

Zu diesem Heft Große Konzertsäle werden noch immer gebaut. In Deutschland wurde jüngst mit pompösem Aufwand die umgebaute Philharmonie in Essen eröffnet, in Spanien sind gleich mehrere neue Konzertsäle entstanden, in Porto und Luxemburg wird – wenn sich Koolhaas und Portzamparc etwas beeilen – demnächst gespielt. Aber diese Großbauten sind ganz auf die publicityträchtigen Ereignisse des globalen Musikbetriebs abgestimmt und nehmen kaum Rücksicht auf die Suchbewegungen der neuen Musik. Zwar gibt es gerade in Deutschland noch eine vorbildliche Struktur besonderer Aufführungsorte. Viele städtische Konzerthallen haben neben dem großen philharmonischen Konzertsaal einen oder mehrere kleinere Säle, die den experimentellen und weniger populären Aufführungen offen stehen. Doch in ihrer überwiegenden Mehrzahl sind auch diese Säle für traditionelle Kammermusik ausgelegt; sie machen eine über den Raum verteilte Platzierung elektronischer Klangquellen oder eine flexible Position von Musikern und Publikum nur unter großem Aufwand möglich. Dort wo zeitgenössische Musik entsteht, scheint man sich fast damit abgefunden zu haben, dass es einen „Kammermusiksaal für neue Musik“ nicht gibt. Man hilft sich: Zum einen sind da die soliden Zuträger der neuen Musik, die Aufnahmesäle der verschiedenen Rundfunkanstalten. Ohne sie gäbe es viele Aufführungen respektive Einspielungen neuer und neuester Kompositionen nicht, geschweige denn deren Verbreitung an ein spezialisiertes Publikum. Andererseits aber, wenn es um das Anlocken neuer Hörer geht, greift man auf den Charme unmöglicher Orte zurück. Die avancierte Aufnahmetechnik macht dies heute möglich. Beim eben beendeten Festival „ultraschall“ in Berlin waren zum Beispiel die „Sophiensäle“ – der leergeräumte, ruinenhafte Raum, in dem einst Rosa Luxemburg Reden hielt – der beliebteste der drei offiziellen Konzertsäle.

Braucht die neue Musik den Aufwand eigens konstruierter Säle gar nicht mehr? Elektronisch hergestellte Nachhallzeiten und Schallfeldsynthetisierung machen die Konzerte immer unabhängiger von festen Sälen. Der beispielhafte Saal des Pariser IRCAM, 1990 von Renzo Piano unterirdisch mit zugeschalteten Experimentierräumen gebaut, wirkt inzwischen wie eine überkommene, statische Utopie aus einer Zeit, in der die Elektronik noch großes Equipment brauchte und nichts von ihrer künftigen Mobilität wusste.

Wie äußern sich die Komponisten neuer Musik selbst zur Frage nach dem Konzertsaal? Wir haben eine Reihe von ihnen um Antwort gebeten und angesichts der enormen Bandbreite zeitgenössischer Werke sowohl jene gefragt, die vornehmlich mit dem Computer arbeiten, als auch jene, für die das klassische Instrument im Mittelpunkt steht. Drei Tendenzen lassen sich ausmachen: Erstens: Gerade bei aufwendigen Auftragswerken gibt es eine zunehmende Nähe zum Theatersaal, was damit zusammenhängt, dass visuelle und szenische Elemente in der neuen Musik größere Bedeutung bekommen haben. Zweitens: Komponisten, die vor allem mit akustischen Instrumenten arbeiten, warnen vor der Beliebigkeit einer synthetischen Konstruktion der Räume. Rebecca Saunders sagt, sie brauche die „Fehlbarkeit des realen Raums“. Drittens: Wenn bei den Werken vornehmlich elektronische Produktionsmittel zum Einsatz kommen, zeigen die Komponisten (Niblock, Ikeda) einen Hang zum „white cube“. Sie wünschen sich abstrakte, neutrale Räume wie in der Galerie.

