

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2004)

Heft: 12

Artikel: Von singenden Linien zu schweigenden Räumen

Autor: Franck, Oya Atalay

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919149>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von singenden Linien zu schweigenden Räumen

Oya Atalay Franck

Nichts entsteht aus dem Nichts. Alles hat einen Ursprung, eine Vorgeschichte, einen Prototyp. Architekten finden ihre Inspiration in einer Vielzahl von Quellen, vor allem natürlich in anderer Architektur. Da aber Originalität und Authentizität in den Künsten eines der höchsten Güter ist, und da in der Kunst bei Referenzen in den eigenen Bereich gern der Verdacht der „Imitation“ aufkommt, gelten – wie Adrian Forty zeigt – Anregungen aus anderen Bereichen auch in der Architektur gewissermassen als „höherwertig“.¹

Beliebt sind vor allem Bezüge zur Natur, zu den Wissenschaften, zur Philosophie, zur Literatur, aber auch zur anonymen und deshalb unverdächtigen vernakulären Architektur. Damit sich die Idee, die in einem natürlichen Objekt oder einem Artefakt manifest ist, in Architektur ausdrücken kann, muss sie – wie Edward Said schreibt – von einem Bereich zum anderen „wandern“.² Dieser Vorgang ist vor allem ein sprachlicher Prozess, das heisst ein Prozess des „Übersetzens“ von einer Sprache in eine andere, wobei die Idee gewissermassen ihren Wohnsitz wechselt. Es ist aber auch ein Prozess des „Umformens“, bei dem die Idee ihre neue, bereichsspezifische Form erhält.

Mit Bezug zur Architektur definiert Robin Evans das „Übersetzen“ wie folgt: „To translate is to convey. It is to move something without altering it. This is its original meaning and this is what happens in translatory motion. Such too, by analogy with translatory motion, the translation of languages. Yet the substratum across which the sense of words is translated from language to language does not appear to have the requisite evenness and continuity; things can get bent, broken or lost on the way. The assumption that there is a uniform space through which meaning may glide without modulation is more than just a naive delusion, however. Only by assuming its pure and unconditional existence in the first place can any precise knowledge of the pattern of deviations from this imaginary condition be gained.“³ Er weist im übrigen darauf hin, dass sich ein ähnlicher Vorgang abspielt, wenn eine Zeichnung in ein Bauwerk „übersetzt“ wird.

Durch die „Übersetzung“ einer Idee von einem Bereich in einen anderen – und durch ihre Umformung und Anpassung an die Konditionen des Zielbereiches – wird ein Beziehungssystem zwischen Ausgangs- und Endpunkt erstellt. Die gebräuchlichsten Referenzsysteme auch in der Architektur sind das Symbol, die Allegorie, die Analogie und die Metapher. In diesem Zusammenhang interessieren vor allem die letzteren zwei. Der Architekt bedient sich dieser Referenzsysteme vor allem deshalb, weil sie eine starke bildliche Wirkung haben.

Dabei streicht die Analogie (aná-logos: „dem Wort gemäss“) die Ähnlichkeit zwischen zwei Objekten heraus. Die über eine Analogie verbundenen Objekte sind zwar nicht identisch; dennoch besteht zwischen ihnen eine offensichtliche strukturelle oder logische Korrespondenz. Dabei sind Analogien oft weniger der Ausgangspunkt, als vielmehr der Endpunkt und die Erklärung in der entwerferischen Argumentation.

Ganz anders die Metapher (meta-pheréin: „anderswohin tragen“). Eine Metapher ist insofern stets Ausgangspunkt, als sie Auslöser assoziativer Gedankenprozesse ist. Sie stellt eine Verbindung zwischen Objekten her, die einander unähnlich und zunächst auch fremd sind, ohne aber zwischen dem Repräsentierten und dem Repräsentierenden eine Hierarchie zu etablieren.⁴

Dass die Metapher grosse visuelle Potentiale hat, macht sie für die Zwecke des Entwerfens besonders interessant. Das Entwerfen als kreativer Vorgang verlangt imaginatives, „bildschaffendes“ Denken und die Organisation verschiedener Ereignisse in einem neuen Zusammenhang. Auch Musik kann Referenz und Inspirationsquelle sein, wenn sie die visuelle Vorstellungsgabe anzurühren vermag. Dies geschieht längst nicht bei allen Menschen.

Dennoch haben viele Architekten eine Affinität zu Musik, was möglicherweise auch daher rühren mag, dass Architektur und Musik in ihrer Dauerhaftigkeit gewissermassen Antipoden sind. Keine Kunstform ist letztlich mehr dem Moment verpflichtet als die Musik (und verwandte Formen wie der Tanz), keine ephemerer.



Erich Mendelsohn, *Imaginary Projects*, 1921-30

Musik existiert im und aus dem Augenblick; sie entsteht und vergeht in diesem Augenblick und lebt lediglich in der Erinnerung dessen weiter, der sie gehört hat.

