

Räume für Musik

Manfred Sack: Der Klang der Säle – in den Ohren, in den Augen

Schräg gegenüber dem Weißen Haus in Washington steht die Renwick Gallery. Der Architekt, dessen Namen sie trägt, hatte das braunrote, mit Sandstein maßvoll verzierte Backsteingebäude mit dem steilen Mansarddach Mitte vorigen Jahrhunderts gebaut. Gut hundert Jahre danach, 1960, wäre es, hätte Präsident Kennedy nicht seine Hand darüber gehalten, abgerissen worden. Nun, da die dumme Tat verhindert und das stattliche Bauwerk wieder ein Museum (nun eines für die angewandte Kunst) geworden ist, stand eines Tages ein Schild neben dem Eingang an der Ecke und kündigte für die Mittagszeit eine Tango-Tanzveranstaltung an, Eintritt frei, oben im großen Salon. Der ist ungefähr so groß wie ein Kammermusiksaal, die Wände tiefrot ausgeschlagen und bis an die helle Voutendecke mit dem rechteckigen Glaseinsatz dicht mit Gemälden behängt. Dort hatten sich allmählich fünfzig, sechzig Menschen drapiert; teils saßen sie auf zwei, drei altmodischen Plüschkanapees in Karree- und S-Form und ein paar Thonetstühlen, teils standen sie, teils hockten sie auf dem Teppich, dazwischen krabbelnd und schwatzend Kinder.

Herein trat plötzlich ein Herr im Frack und setzte sich an den Konzertflügel. Ein Trio – der Herr im Frack, die eine Dame im schwarzen Kleid, die andere in weißen Hosen – wirbelte herein und tanzte. Im Nu war aus dem großbürger-

lichen Bildersaal ein Kammermusiksaal geworden, das Podium in der Mitte, darin die Musik und der Tanz mit dem malerischen Raum und seinem enthusiastisierten Publikum verschmolzen. Ich werde dieses Mittagsballett nicht vergessen. Immer noch wünsche ich mir in diesem Salon ein Kammerkonzert, mit Tschaikowskis drei Streichquartetten zum Beispiel, oder dem in c-Moll von Verdi, oder dem Klavierquintett f-Moll von César Franck. Und natürlich wäre es eine amüsante Provokation, darin Stücke von Anton von Webern, Luciano Berio oder György Ligeti zu hören. Jedoch, es wäre in solch einem Raum überhaupt nicht riskant, weil er zwar eine ganz eigene Stimmung hat, sich aber anderen Stimmungen anzuverwandeln vermag. Er hat, was man »eine gewisse Atmosphäre« nennt.

Nicht leicht zu umschreiben, was das eigentlich ist. Auch der Kammermusiksaal, den der Nürnberger Architekt Harald Loebermann im Erlanger Stadthaltenkomplex einrichtete, hat eine Atmosphäre, die sich einprägt: Zwölf Reihen und ein paar mehr mit 250 Plätzen, Parkettfußboden, die nach vorn unmerklich sich verengenden Wände und die im vorderen Drittel mit einem Knick gewölbte Decke sind, in einer Art von Läuferverband, mit schmalen Brettern getäfelt, keine Ablenkungen für das Auge, man wartet auf das, was sich auf dem Podium, fünf Stufen hoch, ereignen wird.

Und natürlich hat der neue Kammermusiksaal im Beethovenhaus zu Bonn, den der Kölner Architekt Thomas van den Valentyn entworfen hat, eine ganz unverwechselbare, schon im Eingang sich ankündigende, bald sich deutlicher formulierende Atmosphäre, die, wer mag, irgendwie beethovenschen nennen mag: ein Amphitheaterrund in einem schiefen Rechteck, das Interieur sehr edel, getragen, feierlich, dunkel getönt (siehe Bilder Seite 32).

Ich erinnere mich auch eines Kammerkonzerts in der Hamburger Kampnagelfabrik. Dort war in einer ihrer weitläufigen hohen Hallen ein Geviert gebildet worden, darin das flache Podium an zwei Seiten mit den Sitz-Tribünen konfrontiert war, eine unübersehbar spartanische Umgebung. Allein die Musik war imstande, die Unbequemlichkeit der harten, lehnlosen Sitzbretter zu besiegen. Doch es war wohl auch ein eigenartiges Behagen, das diese Zufallsgemeinschaft Gleichgesinnter unter sich hervorrief, dieses trotztige Beharren auf einem anspruchsvollen musikalischen Erlebnis in einem ausdrücklich anspruchslosen architektonischen Interieur, eine Art musikalischer Verschwörung gegen den »Kulturbetrieb«, gegen Schlips und Seide, gegen das »gesellschaftliche Brimborium«. Das Festliche wurde nicht mit der Kleidung demonstriert, sondern erlebt; um den Beweis, daß es so ist, hatte sich jeder selber zu bemühen.