Der Madrider Architekt und Musiker Antón García-Abril, dessen Vater einer der wichtigen zeitgenössischen Komponisten Spaniens ist, vertritt mit dem eloquenten Minimalismus seiner Bauten in Medina und Santiago die praktische Seite dieses Hefts. Was die richtige Form des Konzertsaals betrifft, denkt er konservativ: Die langgezogene „Schachtel“ des 19. Jahrhunderts sei für die Belange der neuen Musik unübertroffen. Auch der „weltweit erste Konzertsaal, der eigens für Jazz konstruiert worden ist“ und im Oktober in New York eröffnete, zeigt räumlich wenig Aufregendes. Eingebunden in einen kommerziellen Kontext bietet der Allen Room des Lincoln Center den Zuschauern aber ein phantastisches Bühnenbild: mit Blick in die Schlucht der 49. Straße und einem Zipfel vom Central Park. *KG*



Mit einem spitz zulaufenden Sockel ragt das Konzerthaus in die Plaza de Segovia. Über die Terrasse auf diesem Sockel erreichen die Besucher den großen Konzertsaal. Rechts: Der kleine Saal besteht aus Sitzstufen und einem Podest für die Musiker. In diesem Raum findet auch das jährliche Filmfestival statt.

David Cohn

Variationen über die Schuhschachtel

Zwei Musikhäuser in Medina und Santiago

Architekt:

Antón García-Abril zusammen mit Ensemble Studio, Madrid

Der Name des Architekten ist Liebhabern der neuen Musik Spaniens seit langem geläufig – Antón García-Abril (geboren 1969 in Madrid) ist Sohn eines bekannten spanischen Komponisten gleichen Namens. Ein wichtiger Auftraggeber des Architekten ist die Sociedad General de Autores y Editores, kurz SGAE, die Berufsvereinigung für die Rechte von Musikern, Theaterautoren und Kunstschaffenden – ein idealer Bauherr, der Abril gleich mehrere Projekte entwerfen ließ. Außer den realisierten Bauten des Konzertsaals in Medina del Campo und der Musikschule in Santiago de Compostela arbeitet García-Abril im Auftrag der SGAE und privater Investoren an zwei größeren, experimentell ausgerichteten Aufführungssälen in Madrid und Mexico City, und an einem Büroge-

bäude für die SGAE auf dem Gelände der Musikschule in Santiago. Die beiden vorliegenden, in Größe und Raumprogramm durchaus vergleichbaren Projekte – das Konzerthaus in Medina beherbergt zusätzlich eine kleine Musikschule, die Musikschule in Santiago wird durch einen Aufführungssaal ergänzt – zeigen García-Abrils Interesse an einem extravaganteren Umgang mit dem Baumaterial. Das eine Extrem des Spektrums bildet die grazil wirkende, geschindelte Fassade des Projekts in Medina, die mit horizontalen Bändern aus galvanisiertem Stahlblech ausgeführt wurde. Den Gegenpol formulieren die mächtigen, jeweils fünf Tonnen schweren Granitplatten beim Bau in Santiago. Deren unfertig wirkende Seiten – mit den verbliebe-

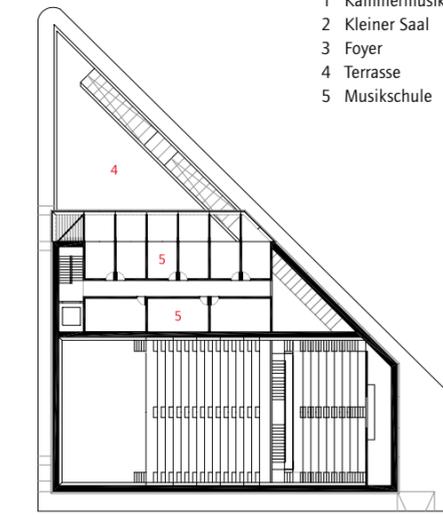
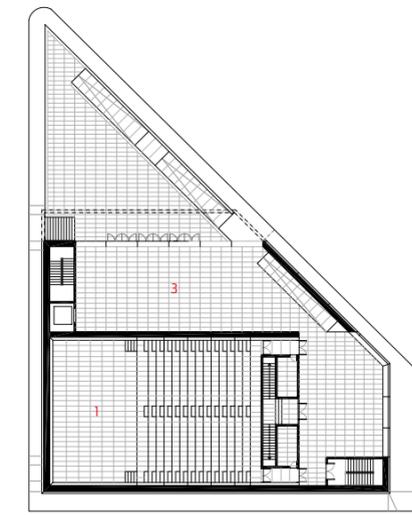
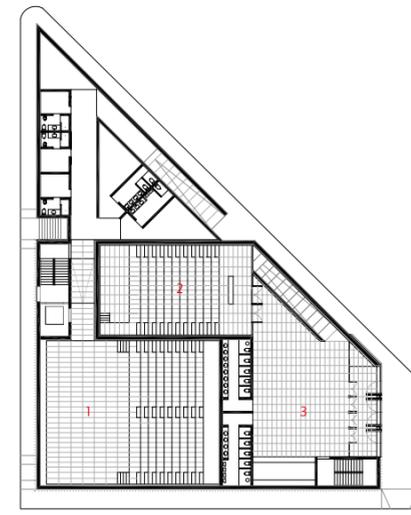
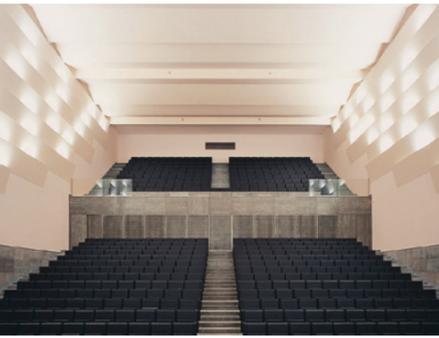


