

Musik als Bauaufgabe

Konzerthäuser in der zeitgenössischen Architektur

Musik und Architektur haben im Feld der Akustik eine unmittelbare Schnittfläche. Musik benötigt Raum, um zu klingen. Jedes Musikstück, ob Choral, symphonisches Konzert, Pop- oder Jazzstück erhält erst durch den spezifischen Ort, in dem dieses erklingt, sei es Kirche, Philharmonie, Konzerthalle oder Jazzclub, seine ganz besondere Qualität. Neben den akustischen Anforderungen, die es zu berücksichtigen gilt – für die in der Regel spezielle Fachleute und zunehmend weniger die Architekten selbst verantwortlich zeichnen – sind es auch andere sinnliche Komponenten, für die die Architektur direkt verantwortlich ist und die Qualität eines Konzertbesuches ausmachen. Dieses »Eingestimmtwerden« auf das Ereignis Musik macht die »Bauaufgabe Musik« für die Architektur so besonders interessant, zumal dort, wo ein gestalterisches Gesamtkonzept entwickelt und der Versuch einer Verräumlichung und Verbildlichung von Prinzipien in der Musik unternommen werden kann. Hierbei wird die Aufgabe, »Orte der Musik« zu entwerfen und dabei Funktion und Form in der Auseinandersetzung mit der Musik »stimmig« auszubalancieren, zu einem ganz besonderen Versuchsfeld und Experimentierlabor für die zeitgenössische Architektur. In diesem einzigartigen Entwurfsthema – nur noch vergleichbar mit Museen und Theatern – wird Architektur in eine unmittelbare Beziehung zu einer anderen Kunst gesetzt, für die es zur Umgebung und Wirkungsstätte wird. Im besten Fall resultiert hieraus das »Gesamtkunstwerk«, das die Einzelwirkung der Künste in ein Gesamtes potenziert und hierbei mehrere Sinne einbezieht.

Die integrative Idee der Architektur als Zentrum und Vermittlerin der Künste, wie sie in Kulturbauten – ob Museen, Theater oder Konzerthäuser – anklingt, stellt einen der letzten verbleibenden Freiräume für die Architektur dar. Im Gegensatz zu den enorm restriktiven Verwertungsinteressen, auf die Architektur bei anderen Bauaufgaben zu reagieren hat, ist hier eine besondere gestalterische Intention nicht nur erlaubt, sondern häufig auch besonders gewünscht. Hier kann und darf Architektur über das hinausgehen, was normalerweise in den »alltäglichen« Bauaufgaben von ihr an gestalterischer Freiheit erlaubt wird. Dieser

besondere gestalterische Impetus wird in der Regel auch von den meist öffentlichen Bauherren erwartet, die in einem Konzerthaus immer auch eine ikonographische Funktion sehen, die auf ihre eigene Rolle als Initiator und Financier des Vorhabens verweist.

Was zusätzlichen Reiz und Ansporn für die besondere gestalterische Formulierung gibt, ist die Frage nach dem besonderen Verhältnis von Musik und Architektur, das sich explizit in dieser Bauaufgabe stellt. Dabei geht es nicht nur um phänomenologische Bezüge, die es möglicherweise zwischen den beiden Künsten gibt, sondern vor allem auch um grundlegende, das Wesen betreffende Implikationen für beide. Im wesentlichen ist dies die Frage nach einer zeitlichen Komponente in der Wahrnehmung von Architektur, inwieweit musikalische Zeitlichkeit architektonisch vermittelbar ist. Hier schließt sich eine architekturtheoretische Fragestellung an entsprechende musikästhetische Theorien an, die Begriffe wie Materie und Raum als konstituierende Elemente in der Musik beschreiben (hier sei vor allem auf die Forschungen Ernst Kurths hingewiesen). Denn neben aller offensichtlichen Unterschiedlichkeit, was vor allem ihre äußere Gestalt betrifft, sind es strukturelle (Mathematik als Grundlage, Rhythmus als Organisationsmuster usw.) und daraus hervorgehende terminologische Verwandtschaften (»Komposition«, »Architektonik«), die beide Künste mehr als zufällig miteinander gemein haben. Und obwohl es bei den Architekten nur wenige oder gar keine Aussagen zu diesem besonderen Zusammenhang der beiden Künste gibt, so lassen sich doch immer wiederkehrende »Bilder« und »Motive« erkennen, in denen bestimmte Elemente dieser Beziehung manchmal mehr unbewußt thematisiert werden.

