

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2004)

Heft: 12

Artikel: Absolute Architektur : die Geburt der Moderne aus dem Geist der Musik

Autor: Fischer, Ole W.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919154>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

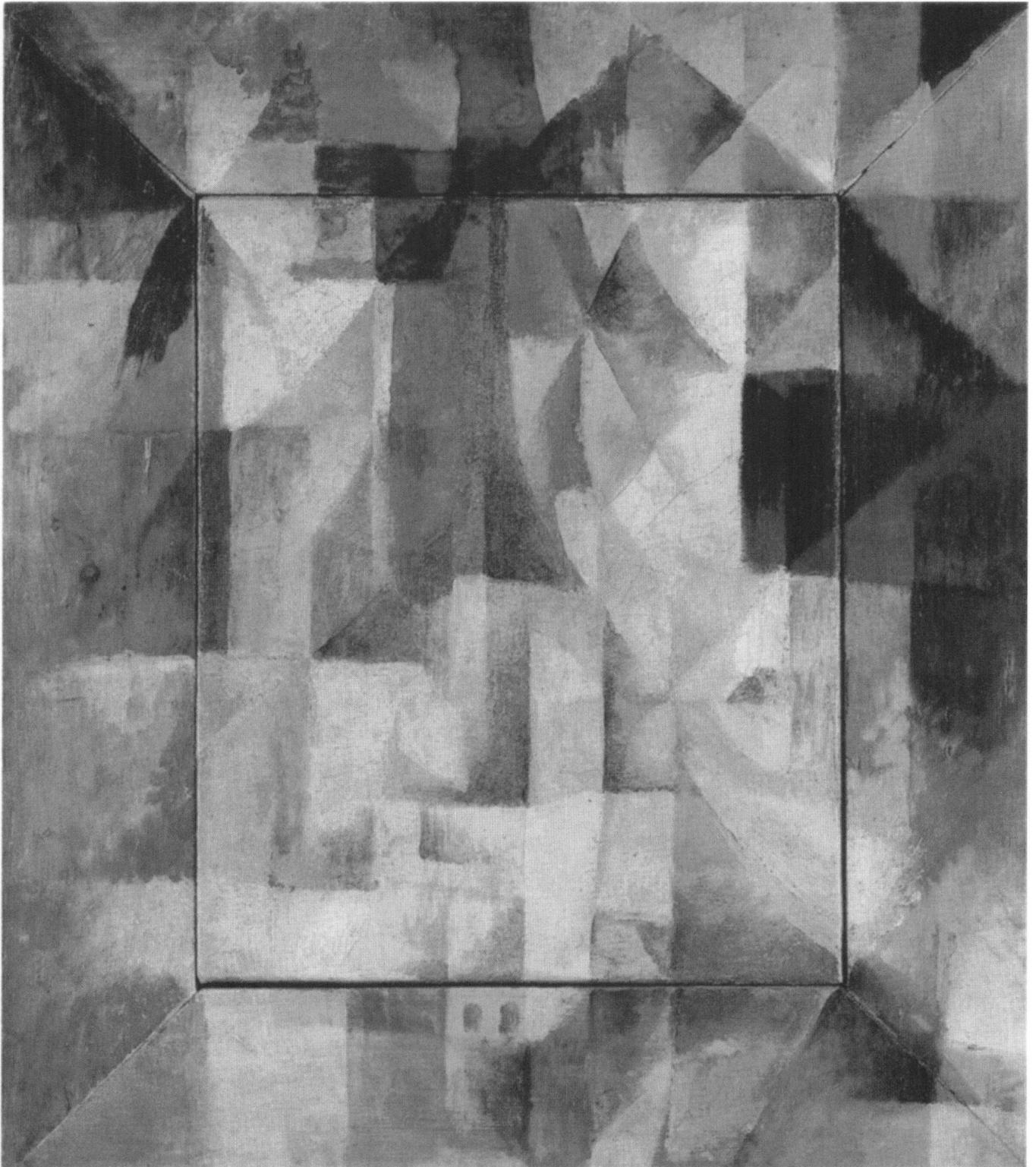
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 03.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Robert Delaunay, *Simultanfenster auf die Stadt*, 1912

Die Geburt der Moderne aus dem Geiste der Musik

*Weiß man, dass unsere Kulturen in dem, was die sichtbaren Dinge betrifft, in den Größen, die von der Musik erreichte Etappe noch nicht erreicht haben?*¹

Der sehnsuchtsvolle Blick des Architekten und Malers Le Corbusier auf die überlegene Kulturleistung der Musik bilden den Hintergrund seines Wunsches nach einem gleichwertigen Werkzeug für die visuellen Künste, wie sie mit der abstrakten Notenschrift der Musik zur Verfügung steht. Dabei dachte er sich selbst die nicht unbescheidene Rolle eines neuen Pythagoras oder Johann Sebastian Bachs zu, dem er fälschlicherweise die „Erfindung“ der wohltemperierten Notenskala zugeschrieben hatte. Zwar liegt der Schwerpunkt des Buches *Modulor* in der Herleitung, Begründung und Vermarktung eines anthropozentrischen Masssystems, das sowohl vom rational metrischen als auch vom angelsächsischen Fuss-Zoll System unabhängig sein soll, aber die dahinter verborgene Vorstellung einer universellen Harmonie von Mensch, gestaltetem Objekt und Kosmos, basierend auf den visuellen Intervallen der roten oder blauen Reihe, oder der Gedanke einer weltumspannenden Bausymphonie, erweisen sich eher als späte Reminiszenzen einer romantischen Ideenkunst als das Fanal eines neuen technischen Zeitalters.² Andererseits liefert Le Corbusier mit diesem Manifest der Nachkriegsmoderne nicht nur Reflexionen auf seine eigene Entwicklungsgeschichte als Maler und Architekt, der sich zeitlebens mit Fragen der Harmonie und Proportion auseinandersetzte,³ sondern gibt allgemeinere Hinweise zu einer Genealogie der modernen Kunst und Architektur aus dem Geiste der Musik.