nen Bohrlöchern und unbearbeiteten Bruchflächen aus dem Steinbruch – tragen zum Eindruck bei, das gesamte Haus sei als roher Block aus einem Stück herausgebrochen.

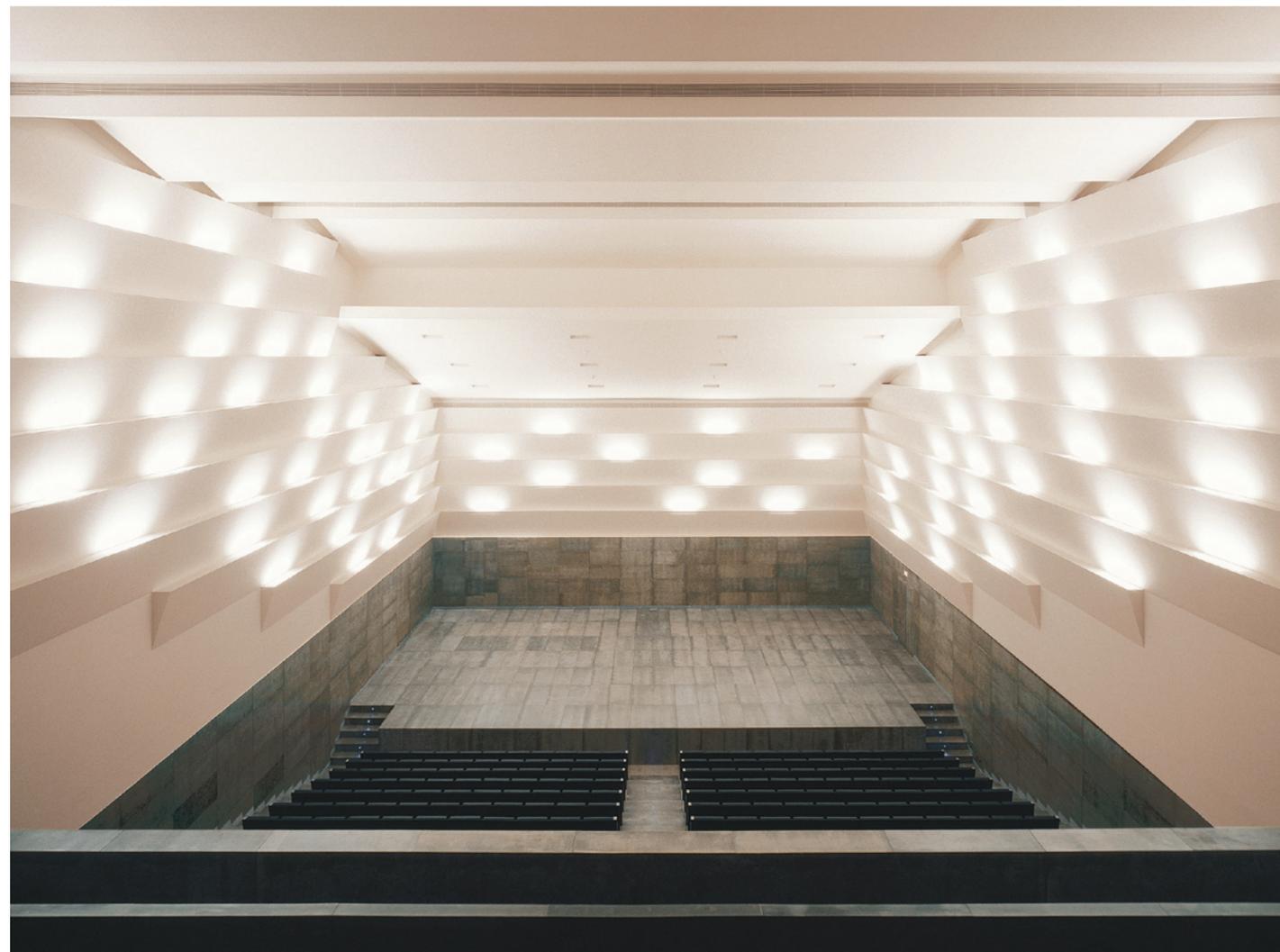
Konzertsaal und Schule in Medina

1997 entschied García-Abril den Wettbewerb des mit öffentlichen Geldern finanzierten Konzertsaals von Medina del Campo, einem historischen Marktflecken im Norden der kastilischen Hochebene, für sich. Realisiert wurde das Projekt 2003. Der Bau füllt eine trapezförmige Parzelle am Rand der Plaza de Segovia im mittelalterlichen Altstadt-Kern. García-Abril setzte den Bau auf einen Beton-Sockel und schuf auf diese Weise eine zum Platz hin leicht

auftragende, öffentlich zugängliche Insel. Dieser Raum wird teilweise vom auskragenden Obergeschoss überdacht, eine im Bebauungsplan geforderte städtebauliche Maßnahme, die sich an den umlaufenden Arkaden der Plaza orientiert. Vom erhabenen Eingang aus gelangt man in die Konzerthalle mit 500 Sitzen. Über eine „italienische Rampe“ – eine von flachen Stufen durchzogene Schräge – erreicht man den kleineren Probensaal im Tiefgeschoss, der auch einen gesonderten Zugang von der Straße aus hat. Dieser kleine Saal wird auch als Aufführungsort für das weithin bekannte Filmfestival der Stadt genutzt. In den beiden oberen Geschossen sind die Unterrichts- und Übungsräume der Musikschule untergebracht. Das bescheidene Budget von drei Millionen Euro



- 1 Kammermusiksaal
- 2 Kleiner Saal
- 3 Foyer
- 4 Terrasse
- 5 Musikschule