1 Tango-Tanzveranstaltung mit etwa 50 Personen im rot ausgeschlagenen, mit Bildern vollgehangenen »Salon« der Renwick Gallery in Washington; Architekt war James Renwick, neben Benjamin Latrobe, Thomas Jefferson und Robert Mills einer der bedeutendsten amerikanischen Architekten des 19. Jahrhunderts



2

Derlei Oppositionsgefühle machten hier sogar die mangelhafte Akustik zu einer scheinbar läßlichen Sünde. Daß die Musik der eigentliche, alle anderen sinnlichen Reize überlagernde Stimulus sein kann, bemerkte ich in einem von Galerien und Läden gemieteten neuen Haus mit einem auch sonntags offenen weiten Treppenhaus im Washingtoner Stadtteil Georgetown. Irgendwer hatte sich unten an den Flügel gesetzt, den Deckel aufgeklappt und angefangen zu swingen, dann ein Nocturno von Chopin dazwischenzustreuen, eine Partie Grieg, danach hörte man wieder Glenn Miller heraus, schließlich die Mondschein-Sonate, den zweiten Satz. Merkwürdig, wie sich diese Zufallsstimmung der Zufallspassanten bemächtigte. Das Gemüt fühlte sich gestreichelt, man wippte locker über die Emporen und summte mit. Der Ort wurde auf einmal beliebig, sein einziges Charakteristikum war die Musik, die jemand darin machte.



2 Kleiner Saal in der Erlanger Stadthalle von Harald Loebermann

3 Ein Klavierspieler in einem offenen Treppenhaus in Washingtons Stadtteil Georgetown

3

Der Klang der Säle

Fast könnte man meinen, die Musik brauche keine ehrgeizigen architektonischen Vermittler, sie sei sich selbst genug.

Also: kommt es womöglich gar nicht auf die architektonische Beschaffenheit von Sälen an, ist baukünstlerischer Ehrgeiz überflüssig? Ist es am Ende doch nur die Musik, die darin zum Erklängen gebracht wird, und die Qualität ihrer akustischen Vermittlung? Ist also die Atmosphäre eines Raumes nicht viel mehr als eine Beigabe, auf die sich leicht verzichten ließe? Eine barbarische Erwägung – und falsch. Auch der Fabriksaal ruft atmosphärische Empfindungen hervor und steuert damit ungefragt etwas zum Erlebnis des Hörens bei. Und es wäre voreilig, auf die stimulierende Kraft eines schönen Raumes in einem schönen Gehäuse zu verzichten – oder auf das selbstbewußte Erlebnis einer nach Kräften schönen, eleganten, womöglich kostbaren Kleidung. Das Gefühl, das den Intellekt in eine Art lustvoller Neugier bettet, hat derlei stoffliche Zutaten, denen man den Ehrgeiz der Gestaltung ansieht, gern. Ganz klar, ein Konzertsaal muß klingen. Er soll sich, nur halb besetzt, nicht hohl anhören und vollbesetzt nicht dunkel. Die Musiker auf dem Podium wären verwirrt, wenn sie einander nicht hörten, wenn der Kontrabassist hüben den Konzertmeister drüben nur gestikulieren sähe, seine Töne ihn aber nicht erreichten und die Bläser ihm überlaut in den Ohren lägen. Es gibt Säle, die gleichsam vor Hall trüben, diese meist majestätischen, hohen und weiten Hallenkirchen zum Beispiel, deren Schönheit doch geradezu nach Musik zu verlangen scheint. Auch Säle, deren Grundriß asymmetrischen Fächern ähnelt, neigen zu akustischen Capricen mit dem Hall. Tödlich für jede Polyphonie, wenn Töne vom Nachhall der vorigen verfolgt und überlagert werden. Es gibt auch Säle mit einer trockenen Akustik, die jeden Ton gestochen scharf und unmittelbar macht, bei der kein noch so minimaler Nachhall sich begütigend über kleine Schnitzer oder über das Rascheln des Papiers beim Wenden der Notenblätter legt. Man weiß, daß Kammermusiker mehr diesen klaren Klang lieben, Orchestermusiker hingegen mehr den Mischklang. Man weiß auch, daß Renaissance-, Barockmusik und die der Klassik nach trockener Akustik verlangen, die Romantik hingegen gern in saftigen Klängen badet.

