

Frank Hilberg

Musik ergreift den Raum

»Raum«

als eigenständigen Parameter der Musik und als vertracktes kompositorisches Problem zu begreifen, ist ein erstaunlich junges Phänomen, das im Komponieren und in der ästhetischen Reflexion erst seit dem Paradigmenwechsel der fünfziger Jahre zunehmend Beachtung findet.

Den Raum als Grundlage musikalischen Geschehens aufzufassen, scheint von erschreckender Banalität zu sein und doch ist auffällig, wie wenig diese musikalische Kategorie in den theoretischen Erörterungen Niederschlag gefunden hat, wie ungegliedert die Begrifflichkeit dieser einen der zwei reinen Formen der Anschauung (Kant), neben der Zeit, im musikalischen Vokabular geblieben ist. Selbst einschlägige Fachlexika wie das Riemann Musiklexikon verzeichnen lediglich Artikel, die bestimmte Probleme, meist faktischer Natur, wie z.B. »Raumakustik« herausheben. Die systematische Auseinandersetzung, die das Problemfeld mit seinen verschiedenen Ebenen zu umreißen hat, setzt erst allmählich ein, getragen, wenn nicht gar in Gang gesetzt von den künstlerischen Vorarbeiten der Komponisten. Aus naheliegenden Gründen kann diese Diskussion hier im Detail nicht verfolgt werden. Um ein bestimmtes Klang-Raum-Konzept – wie Franz Martin Olbrisch es für die Nationalgalerie entwickelt hat – darstellen zu können, sollen zunächst, stark verkürzt, entscheidende Aspekte und deren Kriterien angegeben und, insofern sie für die folgenden Betrachtungen relevant sind, erörtert werden. Leider wird es nötig sein in Abbeviatur zu reden.

Raum in musikalischer Hinsicht

tritt auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung:

– als kompositorischer Raum: als Gegenstand der Komposition insofern die Disposition des Instrumentariums, die kompositorische Faktur (Bewegungsrichtungen der Klänge etc.) und die musikalischen Parameter sich auf ihn beziehen.

– als architektonischer Raum: als singuläres Gebäude mit seiner Funktion und Gliederung, seinem Volumen, seinen akustischen Eigenschaften.

– als Ort der Rezeption: mit der typischen Art seiner musikalischen Benutzung, seiner Funktion als Veranstaltungsort, seinem geschichtlichen und sozialen Kontext, die sich subjektiv als Aura oder Atmosphäre des Raumes niederschlagen.

Komponisten können und haben sich zum Raum verschieden verhalten:

– abstrakt, indem sie Raumaspekte ohne Hinsicht auf einen bestimmten Raum komponieren.

– manipulativ, indem sie den Raum mittels Variablen (durch variable Disposition des Instrumentariums, Raumbeschallung) ihrer Intention anpassen.

– synthetisch, indem sie einen künstlichen (architektonisch irrealen) Raum in einem akustischen Neutralraum (Stockhausens Kugelauditorium) erzeugen (durch Verstärkung, Lautsprecherverteilung, Kunsthall, etc), bis hin zur völligen Reduktion auf den kleinstmöglichen Raum, den Kopf (Radiophonien, Kopfhöreremusik).

– konzeptuell, indem sie die Komposition mit bestimmter Absicht für einen bestimmten Raum maßschneidern.

Die Räume der Musik

Der Raum war wohl dem Bewußtsein der Komponisten zu keiner Zeit entschwunden, sie setzten vielmehr einen bestimmten Raumtypus immer schon voraus und dieser prägte die jeweiligen Werke in weitaus höherem Maße, als es der absolut sich gebenden Musik zunächst anzusehen ist. Die Musik der Kammer, die der Konzertsäle (oder gar – hallen), der Theater, der Kirchen geriet den Komponisten so unterschiedlich, daß die Musikgeschichte ganze musikalische Gattungen den Raumtypen zweifelsfrei zuordnet. Immer wirkt sich die Beschaffenheit des Raumes auf die vorzunehmende Besetzung, Instrumentation, Dynamik, Spielweisen etc. aus – man vergleiche nur einmal Anton Webers »Fünf Sätze für Streichquartett op.5« (Kammermusik) von 1909 mit der Fassung für Streichorchester von 1928 (Konzertsaalmusik) um zu ermessen, welche tiefgreifende Änderungen in den genannten kompositorischen Kategorien bei der Transkription für einen anderen Klangkörper in einem anderen Raum Webern für nötig hielt.

