

Monochord, Kunst der Fuge, Boogie-Woogie

Autor(en): **Hartmann Schweizer, Rahel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Tec21**

Band (Jahr): **130 (2004)**

Heft Dossier (Jahr) **Summumsausgabe 130 Jahre**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-108490>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

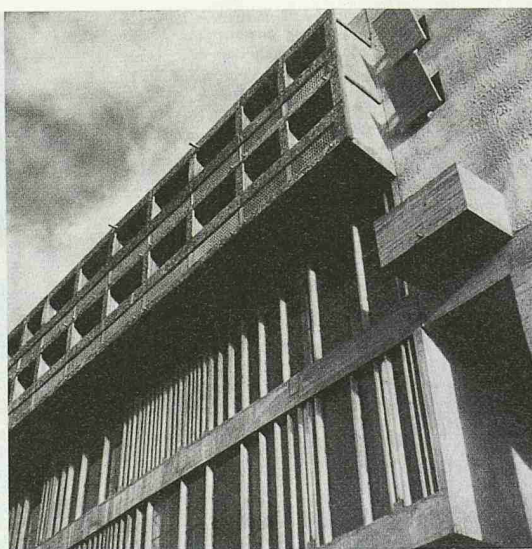
chen Metrum und Harmonik den bedingenden Rahmen für den freien Ausdruck des Künstlers aus.

Freies, künstlerisches Spiel innerhalb der Grenzen der mathematischen Struktur gibt es aber in der Architektur nicht nur als Launen der Witterung, sondern, gleich wie im Jazz, als spontane Äusserung des Architekturschöpfers, der auf diese Weise seinem Charakter und seiner Persönlichkeit Ausdruck gibt. Darin, wie er den ihm auferlegten Grundraster füllt, die ihm auftragene Aufgabe löst, schafft er ein persönliches Kunstwerk: Le Corbusiers Grundrisse und Fassaden besitzen ähnlich wie jene von Mies unverkennbares Gleichmass; doch da und dort durchbricht Le Corbusier das Schema, variiert er das Ebenmass, fügt einen Vorsprung in die glatte Wand, spart eine grosse Fläche aus, setzt die gleichlaufenden Bänder gegeneinander ab, «improvisiert» in den Fassadenraster und auch in das Grundrisschema eine ganze Formenvielfalt. Das selbe geschieht im Jazz in der individuellen Akzentuierung des Rhythmus durch den Schlagzeuger: er legt Zwischenschläge, überraschende Akzente in das Grundmass, baut ganze Rhythmusfiguren, variiert, lässt Zwischenräume: Er schafft eine eigene, zu seiner individuellen Spielweise gehörende Melodik des Rhythmus.

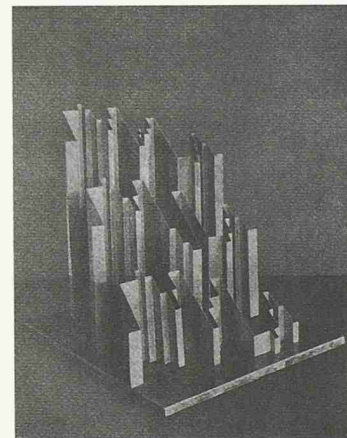
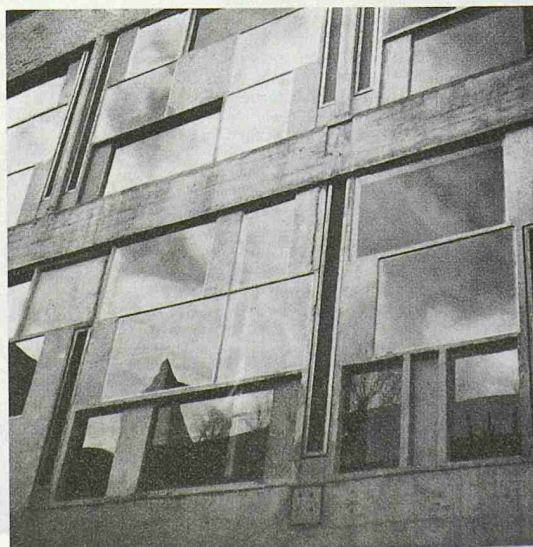
Da zeigt sich nun ein nächstes: Nur selten kommen Ordnung und Spiel solcherart zueinander. Kaum ein Künstler steht vor einem Schema zuerst, dem er dann das, was er zum Ausdruck bringen möchte, aufsetzen würde, sondern das eine verschmilzt für ihn zum Vornherin ins andere: Er schafft die Ordnung und die spielerische Variation in einem. Ein und dieselbe Form oder Folge von Formen stellt zugleich ein besonderes, eigenes und einmaliges Gebilde dar und schliesst einen Grundrhythmus mit ein, der dadurch, dass er aus allen Einzelheiten spricht, dieselben zu einem Ganzen zusammenhält. Die künstlerische Persönlichkeit des Musikers oder Architekten kommt so doppelt zum Ausdruck, in zwei Aspekten: einmal in der Eigenart seiner Erfindungen und seiner Formenwelt, einmal in der besonderen Weise, wie er ihnen ein regelndes Grundschema, eine Ordnung fühlbar macht.