Doch wer könnte sich schon lauter verschieden klingende Säle nebeneinander leisten? Niemand, und so bleibt nur der Kompromiß. Es gibt ja nicht einmal das absolute, ideale akustische Maß für einen Saal; der Nachhall, der den Raumklang und die Klangatmosphäre eines Raumes bestimmt, schwankt von Saal zu Saal, etwa zwischen 1,2 Sekunden (im Esterhazy-Saal zu Fertöed in Ungarn) und 2,2 (im Concertgebouw zu Amsterdam). Und je mehr Dekor einen Saal verziert, desto eher frohlocken die Akustiker; er hilft ihnen bei der Dispersion des Klanges am verlässlichsten. Und das ist schon einmal tröstlich in einem Metier, das auf die Wissenschaft baut – und auf das Glück hofft, daß alle Berechnungen sich am Ende bewahrheiten. Das klappt, wie man weiß, nicht immer. Es gibt Säle, an deren Akustik jahrelang laboriert worden ist.

Man kann daraus lernen, daß sich am architektonischen Gestaltungsvorgang so gut wie nichts geändert hat. Kein Architekt entwirft, wenn er einen Konzertsaal zu Papier bringt, eine möglichst gute Akustik, sondern immer einen möglichst schönen, zugleich möglichst originellen Raum. Das architektonische Ereignis stuft das musikalische Ereignis, das darin vonstatten geht, immer erst als sekundär ein. Zwar ist die Erwartung, daß ein schöner, charaktervoller Saal (in einem selbstverständlich schönen, charaktervollen Gebäude) und ein makelloser, charaktervoller Klang einander ebenbürtig sind, ja, daß das eine dem jeweils anderen überhaupt erst wirklich zur Geltung verhilft, groß. Ob sie sich aber auch erfüllt? Ob aber der Saal dann tatsächlich klingen wird? Es ist das uralte Glücksspiel mit der Akustik, das der Architekt und der Physiker miteinander treiben, dabei bemüht, das Intuitive mit dem Berechenbaren (und umgekehrt) zu krönen. Mittlerweile gibt es sehr raffinierte Simulations-Experimente am Modell – das Risiko bleibt trotzdem. Architekten wünschen sich, wie man es von Hans Scharoun weiß, couragierte Akustiker; für die Berliner Philharmonie (Bild 5) war das auch notwendig, sie hat den größten Luftraum aller europäischen Konzertsäle. Akustiker wünschen sich, wie man ebenfalls weiß, maßvolle Architekten mit nicht allzu exaltierten Raumvorstellungen. Wen sollte es da wundern, daß die beiden zur Zusammenarbeit aufgerufenen Kontrahenten manchen Strauß miteinander ausfechten?

Die Akustiker halten dabei unentwegt nach Möglichkeiten Ausschau, den Schall zu brechen, zu lenken, zu streuen. Für sie kann die Architektur gar nicht plastisch genug sein. Wunderbar! jubelte zum Beispiel der Ingenieur Trümper, als der Bonner Kammermusiksaal-Architekt van den Valentyn Anstalten machte, einem Gesims mehr Kanten zu geben, als vorgesehen war. Und wahrscheinlich hatte sich der Klangtechniker des ehemaligen Großen Schauspielhauses in Berlin erleichtert die Hände gerieben, weil Hans Poelzig den riesigen runden Saal in einen exotischen Märchenpalast verwandelte, mit einer nach oben gestuften Stalaktitendecke mit unzähligen Rabitzzapfen; sie waren für die Schalldispersion mindestens wichtiger als für das Auge. Und wenn es auf den vielen rästelhaften Wegen, die der Orchesterschall vom Podium aus über Wände, Decken, Boden und all die plastischen Hindernisse bis ans Ohr des Publikums zu nehmen liebt, Stauungen oder unentschlüsselbare Absorptionen gibt, muß nachgebessert werden, ganz empirisch im fertigen Raum, zum Beispiel mit Schallseglern. Manchmal werden daraus unversehens ästhetische Bereicherungen, so wie in der Berliner Philharmonie: musikalische Metaphern. Normalerweise freilich entzieht sich die Akustik und das Raffinement ihrer Technik dem Auge. Man sieht keinem Saal an, ob er gut klingt, oder ob es darin Partien gibt, wo zu sitzen man besser vermiede. Eine Säule, die einem im Parkett die Sicht nimmt, kann man leicht umgehen. Ein Schall-Loch aber, das dem Klang seine Färbung und seine Kraft nimmt, bemerkt man erst, wenn es zu spät ist. So geschieht es denn von ganz alleine, daß Konzertsäle immer zuerst Eindruck auf die Augen machen, ehe sie sich den Ohren beweisen.