Ort der Rezeption

Diese Fragen betreffen noch die Faktur des Werkes und noch nicht den Konzertsaal als »sozialen Ort«, der durch Traditionen vermittelt die Musik seinerseits prägt. Der Aspekt des »Rituals« (gemeint ist das gesellschaftliche Zeremoniell: das festliche Schmücken, das gefällige Applaudieren, die kontemplative Hingabe, der Beifall, die meinungsbildenden Pausengespräche), welcher das musikalische Ereignis zu einem ästhetischen Erlebnis veredelt und den Konzertsaal in den Rang eines Musentempels erhebt, muß hier außenvorbleiben, obgleich er nicht als unwesentlich erachtet werden darf.

Inwiefern dieser soziale Ort die Wahrnehmung beeinflusst und damit die Grundlage der hörenden Rezeption bestimmt, ist hier die Kardinalfrage. Sie läßt sich als Problem der Klangraum-Perspektive thematisieren: Jahrhunderte lang war die Zentralperspektive maßgeblich: Vorne (das ganze Gesichtsfeld füllend) sitzt das Orchester und zieht durch die optischen Reize seiner Bewegungsabläufe (vom Licht vorteilhaft unterstützt) die Wahrnehmung auf sich; zudem ist es die lauteste Schallquelle im Raum. Der Rezipient wählt einen Platz (die zentral gelegenen Sitze sind die teuersten), den er während des Konzertes nicht verläßt – zwischen seinen Nachbarn eingeklemmt könnte er es auch gar nicht.

Die als ideal geltende Zentralperspektive wird bevorzugt, auch in Räumen, in denen sich das Publikum frei bewegen könnte. Diese liebgewonnene Perspektive ist zweidimensional, sie spannt das akustische Panorama vorne von links nach rechts auf und wird von hinten durch das Raumvolumen aufgefangen und getragen – weshalb man jahrzehntelang stereophonische Wiedergaben für klanggetreu hielt.

Die Komplexität des Raumklanges wird durch Wahrnehmungsgewohnheiten auf eine von vielen Möglichkeiten reduziert; wie der Raum »klingt« läßt sich in der Konzertpraxis nicht er-hören. Luigi Nonos Konzept einer Tragödie des Hörens (tragedia dell ascolto) durchbrach diese Beschränkung zugunsten der Suche nach den »Risonanze erranti«. Es erkennt die Eigenständigkeit des Raumes als Klangkörper, der von den architektonischen Bedingungen und der Musik, die ihn zum Schwingen bringt, abhängig ist: der Raum ist Ort und Medium der Rezeption. Von solch einem erweiterten Musik-Raum-Konzept soll nun die Rede sein; schreiten wir also vom Allgemeinen zum Besonderen.

»Im Anfänglichen läuft keine Spur – wer könnte da suchen«

ist der Titel eines Event des Komponisten Franz Martin Olbrisch, das vom Berliner Senat in Auftrag gegeben und am 28. Mai 1989 in der Neuen Nationalgalerie uraufgeführt wurde. Es bildete die Abschlußveranstaltung der damaligen

Willi Baumeister-Ausstellung, zu der es Kontrapunkt und Interpretation zugleich war. Der Gattungsbegriff »Event« trägt dem Umstand Rechnung, daß das Raum-Klang-Konzept, der Einbezug verschiedener Künste (Malerei, Aktionskunst, Skulptur, Architektur, Musik) und der Bezug auf die Umgebung (die Ausstellungssituation, die Exponate Baumeisters) nicht beliebig vom Ort der Aufführung (oder besser des Ereignisses) abstrahierbar oder auf andere Gegebenheiten übertragbar ist. Gleichwohl läßt sich die Komposition im engeren Sinne für andere Kontexte modifizieren, wenn sie den Umständen der Gegebenheiten angemessen angepaßt wird, wie eine andere Ausführung in Freiburg gezeigt hat.

