Musik und Architektur

IMD
INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT
DARMSTADT

PFAU

Musik und Architektur

herausgegeben von Christoph Metzger
im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt

PFAU

ISBN 3-89727-227-X
© 2003 bei den Autoren und PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad
Satz: PFAU-Verlag
Printed in Germany

PFAU-Verlag · Postfach 102314 · D 66023 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

Inhalt

Vorwort 7

Christoph Metzger
Einleitung 9

Peter Zumthor
Hat Schönheit eine Form? 13

Bernhard Leitner
TON-RÄUME, KLANG-ARCHITEKTUREN 28

Robert HP Platz
Musikraumarchitektur: Raummusik 51

Toshio Hosokawa
Geschichte vom kleinen Hund 59

Isabel Mundry
Choreographie des musikalischen Raumes 62

Wolfgang Rihm
Notizen zu Musik und Architektur 71

Gerhard Müller-Hornbach
Phänomene räumlicher Wahrnehmung als Bedingung musikalischer Kompositionen 75

Claus-Steffen Mahnkopf
Architektur und neue Musik 82

Gernot Böhme
Atmosphären: die Beziehung von Musik und Architektur jenseits physikalischer Vorstellungen 98

Die Autoren 109

Claus-Steffen Mahnkopf

Architektur und neue Musik

Musik und Architektur

Architektur und Musik sind miteinander verwandt: Musik formt reine Zeit, Architektur reinen Raum (in der Großdimension). Musik zählt indessen 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 Architekten 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 Libeskind

Jeder hat einmal im Jahr *sein* künstlerisches Erlebnis. Im Jahre 2000 war es für mich das Jüdische Museum in Berlin von Daniel Libeskind, 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 da gewesen, jedoch im Aufbau streng und nicht-ornamental, sozusagen doch kein Manierismus, trotz der antiklassizistischen Attitüde. Zaha Hadid nennt eine solche Strategie die Vermeidung des 90°-Winkels. Allein, das Jüdische Museum ist kein Werk der Vermeidung, sondern definiert einen neuen und einen eigenen Stil. Er ist die Kombinierung 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 Architektur 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 vektorialisierten Mikadostäben arbeitet.[1]

Libeskinds zentrale künstlerische Obsession – Leere, Abwesenheit, void, „voided void“[2] – zeigt sich bereits im „Gang der ungemalten Bilder“ im Osnabrücker Felix-Nussbaum-Museum,[3] der daran gemahnt, dass der Maler von den Nazis umgebracht wurde, vollends am Berliner Jüdischen Museum.[4] Es ist ein Bau der Unorthodoxie: Es existiert keine Eingangstür, keine Fenster im Sinne der Gebäudetopologie; der offizielle Name, Erweiterung des Berlin Museums, ist ein Understatement; ursprünglich sollten alle Außenwände geneigt sein, des rechten Winkels in der Vertikalen entraten. Der Bau intendiert, ein autonomes Werk zu sein, dessen Form allein, d.h. ohne Museumsbestückung, bereits große Kunst ist. Libeskind zielt auf eine komplexe Symbolisierung eines ansonsten restlos un-ornamentalen, auf Stilallusionen verzichtenden Baus. Der spekulative Überschuss des Jüdischen Museums, in Wahrheit sein innerer Reichtum, ist enorm: Es sei die Vollendung von Schönbergs *Moses und Aron*; es thematisiert Leere; ist wie ein Mahnmal (mit dem Holocaust-Turm und dem E.T.A.-Hoffmann-Garten als einem Garten des Exils); die Namen der von den Nazis Getöteten werden eingeschrieben; das Museum ist übersät mit einer Matrix aus Schnittstellen von Wohnorten von Juden und Deutschen; es gibt einen Paul-Celan-Hof; die Öffnung zu einem Kinderspielplatz ist gedanklich mit Benjamins *Berliner Kindheit* verbunden; es finden sich sechs „voids“, eine spezielle Erfindung Libeskinds; die Gesamtform ist ein verzerrter Davidstern;[5] Benjamins *Einbahnstraße* ist für die 60 Abschnitte innerhalb der Zickzackform verantwortlich etc. Täte ein Komponist das gleiche, man spräche von einer Kopfgeburt. Bei Libeskind wird es Ereignis.[6]