Das ist theoretisch formuliert; wie nimmt es sich im Jazz, wie in der Architektur aus?

Der Instrumentalist im Jazz improvisiert eine Melodie, er erfindet freie Linien, melodische Figuren, in welchen er sein Empfinden und seine Stimmung ausspricht. Doch er setzt seine Melodiefolgen so ab, führt die Linien so, dass in ihnen ein gleichmässiger Rhythmus fühlbar wird; er rhythmisiert also die Melodie, macht in ihr ein rhythmisches Gleichmass fühlbar. Und es gehört zur Eigentümlichkeit des modernen Jazz, dass auf diese Weise der Rhythmus in ein eigenartiges Schwingen kommt; es entsteht ein gleichmässiges, atmendes



Hier ist ein Grundmass (rechtwinklige Rasterteilung) vielfach abgewandelt und von Akzenten durchbrochen, ein schematisches Grundmass melodisiert. Le Corbusier, Kloster La Tourette: oben Hauptfassade, unten Hoffassade



JOHANN-SEBASTIAN BACH:
Fuge: es-moll/minor
Monument créé d'après les données d'H. Nouzeau par Grégoire Marz, Bauhaus Dessau

Henri Nouveau: Stereometrische Darstellung von vier Takten (52 bis 55) der Es-Moll-Fuge von Johann Sebastian Bach, die posthum - 1966 - realisiert wurde. (Metall, 74 x 82 x 86,5 cm. Entwurf 1928, Replik 1966, Bauhaus-Archiv)
(Bild aus: «Henri Nouveau (1901-1959): au-delà de l'abstraction», Ausstellungskatalog, Paris 2002)

Zahlenverhältnissen, die zu «erstarren» Proportionen komponiert werden, sondern auch dem Rhythmus. Der Faktor Zeit, welcher der Musik immanent ist, fließt in bildende Kunst und die Architektur ein, wobei Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge» vielleicht die Inspirationsquelle ist. Henrik Neugeboren (1901–1959) ist einer der wieder entdeckten Künstler, die das Thema beschäftigt hat. Henri Nouveau, wie er sich auch nannte, der in Budapest, Berlin und Paris – bei Nadia Boulanger – eine musikalische Ausbildung genoss und 1927–1929 am Dessauer Bauhaus weilte, entwirft 1928 die Plastik einer stereometrischen Darstellung von vier Takten (52 bis 55) der Es-Moll-Fuge von Johann Sebastian Bach, die posthum – 1966 – realisiert wurde.