Entwicklung eines Bautypus

Da sich die gestalterische Freiheit im eigentlichen »Zentrum« der Nutzung, im Konzertsaal, aus akustischen Gründen einschränkt – so ist neben der »Schuhschachtel« als überlieferte Optimalform eines Konzertsaales bisher noch der Arena- und Amphitheatertyp zu finden¹ –, wird der »Formwille« im wesentlichen auf die Außenwirkung des Gesamtkörpers (einschließlich aller Nebenfunktionen) oder auf die besondere Konzeption und Gestaltung der Bewegungsflächen innerhalb des Gebäudes verwendet. Gerade in diesem letzten Punkt scheint ein Anknüpfungspunkt an die Zeitlichkeit der Musik vorzuliegen, wenn sich innerhalb einer linearen Wegstrecke, gewissermaßen als kinematischer Prozeß, Zeiterfahrung in einem sich verändernden architektonischen

1 Anmerkung der Redaktion: Eine darüber hinausgehende, flexiblere Form von Konzertsaal als aufführungspraktisch variabler Experimentierort zeitgenössischer Musik wurde in den *Positionen* 50/2002 in dem Artikel von Gisela Nauck *Ein Musikhaus für das 21. Jahrhundert. Das Zentrum für zeitgenössische Oper und Musik* (S. 43-47) vorgestellt.

Eindruck darstellen läßt. Hier wird das eigentlich unveränderlich-statische Gebäude als dynamische Wirkungsform interpretiert, wodurch das Bauwerk durch eine sequentielle Abfolge von Modulationen in der Wirkung auf den Betrachter scheinbar in Bewegung gerät und zeitliche Wirkung erzeugt.

Unterschieden sich Konzertsäle bis in das 20. Jahrhundert hinein formal-äußerlich nur unwesentlich von ähnlichen öffentlich-kulturellen Bauaufgaben wie Theater oder Museen, so änderte sich dies spätestens 1964 mit Hans Scharouns Berliner Philharmonie, die einen Typus kreierte, der geradezu paradigmatisch für spätere Vertreter zur Bauaufgabe wurde. Scharoun entwickelte das Konzerthaus als architektonisierte Landschaft um das Zentrum des Orchesterpodiums herum, indem die Zuhörerbereiche wie »Weinberge« (Scharoun) konzentrisch um die Musik angeordnet wurden. Aus dieser Idee einzelner, blattartiger Zuhörerbereiche wird nicht nur die gesamte innenräumliche Struktur des großen Saales generiert (auch die Decke im Konzertsaal wiederholt diese Struktur), sondern auch die sie umgebenden Plateaus und Absätze der Treppen- und Foyeranlage folgen diesem formalen Element. Letztlich spiegelt auch die Außenform des Gebäudes in seiner zeltartigen Silhouette und die Rampenerschließung des Außenbereichs diesen Grundgedanken wider. Somit ergibt sich neben der kontemplativen Funktion des Musikhörens auch eine über das Musikhören hinausgehende kommunikative Funktion, die in der Philharmonie ihren sichtbaren Ausdruck findet. Diese soziologische Komponente des Musikhörens, dieser soziokulturelle Aspekt, der mit dieser Art von Tätigkeit zwangsläufig verbunden ist, fand bei Scharoun nicht nur in dem neuen Typus des Konzertsalles, dessen Konzept sich aus der Beobachtung ableitet, wie sich Menschen um eine Darbietung konzentrisch gruppieren, sondern eben auch in der Art und Weise Ausdruck, wie die Aufenthalts- und Erschließungsbereiche zum essentiellen Bestandteil des Entwurfkonzepts wurden (vgl. Abb. 1).

Ähnlich terrassenförmig organisiert wie der Konzertraum umschließen diese vielfältig nutzbaren Bereiche (sie sind sowohl Erschließung, Teil des Pausenfoyers, Wartebereiche usw.) den inneren Saal und stellen mit ihren Durchbrüchen die Verbindung von Innen zum Stadtraum her. Dadurch, dass die einzelnen Plateaus unterschiedlich hoch gelegen und unterschiedlich groß sind, ergibt sich ein fein abgestimmtes Gefüge von »privateren« und »öffentlicheren« Zonen, die je nach Präferenz für ein mehr oder weniger gewolltes Interagieren mit dem Öffentlichen genutzt



werden können. Diese besonderen Aspekte von Kommunikation und Interaktion sind es denn auch, die den Typus des Konzerthauses seit Scharoun dauerhaft bereicherten und ihn zu einem Grundtypus für Konzertsäle machten, wie im Nachfolgenden aufgezeigt werden soll.