Dass Musik so leicht und flüchtig ist, macht sie für den Architekten sowohl unnahbar als auch reizvoll. Auch ist sich der Architekt sehr wohl bewusst, dass das Hören ein wesentlicher Teil des Raumerlebnisses und Musik gewissermassen die noble Halbschwester des Geräusches ist. Musik ist gewissermassen unsichtbares Mobiliar, das den Raum besetzt und seine Gestalt und Atmosphäre mitbestimmt.

Nur selten aber ist Musik der Ausgangspunkt für Architektur. Musik ist zuwenig fassbar, zu unständig, sie entzieht sich der genauen Inspektion, sie kann nicht angehalten und in Ruhe von allen Seiten untersucht werden. Anders als ein literarischer Text erzeugt das Hören von Musik nur bei wenigen Menschen klare visuelle Bilder, die sich für eine Umsetzung in Architektur eignen. Musik ist ständig in Bewegung, sie lebt im Fluss. Wohl kann bei der Wiedergabe von Musik wie in einem literarischen Text „zurückgeblättert“ werden, indem eine bestimmte musikalische Sequenz wiederholt wird, doch verliert Musik in der Repetition einen ihrer wesentlichen Reize, nämlich das Erzählerische.

Zu den wenigen Architekten, die sich in jüngerer Zeit durch Musik zu konkreter Architektur inspirieren liessen, gehören Erich Mendelsohn und Daniel Libeskind. Dabei hat sich jeder dieser beiden Architekten in fast „paradigmatischer“, aber gänzlich unterschiedlicher Weise mit Musik auseinandergesetzt und sie für die Zwecke seiner Architektur instrumentalisiert: während nämlich Mendelsohn Musik gewissermassen „aus dem Bauch heraus“ in Architektur umsetzte, setzte sich Libeskind auf die ihm eigene hyperintellektualisierende rationalisierende Weise mit Musik auseinander.

Erich Mendelsohn:

Erich Mendelsohn gehört zu jener Gruppe von Kreativen, deren Schöpfungskraft dann besonders auflebte, wenn er Musik zuhören, in ihr eintauchen konnte. Viele der

für ihn charakteristischen kleinen perspektivischen Skizzen entstanden während Konzertbesuchen, oder während er zu Hause Musik zuhörte. Musik versetzte Mendelsohn in eine Stimmung, die ihn wiederum zu Architektur inspirierte. Tatsächlich kann man in vielen seiner Perspektivskizzen gewissermassen die Klänge herauslesen, die das Ohr des Architekten beschallt haben mussten. Andere weisen schriftliche Referenzen zur gehörten Musik auf. Bruno Zevi ordnet die „musikalischen Skizzen“ gar einer bestimmten Schaffensperiode in Mendelsohns Leben zu.⁵

Wesentliches Charakteristikum der Musik ist ihr Fliessen – das Er- und Verklingen –, aber auch die Dramaturgie, die dieses Fliessen horizontal und vertikal gliedert, schichtet und akzentuiert. Das Anfangen, Kulminieren und Enden eines Musikstückes findet seine Entsprechung in den kleinen Übereckperspektiven Mendelsohns mit ihrer sich meist von hinten links nach vorne rechts entwickelnden Dynamik. Mendelsohn arbeitete gewissermassen mit architektonischen Analogien zu Musik. Zwei musikalische Prinzipien interessierten ihn besonders: das Harmonische und das Kontrapunktische. Grundlage für diese Analogie bildete für Mendelsohn das Verständnis vom Bauwerk als einem Organismus, bestimmt durch das selbstverständliche Ineinandergreifen der Einzelglieder. Seine Gestalt erhält ein Organismus durch eine gestalterische Führung, die dem einen oder dem anderen Prinzip gehorchen musste.

1 Adrian Forty, *Of cars, clothes and carpets: design metaphors in architectural thought*, in: *Journal of Design History*, 1989, v.2, no.1, S.1-14

2 Edward Said, *Traveling Theory*, in: E. Said, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1983, pp.226-247

3 Robin Evans, *Translations from Drawing to Building*, in: R. Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, London, Architectural Association, 1997, S.153-193

4 In der sehr gebräuchlichen Metapher vom „Fuss des Berges“ zum Beispiel wird eine „Assoziation“ zwischen Mensch und Topographie hergestellt, die dem Berg zunächst anthropomorphe (der Gestalt des menschlichen Körpers entsprechende), dann aber auch anthropogene (dem Geist des Menschen entsprechende) Qualitäten zuteilt. Der Berg wird durch die Verwendung dieser Metapher mit einer Persönlichkeit ausgestattet.