Synchronie

Wenn man den Blick von der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der Corbusiers *Modulor* als Versprechen auf eine bessere (sprich harmonische) Zukunft beheimatet ist, auf die Anfänge der abstrakten Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts richtet, können die scheinbar unklaren Andeutungen Le Corbusiers situiert werden: Um 1910 entsteht die so genannte abstrakte Kunst an mehreren Orten gleichzeitig, wiewohl nicht völlig unabhängig voneinander. In Paris geht sie aus dem Kreis der Kubisten hervor, die sich mit einer mehrdimensionalen Kunst und der Integration der Zeit beschäftigen und über eine Defragmentierung des Gegenständlichen und Auflösung des Betrachterstandpunktes zu abstrakt-flächigen, geometrisierten Darstellungen gelangen. Besonders zeigt sich ein Verschwinden gegenständlicher Motive im Werk von Robert Delaunay, der sich von der gedämpften Farbigkeit der frühen Kubisten hin zu einer Palette reiner Primärfarben löst, die in flächigen Feldern angeordnet werden. Delaunay bezeichnete seine Gemälde analog zur Symphonie als *Synchromien*, die in ihrer Anordnung, Verhältnismäßigkeit und Spannung in der Bildfläche den Rhythmus der Natur widerspiegeln, und das Synthetische gegenüber dem Analytischen des Kubismus betonen.⁴ Delaunay übersetzt den

1 Le Corbusier, *Der Modulor*, übertragen aus dem Französischen von Richard Herre, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 2. unveränderte Auflage, 1953, S.16

2 Zwar kann man das Konzept eines totalen Kunstwerkes der gesamten menschlichen Umwelt ideengeschichtlich als Teil eines positivistischen Machbarkeitsideals lesen, doch ist man auch versucht, an den *Weltbaumeister* von Bruno Taut oder auch an das *Monumento Continuo* von Superstudio zu denken. Eine Umsetzung auf hohem Niveau fand die Idee der architektonischen Musik im Büro Corbusiers erst durch den Bau des *Philips-Pavillons* und des Klosters *La Tourette* durch die Mitarbeit des Komponisten, Mathematikers und Architekten Iannis Xenakis.

3 vgl. Peter Binz, *Le Corbusier und die Musik, Bauwelt Fundamente 120*, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg, 1998

4 Robert Delaunay, *Zur Malerei der reinen Farbe*, Schriften von 1912-1940, hrsg. und übersetzt von Hajo Düchting, München, 1983, S. 127: „Die Natur ist von einer in ihrer Vielfältigkeit nicht zu beengenden Rhythmik durchdrungen. Die Kunst ahme ihr hierin nach, um sich zu gleicher Erhabenheit zu klären, sich zu Gesichtern vielfachen Zusammenklanges zu erheben, eines Zusammenklanges von Farben, die sich teilen und in gleicher Aktion wieder zum Ganzen zusammenschließen. Diese synchronische Aktion ist als eigentlicher und einziger Vorwurf (sujet) der Malerei zu betrachten.“; diese Übersetzung entstammt übrigens der Feder Paul Klees



Piet Mondrian, *Dünenstudie*, 1909

Zusammenklang der Instrumente des Orchesters in einen Farbklang der Palette, und interpretiert die Natur als ein musikalisch-rhythmisches System oder energetischen Prozess, deren Struktur im rein flächig-farbigem Bild sichtbar gemacht werden kann.

Jenseits der Kunst

Seit Anfang 1912 befand sich der niederländische Maler Piet Mondrian in Paris. Im Kielwasser der Kubisten⁵ malte er ab 1913 eine Serie von Kompositionen. Von einem Naturmotiv ausgehend - zeigen sie ein weder räumliches noch gegenständliches Muster horizontaler und vertikaler Linien, diese Flächen kombiniert er zunehmend mit schwebenden Farbrechtecken. Kompositionen, die schließlich zu den berühmten schwarzen Linienrastern und Primärfarbfeldern der 20er und 30er Jahre führen. Das bemerkenswerte an Mondrians Bildern ist, dass sie Teil eines komplexen philosophischen, oder besser: Weltanschaulichen Systems sind – der Theosophie. Nicht, dass Mondrian der erste oder gar einzige Künstler ist, der sich intensiv mit dem okkulten theosophischen Weltbild auseinandersetzt,⁶ auch nicht, dass ihm eine besonders adäquate Umsetzung in die Malerei gelingt; sondern sein Weg in die Abstraktion – die er *Néo-Plasticisme* nennt – führt über l'esprit, den Geist. Nach einer Reihe von Versuchen in verschiedenen naturalistischen, symbolistischen oder expressionistischen Malstilen findet Mondrian in einem zweckentfremdeten Kubismus die Möglichkeit, über das so genannte Wesen der Dinge, über die „Wahrheit hinter den Erscheinungen“ nachzudenken. Ja, denken, denn er versteht seine Bilder als Meditationen über einen kurzen harmonischen Zustand des Kosmos, in dem die wirkenden Kräfte im Gleichgewicht sind, der aber im nächsten Augenblick erlischt und nur in der Erinnerung weiter besteht. Sein Anspruch besteht darin, eine objektive, bewusste, aber nicht kalkulierende Annäherung an die *Essenz* der Welt gefunden zu haben, und diese reine Wahrheit, nicht im Sinne der Richtigkeit, sondern der Unverborgenheit,⁷ die er mit Rhythmus und Harmonie umschreibt, in einfachste Vektoren horizontaler und vertikaler Linien und farbiger Flächen umzusetzen.

