

Architektur und Musik sind miteinander verwandt: Musik formt reine Zeit, Architektur reinen Raum (in der Großdimension). Musik zählt freilich zu den ›freien‹ Künsten, die Architektur nicht; der radikale Autonomieanspruch der Dekonstruktivisten, die auch mit Unbaubarem oder Ungebautem aufwarten, könnte daran gleichwohl Grundlegendes ändern. Gemeinsam ist Architektur und Musik die mathematische Dimension, die Angewiesenheit auf Konstruktion. Das verschärft sich für das post-traditionelle Komponieren mit seiner Errungenschaft der Präkomposition. Die Planungen zu Musikwerken ähneln dem Planungsstadium von Gebäuden. Musik und Architektur ist weiter die Spannung zwischen Materialität und Idealität gemeinsam.

Diese strukturellen Ähnlichkeiten erhalten neue Brisanz durch die Affinität zwischen der dekonstruktivistischen Architektur und den radikalen Komponisten der Zweiten Moderne: ihr gemeinsamer Zug zum Renaissancekünstler, der auch in Nachbarbereichen tätig ist, theoretisiert und philosophiert, sich auf das Handwerkliche (den »Kapellmeisterkomponisten« à la Feldman) nicht herabziehen läßt und politisch denkt.

Daniel Liebeskind

Jeder hat einmal im Jahr *sein* künstlerisches Erlebnis. Im Jahre 2000 war es für mich das Jüdische Museum in Berlin von Daniel Liebeskind, damals noch unbestückt und daher als Architektur und nicht als Museum begehbar. Seit Kindeszeiten erträumte ich mir solche Architektur. Schräge Wände, quere Balken, asymmetrische Proportionen, überhaupt die Vermeidung jedweder vorgeblicher klassizistischer Ideale, aber auch die Konterkarierung des Nützlichkeitsprinzips – so sollten Bauten sein; phantasievoll, kühn, gewagt, nie dagewesen, jedoch im Aufbau streng und nicht-ornamental, sozusagen doch kein Manierismus, trotz der anticlassizistischen Attitüde. Zaha Hadid nennt eine solche Strategie die Vermeidung des 90°-Winkels. Das Jüdische Museum freilich ist kein Werk der Vermeidung, sondern definiert einen neuen und einen eigenen Stil. Er ist die Kombination einer Vielzahl von widerstrebender Linien im dreidimensionalen Raum, die als Linien sichtbar gemacht werden, um Räume anzudeuten oder zu konstituieren, nicht aber um Flächen auszubalancieren. Das Jüdische Museum hat genügend Eigenkomplexität, um als Architektur, als Werk eigener Substanz – und nicht erst im konkreten Gebrauch – bestehen zu können. Wäre es weiterhin leer – man ginge dorthin, um der Architek-

Claus-Steffen Mahnkopf

Raum, Klang, Architektur

aber auch: Zeit, Erinnerung und Prozeß

tur willen und um dessen, was sie sagt. Und natürlich erkannte ich mich wieder, denn 1988, als das Jüdische Museum entworfen wurde, komponierte ich mein Klavierstück *Rhizom Hommage à Glenn Gould*, das auf die gleiche Weise mit versprengten und vektoralisierten Mikadostäben arbeitet.

Interdisziplinär

Die Verknüpfung von Musik mit anderen Künsten, die seit geraumer Zeit geradezu modisch ist, ist alles andere als neu oder gar ein Besitz der neuen Musik. Daß die abendländische Musik der Verknüpfung mit religiösen Texten ihre Existenz verdankt, braucht ebenso wenig in Erinnerung gerufen zu werden wie die alles andere als unbedeutende Operntradition. Die Verknüpfung von Musik und Raum war freilich niemals zentral oder prominent. Ich meine nicht die Rücksichtnahme der musikalischen Gattungen auf ihren Aufführungs- und Repräsentierungsort – Kammermusik ist anders strukturiert als Orgelmusik oder Musik für großes Orchester –, sondern Musik, die strukturell die Verräumlichung ihres Klangkörpers zum Parameter der musikalischen Konstruktion erhebt. Man denkt unwillkürlich an die Mehrchörigkeit – die Partitur von Tallis' *Spem in alium* für vier im Kirchenkreuz angeordnete Doppelchöre nimmt auf diese Anordnung Rücksicht. Man denkt auch an die Akustik des Bayreuther Festspielhauses und den spatialeren Klang des *Parsifal*, man denkt an die Fernorchester in Mahler-Symphonien.