In der Architektur ist es einmal mehr Le Corbusier, der den Ton angibt, bzw. Iannis Xenakis, der in den 1950er-Jahren massgeblich am Bau des Klosters La Tourette in Eveux bei Lyon (1955–59) beteiligt war und unter anderem die Fenstergliederung konzipierte. Die Abstände der in den Beton eingelassenen Glasflächen, die so genannten «Pans de Verre Ondulatoires» mit ihren geschossweise zueinander verschobenen Rhythmen, erinnern an die Kontrapunkte, Transformationen und Spiegelungen einer Fuge.

Aber Jazz und Architektur? Wieder ist es die Fuge, die

Schweben, das gleichsam auf seinen Flügeln die Melodie trägt und zusammenhält. Am schönsten zeigt sich das in der Improvisation etwa eines Saxophonspielers, der ohne jede Begleitung Melodien entwickelt: da gibt es rasche, flüssige Läufe, scharf abgesetzte Staccato-Stufenfolgen im Wechsel mit hingezogenen Klängen und weichen Figuren, eine Formenvielfalt, aus welcher aber ein stetiger Rhythmus klingt, der dem Vielen Einheit gibt.

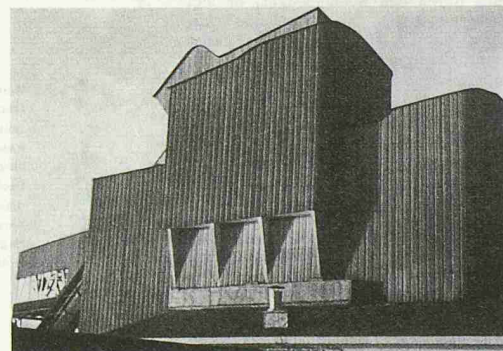
In der Architektur lässt sich etwas Ähnliches verfolgen: Alvar Aaltos Bauten zeigen die mannigfachsten Formen, eine reiche Skala plastischer Figuren: Da gibt es aufsteigende Abtreppungen im Wechsel mit eleganten Geraden, Absätze, Rundungen, Stufen, geschwungene Bögen, überraschende Buchten und Vorsprünge, die sonderlichsten Melodien. Dennoch ist alles eingefangen in ein unausgesprochenes, ordnendes Grundmass, das aus allem spricht und alles verbindet: in den verschiedensten Formen ist es da. Und auch bei Alvar Aalto kommt jene eigenartige Leichtigkeit zustande, die den modernen Jazz so kennzeichnet, eine schwerelose Eleganz, ohne Dogma und ohne hartes Prinzip, in einen geschmeidigen Rhythmus aber doch zurückgebunden.

Damit sind wir für den Jazz und für die moderne Architektur von zwei Seiten her an einen mittleren Ort gekommen, in welchem die eine Seite mit der andern sich vereinigt: Die eine führt zum melodisierten Rhythmus, zum variationsreichen Spiel des Schlagzeugers — zu den Formvariationen Le Corbusiers —, die andere zur rhythmisierten Melodie, der Improvisation eines Instrumentalsolisten — dem Formenreichtum Aaltos —. Beidemale befinden wir uns in einem Bereich, der Ordnung und Spiel, Notwendigkeit und freien Ausdruck, Rationalität und Spontanität in einer schwebenden Mitte vereinigt. Diese Gemeinsamkeit der beiden Künste hat ihre Wurzel darin, dass für beide sowohl eine Grundordnung wie auch der unmittelbare künstlerische Ausdruck zum innersten Wesen gehört, wenn auch in sehr unterschiedlichem Masse: Die Architektur bleibt immer an bestimmende Bedingungen gebunden; sie ist nicht Kunst des reinen Ausdruck-Gebens, sondern ist auf einen Zweck gerichtet und auf einen Benutzer zugeschnitten: es sind ihr so von allem Anfang an Ordnungen bedingend auferlegt: Raumprogramm, Bauvorschriften, technische Konstruktionsanweisungen. Demgegenüber ist der Jazz als Musik eine Kunst des reinen, zwecklosen Ausdrucks, zu welcher aber ihrem Ursprung und dem Wesen der Improvisation nach eine ordnende Rhythmik gehört. — Hier taucht nun manches auf, das neben dem die beiden Künste Verbindenden sie voneinander abhebt: es sind aber Unterschiede, die schliesslich darin begründet sind, dass das eine Musik, das andere jedoch Baukunst ist.