4 Die Philharmonie in Köln, 1980–86 von Peter Busmann und Gotfrid Haberer. Der Konzertsaal gehört zum Typus der Arenasäle und liegt im Untergeschoß des Gebäudekomplexes im Wallraf-Richartz-Museum





5 Die Philharmonie in Berlin, 1964 von Hans Scharoun. »Musik im Mittelpunkt, das war von Anfang an der Leitgedanke, aus dem sich die Gestalt des Saales ergab, der seine Priorität bei dem gesamten Bauwerk bewahrt.

(...) Der Saal ist wie ein Tal gedacht, auf dessen Sohle sich das Orchester befindet, umringt von den aufsteigenden »Weinbergen«. Die Decke entgegnet dieser »Landschaft« wie eine »Himmelschaft.« (Hans Scharoun 1964)

Tatsächlich hängt vieles von der visuellen Intensität der Raumarchitektur ab. Was man sieht, überträgt sich auf geradezu magische Weise auf das, was man darin hört – und wie man es hört. Ein schöner Saal hat uns schon für die Musik eingenommen, ehe man einen Ton hört; einem unansehnlichen Saal glaubt man seine akustische Qualität erst, wenn Messungen oder die Erfahrung sie bestätigt haben. Ist erst einmal das Auge entzückt, getraut sich das Ohr nicht lange zu zweifeln. Kein Problem, Beispiele dafür zu finden. Der Musikvereinsaal, der »goldene«, und der Konzerthausaal in Wien – wunderbare Einheit von schönem Klang und schöner Gestalt. Der Palau de la Música in Barcelona – ein farbenfrohes, heiteres, märchenhaftes Lichtwunder, das dem Gaudi-Konkurrenten Domènech i Montaner zu danken ist, jedes Konzert darin auch ein visuelles Jubelfest.

Oder das Auditorium in der vulkanischen Höhlensequenz der »Jameos del Agua« auf Lanzarote – ein unterirdischer, leicht abfallender, von César Manrique mit geradezu bauhäuslicher Klarheit eingerichteter Natursaal, introvertiert und von überraschendem Wohlklang (Bild 6). Wenn nun aber die Wohlgestalt des Klanges hinter der Wohlgestalt der Architektur weit zurückbleibt? Dann zwingt man sich geradezu, den Makel zu ignorieren oder zu leugnen – so wie in der spätbarocken Michaeliskirche zu Hamburg mit ihren temperamentvollen Schwüngen. Unübersehbar die Musikalität dieser Halle – unüberhörbar der Nachhall, der jedes polyphone Linienwerk gnadenlos verwischt. Und? Man geht dennoch hin. Oder so wie im Chicagoer »Auditorium« von Sullivan und Adler, ein riesiger unübersehbar malerischer, ja enorm festlicher Saal – unüberhörbar von miserabler Akustik. Und? Die Leute lieben ihn (Bild 11).