Das prominenteste Werk der Verknüpfung von Musik und Raum ist freilich Nonos *Prometeo*, das nicht zufällig in eine Zeit fällt, in der die Live-Elektronik Echtzeit-Spatialisationen möglich machte. Der *Prometeo* ist deswegen paradigmatisch, weil er die Konsequenz einer Gattungsverschiebung ist. Nono beabsichtigte bekanntermaßen nach *Al gran sole carico d'amore* ein weiteres Bühnenwerk als ein Werk der Verknüpfung von Musik und Theater, gab das Theater aber zugunsten von Raum auf. Die *Tragedia dell'ascolto* ist eine Verbindung von Musik und Architektur, ihr Thema das Hören selber, nicht die Allianz mit Sichtbarem. Musik und Architektur ist somit die Verbin-

derung von Musik und Raum. Dabei gibt es drei Möglichkeiten. 1. Geschrieben wird Musik für bestehende Räume, Gebäude, Landschaften; Musik wird auf bereits existierende Situationen hin maßgeschneidert. 2. Musik für Räume, die eigens für diese gebaut oder eingerichtet werden und somit integraler Bestandteil der Komposition sind; berühmtestes Beispiel ist Renzo Pianos Arbeit für Nonos *Prometeo*. 3. Musik für Nicht-Räume, eine Option, die in der gegenwärtigen Diskussion völlig übersehen wird (die Musik von Steven Kazuo Takasugi ist darauf spezialisiert¹).

1 Vgl. Steven Kazuo Takasugi, *Vers une myopie musicale*, in: Claus-Steffen Mahnkopf et al. (Hg.), *Polyphony & Complexity* (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, vol. I), Hofheim/Taunus 2002.

3 Peter Eisenman, *Die blaue Linie*, in: Andreas Papadakis, *Dekonstruktivismus. Eine Anthologie*, Stuttgart 1989, S. 150.

4 A.a.O.

2 Vgl. Wolfram Ette, *Thesen zu Musik, Technik, Raum*, in: *Musik & Ästhetik* 24 (2002).

5 A.a.O., S. 151

Verräumlichung

Posttonale Musik tendiert zur Verräumlichung, weil die Option zielgerichteter harmonischer Bewegung, die traditionellerweise den Zeitpfeil erlebbar macht, entfällt. Neue Musik – atonale – schlägt sich somit mit der Verräumlichung herum, der sich Strawinsky von vornherein zuschlug und der sich die Wiener Schule durch Gegenstrategien zu entwinden suchte. Es ist daher kein Wunder, daß Raummusik in der posttraditionellen Phase auf den Plan tritt. Umgekehrt gilt aber und um so mehr, daß die zeitliche Dimension zunehmend schwieriger zu gestalten, ja zu erreichen ist. Prozesse, mithin Entwicklungen in der Form mittlerer Größe, sind daher beliebt, obgleich auch sie die Mikrozeit nicht plausibel machen können. Ohne Zeitlichkeit, die mehr ist als basale, ist aber musikalische Erinnerung – sowohl in einem Stück wie an dieses – kaum denkbar. Die Verräumlichung (in) der neuen Musik ist daher alles andere als ein Segen.² Sie ist aber auch keine Crux, sondern eine Herausforderung.

Dekonstruktivismus und Zweite Moderne

Es ist kein Zufall, daß – wie der Zweiten Moderne in der Musik die Wiederbesinnung auf die Wurzeln in der Zweiten Wiener Schule zentral ist – auch der Architektur-Dekonstruktivismus sich auf die einstige konstruktivistische Avantgarde besinnt: die moderne (sowjet-)russische Architekturtheorie des Konstruktivismus in der Zeit des Leninismus, vor Stalins Würgegriff, in den 1920er Jahren mit ihrer der russischen Sprache innewohnenden Leitunterscheidung zwischen *строительство* (Konstruktion qua Bauen; sozial konnotiert) und *конструкция* (Konstruktion qua Struktur; formal konnotiert). Die ›Abstrakte Architektur‹, ihre konzeptuelle Nähe zu Architekturphantasien, wird erst jetzt urbane Wirklichkeit, nachdem die technologischen und

konzeptuellen Fortschritte gemacht wurden (etwa Überwindung statischer Inhibitionen) und sich die Produktion von einem reinen Nützlichkeitsdenken partiell emanzipiert hat. Die wesentlichen Prinzipien von damals waren Komplexität, Nichtlinearität, Konstruiertheit, Technizität, Reflexion auf epistemologischen Grundlagen, Poly-Dimensionalität, Theoriearbeit, Gesellschaftsbezug mit Revolutionsanspruch, Utopie des Noch-nicht-Dagewesenen, Poesie als Ziel und die Mathematisierung, vor allem die Entdeckung nicht-euklidischer Optionen.