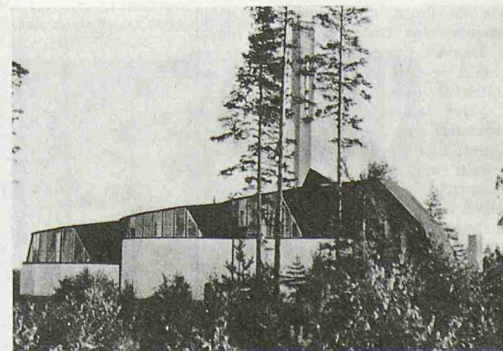
354



Auch da gibt es eine rechtwinklige Grundordnung, die vielfach variiert wird: die Horizontalen sind an einer Stelle abgesetzt, die Träger springen aus der glatten Wand vor und über die Dachlinie hinaus und sind in verschiedenen Abständen dazu gesetzt. Alvar Aalto, Wohnhaus Sunila, Finnland



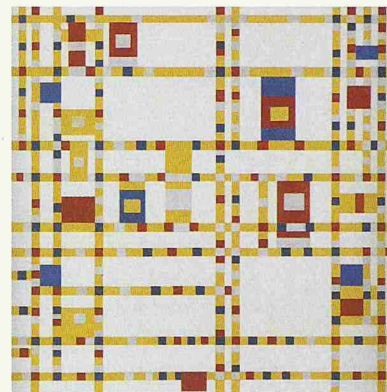
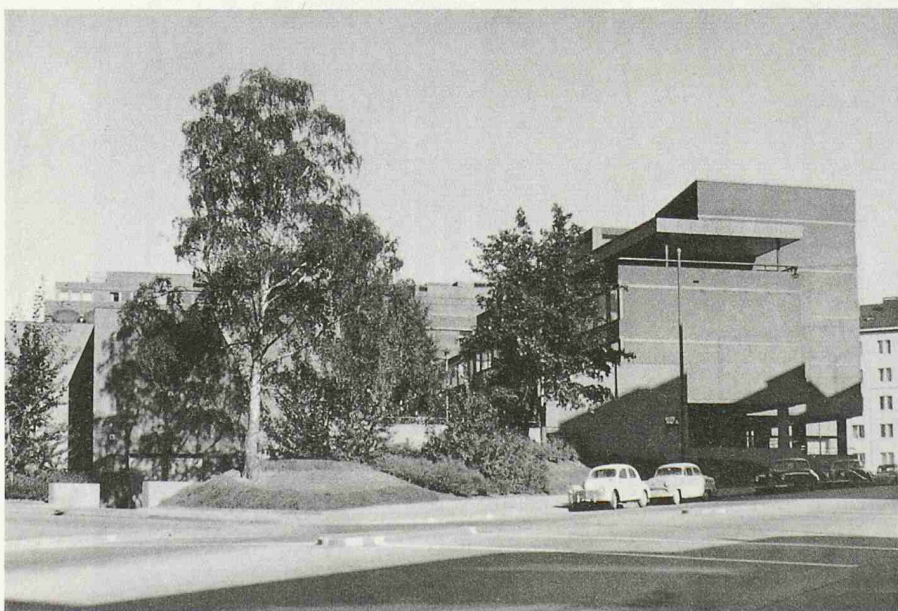
Jeder Absatz, jeder Linienzug ist bei diesen Bauten Aaltos in Finnland einer Melodiefigur vergleichbar: jede dieser Figuren aber ist von dem selben, eigenartigen Rhythmus; er spricht aus jeder einzelnen Form und macht so die Einheit des Ganzen aus. Oben Papierfabrik Varkaus, unten Kirche in Imatra