6

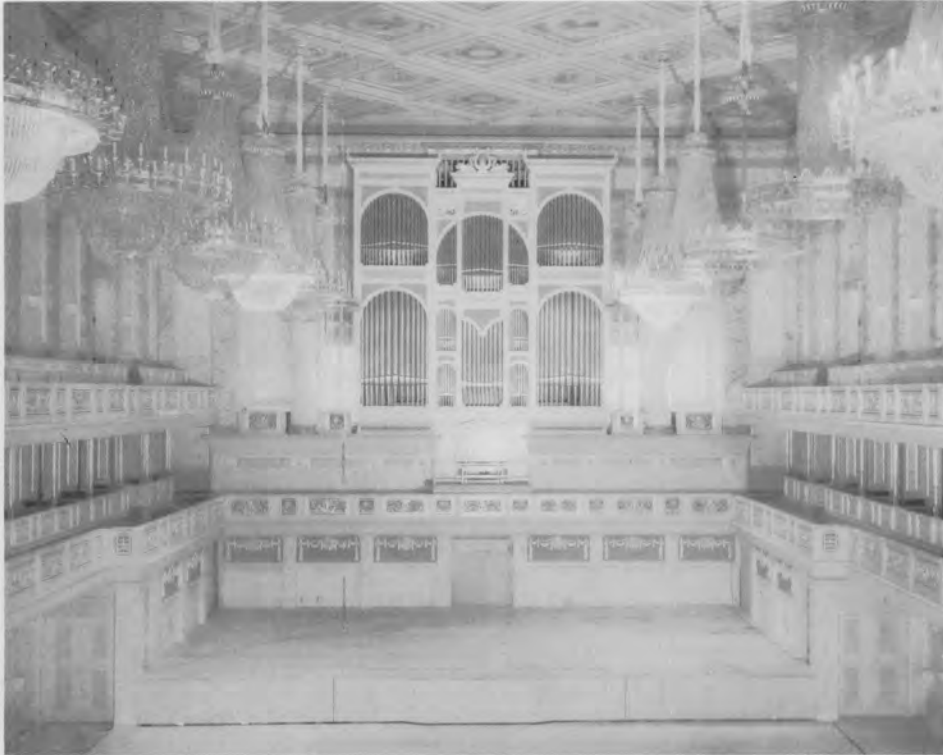
Jeder Saal ein Abenteuer, jeder Saal ein Ding für sich, nicht übertragbar, sogar unwiederholbar. Die Bostoner Symphony Hall hat niemals die Qualität ihres Vorbildes, des (alten) Neuen Gewandhauses in Leipzig erreicht, obwohl sie doch dem angeblich risikolosen Typus des Schuhkartons gehorcht. Noch bis in die zwanziger Jahre hielten sich so gut wie alle Konzertsäle an diese leicht zu variierende, mehr oder weniger gerundete Quaderform. Viele Stars darunter; in Wien, im Haag, in Hamburg. Die Nachfahren hielten da nicht Schritt: die Avery Fisher Hall im Lincoln Center von New York – eine mühsam korrigierte akustische Katastrophe, und ohne Fluidum; der Große Saal im Schinkelschen ehemaligen Schauspielhaus in Berlin (Ost) – eine klassizistende, freie Nachempfindung des Konzertsaaes, den Schinkel im selben Gebäude eingerichtet hatte, nur viel kleiner; leider eine stilistische Farce von akustischem Durchschnitt.



7

6 Blick auf die »Bühne« des Auditoriums der Jameos del Agua von César Manrique auf Lanzarote. Der Konzertsaal ist unterirdisch in vorhandene Höhlenräume hineingebaut und bietet im Krater eines erloschenen Vulkans etwa 800 Personen Platz

7 Stufen im Saal

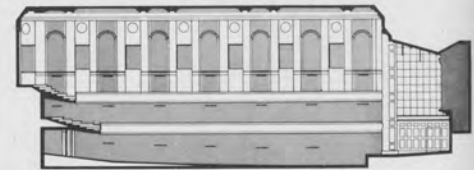


8



9

Der zweite Saaltypus erinnerte sich des antiken Amphitheaters. Sein berühmtestes Beispiel hatte zugleich eine bürgerliche Revolution angezeigt, das Bayreuther Festspielhaus, ein demokratischer Saal für eine Gemeinschaft von Gleichen, ein raffiniert durchdachter Raum mit charaktervoller Akustik (Bild 13). Alvar Aalto hat den Fächer stark verändert und asymmetrisch beschwingte, helle, heitere Säle hervorgebracht, deren erster – im Kulturhaus von Helsinki – sein bester geblieben ist (Bild 16). Das ist drittens die vom barocken Hufeisen abgeleitete, jedoch demokratisierte symphonische hohe Halle mit weitgespannten, elegant geschwungenen, steil übereinander geschichteten Balkons, deren eindrucksvollste Beispiele in New York (die Carnegie Hall), in Chicago und Pittsburgh entstanden sind, kommerziell betriebene, deshalb äußerst kompakte Säle mit vielen Plätzen auf kleiner Grundfläche. Schließlich gibt es seit fünfundzwanzig Jahren den vierten Typus, den Arena-Saal, in dem sich das Orchester ringsum



10

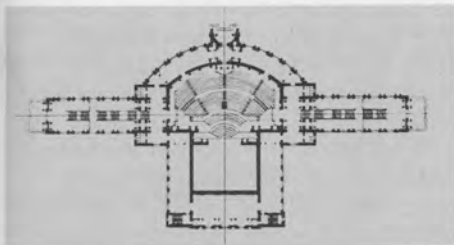
8 Freie Rekonstruktion des Großen Saales im (Ost-)Berliner Schauspielhaus von Karl Friedrich Schinkel. Das Bild zeigt die Westseite mit Orchesterpodium und Orgel im Zustand vom Juni 1984