Neuere Tendenzen im Konzerthausbau

Renzo Piano hat eine Reihe von Gebäuden entwickelt, die mit Musik direkt oder indirekt zu tun haben (IRCAM/Paris, Prometeo/Venedig und Mailand, Auditorium/Turin, Kulturzentrum/Neu Kaledonien, Musicaltheater/Berlin, Auditorium/Parma und Auditorien/Rom). Obwohl die für die unterschiedlichen Orte entwickelten Projekte höchst unterschiedliche Anmutung besitzen, so sind doch gewisse Ähnlichkeiten zwischen den Projekten feststellbar, was die Fragen nach Großform, gestalterischer Anmutung, Materialität und Farbigkeit angeht. Das mit einer bereits langen und konflikthaltigen Planungsgeschichte versehene Projekt für drei Auditorien in Rom, das 1994 initiiert, immer noch seiner Vollenendung harret, kann als beispielhaft für die Generierung einer bestimmten Formensprache gesehen werden, in der die Funktion des Gebäudes als Ort der Musik bildhaft in Architektur umgesetzt wird. Die entsprechend den unterschiedlichen Saalgrößen in ihrer Maßstäblichkeit differenzierten Baukörper werden um ein zentrales Amphitheater gruppiert, das für Open-Air-Veranstaltungen genutzt werden kann und eine modernen Variante der antiken Agora darstellt. Eine gewisse Assoziation zu Käfern, die »von einer gemeinsamen Schüssel fressen« (Renzo Piano) stellt sich bei der Betrachtung des Wettbewerbsmodells ein, eine weitere Referenzebene bilden die Gebäudeformen mit

Abb. 1: Innenansicht des großen Konzertsalles der Berliner Philharmonie (Foto: Reinhard Friedrich, Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Archiv der AdK Berlin)

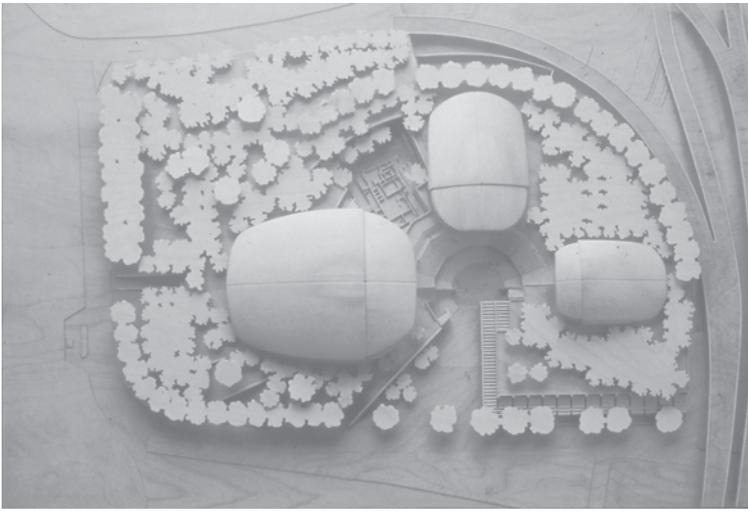
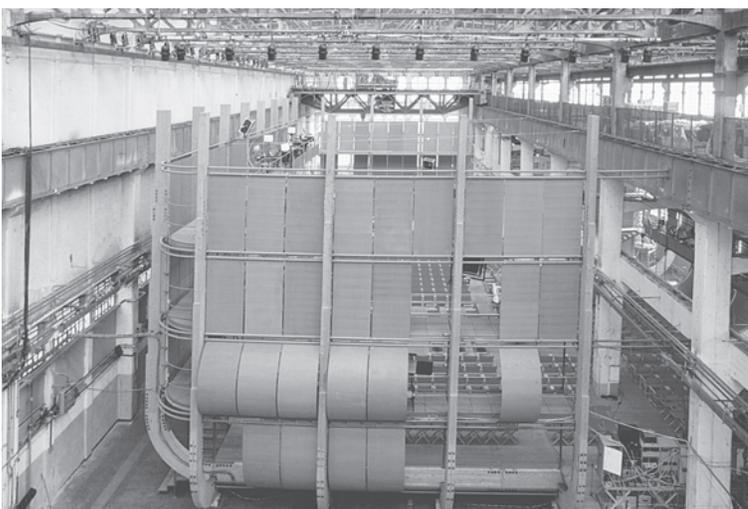


Abb. 2: Modell für Renzo Pianos Auditorium *Parco della musica* im Stadtteil Flaminio von Rom, dessen zwei kleineren Konzertsäle aus Beton, Holz und Blei im April 2002 eingeweiht worden sind. (Foto: Moreno Maggi)

den bauchigen Formen von Streich- oder Zupfinstrumenten, die deren Haptik und Materialität als Resonanzkörper zum Vorbild zu nehmen scheinen. Piano vergleicht denn auch die Anmutung der drei Gebäude mit großen Musikinstrumenten, deren drei Typologien eine Familienähnlichkeit wie Violine, Bratsche und Cello aufweisen sollen (vgl. Abb. 2).