Eisenman ist der Ansicht, daß erst jetzt ein wahrer moderner Baustil möglich ist. (Der Funktionalismus der klassischen Epoche war folglich bloß eine antithetische Reaktion.) Denn: »Es muß gefragt werden, warum es der Architektur derart schwerfällt, in das posthegelianische Reich einzutreten. Die Antwort ist, daß die Architektur einfach die am schwierigsten zu dislozierende Disziplin ist. [...] Die Architektur steht somit vor einer schwierigen Aufgabe: Sie muß das, was sie lokalisiert, dislozieren.«³ Daher gilt: »Heute ist es notwendig, chirurgisch zu sein, in die Metapher zu schneiden, um die Katachrese bloßzulegen, in den Atopos zu schneiden, um einen neuen Topos freizusetzen.«⁴ Damit ist der Postmoderne in der Architektur, die sich seit den 1960er Jahren (Robert Venturis *Complexity and Contradiction in Architecture*), ähnlich der Poly-stilistik in der Musik, für eine Doppelcodierung unterschiedlicher stilistischer und historischer Zuordnungen in einer spielerischen Weise stark machte, der Kampf angesagt. Die »Contradiction« wird immanent in der Struktur(bildung) gesucht, nicht im Äußerlichen des Dekors und der Fassaden. »Will die Architektur einen posthegelianischen Zustand erreichen, so muß sie sich von der Starrheit und Wertstruktur (der) dialektischen Gegensätze entfernen. So können beispielsweise die traditionellen Gegensätze zwischen Konstruktion und Dekoration, Abstraktion und Gegenständlichkeit, Figur und Grund, Form und Funktion aufgelöst werden. Die Architektur könnte mit der Erforschung des ›Dazwischen‹ innerhalb dieser Kategorien beginnen.«⁵

Dieses Dazwischen, keineswegs eine leere oder schale Metapher für mangelnde Genauigkeit, erheischt ein grundlegend geändertes Koordinatensystem der ästhetischen Kategorien und der konstruktiven Prinzipien. Tschumi, ein luzider Theoretiker, beschreibt, repräsentativ für die ganze Richtung, seine dekonstruktivistische Architekturarbeit anläßlich seines *Parc de la Vilette-Projekts* in Paris mit folgenden Kategorien: Bruch, Ent-Strukturierung, Disjunktion, Fragmentation, Dissoziation, post-

humanistisch, Dekonzentration, Verzerrung, Überlagerung, »radikale Kluft zwischen Signifikant und Signifikat oder – in architektonischen Begriffen – zwischen Raum und Aktion, Form und Funktion«⁶, mit Abgrenzung, Abtrennung und Verschiebung. Er definiert die »Methode der Trennung« folgendermaßen: »1. Ablehnung des Begriffs Synthese zugunsten der Idee der Dissoziation der disjunktiven Analyse; 2. Ablehnung des traditionellen Gegensatzpaares Benutzung und architektonische Form zugunsten einer Übereinander- oder Nebeneinanderstellung zweier Begriffe, die unabhängig und auf ähnliche Weise identischen Methoden der architektonischen Analyse unterzogen werden können; 3. bei der Methode würde der Nachdruck auf Fragmentierung, Superposition und Kombination gelegt; daraus entstehen dissoziative Kräfte, die sich im ganzen architektonischen System ausbreiten, dessen Grenzen überschreiten und eine neue Definition nahelegen. Die Konzeption der Trennung ist mit einer statischen, autonomen, strukturellen Sicht der Architektur nicht vereinbar. Sie ist aber nicht antiautonom oder antistrukturell, sondern führt einfach zu ständigen mechanischen Operationen, die systematisch Dissoziation (Derrida würde *Differenz* sagen) in Raum und Zeit bewirken, wobei ein architektonisches Element nur funktioniert, wenn es mit einem programmatischen Element, mit der Bewegung von Körpern oder mit sonst etwas kollidiert. Auf diese Weise wird die Disjunktion zu einem systematischen, theoretischen Werkzeug für die Erzeugung von Architektur.«⁷