9 Die Boston Symphony Hall; im Jahr 1900 wurde sie anstelle eines alten Konzerthauses gebaut; etwa 2300 Zuhörer finden Platz. Herbert von Karajan zum Vergleich mit dem Musikvereinssaal in Wien: »Die Boston Hall ist akustisch hervorragend. Für viele Musikstücke ist sie sogar geeigneter als der Wiener Saal, weil die Nachhallzeit ein wenig langsamer ist.«
10 Schnitt durch den quaderförmigen Konzertraum

mit dem Publikum umgibt. Der jüngste Konzertsaal dieser Art ist die Kölner Philharmonie von Busmann und Haber, ein Saal von eigenwilliger, jugendstilhafter Stimmung (Bild 4). Dem Scharounschen Vorbild in Berlin geradezu kongenial nachempfunden und architektonisch ebenso geglückt wie akustisch ist das Neue Gewandhaus von Rudolf Skoda in Leipzig. Wenige Jahre vorher hatte Hermann Hertzberger sein Muziekcentrum Vredenburg in Utrecht vollendet, einen achteckigen Musikzirkus, dessen ruppiger Charme anzeigt, daß man sich hier weniger beobachten als erfreuen lassen sollte (Bild 15). Die Uraufführung dieses Saaltyps aber hatte es 1963 in Berlin gegeben: mit der Philharmonie (Bild 5). Sie macht mehr als alle ihre originellen Anverwandten – deren jüngste von Frank Gehry in Los Angeles entsteht –, auch mehr als ihre repräsentationslustigen Ahnen in Barcelona oder Wien klar, daß Musik eine gesellige Kunst, daß sie zugleich ein Ereignis für die Augen ist, daß die Architektur eine dramatische Kunst sein kann.



11



12

11 Das Auditorium in Chicago, 1886–89 von Sullivan und Adler. Der Raum bot etwa 4000 Personen Platz und stellte seinerzeit die Ingenieure vor statische und akustische Probleme. Durch unterschiedliche Setzungen bis zu 45 cm hatte der innenliegende Saal besonders zu leiden. Das Auditorium-Theater wurde 1967 von Harry Weese renoviert

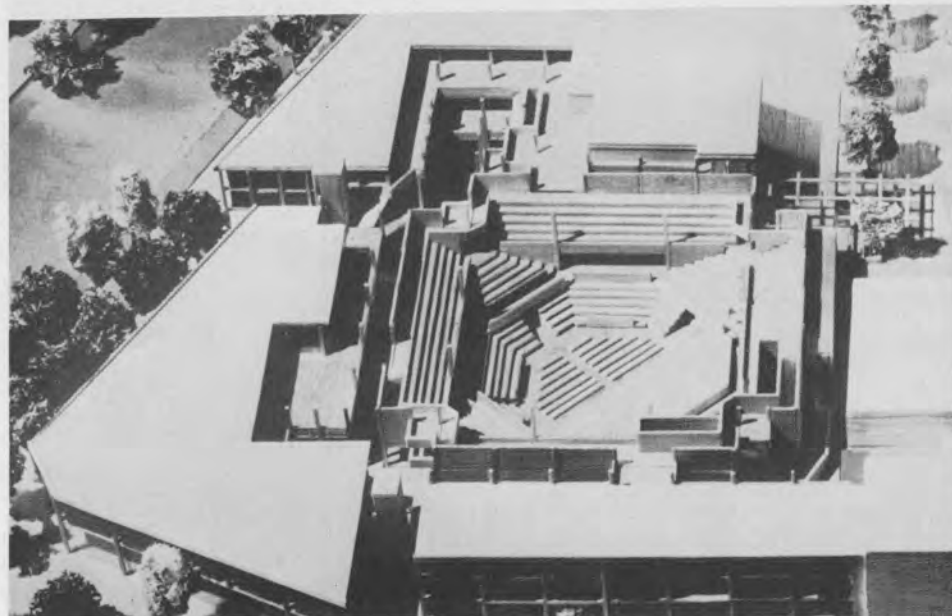
12 Grundriß des Richard-Wagner-Festspielhauses in München als Entwurfsvariante von Gottfried Semper (1864–66)
13 Zuschauersaal des Festspielhauses in Bayreuth. Nach Plänen Otto Brückmanns entstand das Opernhaus 1872–76 auf einem Hügel, inszeniert nach deutlichen Vorstellungen des Initiators Richard Wagner



13



14



15



16

Gemeint ist, was man als die Inszenierung des musikalischen Erlebnisses durch Architektur nennen kann. Das beginnt schon am Eingang, führt in das weitläufige Labyrinth des dutzendfach gebrochenen Foyers und weiter über geistreich und listig platzierte Treppen und Emporen in den Saal, in dem schon der Architekt selber eine Landschaft und eine Himmelschaft verkörpert sah. Die Formen, die Farben, die Raumfiguren, das Licht – unmöglich, sich dem Abenteuer dieses Konzerthauses zu entziehen, unmöglich, der musikalisierenden Stimmung dieses aus Räumen gebildeten Raumes nicht inne zu werden. Der Architekt – ein Musiker, obwohl man nie gehört hat, daß er einmal selber musiziert hätte.

