

Begehbare Kaleidophone

Schweizer Musikpavillons in Hannover und Biel

Vielleicht hat es erst der jahrzehntelangen Entwicklung der Klangkunst bedurft, um sich an den Urvätern zu messen. Schließlich gab es seit dem unter Le Corbusiers Namen realisierten, von Edgard Varèse akustisch ausgestatteten, letztlich aber von Iannis Xenakis aus seiner Komposition *Metastaseis* abgeleiteten *Poème électronique* (Philips-Pavillon, Brüssel 1958) kaum bedeutende Verbindungen experimenteller Architektur mit Musik. Einzig das von Fritz Bornemann für Stockhausen gebaute Kugelauditorium (Osaka 1970) machte von sich reden, obgleich es sich im Grunde um ein hochentwickeltes Lautsprechersystem zur Präsentation vorhandener Werke handelte.

Nun hat die Schweiz begonnen, dieses brachliegende Feld zu beackern, was auf der Weltausstellung Expo 2000 wie auch auf der Expo 02, der jüngsten schweizerischen Landesausstellung, zu beobachten war. In Hannover präsentierte das Land den von Peter Zumthor entworfenen, von Daniel Ott musikalisch gestalteten *Klangkörper*, der als Gegenentwurf zu den umliegenden Techniktempeln durch Ökonomie der Mittel glänzte. Von Mai bis Oktober 2002 leistete sich die Schweiz zum sechsten Mal seit 1883 eine eigene Landesausstellung, diesmal im »Drei-Seen-Land« mit Murten-, Bieler und Neuenburgersee. Hier trafen an zwei Standorten Architektur und Musik als strukturelle Gestaltungselemente aufeinander: Andres Bosshard nutzte in Biel einen *Klangturm* als Instrument, während die sogenannte *Wolke* in Yverdons-les-Bains durch Christian Marclays Klanginstallation *Nebula* akustisch erweitert wurde. Die Abkehr von der nationalen Werbeschau, die sich im Hannoverischen *Klangkörper* bereits andeutete, wurde bei der Expo 02 weitergeführt zugunsten einer allgemeineren Thematisierung kultureller, ökologischer und ökonomischer Fragen im individual- und sozialpsychologischen Kontext.

Diese Orientierung bildete über die Themen »Wahrnehmung« und »Bewußtsein« die Brücke zu experimenteller Musik und Klangkunst. Beide arbeiten – oftmals mit dem Charakter einer »Versuchsanordnung«¹ – am Grenzbereich zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung, objekthaftem Gegenstand und flüchtigem Ereignis. Sie haben auch längst

die herkömmliche Konzertsituation hinter sich gelassen und sich – vorangetrieben durch die gewachsenen Möglichkeiten elektronischer Klangbearbeitung und -projektion – eigene Bereiche erschlossen, sind in die inneren Räume der Klänge selbst oder in die öffentlichen Stadt- und Landschaftsräume vorgedrungen. Thema ist kaum noch der musikalische Tonraum im alten Sinne, der in den Dimensionen Tonhöhe, Dauer, Klangfarbe und Dynamik auszugestalten ist. Der Erlebnisraum selbst ist Thema geworden. Dies zeigte sich bei der Verbindung mit experimenteller, von Wohn- oder Gebrauchswert entlasteter Pavillonarchitektur auf unterschiedliche Weise.

Die *Wolke* der Expo 02 in Yverdon schloß eine klassische Klanginstallation ein. Der über einen Fußgängersteig erreichbare, über hundert Meter vom Ufer entfernte Bau im See bestand aus einem optisch durchlässigen Stahlgerüst auf drei Ebenen, deren höchste mit einer Mineralwasser-Bar noch das lebensnächste Element aufwies. Darüber blieb offener Himmel, nach unten hätte man durch die Gitterböden aus knapp zwanzig Metern Höhe die Wasseroberfläche sehen können. Sie blieb jedoch meist verborgen, denn über das gesamte Gerüst verteilt sprühten 31400 Hochdruckdüsen permanent feinsten Nebel und hüllten das Bauwerk in eine wild bewegte Wolke. Von der Grundidee kaum mehr als großdimensionierter Naturkundeunterricht führte die praktische Umsetzung zu einem buchstäblich nebulösen Verwischen der visuellen Wahrnehmung. Der in Kalifornien geborene, in Genf aufgewachsene und heute in New York lebende Christian Marclay ergänzte die Himmelsmaschinerie, indem er auf der zweiten Etage des Baus die Wassergeräusche in seiner Klanginstallation *Nebula* aufgriff und vertiefte. Akustische Zooms in Plätscher- und Tropfklänge durch Verstärkung und Transposition, ihre räumliche Deplazierung durch Hall und Delay sowie weitere Verfremdungen durch Kombination mit echten oder gerade nicht mehr realistischen Klängen der Pavillonumgebung parallelisierten den optischen Verunsicherungseffekt: Auch die auditive Raumwahrnehmung verlor ihren Halt; akustische Räume, die keine optische Entsprechung fanden, erweiterten die reale Klangumgebung gewissermaßen ins Surreale.