Der größte Saal mit 2 700 Plätzen besitzt ein ganz der Tradition Scharouns verpflichtetes zentrales Orchesterpodium mit aufsteigenden Reihen; auch die fraktal gebrochene Struktur von schuppenartigen Deckenelementen im Inneren des Saals verweist auf das Berliner Vorbild, wo hingegen die wieder sehr einheitliche Großform der Dächer diese innere Feinstruktur negiert. Äußere Schale und innere Saalform stehen somit nicht in morphologischem Zusammenhang. Im Gegensatz zu Scharoun, einem Vertreter des »Organischen Bauens« ist Renzo Pianos Architekturauffassung stärker der »Klassischen Moderne« verpflichtet, die sich durch Vereinheitlichung des architektonischen Ausdrucks mittels einfacher geometrischer Grundformen auszeichnet. Im Fall der Auditorien macht diese Verein-

Abb. 3: Renzo Pianos Innenarchitektur für die Aufführung von Luigi Nonos *Prometeo* in Mailand. (Foto: Gianni Berengo Gardini)



heitlichung im äußeren Bild aller drei Säle auch insofern Sinn, als die drei Konzerträume in Funktion sehr unterschiedlich ausfallen und entsprechend unterschiedliche Saalgeometrien besitzen.

Während der große Saal noch dem Scharounschen Schema folgt, fallen die beiden kleineren Säle unter den Typus der »Schuh-schachtel«. Der kleinste Saal weist zusätzlich eine hohe Flexibilität in der Nutzung auf (vergleichbar mit dem IRCAM-Studio in Paris), woraus sich eine Veränderbarkeit von Größe und Form des Konzertraums ergibt. Würde also die unterschiedliche Saalform in allen drei Fällen bis in die Außenform fortgesetzt werden, so entstünden sehr disparate Gebäudeformen, eine Einheitlichkeit und »Familienähnlichkeit« wäre daraus nicht abzuleiten.

Ebenfalls eine Analogie zu übergroßen Musikinstrumenten weist der temporäre Einbau zur Aufführung von Luigi Nonos Komposition *Prometeo* auf. Bühne, Auditorium und die nötigen Bewegungsflächen für Musiker und Besucher wurden als großes Möbel realisiert, das in bestehende Innenräume eingestellt werden kann (vgl. Abb. 3).

Bisher wurde dieses Konzept für die Renaissance-Kirche San Lorenzo in Venedig und für eine Fabrikhalle in Mailand realisiert. Der schiffsähnliche Einbau aus Holz (»Barca«) wurde für die speziellen Forderungen des Komponisten an die akustischen und szenischen Bedürfnisse zur Aufführung seiner Oper *Prometheus* oder die *Tragödie des Hörens* entwickelt. Auch hier ist die Analogie zu einem riesigen Musikinstrument gewollt. Unterstrichen wird dies durch die gewölbte Außenform des Auditoriums, deren Holzkonstruktion an Schiffsspanten oder an die innere Konstruktion von Streichinstrumenten erinnert. Die gewölbten Formen der Holzkonstruktion, die Piano auch für die Auditorien in Rom benutzte, um Intimität und Kontemplation im Musikgenuss in ein architektonisches Bild zu übersetzen, verweisen neben ihrer Gestaltanalogie auch auf andere sinnliche Qualitäten von Streichinstrumenten.

Die besonderen Klangeigenschaften, der Geruch und die haptischen Qualitäten des Holzes in Zusammenhang mit dem raumakustischen Aufführungskonzept Nonos machen *Il Prometeo* zu einem nachwagnerianischen Gesamtkunstwerk, das in der Verbindung von Musik, Architektur und Schauspiel ihr Potential schöpft.