1 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Theory of Polyphony*, in: *Polyphony & Complexity*, hrsg. von Claus-Steffen Mahnkopf u.a., Hofheim: Wolke 2002 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Bd. I), S. 38–53.

2 „Leere (void) ließe sich umschreiben mit Abwesenheit. Einfach nicht da zu sein, nicht *da* zu sein im Gegensatz zu nicht hier zu sein. Ich denke, das erste, was an unserer Zeit anders ist – und ich verallgemeinere –, ist folgendes: Weil wir kein Ganzes, die Fülle, haben, haben wir auch nicht die Leere oder die Abwesenheit als eine Abwesenheit. Zugleich gilt: Weil wir das Ganze nicht haben, haben wir nicht die Möglichkeit, etwas zu beginnen, noch einmal irgend etwas so zu betrachten, als habe es einen Anfang gehabt. Das hört sich sehr einfach an, doch wenn man darüber nachdenkt, ist es überwältigend, weil es keinen Ausgangspunkt gibt.“ (Daniel Libeskind, *Kein Ort an seiner Stelle. Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin*, Dresden – Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 17) – „Leere ist kein Minus – kein Mangel, wie die Idealisten glaubten –, sondern ein Spiel neuer Krümmungen, Krümmungen, die hinsichtlich ihrer Hohlheit auf ewig schlecht aufeinander abgestimmt sind.“ (Ebda., S. 200).

3 Thorsten Rodiek, *Daniel Libeskind – Museum ohne Ausgang. Das Felix-Nussbaum-Haus des Kulturgeschichtlichen Museums Osnabrück*, Tübingen: Wasmuth 1998.

4 Daniel Libeskind, *Jüdisches Museum Berlin. Zwischen den Linien*, München: Prestel 1999; ders., *Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung „Jüdisches Museum“*, hrsg. von Kristin Feireiss, Berlin: Ernst 1992; *Jüdisches Museum Berlin. Architekt Daniel Libeskind*, Amsterdam – Dresden: Verlag der Kunst 1999; Elke Dorner, *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin*, Berlin: Gebr. Mann 1999.

Interdisziplinär

Musik *und* Architektur ist somit die Verbindung von Musik und Raum. Dabei gibt es drei Optionen.

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.

Ich komme darauf im Zusammenhang mit der Musik von Steven Kazuo Takasugi zurück. 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 ebensowenig in Erinnerung gerufen zu werden wie die alles andere als unbedeutende Operntradition. Die Verknüpfung von Musik und Raum war jedoch 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. Und für die posttraditionelle Musik an Stockhausens *Gruppen*. Das prominenteste Werk der Verknüpfung von Musik und Raum ist Nonos *Prometeo*, der 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 des Raums auf. Die *Tragedia dell'ascolto* ist ei-

5 „Der ganze Plan läuft letztlich auf zwei Linien hinaus: die eine gerade, aber in Stücke gebrochen, in Fragmente zerteilt; die andere mehrfach geknickt und zusammengesetzt, sich aber unendlich fortsetzend. Für mich sind das die zwei Linien der zeitgenössischen Dichotomie. Sie sind die Linien der Differenz, die Linien, die die Spaltung zwischen Glauben und Handeln, zwischen politischer Überzeugung und architektonischer Antwort verursachen. [...] Dies nenne ich die ‚entäußerte Leere' (‚voided void'). Eine Leere, die selbst entleert wurde. Eine Dekonstruktion, die selbst dekonstruiert wurde. Fragmentierung und Verlagerung kennzeichnen den Zusammenhang des Ganzen in diesem Unterfangen, denn das Ganze wurde ‚demontiert', um zugänglich zu werden, sowohl funktional als auch intellektuell." (Daniel Libeskind, *Kein Ort an seiner Stelle*, S. 87).