Theater ausgenommen, die mit der Intensität der Erlebnisse auf Intellekt und Gemüt den Konzerthäusern sehr ähnlich sind, gibt es keine anderen Gebäude öffentlichen Gebrauchs, die eine so konzentrierte Wirkung auf Menschen haben wie sie. Kein Justizpalast, keine Kaufhalle, nicht einmal ein Museum, das es darin mit einem Konzertsaal aufnehmen könnte. Kein anderes Gebäude auch, in dem die Intimität eines Raumes nicht von seinen Dimensionen abhängt. Eine kleine Gruppe von Menschen, die sich bei Musik im Foyer der Berliner Philharmonie träfe, fühlte sich nicht gleich verloren, weil der Raum mit seinen geschickten, scheinbar unberechenbaren, immer ein wenig geheimnisvollen Abwechslungen seine wirklichen Ausmaße überspielt. Der vieleckige Saal mit seinen Tälern und Höhen wiederum gibt seine wahre Größe dem Auge nicht preis, und da das Podium rings vom Publikum umgeben ist, mißt die weiteste Entfernung zwischen Musikern und Hörern nur etwa fünfunddreißig Meter – wie etwa auch in Leipzig, Utrecht, Köln.

14 Die Philharmonic Hall im Lincoln Center in New York aus den frühen sechziger Jahren – ein Saal, dessen Akustik allen Beteiligten große Schwierigkeiten bereitete

15 Modell des Muziekcentrums Vredenburg von Hermann Hertzberger in Utrecht
16 Konzertsaal in Helsinki Kulturhaus von Alvar Aalto für etwa 1500 Zuhörer

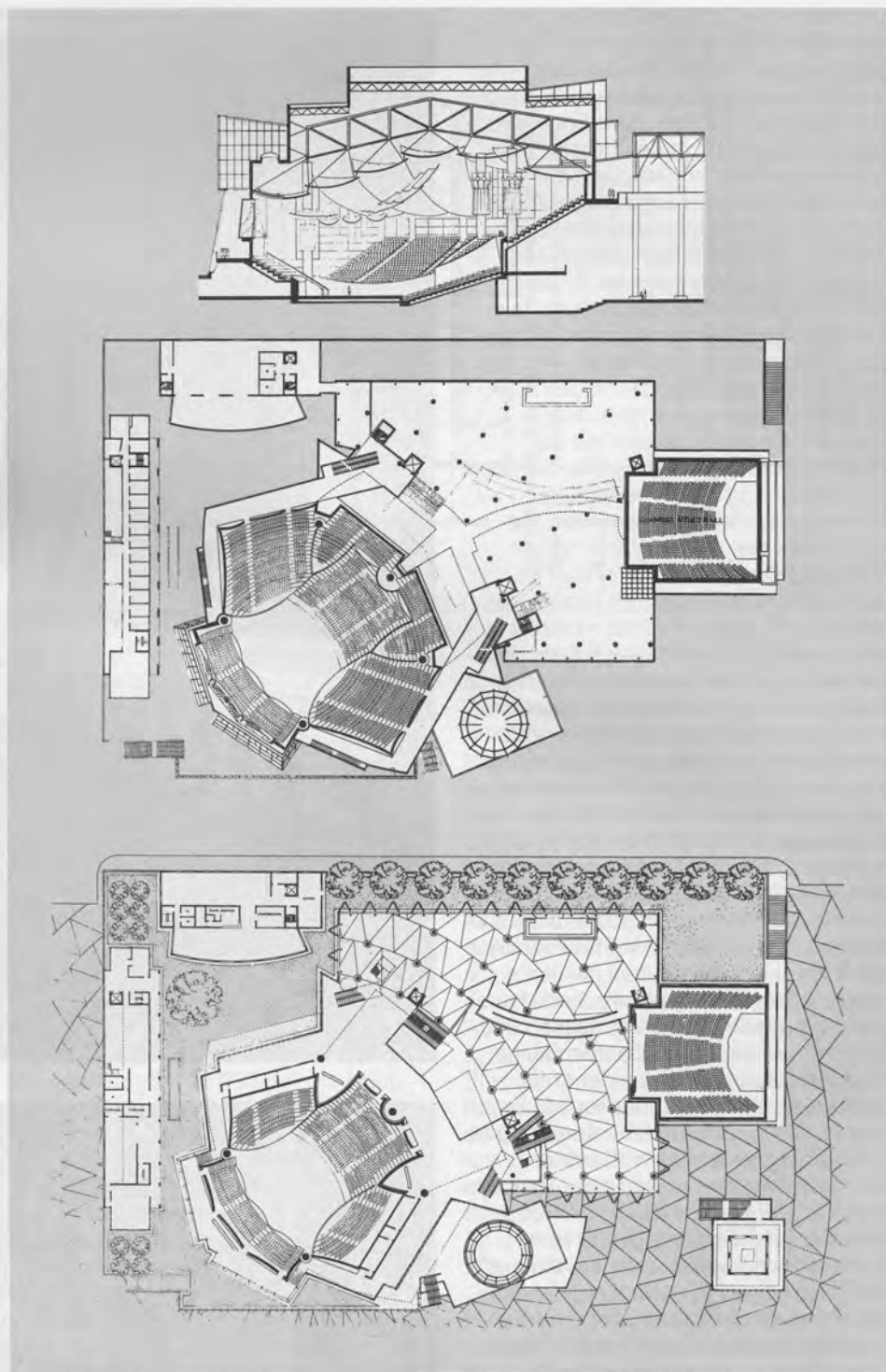
So ist es beinahe gleich, ob da unten in der »Manege« ein Riesenorchester Berlioz' »Phantastische Symphonie« mächtig in Szene setzt, oder ob, wie geschehen, Yehudi Menuhin sich, allein auf dem Podium, in Bachs Solosonaten vertieft. So kränkt es den philharmonischen Saal auch kein bißchen, wenn Big-Bands darin lärmen oder ein Jazzposaunist sich so introvertiert gebärdet, als spiele er für niemand anderen als für sich allein. Schwer, einen anderen Saal zu finden, der solche Extreme ebenso gelassen erträgt – und also musikalische Erlebnisse der extremsten Art zu vermitteln vermag.