Daniel Libeskind. Eine völlig andere Bezugsebene zur Musik ist in den Projekten des Architekten Daniel Libeskind erkennbar. Bediente sich Renzo Piano bei der Vermittlung von

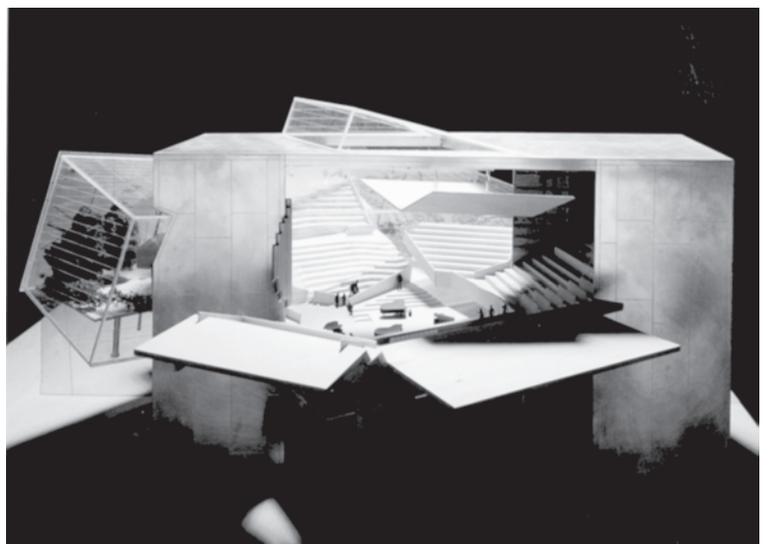
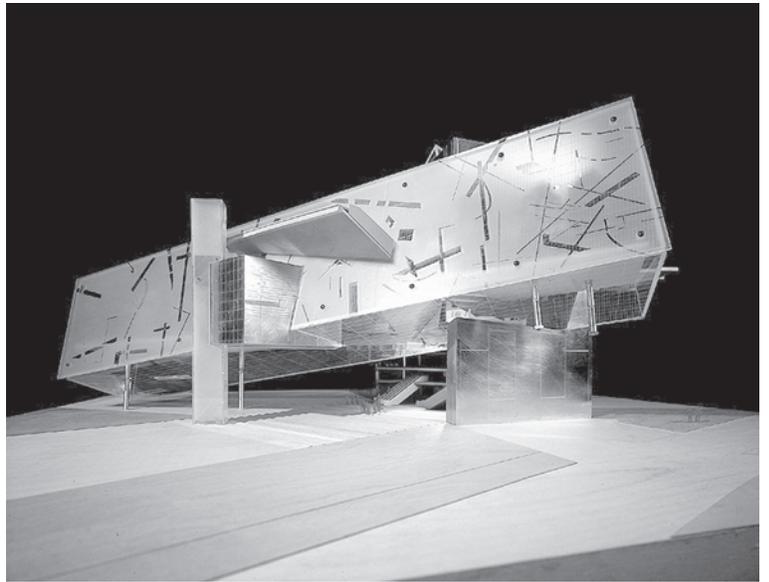
musikalischer Funktion in architektonische Gestalt noch der Metapher des Musikinstruments, so werden bei Libeskind die kategorialen Qualitäten der Musik als Zeitkunst zu den Bezugsfeldern für die Architektur. In Libeskind's Architektursprache scheint die Architektur als »gefrorene Musik« wieder aufzutauen und vermittelt den Eindruck, sie könne die ursprünglich musikalische Bewegungsdynamik im architektonischen Kunstwerk adäquat darstellen (vgl. Abb. 4 und 5).

Das in Realisierung befindliche Projekt für die Philharmonie Bremen nimmt diesen dynamischen Aspekt in der Musik, um hieraus ein formales Gestaltkonzept für die Architektur zu generieren. (Bezeichnenderweise findet sich auf einem Wettbewerbsplan zur Bremer Philharmonie die Bezeichnung »ungefrorene Musik« vermerkt!) Im Brennpunkt von städtebaulichen Achsen und funktionalen Verbindungen entsteht eine Komposition, die ihre Gestalt in der Überlagerung und Durchdringung verzerrter kubischer Geometrien erhält. Musik als energetisches Phänomen wird unmittelbar in eine dynamische Architektursprache übersetzt. Der Bewegungsvorgang im musikalischen Geschehen gerinnt in eine fragile architektonische Momentaufnahme von »gefrorener Bewegung«. Im Kulminationspunkt der einzelnen Baukörper gelingt es Libeskind – durchaus selbstverständlicher als Renzo Piano –, die komplexe, gebrochene Struktur des Scharoun'schen Konzertsaaltypus gestalterisch und kompositorisch zu integrieren.

