef Albers geleitet; auch dessen Ehefrau Anni Albers unterrichtete dort. Von 1936 bis 1938 hatte ebenso Xanti Schawinsky, der schon am Bauhaus als Maler, Fotograf und Bühnenbildner unterrichtet hatte sowie als Musiker unter anderem in der Bauhaus-Kapelle aktiv war, das Lehrprogramm des Colleges für andere Künste geöffnet.

In Briefen, Vorträgen und Interviews weist Wolpe immer wieder auf die Bedeutung hin, die seine Erfahrungen mit der künstlerischen Avantgarde der 1920er-Jahre für seine kompositorische und musikästhetische Entwicklung hatten. In seinem Vortrag *Über Proportionen*⁵⁷ erläutert er 1960

⁵⁶ Anne C. Shreffler, »Die Zungen aller Völker«. Stefan Wolpes Begegnungen im Exil«, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 17 (1997); dies., »Wolpe and Black Mountain College«, in: »Driven into Paradise«. *The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, Berkeley et al. 1999; Andrew Kohn, »Wolpe and the Poets of Black Mountain Author(s)«, in: *Perspectives of New Music* 40/2 (2002); Cohen 2012, S. 255–263; Andi Schoon: *Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld 2006, S. 106–108.

⁵⁷ Stefan Wolpe, »Über Proportionen« (1960), in: *Darmstadt-Dokumente I*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1999.

etwa seine Vorstellungen einer räumlichen Gestaltung des musikalischen Materials, die – ohne von einem direkten Einfluss sprechen zu wollen – eine auffällige Nähe zu Schlemmers Überlegungen über die Gesetzmäßigkeiten des Raumes und die Bewegungen der Tänzer bzw. Figuren im Raum zeigen, die er im Rahmen der Bauhaus-Bühne entwickelt hatte.⁵⁸ Auch in seiner 1962 an der New Yorker Long Island University gehaltenen *Lecture on Dada* geht er auf die besondere Rolle des Bauhauses ein. Dort heißt es:

»Das Bauhaus war *der* Ort, wo moderne Kunst gelehrt wurde, wo man mit ihr experimentierte. Wo Gropius lehrte, wo Klee lehrte, wo Feininger lehrte, wo Kandinsky lehrte, wo Schlemmer lehrte, wo van Doesburg und Mondrian zu Vorlesungen kamen, und selbst ich, als junger Bursche, über ziemlich abstruse Dinge wie die wunderbaren Proportionen oder Ähnliches sprach.«⁵⁹

⁵⁸ Vgl. Oskar Schlemmer, »Mensch und Kunstfigur«, in: Ders./László Moholy-Nagy/Farkas Molnár: *Die Bühne im Bauhaus*. Nachwort von Walter Gropius, Mainz/Berlin 1965, S. 7–24. (auch: *bauhausbücher* 4, 1925).

⁵⁹ Wolpe 2010, S. 107.

»Es muss im Bach'schen Stil erfasst sein«. Lyonel Feiningers Selbstverständnis als Musiker

Als Walter Gropius 30 Jahre nach der Gründung des Bauhauses über seine Erinnerung an den dort als Meister lehrenden Lyonel Feininger¹ befragt wurde, kam er nicht auf dessen Malerei zu sprechen, sondern auf eine nie umgesetzte andere künstlerische Option: »Er spielte sich gegenüber den Schülern nicht auf. Er präsentierte ihnen seine große Menschlichkeit, sein Einfühlungsvermögen. Er begann immer damit, seine Schüler daran zu erinnern, dass sie vermutlich größeres Naturtalent besäßen als er selbst – er hatte ja eine Karriere als Musiker beginnen wollen [...]«. ² Es war also die Demut eines Gescheiterten, die Gropius als Geheimnis der Beliebtheit Feiningers bei den Bauhaus-Studierenden ausmachen wollte. Das war bezeichnend für den von sich selbst in jedem Aspekt seines Lebens überzeugten Architekten.

Feininger war in der Tat ein nach außen hin zögerlich wirkender Künstler, doch er wusste genau, was er ästhetisch wollte. Der Abbruch seiner Musikerkarriere, bevor sie überhaupt erst hatte beginnen können, war die erste eigenständige Handlung des 1887 als Sechzehnjähriger nach Deutschland geschickten Amerikaners. Er hätte nach den Vorstellungen seiner Eltern am weltberühmten Leipziger Konservatorium Musik studieren sollen, um in deren Fußstapfen zu treten – der Vater Karl Friedrich Feininger, geboren 1844 in Durlach, hatte nach der Auswanderung seiner in die badische Revolution verstrickten Familie nach South Carolina eine Ausbildung zum Geiger absolviert, die jedoch mit großer Selbstverständlichkeit in der alten Heimat stattfand, und genau so hatte er sich das später auch für seinen einzigen Sohn vorgestellt. Bei seiner Frau Elizabeth Cecilia fand er Zu-

¹ Vom Verfasser liegt eine ausführliche Biografie Lyonel Feiningers vor: Andreas Platthaus, *Lyonel Feininger. Porträt eines Lebens*, Hamburg 2021.

² Frederick S. Wight, »Lyonel Feininger«, in: *Ausstellungskatalog »Villon, Feininger in The Institute of Contemporary Art«*, Boston 1949, S. 32.

stimmung, denn auch wenn sie als gebürtige Amerikanerin (wenngleich ebenfalls deutscher Abstammung) eine Gesangs- und Klavierausbildung in den Vereinigten Staaten erhalten hatte, waren beide nach einer gemeinsamen Zeit als Musiklehrerpaar an einem Mädchen-College in New Jersey, wo sie geheiratet hatten,³ und der Geburt ihrer drei Kinder in den Jahren 1871 bis 1876 seit 1882 als Duo unterwegs, und das so erfolgreich, dass sich die Konzertreisen bald über die USA hinaus erst nach Lateinamerika und dann nach Europa erstreckten – dort besonders nach Deutschland, sehr zur Befriedigung der beiden Feiningers, denn nirgendwo sonst auf der Welt, das stand für sie fest, konnte man Musik richtig praktizieren, vor allem nicht das romantische Repertoire von Schumann, mit dessen Musik sie vor allem auftraten. Einer von Schumanns wichtigsten Wirkungsorten war Leipzig gewesen und das dortige Konservatorium eine Gründung von Felix Mendelssohn Bartholdy, dessen Werke eine weitere fixe Größe in den Programmen des Ehepaars Feininger darstellten. Und dann war da in Leipzig noch die Thomaskirche, in der Johann Sebastian Bach als Kantor gewirkt hatte. Nichts ging musikalisch über Bach – nicht für die Eltern und zeit seines Lebens dann auch nicht für Lyonel Feininger.

»Ich weiss so genau noch, als ganz kleiner Junge von 4–5 Jahren, in unserem Haus in New York«, schrieb Lyonel Feininger 1905 an seine spätere Frau Julia,

»sass ich unten im grossen Speisezimmer in der Dämmerung, und die Ofenklappe vom großen Heizofen, der auch den darüberliegenden Musikraum durch ein Gitterwerk im Fußboden mit Wärme versorgte, machte man mir auf, damit ich besser hören konnte – und nun sass ich da, ganz verzückt, während meine Eltern Violine und Klavier spielten – Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Schubert – ach, ein Schauer ging durch mich, ich glaube, kein Mensch hat geahnt, was in mir vorging. Mein Vater hat später jedenfalls mich eigentlich nicht für sehr musikalisch gehalten.«⁴

So war Lyonel bereits neun Jahre alt, als sein Vater ihn doch noch an der Geige auszubilden begann; das Klavierspiel hatte ihm die Mutter da schon beigebracht. Der Sohn erwies sich immerhin als so begabt, dass er im pri-

³ Barbara Haskell, »Redeeming the Sacred: The Romantic Modernism of Lyonel Feininger«, in: *Lyonel Feininger – At the End of the World*, hg. von ders., New York 2011, S. 1 f.

⁴ Brief, Lyonel Feininger an Julia Berg, 9. Dezember 1905, in: »Sweetheart, es ist alle Tage Sturm«. *Lyonel Feininger – Briefe an Julia 1905–1935*, hg. von Ines Burdow und Andreas Hüneke, Berlin 2021 [= Burdow/Hüneke 2021], S. 40.

vaten Rahmen mit zwölf seine ersten Auftritte als Violinist hatte. Als die Eltern vier Jahre später gerade auf Europatournee waren, hielten sie die Gelegenheit für geeignet, ihren Sohn nachkommen zu lassen, damit er in Leipzig den letzten Schliff bekommen sollte. Doch Lyonel Feininger fuhr nicht dorthin. Er gelangte von Hamburg, wo sein Schiff am 25. Oktober 1887 angekommen war, nur bis Berlin. Der in Leipzig für seine Ausbildung vorgesehene Lehrer, so hörte er dort, war außer Landes und dessen Rückkehr unbestimmt. Da die Eltern selbst noch bis Weihnachten Engagements außerhalb von Berlin hatten, schickten sie Feininger zurück nach Hamburg, wo er bei einer betagten Freundin der Familie unterkam. Während der Wartezeit auf den abermaligen Aufbruch gen Leipzig schnupperte er in einen Kunstkurs an der Allgemeinen Gewerbeschule hinein – und binnen Monatsfrist erklärte er seinen Eltern, dass er in Hamburg bleiben wolle, um statt eines Musikstudiums dort Zeichenunterricht zu nehmen. Die stimmten zu, wohl auch in der Erwartung, damit könne die Wartezeit bis zur Aufnahme in Leipzig gut überbrückt werden. Doch Lyonels Talent als Zeichner wurde schnell deutlich, und im Sommer 1888 wechselte er an die Königliche Akademie der Künste in Berlin. Der Rest ist Kunstgeschichte: Feininger wurde erst zu einem der erfolgreichsten Karikaturisten des Kaiserreichs, ehe er sich während eines längeren Paris-Aufenthalts 1907 ans Malen machte. 1913 etablierte sich der mittlerweile wieder nach Berlin Zurückgekehrte mit seinen Gemälden auf dem deutschen Kunstmarkt. Während der Weimarer Republik war kein lebender Künstler so zahlreich mit Arbeiten in deutschen Museen vertreten wie er.

Aber die Musik blieb eine feste Größe in seinem Leben, und sein Hausgott dabei war Bach. Entsprechend litt er unter laienhafter Darbietung seiner Werke, wie man einem Brief vom November 1905 entnehmen kann:

»Nebenan, eine der herrlichsten Fugen, die Bach jemals schrieb – und das Schaf, das da spielt, verhunzt sie zum Weinen. [...] ach, jetzt spielt sie doch etwas, was sie wirklich kann – eine reizende Étude von Chopin – nun wirds bald besser in meinem Kopfe, wenn auch das Herz einsteilen noch nicht so recht hüpfen will. Bach kann ich nicht verhunzen hören – man kann ihn gerne schlecht spielen, wie ich, aber es muss im Bach'schen Stil erfasst sein und das können so wenige.«⁵

Das nahm Feininger auch für sich selbst in Anspruch. In Berlin hatte er sich erst ein Harmonium gekauft und später einen Flügel, auf dem er vor

⁵ Brief, Lyonel Feininger an Julia Berg, 10. November 1905, in: ebd., S. 37.

allem Bach spielte. Auch seine zwischen 1908 und 1911 geborenen drei Söhne wurden darauf geschult; im Alter von jeweils zwölf spielten sie die *Brandenburgischen Konzerte*.⁶ Beide Instrumente hatten Feininger 1919 nach Weimar begleitet, als er dort Meister wurde und in Paul Klee einen ebenso musikbegeisterten Kollegen fand. Seine Schülerin und spätere Freundin Marguerite Friedlaender hat die damalige Stimmung beschrieben: »Am Bauhaus in Weimar pflegte Klee manchmal Geige zu spielen, oder es war bei Feininger ›offenes Haus‹, wobei er Klavier spielte und ein Freund von ihm Flöte blies.«⁷ Und er begann Ende 1921 selbst zu komponieren, wie die Kunstagentin Galka Scheyer, die damals das Ehepaar Klee besuchte, mitteilte: »Feininger komponiert jetzt sehr feine Fugen, die Frau Klee + und er zusammen spielen.«⁸ In den Jahren bis 1927 entstanden insgesamt 13 Fugen im Stil von Bach, zehn davon für Orgel, allerdings sämtlich am heimischen Harmonium konzipiert. Schon 1917 war es aus Feininger herausgebrochen: »Die Orgel – ihre mächtigen Klangsäulen, Klangvolumen und -stränge, wie wiederholen sie sich in meiner Malerei.«⁹ Für Feininger bestand eine enge Verwandtschaft zwischen den beiden von ihm betriebenen Künsten.

Feiningers musikalischer Ehrgeiz schien zu fruchten. In der Zeitschrift *Das Kunstblatt* wurde er im Herbst 1924 als Fugenkomponist neben Erik Satie genannt,¹⁰ und am 3. Dezember erlebte er die erste öffentliche Aufführung eines seiner Stücke im Rahmen eines Berliner Rezitals des Pianisten Willi Apel – wie Feininger ein Amerikaner in Deutschland und ebenfalls mit dem Bauhaus verbunden¹¹ –, der neben Werken der Barockkomponisten Johann Kuhnau, Giovanni Battista Martini und natürlich Bach auch die neunte Fuge Feiningers spielte. »Der Erfolg war sehr stark«, teilte er mit,

⁶ Vgl. Brief, Lyonel Feininger an Julia Feininger, 1. November 1922, in: ebd., S. 136.

⁷ Marguerite Friedlaender-Wildenhain, »Ein Leben für die Keramik«. *Die Handwerkskunst der großen Keramikerin des Bauhauses*, Berlin 1989, S. 24.

⁸ Brief, Galka Scheyer an Alexej von Jawlensky, 6. Januar 1922, in: Gilbert Holzgang, *Galka Scheyer – Ein Leben für Kunst und Kreativität*, Petersberg 2023 [= Holzgang 2023], S. 119.

⁹ Brief, Lyonel Feininger an Julia Feininger, 2. September 1917, Harvard University, Houghton Library, Lyonel Feininger papers, Ms Ger 146.1, Box 26, 1763.

¹⁰ Vgl. Brief, Lyonel Feininger an Julia Feininger, 16. November 1924, in: Burdow/Hüneke 2021, S. 160.

¹¹ Vgl. das Lemma zu Willi Apel im Online-Verzeichnis zum vorliegenden Band; ebenso zu Hans Brönnner, der Feininger Kompositionsunterricht gab.

»ich habe sehr schöne Briefe erhalten die mich mit Freude erfüllten. Ich habe den Versuch gemacht, das in der Musik-Komposition zu machen, was längst alle neuen Maler machen – als *Autodidakt* zu wirken. Ich habe damit vielleicht einen Weg eingeschlagen, der für *Andere, Bessere*, bald beschritten werden wird; sehr, wie ich hoffe, zum Heile der Musikproduktion, die an Intellektualismus und ›Schimmy‹ erkrankt.«¹²

Der Maler sah sich berufen, auf einem anderen künstlerischen Feld das zu vollbringen, was er im angestammten Metier beobachtet haben wollte: den Siegeszug eines positiv verstandenen Dilettantismus, über den er als ausgebildeter Künstler nicht verfügte. Anders verhielt es sich für ihn in der Musik, und die Resonanz schien ihm recht zu geben. So erklärte er im Sommer 1925:

»*Fugen* von mir sind in verschiedenen Konzerten, auch in Dresden in einer Kirche zu Ostern – mit sehr gutem Erfolg aufgeführt worden. Aus Dresden und Berlin erhielt ich zum Teil glänzende Kritiken – man verglich meinen ›Geist‹ mit Bach, lobte die Kraft und Steigerung, die Straffheit der Werke! Ich suche nach einem Verleger – d. h. nicht aktiv – sondern mit der Zeit möchte ich wenigstens 5–6 Orgelfugen verlegen lassen.«¹³

Doch mit dem zunehmenden Interesse an seiner Musik wurde Feininger auch mit dem konfrontiert, was er als modernen Verrat an der Tradition verstand, der er sich – Autodidaktik hin oder her – verpflichtet fühlte. Nach einem Orgelkonzert mit seiner achten Fuge in einer Weimarer Kirche schrieb er an seine Frau:

»Meine schönen Quartenfolgen (später als ebenso schöne Quintenfolgen in der Umkehrung der Stimmlagerungen) wurden in geradezu hilflos kindischer Weise fortgewischt und nach kurzer Zeit war das Ganze nur eine klangliche Schmierseife! Ganz andere Modulationen wurden hineinpraktiziert – der Mensch *improvisierte* sogar! Tauschte willkürlich Pedalstimmen und Manualstimmen, zerrupfte den ganzen kräftigen Aufbau meines Werkes und dann plötzlich – ich traute meinen Ohren kaum – kam, ohne jeden Zusammenhang oder Vorbereitung, der Schluss, eine Sohse von dreckigem ›Wohllaut!‹«¹⁴

¹² Brief, Lyonel Feininger an Galka Scheyer, 13. Dezember 1924, in: »*Galka E. Scheyer & Die Blaue Vier*«. *Briefwechsel 1924–1945*, hg. von Isabel Wünsche, Wabern 2006 [= Wünsche 2006], S. 84.

¹³ Brief, Lyonel Feininger an Galka Scheyer, 19. August 1925, in: ebd., S. 101.

¹⁴ Brief, Lyonel Feininger an Julia Feininger, 19. Oktober 1925, in: Burdow/Hüneke 2021, S. 190.

Solche Erlebnisse häuften sich; Galka Scheyer, der Feininger Abschriften seiner Fugen geschickt hatte, warnte er zwei Monate später: »Sagen Sie dem Organisten, er darf sie nicht anders spielen als Bach, sie sind ganz und gar nicht Virtuosenstücke. In Halle wurde eine ›modern‹ gespielt und ich wurde krank davon.«¹⁵ Im Jahr darauf ermöglichte ihm Galka Scheyer, selbst mehrere seiner Fugen auf der Orgel des Braunschweiger Doms zu spielen,¹⁶ doch danach erlahmte Feiningers musikalisches Interesse wieder – sicher auch wegen des in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre immer weiter wachsenden Erfolgs seiner Malerei.