Das theosophische Weltbild unterscheidet den Kosmos gemäß der (neo)platonischen Ideenlehre in Stufen oder Sphären, die zwischen den Extremen der körperhaften Materie und des göttlichen Geistes variieren. Der sinnlichen Wahrnehmung der Natur und Dinge und der nachahmenden, abbildenden Kunst kommt nur eine getrübe, unklare Wiedergabe der Wahrheit zu; nur dem geistigen Betrachter öffnet sich ein tieferes Verständnis der durch die Dinge

5 Auch die Maler Charles Eduard Jeanneret/Corbusier und Amadée Ozenfant entwickelten ihren Malstil, den *Purismus*, aus dem *Kubismus*. Zu den vielfältigen Verknüpfungen zwischen den beiden Autoren des *Esprit Nouveau* und der zeitgenössischen Musikszene des Paris der 1920er siehe: Peter Binz, *Le Corbusier und die Musik, Bauwelt Fundamente* 120, Braunschweig/Wiesbaden, Vieweg, 1998, Kapitel 3, S.55-80

6 Piet Mondriaan (sic: die Namensänderung findet erst in Paris statt) wird am 14. Mai 1909 in die Loge der Amsterdamer Theosophischen Gesellschaft aufgenommen, hat sich aber bereits seit 1899 mit theosophischen Texten und Gedanken auseinandergesetzt; zudem ist zu Jahresbeginn 1912 die französische theosophische Gesellschaft sein erster Aufenthaltsort in Paris

7 siehe Beat Wyss, *Mondrian und Heidegger: ein moderner Paragone*, in: Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln, Dumont, 1996, S.35ff.

Wyss spiegelt die esoterische Kunsttheorie Mondrians geschicht in der Ästhetik von Heideggers Kunstwerksaufsatz von 1935

8 Michel Seuphor, *Piet Mondrian. Leben und Werk*, Köln, DuMont Schauberg, 1957, S.151

9 Michel Seuphor, *Piet Mondrian*, 1957, S.202

10 Kandinskys Datierung seiner frühen abstrakten unbetitelten Aquarelle auf das Jahr 1910 wurde wiederholt in Frage gestellt; ebenso gibt es eine ganze Reihe gegenstandsloser Bilder verschiedener Künstler im Vorfeld

11 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, München, Piper, 1912

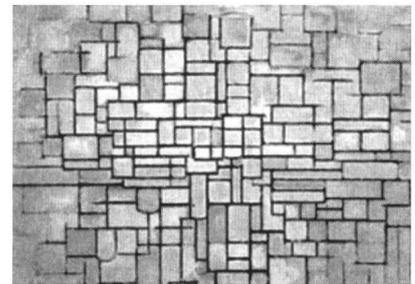
12 Vgl. Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, in: ders.: *Kleine Schriften*, Basel, Benno Schwabe, 1946; und: Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915
Vgl.: Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), München, Mäander, 1985

hindurchscheinenden Idee oder Energie, indem er sich in die Natur versenkt, sie kontemplativ sein lässt, statt sich ihr aktiv wissenschaftlich-technisch fragend zu nähern. In Mondrians Kunsttheorie kommt den Gemälden deshalb auch keine objektive Bedeutung als Werk oder gar Schöpfung zu, sondern sie existieren nur als Teil des theosophischen Erkenntnisprozesses oder als Anlass meditativer Betrachtung. Ziel dieser theosophischen Methode ist eine zunehmende Vergeistigung und Entstofflichung des Seins, die so genannte *spirituelle Evolution*, und letztlich eine Vereinigung mit dem Göttlich-Einen, was einer Erlösung aus dem endlosen Kreislauf aus Werden und Vergehen gleichkommt – dem indischen Nirwana. So ist auch die Bedeutung der Aussage von Mondrians Schüler und Biograph Michel Seuphor zu verstehen, dass Mondrian überhaupt nur ein einziges Bild male, stets dasselbe, doch dass dieses Bild ein „Jenseits der Kunst sei“.⁸

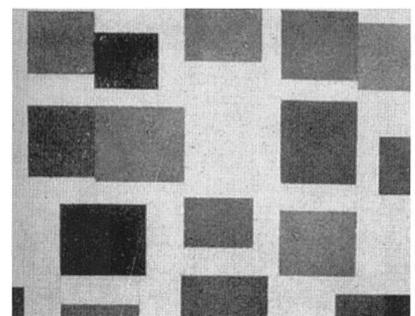
Während Delaunay gerade das vitale und drängend-rhythmische der Naturkräfte in rein farbig-flächigen Bildern unterstreicht, betrachtet Mondrian die Welt als Schauplatz eines ewigen Kampfes der extremen Kräfte, die man theosophisch als Licht versus Dunkel, Geist versus Materie, oder mit Nietzsche als *apollinisch* versus *dionysisch* bezeichnen kann. Mondrians abstrakte Kompositionen sind *Serien* oder *Variationen* über das Thema des dynamischen Gleichgewichtes als einem flüchtigen Moment der Ruhe und Harmonie, der das Wirkliche, Unmittelbare und Absolute ausdrückt in einer *plastischen Fuge*.⁹

Eine Harmonielehre der Malerei

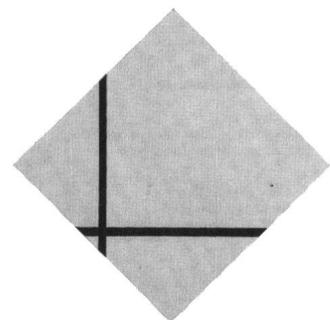
In der Hagiographie der abstrakten Malerei nimmt der seit 1896 in München lebende russische Maler Wassily Kandinsky eine bedeutende Stellung ein. Er gilt, wenn auch nicht unumstritten, als Begründer der gegenstandslosen Kunst.¹⁰ Zweifelsfrei bleibt seine Rolle als Kopf einer zweiten sezessionistischen Bewegung, der 1909 gegründeten *Neuen Künstlervereinigung München*, aus der 1911 die Gruppe *Der Blaue Reiter* hervorgegangen ist. Kandinsky hat als Maler ebenso wie Mondrian rasante stilistische Veränderungen durchlaufen, ehe er bei einem Parisaufenthalt 1906/7 die *Fauves* und Henri Matisse kennen lernt. In der Folge arbeitet Kandinsky an einer mehr und mehr auf reine Farb- und Formfragen reduzierten Malerei, deren Programm er 1912 veröffentlicht: „Über das Geistige in der Kunst“.¹¹



Piet Mondrian, *Komposition in Blau, Grau, Rosa*, 1913



Piet Mondrian, *Komposition in Farbflächen*, 1917



Piet Mondrian, *Komposition mit zwei Linien*, 1931

13 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System des transzendenten Idealismus. IV Hauptabschnitt. Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie, oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendenten Idealismus*, (1800), in: ders.: *Ausgewählte Schriften. Band 1. 1794-1800*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, S.680ff.