Die Schriften Willi Baumeisters und die transparente Architektur Mies van der Rohes haben entscheidende Einflüsse auf die Entwicklung des Konzeptes ausgeübt. Beide heben mit ihren Überlegungen eine Trennung von Innen und Außen auf. Diese Aspekte sind in einem Maße in das Konzept des Events eingeflossen, daß eine Aufführung in einem geschlossenen Raum unmöglich ist. Die angestrebte Offenheit beschränkt sich nicht nur auf den Raum, auch Aspekte wie Form, Struktur und Gattungsbegriff sind darin einbezogen. Im folgenden soll das künstlerische (nicht mehr nur kompositorische) Problem des Raum-Konzeptes und damit die Bezugnahme auf Mies van der Rohe im Vordergrund stehen, dessen These fast zwangsläufig auf die Musik verweist:

»Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille«

Architektur soll dem Leben nicht nur praktisch, sondern auch geistig dienen und zum Träger einer die ganze Existenz des Menschen berührenden Idee werden. Ihr Prinzip geistiger Begrenzung mußte zu den Polen hin offen sein, um Fülle zu ermöglichen, andererseits aber zugleich auch ein unerläßliches Maß an Definiertheit, an Form enthalten, um die Existenz vor dem Chaos zu sichern. Dieser »echten Ordnung«, wie Mies van der Rohe sie nannte, galt seine Arbeit: einer Ordnung, »deren Wirklichkeitsgehalt so stark ist, daß sich wirkliches Leben darin entfalten kann.«

Die Neue Nationalgalerie

ist das letzte Bauwerk von Mies van der Rohe. Die in der Skizze dargestellte »obere Halle« dient überwiegend der Präsentation moderner Kunst, die unterirdisch gelegenen Räume zeigen Bestände der Sammlung Staatlicher Museen Preußischer Kulturbesitz.

Trotz (vielleicht aber auch gerade wegen) seiner schlichten Gliederung vermag der Bau seine gigantischen Ausmaße zu verheimlichen. Der Grundriß der oberen Halle ist exakt quadratisch. Jede der vier ganz aus Glas bestehenden Seiten ist in vierzehn Segmente unterteilt, welche sich wiederum in drei Scheiben gliedern, deren Format der Proportion des goldenen Schnittes entspricht. Die Fensterfronten sind je 50 m lang, das Dach, so schmal es wirkt, steht mehr als 7 Meter über und ruht lediglich auf acht zierlich wirkenden Stützpfeilern. Das einzigartige dieses Bauwerks besteht in der schwebenden Transparenz: dem durchmessenden Blick stellt sich keine abgrenzende Wand entgegen und selbst die äußeren Begrenzungen des Baus sind gläsern – der umbaute Raum geht visuell in die Außenwelt über.

Die »offene Raumgestaltung«, wie Mies van der Rohe sie verstand, erschafft einen architektonischen Raum neuer Qualität, nämlich »einen behütenden und nicht einen umschließenden Raum«. Die wandhohen Fenster verbinden als eine dem Auge keinen Widerstand entgegengesetzte »Membran« den transparenten Mikrokosmos des inneren Raumgefüges mit der Weite der Stadtlandschaft und des Himmels.

Nach Hermann Sörgels »Theorie der Baukunst« gehört es zum Prinzip des Architektonischen, aus dem unendlichen Raum einen Teilraum abzugrenzen und somit Raum im Raum zu bilden. Aus solchem Verständnis des Raumkontinuums leitet sich eine neue Form der Raumwahrnehmung ab, die im Raum Mies van der Rohes wirksam wurde.

Der Komponist Franz Martin Olbrisch: »Die dualistische Trennung zwischen Außenwelt und Innenraum, die bei der Nationalgalerie auf faszinierende Weise zu einem zentralen Thema der Architektur wurde, sollte mit dem Event zu Gunsten einer wechselseitigen Einflußnahme aufgehoben werden. Der Zuschauer bestimmt durch die Wahl seines Standpunktes die Perspektive seiner Wahrnehmung. An keinem Ort ist es möglich, alle Aktionen auf einen Blick zu