Lyonel Feininger starb 1956. Zu seinen Lebzeiten waren seine Kompositionen entgegen seinen Erwartungen nicht gedruckt worden; das besorgte postum erst Feiningers Sohn Laurence im Jahr 1971.¹⁷ Er war unter den drei Kindern von Julia und Lyonel Feininger dasjenige, das die väterliche Faszination für Musik geerbt hatte; während der ältere Bruder Andreas und der jüngere Theodor Lux in Fotografie und Malerei reüssierten, studierte der 1909 geborene Laurence seit 1929 Musikwissenschaft, Orgel und Komposition in Hannover, Potsdam und schließlich Heidelberg, wo er 1937 über Josquin des Prez¹⁸ promoviert wurde, ehe er zum Studium der Musik in den frühneuzeitlichen Trientiner Codices nach Italien ging. Dort überlebte der Sohn einer jüdischen Mutter den Zweiten Weltkrieg, während der Rest der Familie das nationalsozialistische Deutschland verlassen hatte: die Eltern und T. Lux 1937 nach New York, Andreas schon vorher nach Stockholm. Laurence Feininger trat in den katholischen Priesterstand ein und wurde in der Nachkriegszeit ein bedeutender Kirchenmusikhistoriker. Nach seinem Unfalltod im Juni 1976 überließen seine Brüder den wissenschaftlichen Nachlass der Stadt Trient, wo Laurence seit 1938 überwiegend gelebt hatte. Er galt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als einer der größten Experten für die italienische Kirchenmusik von Quattrocento bis Seicento; zahlreiche nur handschriftlich überlieferte Kompositionen dieser Epoche wurden von ihm entdeckt und ediert. So ist der Name Feininger doch noch eng mit der Musikgeschichte verknüpft.

¹⁵ Brief, Lyonel Feininger an Galka Scheyer, 23. Dezember 1925, in: Wünsche 2006, S. 130.

¹⁶ Vgl. Holzgang 2023, S. 170.

¹⁷ Laurence (Lorenzo) Feininger, *Das musikalische Werk Lyonel Feiningers*, Tutzing 1971.

¹⁸ Ders., *Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez*, Emsdetten 1937.

›Klee-Konzerte‹ und Hausmusik – Paul und Lily Klee als Musikerpaar am Bauhaus

»Eine unvergessliche Erinnerung«, schrieb die frühere Bauhaus-Meisterin Gunta Stölzl 1940 zum Tod von Paul Klee,

»sind uns die Musikabende im kleinen Kreis, wo Du, die Geige spielend am Klavier begleitet von Deiner Frau, uns Mozart, Gluck, Händel, vortrugst. Die Beseeltheit dieses Musizierens, die uns die Welt zu verdoppeln schien, die sichtbare Malerwelt hinüberwechselte in die hö(h)rbare, der reinen Klänge, hat uns die Ganzheit Deiner Künstlernatur geoffenbart. Wir danken Dir!«¹

Der bewegte Tonfall, das vertrauliche »Du« (das nach aller Wahrscheinlichkeit nie zwischen den beiden bestand), verrät eine Faszination, die Paul Klee am Bauhaus nicht nur als bildender Künstler und Lehrer ausgeübt hat, sondern auch als Musiker. Seine Auftritte als Geiger, zumeist mit seiner Frau Lily Klee als Pianistin, waren ein eigener Akzent im Veranstaltungsprogramm des Bauhauses. Aber auch über diese Konzertabende hinaus, beförderten Paul und Lily Klee auf musikalischer, pädagogischer und gesellschaftlicher Ebene das Musikleben am Bauhaus und formten es auf ihre persönliche Weise mit.

Paul und Lily Klee – das Musikerpaar

Paul Klee stammte aus einer musikalischen Familie, seine Praxis als Geiger reicht weit in die Kindheit zurück. Mit sieben Jahren erhielt er Geigenunterricht, mit 16 wurde er außerordentliches Mitglied im Orchester der Bernischen Musikgesellschaft. Parallel dazu entwickelte er Interesse für die bildende Kunst, und je näher die Frage der Berufswahl rückte, desto mehr

¹ Zitiert nach: *Gunta Stölzl: Meisterin am Bauhaus Dessau: Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten 1915–1983*, Ostfildern 1997, S. 108.

führte ihn seine Doppelbegabung in einen existenziellen Zwiespalt. »Ich spiele Bach-Solosonaten, was ist dagegen Böcklin?«, seufzte er in seinem Tagebuch.² Letztlich entschied er sich für die bildende Kunst, das Geigenspiel behielt er bei, und nicht erst am Bauhaus liebte er Auftritte im kleineren Kreis einer aufmerksamen Zuhörer*innenschaft. Darüber hinaus beschäftigte ihn Musik in seinem bildnerischen Denken. Zentral wurde die Frage, wie musikalische Ordnungssysteme für die bildende Kunst nutzbar gemacht werden konnten. Diese Überlegungen sollten auch eine wichtige Rolle in seinem Bauhaus-Unterricht spielen.

Anders als ihr Mann hatte Lily Klee (geb. Stumpf) nicht nur eine private Musikausbildung erhalten, sondern auch ein Klavierstudium absolviert.³ Von 1894 bis 1898 studierte sie in München an der Königlichen Akademie der Tonkunst, anschließend ging sie an das Stern'sche Konservatorium nach Berlin. Paul Klee lernte sie im Dezember 1899 während einer Soirée eines Münchner Musiksalons kennen, und offenbar scheinen beide im Zusammenspiel auf Anhieb miteinander harmoniert zu haben. »Fräulein Stumpf ist eine prachtvolle Partnerin«, so Klee, »wir spielen Bach, daß es nur so kracht.« Er rühmte ihre Urwüchsigkeit und Kraft und bemerkte, dass man bei ihr »zuweilen einen recht schweren Stand hat.«⁴ Die Musik und das gemeinsame Musizieren wurden ein wesentlicher Teil ihres Lebens. Nach ihrer Hochzeit und Gründung eines Haushalts in München-Schwabing 1906 besuchten sie nicht nur zahllose Konzerte und Opernaufführungen, sondern traten selbst im Kreis der lokalen Künstler*innen-szene auf. Lily arbeitete als Klavierlehrerin und sorgte für das Einkommen der kleinen Familie, die sich 1907 um den Sohn Felix erweiterte. Paul, der damals erst wenig verkaufte und damit nicht die traditionelle Position des Ernährers übernehmen konnte, betreute das Kind und arbeitete am Küchentisch. Nolens volens praktizierte das Paar damit eine Form der ehelichen Gemeinschaft, in der das herkömmliche Rollengefüge verkehrt war. In dieser Zeit trat Lily Klee auch einige Male als Konzertpianistin auf. Paul Klee scheint solche Auftritte mit eher gemischten Gefühlen verfolgt zu ha-

² Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918, textkritische Neuedition*, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 52, S. 23.

³ Über Lily Klee als Musikerin vgl. Christine Hopfengart, »Paul Klee, musikalisch unterwegs. München 1898–1921«, in: *Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk*, hg. von ders., Kat. Galerie Thomas München, Köln 2018 [= Hopfengart 2018], S. 180 f.

⁴ Brief, Paul Klee an Ida Klee, 3. Januar 1900, in: *Paul Klee. Briefe an die Familie*, hg. von Felix Klee, Köln 1979 [= Klee 1979], S. 69.

ben. »Wenn Du öffentlich begleitest«, so schrieb er an sie, »so kommt Dein Name in die Zeitung, das macht Dich so stolz, daß Du mich nicht mehr anschaust, besonders, nachdem Du die erste Kritik über mich gelesen hast.«⁵

Der Wechsel ans Bauhaus

Ende November 1920 wurde Paul Klee ans Weimarer Bauhaus berufen, am 10. Januar 1921 trat er seine Stelle an. Für ihn war die Berufung eine wesentliche Anerkennung seiner immerhin schon 20-jährigen Künstlerlaufbahn, zumal seine Qualifikation zum Lehrberuf wegen der ausgeprägten Individualität seines Werks selbst von kompetenter Seite bezweifelt worden war.⁶

Für Lily Klee sah es anders aus. Sie, die 15 Jahre lang mit Klavierstunden für die wirtschaftliche Existenz der Familie gesorgt hatte, wechselte nun in die zweite Reihe. Zudem musste sie ihre Heimatstadt verlassen. »Der Abschied von München fiel mir sehr schwer«, schrieb sie später in ihren Lebenserinnerungen. »Diese Wunde schloss sich lange nicht.«⁷ Vermutlich war es nicht nur der Verlust der gewohnten Umgebung, sondern auch der Rollenwechsel, welcher ihr zu schaffen machte. Denn auch wenn sie ihren Mann bewunderte und den neuen Status der »Meistergattin« zu genießen schien,⁸ so dürfte ihr ein Teil ihrer kreativen Befriedigung abhanden gekommen sein. Zwar gibt es hierzu keine expliziten Äußerungen, aber die Ernsthaftigkeit und Kontinuität, mit der sie das Klavierspiel in Weimar und Dessau weiterführte, lassen ihr künstlerisches Selbstverständnis als professionelle Pianistin erkennen. Ihre reiche Korrespondenz zeigt, wie sie sich weiter neue Klavierliteratur erarbeitete und ihr fachliches Urteil nicht

⁵ Brief, Paul Klee an Lily Klee, 12. Februar 1902, in: Klee 1979, S. 209.

⁶ Vgl. die Stellungnahme von Wilhelm Hausenstein gegen Klees Berufung an die Stuttgarter Kunstakademie. Siehe dazu O. K. Werckmeister, »Kairuan. Wilhelm Hausensteins Buch über Paul Klee«, in: *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet*, hg. von Ernst-Gerhard Güse, Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Stuttgart 1982, S. 82.

⁷ Lily Klee, *Lebenserinnerungen*, unveröffentlichtes Manuskript, verfasst 1942–1945/46, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, S. 58.

⁸ Vgl. Tagebucheintrag von Otto Nebel, 18. März 1928: »Frau Klee merkt man den Ruhm ihres Mannes an.«, zitiert nach: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, hg. von Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl, Kat. Stadtmuseum Göhre, Jena 1999 [= Klee 1924/1999], S. 254.

nur über andere Interpret*innen, sondern auch über moderne Kompositionen schärfte. Sie beanspruchte die Rolle einer versierten Gesprächspartnerin, ihr Gästebuch zeigt sie als Gastgeberin für Besucher*innen aus dem musikalischen und künstlerischen Bereich.⁹

In Weimar wohnte die Familie Klee von 1921–1926 in einem villenartigen Mehrfamilienhaus in der Straße Am Horn 53. Es muss ein Haus voll von Musik gewesen sein, denn auch ihre Mitbewohner*innen waren musikalisch aktiv und in den Bauhaus-Betrieb eingebunden. Im Stockwerk über ihr wohnte die Sängerin und Musikpädagogin Gertrud Grunow, die am Bauhaus von 1919 bis 1924 »Harmonisierungslehre« unterrichtete,¹⁰ im Dachgeschoss logierte ihre Assistentin Hildegard Heitmeyer. Ein weiteres Zimmer bewohnte Erwin Ratz, Wiener Musikwissenschaftler und Kompositionsschüler von Arnold Schönberg, der am Bauhaus die Position eines Sekretärs übernommen hatte.¹¹ Er spielte Klarinette, seine Freundin Leonie (Lonny) Ribbentrop, die oftmals zu Besuch kam, war Geigerin und Studentin am Bauhaus.¹² Die Konzentration so vieler unterschiedlicher musikalischer Interessen scheint Synergien, aber auch Spannungen erzeugt zu haben. So jedenfalls berichtet die Hausbesitzerin Gertrud Gräfin Keyserlingk, dass das Klarinettenspiel von Erwin Ratz »Klees so auf die Nerven [ginge], dass gestern Frau Klee kam und bat, ob es mir nicht möglich wäre mit ihm darüber zu sprechen, dass er es nicht tut.«¹³ Ob sich der Unmut der Klees an Ratz' Spielweise entzündete oder an den gespielten Stücken, ist nicht überliefert.

Engere Beziehungen entwickelten sich demgegenüber zwischen Klees und Gertrud Grunow. Ihr Unterricht gehörte zu den pädagogischen Grundlagen des frühen Bauhauses und beruhte auf der Theorie eines synästhetischen Zusammenhangs zwischen Klang, Farbe und Bewegung. Vor allem Lily Klee war von Grunows Lehre überzeugt und besuchte drei Jahre lang ihren Kurs. Noch 20 Jahre später sprach sie voller Hochachtung von ihrer

⁹ Lily Klee, [Gästebuch], 1923, Zentrum Paul Klee, Bern, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern.

¹⁰ Brief, Paul Klee an Lily Klee, 16. Januar 1921, in: Klee 1979, S. 971.

¹¹ Hugo von Keyserlingk, *Das abenteuerliche und christliche Leben meiner Großmutter Gertrud Gräfin Keyserlingk, geborene Baronesse Hahn. Vom Schloss in Kurland nach Weimar in die Villa über dem Goethepark*, Lübeck 2011 [= Keyserlingk 2011], S. 378 f.

¹² Martha Ganter, »Die Musikvorträge am Weimarer Bauhaus«, in: *bauhaus vorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925*, hg. von Peter Bernhard, Berlin 2017 [= Ganter 2017], S. 339. Vgl. zudem den Beitrag von Eike Feß im vorliegenden Band.

¹³ Keyserlingk 2011, S. 380.

ehemaligen Lehrerin: »Sie war eine der wenigen wirklich schöpferischen Frauen, die mir im Leben begegnet sind«, so Lily Klee, »u. ein ausgezeichnete Mensch.«¹⁴ In Grunows Kursen scheint Lily mentale Stabilisierung gefunden zu haben, vor allem aber »Concentration in Bezug auf meine musikalische Arbeit«.¹⁵

Neben der Hausgemeinschaft entwickelten Paul und Lily Klee auch andere Bekanntschaften in der Musikszene Weimars, die dazu beitrugen, sich und das Bauhaus gesellschaftlich zu vernetzen. In der Hauptsache waren dies Ernst Hardt, Generalintendant des Weimarer Nationaltheaters, und Ernst Latzko, zweiter Kapellmeister des Nationaltheaters, zusammen mit seiner späteren Frau, der Sängerin Mali Trummer.¹⁶ Ernst Hardt schätzten Klees als Regisseur und verdankten ihm allerlei Vergünstigungen. Sie durften häufig die Intendantenloge benutzen und Generalproben besuchen.¹⁷ Mit Ernst Latzko führte Klee fachliche Diskussionen über Musiktheater,¹⁸ 1922 porträtierte er ihn als Dirigent.¹⁹ Dies ist umso bemerkenswerter, da Klee die Kunst des Dirigierens nicht nur als Orchesterleitung, sondern als visualisierte Form von Musik betrachtete und in seinen Vorlesungen als Beispiel rhythmisierter Linienführung behandelte.²⁰ Auch Klee selbst, so wird erzählt, soll sich in vertrauter Gesellschaft als Dirigent zu Musik aus dem Grammophon betätigt haben und »strahlend und taktierend« durch die Gropius'sche Wohnung gelaufen sein.²¹

¹⁴ Lily Klee, Lebenserinnerungen (wie Anm. 7), S. 73.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. die entsprechenden Lemmata im Online-Register.

¹⁷ Lily Klee, Lebenserinnerungen (wie Anm. 7), S. 94, 96.

¹⁸ Christine Hopfengart, »Oh la vendetta! Klee, Mozart und die Liebe zum pathetischen Stil«, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, Ostfildern 2006 [= ZPK 2006], S. 136 f.

¹⁹ Paul Klee, *Der Konzertdirigent F. L.*, 1922, 257, Nachlass Pierre Boulez, publiziert in: Hopfengart 2018, S. 88 f.

²⁰ Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hg. von Jürgen Glaesemer, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel 1979 [= Klee 1921/22], S. 51.

²¹ Ise Gropius, *Tagebuchaufzeichnungen 1924–1928*, unveröffentlichtes Typoskript aus dem Nachlass, Bauhaus-Archiv, Berlin, Eintrag vom 18. September 1925.

Unterricht und Konzerte

Am 14. November 1921 nahm Klee seinen Unterricht in der Vorlehre auf, und von den ersten Lektionen an bezog er die Musik in sein pädagogisches Programm mit ein.²² Anhand seiner schriftlicher Unterrichtsvorbereitungen lässt sich verfolgen, wie er bildnerische Fragestellungen aus Vergleichen mit der Musik entwickelte. So erläuterte er zum Beispiel Linienführung und Flächenbildung unter Rückbezug auf den Verlauf von Melodien und übertrug beispielhaft die ersten beiden Takte des Adagios aus Johann Sebastian Bachs *Sonate Nr. 6 G-Dur* (BWV 1019) in ein grafisches Schema²³ (Abb. 1).

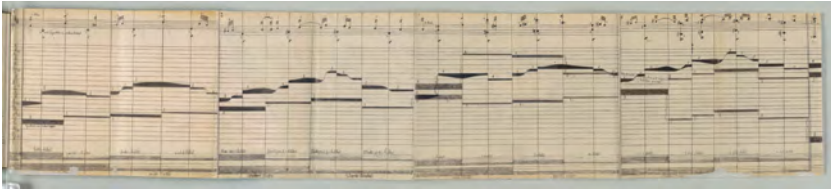


Abb. 1:
Paul Klee: Beiträge zur bildnerischen Formlehre (Faltblatt), Vorlesung: 16.01.1922
Transkription der Anfangstakte des Adagios aus der 6. Sonate
für Violine und Cembalo, G-Dur BWV 1019c von Johann Sebastian Bach
20,2 x 110 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Insbesondere musikalische Taktstrukturen und Rhythmik nahmen breiten Raum in seinen Ausführungen ein und bildeten die Basis für eine Theorie spannungsvoller Flächengliederung, bei der metrisches Gleichmaß und freie Gestaltung miteinander verknüpft werden und sich im Ideal einer polyphonen Komposition simultaner Mehrstimmigkeit vereinen sollten. Klee knüpfte damit an Überlegungen an, die ihn schon zuvor beschäftigt hatten und zu einer Bildgruppe wie den »rhythmischen Landschaften« (1920–1921) oder zu programmatischen Einzelwerken wie *Im Bach'schen Stil*,

²² Zum Thema Musik in Paul Klees Bauhaus-Unterricht vgl. Michael Baumgartner, »Vom ›Structuralrhythmus‹ zum ›polyphonen‹ Bildgefüge. Eine Einführung in Paul Klees Beschäftigung mit Malerei und Musik am Bauhaus«, in: ZPK 2006, S. 71–85.

²³ Klee 1921/22, S. 13, 56; S. 52 ff.

1919, 196 geführt hatten.²⁴ Nun aber unterzog er diese früheren Annäherungen einer systematischen Analyse sowie einer methodischen Analogiebildung zwischen den beiden Kunstformen, um im Einklang mit dem interdisziplinären Ansatz des Bauhaus-Programms, die Studierenden nicht nur zu bildenden Künstlern zu erziehen, sondern auch allgemeine Gesetzmäßigkeiten der Gestaltung an sie zu vermitteln.