6 Ereignis im Sinne des Schlusses von Goethes *Faust II*. Dass das Museum auch und trotz seiner Unbestücktheit zum Besuchermagnet wird, zeigt etwas von der Sehnsucht nach ernsthaften Herausforderungen in der Gegenwart.

ne Verbindung von Musik und Architektur, ihr Thema das Hören selber, nicht die Allianz mit Sichtbarem.

Dekonstruktivismus und Zweite Moderne

Wie im Theater[7] hat auch in der Architektur eine neue Avantgarde sich entfaltet (eine entsprechende für die Musik wird um die Jahrtausendwende unterdrückt, man lässt sie auf eine zyklische Verspätung warten). Eine prominente Ausstellung setzte das Zeichen, die Philip Johnson und Mark Wigley 1988 im New Yorker Museum of Modern Art einrichteten und in der Arbeiten von Frank O. Gehry (*Gehry House*, Santa Monica [1978/88]), Daniel Libeskind (*City Edge*, Berlin [1987]), Rem Koolhaas (*Apartment Building and Observation Tower*, Rotterdam [1982]), Peter Eisenman (*Biozentrum der Universität Frankfurt am Main* [1987–89]), Zaha Hadid (*The Peak*, Hongkong [1982/83]), Coop Himmelblau (*Dachgeschossumbau*, Wien [1984–89]) und Bernhard Tschumi (*Parc de la Villette*, Paris [1982–85]) unter dem Titel *Deconstructivist Architecture* gezeigt wurden, Arbeiten, die weitgehend Entwurfscharakter hatten und baulich nicht umgesetzt wurden bzw. nicht umgesetzt werden konnten oder durften.[8] Damit hat sich in einer Kunstsparte, die nicht Musik ist, durchgesetzt, was durch einen grundlegenden Wandel der epistemologischen Grundlagen in der fortschreitenden Moderne sich wie spontan aufdrängt: die Ausarbeitung, ja das In-die-Wirklichkeit-Kommen dekonstruktiver Prinzipien. Was jene Architekten kühn ersannen, ist das Pendant zur komplexistischen Revolution, die zur gleichen Zeit in Europa – und nicht allein inmitten der Zweiten Darmstädter Schule[9] – sich ausbreitete und einem Paradigmenwechsel gleichkam, den man schon 1990 feststellen musste und dessen Geltung von der durch und durch konservativen Musikkultur der Gegenwart immer noch gebremst wird.[10]

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 Architekturdekonstruktivismus sich auf die einstige konstruktivistische Avantgarde besinnt: die moderne

7 Vgl. die Beiträge des Hefts 110 *Was soll das Theater*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, September 2000.

8 Vgl. Philip Johnson und Mark Wigley, *Dekonstruktivistische Architektur*, Stuttgart: Hatje 1988. Diese Künstler sind – von Gehry (*1929) und Eisenman (*1932) abgesehen – zwischen 1942 und 1950 geboren, allesamt keine Deutschen und hauptsächlich in den USA und in London ausgebildet.

9 Man denke an das Rotterdamer Festival „Complexity?" vom Frühjahr 1990 (vgl. die Beiträge in: *Complexity?*, hrsg. von Joël Bons, Amsterdam 1990).