Zu meiner eigenen Musik

Ich arbeite seit zwei Jahren an einem Komplex von Zyklen, die etwa sieben Jahre in Anspruch nehmen werden und auf ein zweites Musiktheater hinauslaufen, dessen Titel *void – Archäologie eines Verlustes* lautet. Es geht um die Auswirkungen des radikalen Kulturbruchs auf die heutige, auf unsrige Zeit, der für mich in der Auslöschung der europäischen Jüdenheit, dem Zweiten Weltkrieg, der Exilierung (bzw. Zerstörung) der geistigen und wissenschaftlichen Eliten und der Zerschlagung der europäischen Einheit besteht. Um diese Leere überhaupt musikalisch darstellen und thematisieren zu können, bedarf es einer neuen musikalischen Sprache, die ich erst über mehrere Jahre, und zwar in Zyklen mit ganz unterschiedlichen künstlerischen Problemstellungen, mir erarbeiten muß. Die Zyklen sind in Form von Hommages an Künstler geplant. Einer bezieht sich auf György Kurtág und thematisiert mit einem Konzert für Gitarre

und Kammerorchester die Erinnerung an die untergegangene Kultur der autonomen Kunstmusik, ein anderer bezieht sich auf Thomas Pynchon und dessen paranoides Weltverständnis, ein weiterer auf Daniel Libeskind und ein vierter auf Zaha Hadid. Die letzten drei sind mit Fragen der Architektur mehr oder weniger direkt verbunden.

1. Meine *Hommage à Zaha Hadid* ist ein Werk für räumlich verteiltes großes Orchester, sechs Soloschlagzeuger mit geräuschhaften und metallischen Instrumenten und Spatialisation mittels Live-Elektronik. Die Idee ist, die poetische Dimension von Zaha Hadids Bauten bzw. Entwürfen einzufangen und in eine Raum/Musik-Skulptur zu überführen. Die computer-gesteuerte Spatialisation ist nötig, um zur gegebenen Aufstellung der Klangkörper jederzeit auch »Alternativen« zur Verfügung zu haben, die die basale Anordnung konterkarieren können. Die Geräuschebene ist der nicht nur klangliche, sondern auch »semantische« Kontrapunkt zur Welt der von Instrumenten hervorgebrachten Musik.

2. Meine *Hommage à Daniel Libeskind* ist eine Folge von 62 sich teilweise überlappenden Miniaturen, die sämtliche Instrumentationskombinationen vom Solo bis zum Sextett in drei Büchern, also in drei zusammenhängenden Abschnitten, die einzeln oder zusammen gespielt werden können, durchspielen. Das Werk zeichnet Baupläne des Jüdischen Museums in Berlin von Libeskind nach und verwandelt sie in eine konzentrierte, nicht-dramatische Musik expressiv miteinander verhakter Linien ohne binnenmotivisches Geschehen. Die kühle Expressivität des Baus, die Semantik des »between the lines« und die Dekonstruktivität von Formen mögen auf diese Weise ein musikalisches Äquivalent finden.

3. Meine *Hommage à Thomas Pynchon* ist musikalisches Theater, buchstäblich Musik für ein Theaterhaus, auch ein Theater, also ein Spektakel, ein Event, freilich als gründlich subvertiertes. Sie beginnt, mit extrem hartem Ensemble, wie ein Konzert, das aber in verschiedenen Etappen durch die Live-Elektronik und den Einsatz einer *écriture automatique électronique* in eine Musikanstallation verwandelt wird, freilich in eine laute, nervige und alles andere als beschauliche, die, trotz des Auftritts eines intervenierenden Cellostücks, derart überhand nimmt, daß sie sich zur Gänze verselbständigt. Dies ist wörtlich zu nehmen. Einmal zeitlich, weil dieses musikalische Theater kein Ende hat, das Werk sozusagen ewig dauert, zum anderen in der räumlichen Erfassung des Theaterhauses selbst. Der erschöpft das Konzert fliehende Besucher wird beim Verlassen feststellen, daß alle Räume und

6 Papadakis, *Dekonstruktivismus* (Anm. 3), S. 176.

7 A.a.O., S. 177.

zwar ganz unterschiedlich von dieser écriture automatique électronique beschallt werden. Ja, er wird beim endgültigen Verlassen des Gebäudes Zeuge eines weiteren Stücks, das sich qualitativ vom Inneren des Gebäudes Gehörten absetzt. Ich könnte mir durchaus vorstellen, daß diese Musik-Installation die ganze Stadt erfaßte und somit urbanistisch relevant würde, was aber ausgesprochen unrealistisch ist.