erfassen, jede Position hat ihren eigenen ästhetischen Wert.«

Die Mobilität des Publikums

ist Grundvoraussetzung für die Möglichkeit, den Raum sehend und, durch die Musik, hörend zu erfahren. Wieweit der haptische Sinn (beim »Erlaufen« eines Raumes) die Raumerfahrung beeinflusst, welche Funktion der akustische Sinn für die Orientierung im Raum hat (zur Abschätzung von Ausmaß, Gliederung, Volumen), in welcher Weise die Sinne als Ensemble zusammenspielen, um ein Raumgefühl entstehen zu lassen, ist noch nicht hinreichend untersucht. Aber daß das Wechselspiel der Sinne die Wahrnehmung der einzelnen Aspekte bestimmt – daß Musik den Raum verändert, daß der Raum die Musik prägt – ist eine ästhetische Erfahrung, die wohl jeder schon gehabt hat. Diesen anthropologischen Prinzipien trägt das Event von Franz Martin Olbrisch Rechnung, ohne sich in ihnen zu erschöpfen. Es ist keine Wahrnehmungsetüde. Denn die künstlerische Intention setzt das Bewußtsein über die eigenen Wahrnehmungsprozesse (also die Wahrnehmung der Wahrnehmung) bereits voraus, um den entscheidenden Punkt in das Blickfeld zu rücken: das Aufgeben der Zentralperspektive um einer musikalischen Raumerfahrung willen. Der Standortwechsel eines Rezipienten (der nicht mehr nur Hörer ist) ist zugleich ein Wechsel der Perspektive und das visuelle Terrain, in dem er sich bewegt, ist dabei ebenso vielfältig wie die Klangsphäre.

Das Areal

des Events beschränkte sich nicht nur auf die Nationalgalerie selbst, sondern schloß die umgebenden Flächen, die ebenfalls Teil des architektonisch gestalteten Raums ist, ein.



Die »fernere« Umgebung besteht, grob verkürzt aus: dem fußballfeldgroßen Nachbargrundstück (dem damaligen »Polenmarkt«, ein hochkomprimiertes Menschengewimmel – wahrlich, ein Ameisenhaufen), dahinter die Philharmonie; gegenüber die Staatsbibliothek, dazwischen eine stark befahrene Straße; eine weitere Verkehrsader trennt die Galerie vom Landwehrkanal, dahinter die Silhouette der Innenstadt; ansonsten das ferne Grün des Tiergartens, das ferne Blau des Himmels. Das ist die außermusikalische Welt mit ihrer Betriebsamkeit, mit ihren Formen, Bewegungen, fluktuierenden Farben, Konfigurationen. Dazu die Geräusche des Alltags, die Hintergrundbrandung des Verkehrs und der Menschenansammlungen, von denen sich Laute und Redefetzen absetzen. In diese »Symphonie einer Großstadt« ist die Musik von Franz Martin Olbrisch eingebettet. Außerhalb der Nationalgalerie, an den Eckpunkten, sind vier Instrumentalisten plazierte: Saxophon, Flöte, Violine, Posaune. Vor dem Eingang steht ein umfangreiches Schlagzeug. Die Klänge der Instrumentalisten werden durch Mikrophone aufgefangen und nach innen übertragen. Ein Mischpult in der Halle sammelt und verteilt sie mit Hilfe eines Vierkanal-Raumklangeffektgeräts auf die vier Lautsprecher in den Ecken des Raumes. Einige der Eingangssignale werden

durch Delay, Hall, Harmonizer und Sampler (der ausschließlich vorangegangene Klagsituationen speichert) verfremdet. Die Live-Elektronik bedient sich der umfangreichen Möglichkeiten, die das elektronische Studio der Technischen Universität Berlin erarbeitet und erprobt hat.

Ein Zuspieldband, daß eine Woche zuvor am gleichen Ort aufgenommen wurde, gibt die typische Geräuschkulisse (Schritte der Besucher, gedämpfte Unterhaltung usw.) des »normalen« Ausstellungsbetriebs der Nationalgalerie wieder. Diese atmosphärischen Geräusche sind erheblich verstärkt – eine Irritation die entsteht, indem das Vertraute mit dem Irrealen verbunden wird.