Dem kollektiven Moment der Musikdarbietung (»Musik ist daher eine grundlegende ausstrahlende Form jeder Stadt«, Libeskind) wird mit der Integration eines öffentlichen »Stadtfoyers«, das neben seiner stadträumlichen Bedeutung die Verteilerfunktion für die angeschlossenen Konzerträume erhält, besonders Rechnung getragen.

Urban Future Organization (UFO). Dynamik in Form einer topographischen Landschaft, die die Altstadt Sarajevos mit der Neustadt verbinden wird, ist das architektonisch-gestalterische Motiv des gewonnenen Wettbewerbs zu einer Konzerthalle der internationalen Architektengruppe Urban Future Organisation (UFO) aus London. Die Scharoun'sche Landschaft aus terrassierten Ebenen wird hier zur unterirdischen höhlenhaften Katakombe, die mit ihrem begehbaren Dachabschluss Teil eines öffentlich zugänglichen Parks werden soll (vgl. Abb. 6).

Die innere Erschließungsstruktur wird durch Rampen gebildet, an denen öffentliche Funktionen wie Cafés und Restaurants ange-



ordnet sind. Die Großform erinnert auch hier an ein überdachtes Amphitheater. Entsprechend variiert der Konzertsaal selbst die Typologie des zentralen Orchesterpodiums mit umlaufenden Besucherterrassen, wie sie aus der Berliner Philharmonie bekannt ist. Die Rampen, Ebenen, Plateaus, Verengungen und Aufweitungen als Abfolge unterschiedlichster Raumqualitäten stellen – analog musikalischer Modulationen und Begriffe aus der Harmonielehre (die mit den gleichen räumlichen Termi-

Abb. 4 u. 5: Modell der für Bremen geplanten Philharmonie *Musicon* von Daniel Libeskind (oben) und Querschnitt durch dessen Konzertsaal. (Fotos: Christian Richter)

Abb. 6: Modell der von UFO (London) entworfenen Konzerthalle für Sarajevo. (Foto: Urban Future Organization)



nologien arbeiten) – den Versuch einer Übertragung von Zeit- in Raumstruktur dar.

Ben van Berkel Dem gleichen Prinzip der zeitlichen Modulation ist der Entwurf Ben van Berkels zum Haus für Musik und Musiktheater in Graz verpflichtet, das sich zur Zeit in Realisierung befindet. Waren bei dem Entwurf von UFO für Sarajevo unter einem vereinheitlichten Großdach alle divergenten Funktionen vereint worden, deren innere Rampenschließung und anschließenden Funktionsbereiche zugleich die »Höhenzüge« der amorphen Gestalt bilden, so wird bei Ben van Berkels Entwurf wieder eine erkennbar architektonische Gebäudeform erzeugt.

Was diesen Entwurf jedoch mit der Konzerthalle in Sarajevo verbindet, ist der Versuch, die zeitliche Komponente der Architektur Erfahrung – in direkter Analogie zur Musik – zum wesentlichen formalen Kriterium der Gestaltfindung werden zu lassen. Im Vorgang der Modulation, der beständigen Veränderung von Gestaltelementen, die Fassaden und Dachabschluß bilden, wird ein außen wie innen sich ständig verändernder Eindruck erzeugt, der dem Sukzessiven und Dynamischen der Musik nahe kommen soll. Hierin sieht auch Berkel die wesentliche Analogie von Musik und Architektur, wenn er die Ähnlichkeit auf die Fähigkeit in beiden Künsten zurückführt, diese zeitlichen beziehungsweise räumlichen Prozesse adäquat in Gestalt umzusetzen. Wie in Sarajevo, wird auch in Graz ein fließendes Raumkontinuum gesucht, in dessen unscharfen Grenzen auch die Funktionszuordnungen zweideutig und flexibel bleiben, um eine Spontanität der Aneignung zu gewährleisten.

Christian de Portzamparc Der siegreiche Wettbewerbsentwurf für eine neue Konzerthalle von Luxemburg von Portzamparc ver-

folgt eine scheinbar ganz andere Strategie einer formalen Annäherung zum Thema Musik. Die linsenförmige und sehr prägnante Form des Konzertgebäudes verweigert sich einer aufgeregten, von der Dynamik der Musik beeinflussten Formgebung. Umgeben von Solitären, die geradezu »autistisch« einen städtischen Zusammenhang ignorieren, versucht Portzamparc mit der neuen Konzerthalle durch bescheidene Höhenentwicklung und allseitige Ausrichtung die unterschiedlichen Strukturen zu fassen und auf ein neues kulturelles Zentrum zu fokussieren (vgl. Abb. 7)