Parallel zu seinem Unterricht veranstaltete er gemeinsam mit Lily Klee jene Musikabende, an die sich Gunta Stölzl so lebhaft erinnerte. Ob Paul Klee dabei die Auswahl der Musikstücke mit seinem Unterricht koordinierte, um den Studierenden ›Anhörungsunterricht‹ zu geben, wäre eine lohnende, wenn auch kaum zu beantwortende Frage. Die ›Klee-Konzerte‹ gehörten nicht in das offizielle Programm der »Bauhaus-Abende«, die sich nicht nur an Bauhüsler*innen, sondern auch an die Weimarer Bevölkerung insgesamt richteten;²⁵ sie beschränkten sich in ihrem Wirkungskreis auf die Angehörigen der Schule. Über die Termine wurde die Kollegenschaft per Umlauf informiert,²⁶ die Studierenden erfuhren davon per Aushang.²⁷ Mehr als Lily – die Erfahrung mit öffentlichen Auftritten hatte – scheute Klee ein größeres Auditorium, und als es doch einmal dazu kommen sollte, gestand er bereits lange vor seinem Auftritt: »mir pocht [...] schon jetzt etwas im Innern wenn ich dran denke.«²⁸

Eine Liste der Bauhaus-Auftritte von Paul und Lily Klee ist angesichts der bruchstückhaften Überlieferung schwierig zu erstellen. Nachweisbar sind Konzerte am 18. Januar²⁹ und am 8. März 1922,³⁰ wobei die erste der Veranstaltungen zwei Tage nach der Unterrichtsstunde stattfand, in der Klee seine grafische Analyse von Bachs Adagio vorgestellt hatte. Im folgenden Jahr 1923 scheint es am 19. Februar ein Konzert zusammen mit dem Gei-

²⁴ Christine Hopfengart, »Doppel-Leben. Paul Klee als Maler und Musiker«, in: Hopfengart 2018, S. 20–27.

²⁵ Peter Bernhard, »Die Bauhaus-Vorträge als Medium interner und externer Kommunikation«, in: *bauhaus kommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, hg. von Patrick Rössler, Berlin 2009 [= Bernhard 2009], S. 171 f.

²⁶ Vgl. den Text des Umlaufs vom 8. März 1922, in: Klee 1924/1999, S. 160 f.

²⁷ Vgl. Ganter 2017, S. 358, Anm. 124. »Lyonel Feininger«, in: *Erinnerungen an Paul Klee*, hg. von Ludwig Grote, München 1959, S. 75.

²⁸ Brief, Paul Klee an Ise Gropius, 12. November 1926, Dokumentensammlung Bauhaus-Archiv Berlin.

²⁹ Ganter 2017, S. 358, Anm. 124.

³⁰ Klee 1924/1999, S. 160 f.

ger Viktor (Victor) Schlichter gegeben zu haben,³¹ der von 1919–1920 als Student am Bauhaus eingeschrieben war, und ein weiteres am 19. April.³² Anfang 1925 muss es zu einer ganzen Serie von Auftritten gekommen sein, bevor das Bauhaus in Weimar am 31. März 1925 infolge der politischen Attacken des Jahres 1924 geschlossen wurde. Lily Klee berichtet darüber zwar ohne Termine, allerdings mit genauen Programmangaben:

»3 Konzerte haben wir im Bauhaus gegeben. Das Erste mit 2 Klavierquartetten v. Mozart u. dem Geistertrio v. Beethoven. Das 2. Konzert mit einer Klavier Violinsonate von Brahms, Suite von Reger u. Sonate v. César Franck. Das Letzte war das Abschiedskonzert am 31. März u. spielten wir: Sonate v. Bach u. Mozart. Alte Stücke für Geige u. Klavier u. ich spielte Klaviersoli: 2 Fugen u. Präludien aus d. woltemperierten Klavier v. Bach u. Orgelfuge u. Präludium v. Bach – Liszt. Klavierstücke v. Händel, Rameau u. Couperin.«³³

Schwerpunkte im Programm waren Kompositionen der Barockzeit und der Wiener Klassik, von Johann Sebastian Bach und Wolfgang Amadeus Mozart im Besonderen sowie – weitaus seltener – Musik der Romantik des 19. Jahrhunderts. Die ›Klee-Konzerte‹ hatten ein individuelles Profil als Aufführungen von älterer Musik gegenüber den Konzerten der »Bauhaus-Abende«, in denen vorrangig das zeitgenössische Musikschaffen vorgestellt wurde. Der Abstand zur Gegenwart relativiert sich allerdings, wenn man in Rechnung stellt, dass erst Anfang des Jahrhunderts Mozart neu diskutiert worden war³⁴ und etwa zur selben Zeit eine weitreichende Wiederentdeckung Bachs begonnen hatte, die am frühen Bauhaus zu einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Komponisten führte. Rezeptionsgeschichtlich gesehen, war das Programm der Klees demnach durchaus aktuell, ein Umstand, der zur großen Beliebtheit ihrer Konzerte beigetragen haben mag.

³¹ Ganter 2017, S. 338 und 358, Anm. 123, 125.

³² Ebd., S. 358, Anm. 124.

³³ Brief, Lily Klee an Galka Scheyer, 5. April 1925, in: *Galka E. Scheyer und Die Blaue Vier. Briefwechsel, 1924–1945*, hg. von Isabel Wünsche, Bern 2006 [= Wünsche 2006], S. 88.

³⁴ Thomas Seedorf, »Mozart-Renaissance und Neurokoko. Anmerkungen zur Mozart-Rezeption um 1900«, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, Bildender Kunst und in den Medien*, hg. von Peter Csobádi et al., Salzburg 1991, S. 107–116.

Hausmusik und musikalische Gastfreundschaft

Neben den Konzerten vor der Bauhaus-Gemeinschaft pflegten Klees zahlreiche musikalische Aktivitäten im häuslichen Bereich. Sie reichten vom konzentrierten Zusammenspiel mit anderen Musiker*innen bis zu freundschaftlichen und gesellschaftlichen Einladungen und nicht zuletzt zu Begegnungen mit jungen Komponisten. Die Grenzen zwischen Bauhaus und privatem Umfeld waren fließend – Wechselwirkungen eingeschlossen. Für das kammermusikalische Zusammenspiel hatten Klees während der Weimarer Jahre die Brüder Karl (Cello) und Leo Grebe (Geige, Bratsche) aus Jena kennengelernt, mit denen sie sich von 1922 bis in die Dessauer Zeit hinein trafen, um gemeinsam zu musizieren.³⁵ Einige Male, so Lily Klee, arrangierte sie für dieses Ensemble auch Aufführungen »in dem schönen Saal des Bauhauses« und erweiterte auf diese Weise die Reichweite des privaten Konzertprogramms.³⁶ Auch in Klees Atelier scheinen Zusammenkünfte mit Musiker*innen und ausgewählten Zuhörer*innen stattgefunden zu haben.³⁷

Unter den Bauhaus-Kollegen war es Lyonel Feininger, mit dem sich Paul und Lily Klee zum Zusammenspiel verabredeten. Alle drei verehrten und spielten sie Bach, Feininger komponierte darüber hinaus nach dem Muster seines Vorbildes eine Anzahl Fugen für Orgel und Klavier.³⁸ In Lily Klees Gästebuch schrieb er sich am 14. März 1926 »in dankbarer Erinnerung an schönste Musik« mit der Notenseite des »Schluss-Orgelpunkt« seiner *Fuge IX* aus dem Jahr 1923 ein.³⁹ Auch die anderen Meister, etwa Wassily Kandinsky, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Walter Gropius und László Moholy-Nagy, gehörten immer wieder zu den Gästen, und mit ziemlicher Sicherheit lässt sich behaupten, dass Geselligkeiten bei Klees immer auch mit einem Musikprogramm verbunden waren.⁴⁰ Einem Gästebucheintrag

³⁵ Vgl. Thomas Kain, »Paul Klee und Karl Grebe. Musikalische Polyvalenz und Artifizialität«, in: Klee 1924/1999, S. 313–316; Lily Klee, Lebenserinnerungen (wie Anm. 7), S. 92–93. Vgl. auch die Lemmata im Personenverzeichnis hierzu.

³⁶ Lily Klee, Lebenserinnerungen (wie Anm. 7), S. 93.

³⁷ Otto Nebel, Tagebucheintrag, 26. August 1924, zitiert nach: Klee 1924/1999, S. 216.

³⁸ Vgl. den Beitrag von Andreas Platthaus im vorliegenden Band.

³⁹ Lily Klee, Gästebuch (wie Anm. 9), [Eintrag 5].

⁴⁰ Vgl. Brief, Nina Kandinsky an Felix Klee, 18. Dezember 1948, in: *Klee und Kandinsky. Briefwechsel, Bildgeschenke, Fotografien. Die Korrespondenzen von Paul, Lily und Felix Klee mit Wassily und Nina Kandinsky sowie Gabriele Münter*, hg. und kommentiert von Christine Hopfengart, Wädenswil 2024, S. 548.

Schlemmers verdankt sich auch die einzige bisher bekannte Darstellung von Paul und Lily Klee als musizierendem Paar (Abb. 2).⁴¹



Abb. 2:
Oskar Schlemmer, »Für Frau Lily Klee«,
Zeichnung im Gästebuch von Lily Klee, 1924
Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern
Bildnachweis: Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

⁴¹ Lily Klee, Gästebuch (wie Anm. 9), [Eintrag 3].

Lilys Gästebuch dokumentiert zudem noch einen anderen Aspekt ihrer musikalischen Gastfreundschaft: den Kontakt zu zeitgenössischen Komponisten. Zwar gehörten sie nicht in ihr Repertoire, durch Konzertbesuche und persönliche Begegnungen näherte sie sich aber dem aktuellen Musikschaffen an.⁴² Die Bauhaus-Woche im August 1923, bei der die Klees die Aufführungen von Igor' Stravinskij, Ferruccio Busoni, Paul Hindemith und Hans Heinz Stuckenschmidt erlebten und persönliche Bekanntschaften mit ihnen schlossen, dürfte hier maßgebliche Impulse gegeben haben. Für Paul Klee waren außerdem die Atelier-Besuche von Hindemith von Bedeutung.⁴³ Im Gästebuch sind es vor allem drei Einträge, die aufhorchen lassen: das doppelseitige Notenblatt von Stefan Wolpe (*Eine Kleinigkeit ins Album der Frau Klee*, März 1924), der Beitrag von Ernst Křenek und der Gruß von Béla Bartók. Der Besuch von Letzterem hatte vordergründig institutionelle Gründe, da dieser am 12. Oktober 1927 in Dessau ein Konzert für den »Kreis der Freunde des Bauhauses« gab und Klee zu diesem Zeitpunkt für die Veranstaltungen des Freundeskreises (s. unten) zuständig war. Dies erklärt das Gruppenfoto von Bartók, Gropius und Klee⁴⁴ sowie eine Abendeinladung bei Klees, an der auch der Dessauer Generalmusikdirektor Arthur Rother teilnahm⁴⁵ und bei der sich Bartók in Lilys Gästebuch verewigte.⁴⁶ Darüber hinaus gehörte er neben Stravinskij auch zu Lilys Favoriten im Feld der zeitgenössischen Musik.⁴⁷

Der Kontakt zu Stefan Wolpe dürfte sich hingegen aus dem musikalischen Netzwerk am Bauhaus oder aus Klees eigenem Beziehungsfeld entwickelt haben. So besuchte Wolpe während seines Gastaufenthalts am Bauhaus möglicherweise den Unterricht von Klee,⁴⁸ war aber auch mit Lilys »Har-

⁴² Zu Klees Beziehung zu zeitgenössischer Musik, vgl. auch Osamu Okuda, »Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit«, in: ZPK 2006 [= Okuda 2006], S. 157–167.

⁴³ Hindemith besuchte Klee mindestens zwei Mal in seinem Atelier: Im Frühjahr 1925 (vgl. Brief, Lily Klee an Galka Scheyer, 5. April 1925, in: Wünsche 2006, S. 89) und im Mai 1930 (vgl. Brief, Paul Klee an Lily Klee, 15. Mai 1930, in: Klee 1979, S. 1121).

⁴⁴ Abb. in: Okuda 2006, S. 160.

⁴⁵ Ise Gropius, Tagebuchaufzeichnungen (wie Anm. 21), 12. Oktober 1927.

⁴⁶ Lily Klee, Gästebuch, [Eintrag 10]; Okuda 2006, S. 159 f.

⁴⁷ Brief, Lily Klee an Galka Scheyer, 5. April 1925, in: Wünsche 2006, S. 89 f.

⁴⁸ Vgl. Thomas Gartmann, »Stefan Wolpe und das Weimarer Bauhaus. Ein Gästebuch-eintrag als Dokument der Wendezeit«, in: *Zwitscher-Maschine* 8 (2020), S. 70–77, <<https://www.zwitscher-maschine.org/stefan-wolpe-und-das-weimarer-bauhaus>>, 01.08.2025 [= Gartmann 2020];

monielehrerin« Gertrud Grunow im Austausch.⁴⁹ Auch eine Vermittlung durch den Pianisten Gottfried Galston wäre denkbar, bei dem Wolpe studiert hatte⁵⁰ und mit dem Klees gut befreundet waren. Darüber hinaus kämen als weitere ›Verbindungsmänner‹ Klees Hausgenosse Erwin Ratz,⁵¹ der Konzertpartner Viktor (Victor) Schlichter⁵² oder Hans Heinz Stuckenschmidt in Frage, zu dem, wie er sich später erinnerte, Lily Klee eine mütterliche Zuneigung hegte.⁵³ Wie auch immer die Fäden geknüpft wurden, zeugt der Eintrag von Wolpe von gegenseitigem Interesse und kann mit seinen Verweisen auf die Form der Fuge gleichermaßen auf Lily wie auf Paul Klee und deren beider Verehrung für Bach bezogen werden.⁵⁴

Auf Lilys Initiative scheint die Begegnung mit dem Komponisten Ernst Křenek zurückzugehen, der sich am 8. November 1925 mit dem Satz »A conto einer zukünftigen Komposition (das nächste Mal!) zur Erinnerung an einen wunderschönen Abend in Weimar« im Gästebuch verewigte.⁵⁵ Klee hielt sich in diesen Tagen zum Unterricht in Dessau auf, Lily aber, die weiterhin in Weimar lebte, besuchte ein Konzert des Pianisten Eduard Erdmann, der neben Werken Artur Schnabels und Modest Musorgskijs zwei Klaviersuiten (op. 26, 1924) von Křenek spielte.⁵⁶ Da Erdmann und Křenek befreundet waren und auch zu anderen Gelegenheiten gemeinsam reisten, wäre vorstellbar, dass Komponist und Pianist zusammen nach Weimar kamen⁵⁷ und Lily die Gelegenheit zu einem persönlichen Kontakt nutzte.

⁴⁹ »Stefan Wolpe in Conversation with Eric Salzman«, hg. von Austin E. Clarkson, in: *The Musical Quarterly* 83/3 (1999), S. 380. Da Grunow am 31. März 1924 das Bauhaus verließ, stand zum Zeitpunkt des Eintrags ihr Abschied kurz bevor – ein denkbarer Anlass für intensivierete Kontakte und weiterführende Begegnungen.

⁵⁰ Florence Weber, »Der Wiener Pianist und Klavierpädagoge Gottfried Galston. Kontexte, Kontakte und Konzerte seiner europäischen Periode,« Masterarbeit Univ. Bern 2020, in: *Zwitscher-Maschine* 11 (2022), S. 81 f., <<https://doi.org/10.5281/zenodo.6406013>>, 01.08.2025.

⁵¹ Gartmann 2020, S. 71.

⁵² Vgl. Ganter 2017, S. 358, Anm. 123.

⁵³ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Musik am Bauhaus*, Berlin 1978, S. 7.

⁵⁴ Gartmann 2020.

⁵⁵ Lily Klee, Gästebuch (wie Anm. 9), [Eintrag 8].

⁵⁶ Brief, Lily Klee an Galka Scheyer, 11. November 1925, Norton Simon Museum, Pasadena, Ca.

⁵⁷ Vgl. John L. Stewart, *Ernst Křenek. Eine kritische Biographie*, Tutzing 1990, S. 69.

»Man verfüge«

Die Rolle von Paul und Lily Klee im Musikleben des Bauhauses ging auf persönliche Initiative zurück und spiegelte ihre individuellen Vorlieben und Interessen. Auftritte und Beteiligungen im Rahmen offizieller Bauhaus-Veranstaltungen scheinen hingegen eher selten gewesen zu sein. Ob dies an mangelnder Nachfrage lag oder an Klees Zurückhaltung gegenüber institutioneller Inanspruchnahme, sei dahingestellt. De facto sind nur wenige Fälle überliefert, in denen er in offizieller Funktion eingebunden war, sei es als Interpret oder als Organisator. Einer von ihnen betraf seine Mitwirkung bei der Vorbereitung der Bauhaus-Woche, für die in einem Brief von Walter Gropius vom 22. Juli 1923 festgehalten ist, dass Klee sich an der Konzertorganisation beteiligen würde.⁵⁸ Da die Vorbereitungen turbulent waren und der Auftrag erst drei Wochen vor der Eröffnung an Klee erging, kann es sich eigentlich nur um eine Form von Notruf gehandelt haben, der an seine guten Beziehungen zur Intendanz und zur Orchesterleitung – Ernst Hardt bzw. Ernst Latzko – anknüpfte.

Ein zweiter Fall war die Eröffnung des Bauhaus-Gebäudes in Dessau am 4. Dezember 1926, für die Klee als Musiker angefragt wurde. Sein Beitrag – ein Violinkonzert von Mozart, bei welchem ihn Lily am Flügel begleiten sollte⁵⁹ – scheint allerdings kein eigenständiges Konzert gewesen zu sein. Auf dem Programmzettel wurde er als »Zwischenmusik« im Rahmen der »bühnenspiele« angekündigt, welche die Bühnenwerkstatt des Bauhauses unter Leitung von Schlemmer für die Eröffnungsfeierlichkeiten inszenierte (Abb. 3).

⁵⁸ Vgl. Klee 1924/1999, S. 189.

⁵⁹ Vgl. Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983, S. 408.

Dauerhafter hingegen scheint Klee in die Arbeit für den »Kreis der Freunde des Bauhauses« einbezogen gewesen zu sein. Der Freundeskreis war 1924 gegründet worden, um dem Bauhaus in der politischen Bedrohung Rückhalt zu geben, und hatte prominente Mitglieder gewonnen. Erstmals trat Klee für den Freundeskreis im Vorfeld der Dessauer Bauhaus-Eröffnung am 27. November 1926 an die Öffentlichkeit.⁶⁰ Ise Gropius, die damals den Freundeskreis managte, bemühte sich, ihn für eine Benefizaktion zu einem Auftritt zu bewegen. Klee zauderte zwar, fühlte sich aber letztlich zu einem Beitrag verpflichtet. »Man verfüge«, so schrieb er an Ise Gropius und sagte zu.⁶¹ An Lily schrieb er: »der sociale Zweck (Kantine) zwingt, in den Apfel zu beißen. Es war ja auch vorauszusehn, daß man einmal mit musicieren anfangen müsse.«⁶² Auch in den Folgejahren war Klee offenbar in die Arbeit für den »Kreis der Freunde« eingebunden, nachdem ihm Ise Gropius zufolge im Mai 1927 die Leitung des Programms übertragen worden war.⁶³ In der Praxis scheint es – wie bei einem Konzert von Adolf Busch und Rudolf Serkin am 9. November 1927 – allerdings gelegentlich zu Schwierigkeiten gekommen zu sein.⁶⁴ Welche Probleme im Einzelnen entstanden und welche Rolle Klee im »Kreis der Freunde« tatsächlich bekleidete, wäre eine Frage für eine umfangreichere Untersuchung. Fakt ist, dass er auch weiterhin für den Freundeskreis tätig war und offenbar bis zum Ende seines Arbeitsverhältnisses am Bauhaus (am 1. April 1931) an der Vorbereitung von Veranstaltungen mitwirkte.⁶⁵

⁶⁰ Paul Klee, Taschenkalender 1926, in: Klee 1979, S. 1021.