Offene Form

Die Musiker sind, entgegen der herkömmlichen Praxis bei der Interpretation geschlossener Werke, vom Diktat der Partitur, des Dirigenten und der Synchronizität befreit. Jede Stimme ist in drei Komplexe unterteilt. Der erste Komplex ist mit Buchstaben, der zweite mit Farbbezeichnungen und der dritte mit römischen Ziffern gekennzeichnet. Jeder Spieler beginnt mit der Spielanweisung »A« aus dem ersten Komplex. Danach spielt er einen beliebigen Klang aus dem zweiten Komplex. Der weitere Ablauf ist ihm selbst überlassen, wobei immer ein Wechsel zwischen dem zweiten und dritten bzw. dem zweiten und ersten Komplex stattfindet. Jede zweite Spielanweisung wird also dem zweiten Komplex entnommen. Außerdem werden niemals zwei Spielaktionen aus einem Komplex hintereinander gespielt. Die Länge der Pausen zwischen den einzelnen Aktionen ist beliebig.

Sax

A

ca 4" | ca 7" | ca 3" | ca 5" |

lacet Blasgeräusch lacet Blasgeräusch

ca 2" | ca 8" | ca 2" | ca 13" |

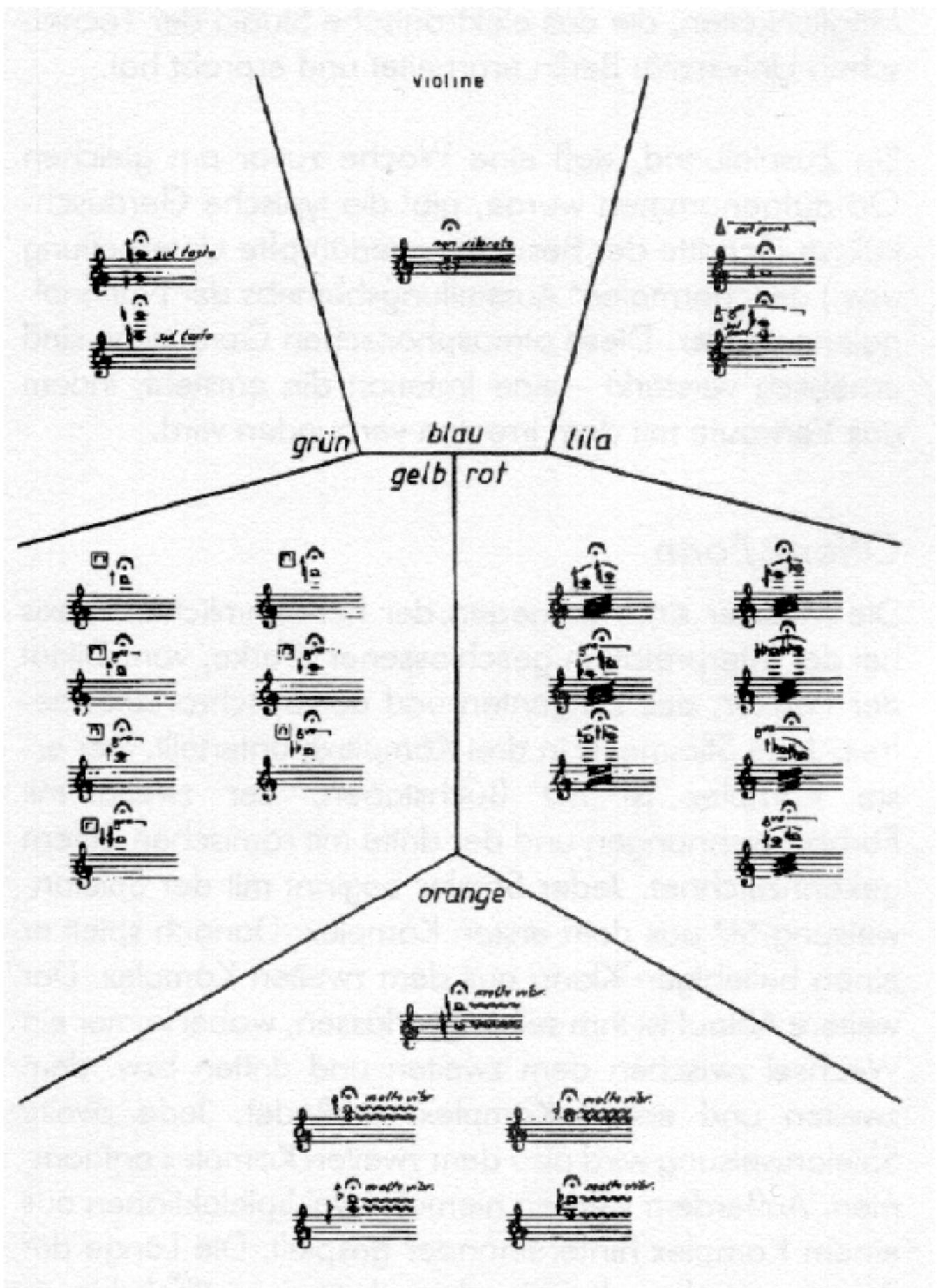
lacet Ton Blasgeräusch lacet Ton Blasgeräusch