verpflichtete den Architekten zur Wahl kostengünstiger Materialien. Die handwerkliche Ausführung des Betonsockels geriet dann so mangelhaft, dass García-Abril eine Nachbearbeitung mit dem Presslufthammer anordnete, mit dem Ergebnis einer rauen, aber präsentablen Oberfläche. Alle Innenwände, einschließlich der des Konzertsaals, bestehen aus Gipskarton. Der Architekt vertritt den Standpunkt, dass für die gute Akustik eines solchen Saals die Proportion des Raums wichtiger sei als das Finish der Materialien. Bei einem Kammermusiksaal sei die „Reichweite“ eines technisch nicht verstärkten Instrumentes, das auch in den hinteren Reihen klar gehört werden muss, entscheidend. Der als klassischer Doppelwürfel angelegte Raum orientiert sich deshalb an den Proportionen großer Konzertsäle, wie sie im 19. Jahrhundert in Nordeuropa etabliert wurden. Darüber hinaus seien die klangabsorbierenden und –reflektierenden Eigenschaften von gestrichenem Gipskarton gar nicht so verschieden von den in größeren, repräsentativen Konzertsälen verwendeten Edelholz-Oberflächen. Die ebenfalls aus Gipskarton gefertigten Akustikpaneele greifen das Gestaltungsthema der gefächerten Stahlblech-Fassade auf. Allerdings wurden die Paneele wegen der Ausrichtung des Schalls zum Publikum hin abwärts statt aufwärts gekippt. Die Decke bilden zugunsten der Saalakustik abwechselnd ein- und ausgestülpte Pyramidenkeile. Zwischen diese Keile sind die Systeme für Beleuchtung und Belüftung eingesetzt. Am Boden kamen standardi-