14 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912, S.23

15 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912, S.32; siehe auch: Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, in: Wassily Kandinsky/ Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München, Piper, 1912, S.74-100

16 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912, S.36ff

17 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912, S.49: „Im allgemeinen [sic] ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. / Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt. / So ist es klar, daß die Farbharmonien nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.“ Kandinsky selbst scheint synästhetisch veranlagt, zumindest hat er sich über Farbempfindungen während einer Lohengrin Aufführung geäußert, und räumt Betrachtungen über das Thema viel Platz ein.

18 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912, S.65ff.

19 Kandinsky bietet zwar eine theoretische Rechtfertigung der Abstrakten Malerei, aber nur als eine Möglichkeit in einem ansonst „anarchisch-freien“ Kunstfeld; wichtiger als die Frage der Form bleibt die Frage des Inhaltes, und gerade hier zögert Kandinsky, um nicht in die Nähe der ornamental-abstrakten angewandten Kunst des Jugendstils zu geraten

Kandinsky skizziert eine Kunstgeschichte, die um die Gedanken des Zeitgeistes und *Kunstwollens*¹² kreist, und die dem Modell der spirituellen Evolution von der niederen Materie zum göttlichen Geist folgt – auch er ein Theosoph. Kandinsky sieht die Rolle der Kunst nicht nur auf die Spiegelung beschränkt, sondern er sieht sie auch in der Pflicht die Vergeistigung, sprich Erlösung, der Gesellschaft voranzutreiben – und den Künstler berufen zu einer prophetischen Offenbarung des *Absoluten*. Die Anklänge an die Kunstreligion Schellings sind unverkennbar,¹³ doch zugleich bildet bei Kandinsky der Künstler als Organon des Geistes mit den zeitgenössischen Naturwissenschaftlern eine Avantgarde der Erkennenden, die gemeinsam eine innere Wahrheit der Welt offen legen, welche sich mit der Wiederaneignung religiöser und philosophischer Texte der Geisteswissenschaften und der neu begründeten Disziplin der Psychologie in der Theosophie treffen. Deshalb feiert Kandinsky die zeitgenössische Entdeckung der Elektronen und Radioaktivität als Bestätigung der theosophischen Theorie von der durchgeistigten Materie, und begrüßt eine spirituelle Physik, in der letzten Endes alles Energie sei.¹⁴

Kandinskys Kunsttheorie bleibt polar. Um die Kunst in den Rang einer Wissenschaft zu heben, fordert er das Zugeständnis einer anarchischen Freiheit, aber zugleich die Aufhebung der Willkür durch eine *innere Notwendigkeit*.¹⁵ Das Streben nach dem Geist als innerliches Prinzip bringt die Künste einander nahe, aber nur unter der betonten Abgrenzung ihrer äußeren Mittel, um wiederum eine Synthese der isolierten, absoluten gedachten Künste als monumentales Gesamtkunstwerk zu antizipieren.¹⁶

Eine immaterielle Malerei ist für Kandinsky eine auf Form und Farbe reduzierte, nicht mimetische Kunst. Als Modell des angestrebten Vergeistigungsprozesses, also der Überwindung der äusserlichen Schönheit zu Gunsten einer wahren, inneren, abstrakten Schönheit, dient ihm das Konzept der *Absoluten Musik*. Sie sei in der Lage, über das Sprachliche hinaus zu gehen, eine Erkenntnis jenseits der Begriffe auszudrücken, und die Seele des Betrachters direkt zu Resonanzen oder Vibrationen anzuregen, was Kandinsky auf die psychische Wirkung der Farben überträgt.¹⁷ Die Metapher des anregenden Klangs geht darüber hinaus, in der Seele des Betrachters sollen sich die gleichen Gefühle einstellen, wie beim Schöpfer im Entstehungsprozess des Bildes. Hier liegt allerdings ein hermeneutisches Problem: Der Betrachter als historisches Individuum wünscht Zugang durch Epoche, Stil und persönliche Handschrift des Künstlers; der metaphysische Geist hingegen ist weder an Raum, Zeit, Kultur oder Individualität gebunden, weswegen „wahre Kunst“ sowohl unzeitgemäß als auch

unverständlich und als Produkt der spirituellen Evolution trotzdem objektiv notwendig sein muss.¹⁸

Eine direkte musikalische Analogie steckt im Begriff Komposition: Darunter versteht Kandinsky eine komplexe Struktur aus Farben, Formen und untergeordneten Einheiten dieser Elemente, die einen „geistigen Inhalt“ auszudrücken vermag und die zur „großen Form“ des Bildes gefügt wird. Jedes malerische Element für sich besitzt Hauptklang und Beiklänge – die Farbe, die Form und die gegenständliche Bedeutung, falls vorhanden¹⁹ – und diese interagieren sowohl miteinander als auch mit dem Ganzen. Diese Kombination der Elemente Form und Farbe, deren Haupt- und Nebenklänge, sowie die Beziehungsverhältnisse von Elementpaaren oder -gruppen fasst Kandinsky unter dem Begriff des *Kontrapunktes* zusammen. Innerhalb der Bilder unterscheidet er die flüchtige *Impression* von der expressionistischen *Improvisation* und der ausgearbeiteten *Komposition*, und bezeichnet diese wieder nach Graden der Komplexität: Den einfachen Aufbau als *melodisch*, den durchgearbeiteten, anspruchsvolleren als *symphonisch*.