10 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Komplexismus und der Paradigmenwechsel in der Musik*, in: *MusikTexte* 35, 1990. Soweit ich sehe, ist eine grundlegende Erneuerung im Literatur- und Kunstbetrieb gleichfalls nicht in Sicht. Die Literaturszene verharrt im Ideal ‚feinen' Erzählens, als habe es niemals die dekonstruktiven Anstrengungen Arno Schmidts gegeben, der Kunstbetrieb befleißigt sich des Arrangierens verschiedenster Materialien, ohne zu deren Komplexion zu gelangen, für die Libeskinds zeichnerische und skulpturale Arbeiten ein beredtes Gegenbeispiel abgeben. Ausnahmen bestätigen die Regel (Reinhard Jirgl, Ulrike Draesner, Diemut Schilling), fundieren aber natürlich keinen Paradigmenwechsel.

(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 Konstruktion qua Bauen (sozial konnotiert) und Konstruktion qua Struktur (formal konnotiert). Jakob Tschernikow wurde dann wichtig für Tschumi, Iwan Leonidow für Zaha Hadid.[11] Deren ‚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 epistemologische Grundlagen, Poly-Dimensionalität, Theorie-Arbeit, 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 schwer fällt, 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."[12] 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."[13] Damit ist der Postmoderne in der Architektur, die sich seit den 1960er Jahren (Robert Venturis *Complexity and Contradiction in Architecture*), ähnlich der Polystilistik in der Musik, für eine Doppelcodierung unterschiedlicher stilistischer und historischer Zuordnungen in einer spielerischen Weise stark machte, der Kampf angesagt.[14] 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

11 Vgl. vor allem seine *Formenlehre*, in: Andreas Papadakis, *Dekonstruktivismus. Eine Anthologie*, Stuttgart: Klett-Cotta 1989, S. 48 ff.

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

13 Ebda.

14 Das Phänomen „postmoderne Architektur" scheint ein typisches westliches (Nicht-) Identitäts-Problem zu sein. Den ostasiatischen Raum, vor allem China, plagen bei seinen ambitionierten Wolkenkratzerprojekten keine Sorgen um Funktionalität und Fiktionalität. Ihre Towers sind technisch kühn und doch nicht technizistisch ‚kalt' wie das New Yorker World Trade Center oder so manches in Frankfurt am Main. Die Städteplaner dort wissen poetische Phantasie mit konstruktiver Rafinesse zu verbinden. Zuweilen erlangen die Gebäude der Superlative klassische Schönheit mit einer geschmackvollen Adaption der Landesgeschichte, wie im Jin Mao Tower in Shanghai (Adrian D. Smith) (vgl. *Zeitgenössische Architektur*, hrsg. von Paco Asensio, Köln: Könemann 2000, S. 804 f.), wohltuend abgesetzt von den bombastischen Petronas Towers in Kuala Lumpur (Cesar Pelli), die sich wie jener an die Form der Pagoda anlehnen (vgl. ebda., S. 786 f.).

und Grund, Form und Funktion aufgelöst werden. Die Architektur könnte mit der Erforschung des ‚Dazwischen' innerhalb dieser Kategorien beginnen."[15]
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, posthumanistisch, Dekonzentration, Verzerrung, Überlagerung, „radikale Kluft zwischen Signifikant und Signifikat oder – in architektonischen Begriffen – zwischen Raum und Aktion, Form und Funktion",[16] 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."[17]

Architektur und dekonstruktive Musik

Die Gemeinsamkeiten von dekonstruktivistischer Architektur und komplexitätsorientiert-dekonstruktivistischer Musik sind offenkundig: Beide insistieren auf Imagination vor der Realisierbarkeit, beide versuchen, den Raum zu sprengen (die Fluchtpunkte ihrer formalen Koordination liegen außerhalb des Werks), beide theoretisieren nicht nur, sondern betrachten die Theoriearbeit als integralen Teil der künstlerischen Gesamttätigkeit, beide verfolgen parallele philosophische Intentionen (und Intensionen), beide zielen, trotz des abstrakten Vokabulars, auf Poetisierung, beide arbeiten politisch ohne Parteinahme und Funktionalisierung, beide sind ausgesprochen technikbewusst, beide vertrauen den inhärenten Potenzialen der Geometrie bzw. der musikalischen Tektonik. Selbst für zwei der fundamentalen Prinzipien des Komplexismus existieren eindeutige