⁶¹ Brief, Paul Klee an Ise Gropius, 12. November 1926, Dokumentensammlung Bauhaus-Archiv Berlin.

⁶² Brief, Paul Klee an Lily Klee, 14. November 1926, in: Klee 1979, S. 1016.

⁶³ Ise Gropius, Tagebuchaufzeichnungen (wie Anm. 21), 6. Mai 1927.

⁶⁴ Ebd., 5. November 1927.

⁶⁵ Bernhard 2009, S. 179 f.

»Bildendes Kunstschaffen und Musik
hängen doch eben innerlich
sehr stark zusammen« – Alfred Ehrhardt,
Organist und Bauhaus-Künstler

Möchte man Alfred Ehrhardts malerisches, fotografisches sowie filmisches Werk kunsthistorisch beurteilen, muss man sich – außer mit der Orientierung durch seine Bauhaus-Lehrer – auch mit seinem musikalischen Hintergrund beschäftigen, der in seine Gemälde, Zeichnungen, Fotografien und Filme sichtbar einfließt. Für ihn bestand eine enge und unverbrüchliche Verbindung zwischen Musik und bildender Kunst:

»Ich studierte Musik, aus innerer Neigung, Spezialfach Musik, Polyphonie, Hauptinstrument: Orgel. Parallel dazu studierte ich Bildende Kunst, ebenfalls aus innerer Neigung, vorwiegend am Bauhaus bei Kandinsky, der mein Hauptlehrer war und mit dem mich eine fruchtbare Freundschaft verband, Paul Klee, mit dem ich mich musikalisch gut verstand, Oskar Schlemmer, in dessen Bühnenabteilung ich mitarbeitete. [...] Zeitweise gehörte mein Leben vorwiegend der Musik: Orgelkonzerte im In- und Ausland, dann wieder vorwiegend dem bildenden Kunstschaffen des Bildermalens und sehr intensiv dem grafischen Schaffen mit vielen Ausstellungen. – Zeitweise gingen diese beiden Disziplinen auch nebeneinander. Aber ich mußte dann doch einsehen, daß ich mich beim intensiven Durchsetzen neuer Arbeiten ganz für das eine, die Musik, oder ganz für das andere, die Bildende Kunst entscheiden mußte, obwohl beide in mir eng verbunden waren und heute noch sind.«¹

Alfred Ehrhardt war ein ausgesprochen vielseitiger Künstler. Er war Organist und Kantor, widmete sich in freiem Studium der Malerei und wurde 1924 Lehrer für Musik, Kunst und Gymnastik an einem reformpädagogischen Landschulheim, an dem die künstlerische Avantgarde unterrichtet

¹ Alfred Ehrhardt, Vortrag anlässlich einer Filmvorführung, undatiert (1970er-Jahre), Typoskript, Archiv Alfred Ehrhardt Stiftung [= AES] BIO.2.8 [= Ehrhardt 1970 f.].

wurde. Nach einem viermonatigen Studienaufenthalt am Bauhaus Dessau im Wintersemester 1928/29, wo er von Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Oskar Schlemmer entscheidend geprägt wurde, übertrug er das Konzept der Vorkurse auf seinen Schulunterricht. Aufgrund dieser Erfahrung wurde er 1930 an die Landeskunstschule Hamburg berufen, an der er den ersten Vorkurs außerhalb des Bauhauses einrichtete. 1931 zeigte er in einer Einzelausstellung im Hamburger Kunstverein 60 Gemälde, Zeichnungen und Grafiken, die einen deutlichen Einfluss der Bauhaus-Lehrmeister bezeugen. Nachdem er wegen seiner modernistischen Kunstauffassung 1933 im Zuge der Gleichschaltung aller Kunstakademien durch die Nationalsozialisten entlassen wurde, übernahm er eine Stelle in seinem ersten Beruf als Kirchenmusiker an der Kirche St. Gertrud in Cuxhaven-Döse. Bei seinen Wanderungen zwischen dem Festland und der Insel Neuwerk entdeckte er angesichts der täglich von Wind und Wasser neu geformten, abstrakten Strukturen im Watt, dass er mit seiner Fotokamera das unverfänglich produzieren konnte, was zu malen verboten, da »entartet« war. Sein erstes Fotobuch *Das Watt* (1937) begründet bis heute seinen Ruf als herausragenden Vertreter der Fotografie der Neuen Sachlichkeit. Mit seinem ersten Film über das Wattenmeer *Urkräfte am Werk* wandte er sich ab 1937 auch der Filmarbeit zu. Alfred Ehrhardt galt als der »bedeutendste deutsche Nachkriegs-Kulturfilmschöpfer«², erhielt für seine über 50 Filme vier Bundesfilmpreise und etliche nationale wie internationale Auszeichnungen. Mit der Veröffentlichung seiner mehr als 20 Fotobücher, darunter *Das Watt* (1937), *Die Kurische Nehrung* (1938), *Island* (1939), *Kristalle* (1939) und *Muscheln und Schnecken* (1940), zählt er zu den erfolgreichsten Fotografen unter den Bauhaus-Künstler*innen.³

Orgel und Chor

1901 in Triptis bei Gera geboren, besuchte Ehrhardt nach Beendigung der Untertertia das Seminar Weißenfels, wo neben klassischen Schulfächern ebenso Musiktheorie, Gesang, Violine und Orgelspiel unterrichtet wurden. Im September 1921 schloss er sein Musikstudium ab. Das Zeugnis bescheinigte ihm die Befähigung zum Organistenamt mit »sehr gut« und

² Anonym, »Im Schulkino: Barlach-Film«, in: *Braunschweig und Umgebung*, 21. März 1950.

³ Vgl. Christiane Stahl, *Alfred Ehrhardt, Naturphilosoph mit der Kamera. Fotografien von 1933–1947*, Berlin 2007.

zum Kantoramt mit »gut«.⁴ Zunächst fand er eine Stelle als Gesangslehrer und Leiter des Schulchors in Bergedorf bei Hamburg.⁵ Bei einem Konzert in der Aula der Stadt-Schulen im September 1922 führte er neben Werken von Johann Sebastian Bach und Max Reger auch von ihm selbst komponierte Gesangsstücke auf, die leider nicht erhalten sind.⁶ Als Ausdruck seiner großen Bach-Verehrung nannte er sich nach Bachs ältestem Sohn mit Vornamen Friedemann. 1923 spielte er nicht nur auf der Curslacker Orgel beim Bachfest, sondern fungierte auch als Chorleiter.⁷ Der künstlerische Leiter des Bachfestes und Pianist J. Kaiser bescheinigte ihm, »daß der verhältnismäßig junge Organist nicht alleine über ein großes Kennen, sondern auch Können verfügt«.⁸ Anfang 1924 nahm Ehrhardt vier Monate lang Orgelunterricht beim Organisten der Hauptkirche zu Altona Carl Hannemann.⁹ Im April spielte er in der Reinbeker Kirche an der Orgel auf, wobei er neben Musik von Johann Sebastian Bach auch Werke von Bernhard Klein, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Schubert und Eduard Kremser darbot; solistisch wie mit dem Reinbeker Gesangverein (Abb. 1).¹⁰

⁴ Abgangszeugnis Lehrseminar Weissenfels, 22. September 1921, Archiv AES BIO.1.7.

⁵ Bescheinigung über die Tätigkeit als Vertretungslehrer an der Mädchenschule am Birkenhain in Bergedorf, 14. September 1924, Archiv AES BIO.1.9.

⁶ Programmzettel Musikalische Abendstunde, in der »Aula der Stadtschulen«, Friedemann Ehrhardt, Gera-Bergedorf, 1. September 1922, Archiv AES MUS.1.1.

⁷ Programmheft Bach-Fest in der Curslacker Kirche, Chorleitung und Orgel Friedemann Ehrhardt, 30. September bis 21. Oktober 1923, Archiv AES MUS.1.4.

⁸ Zeugnis von J. Kaiser für Friedemann Ehrhardt über die Leitung des Bach-Festes Curslack, September 1924, Archiv AES BIO.1.8.

⁹ Anonym, *Hildesheimer Allgemeine Zeitung* (März 1927), Archiv AES MUS.1.13.

¹⁰ Programmzettel Kirchen-Konzert zum Besten des Reinbeker Schwesternheims, Reinbek, 17. April 1924, Archiv AES MUS.1.5.

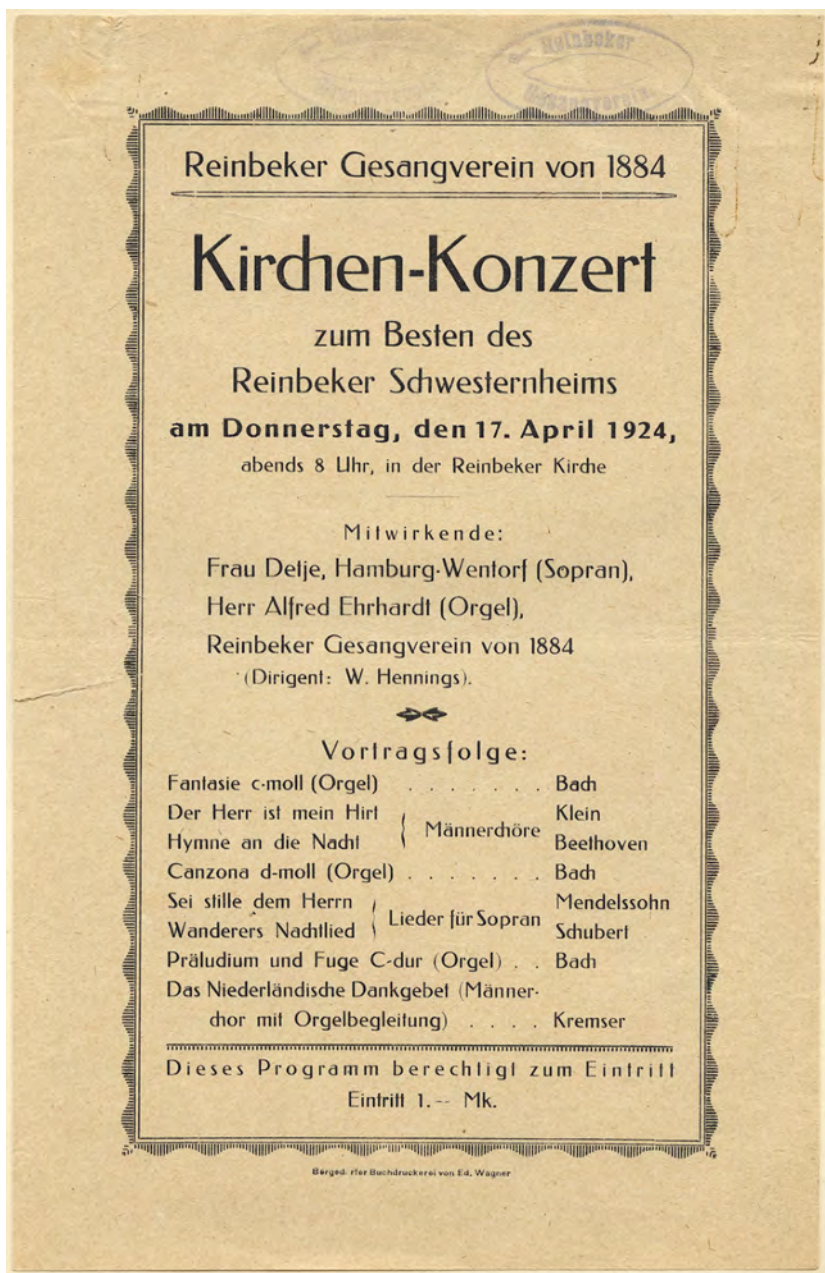


Abb. 1:
Programmzettel für ein Konzert in der Reinbeker Kirche mit Alfred Ehrhardt
an der Orgel, 17. April 1924, Archiv AES MUS.1.5., Alfred Ehrhardt Stiftung

Musik, Kunst und Tanz

Am 1. Mai 1924 fand er eine Festanstellung als Lehrer für Musik, Kunst und Gymnastik am Landerziehungsheim Gandersheim des Reformpädagogen Max Bondy. 1929 zog er mit ihm und seiner Schulgemeinde nach Marienau bei Hamburg. Den Idealen der deutschen Jugendbewegung verpflichtet, wollte Bondy die Schule zu einer Keimzelle gesellschaftlicher Erneuerung machen.¹¹ Während seiner sechsjährigen pädagogischen Arbeit trug Ehrhardt wesentlich dazu bei, dass sich Gandersheim zu einem der »kühnsten und deshalb wohl auch wegweisenden Schulversuche der 20er Jahre entwickelte«.¹² Auch in seinem Unterricht war zeitgenössisches Gedankengut in Kunst, Musik und Tanz auf der Tagesordnung. Ehrhardt unterrichtete das Künstlerisch-Tänzerische im Sinne Rudolf von Labans sowie das Technisch-Gymnastische.¹³ In Anlehnung an Laban und dessen Schülerin Mary Wigman, deren Vorführung er mit den Schüler*innen in Göttingen besuchte, gründete er einen avantgardistischen »Bewegungschor«, eine an der Idee des Gesamtkunstwerks orientierte Synthese aus Musik, chorischem Bewegungsspiel, Tanz und Theater.¹⁴ Neben alter Musik und Bach machte er seine Schüler*innen mit zeitgenössischen Werken vertraut, eine für zahlreiche Bauhaus-Künstler*innen typische Kombination, wobei seine besondere Vorliebe Paul Hindemith galt. Ein Schüler beklagte sich kurz nach Ehrhardts Weggang:

»Herr Ehrhardt bevorzugte eine ganz bestimmte Musikrichtung, nämlich die ganz alte Musik bis Bach und die heutige, atonale Richtung. Diese beiden im Grunde kaum zu vereinigenden Tendenzen verband er durch Stilbetrachtungen über das Barock und das heutige künstlerische Wollen, welches bei beiden ähnliches besitzen soll. Wesentlich ist, dass er zwei große Zeitepochen der Musikgeschichte nicht spielte, nämlich die Klassik und die Romantik.«¹⁵

Überdies stieß man sich an seiner Ablehnung der Jazzmusik, welche er als nicht mehr zeitgemäß ansah. Ihre »geistige[n] Werte [seien] längst von un-

¹¹ Vgl. Max Bondy, *Das neue Weltbild in der Erziehung*, Jena 1922.

¹² Barbara Kersken, »Alfred Ehrhardt (1901–1984)«, in: *Marienauer Chronik* 54 (2002) [= Kersken 2002], S. 47.

¹³ Zeugnis von Max Bondy, Schulgemeinde Gandersheim, 17. Januar 1927, Archiv AES BIO.1.12.

¹⁴ Alfred Ehrhardt, »Musik, Chorische Bewegungsspiele, Theater«, in: *Schulgemeinde auf Gut Marienau*, um 1929, S. 24–27.

¹⁵ *Chronik der Schulgemeinde auf Gut Marienau*, Heft 3, Oktober 1930, S. 3.

seren modernen Komponisten aufgesogen und verarbeitet«.¹⁶ Vielleicht liegt es an einer sektiererischen Haltung wie dieser, dass ihn sein Schüler Adi Schlesinger als »schrecklichen Menschen«¹⁷ erinnerte, wohingegen ein weiterer Schüler, Tom Winner, entgegenhielt:

»Ich hatte eher einen positiven Eindruck von ihm, obwohl er in manchem ganz tolle Ideen vertrat. Ich habe von ihm viel über Musik gelernt, besonders meine Liebe zur modernen Musik. Ich erinnere mich noch wie heute an den ersten Gruppenabend, wo er Stravinskis Petruschka auf dem Gramophon spielte. [...] Ein ›schrecklicher Mensch‹ [...] war er sicher nicht, eher etwas meschugge und radikal modern. Er sprach über die großen Klassiker der Musik nach Bach nur als ›Kaffeehausmusik‹. Und einmal hatte er wirklich (und ich schwöre, dass das wahr ist!) Metallzwecken auf die Klavierhämmer gesteckt, damit das Klavier, wie er dachte, wie ein Cembalo klinge.«¹⁸

Auch außerhalb schulischer Verpflichtungen war Ehrhardt ausgesprochen rege. 1926 wurde ihm die ehrenvolle Aufgabe zuteil, anlässlich des 1000-jährigen Jubiläums der Stadt Gandersheim in der Stiftskirche Orgel- und Chorwerke des 10. bis 17. Jahrhunderts von Dieterich Buxtehude, Adam Gumpelzhaimer, Michael Praetorius und anderen aufzuführen.¹⁹ Er engagierte sich zudem als Organisator und Dirigent für den Bachkreis Göttinger Studenten²⁰ und leitete den Chor des Orchester-Vereins Gandersheim anlässlich des 100. Todestags von Beethoven.²¹ Insbesondere aber spielte er regelmäßig Orgel in der Krypta der unweit von Gandersheim gelegenen Klosterkirche zu Lamspringe, der größten Barockkirche Norddeutschlands, die er 1926/27 mit einem umfassenden Programm zur Geschichte

¹⁶ Alfred Ehrhardt, »Musik und Kunstunterricht. Eine Zusammenschließende, erklärende Betrachtung gelegentlich meines Wegganges«, in: *Chronik der Schulgemeinde auf Gut Marienau* 1 (Januar 1931), S. 1–4.

¹⁷ Kersken 2002, S. 46.

¹⁸ E-Mail von Tom Winner an Barbara Kersken vom 19. April 2002, Archiv Marienau Dahlem, mit freundlicher Übermittlung von Barbara Kersken.

¹⁹ Programmzettel Kirchen-Konzert zur Hroswitha-Gedenkfeier im 1000-jährigen Gandersheim, Chorleitung und Orgel Alfred Ehrhardt, 11. Juni 1926, mit einem Text von Alfred Ehrhardt zum Programm, Archiv AES MUS.1.8.

²⁰ Jos. Jung, »Geistliches Konzert in der St. Servatiuskirche, Konzert des Bachkreises Göttinger Studenten im Stile Altniederländischer Musik«, in: *Duderstadter Zeitung* (August 1928), Archiv AES MUS.1.16.