Die musikalische Analogie wird der sprachlichen gegenüber klar bevorzugt, dabei gleichzeitig die Einmaligkeit oder Reinheit jeder Kunst unterstrichen.²⁰ Das Gemeinsame der Künste berührt Kandinsky mit der Frage nach der Konstruktion in der Musik und greift Goethes Gedanken vom fehlenden *Generalbass* der Malerei auf,²¹ um dialektisch eine exoterische und esoterische Antwort zu präsentieren: Einerseits verweigert sich die Malerei grundsätzlich dem systematischen Zugang, andererseits wird gerade durch die Abstraktion die Form selbst zum Inhalt, fallen Konstruktion und Komposition in eins, wird die Subjektivität des Künstler hin zum Objektiven und Absoluten überwunden: „Als letzter abstrakter Ausdruck bleibt in jeder Kunst die Zahl.“²²

Absolute Musik

Der Begriff des *Abstrakten*²³ fand durch den Kunsthistoriker Wilhelm Worringer, dessen Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* 1908 in München erschienen war, als ein theoretisches Fundament des Expressionismus und der gegenstandslosen Malerei Eingang in die Künstlerkreise. Seine dualistische Theorie stellt einem vitalen Einfühlungsdrang, einem Verlangen des Subjekt sich im organischen Kunstwerk zu objektivieren und selbst zu genießen, einen transzendentalen Abstraktionsdrang gegenüber, bei dem das Subjekt zu geometrisch-kristallinen Gesetzmäßigkeiten und formale Notwendigkeiten jenseits der Natur strebt, zum *Absoluten*.²⁴ Die beiden Pole, die direkt an die

20 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912, S.87f.: „Die Töne der Farben, ebenso wie die der Musik, sind viel feinerer Natur, erwecken viel feinere Vibrationen der Seele, die mit Worten nicht zu bezeichnen sind. Jeder Ton kann sehr wahrscheinlich mit der Zeit einen Ausdruck finden, es wird aber immer noch ein übriges bleiben, was vom Worte nicht vollständig ausgeschöpft werden kann, was aber nicht luxuriöse Beigabe des Tones ist, sondern gerade das Wesentliche in demselben. (...) In dieser Unmöglichkeit, das Wesentliche der Farbe durch das Wort und auch durch andere Mittel zu ersetzen, liegt die Möglichkeit der monumentalen Kunst.“

21 Goethe im Gespräch (1807): „in der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist.“ zitiert nach: Wassily Kandinsky/ Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München, Piper, 1912, S.42

22 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. 1912, S.112-113. Eine Paraphrasierung pythagoräischen Gedankengutes, wonach die Kunst und die Musik ebenso wie der Aufbau des Kosmos auf der Herrschaft der Zahl beruhen.

23 Abstraktion hat eine lange Begriffsgeschichte in der Philosophie, die von Platon und Aristoteles über die Scholastik und die Neuzeit bei Locke, Hume u.a. bis zur Phänomenologie und Psychologie reicht; für diesen Text beschränke ich mich auf die unmittelbare Wirkung von Worringers Begriffspaar

24 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München, Piper, 1976 (Neuaufgabe), Kapitel I

von Nietzsche beschriebenen Kunsttriebe des *Dionysischen* und *Apollinischen* erinnern, erweisen sich als die Seiten ein und derselben Medaille – Kunst als Selbstentäußerung, oder mit Schopenhauer gesprochen: Überwindung des Individuums, Erlösung vom Willen.²⁵

Um dieses kontemplative Sich-verlieren des Subjekts im Kunstwerk zu ermöglichen, darf die rein formale und damit psychische Wirkung nicht gestört werden, weswegen Worringer naturalistische Imitation, Sujet, narratives Motiv oder andere nichtformale Bestandteile als sekundär und wesensfremd gegenüber dem *Absoluten Kunstwollen* bezeichnet.

Worringers Thesen folgen dem Verlauf einer Streitfrage der Musikästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei der die Konzepte der *Absoluten Musik* und des Gesamtkunstwerkes diametral aufeinander trafen. Auf der einen Seite stehen Richard Wagner und Franz Liszt unter der Fahne der Zukunft²⁶ und mit dem Konzept der Programmmusik, die eine dichterische Idee zum Ausgangspunkt und Inhalt des musikalischen Werkes macht, um dadurch den Verdacht Hegels gegen die Musik, nur unbestimmte Empfindung, nur inhaltloser Genuss statt Kultur und Geist zu sein, poetisch zu überwinden. Liszt antwortet mit der symphonischen Dichtung, Wagner mit dem Musikdrama als Gesamtkunstwerk aus Tanz, Dichtung und Musik und beansprucht, an die frühgriechische Tragödie als Ursprung der Kultur anzuknüpfen. Gemeinsam war beiden der Glaube an den hegelianischen Fortschritt vom Latenten zum Manifesten, die Geschichte als Selbstbewusstwerdungsprozess des Weltgeistes, und von daher die Notwendigkeit der Verknüpfung von Kunstwerk und theoretischer Reflexion, um dem Diktum Hegels über das Ende der Kunst und deren Überwindung durch die Philosophie zu entgehen.

Auf der anderen Seite steht als Wortführer der „Formalisten“ Eduard Hanslick, der die Schönheit, und damit das Wesen der Musik, im „Spezifisch Musikalischen“ verortet. Nicht der Ausdruck poetischer Programme, malerischer Sujets oder die Darstellung von Gefühlen, sondern die „tönende Form“ bilden Gegenstand und Material der Musik.²⁷ Die Musik wird nicht als eine sinnliche Erscheinung übergeordneter Ideen (Platon) oder Ausdrucksmittel geistiger Inhalte (Hegel) verstanden, sondern im musikalischen Werk verbinden sich akustisches Phänomen (Erscheinung) und strukturell kompositorisches Konzept (Idee), d.h. sowohl Form als auch Inhalt entstammen dem Boden der Musik. Die ästhetische Frage, ob Musik als „sprachlose Sprache“ über

25 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung. Drittes Buch*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Band 1*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986

26 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), *Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Band 6*, Frankfurt, Insel, 1983

27 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*. (1854), Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1989, Kapitel III, S.58ff.