15 Peter Eisenman, *Die blaue Linie*, S. 151.

16 Andreas Papadakis, *Dekonstruktivismus*, S. 176.

17 Ebda., S. 177.

Analoga: für den Expressivismus, dem Expression nicht am Vokabular klebt, sondern den Energieströmen der Konstruktion entrennt (Libeskind spricht von „kinetic expression"), und für den Immanentismus, der Bedeutung der Strukturbildung entlockt: Libeskinds „Leere" („void") im Jüdischen Museum in Berlin wird nicht durch Denktafeln oder Vernichtungsbilder, also werkextern, gleichsam didaktisierend, sondern durch Leerräume oder Lichtentzug (wie im Holocaust-Turm), also im Kunstwerk selber, ausgedrückt. Der Komplexismus hat auch ohne dezidiert jüdische Protagonisten ein affines Niveau erreicht. Vielleicht infolge einer „List der Vernunft". Jedenfalls hat er als das musikalische Pendant zur dekonstruktiven Architektur zu gelten. Einige weitere Parallelen seien aufgeführt. Das komplexistische Surplus entspricht den Un- bzw. Schwer-Sichtbarkeiten; die Dimension des Unspielbaren der des Unbaubaren; beide verfolgen ein konsequentes Autonomieprinzip (die Architektur rebelliert gegen Nützlichkeit); beide bemühen sich um den fortgeschrittenen Materialstand (die Architektur zwingt zu neuen Techniken, beispielsweise verwinkelten Betonwänden in einem Guss wie im Jüdischen Museum); beide definieren eine Zweite Moderne, ein Nach-der-Postmoderne; beide kämpfen gegen das traditionelle Präsenzideal, um die Explosion von Formen; die komplexe Rhythmik/Syntax entspricht der Aversion gegen den rechten Winkel; Konzeptualismen, literarische Dimensionen, Personalstile trotz ‚Schule' beherrschen die künstlerische Aktivität; das Kunstwerk ist ein Ergebnis von Problemlösung, nicht genialistischer Kraftakte. Bei derlei zahlreichen Gemeinsamkeiten müsste es der komplexistischen Musik gelingen, auch eine neue Vorstellung von musikalischem Raum, aber auch von Raum-Musik zu gewinnen, die sich von der antisubjektiven, mystifizierenden Raumvorstellung des späten Nono abwendet und eine dekonstruktive, d.h. auch eine subjektkritische Alternative anbietet. Dann wäre, auf künstlerischem Gebiet, zusammengeführt, was bis heute ein getrenntes Dasein führt.

Zu meiner eigenen Musik

Ich arbeite seit zwei Jahren an einem Komplex von Zyklen, die etwa sieben Jahre in Anspruch nehmen 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 Judenheit, 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 überzuführen.

2. Meine *Hommage à Daniel Libeskind* ist eine Folge von 63 sich teilweise überlappenden Miniaturen, die sämtliche Instrumentationskombinationen vom Solo bis zum Sextett in 3 Büchern, also in drei zusammenhängenden Abschnitten, die einzeln oder zusammen gespielt werden können, durchspielen. Das Werk, das gegenwärtig für das ensemble recherche entsteht, zeichnet Baupläne des Jüdischen Museums von Libeskind nach und verwandelt sie in eine konzentrierte, nicht-dramatische Musik expressiv miteinander verhakter Linien ohne binnenmotivisches Geschehen.