²¹ Programmzettel Beethoven-Feier zum Gedenken an den 100. Todestag des großen Meisters, Leitung Herr Eschholz und Herr Ehrhardt, Gandersheim, 20. März 1927, Archiv AES MUS.1.11.

der Klostergründer im Stile der Neuen Sachlichkeit vollständig ausmalte²², eine künstlerische Richtlinie, die Ehrhardt auch als ›neuen Kurs‹ in seinem Bachkreis etablieren wollte:

»Prägnant ist die uns heute überall umgebende Maschine, prägnant im selben Sinne ist eine Bachsche Fuge, prägnant im selben Sinne ist ein Satz von Obrecht, Okeghem [sic], Dufay, Josquin, prägnant im selben Sinne ist ein Gemälde von Kandinsky, oder ein Satz von Ludwig Weber oder von Hindemith. Gesetzwoll mit äusserster Konsequenz, das eine Mal im Physikalischen (Naturhaften), das andere Mal im Künstlerischen.«²³

1929 veröffentlichte Ehrhardt in der *Musikantengilde* seine musiktheoretischen Gedanken zum Zeitalter des ›Neuen Menschen‹. Darin beschrieb er mit Bezug auf Bachs *Die Kunst der Fuge*, die auch rund um das Bauhaus rezipiert wurde, als »bezeichnend, daß es unserer Zeit vorbehalten war, Bachs ›Kunst der Fuge‹ als vielleicht sein größtes und gewaltigstes Werk, sein geistig-technisches Testament zu entdecken, als ein Werk reifster musikarchitektonischer Konstruktion, eng verbunden mit dem Geist heutiger Architektur, der neuen Malerei, des neuen Tanzes und z. T. der modernen Musik.«²⁴

Bauhaus-Malerei

Ehrhardt studierte am Bauhaus vom 31. Oktober 1928 bis 7. März 1929.²⁵ Er besuchte dort nicht nur Josef Albers' Vorkurs, sondern spielte auch für Oskar Schlemmers Bauhaus-Bühne Klavier und schrieb für ihn Kompositionen. Er baute zudem über seine Zeit am Bauhaus hinaus eine freundschaftliche Beziehung zu Wassily Kandinsky auf, der ihn 1930 aufforderte, seine neueste Kantate in Dessau aufzuführen.²⁶ In dieser Zeit konnte er seine Vorliebe für polyphone Musik mit Paul Klee, Lyonel Feininger und

²² Imke Lüders, *Die Wand und Deckenmalereien von Alfred Ehrhardt in der Krypta der Klosterkirche Lamspringe*, Klosterkammer Hannover 2010.

²³ Brief, Alfred Ehrhardt an Bachkreis, Gandersheim, 9. Oktober 1928, Archiv AES MUS.3.1.

²⁴ Alfred Ehrhardt, »Wende – Synthese«, in: *Musikantengilde* 1 (1929), S. 4–13.

²⁵ Zeugnis Bauhaus Dessau, Hochschule für Gestaltung, über Alfred Ehrhardts Besuch der Grundlehre vom 31. Oktober 1928 bis 9. März 1929, Archiv AES BIO.1.14.

²⁶ Brief, Wassily Kandinsky an Alfred Ehrhardt, 13. Dezember 1930, in: *Alfred Ehrhardt. Retrospektive 1929–1932*, Ausst.-Kat. Galerie von Braunbehrens, München 1992, S. 6–7.

Kandinsky teilen: Während sich jener mit der synästhetischen Übereinstimmung von Farbe und Klang beschäftigt hatte, ging Klee auf die Strukturen musikalischer Kompositionen ein, um Zeitelemente – Rhythmen – aus der Musik in die Malerei zu übertragen. Nicht zufällig schickte der Hamburger Kunstkritiker Hugo Sieker seiner Besprechung von Ehrhardts Einzelausstellung 1931 im Hamburger Kunstverein auch einen Verweis auf Klee voraus:

»Wichtig zu wissen, daß Ehrhardt, wie Klee, von der Musik herkommt. Er war Organist und wurde geistig wesentlich bestimmt durch das Studium der alten Orgelmeister, deren Wiedererweckung unsere Zeit so viel Gutes verdankt. Es liegt also gleichsam eine Art ›Farbe-Ton-Phänomen‹ vor, aber nur insoweit, als Ehrhardts Bildnerien nicht denkbar sind ohne ein äußerst hoch entwickeltes Empfinden für rhythmische Gesetzmäßigkeiten, für lineare oder harmonische Durchführung eines angeschlagenen Themas.«²⁷

Für Klee wurde Kandinskys kontrapunktisches Prinzip zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand, wobei jener als ausgebildeter Musiker Begriffe wie »Symphonie« oder »Polyphonie« einführte. Der Kirchenorganist und Chorleiter Ehrhardt konnte dabei gut nachvollziehen, inwiefern man das Phänomen der Polyphonie – also das gleichzeitige Erklängen selbstständiger musikalischer Themen – auf die bildnerische Gestaltung übertragen konnte: Polyphone Malerei bedeutete für Klee bildnerische Vielstimmigkeit und bezeichnete eine Komposition mehrerer sich gleichzeitig durchdringender und ergänzender Bewegungen formaler Elemente.²⁸ Wie Klee gibt dabei auch Ehrhardt Hinweise auf die Untersuchungsmöglichkeiten struktureller Analogien von Musik und Malerei. Einige seiner Bilder basieren konkret auf Vorlesungen, Aufzeichnungen, Übungen und Beispielen aus Klees *Formen- und Gestaltungslehre*.²⁹ So waren etwa für seine Bilder von Fischen (Abb. 2), in welchen sich die Flächen überlappen und farbige Schnittmengen bilden, die Erläuterungen Klees zur »Kombination struktureller und individueller Rhythmen«³⁰ oder zur »polyphonen Überschneidung von verschiedenen Flächenstrukturen«³¹ von Bedeutung. Und so ver-

²⁷ Hugo Sieker, »Alfred Ehrhardt«, in: *Der Kreis*, 3 (1931), S. 145.

²⁸ Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik*, München 1997, S. 65 ff.

²⁹ Jürg Spiller (Hg.), *Paul Klee – Unendliche Naturgeschichte (Schriften zur Form- und Gestaltungslehre)*, Bd. 2, Basel 1970 [= Spiller 1970].

³⁰ Ders., *Paul Klee – Das bildnerische Denken (Schriften zur Form- und Gestaltungslehre)*, Bd. 1, Basel 1990, S. 295.

³¹ Ebd., S. 117 ff.

weist seine Linienkomposition (Abb. 3) auf Klees Übung zum »Hauptgegensatz Dividuell-Individuell«³². Auch die Merkmale seiner abstrakten Landschaftszeichnungen in Tusche- und Spritztechnik (Abb. 4) von 1929, die vermutlich am Bauhaus Dessau entstand, bezieht Ehrhardt aus Klees Technik und Formenvokabular. Darin werden horizontale Linien zu Notenlinien, indem Ehrhardt die Linienzwischenräume so füllt, dass sie wie Notenköpfe aussehen, die Orgelnotationen oder gregorianischen Neumen ähneln. Die Notenhäse markieren rechts und links außen die Begrenzungen der ›polyphon‹ ineinandergreifenden Dreiecksflächen, welche in der unteren Bildhälfte in einem schwarzen Kreis münden und an eine Pendelform erinnern.

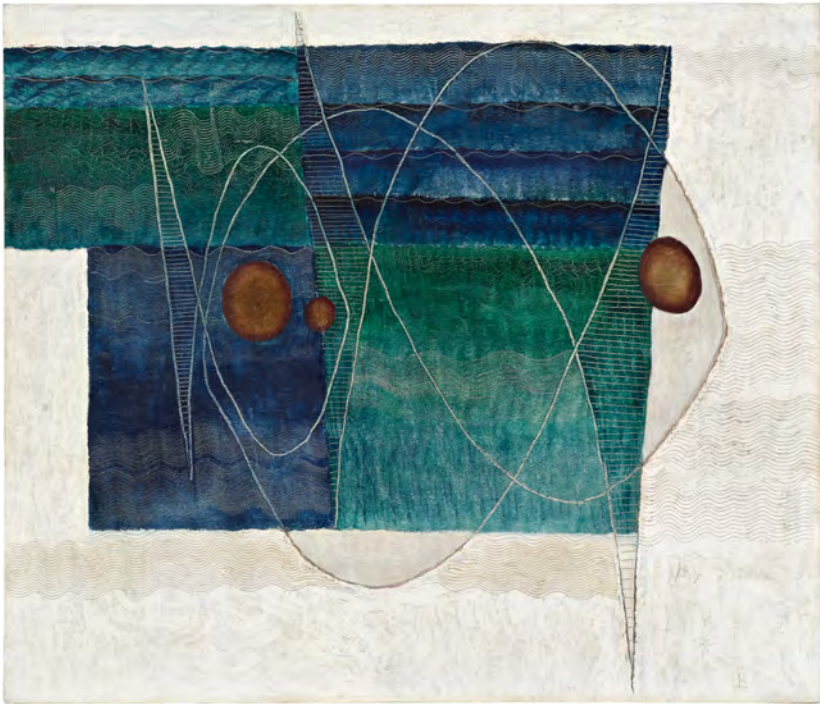


Abb. 2:
Alfred Ehrhardt: Ohne Titel (Fische), 1931
Tempera auf Holz (Masonit), 60 x 70 cm
Inv. Nr. MAL-0010, Alfred Ehrhardt Stiftung
© Alfred Ehrhardt Stiftung

³² Spiller 1970, S. 203.

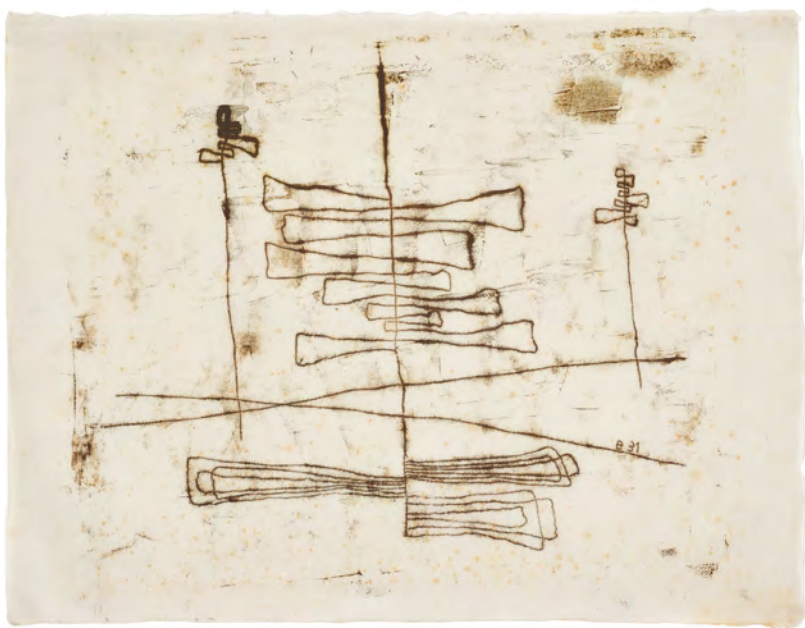


Abb. 3:
Alfred Ehrhardt: Ohne Titel (Linienkomposition), 1931
Monotypie von Holzplatte auf Japanpapier, 35 x 45 cm
Inv. Nr. MAL-0040, Alfred Ehrhardt Stiftung
© Alfred Ehrhardt Stiftung

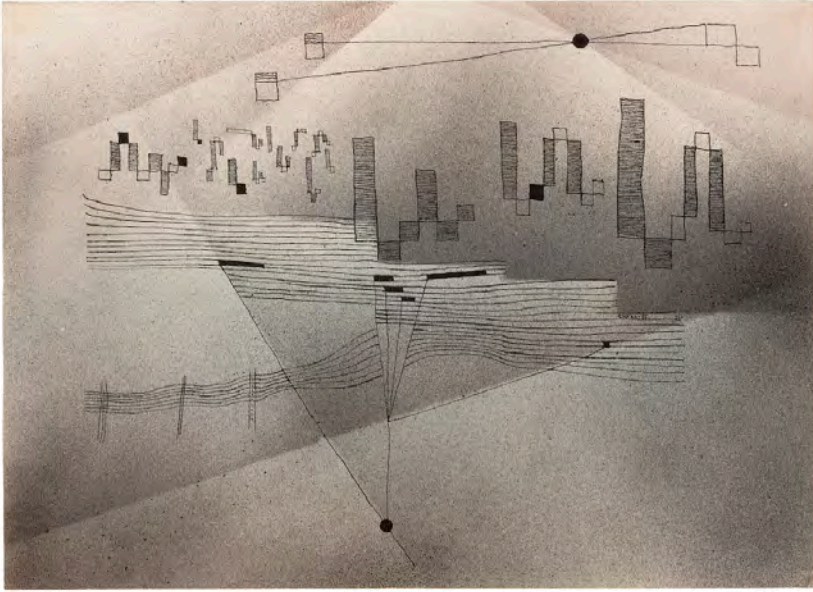


Abb. 4:
Alfred Ehrhardt: Stadt am Wasser, 1930
Aquarell (Spritstechnik) und Tusche auf Büttenpapier, 26,7 x 37 cm
Inv. Nr. 1995/76.2, Bauhaus-Archiv Berlin
© Alfred Ehrhardt Stiftung

Bauhaus-Bühne

Den großen Einfluss Schlemmers auf Ehrhardts bildnerische Auffassung belegen seine Gemälde und Zeichnungen. Schlemmers Mal- und Bühnenkunst sowie Ehrhardts Malerei und später seine Fotografien erfüllen die gleiche erkenntnistheoretische Funktion: das Streben nach System, Gesetz, Maß und Ordnung, die Suche nach dem Typischen, das Sichtbarmachen von Urbildern und -formen, das Erfassen des zugrundeliegenden Wesens.

Ein seit 1928 von Schlemmer geäußertes, monatelang verfolgtes Ziel war ein Gastspiel der Bauhaus-Bühne an der Berliner Volksbühne, in das er große Hoffnung für die Zukunft der Bauhaus-Bühne setzte, die er immer wieder bedroht sah. Als Ehrhardt ans Bauhaus kam, war die Aussicht hierauf gerade konkret geworden: Es konzentrierten sich die Anstrengungen Schlemmers auf dieses Gastspiel, für das er den Höchstsatz an Subvention und einen festen Mitarbeiter erhielt. Ehrhardt hospitierte in der Bühnen-

arbeit³³. Auf dem Programmzettel für die »6. tanzmatinee 1928–29« der Bauhaus-Bühne Dessau unter Schlemmers Leitung, die am 3. März 1929 das Gastspiel darstellte, findet sich sein Name gleich an zwei Stellen: hinter »bearbeitung und spiel:« (»alfred ehrhardt konzertflügel bechstein«) sowie auf der Rückseite des Zettels im Zuge des letzten Programmpunkts, dem »sketch«, hinter »musik:«; demgegenüber wird auf der Vorderseite bei der musikalischen Gestaltung Oskar Schlemmer mit den Initialen angegeben (»musik: o. s.«) (Abb. 5).³⁴ Dirk Scheper beschreibt in seiner grundlegenden Studie über die Bauhaus-Bühne, dass die Musikwerke entweder von Schlemmer oder Ehrhardt stammen würden, wobei Letzterer »jeweils die musikalischen Arrangements besorgt«³⁵ habe. Die Notenblätter geben zudem Hinweise auf eine aktive Mitarbeit Ehrhardts an der Komposition, die nicht nur die Klavierpartituren betraf:

»Das im Nachlaß Schlemmers aufbewahrte Notenmaterial umfaßt gedruckte Ausgaben der Noten zum Metalltanz und zum Frauentanz sowie von Alfred Ehrhardt handgeschriebene und mit Stichworten zum Handlungsablauf versehene Notenblätter zu Gestentanz, Baukastenspiele, Metalltanz, Glastanz, Stäbetanz, Reifentänze, Frauentanz und Sketch.«³⁶

Laut Schepers Auswertung war das Klavier das einzige Melodieinstrument, Schlaginstrumente wie Pauke, Becken und Holzklapper bzw. Geräuschquellen wie Sirenen und Weckuhren bestimmten die rhythmische Ordnung der Bewegungsvorgänge. Bei den folgenden Gastspielen in Breslau, Frankfurt am Main, Stuttgart und Basel war Ehrhardt nicht persönlich beteiligt, aber es wurden seine Werke gespielt.

³³ Fragebogen des Bauhaus-Archivs Darmstadt, Fragen an Alfred Ehrhardt über seine Zeit am Bauhaus, Bauhaus-Archiv E.V. Darmstadt-Mathildenhöhe Ernst-Ludwig-Haus, o. D. (um 1963), Bauhaus-Archiv Berlin.

³⁴ Programmzettel Bauhaus-Bühne Dessau an der Volksbühne e. V., Berlin, Theater am Bülowplatz, 3. März 1929, Inv.nr. 6758, Bauhaus-Archiv Berlin.

³⁵ Dirk Scheper, *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin 1988, S. 186.

³⁶ Ebd., S. 327, Anmerkung 404.

programmzettel unentgeltlich

v o l k s b ü h n e e . v .