Wassily Kandinsky, *ohne Titel*, 1910

oder unter der begrifflichen Sprache stehe, wird somit von Hanslick mit der Autonomie der Musik aufgelöst, die sich nur der Anschauung ihrer inneren logischen Prinzipien, nicht der äusseren sprachlichen Übersetzung öffne.²⁸ Diese Logik der Musik besteht in der thematisch-motivischen Arbeit des Komponisten²⁹ und drückt sich, gemäss Hanslick, am reinsten in der Instrumentalmusik als *Absoluter Musik* aus.³⁰

Ironischerweise stammt der Begriff der *Absoluten Musik* von Richard Wagner, der in seiner frühen Schrift über Beethoven damit das Unbestimmte, Objektlose aber auch Unendliche zu umschreiben suchte.³¹ Hier mischen sich die Bedeutungen des Begriffs absolut, als einerseits losgelöst vom Sinnzusammenhang, andererseits herausgehoben in das Allgemeine. Wagner benutzt den Begriff geschickt, um Beethovens Symphonien als Vollendung der Instrumentalmusik zu klassifizieren, aber auch mit dialektisch-historischem Hintersinn, sie als notwendige Vorläufer und Antithese zur Synthese seines Gesamtkunstwerkes zu qualifizieren.

Absoluter Wille

Friedrich Nietzsche wiederum überträgt das Instrumentarium der *Absoluten Musik* auf Wagner, indem er, noch mit Zustimmung des Meisters, die Musik nicht der dramatischen Handlung unterordnet, sondern in der Musik die erzeugende, hervorbringende, metaphysische Kraft erkennt. Die dionysische Musik verhält sich zur apollinischen Erscheinung der Bühne wie der *Wille* zur *Vorstellung* in Schopenhauers Philosophie.³² Mit anderen Worten: Die entgrenzende, über das individuelle heraushebende Wirkung der Musik ermöglicht gleichzeitig die pessimistische Wahrheit von der Nichtigkeit der Existenz am Beispiel des Untergangs des tragischen Helden zu offenbaren und trotzdem einen ästhetischen Genuss in Form einer temporären Aufhebung des Willens zu gewähren. Damit ist ein Grund für das spätere Zerwürfnis zwischen Wagner und Nietzsche genannt, weil bereits in der Tragödienschrift das Theatralisch-Schauspielhafte, also *Unechte*, und das Verführerisch-Romantische, also *Decadente*, als Vorwürfe gegen Wagner angelegt sind,³³ ebenso wie mit der Idee eines heroischen Pessimismus als Bejahung des Willens statt dessen Verneinung oder Aufhebung die kreative Umwertung Schopenhauers begonnen hat. Nebenbei bemerkt, die Auszeichnung der Musik als Abbild des Willens, als Abstraktion der Leidenschaften, ist von zweifelhaftem Wert, wenn man den *Willen* nach Schopenhauers Definition als blinden Drang zum

28 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1994, S.105ff.; Dahlhaus arbeitet hier die gedanklichen Verknüpfung von Hanslicks „musikalischer Logik“ mit der Sprachtheorie von Jacob Grimm und Wilhelm von Humboldt heraus

29 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1989, Kapitel III, S. 65: „Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.“

30 Hanslick geht mit der Forderung nach Gegenstandslosigkeit und Abstraktheit des musikalischen Ausdrucks soweit, die Vokalmusik als nicht eigentlich musikalisch zu bezeichnen

31 Richard Wagner, *Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden (1846)*, in: *Dichtungen und Schriften*. Band 9, 1983, S.24.

32 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: Colli/Montinari (Hrsg.): *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*. Band 1, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1988 (1999), S.107

33 Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in: *KSA*. Band 6, S.415ff.

Sein und ewiges Leiden versteht. Indem die *Absolute Musik*, bei Nietzsche wörtlich verstanden als Emanzipation von Sprache und Tanz und anderen aussermusikalischen Einflüssen, als späte Stufe ihres Entwicklungsprozesses erscheint, kehrt Nietzsche Wagners (und Hegels) historisches Modell auf den Kopf, das geschichtlich Späte ist das ursprünglich Reine.

Absolute Kritik

Immanuel Kant geht in der Kritik der Urteilskraft von 1790 dem Phänomen des objektiven, aber nicht-begrifflichen Entscheidungsvermögens nach, führt dazu die Differenzierung von „angenehm“, „gut“ und „schön“ ein, wobei er zu dem Fazit kommt, dass nur der „Geschmack am Schönen“ frei von Beeinflussung durch Vernunft und Sinne sei – und das Schlagwort vom interesselosen Wohlgefallen prägt. Die Schönheit muss, um allgemeingültig gedacht zu werden, frei vom subjektiven Gefühl des Angenehmen und des Begehrens sein, um als freies Spiel der Erkenntniskräfte gedacht zu werden. Schönheit muss ohne Begriff und Zweck des Guten sein, weswegen die Nützlichkeit als Zweckdienlichkeit, die Vollkommenheit eines Objektes als Übereinstimmung mit dem ideellen Begriff des Objektes als Kandidaten für das Schöne ausscheiden.³⁴

Aus diesem Unterschied folgt die Einteilung in angehängte Schönheit, *pulchritudo adhaerens*, die „nur“ als Ergänzung eines vollkommenen Dinges (und damit Verstandesurteils) auftritt, und in die freie Schönheit, *pulchritudo vaga*, als reine Form des Ästhetischen. Kant führt als Beispiel hierfür die Instrumentalmusik und die Arabeske ein, die „Phantasie ohne Thema“ und das abstrakte Bild.³⁵ Die Karriere dieser Aussage hat uns hierher geführt.