Der Zyklus besteht aus folgenden Einzelstücken:

The Tristero System für »hartes« Ensemble (4 Picc, 2 Bcl, 3 Trbn, 2 Perc, 2 Pf) [18']

The Courier's Tragedy für Violoncello (notiert auf 12 Systemen, für Frank Cox komponiert) [18']

W.A.S.T.E. für Oboe (weitgehend Mehrklänge) und Live-Elektronik (realisiert im Experimentalstudio der Heinrich Strobel Stiftung des SWR) [18']

D.E.A.T.H. für Mehrspur-Tonband (Material: Oboenmehrklänge, klangverarbeitet im angeführten Experimentalstudio) [12']

4. Mein Musikthater *void* greift selbstverständlich auf alle Erfahrungen dieser Projekte zurück, so auch auf die räumliche Dimension im allgemeinen, auf die architektonische Dimension des Spielorts im besonderen. Ich möchte noch nicht soviel von diesem Musiktheater verraten, doch sei erwähnt, daß ich eine Begehung des Holocaust-Turms des Jüdischen Museums vorsehe, die den spezifischen Klang dieses Leerkörpers einfangen möchte (dabei ist eine Fassung als Klanginstallation durchaus denkbar).

Klang und Kunst

Seit es Klangkunst gibt, ist sie in Gefahr, sich auf Kosten komponierter Musik profilieren zu müssen, dergestalt, daß diese altmodisch, obsolet, jedenfalls nicht up-to-date sei. Die komponierte Musik hingegen argwöhnt, in der Klangkunst sei viel Klang (und Design), aber wenig Kunst. Vielleicht hilft eine Klärung der Unterschiede bei solchen Streitereien. Klangkunst geht es um die Identität von Klang, Musik um die Differenz von Klang und Wesen. Klangkunst konzentriert sich auf den Klang als solchen und ist glücklich, wenn sie diesen haarfein trifft. Musik hingegen ist in diesem Zusammenhang weniger das Komponiertsein (also die Differenz zwischen Schrift und Klang), sondern das Musiziertwerden wesentlich. Das aber führt zu je verschiedenen klanglichen Realisierungen des gleichen musikalischen Werks. Ein Vergleich einer Beethoven-Symphonie mit Karajan und

26 Gardiner macht dies schlagartig klar. Um sol-

che Differenzen geht es der Klangkunst nicht. Das ist der Klangkunst ein Vorteil, den Komponierenden ein Nachteil. Als kritischer (und dekonstruktivistischer) Komponist bin ich natürlich an Differenzen interessiert, weil nur sie Freiheit ermöglichen. Daher nähere ich mich dem Genre Klang-Installation von der Komponistenerfahrung her; die *Hommage à Thomas Pynchon* etwa ist so konstruiert, daß sie bei jeder Einrichtung anders klingen wird und das Moment des Aufgeführtwordenseins bestimmter Materialien bewahrt.

Vers une deconstruction d'espace

Schwer tue ich mich mit der Ästhetik von Landschafts-Klanginstallationen und ihren holistischen, nicht selten spiritualistischen Konzepten. Als Künstler, der an die Aufklärung auch auf eigenem Gebiet glaubt, vermisse ich das Explosive, ja Revolutionäre, dessen die Urbanistik der entbürgerlichten Metropolen bedürfte. Vielmehr befürchte ich eine reibungslose Einpassung in die ohnehin akustisch vielfältige Welt, wie sie ist, eine Integration in eine Spaßgesellschaft, die den Unterschied zwischen Kunst und Unterhaltung nicht mehr kennt. Wenn schon für Räume – seien sie vorgegeben, konstruiert oder absolut virtuell, also inexistent – komponiert wird, dann sollte das Resultat so verstörend und widerstrebend sein, wie alle radikale neue Musik. Verrat an ihr wäre eine, welche die Idee des Whirlpools auf das Surroundprinzip übertrüge, abgesehen davon, daß jede rave-party dergleichen besser vermöchte.

Raum, Klang und Architektur genauso wie Musik mit ihren zeitlichen Dimensionen der Erinnerung und der Prozeßhaftigkeit müssen, wollen sie zusammengehen und dabei Kunst sein, sagend zu denken geben. Wahrnehmung und Sinnlichkeit sind zwar konstitutiv, reichen aber nicht hin. Libeskind hat dies mit seinem neuesten Bau, dem Kriegsmuseum in Manchester, einmal mehr vorgeführt. Die musikalische Antwort steht noch aus. ■

(Der Text ist die stark überarbeitete Fassung eines Vortrages, den der Autor im Rahmen des Symposions Musik und Architektur bei den Darmstädter Ferienkursen 2002 gehalten hat.)