6. tanzmatinee 1928-29

sonntag, den 3. märz 1929, 11,30 uhr
im theater am bülowplatz

bauhausbühne dessau t a n z p a n t o m i m e s k e t c h

leitung u. regie: prof. oskar schlemmer

mitwirkende: else bongers karla grosch
 manda v. kreibitz edward fisher
 georg hartmann albert mentzel
 werner siedhoff

musik: o. s.
 bearbeitung und spiel: alfred ehrhardt
 konzertflügel bechstein

masken kostüme requisiten:
 bühnenwerkstatt bauhaus dessau

die bauhausbühne ist dem bauhaus dessau, der schule für bau, handwerk und technik entsprungen. sie reflektiert das wesen des bauhauses hinsichtlich kollektiver zusammenarbeit und bedeutet in diesem bereich gegenüber den allzusächlichen tendenzen den sammelpunkt des metaphysischen. die bühnenbestrebungen sind zunächst pantomimischer art, ausgehend vom raum, von der form, von der farbe und vom material. diese elemente und ihre gesetze wirken bestimmend auf das seelische und körperliche gehaben, das mit den begriffen „maschinell“ oder „mechanisch“ noch nicht erfasst ist. „strenge regularität“ kann höchste kunstform sein. erstrebt wird eine intensität in jeder beziehung als der einzigen quelle der erneuerung; ein stil, wie er beispielsweise dem japanischen und chinesischen theater eigen war und es wird erhofft, auf diesem wege beizutragen zur allgemeinen erneuerung der bühnenkunst.

reihenfolge			
1	■	tanz in metall	karla grosch
2	■ ■ ■	raumtanz	werner siedhoff (rot) albert mentzel (blau) edward fisher (gelb)
3	■ ■ ■	formentanz	siedhoff mentzel fisher
4	■ ■ ■	kulissentanz	siedhoff mentzel fisher
5	■	tanz in glas	else bongers
6	■ ■ ■	gestentanz	siedhoff mentzel fisher
10 minuten pause			
7	■	stäbetanz	manda v. kreibig
8	■ ■ ■	baukastenspiel	siedhoff mentzel fisher
9	■ ■ ■	reifentänze	manda v. kreibig karla grosch georg hartmann
10	■ ■ ■	frauentanz	siedhoff mentzel fisher
11	■ ■ ■ ■ ■	maskenchor	alle
kurze pause			
12	■ ■ ■ ■ ■	sketch	karla grosch mentzel siedhoff hartmann gemeinschaftsarbeit der jungen gruppe der bauhausbühne regie: mentzel musik: ehrhard
7 und 9: choreografische mitarbeit: manda v. kreibig (tanzmeisterin am stadttheater in nürnberg)			
für die erstmals gezeigten masken, kostüme u. requisiten gelten die gesetzl. urheberrechte			

Abb. 5:
Oskar Schlemmer: »Bauhausbühne Dessau« an der Volksbühne e.V.,
Berlin, Theater am Bülowplatz, Programm, 3. März 1929,
im Rahmen der Tournee der Bauhaus-Bühne Dessau, 1929
Buchdruck in Schwarz und Orange auf bräunlichem Papier
20,9 x 14,8 cm, Inv. Nr.: 6758, Bauhaus-Archiv Berlin

Fotografie

Nachdem Ehrhardt 1933 aus dem Schuldienst entlassen worden war, er drei Jahre lang als Organist und Kantor in Cuxhaven tätig gewesen war und mit seiner Kamera das Watt fotografiert hatte, war die Musik ebenso gegenwärtig, wenn nicht gar präsenter als zuvor. So verweist ein Kritiker der Hamburger Watt-Ausstellung auf seine musikalische Ausbildung, indem er ihn einen »Photo-Organisten« nennt:

»Wenn man nicht wüßte, daß Ehrhardt Organist ist, aus seinen Aufnahmen würde man es ohne weiteres spüren, daß hier ein urmusikalischer Mensch versucht hat, dem Schöpfer selber auf die Spur seines geheimnisvoll waltenden Rhythmus zu kommen.«³⁷

Auch der oben bereits zitierte Hamburger Kunstkritiker Hugo Sieker sollte Ehrhardts fotografisches und filmisches Werk über das Watt vor dem Hintergrund der musikalischen Ausbildung rezipieren:

»Dort findet er seine Motive, den Baustoff für seinen Gestaltungstrieb, dort findet er Bewegung, Rhythmus, Musik. Es war ja wirklich kein Zufall, dass er, der Cuxhavener Organist, zum Entdecker der »Musik des Wattmeers« wurde: der Fugen, die von der Flut im Schlick komponiert werden, der Präludien des Lichtes, über dem unendlichen Wellengeriesel. Nein, es konnte nur ein Musiker sein, ein Mensch, in dem der Rhythmus lebte, der diese Entdeckungen machte!«³⁸

Diese Überlegungen verdeutlichen, dass Ehrhardts Tätigkeit als Musiker ebenso im Medium Malerei wie der Fotografie sichtbare Spuren hinterlassen hat. Seine Liebe für die musikalische Form der Fuge, eine Liebe, die er mit zahlreichen Bauhäsler*innen teilte, die das Motiv der Linearität, Parallelität und Gegenbewegung birgt und die auf den Variationen von Haupt- und Nebenthema beruht, scheint sich in seinen Watt-Fotografien im rhythmischen Gefüge, in der Strenge und Reduktion seiner grafischen Linien- und Flächenführung niedergeschlagen zu haben.

³⁷ Gal., »Urschrift der Natur im Watt«, in: *Altonaer Nachrichten*, 16. März 1936.

³⁸ Hugo Sieker, »Alfred Ehrhardt – auf der Spur der Urkräfte«, in: *Hamburger Anzeiger*, 24. Februar 1939.

Film

Ehrhardt gab nach Beendigung der aktiven Musikerlaufbahn seiner Musikliebe nicht nur in der Fotografie, sondern auch in seinen Filmen Ausdruck. Sein erster Film *Urkräfte am Werk* über das Wattenmeer, der ähnlich abstrakt aufgebaut ist wie seine Wattfotos, wurde von einem Rezensenten des *Hamburger Anzeigers*, dem er das noch stumme Rohmaterial vorgeführt hatte, in die Nähe des abstrakten Films gerückt:

»Bei dieser Vorführung des fast 600 Meter langen Films kam uns unwillkürlich die Erinnerung an Oskar Fischinger. [...] Er, der auf dem Gebiet des ›Farben-Licht-Konzerts‹ experimentierte, würde sich für die Arbeit Alfred Ehrhardts interessiert haben. Bei dem Wattenfilm fiel uns nämlich auf, daß er fast nach musikalischen Gesichtspunkten komponiert worden ist«. ³⁹

Ehrhardt fand einen Produzenten, doch die Produktionsfirma hatte das letzte Wort: Das Rohmaterial wurde auf die Länge eines Kurzfilms von 17 Minuten gekürzt sowie mit Kommentar und Musik von Eugen Gaedicke unterlegt; ob beides im Sinne Alfred Ehrhardts war, lässt sich nicht eindeutig sagen. Ähnlich wird es ihm mit seinem Film über Island ergangen sein, den er 1938 drehte. Ehrhardts Filmmaterial wurde erst 1941 von der TOBIS unter dem Titel *Nordische Urwelt* vertrieben und war damit der Reichsfilmkammer unterstellt. Die eher bombastische Musik von Georg Vollerthun aus seiner Oper *Island-Saga* entspricht Ehrhardts musikalisch strengem und sachlichem Stil nicht.

1947 gründete Ehrhardt seine eigene Produktionsfirma, bei der er für die musikalische Begleitung seiner Filme verantwortlich zeichnen konnte, zumal er als Ein-Mann-Betrieb Regie, Kamera, Schnitt und Produktion in der Hand hatte. Bei seinen ersten Filmen nach dem Krieg verzichtete er auf einen Kommentar, da der Film durch die Bildfolgen und die Musik leben soll. Ehrhardt geht von musikalischen Gesichtspunkten aus, indem er die innere Bewegung der Dinge zu einem filmischen Bewegungs-, Licht- und Musikspiel verdichtet. Musik ist hier, wie Ehrhardt schreibt, »nicht Kulisse und Untermalung, sondern Überhöhung der bildlichen Vorgänge«. ⁴⁰ Für

³⁹ Karlheinz Ressing, »Wir sahen Ehrhardts Wattenfilm. Wind und Wellen als Bildelement«, in: *Hamburger Anzeiger*, 18./19. Juni 1938.

⁴⁰ A. K., »Sacrale Kunst im Film. Zu den drei neuen Schöpfungen Alfred Ehrhardts«, in: *Filmecho*, 10. März 1949.

Ad Dei Honorem (1948) über den Bordesolmer Altar wählte er Musik von Bach, für *Ein Marienleben* (1949) über Heinrich Douvermanns Marienaltäre Johann Pachelbel, für *Ernst Barlach* (1949) Peter Tschaikowsky und Anton Bruckner.

Beeindruckend werden Ehrhardts filmmusikalische Kompositionen, wenn er sich abstrakten Themen zuwendet, etwa in seinem Film *Spiel der Spiralen* (1951). Die Kamera nimmt die kreisende Bewegung der Spiralform der Meeresschnecken auf, die tänzerischen Bewegungsvorgänge werden von der darauf abgestimmten Musik begleitet. Als Sinnbild der »zahllosen Variationen über das strenge Gesetz der Spirale« wählte Ehrhardt mit der Musik von Bach erneut bewusst die gesetzmäßig gebaute Form der Fuge.⁴¹

Elektronische Klänge

Fünf Jahre später folgt sein Film *Tanz der Muscheln*, bei dem er erstmals elektronische Musik zeitgenössischer Komponisten verwendet: Bernhard Aign und Wilhelm Keller. In *Tanz der Muscheln* wird, wie Ehrhardt ausführt,

»das formenhafte Element sehr stark betont und zwar in Richtung des Tänzerischen. Auch klanglich bin ich in diesem Film neue Wege gegangen, indem ich elektronische Klänge in sehr differenzierter Form unterlegt habe, die dem Ganzen ein nahezu irreales Gepräge gibt.«⁴²

Die ziselierten Wunderwerke der Natur drehen sich zu den Klängen und winden sich im schwarzen Raum, Muschelgerippe und Schalen animiert der Film zu Tanzbewegungen: schaukelnd, schwingend, volatil. Teils aufgeklappt, schwenken sie auf dem unsichtbaren Drehteller vorbei, trudeln diagonal durchs Bild oder gleiten majestätisch durch die Leere – wie Raumschiffe durchs All.

Die Filme *Spiel der Spiralen* und *Tanz der Muscheln* markieren dabei wie Dioskuren das Versuchsfeld, in dem sich das späte Œuvre Ehrhardts entspinnt. Seine Begleitmusiken sind karg, minimalistisch und reduktionistisch, spiegeln die Tradition einer asketischen, rhythmusbetonten »Klang-

⁴¹ Alfred Ehrhardt, *Spiel der Spiralen*, Typoskript, 1951/52, Archiv AES FILM-12.4.1.

⁴² Brief, Alfred Ehrhardt an Hr. v. Zitzewitz, Shell-Petroleum Comp. Ltd., 21. Februar 1956, Archiv AES FILM-20A.6.6.

welt des Bauhauses« wider. Sie wurden fortan fast ausnahmslos als Originalkompositionen direkt für die Filme geschaffen. Es verwundert dabei wenig, dass Ehrhardt sich auch an Hindemith wandte, dessen Musik er für die Begleitung seiner Filme als ideal erachtete. 1958 hatte er Kontakt zu ihm aufgenommen – ohne großen Erfolg: »Leider kommen Sie da gerade an Einen«, so schreibt Hindemith, »der prinzipiell und konsequent dagegen ist, dem Akustischen mit dem Optischen auf die Beine zu helfen, ebenso wenig wie umgekehrt (Farbton- und sonstige Spässe).«⁴³ Nach dieser Abfuhr wurde nichts aus der erhofften Zusammenarbeit. Stattdessen wandte sich Ehrhardt an Hindemiths ehemaligen Mitarbeiter und Kollegen, Oskar Sala, der mit ihm 1930 das Trautonium entwickelt hatte, ein elektroakustisches Instrument, das als Vorgänger des Synthesizers angesehen werden kann. Sala ist heute vor allem dafür bekannt, für Alfred Hitchcocks Film *Die Vögel* 1962 den kreischenden Ton der Krähen mit seinem Instrument eingespielt zu haben. In einem Brief vom 21. Oktober 1959 versuchte Ehrhardt, Sala für seinen Film *Kunst unserer Zeit I* über die Skulpturenausstellung der *documenta II* in Kassel zu gewinnen:

»Ebenso wie die Kunstwerke unserer Zeit von ganz neuen Voraussetzungen ausgehen, die im Film gezeigt werden, denke ich mir eine ›Musik‹ zu diesem Film, die ebenfalls auf ganz neuen Grundlagen ruht. Ich setze Musik in », weil es ja im Grunde keine Musik ist, sondern gut abgestimmte Klänge, die sich aber m. E. sehr gut als ›Klang-Körper‹ für meinen neuen Film eignen würden.«⁴⁴

Sala sagte zu, Ehrhardt gab seinen exorbitanten Honorarforderungen nach und es kam zur Zusammenarbeit. Mit Sala hatte Ehrhardt einen kongenialen Komponisten gewonnen, der seinen Filmen die gewünschte klangliche Note gab. Wenn die elektroakustische Musik des Films *Kunst unserer Zeit I* heute aufgrund ihrer Modernität und sperrigen Qualität geschätzt wird, wurde diese von der Jury der Filmbewertungsstelle in Wiesbaden noch mit folgenden Worten abgewertet: »Die scheinbar sehr anspruchsvolle Begleitmusik entpuppt sich auf die Dauer als eine unverbindliche Programm-Musik, die sich lediglich neuer Klangmittel bedient.«⁴⁵ Ehrhardt war zu-

⁴³ Postkarte, Paul Hindemith an Alfred Ehrhardt, 18. Mai 1958, Archiv AES FILM-VORHABEN-20.6.1.

⁴⁴ Brief, Alfred Ehrhardt an Oskar Sala, 21. Oktober 1959, Oskar Sala Archiv, Deutsches Museum München.

⁴⁵ Ablehnung eines Prädikats, Filmbewertungsstelle Wiesbaden, inklusive Begründung, 5. Januar 1960, Archiv AES FILM-27.5.2.

tiefst getroffen von dieser Ablehnung und kämpfte für eine Prädikatisierung. In der Begründung seines Einspruchs heißt es:

»Mit einer ähnlich billigen Bemerkung wird die Musik abgetan, ein Zeichen für die Hilflosigkeit des Ausschusses neuen Versuchen gegenüber. Denn die Musik hat hervorragenden Anteil an dem Gelingen dieses Filmes, wie auch aus den beigegebenen Urteilen eindeutig hervorgeht. Die Musik ist stark bildbezogen und geht ungewöhnlich exakt auf den Rhythmus des Bildschnittes ein. So aber wird die Musik infolge der Beziehungslosigkeit des Ausschusses einfach beiseite geschoben.«⁴⁶

Dem Einspruch legte er zahlreiche positive Einschätzungen von berufener Seite bei, darunter von den *documenta*-Machern Arnold Bode und Werner Schmalenbach sowie dem Präsidenten der Akademie der Künste Berlin Herbert Freiherr von Buttlar, mit der Folge, dass er schließlich doch das Prädikat »wertvoll« erhielt. Bezüglich der Musik verblieb die Jury jedoch bei ihrem ablehnenden Urteil.⁴⁷

Im Anschluss vertonte Sala die Filme *Vulkanisches Antlitz* (1962), *Gletscher und ihre Ströme* (1962) und *Korallen – Skulpturen der Meere* (1964). In seinen Filmen über Island entwirft Sala fantastische Klangwelten, die den Vulkan- und Gerölllandschaften oder Eisformationen adäquate Entsprechungen bieten sollen. Auch bei *Korallen – Skulpturen der Meere* sind die elektronischen Klänge Salas präzise auf die Bewegung des filmischen Bildablaufs hin komponiert. Sie erzeugen ein akustisches Äquivalent zu den exotischen Unterwasserlandschaften der Korallen. Mit Ehrhardts Worten:

»Das filmische Tempo wird bestimmt durch die Möglichkeiten des Beschauens im schwimmenden Vorübergleiten. Die Musik geht streng auf diesen Rhythmus und auf die Eigenart der fantasievollen Formen ein. Die hierauf abgestimmte Aufnahmetechnik läßt durch ihre mannigfaltigen Bewegungsvorgänge die Einzelformen der Korallen sowohl als auch die weitausgedehnten Stöcke in dreidimensionaler, plastischer Gestalt als ›Skulpturen der Meere‹ erscheinen.«⁴⁸

⁴⁶ Alfred Ehrhardt, *Begründung meines Einspruchs gegen die FBW-Ablehnung meines Films Kunst unserer Zeit I, Skulptur seit 1945*, Typoskript, 1960, Archiv AES FILM-27.5.4.

⁴⁷ Prädikatsverleihung »Wertvoll«, Filmbewertungsstelle Wiesbaden, inklusive Begründung, 3. März 1960, Archiv AES FILM-27.5.18.

⁴⁸ Alfred Ehrhardt, Inhaltsangabe zum Film *Korallen – Skulpturen der Meere*, um 1964, Archiv AES FILM-39A.1.1.

Der Film erhielt das Prädikat »besonders wertvoll« – gerade auch mit Blick auf die eingesetzten Töne: »Eine besondere Erwähnung verdient auch die Musik, durch die die künstlerische Einheit des Films vervollständigt wird.«⁴⁹

Egal welche Facetten im Werk Alfred Ehrhardts man beleuchtet, ob in der Malerei, der Fotografie oder im Film – die Verschränkung seines künstlerischen Denkens mit den Gesetzmäßigkeiten der Musik, insbesondere der Kunst der Bach'schen Fuge, ist seiner Kunst immanent. Ehrhardt wusste, wovon er sprach, als er in seinem eingangs zitierten Lebensfazit schrieb:

»Bildendes Kunstschaffen und Musik hängen doch eben innerlich sehr stark zusammen, und ich empfinde immer wieder, wie die eine Disziplin die andere fruchtbar beeinflusst. Vieles entstand in meinen musikalischen Arbeiten durch Anregungen aus dem rhythmischen Linienverlauf meiner grafischen Arbeiten – und viele grafische Bildkompositionen verdanken ihr Entstehen dem Erleben des musikalischen Gefüges klassischer und vor allem barocker Musikwerke. [...] Die Verbindung, die zwischen beiden besteht, ist struktureller, innerster geistiger Art, hat mit äußerlichen Formen-, Farb- und Klangerscheinungen nichts zu tun.«⁵⁰

Es ist allzu schade, dass es keine Aufzeichnung seiner Konzerte und keine Noten seiner Kompositionen gibt – so haben wir kein Zeugnis davon, wie die bildende Kunst Alfred Ehrhardts Musik beeinflusst hat.

⁴⁹ Prädikatsverleihung »besonders wertvoll«, Filmbewertungsstelle Wiesbaden, inkl. Begründung, 23. März 1964, Archiv AES FILM-39A.5.5.

⁵⁰ Ehrhardt 1970 f.

Herz und Schmerz im Land der Geometrie: Marc Blitzsteins Oper *Parabola and Circula* im Kontext seines musiktheatralen Schaffens

»Intendant [Hanns] Schulz-Dornburg is (so seems) seriously excited about the opera; he says he would like it for the beginning of next season, and wants to do it in collaboration with the Bauhaus people there. I am to go once again to Dessau tomorrow, when they will give me a complete afternoon season for an audition. When I return, I play the work for Max von Schillings, who while he is no longer dirigent at the opera still wields some influence, and may if interested arrange a hearing with Klemperer.«¹

Ziemlich euphorisiert scheint Marc Blitzstein² gewesen zu sein, als er am 28. Januar 1930 an seine Freundin, die Avantgarde-Filmmacherin und Fotografin Stella Simon, die frohe Kunde bringt, eine Uraufführungsmöglichkeit für sein neuestes Bühnenwerk gefunden zu haben: das Theater in Dessau in Kooperation mit dem dortigen Bauhaus. Sein neuestes Werk – das ist in diesem Fall *Parabola and Circula*, eine Oper, die im Zeichen der Geometrie steht, mit dem Herz und Schmerz typischer Opernhandlungen versehen ist und beides in bemerkenswerter Weise zusammenführt. Der folgende Beitrag setzt an dieser Stelle an und stellt nicht nur dieses Werk vor, welches 2025 im Zuge von *Bauhaus Music* zur Uraufführung³ in der

¹ Brief, Marc Blitzstein an Stella Simon, 28. Januar 1930, Marc Blitzstein letters, 1927–1944, Northwestern University Libraries, Folder .B54, Box: 1.