ppp pp

Zu den einzelnen Komplexen:

1. Komplex: Er besteht aus Geräuschaktionen, die auch den Anfang der Aufführung bilden. Im weiteren Verlauf des Stückes kann immer wieder auf diese Aktionen zurückgegriffen werden. Wie oft diese Geräuschaktionen im Laufe des Stückes auftauchen, liegt im Ermessen der einzelnen Spieler.

2. Komplex: Er besteht aus einzelnen isolierten Klängen, die nach einfachen Farbbezeichnungen geordnet sind und dem Spieler die Möglichkeit geben, auf optische Reize zu reagieren. Dieser Komplex stellt zusammen mit dem dritten das hauptsächlichliche Tonmaterial für den Verlauf des Stückes zur Verfügung. Die Dauer der einzelnen Klänge nimmt im Laufe des Stückes zunehmend ab.



3. Komplex: Er besteht aus mehr oder minder genau determinierten Spielanweisungen. Zu jeder Spielanweisung ist die maximale und minimale Häufigkeit ihrer Wiederholungen im Laufe des Gesamtstückes angegeben. Außerdem sind bei den einzelnen Spielaktionen bestimmte Parameter der exakten Ausgestaltung durch den Spieler überlassen.

insgesamt 2-5 * spielen

lusingando (P-100)

Dover: ca. 30 sek

Die Kunst – der Alltag

Zwei Aspekte, die für Franz Martin Olbrichs Konzept grundlegend sind, können wegen der gebotenen Kürze hier nur genannt werden, da sie ein jeweils eigenes Problemfeld eröffnen. Die Öffnung der Musik zu anderen Künsten ist hinsichtlich der Architektur erörtert worden; der Bezug auf die Willi Baumeister-Ausstellung stellt ein weiteres Glied dar. Zum integralen Bestandteil des Events gehört die Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern. Die drei Aktionskünstler Gisela Weimann, Hanspeter Hitzel und Ziggy Schöning agierten voneinander unabhängig an drei Seiten der Nationalgalerie und nahmen mit ihren spezifischen Arbeitsformen auf die Ausstellungssituation, die Funktion der Architektur als Museum und die just stattfindenden Ereignisse Bezug.

Die Öffnung zum Alltag ist bereits durch die Thematisierung der Außenwelt angesprochen. Dem Museum als Ort der kontemplativen Rezeption haften ähnliche Rezeptionsbedingungen an wie dem Konzertsaal, es grenzt den Alltag systematisch aus. Aber auch die Umkehrung ist hermetisch: Im Alltag kommt Kunst in der Regel nicht vor.

Im Phänomen des »unfreiwilligen Besuchers« zeigt sich aber eine mögliche Alternative zur Isolierung und damit Neutralisierung der Künste in den Musentempeln einerseits und zur Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis, die nicht zu haben ist, andererseits. Die Reaktion des Publikums – sofern es nicht, erstaunt oder ignorant, bloß hinnahm was ihm widerfuhr – war in beide Richtungen ungewöhnlich heftig. Manche der Bilderrezipienten (es war der letzte Tag der Willi Baumeister-Ausstellung) reagierten ob der Störung und der als unangemessen empfundenen Ereignisse mit Zorn und Eifer. Andere begriffen die Interpretation der Ausstellung durch das Event als Evozierung des avantgardistischen Geistes aus dem Bauwerk und Bilder einst hervorgingen.