sierte Zementfaserplatten zum Einsatz. Die vom Architekten eigens entworfene Bestuhlung ist mit Kunstleder bezogen, einem Material, dem er in vieler Hinsicht bessere Eigenschaften bescheinigt als dem viel teureren Naturprodukt. Die akustische Betreuung des Projektes übernahm das Madrider Ingenieurbüro GBBM, das bereits an mehreren Konzertsälen des inzwischen verstorbenen spanischen Architekten José María García de Paredes mitgeplant hatte.

Sieht man von der weniger aufwendigen Detaillierung ab, stellt die gebänderte Blechfassade, verglichen mit dem Basler Stellwerk von Herzog und de Meuron aus dem Jahr 1995, keine Neuerung dar. Ganz im Sinne des heutigen spanischen Minimalismus unterbleibt jeder Hinweis auf eine geheimnisvolle Transzendenz, der die frühen Gebäude der Schweizer Architekten ausgezeichnet hat. Mit ihrer Verweigerung von Bezügen auf die menschliche Proportion und ihrem betont skulpturalen Charakter erzeugt die Entwurfssprache des Konzertsaals den Eindruck einer gewissen „Verlorenheit“ der Gestaltung; gekoppelt ist diese Haltung allerdings mit einem Realismus, der den Nutzer auf Augenhöhe mit einer einfach wirkenden, industriellen Fertigung bringt. Auch bei der Fassade, die zwischen Schattenkontur und offener Leere changiert, spielt der Architekt mit einer ähnlichen Ambivalenz: Je nach Standort und Lichtverhältnissen kann das Gebäude als kompakter Block oder als filigrane Kiste gelesen werden.



Der große Konzertsaal kombiniert das Prinzip der nüchternen Kiste mit einer aufgeregt gefalteten Decke. Die Materialien sind einfach. Aufwendig sind hingegen die räumlichen Durchbrüche im Bereich der Treppe und des Foyers.