² Vgl. die beiden Biografien von Howard Pollack (*Marc Blitzstein: His Life, His Work, His World*, Oxford 2015 [= Pollack 2015]) und Eric A. Gordon (*Mark the Music: The Life and Work of Marc Blitzstein*, New York 1989 [= Gordon 1989]), die ebenso auf *Parabola and Circula* und – bei Gordon – auf die Bauhaus-Bezüge eingehen; zudem mit Blick auf Blitzsteins Musiktheater: Rebecca Schmid, *Weill, Blitzstein, and Bernstein. A Study of Influence*, Rochester 2023 [= Schmid 2023].

³ Die Uraufführung fand am 21. September 2025 im Rahmen des Musikfests Berlin statt (Norrköping Symphony Orchestra, Leitung: Karl-Heinz Steffens). Im Zuge von

Berliner Philharmonie gebracht wurde, sondern führt auch in die größere musiktheatrale Welt seines Schöpfers ein – in den Worten seines Biografen Howard Pollack

»a figure of considerable historical importance, [...] a living presence, the creator of moving and entertaining works full of acid wit and aching desire, bitter anger and tender affection, dark despair and stirring optimism, works that expose life's hardship and cruelty but that celebrate its joy and valor as well.«⁴

Parabola and Circula

Parabola and Circula spielt in einem Land abstrakter Formen und erzählt eine tragische Geschichte zwischen geometrischen Figuren, die in dieser Form auch in anderen Opernhandlungen zu finden sein könnte, durch die Figurengestaltung jedoch musikgeschichtlich einzigartig wird. Im Mittelpunkt steht das Schicksal von Parabel (Parabola) und Kreis (Circula), den Adoptiveltern von Rechteck (Rectangula) und Punkt (Intersecta). Sie leben glücklich vereint, verlieren sich aber am Ende der Oper mit dem Tod Circulas. Zelebrieren sie zunächst eine perfekte Beziehung, kommt nach und nach der Zweifel in ihr Leben – in Diskussionen mit ihren Freunden Prism, Linea und Geodesa, die über das Beziehungsglück der beiden urteilen. Es beraube sie der Selbstständigkeit, ihr Liebesverhalten sei zudem bedrückend für den modernen Geist, wie es im Libretto heißt.⁵ Aus dem wachsenden Zweifel Parabolas wächst ein schwarzes pyramidenähnliches Projektil, das Circula am Ende tötet. Der Vorhang fällt. Zurück bleiben die Kinder mit einem Klagegesang. Ein zerstörtes Paradies sei es, das Blitzstein und sein Librettist George Whitsett darstellen wollen: Der Mensch zerstöre, was ihm am nächsten sei. Die Figuren der Handlung vollführten in diesem Sinne einen Scherz über die Unmöglichkeit von Perfektion in

Bauhaus Music konnte mit Hilfe von Boosey & Hawkes und der Kurt Weill Foundation eine Edition erstellt werden. Ein herzlicher Dank gilt Markus Bongartz, Michal Friedländer, Markus Klimmer, Frank Harders-Wuthenow, Karl-Heinz Steffens und den Mitarbeiter*innen des Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung für ihr großes Engagement in dieser Sache.

⁴ Pollack 2015, S. 502.

⁵ Vgl. das Skript von *Parabola and Circula*, S. 46, in Box/Folder 28/8, Reel/Frame 43/133, in: U.S. MSS 35AN/Micro 1049, Historical Society Archives/Wisconsin Center for Film and Theater Research. Dort befindet sich auch das weitere Archivmaterial zu *Parabola and Circula*.

menschlichen Beziehungen, wie Blitzstein in seinem Skizzenheft betont.⁶ Beschäftige sich der erste Teil eher mit Banalem – Liebe, Posen, die milde Sonne, eine postkartenschöne Gartenlandschaft –, werde dies im Anschluss gedreht: Es komme zur brutalen Vernichtung des Glücks mit dem Akt der Zerstörung im Zentrum. »Parabola – essentially stupid«, so Blitzstein,

»who bellows joyously at the beginning, and attains personal dignity only through acquiring enough courage at the end to destroy his happiness. His tragedy lies in an unconscious need for a more human and imperfect situation, and the lack of means to combat the doubt which is the instrument, the Frankenstein he has not known he wished.«⁷

Auch die biblische Geschichte von Adam und Eva schimmert hier durch, wie Pollack vermutet,⁸ möglicherweise motiviert von James George Frazers Buch *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, das in der Zeit populär und auch Blitzstein bekannt war.

Die Oper wurde im November 1929 vollendet, als Blitzstein in Salzburg und Cannes auf Reisen war.⁹ Erste Skizzen waren einige Monate zuvor in den USA entstanden. Blitzstein war in dieser Zeit regelmäßig in Europa unterwegs, auch in der Weimarer Republik und hier vor allem in Berlin, dem er auf besondere Weise verbunden war. So stammte unter anderem seine Ehefrau Eva Goldbeck hierher, der *Parabola and Circula* gewidmet ist und mit der er trotz seiner Homosexualität ab 1933 verheiratet war. Sie war die Tochter des politischen Autors Eduard Goldbeck und der Sängerin und Castingdirektorin Lina Abarbanell, zudem mit der Arbeit von Bertolt Brecht sehr gut vertraut.¹⁰ Darüber hinaus bewunderte Blitzstein die Arbeitermusikbewegung und stand mit der »Novembergruppe«¹¹ in Kontakt.

⁶ Zitiert nach Pollack 2015, S. 78 f.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Im Klavierauszug ist die Angabe »Cannes – Salzburg / August – November 1929« vermerkt, in: Box/Folder 77/1, Reel/Frame 43/450 ff., in U.S. MSS 35AN/Micro 1049, Historical Society Archives/Wisconsin Center for Film and Theater Research.

¹⁰ Eva Goldbeck verfasste etwa den Aufsatz *Principles of 'Educational' Theater* zu seinen dramaturgischen Prinzipien für die amerikanische Zeitschrift *New Masses*, 1935. Vor ihrem Tod 1936 an Magersucht übersetzte sie das Gedicht *How the Carpet Weavers of Kujan-Bulak Honored Lenin* und war im Gespräch mit Brecht zu anderen Projekten, vgl. Pollack 2015, S. 107–108.

¹¹ Ein Überblick in *Freiheit. Die Kunst der Novembergruppe 1918–1935*, hg. von Thomas Köhler, Ralf Burmeister und Janina Nentwig, Berlinische Galerie, Museum für moder-

Bei einem Konzertabend der Künstlervereinigung am 2. Mai 1927 hörte er etwa die Klaviersonaten von Hansjörg Dammert, Hans Heinz Stuckenschmidt und Stefan Wolpe, was ihm Impulse für seine *Piano Percussion Music* (1929) gab.¹² Ein weiteres Konzert der Gruppe besuchte er am 16. Februar 1929 im Zuge der Aufführung des Films *Hände* von Stella Simon, mit der er rund um *Parabola and Circula* in Kontakt stand und für den er die Musik schrieb (verschollen). Simon hatte in New York Fotografie studiert und war 1926 für weitere Studien nach Berlin gekommen; Blitzstein lernte sie möglicherweise durch ihren Sohn Louis kennen, mit dem er befreundet war und der unter anderem mit Max Reinhardt zusammengearbeitet hatte. *Hände* gilt heute als Meilenstein des experimentellen Kinos, das Drehbuch stammt von Simon selbst, gemeinsam mit Miklós Bándy führte sie Regie, Hans Richter entwarf die Kulissen.¹³

Nach einem Studium in seiner Heimatstadt Philadelphia war Blitzstein 1927 zudem als erster amerikanischer Student im Meisterkurs von Arnold Schönberg an der Berliner Akademie der Künste aufgenommen worden. Er besuchte die Seminare jedoch nur fünf Monate lang, brach auch seinen Privatunterricht nach drei Monaten ab. In einem Brief an Nadia Boulanger, bei der er kurze Zeit in Paris studierte, beschreibt er die Spannungen mit Schönberg als »unerträglich«, noch mehr: »The man has no ear [...]. His taste is, for me, highly faulty [...].«¹⁴ Mit der Zeit milderte sich seine Position ihmgegenüber wieder ab, Spuren von Zwölftonmusik finden sich in einigen Werken wie dem unvollendeten *Sacco and Vanzetti*.

Blitzstein war als Pluralist auf der Suche nach einem wirksamen transatlantischen Stil. In diesem Sinne hatte er ebenso die Szene in Paris aufgesaugt, wo er unter anderem Maurice Ravel persönlich kennengelernt hatte und bei Aufführungen von Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und seines Landsmanns George Antheil anwesend war.¹⁵ Bei seiner

ne Kunst, München 2018; mit besonderem Blick auf die Musik auch: *Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik*, hg. von Nils Grosch, Münster 2018.

¹² Vgl. Pollack 2015, S. 34.

¹³ Vgl. zu den Hintergründen und den Berührungspunkten von Stella Simon mit unter anderem László Moholy-Nagy: Jennifer Wild, »An Artist's Hands: Stella Simon, Modernist Synthesis, and Narrative Resistance«, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 1/2005, S. 93 ff.

¹⁴ Pollack 2015, S. 31 ff. Boulanger hat zahlreiche amerikanische Komponisten ausgebildet, unter anderem Aaron Copland und Virgil Thomas.

¹⁵ Ebd., S. 28 ff. und 33 ff.

Vortrags- und Konzertreihe *The Modern Movement in Music* (1928/29) in Philadelphia und New York erkundete er Entwicklungen sowohl in Europa als auch in Russland und Amerika.¹⁶ Auch in *Parabola and Circula* ist die breite Sicht auf die Musikgeschichte präsent, wie Pollack unterstreicht:

»The drama inspired from Blitzstein a distinctive sound world [...] with room for diatonic melodies, tonal pedal-points, triadic harmonies, straightforward dance rhythms, and a variety of chamber-like sonorities, notwithstanding the richly scored ballet complete with harp arpeggios. The result echoes both the classical poise of Gluck's *Orpheus and Eurydice*, which the composer had seen in Frankfurt in September 1929 [...], and the latest Stravinsky, including *Oedipus rex*, *Apollo*, and *The Fairy's Kiss*, although the score sometimes comes closer to Prokofiev, as in the *pas de deux*.«¹⁷

Insgesamt umfasst das Werk 21 Nummern mit zehn Szenen bei rund 60 Minuten an Musik, inklusive zweier Ballette, von denen eines mit Drahtseilen konzipiert ist, mit denen die Tänzer in einer Gruppe über die Bühne fliegen sollen, das andere im Sinne eines klassischen *Pas de Deux*. Seine Oper sei »a bouncing baby, much larger and heavier than I had dreamed. One hour and ten minutes already, and the end only barely in sight!«,¹⁸ teilte er seiner Freundin Berenice Skidelsky mit und fügte zugleich hinzu, dass er sie für die kontinentalen Theater mit Blick auf die übliche Länge von Einaktern kürzen müsse – durchaus weitsichtig, vergleicht man die opulenten Ausmaße des Werks beispielsweise mit den einaktigen Bühnenwerken von Ernst Krenek oder Kurt Weill. Das Orchester ist groß besetzt und umfasst nach wörtlichen Angaben Blitzsteins:

»2 Flutes, 1 Piccolo (poi Flute 3), 2 Oboes, 1 English Horn (poi Oboe 3), 2 Clarinets, B-b, 1 Bass-Clarinet, B-b (poi Clarinet 3), 2 Bassoons, 1 Contra-Bassoon (poi Bassoon 3), 4 Horns, F, 3 Trumpets, C, 3 Trombones, 1 Bass-Tuba

2 Harps, Timpany, Percussion (Bass-drum, Cymbals, Snare-drum, Tambourine, Celesta, Xylophone, Jingle-bells, Triangle, Woodblock)

Strings – Violins I, Violins II, Violas, Celli, Contrabassi«¹⁹

¹⁶ Ebd., S. 37 ff.

¹⁷ Ebd., S. 79.

¹⁸ Zitiert nach: ebd., S. 77.

¹⁹ Vgl. die Angaben in der Partitur von *Parabola and Circula*, in: Box/Folder 76/1 und 76/2, Reel/Frame 43/448 und 449, in: U.S. MSS 35AN/Micro 1049, Historical Society Archives/Wisconsin Center for Film and Theater Research.

Ergänzend liefert Blitzstein eine visuelle Konzeption, welche die abstrakte Grundierung der Handlung aufzugreifen versucht. Das Libretto gibt Vorschläge für Lichtführung, Bühnenbild und Bewegung, wodurch der Eindruck eines »geometrischen Musiktheaters« entsteht. Schon der Beginn des maschinengeschriebenen Librettoskripts in Blitzsteins Nachlass, reich an Korrekturen, mag mit dem Verweis auf eine »symphony of geometrical planes, lights and shadows«²⁰ seine visuelle Vorstellungskraft und die seines Librettisten verdeutlichen:

»The scene is the stone court on the side of the rose-bowered home of Parabola and Circula. The house is a symphony of geometrical planes, lights and shadows and the diaphanous flowers grow in multi-shaped clusters appropriate to the World of Forms. When the orange luminary of morning rises it is illiptical and the colored shadows are diversely shaped and strange to human eyes.«²¹

Bezüge zum Bauhaus

Blitzsteins Bezug zum Bauhaus ist insgesamt als indirekt zu bewerten. Er hat nie an der Institution studiert und sie – nach aktuellem Stand der Recherchen – nicht besucht; zukünftige Forschungen mögen jedoch noch auf gegenteilige Zeugnisse stoßen. Dennoch dürfte Blitzstein die Schule gekannt haben, nicht zuletzt durch seine Berührungspunkte mit der »Novembergruppe«, in der etliche Bauhäusler Mitglied waren.²² Auch Musiker der Vereinigung waren am Bauhaus zu Gast (etwa Wolpe, Stuckenschmidt oder Wladimir Vogel), sodass es schwer vorstellbar ist, dass Blitzstein nicht mit ihnen über die berühmte Schule gesprochen hat. Der wohl stärkste Bezug zum Bauhaus liegt in dem eingangs zitierten Brief Blitzsteins, der herausstellt, dass *Parabola and Circula* in Kollaboration mit dem Bauhaus Dessau uraufgeführt werden sollte – was mit Blick auf Sujet, Handlung und Gestaltung auch naheliegen mag. Der Kontakt an das dortige Theater scheint durch die Universal Edition hergestellt worden zu sein, die Blitzstein an verschiedene Häuser empfohlen hatte. So heißt es an anderer Stelle in dem genannten Brief:

²⁰ Vgl. das Skript von *Parabola and Circula*, S. 1, in: Box/Folder 28/8, Reel/Frame 43/133, in: U.S. MSS 35AN/Micro 1049, Historical Society Archives/Wisconsin Center for Film and Theater Research.

²¹ Ebd.

²² Vgl. die Mitgliederlisten in *Freiheit*, a. a. O., S. 250 ff.

»I am once again in Berlin [...]. Another reason for coming was the chance to peddle my new opera, ›Parabola and Circula«, around. In Wien, I played the work for the Universal-Edition people, who gave me letters to three intendants in Germany. The most hopeful theater seems to be Dessau [...].«²³

Am 29. Januar 1930 reiste Blitzstein nach Dessau, um die Angelegenheiten seiner Oper weiterzubringen. Auch hier scheint es wahrscheinlich, dass er in diesem Zuge das Bauhaus besucht haben könnte. Trotz Unterstützung des Verlags kam es jedoch nicht zu einer Aufnahme in dessen Programm; auch die Uraufführung fand nicht statt. Die Gründe hierfür liegen im Unklaren bzw. sind Teil weiterer Recherchen. Möglicherweise lag es an den großen Ausmaßen des Werks, an den hiermit verbundenen finanziellen Herausforderungen einer Produktion oder an dem sich allmählich verändernden politischen Klima zu Beginn der 1930er-Jahre. Hatte Blitzstein für seinen Einakter *Triple Sec* noch den renommierten Schott-Verlag begeistern können – ohne Erfolg auf deutschen Bühnen²⁴ –, so erfolgte auch in diesem Traditionshaus keine Inverlagnahme mehr. Dabei war der Leumund des Werks gut: Boulanger, der er *Parabola and Circula* vorgespielt hatte, zeigte sich angetan. Sie empfahl nur einige wenige Kürzungen.²⁵ Glaubt man darüber hinaus Blitzsteins Äußerungen in einem Brief an Eva Goldbeck, so habe es neben dem Interesse in Dessau auch das des Dirigenten Fritz Reiner gegeben, der *Parabola and Circula* angeblich verfallen gewesen sei und sie aufführen wollte.²⁶

Doch am Ende nützte es nichts: Bis zur Wiederentdeckung durch *Bauhaus Music* blieb das Stück ungespielt, zumindest als Ganzes. Nur Teile der Oper

²³ Marc Blitzstein an Stella Simon, Brief vom 28. Januar 1930, a. a. O.

²⁴ Pollack erklärt Folgendes: »Schott released a piano-vocal score in February 1931 with a German translation by Edwin Denby, whom Blitzstein and Copland had met in Darmstadt in September 1929. The German version even took precedence, with Denby's translation appearing above the English in the score, some stage directions given in German only, and an added German subtitle [...]. Despite all this, no German house seems to have staged the work, which appeared during a period of national retrenchment from the adventurousness of the 1920s-one of many unfortunate timings in Blitzstein's career. During the Third Reich, Schott simply withdrew this ›degenerate‹ opera, but republished it in the 1950s, although the original materials had been destroyed by fire during World War II.«, vgl. Pollack 2015, S. 58 ff.

²⁵ Vgl. Leonard J. Lehrman, *Marc Blitzstein: A Bio-Bibliography*, London 2005 [= Lehrman 2005], S. 182, zudem Gordon 1989, S. 62 und Pollack 2015, S. 80.