Schweiz, Bauzeitung • 79. Jahrgang Heft 21 • 25. Mai 1961



Die Stufen und Abtreppungen, ihre vielfältigen Melodien, zeugen alle von dem selben Geist, von dem selben Rhythmus, der also, indem er in jeder besonderen Form zur Geltung kommt, das Ganze zusammenhält. Verwaltungsgebäude der finnischen Altersversicherung in Helsinki von Alvar Aalto



Piet Mondrians «Broadway Boogie-Woogie» von 1942/43 (Bild aus: «The Museum of Modern Art», London 1984)

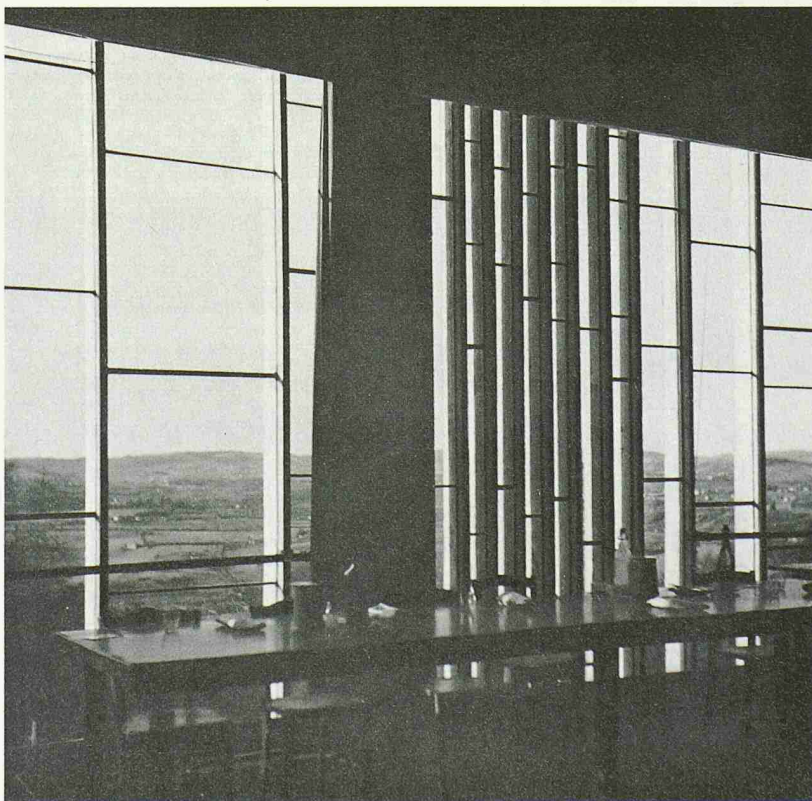
die Verbindung schafft, als in den 1950er- und 1960er-Jahren Bachs Fugen als Jazz-Material entdeckt werden und im Pianisten des Modern Jazz Quartet, John Lewis, einen neuen Interpreten finden.

In dem Artikel von Rudolf Schilling aber geht es nicht um Dux und Comes, um Symmetrie und Umkehrung, sondern um eine weitere, darüber gelegte Schicht: die Improvisation der Umgebung – «die Bäume, die Häuser und Kamine der Nachbarschaft (...) die fahrenden Wolken, die Pracht eines Abendhimmels» –, die sich in den gebrochenen Verglasungen spiegelt.

Als Illustration hätte sich Piet Mondrians «Broadway Boogie-Woogie» von 1942/43 geradezu aufgedrängt.

Literaturauswahl

- 1 Paul Naredi-Rainer: «Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L.B. Albertis». Graz, 1975.
- 2 Christophe Duvivier, Marius Joachim Tataru, Jean-Jacques Duparcq, Marc Cohen: «Henri Nouveau (1901–1959): au-delà de l'abstraction», Ausstellungskatalog. Somogy Editions d'Art, Paris, 2002.
- 3 Peter Bienz: «Le Corbusier und die Musik». Vieweg, Braunschweig, 1999.



Tafel 26