In seiner Einteilung der Künste verfährt Kant nach der Sprachanalogie, mit der Poesie als Königsdisziplin, aber an zweiter Stelle rangiert die Tonkunst, trotz des fraglichen Beitrages zur Kultur, und der Gefahr „reinen Tönens“ als einer begrifflichen Inhaltsleere. Die Malerei kommt zum einen konventionell als darstellende Kunst vor, zum anderen als Farbenkunst in Kombination mit der Musik als „Spiel der Empfindungen“, deren Inhalt in der Komposition als bedeutungsvoller Form liegt.³⁶

Die Begriffsferne, die Kant als Mangel der Musik (und Farbenkunst) kritisiert, wird in der Frühromantik von Wackenroder, Tieck, und Schelling zu ihrem Vorteil umgedeutet, aus der Sprachlosigkeit wird der Ausdruck des Unsagbaren, Unendlichen, *Absoluten*.

34 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Erster Abschnitt, Erstes Buch, Analytik des Schönen (1790), in: Wilhelm Weischedel (Hrsg.), *Immanuel Kant Werkausgabe. Band X*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, S.115ff.

35 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1974, S.146f.

36 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1974, S.257ff.

Absolute Architektur?

Friedrich Schelling prägt in seiner Philosophie der Kunst, mit der Kunst als Darstellung des Absoluten im Besonderen, das Schlagwort von der Architektur als einer gefrorenen, erstarrten oder konkreten Musik,³⁷ geht aber noch weiter mit einer direkten Äquivalenz von Architektur = Musik.³⁸ Da er die Musik als allgemeinste, unkörperlich-geistige Kunst der „reinen Bewegung“ beschreibt, die das Universum selbst ausdrückt, bleibt die Frage, was in der Architektur nach Abzug der Bewegung, in der Erstarrung bleibt: Die Selbstreflexion. Schelling deutet damit an, dass der Architektur, ebenso wie der Musik, das „Organische“, als der nachahmende Bezug zum Menschen, fehlt und deswegen ihre Formen *an sich* Bedeutung haben, durch Rhythmus (Gliederung), Harmonie (Proportion) und Melodie (Fügung).

Während die Diskussion über die Bedeutungsgeneration in der Musik als nicht abbildende, *Absolute Kunst* sich im 19. Jahrhundert voll entfaltet, und auch stark auf die kompositorische Praxis zurückwirkt, war die Möglichkeit einer von Nachahmung losgelösten Bildenden Kunst und Architektur zwar in der Nachfolge Kants angelegt, aber wird als Programm erst von Kandinsky formuliert. Erst die Kritik an der akademischen Praxis des historischen Stilzitats zusammen mit einer durch Schopenhauer, Nietzsche und den Symbolismus vermittelten Wiederbelebung frühromantischen Gedankengutes lenkte den Blick auf das *Absolute* in der Kunst, und die Diskussion um die Musik als deren reinsten Ausdrucksform.

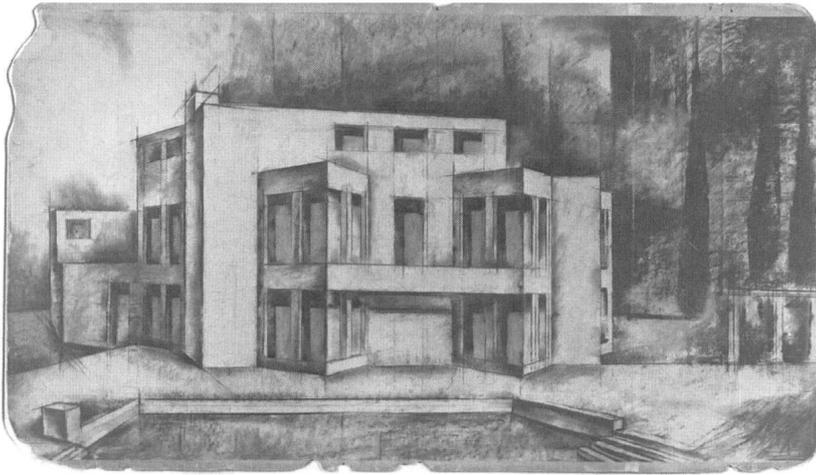
Zwar war die Malerei „schneller“ in der Adaption und dem kreativen Missverstehen der musiktheoretischen und philosophischen Schlagworte, aber auch die Architektur der frühen Moderne spricht musikalisch. Vor allem Schellings Begriff des Rhythmus, überlagert von der vitalistischen Philosophie, zieht sich als gemeinsamer Nenner durch sämtliche Schriften der Stilkünstler der Jahrhundertwende, wie Endell, van de Velde, Behrens, oder Poelzig.

Die niederländische *De Stijl* Bewegung, die sich während der Zeit des ersten Weltkrieges um Theo van Doesburg und Piet Mondrian bildet, wird durch die theosophische Spekulationen über das Universelle und das Harmonische bestimmt. Die Vorstellung einer Reinigung der Kunst überträgt *De Stijl* auf die Architektur, um sie ebenfalls auf ihre geistigen Elemente zurückzuführen: Raum, Zeit und Farbe. Aber an der Friktion zwischen *Absoluter Kunst*,

37 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst. II Teil. D) Architektur*, (1802-03), in: ders., *Ausgewählte Schriften: in 6 Bänden*, Band 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, S.400-426

38 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1985, S.401

39 De Stijl, *Schöpferische Forderungen*, (1922), in: Ulrich Conrads (Hrsg.), *Programme, und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, in: *Bauwelt Fundamente 1*, Braunschweig, Vieweg, 1981, S.61



Walter Gropius / Adolf Meyer, *Haus Kallenbach*, 1932

als einerseits universell und vergeistigt, andererseits auch losgelöst von der Gesellschaft, und den programmatischen Anforderungen an die Architektur, zerbrach die Gruppe. In einer zweiten Phase knüpfen sie formal an die elementaren Gesetzmäßigkeiten an, verkünden aber theoretisch das Aufgehen der bildenden Kunst im Gesamtkunstwerk Bau als plastische, konstruktive und funktionale Einheit: Kunst ist Leben.³⁹ Die Herrschaft des rechten Winkels, die Auflösung der Raumkanten in Scheiben und Durchdringungen, die Primärfarben und das Weiß, kurz, die architektonische *Komposition* – alles nur eine apollinische Spiegelung auf dem Meer der dionysischen Wahrheit, Funktionalismus aus dem Schoss des Transzendenten, Unaussprechlichen, Unbedingten?