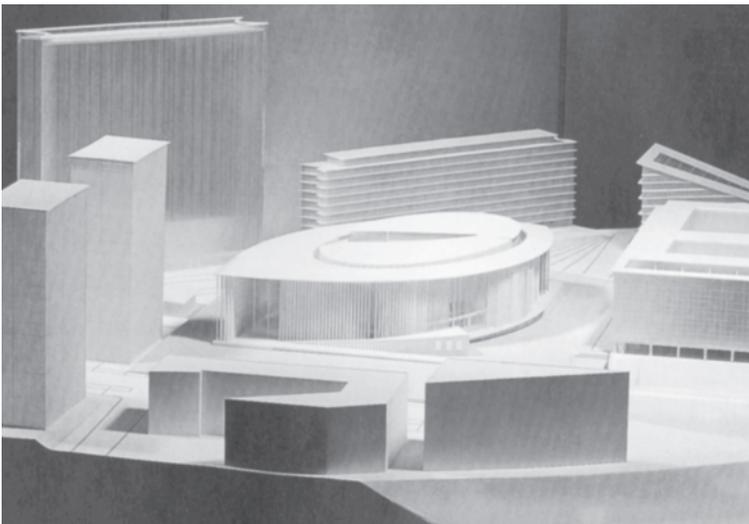
Bei aller Neutralität im äußeren Erscheinungsbild, findet sich abermals in der Organisation der Wege und Richtungen im Gebäude eine direkte, auf die zeitliche Struktur der Musik verweisende Parallele in der Architektur. Der die Außenfassade unmittelbar vorge-setzte Kranz aus 823 leicht variiert angeordneten Stahlstützen erzeugt im »Abgehen« eine modulierende Wirkung, »wie ein musikalischer Zyklus mit Sequenzen, Rhythmen und fortlaufenden Permutationen« (Portzamparc). Hierbei entsteht eine Raumwirkung, eine räumlich dreidimensionale Interpretation fortlaufender musikalischer Ereignisse, die »die sinnlichen Beziehungen zwischen Musik und Architektur offenbart und betont« (Portzamparc).

Frank Gehry Das Sequenzielle zum Thema der Architektur verfolgt auch Frank Gehry mit seinem Entwurf für das *Experience Music Project* in Seattle. Das Museum, das der Popmusik und insbesondere Jimi Hendrix gewidmet ist, nimmt in seiner geradezu stadtähnlichen Größe und Struktur neben Ausstellungen auf seinen 13.000 qm Nutzfläche weitere Nebenfunktionen wie ein großes Auditorium, Tonstudios, Restaurants und Bars auf.

Die einzelnen, sehr unterschiedlichen Ausstellungs- und Nebenfunktionsbereiche werden durch große, amorph erscheinende Raumbereiche verbunden, deren Elemente aus Aluminium oder Edelstahl computergestützt gefertigt wurden. Auch hier steht die Intention im Vordergrund, aus der zeitlichen Bewegungsabfolge innerhalb des Museums einen sich ständig ändernden Raumeindruck zu erzeugen. Die Besonderheit eines Museums für die Popkultur zeigt sich in der großen Sinnlichkeit von Farben, Materialien und Oberflächenstrukturen, die in erschlagender Vielfalt auf den Besucher einwirkt.

Auch die von Gehry entworfene Walt Disney Concert Hall in Los Angeles folgt dieser Strategie, die Funktionen des Gebäudes in divergente Einzelformen skulptural aufzulösen und diese kompositorisch zu einer »Einheit«

Abb. 7: Modell der von Christian de Portzamparc entworfenen neuen Konzerthalle von Luxemburg (Foto: Jean Paul Kiefer)



zu verbinden. Das in seiner Fertigstellung bereits weit vorangeschrittene Gebäude wird einen ganzen Straßenblock im Zentrum von Los Angeles besetzen und einen in der Nähe vorhandenen Pavillon in die Nutzung miteinbeziehen (vgl. Abb. 8)

Als Besonderheit ist das tagsüber geöffnete Foyer zu begreifen, das weitere kommerzielle Nutzungen wie Shops, Restaurants und Cafés auch außerhalb der Konzertzeiten ermöglicht und eine wichtige Einnahmequelle für den privaten Investor darstellt. Wie auch bei vielen anderen zeitgenössischen Konzerthäusern wird auch hier auf eine Mischnutzung Wert gelegt, die das Gebäude zu allen Tageszeiten benutzbar und erlebbar macht. In dem speziellen Fall des Konzerthauses für Los Angeles spielt sicher auch das unterschiedliche System der privaten Kulturfinanzierung in den USA eine Rolle, die Kultur und Kommerz wesentlich enger miteinander in Beziehung bringt.