Grundrisse im Maßstab 1: 750



- 1 Musikschule im Park Vista Alegre
- 2 Kathedrale
- 3 Konzerthalle

Musikschule in Santiago

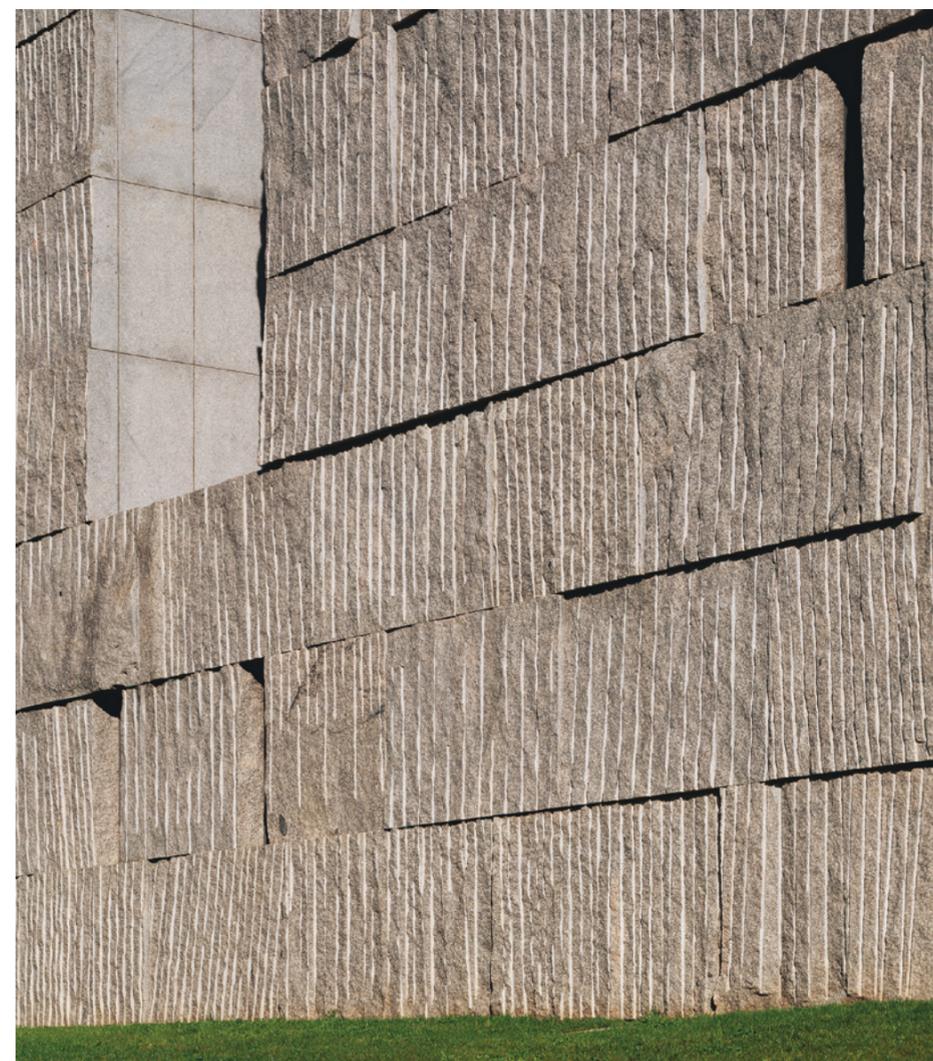
Die von der Kommune Santiago in Auftrag gegebene Musikschule liegt am Rande der Stadt in einem ehemaligen, zum öffentlichen Park umgewandelten Privatbesitz weit des Universitäts-Campus. Die quadratische Grundform der Schule geht auf einen Entwurf mit zwei ähnlichen Pavillons zurück, den ein Masterplan des japanischen Architekten Arata Isozaki für das Parkgelände vorgesehen hatte. In dem von César Portela entworfenen und ebenfalls mit Granit verkleideten zweiten Pavillon ist heute das Konservatorium untergebracht. Am nördlichen Rand des Parks baut García-Abril derzeit außerdem noch ein Bürogebäude für die SGAE.

Vom konzeptuellen Aufbau her ist die Musikschule ein massiver Steinquader, in den entlang dreier Achsen – zweier horizontaler und einer vertikalen – öffentlich zugängliche Räu-

me hineingeschnitten sind. Das Ergebnis ist ein komplex verschachtelter Innenraum, der an die Technik des Aushöhlens des spanischen Bildhauers Eduardo Chillida erinnert. Ein ähnlicher Umgang mit Öffnung und Volumen findet sich bei den Bauten des Madrider Architekten Alberto Campo Baeza, für den García-Abril während seiner Studienzeit an der Madrider Architekturfakultät Anfang der neunziger Jahre arbeitete.

Die Oberflächen dieser über mehrere Ebenen durchgehenden Schnitte, die den fünfgeschossigen Bau vom Dach bis in den Keller aufreißen, sind mit glattem, gesägtem Granit ausgeschlagen. García-Abril formuliert es so: „Das Gebäude ist von innen heraus geboren. Es ist eine solide, kompakte Masse, die an drei Punk-

ten aufgebrochen ist, längs einer horizontalen, einer vertikalen und einer auf Bodenhöhe verlaufenden Linie. Der Grundgedanke ist, die Kompaktheit dieses Raumvolumens zu erhalten, denn dadurch ist der Innenraum geschützt und ein Nach-außen-Zerfallen wird verhindert.“ Der ursprüngliche Entwurf sieht für den kleinen, über zwei Geschosse gehenden Saal – auch hier finden sich die Proportionen des verdoppelten Würfels – eine Holztäfelung vor, wofür die halbrunden Verschnitt-Stücke verwendet werden sollen, die bei der Verarbeitung von Stämmen zu glatten Balken abfallen. Diese Idee konnte bisher nicht umgesetzt werden. Im Moment ist der Saal noch eine simple, mit Gipskarton ausgeschlagene Schachtel, ohne feste Bestuhlung, um für Proben und



Die Granitplatten der Fassade kommen aus einem örtlichen Steinbruch. Aus Kostengründen – und weil dies dem Gestaltungskonzept entspricht – verzichtete der Architekt auf eine weitere Bearbeitung der gebrochenen Oberflächen.