3. Meine *Hommage à Thomas Pynchon* ist musikalisches Theater, buchstäblich Musik für ein Theaterhaus, auch ein Theater, also ein Spektakel, ein Event, dieses Mal als gründlich subvertiertes. Sie beginnt, freilich mit extrem hartem Ensemble, wie ein Konzert, das aber in verschiedenen Etappen durch die live-electronics und den Einsatz einer écriture automatique électronique in eine Musikinstallation verwandelt wird, in eine laute, nervige und alles andere als beschauliche, die, trotz des Auftritts eines intervenierenden Cellostücks, derart überhand nimmt, dass sie sich zur Gänze verselbstständigt. 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 zwar ganz unterschiedlich – von dieser écriture automatique electronique beschallt werden. Ja, er wird beim endgültigen Verlassen des Gebäudes Zeuge eines weiteren Stücks, das sich qualitativ vom im 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.

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 so viel 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.

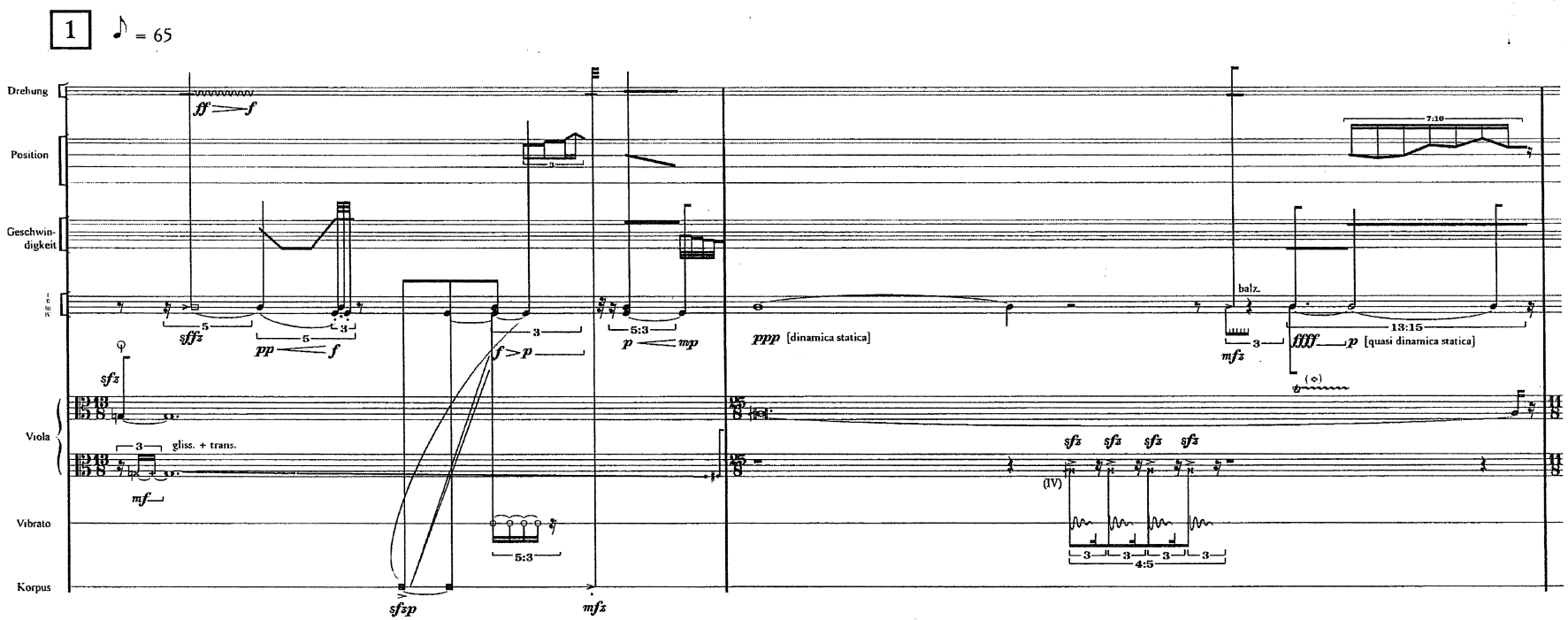
Jüdische Dimension

Die neu erwachte Architektur, ihre Dekonstruktivität und die durch sie begründete Avantgardizität, kann nur auf dem Hintergrund des dezidierten Judentums vieler ihrer Protagonisten verstanden werden. Schon das Manifest der russischen Konstruktivisten stammt von Moisei Ginzburg. Das Judentum zeigt sich auf drei Ebenen: einer eher allgemeinen, der Bereitschaft, mit dem Akzeptierten zu brechen und neue Ufer zu betre-

Hommage à Daniel Libeskind
Vol. I

"Die Juden konstituieren sozusagen die Avantgarde der Menschheit, die in ihrer eigenen Geschichte zu Asche verbrannt wurde."