Eine ähnliche Entwicklung ist bei Walter Gropius zu beobachten. Sein Interesse für eine auf prismatische Körper reduzierte Architektur wurde durch das Vorbild der mediterranen Tradition während seiner Spanienreise 1907 geweckt, und durch die Konfrontation mit geometrischer Monumentalkunst im Büro Behrens gesteigert. Ideengeschichtlich allerdings empfindet sich Gropius als Instrument des Kunstwillens, Werkzeug des Weltgedankens.⁴⁰

In den Werkbiographien erscheint die „expressionistische Phase“ quasi als Exkurs, die durch die Ausnüchterung zur Neuen Sachlichkeit ab 1923 überwunden wird. Dabei wird oft übersehen, dass Technik und Konstruktion nur ein zur Verfügung stehendes Mittel im Denken von Gropius ausmacht, dass einer künstlerisch-schöpferischen Aneignung hin zu einer Monumentalkunst harrt, oder anders gesagt, geistfähiges Material.⁴¹ Gropius hat den Industriebau nicht aus primär sozialen oder funktionalen Gründen als sein frühes führendes Untersuchungsobjekt gewählt, sondern er hat in ihm die Anlage entdeckt, die technische Form in eine Willensform zu überführen. Die technische Zweckform ist für ihn dabei genauso Material wie der Baustoff, der als Widerstand im künstlerischen Übersetzungsprozess zu einer allgemeinen Idee überwunden werden muss.⁴² Diese Hervorbringung der Idee beschreibt Gropius 1910 mit Begriffen wie: Ordnung, Notwendigkeit, Umwertung, Rhythmus, Wille, Abstraktion – die alle dem hier skizzierten Diskurs entstammen.

40 Walter Gropius, *Was ist Baukunst?*, (1919) in: Probst/Schädlich: *Walter Gropius. Band 3. Ausgewählte Schriften*, Berlin, Ernst & Sohn 1988, S.63f.

41 Und das sowohl in seinen Texten zur Industriearchitektur vor dem 1. Weltkrieg, wie auch während der „expressionistischen Phase“ des Arbeitsrates für Kunst im revolutionären Berlin 1918/19, als auch noch in den sachlicheren Texten ab 1923; Vgl.: ebd. Probst/Schädlich, *Walter Gropius. Band 3. Ausgewählte Schriften*, 1988

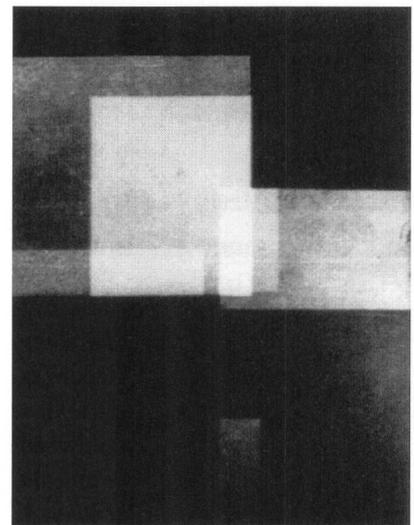
42 Walter Gropius, *Monumentale Kunst und Industriebau*, in: Probst/Schädlich: *Walter Gropius*, 1988, S.28ff. Die Quellen Worringer und Riegl werden im Text ausdrücklich genannt.

43 Deutsches Filmmuseum Frankfurt (Hrsg.): *Sound & Vision. Musikvideo und Filmkunst*, (Katalog), Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1993, S.72ff. Die Titel im Einzelnen: *Dreiteilige Farbsonatine* von Hirschfeld-Mack (Bauhaus Dessau), *Film ist Rhythmus* von Hans Richter (Berlin), *Symphonie Diagonale* von Viking Eggeling, *Opus 2, 3 und 4* von Walter Ruttmann (Berlin), *Images mobiles* von Fernand Leger (Paris), *Entr' Acte* Francis Picabia/ René Clair

44 Wassily Kandinsky/ Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München, Piper, 1912, S.111

Abspann: Absoluter Film

1925 wurde in Berlin eine Filmmatinee der *Novembergruppe* gegeben, eben jener Künstlervereinigung, der sich 1918/19 auch Gropius angeschlossen hatte, und aus der die meisten der Bauhaus-Meister und die Mitglieder der *Gläsernen Kette* entstammen. Gezeigt wurden abstrakte Animationsstummfilme, in Begleitung moderner Musik, von Hirschfeld-Mack, Richter, Eggeling, Ruttmann, aber auch Leger und Picabia.⁴³ Der Titel bezog sich explizit auf die musikalische Terminologie Kandinskys, da die meisten der Regisseure aus der gegenstandslosen Malerei und dem Umkreis des Bauhaus kamen und den Film als Fortführung der von Kandinsky im *Blauen Reiter* veröffentlichten Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* ansahen. Kandinskys Konzept zu einer Symphonie unabhängiger künstlerischer Elemente – musikalischer Ton, körperlich-seelischer Klang, farbiger Ton⁴⁴ – die sich autonom in der Zeit entwickeln, kann als Synthese aus absoluter Kunst und Gesamtkunstwerk gelesen werden, deren Möglichkeiten im Medium Film noch erweitert wurden. Aber der Begriff des *Absoluten* diente in erster Linie als gemeinsame Plattform unterschiedlicher Filmkünstler, die sich einem gegenstandslosen, nicht-narrativen abstrakten Kunstfilm verschrieben hatten, der sowohl nach musikalischen Gesetzen komponiert, als auch von Avantgardemusikstücken begleitet wurde. Inhaltlich dagegen waren die romantischen Vorstellungen des *Absoluten* als des Transzendent-Geistigen in die Kritik geraten, und von einer formal-technischen Sprache der neuen Sachlichkeit ersetzt: Aus dem *Kunstwollen* war *Gestaltung* geworden.



Hans Richter, *Rhythmus 21*, 1921, Filmfotografie