Maßstab Lageplan 1:15.000



Das Prinzip eines Kubus, der von drei Seiten geöffnet wird und im Bereich des Lichthofs mehrere Brechungen aufweist, bestimmt den Entwurf. Der Konzertsaal wurde als einfache Kiste ausgebildet und der Akustik wegen in das Untergeschoss gelegt.

Grundrisse im Maßstab 1 : 750, Schnitt 1 : 500
Fotos: Roland Halbe, Stuttgart;
Fotoserie Steinbruch Seite 17: Antón García-Abril, Madrid

und im Klima Galiziens wenig sinnvoll. „Das Licht hier fällt in Bahnen, die Feuchtigkeit darin bestimmt den Charakter deutlich wahrnehmbarer Dichte und Leuchtkraft. Ein Neoplastizismus nach dem Vorbild Le Corbusiers funktioniert hier nur sehr bedingt, da er von anderen Lichtverhältnissen ausgeht und seine Wirkung erst gar nicht entwickeln kann. Aufgrund der Relief-Oberfläche des Steines kann das Licht das Volumen erfassen, ergreifen und es dadurch sichtbar werden lassen.“ García-Abril ist davon überzeugt, dass Konzertsäle mit konventioneller Akustik wenig Raum für architektonische Innovation lassen. Das klassische Format einer mit Holz ausgeschlagenen Schuhschachtel (doppelte Länge auf Breite auf Höhe) sei ein kaum zu verbesserndes

Modell. Er bewundert Hans Scharouns Berliner Philharmonie, wiewohl es kaum überzeugende Nachfolger dieses Vorbilds gegeben hat. Bei seinen derzeit in Planung befindlichen Projekten für Musiksäle im Madrider Bahnhof Principe Pio und in der Altstadt von Mexico City arbeitet er an mehr experimentell ausgerichteten Aufführungskonzepten, wo sich die Musiker an unterschiedlichen Stellen des Saals platzieren können. Im Gegensatz zu den Bauten in Medina und Santiago sollen auch elektronisch erzeugte Klänge, Verstärker und audio-visuelle Technologien berücksichtigt werden, um konventionelle Barrieren zwischen Publikum und Aufführung zu durchbrechen.

Aus dem Englischen von Agnes Kloocke



- 1 Konzertsaal
- 2 Schlagzeug
- 3 Akustikstudio
- 4 Cafeteria
- 5 Luftraum Saal
- 6 Klassenzimmer
- 7 Verwaltung
- 8 Bibliothek
- 9 Übungsraum einzeln
- 10 Übungsraum
Kammerorchester

Aufführungen eine möglichst große Variationsbreite zu bieten. García-Abril ließ Schall absorbierende Vorhänge anbringen, sodass die Musiker die Akustik nach Bedarf und Anzahl der eingesetzten Instrumente justieren können. Bei den Granitblöcken der vier Fassaden sind die Bohrungen aus dem Steinbruch belassen worden. Die Steine sind in unregelmäßigem Rhythmus gesetzt. Wegen der entstehenden Vor- und Rücksprünge wirken die Blöcke wie zufällig nebeneinander gesetzt. Jeweils zwei gleich hohe Bänder markieren die einzelnen Geschosse. In einigen Zwischenräumen sind schmale Fenster-Scharten ausgespart, bewusst nur wenig breiter angelegt als eine Fuge oder Schattenlinie. Hinsichtlich des Verfahrens, mittels einer visuell geschlossenen Struktur aus horizontalen Streifen ein abstraktes und scheinbar kompaktes skulpturales Volumen ohne maßstäbliche Referenz zu erzeugen, ist der Entwurfsansatz trotz seiner völlig anderen Materialität mit der Herangehensweise in Medina vergleichbar.

García-Abril spricht über die Wirkung, die die Fassaden mit ihrem stark strukturierten Relief beim Betrachter auslösen; er verweist dazu auf das dämpfige, zarte Licht Galiziens, wo zwischen häufigem Regen und geschlossener Wolkendecke unvermittelt eine Flut hellen Sonnenlichts durchbrechen kann. Seiner Auffassung nach sind die weißen, klaren Formen Le Corbusiers, wie sie Alvaro Siza für die nahe gelegene Journalistenschule verwendet hat, auf mediterrane Lichtverhältnisse zugeschnitten