Während im Fall der *Wolke* das spektakuläre Architekturprojekt durch die Klangkunst subtil gestützt wurde, zeigte sich im Fall des Bieler *Klangturms* eine andere Konstellation: Der Bau erschien zwar wuchtig, doch bestand er allein aus einem dünn bespannten, je nach Lichtverhältnissen sogar transparent wirkenden, nach oben offenen Gerüst, dem allerdings

1 Vgl. Alvin Lucier, *An einem hellen Tag. Avantgarde und Experiment*, in: *MusikTexte*, Nr. 92 (Februar 2002), S. 13–14.

mit akustisch-technischen Mitteln gewaltige Dimensionen zuwachsen. Der Zürcher Komponist und Klangkünstler Andres Bosshard installierte im Turm knapp vierzig Lautsprecher, womit er einen vierzig Meter hohen Klangraum nutzen und vorbereitete Klangbewegungen in allen räumlichen Dimensionen darstellen konnte, die an die tatsächliche Architektur keineswegs gebunden blieben. So war die Transparenz des Baus optisches Versprechen des Raumklangs. Dafür waren einige Materialien vorproduziert und programmiert worden, doch handelte es sich nicht um eine Klanginstallation, sondern um eine Kombination von dem Turmklang fest eingeschriebenen Grundklängen, Elementen einer vorbereiteten »Klangbibliothek«² und an mehreren Orten des Bieler Expogeländes in unterschiedlichen Höhen und (Wasser-)Tiefen live abgenommenen Umgebungsgeräuschen. Diese Klänge konnten sieben *Klangsphären* durchlaufen, entsprechend ihrer Höhenordnung von unten nach oben assoziativ benannt als *Erdbeben*, *Wasser*, *Schritte*, *Murmelstrom*, *Luft*, *Wetter* sowie *Weltall*, und virtuell angeordnet in einem gedachten *Alle Musik-Baum*.³ Hinter diesen für Bosshard nicht untypischen, assoziativen Benennungen verbargen sich technisch hochkomplexe Simulationsprozesse, mittels derer das permanente klangliche Durchmessen der verschiedenen Höhenniveaus im Turm zu einem Ganzen geformt wurde. Auf der Basis dieser »Klangsphären« und einer für die gesamte Dauer der Expo 02 durchorganisierten Programmstruktur konnte der jeweilige Klangregisseur an den Workstations mit dem Klangmaterial spielen, indem bestimmte Klangquellen besonders hervorgehoben oder einzelne Splitter der Umgebungsklänge festgehalten und weitergeformt wurden. Der zeitliche Gesamtplan war so angelegt, daß zum einen die Grundcharakteristika der klingenden Raumgestalt für je eine Woche beibehalten wurden, zum anderen der Tagesablauf vom vollautomatischen Spiel der Turmanlage, den *Klangturmatemzügen*, über das gestaltende Eingreifen des Klangregisseurs bis zu einem abendlichen *Klangturmwirbelkonzert* gesteigert werden konnte.

Vielleicht als Konzession an das allgemeine Publikum der Landesausstellung wurden einzeln Solisten oder kleinere Ensembles eingebunden, die einerseits unverstärkt ihre Musik im Turm spielten, deren Klänge aber auch dem Klangturmspiel einverleibt wurden. So drehten beispielsweise Remo Crivellis Hackbrettklänge noch lange nach seinem Auftritt wie zwitschernde Vögel im Turm ihre Spiralen und verleiteten die zuvor zusammengelaufenen Familien dazu, auch dem experimentellen

Raumklang ihre Aufmerksamkeit zu schenken. »Das erlaube ich mir jetzt hier«, kommentiert Bosshard diese Öffnung ins Populäre, »es ist ein Spiel«⁴ – und vielleicht ist es auch ein wenig die Spielfreude des früheren Improvisationsmusikers, die sich im heutigen Klangarchitekten Bahn bricht.⁵ Zugleich entsprach es einer Grundidee des Turms, der nicht als Projektor der Umweltklänge konzipiert war, sondern als umformender Resonator: »Ich möchte, daß die Leute musikalisch begreifen, daß der Turm hört und daß die Klänge, die sie hören, verbunden sind mit dem, was sie sonst hören.« Diese Klänge integrierte Bosshard mit Hilfe der umfangreichen Möglichkeiten des »Kaleidophons«, wie er das Klangturminstrument nennt, in die vorbereitete elektronische Klangwelt, baute ihnen gewissermaßen einen neuen Raum, und richtete durch diese akustische Neubeleuchtung den Fokus der Aufmerksamkeit neu aus.