²⁶ Vgl. Pollack 2015, S. 80.

fanden Einzug ins Musikleben²⁷ – im Zuge von unter anderem *No for an Answer*, *Airborne Symphony* oder *Regina*, für die sich Blitzstein am Material von *Parabola and Circula* bediente. Insgesamt blickte er später auch eher ambivalent auf das Werk zurück, sah gelungene wie allzulange Stellen,²⁸ machte sich aber nicht mehr an eine Überarbeitung. »I am not the kind of composer who updates his works«, so unterstreicht Blitzstein in einem Interview kurz vor seinem gewaltsamen Tod im Jahr 1964,

»who adds a line here or there to make it seem it were happening today instead of twenty years ago. They've got to stand on their own, and I don't apologize for them at all. [...] I have no wish to hide the kind of person I was, for I am that person – plus years.«²⁹

Musiktheater zwischen Politik und Bekenntnis

Während *Parabola and Circula* zunächst als singuläres Experiment eines jungen Komponisten erscheint, zwar formal wie inhaltlich avanciert, lässt sich das Werk zugleich als Auftakt zu einer kontinuierlichen Auseinandersetzung Blitzsteins mit der Zusammenführung von dramatischer Form und gesellschaftlicher Aussagekraft begreifen: »I find I am a protester«,³⁰ so betont er in dem bereits genannten Interview,

»I am, for my sins, a kind of nonconformist, but [...] discovered that I was absolutely in tradition of all opera; not just the apex of opera – that is the nineteenth-century opera – but starting way back with dear old Monteverdi. Most every opera has a sociopolitical theme.«³¹

Parabola and Circula bildet insofern keinen Sonderfall, sondern ist früher Ausdruck zentraler Fragestellungen, die Blitzsteins musiktheatrales Denken über Jahrzehnte hinweg prägen. Die in dem Werk anklingenden Themen

²⁷ Blitzstein schreibt auf der Titelseite des handschriftlichen Klavierauszugs: »This work, never performed, has been used by me as my ›composer trunk‹ – a sort of repository in which to dip for material for later works. Parts are to be found in ›No for an Answer‹, ›The Airborne‹, ›Regina‹, a ballet pas-de-deux, ›Lear: a Study‹«, in: Box/Folder 77/1, Reel/Frame 43/450 ff., in U.S. MSS 35AN/Micro 1049, Historical Society Archives/Wisconsin Center for Film and Theater Research.

²⁸ Vgl. Pollack 2015, S. 79.

²⁹ Marc Blitzstein im Interview mit John Gruen, in: *John Gruen, Close-up*, New York 1968, S. 169.

³⁰ Ebd., S. 167.

³¹ Ebd.

– etwa die Dialektik von Individuum und Kollektiv, die Spannung von idealisierter Ordnung und umgebender Wirklichkeit, die Suche nach einem Musiktheater jenseits überlieferter Gattungsgrenzen – gewinnen dann in seinem späteren Schaffen noch mehr an Tiefe und Dringlichkeit. Zugleich spiegelt sich im Übergang von der geometrisch-abstrakten Welt von *Parabola and Circuls* hin zu dezidiert politisch motivierten Werken auch ein biografischer Wandel, der mit den historischen Umbrüchen der 1930er- bis 1950er-Jahre insgesamt verknüpft ist. In der Folge verlagert sich Blitzsteins Fokus zu einem explizit gesellschaftlich engagierten Musiktheater, welches sich in Werken wie *The Cradle Will Rock*, *Regina* oder *Sacco and Vanzetti* artikuliert. Insbesondere seine späten Bühnenwerke operieren zunehmend im Spannungsfeld von Agitation, Dokumentation und Verdichtung, ohne die Innovationslust der frühen Jahre aufzugeben. *Parabola and Circula* ist also nicht nur ein frühes Experiment, sondern auch ein ästhetischer Vorbote eines Komponisten, der zeitlebens um die Vermittlung von künstlerischer Autonomie und gesellschaftlicher Relevanz rang. Die folgende kursorische Betrachtung seiner weiteren Bühnenwerke soll diese Entwicklung ausführlicher konturieren.

Kursorischer Überblick

Insbesondere die Musik von Weill und Hanns Eisler spielte für Blitzstein eine zentrale Rolle, zumal in seinen Brecht-Kollaborationen. Nicht zuletzt stimmten die sozialpolitischen Dimensionen dieser Werke auch mit seiner Weltanschauung überein: Als Sohn russisch-jüdischer Eltern wurde der Komponist mit sozialdemokratischen Werten erzogen. Er war im Laufe seines Lebens ein überzeugter Kommunist und trat 1938 offiziell der Amerikanischen Kommunistischen Partei bei.³² Mit Weill hatte er in seiner Berliner Zeit höchstwahrscheinlich keinen direkten Kontakt, erlebte aber *Die Dreigroschenoper* 1929 in Wiesbaden zusammen mit Copland und behauptete drei Jahrzehnte später zudem, er sei von dem Werk nahezu erzogen worden.³³ In seinen Essays für die Zeitschrift *Modern Music* übte er hingegen scharfe Kritik an Weills Kompositionen. »Success has crowned Kurt

³² Pollack 2015, S. 73 ff; Joan Peyser, *The Music of My Time*, London 1995 [= Peyser 1995], S. 106 und 110.

³³ »I practically went to school« to the *Dreigroschenoper*«, in: Marc Blitzstein, »On Mahogony«, in: *The Saturday Review*, 31.05.1958, S. 40.

Weill, with his superbourgeois ditties«, so schrieb er im Jahr 1933.³⁴ Doch schon wenig später, zwischen 1935 und 1936, versuchte er, gemeinsam mit Weill englische Versionen von *Der Weg zur Verheißung*, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und *Die sieben Todsünden* auf die Bühne zu bringen. Erst nach dem Tod des Komponisten 1950 gewann er das Vertrauen von Lotte Lenya für seine *The Threepenny Opera*. Das 1952 von Leonard Bernstein uraufgeführte Werk wurde zum größten finanziellen Erfolg seines Lebens.³⁵ Wiederum befruchtete die Auseinandersetzung mit Weills Werken sein eigenes Schaffen als Komponist.

1936 nach Weills Emigration nach New York äußerte sich Blitzstein zum ersten Mal positiv über dessen populäre Musikästhetik.³⁶ Im Anschluss an einen Vortrag Weills für die Theatertruppe »The Group Theater« zu dessen Bühnenwerk *Johnny Johnson* in demselben Jahr und kurz nach dem Tod seiner Frau Eva schrieb er inbrünstig (»at white heat«) das politische aufgeladene »Play in Music« *The Cradle Will Rock*.³⁷ Laut einem Bericht der Schriftstellerin Minna Lederman hatte er eine Nummer davon zuvor schon Brecht am Klavier vorgespielt, der ihn im Anschluss dazu ermutigte, »a whole play« zu verfassen »about all forms of prostitution – the press, the clergy and so on.«³⁸ Die Musik Eislers war in diesem Zusammenhang prägend für die Entstehung des Werks. Nach dem Erscheinen von den *Sieben Todsünden* 1933 in Paris verachtete Brecht Weills Bereitschaft, der kommerziellen Theaterindustrie entgegenzukommen, und fand im kommunistisch gesinnten Eisler einen idealen Partner. 1935 wurde Blitzstein Mitglied und eventuell Sekretär des »Composer Collective«, einer Gruppe, die der Kommunistischen Partei Amerikas nahestand und eine eher volksnahe musikalische Ästhetik kultivierte. Eisler, ein ideologisches Vorbild der Bewegung für Arbeitermusik, besuchte im selben Jahr Versammlungen und hielt Vorträge in New York.³⁹

³⁴ Marc Blitzstein, »Popular Music – An Invasion: 1923–1933«, in: *Modern Music* X/2 (1933), S. 101.

³⁵ Vgl. Schmid 2023, S. 23 und Pollack 2015, S. 24.

³⁶ Vgl. Schmid 2023, S. 39 ff.

³⁷ Ebd., S. 40 und Lehrman 2005, S. 221.

³⁸ Minna Lederman, »Memories of Marc Blitzstein, Music's Angry Man«, in: *Show* 6/1964, S. 22.

³⁹ Vgl. Pollack 2015, S. 106. Die Sammelbände mit Arbeiterliedern beinhalten vor allem Nummern der amerikanischen Komponisten Charles Seeger und Ellie Siegmeyer, aber auch von Eisler und Wolpe.

Bei *The Cradle Will Rock* handelt es sich um eine Gewerkschaftsversammlung von Stahlarbeitern in der fiktiven Stadt Steeltown, in der der wohlhabende Mr. Mister mit seinem »Liberty Committee« alle Bürger*innen auszubeuten droht. Die montageartige Partitur umfasst eine Nummer mit Anklängen an ein Eisler-Kampflied (»Joe Worker«) und das stark von der *Dreigroschenoper* geprägte »Nickel under the Foot«, in dem die Prostituierte Moll als eine amerikanische Version der Jenny hervortritt.⁴⁰ Die Umstände der Uraufführung 1937 spiegelten sozialpolitische Entwicklungen wider, die auch in der Handlung vorkommen. Als das während des New Deals gegründete »Federal Theater Project« dem Werk absagte, musste Blitzstein auf ein Orchester verzichten und die Musik selbst am Klavier spielen. Die Sänger-Darsteller*innen agierten im New Yorker Venice Theater durch ein Regiekonzept des Filmemachers Orson Welles aus dem Publikum heraus.⁴¹ Im Herbst desselben Jahrs trat Blitzstein als »Mr. Musiker« neben Lenya in seiner Radiooper *I've Got the Tune* auf – einer Allegorie auf die Suche des Komponisten nach seiner Rolle in der Gesellschaft: Eine Melodie von Mr. Musiker findet ihre geeignete Textvorlage erst in einem Lied für die Massen.⁴² Sein um dieselbe Zeit entstandenes Bühnenwerk *No for an Answer* betrifft die Herausforderungen arbeitsloser griechischer Auswanderer, wurde von ihm aber nie orchestriert. 1940–1941 erstellte er Partituren für die antikapitalistischen Filme *Valley Town* und *Native Land*. Daraufhin wurde er wegen seiner Verbindungen zur Kommunistischen Partei vom FBI unter Beobachtung gestellt.⁴³ Die *Airborne Symphony* für Sprecher, Tenor, Bariton, Männerchor und Orchester wurde 1944 begonnen, als Blitzstein der Luftwaffe in London beitrug, und zählt laut Pollack zu seinen anspruchsvollen Konzertwerken. Umso beeindruckender ist es, dass er die Partitur auswendig wiederherstellte, als sie unversehens nach seiner Heimreise in England zurückblieb (kurz vor der Uraufführung 1946 mit der New York Symphony unter Bernstein tauchte sie in einer Postsendung in Boston wieder auf).⁴⁴

Während seiner Zeit in England wirkte Blitzstein auch als Musikdirektor der American Broadcasting Station, hielt Vorträge bei der BBC und lernte Ralph Vaughan Williams kennen. Neben Skizzen für Filmmusikpartituren entstand in dieser Zeit auch *Freedom Morning*, das 1943 vom London

⁴⁰ Vgl. Schmid 2023, S. 59.

⁴¹ Vgl. Pollack 2015, S. 171 ff.

⁴² Ebd., S. 199 ff.

⁴³ Ebd., S. 261 und 301.

⁴⁴ Ebd., S. 282 ff.

Symphony und einem »Army Negro Chorus« uraufgeführt wurde.⁴⁵ Das ca. zehnminütige Werk greift auf afro-amerikanische Spirituals zurück, die auch zu einem wichtigen Element in seiner Oper *Regina* werden. Diese entstand zwischen 1946 und 1949 und stellt in den Augen Bernsteins, Coplands und des Komponisten und Kritikers Virgil Thomson einen bedeutenden Schritt zur Schaffung einer amerikanischen Operntradition dar, die gleichzeitig Impulse von Giacomo Puccini bis Weill aufnahm, aber auch Jazz, Ragtime und Spirituals miteinander verflocht.⁴⁶ Wie im Großteil seiner Bühnenwerke fertigte Blitzstein das Libretto selbst an, nach dem Schauspiel *The Little Foxes* von Lillian Hellman, die Bernsteins Mitarbeiterin in seiner komischen Operette *Candide* war. Erzählt wird in *Regina* von einer ehrgeizigen Hausfrau aus Alabama, die um jeden Preis bereit ist, ihre finanziellen Interessen voranzutreiben, und so lieblos mit der eigenen Familie umgeht, dass ihr Mann vor ihren Augen an einem Herzinfarkt stirbt. Die starke Kritik an kapitalistischen Werten, die sich hier zeigt, lässt auch an den Schluss von Brechts Text zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* denken: »Können einem toten Mann nicht helfen.«⁴⁷

Die unvollendete Oper *Sacco and Vanzetti* wäre schließlich wohl Blitzsteins Opus magnum geworden.⁴⁸ In ihr vertont er die wahre Geschichte von zwei italienischen Einwanderern, die 1927 zum Tod auf dem elektrischen Stuhl verurteilt wurden – drei Jahrzehnte später wurde ihre Unschuld erwiesen.⁴⁹ Nach Blitzsteins eigenem Tod im Jahr 1964 infolge eines Angriffs von drei Seemännern auf der Insel Martinique wurde die Partitur im Kofferraum seines Autos gefunden. Gespräche zu einer möglichen Produktion hatte er schon mit dem Intendanten der Metropolitan Oper, Rudolf Bing, geführt (die aber wegen des umstrittenen Inhalts möglicherweise nicht zustande gekommen wäre).⁵⁰ Die vollendete Version des Komponisten und Blitzstein-Experten Leonard Lehrman wurde jedoch erst 2001 in Connecticut uraufgeführt und 2022 am Lehman College in

⁴⁵ Ebd., S. 277.

⁴⁶ Vgl. hierzu Schmid 2023, S. 76 ff.

⁴⁷ Zitiert nach: Bertolt Brecht/Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Oper in drei Akten. Musik von Kurt Weill. Text von Bertolt Brecht. Textausgabe mit einem Kommentar von Joachim Lucchesi, hier: Frankfurt a. M. 2024, S. 62. Ein ausführlicher Vergleich zwischen *Aufstieg* und *Regina* befindet sich bei Schmid 2023, S. 70–97.

⁴⁸ Vgl. etwa Leonard Lehrman, *Continuator: The Autobiography of a Socially-Conscious, Cosmopolitan Composer*, Pittsburg 2024, S. 40.

⁴⁹ Das Thema behandelte er bereits 1930 in der unveröffentlichten »Choral Opera« *The Condemned*.

⁵⁰ Vgl. Pollack 2015, S. 446 ff.

New York inszeniert. Ebenfalls vervollständigte Lehrman die einaktige Oper *Idiots First* aus dem unvollendeten Projekt *The Tales of Malamud*.⁵¹

Schlussbetrachtung

Blitzsteins Musiktheaterwerke sind überwiegend in Vergessenheit geraten bzw. nur eher punktuell im Musikleben vertreten. *The Cradle Will Rock* ist etwa hauptsächlich an amerikanischen Universitäten zu erleben, *Regina* wurde zwar in den 1950er-Jahren erfolgreich an der New York City Opera inszeniert und aufgenommen, diese musste aber 2011 ihre Türe schließen. *Triple Sec* wurde 2015 immerhin am Berliner Konzerthaus gespielt, und das Orchestra Miami, eine eher kleine, gemeinschaftsorientierte Institution, programmierte 2022 die *Airborne Sympony* neben Weills *Der Lindberghflug*. Dass Blitzstein bis heute nur bedingt als Komponist anerkannt ist – auch in seinem Heimatland –, mag sich dabei durch einige Faktoren erklären lassen: seine politische Haltung; die mangelnde Infrastruktur an öffentlichen Theatern und Opernhäusern in den USA (im Vergleich zur europäischen Opernlandschaft); die Repertoireauslassungen, die das Musiktheater des 20. Jahrhunderts bis heute insgesamt strukturieren; und die Tatsache, dass er zu jung gestorben ist, um seinen Stil zur vollen Geltung zu bringen bzw. alle Bühnenprojekte zu verwirklichen. Ob Blitzstein das amerikanische Musiktheater anders hätte lenken können, bleibt unklar. Für die amerikanische Schriftstellerin Joan Peyser verkörpert er das »Dilemma«, dass er »weder provinziell noch ein Genie« war.⁵² In jedem Fall diente Blitzstein als eine wichtige Brückenfigur über den Atlantik und forderte im Sinne von Weill eine ausdrücklich amerikanische, aber sozialpolitisch verhaftete Tradition, die den Weg für Bernstein, Sondheim und andere Komponisten bahnte.⁵³

All dies wiederzuentdecken, mag ebenso mit der Rekonstruktion und Ur-aufführung von *Parabola and Circula* verbunden sein. Denn die Annäherung an dieses frühe Werk wirft nicht nur ein helles Licht auf Blitzsteins eigenen Anfänge als Bühnenkomponist, sondern sie fordert auch zu einer Re-Lektüre seines musiktheatralen Schaffens insgesamt auf. Sie lädt dazu ein, Blitzstein nicht allein als einen Wegbereiter des amerikanischen sozialkritischen Musiktheaters im Umfeld von *The Cradle Will Rock* oder *Regina*

⁵¹ Ebd., S. 487 ff.

⁵² »Precisely because he was neither parochial nor a genius [...]«, in: Peyser 1995, S. 117. Übersetzung: RS.

⁵³ Vgl. Schmid 2023.

zu rezipieren, sondern auch als einen Komponisten, der in der Weimarer Zeit an der Schnittstelle von avantgardistischer Neugier und gesellschaftlicher Reflexion operierte. *Parabola and Circula* lässt sich als ein ästhetisch ambitioniertes Musiktheaterprojekt begreifen, das verschiedene Diskurse der Zwischenkriegsmoderne bündelt, von bauhausinspirierter Auffassung bis zur Auseinandersetzung mit bürgerlichen Beziehungskonzepten und ihren ideellen Hintergründen. In der Verschränkung all dieser Themen manifestiert sich ein Komponieren im Zeichen eines Suchens und Vermittelns zwischen europäischer Tradition und amerikanischer Innovationskraft, das für Blitzsteins Musiktheaterweke insgesamt von Bedeutung ist. Und dies umfasst auch all jene Spannungen, Brüche und Umcodierungen, die solche Transfers mit sich bringen. Gerade in ihrer Unvollkommenheit, verbunden mit der späteren Einschätzung und Verwendung durch Blitzstein, manifestiert sich in *Parabola and Circula* eine Geschichtlichkeit, die zugleich als Archiv künstlerischer Optionen verstanden werden sollte – jenseits konventioneller Dramaturgien und Figuren.

Musik am Bauhaus – mal leise, mal laut, mal unterhaltend, vermittelnd oder experimentell. Sie war nicht nur Begleitung, sondern integraler Bestandteil einer Schule, die die Welt gestalten wollte. Dieser Band stellt erstmals die Musikerinnen und Musiker in den Mittelpunkt, die das historische Bauhaus zwischen 1919 und 1933 prägten, mit ihm in Verbindung standen oder nur lose daran anknüpften – mit bekannten Namen wie Arnold Schönberg, Belá Bartók oder Stefan Wolpe ebenso wie mit jenen, deren Spuren fast verschwunden sind.

Die Textbeiträge bieten neue Perspektiven auf die Musik- und Kunstgeschichte der Moderne und sind damit eine Ressource für alle, die sich für Musik, Kulturgeschichte und die vielschichtigen Netzwerke im Umfeld des Bauhauses interessieren.

Mit Beiträgen von Eike Feß,
Christine Hopfengart, Adriana
Kapsreiter, Christina Lena
Monschau, Kai Hinrich Müller,
Andreas Platthaus, Rebecca
Schmid, Annette Schwarzer und
Christiane Stahl.

bauhaus.de