Claus-Steffen Mahnkopf



(© by www.claussteffenmahnkopf.de)

ten, wie dies exemplarisch der Gründungsvater der neuen Musik, Schönberg, mit der Atonalität tat. Die dekonstruktive Architektur, setzte sie sich durch, wäre nicht nur ein *ästhetischer* Paradigmenwechsel und eine Radikalisierung des Geistes, sondern vor allem eine politisch-gesellschaftliche Explosion. Es sind wieder einmal jüdische Köpfe, die den Weg nach vorne weisen in einer Zeit, die ängstlich am Alten klebt und das eigentlich längst Überwundene revitalisiert, als habe es das 20. Jahrhundert nicht gegeben. Die zweite Ebene ist die Verlusterfahrung, die bei Eisenman, Tschumi und Libeskind so stark ausgeprägt ist. Es ist nicht nur die Katastrophe der Shoah, sondern eine tiefere, allgemeinere Sensibilität für das ganze Ausmaß an Zerstörung von Lebenskultur, eine Zerstörung, die das 20. Jahrhundert über den Globus, zumal seinen okzidentalen Teil, verbreitete. So sind es vor allem Dekonstruktivisten, die, so in Berlin mit Mahnmal und Museum, eine authentische, kairologische Antwort versuchen, nachdem es allen, auch konservativen Politikern, klar wurde, dass sowohl Traditionalisten wie Postmodernisten hierfür nicht die Richtigen sind. Die dritte Dimension liegt im besonderen Sensorium für die Frage nach dem Abwesenden, der Geschichte des Unterdrückten und der Unterdrückten, den Supplementen der Kultur, der „Spur" (Derrida) des Anderen. Der Dekonstruktivismus ist weitgehend vorangetrieben von jüdischen Denkern und Künstlern. Dafür haben nun einige Architekten auf ihrem Gebiet eine neue Sprache gefunden, eine negativ-beredte, die einer Zweiten Moderne ein neues Antlitz zu geben vermag. „L'architettura moderna, con le sue pulsanti tensioni territoriali ed urbane, implica una componente profetica, comunque un patrimonio di speranze. I romanzieri ebrei alludono spesso al profetismo come a un valore perduto. Gli architetti, all'inverso, verificano la progettualità con empito messianico. Coltivano la loro ebraicità in un'area riservata. Ma l'ideale, la lotta ebraica per l'emancipazione del ‚diverso' incalza, anche in architettura."[18] Dieses Judentums hätte sich die fortschrittliche Musik von heute zu besinnen.

Steven Kazuo Takasugi – oder Musik für Nicht-Räume

Die Verbindung von Musik und Raum wird gemeinhin als Musik- oder Klanginstallation in einem Gebäuderaum oder einer Landschaft, mithin in einem tatsächlich gegebenen Raum verstanden. Das muss aber nicht immer so sein. Musik, für die die Verortung der Klangereignisse im Raum parametrisch konstitutiv ist, kann dann auf den empirischen Raum verzichten, wenn sie sich zur Gänze auf die Wahrnehmungsdimension, auf das Gehörtwerden selber konzentriert. Eine solche Musik wird konsequenterweise nur – ich betone: nur – mit Kopfhörern gehört.
Der amerikanische Komponist Steven Kazuo Takasugi arbeitet seit geraumer Zeit konsequent an einer Raummusik ohne Raum, also bei dessen konstitutiver Abwesenheit. Solche Musik findet logischerweise im Kopf und nur im Kopf statt. Was man hört und woher kommt, was man hört, wird im Kopf und nur dort konstituiert. Und das heißt: Takasugi schreibt eine Musik, die gesampelte Klänge mit dem Computer kombiniert