Angesichts der von Bosshard im Klangturm realisierten akustischen Raumgestaltung drängt sich die Frage auf, ob der reale Bau überhaupt notwendig war. Schließlich waren die akustischen Eigenschaften der Hülle vernachlässigbar und die tatsächlichen Begrenzungen wurden elektronisch überschritten und irrelevant. Im Gegensatz aber zur *Wolke*, in der die Klanginstallation als subtile Ergänzung der im Vordergrund auftrumpfenden Bauidee fungierte, zeigte sich im Klangturm das entgegengesetzte Verhältnis: Die äußere Hülle diente – die vielbeschworene visuelle Prägung unserer Wahrnehmung bestätigend – gewissermaßen als Orientierungshilfe. Der optisch vermittelte Raumeindruck verhalf der akustischen Gestaltung gerade dadurch zu erhöhter Wirksamkeit, daß sie durchkreuzt werden konnte, gab der akustischen Orientierung einen Halt, indem die Klänge visuell einem Oben und Unten zuzuordnen waren. Er fungierte nicht zuletzt – wie ein »Augenlid, als schräger Kreis, der uns stützt« (Bosshard) – auch als einladendes »Drinnen«, das ein Erlebnis versprach.

Der Klangturm war Architektur im elementarsten Sinne, führt man sich die beiden Basisvarianten des Bauens, das Grundskelett mit Umhüllung oder die Schichtung von Blöcken, vor Augen. Konzentrat der Skelettform, hatte der Klangturm sein komplementäres Gegenüber im Schweizer »Klangkörper« der Weltausstellung in Hannover, den ebenfalls – wie schon der Name verrät – Musik als wesentliches Element prägte. Auch hier eine bauliche Grundform: Der Schweizer Architekt Peter Zumthor entwarf das gesamte Gebäude aus gestapelten Holzbalken, die allein durch eine eigens entwickelte Spannfederbindung

4 Die Zitate von Andres Bosshard entstammen einem Gespräch, das ich am 22. Juni 2002 in Biel mit ihm geführt habe und wofür ich ihm herzlich danke. Auch das Konzert Remo Crivellis fand an diesem Tag statt.

5 Zu Bosshards früheren Musik- und Klangforschungsprojekten vgl. Michael Eidenbenz, *Hörend sich im Lebensumfeld orientieren. Andres Bosshard, Musiker und Klangarchitekt*, in: *Dissonanz*, Nr. 75 (Juni 2002), S. 30–35; vgl. auch Andres Bosshard, *Aufführung als Erzeugen von Klang und Raum*, in: *Positionen*, Nr. 26 (Februar 1996), S. 39–42. Einzelne Grundklänge, Klangkomplexe und Bewegungsmuster entstanden aus Kompositionsaufträgen an Lorenzo Brusci, Ines Kargel, Daniel Mouthon und Fabian Neuhäus.

3 Details zum Klangturm aus dem Dokumentationsmaterial der Expo 02; vgl. die Website www.klangturm.ch. Auch die Schweizerische Urheberrechtsgesellschaft SUIISA, die mit der SUIISA-Stiftung den Klangturm finanzierte, hält Material bereit (www.suisa.ch).

6 Details zum *Klangkörper* enthält das *Klangkörperbuch. Lexikon zum Pavillon der Schweizerischen Eidgenossenschaft an der Expo 2000 in Hannover*, hrsg. von Roderick Hönig, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser-Verlag für Architektur 2000.

7 Vgl. das Themenheft *Holzbauten der Zeitschrift Kunst + Architektur in der Schweiz*, Jg. 52 (2001), Nr. 3.

8 Daniel Ott, zitiert nach dem Eintrag »Kompositions-Verfahren«, in: *Klangkörperbuch*, a.a.O., S. 136–140, dieses und das nachfolgende Zitat S. 137. Für eine CD wurden 2002 Auszüge der Musik im Studio produziert (Daniel Ott, *klangkörperklang*, Musikszene Schweiz, MGB CD 6190); zwar enthält das Booklet Ansichten des Pavillons, leider fehlt aber eine dokumentarische Tonaufnahme aus dem *Klangkörper*.