Unermüdlich natürlich die Philosophen der Musik und die Theoretiker der Baukunst, herauszufinden, was denn nun wirklich und eigentlich Musik und Architektur miteinander verbinde. Man sah in den menschlichen Proportionen die des Himmels und versuchte sie in Gebäuden aufzunehmen; man glaubte an die Verwandtschaft von Intervall- und Raumverhältnissen; für den Kunstwissenschaftler Hans Kayser (1891 – 1964) wiederum waren die Zahlenverhältnisse schöner Gebäude nicht »rein intellektuelle Größen . . . , sondern Töne, Intervalle und melodische Typen, »Nomoi«, die mit Formen unserer Seele identisch sind . . . « Und Diderot glaubte zu wissen, daß nur das schön sei, was »in uns die Idee von Beziehungen« wecke, ohne erst ihre mathematische Beschaffenheit enthüllen zu müssen. Er schwor auf die Ästhetik der Gefühle.

Gefühle aber sind Angelegenheit des Individuums und so verschieden wie sie. Strawinski fühlte sich im Bayreuther Festspielhaus-Saal »wie in einem Krematorium«; auf Saint-Saëns machte »das Ganze etwa den Eindruck eines Saales in unserem Konservatorium«, ich hingegen war beim ersten Besuch lange mit dem Betrachten und dem Staunen beschäftigt, dann gab ich mich der Verzauberung hin, eingedenk der Gewißheit, Bestandteil einer architektonischen Inszenierung zu sein.

Und so gehört zum Salon der Renwick Gallery und dem Tango-Tanz-Konzert, das sich darin ereignete, auch diese lange, breite Treppe mit dem schönen schmiedeeisernen Geländer, die zu ihm hinaufführt. Es ist eine jener Treppen, die man nicht hinaufhastet, sondern hinaufschreitet – in Erwartung von etwas ganz Besonderem.

M.S.



17 Walt Disney Music Center, Entwurf von Frank Gehry in Los Angeles; Gehry wollte vor allem auch den ständig mit Musik Arbeitenden, Künstlern, Tontechnikern,

Regisseuren u. a. angemessene Räume zur Verfügung stellen. Das Projekt soll mitten in Los Angeles entstehen und eine Schlüsselrolle im städtischen Leben

bekommen, eine »Oase« für die Stadtbewohner werden

17