18 Bruno Zevi, *L'incidenza ebraica nell'architettura contemporanea*, in: ders., *Ebraismo e architettura*, Firenze: La Giuntina 1993, S. 84.

und bearbeitet, also durchkomponiert, und mittels des Kopfhörers dem Hörer zuführt. Ein Konzert mit seiner Musik hätte keine Bühne mit ausführenden Musikern oder Lautsprechern, sondern mit Sitzreihen, die mit Kopfhörern bestückt sind. Das scheint ungewohnt, aber neue Musik ist ja gerade die Suche nach dem Ungewohnten.
Bei Takasugi, der einen Zyklus mit dem Namen *Vers une myopie musicale*[19] komponiert hat, also die musikalische Kurzsichtigkeit thematisiert, muss man sich eine Musik vorstellen, die extrem kurze Einzelklänge punktualistischer Natur und ohne Raumklang zu extrem nervösen, fiebrigen, hochexpressiven Aggregaten verbindet, die für sich schon eine äußerst spannende und faszinierend entfremdete Musik bilden. Hört man diese Musik mit dem Kopfhörer und nicht durch Lautsprecher, so hat man den Eindruck, dass diese Musik im Kopf selber produziert, sozusagen aufgeführt werde. Mittels Klangverarbeitung kann Takasugi nun bestimmte Klänge verräumlichen, spezifischen Punkten im empirischen Raum zuordnen. Plötzlich erlebt der Hörer einen Raum auch außerhalb seiner selbst. Das meines Erachtens Geniale an Takasugis Ansatz ist nun, dass dieser Raum, der virtuell erzeugt wird, nicht als dreidimensionales Gebilde, wie gewöhnlich, erfahren wird, sondern nur über einzelne, absolut isolierte Raumpunkte, zwischen denen es keine Verbindungen, gar Trajektorien gibt. Der Raum wird punktualisiert, kann somit gar nicht konstituiert werden; die räumliche Dimension erscheint, aber einen Raum gibt es nicht. Die Idee parametrischer Skalierung musikalischer Dimensionen wird so für den Raum bei Takasugi – wie mir scheint: historisch zum ersten Mal – realisierbar. Außerdem zeigt sie, einer dekonstruktivistischen Denkhaltung treu, eine Alternative zum holistischen Gebrauch der räumlichen Dimension als Naturalismus, Transzendenz oder Ontologie.

Vers une deconstruction d'espace

Offen gesagt, tue ich mich als Komponist schwer 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 muss 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.
Architektur genauso wie Musik, die sich mit ihr zusammentut, müssen, wollen sie Kunst sein, sagend zu denken geben. Wahrnehmung und Sinnlichkeit sind zwar konstitutiv, reichen aber nicht hin. Libeskind hat dies mit seinem neuesten Bau, dem Kriegs-

19 Vgl. Steven Kazuo Takasugi, *Vers une myopie musicale*, in: *Polyphony & Complexity*, S. 291–302.

museum in Manchester, vorgeführt. Oder, um es mit Kant zu sagen: „Schöne Kunst [in Absetzung von angenehmer] ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist, und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert. Die allgemeine Mitteilbarkeit einer Lust führt es schon in ihrem Begriffe mit sich, dass diese nicht eine Lust des Genusses, aus bloßer Empfindung, sondern der Reflexion sein müsse; und so ist ästhetische Kunst, als schöne Kunst, eine solche, die die reflektierende Urteilskraft und nicht die Sinnenempfindungen zum Richtmaße hat." (*Kritik der Urteilskraft*, § 44)