9 Unterlagen der Projektpräsentation im Juni 1999 in St. Moritz während der Vorbereitungen zum 2. Fest der Künste/100 Jahre Schweizerischer Tonkünstlerverein.

ohne Nägel oder Schrauben Festigkeit erhielten.⁶ Auf einer Grundfläche von zirka 53 x 58 Metern wurden neun Meter hohe parallele Stapelwände in versetzt angeordneten Stapeln aufgerichtet, so daß eine labyrinthisch wirkende, doch völlig klare Anlage mit mehreren Binnenräumen entstand. Daniel Ott, gebürtiger Appenzeller und Lehrstuhlinhaber in Berlin, konzipierte eine vollständig mit akustischen Instrumenten realisierte Musik aus verschiedenen Grundelementen. Die auf die gesamte Expo-Dauer verteilten 350 Musizierenden bewegten sich in Tagesgruppen zu je zwölf stetig zwischen den Stapeln, dabei aufeinander, auf zufällige Ereignisse oder auf Besucherbegegnungen reagierend, und durchsetzten den »Klangkörper« durchgehend mit Klang. Ott operierte bei der Zeit- und Intervalldisposition mit Zahlenreihen und Proportionen aus der Pavillon- und Ausstellungskonzeption, bezog jedoch auch die individuellen und spieltechnischen Charaktere der Spielenden mit ein. Je drei Akkordeon- und drei Hackbrettspielern legten nach einem täglich wechselnden Spielplan »Grundklänge«, durchbrochen von »musikalischen Fenstern«, in denen sie »wie bei sich zu Hause« spielten, womit das persönliche, weniger das heimatlich folkloristische Musizieren gemeint war. So kamen weitere musikalische Facetten – aus Klassik, Jazz oder Folklore – hinzu, ergänzt durch jeweils drei improvisierende Musiker mit weiterem gestalterischen Freiraum. Die Wege und Verhaltensweisen der Musiker waren ebenso inszeniert wie die Lichtgestaltung, die Projektion literarischer und biographischer Texte aus und zur Schweiz, ja sogar die Kleidung aller Mitwirkenden, was die Verantwortlichen zur Rede vom Gesamtkunstwerk »Klangkörper« verleitete. Dies klingt hochtrabend, doch zumindest zwischen Musik und Architektur gelang eine enge Verbindung auf mehreren Ebenen. Zum einen waren in einem zuvor gebauten »Musterstapel« neben den baulichen auch die akustischen Eigenschaften der Holzstruktur getestet worden, wovon Ott bei der Klanggestaltung hörbar profitierte. Des weiteren gingen Architekt und Komponist parallele Wege, indem beide althergebrachte und technisch fortschrittliche Mittel verbanden: Zumthor arbeitete, subtil

auf die jahrhundertealte Tradition der Schweizer Holzbauten rekurrierend⁷, zugleich mit modernsten technischen Verbindungsverfahren bei seiner Konstruktion; Ott setzte zwar traditionelle, gar folkloristische Instrumente wie Hackbrett und Akkordeon (das Schwyzerörgeli) sowie Volksmusikanklänge ein, doch ohne in »reaktionäre Fettnäpfchen«⁸ zu treten; dies gelang durch fortwährendes Durchbrechen des folkloristischen Idioms mittels asymmetrischer Rhythmen, alterierter Skalen und nichttonaler Harmonik. Zu hören war »also nicht in erster Linie bestätigende, affirmative Musik – sondern Klänge, die etwas in Frage stellen, Brüche zeigen, – die durchaus einen Moment Identität stiften, sich wiederholen und im nächsten Moment ihr Gesicht ändern, aus dem bereits sicher gewährten Klangrahmen entgleisen.« Das fundamental Gemeinsame von Architektur und Musik bestand jedoch in der konsequenten Konzentration der Mittel, die im besten minimalistischen Sinne die Durchsicht auf oberflächlich klar erscheinende, subkutan aber schillernde optische und akustische Formen förderte.

Hinsichtlich der Gestaltung von Pavillons, die Architektur und Musik beziehungsweise Klangkunst zu einer schlüssigen Einheit verschmelzen, werden sich zukünftige Projekte wohl an diesen Beispielen messen müssen. In der Schweiz reifen bereits weitergehende, vielversprechende Pläne für ein »Klangspielhaus« (Architektur: Margrit Althammer und René Hochuli, Klangkonzept: Andres Bosshard), ein begehbares, »intelligentes Klangraum-Instrument«⁹, das sicher aus finanziellen Gründen, wohl auch aufgrund höchster bautechnischer Ansprüche in den Entscheidungsgremien der Expo 02 scheiterte. Vielleicht wird darüber in Zukunft noch zu berichten sein. ■