Der durch konkave und konvexe Geometrien erzeugte Expressionismus Gehrys korrespondiert mit der Bedeutsamkeit des Bautypus als kulturelles Symbol der Stadt und kann zugleich als gebaute Musikmetapher verstanden werden. Die zur Schau gestellte Dynamik in der Außenform des Gebäudes und im Deckenbild des organisch geschwungenen Konzertsaaes kann aber nicht darüber hinweggetäuscht werden, daß die Raumform aus akustischen Gründen auf dem traditionellen Typus der »Schuhschachtel« beruht und sich somit hinter der aufgeregten Schale ein durchaus konventioneller Kern versteckt.

Rem Koolhaas Dieser gleiche Widerspruch zwischen konventioneller Saalgeometrie und ambitionierter Außengestalt ist auch im letzten Beispiel, einem Konzerthaus für Porto von OMA/Rem Koolhaas, sichtbar. Das kubische Volumen des Konzertsaaes ist eingebettet in eine kristalline Großform, die die Nebengebiete aufnimmt (vgl. Abb. 9).

Der sehr autonome wie dramatische Gestus des Konzerthauses wird mit der Platzierung in ein intaktes historisches Stadtgefüge besonders pointiert und verweist gleichsam auf die Besonderheit ihrer Nutzung und Funk-

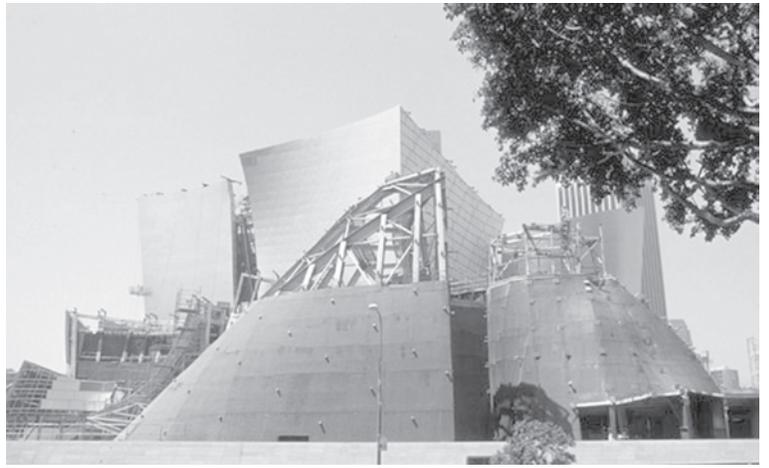


Abb. 8: Die von Frank Gehry entworfene Konzerthalle Walt Disney, das neue Haus der Philharmonie von Los Angeles, die im Herbst 2003 eröffnet werden soll. (Foto: Frank O. Gehry & Associates Inc.)

tion: Die Stirnseiten des großen Konzertsaaes werden großflächig verglast und bilden riesige Schaufenster zur Stadt, in denen sich der Konzertbetrieb nach außen abzeichnen wird. Dies stellt eine Besonderheit in der Konzerthauptypologie dar, da die eigentliche Funktion des Musiksaals in allen anderen Fällen immer hermetisch abgeschlossen in den Kern des Gebäudes verlegt wurde. Neben den unweigerlich auftretenden akustischen Problemen von schallharten Glasflächen erlaubt dieses Vorgehen jedoch ein direktes »Thematisieren« von Musik, das in den anderen Projekten nicht möglich wurde. Auch wenn die Einbettung der Konzerthalle in den städtebaulichen Kontext von Porto fragwürdig erscheinen mag, so ist doch die Art und Weise, wie Musik zu einem öffentlich wahrnehmbaren, im städtischen Raum präsenten Ereignis wird, einzigartig. Insofern führt der Entwurf für Porto die Entwicklung eines Bautypus weiter, der mit der Philharmonie in Berlin von Hans Scharoun grundlegend neu definiert wurde. Seitdem verbindet sich in der Bauaufgabe des Konzerthauses ein ebenso intimer und kontemplativer wie kollektiv-öffentlicher Anspruch für den Typus, aus dem sich immer noch ganz besondere architektonische Lösungen entwickeln. ■

Abb. 9: Modell des von Rem Koolhaas entworfenen Konzerthauses für Porto, europäische Kulturhauptstadt 2001; der mächtige Musikbau soll nicht vor 2003 eröffnet werden. (Foto: OMA Rotterdam)