5 Bruno Zevi, *Erich Mendelsohn. The Complete Works*, Basel/Boston/Berlin, Birkhäuser, 1999

Mendelsohn hielt dazu fest: „Die harmonische Führung kann horizontal sein oder vertikal“⁶; horizontal als Reihung von Bauelementen, vertikal als ihre Schichtung. Mit der Musik verglichen „bedeutet horizontale Führung [...] das Nebeneinandersetzen von Ton und Ton zur Melodie, vertikale Führung und die aufeinandergetürmte Konstruktion von Akkorden.“⁷

Vom harmonischen Prinzip unterscheidet sich das kontrapunktische darin, dass „horizontal und vertikal, also Melodie und Konstruktion, vereint“ sind.⁸ Für Zevi ist es geradezu augenfällig, wie sehr Mendelsohn darum bemüht war, das Bild der Musik, das beim Anhören vor seinem inneren Auge erschienen war, in fassbares Faktum zu überführen.⁹ Dass für Mendelsohn dabei vor allem die Musik Johann Sebastian Bachs im Vordergrund stand, ist nachvollziehbar. Wie kaum eine andere verkörpert Bachs Musik die Synthese zwischen Intellekt und Sentiment, zwischen Konstruktion und Intuition. Dies muss einem Architekten ganz zwangsläufig zusagen, stellt doch gerade die Architektur Forderungen sowohl an die *ratio*, indem sie stets zweckmässig und funktional sein sollte, als auch an die *emotio*, vertreten etwa in den Anforderungen an die Ästhetik und an die künstlerische Authentizität der Architektur.

Daniel Libeskind:

Gleich – und doch ganz anders – verhält es sich mit Daniel Libeskind. Gleich insofern, als auch Libeskind – einst zum Konzertpianisten ausgebildet – der Musik einen hohen Stellenwert in seinen Referenzsystemen einräumt. Anders deshalb, weil er nicht wie Mendelsohn aus einem intuitiven Umgang mit Musik eine intuitive Architektur abzuleiten suchte. Stattdessen propagierte er – zumindest im nachstehend als Beispiel dienenden Jüdischen Museum in Berlin – Architektur als Fortführung der Musik mit anderen Mitteln.

Ganz folgerichtig erscheint auch, dass sich Libeskind auf einen Komponisten wie Arnold Schönberg und eine Werk wie die Oper *Moses und Aron* bezieht. Schönberg hatte um 1920 die Zwölftontechnik entwickelt, eine Kompositionsmethode mit Tonreihen aus zwölf nur auf einander selbst bezogenen Tönen ohne Hierarchie, die in vier verschiedenen Erscheinungsformen auftreten können. Diese neue Technik sollte es ermöglichen, in einer Komposition grösstmögliche Kohärenz und Einheitlichkeit zu stiften.

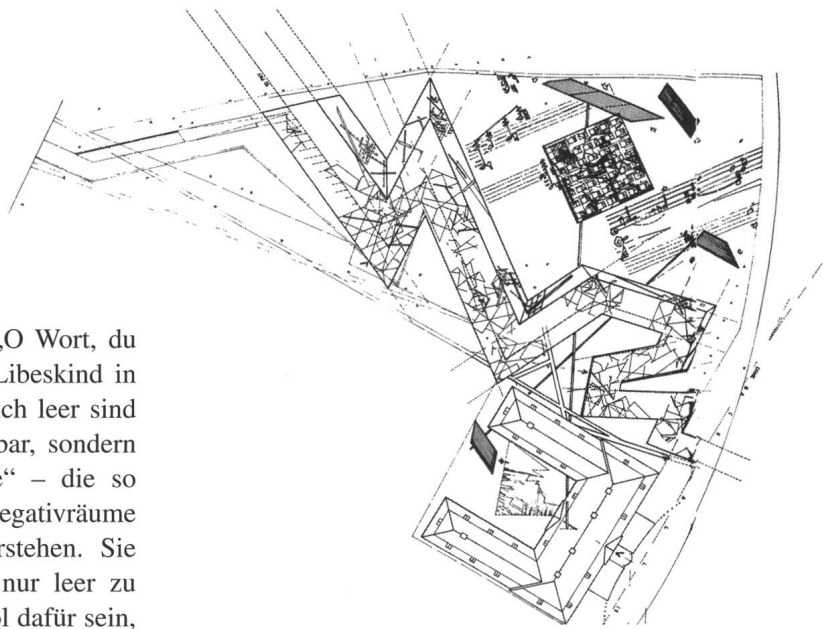
Das Hochintellektuelle von Schönbergs Musik – sogar der Titel der Oper mit seinen zwölf Buchstaben ist

programmatisch – haftet auch Libeskind's Architektur an. Dass *Moses und Aron* eine schwierige Werkgeschichte aufweist – Schönberg konnte die um 1930 entstandene Oper bis zu seinem Tod 1951, wohl aus einem philosophisch-religiösen Dilemma heraus, nicht vollenden; der dritte Akt blieb reines Sprechtheater –, ist eine der vielen Bedeutungsebenen, die auch dieser Entwurf von Libeskind aufweist.

Tatsächlich versucht Libeskind im Entwurf für das Jüdische Museum nicht nur, Musik analogisch für die formale Gestaltung zu nutzen, oder die Organisationsprinzipien der Musik, ihre Intervalle, ihren Rhythmus, ihr Metrum auf die Architektur zu übertragen, wie das auch andere Architekten bereits gemacht haben. Vielmehr sollte die Architektur den Faden der Musik dort aufgreifen, wo diese ihn fallen liess. Während es dem Komponisten Schönberg nämlich nicht möglich war, für den letzten Akt die richtigen Töne zu finden, will sich der Architekt Libeskind genau daran versuchen: An der Vervollständigung einer unvollständigen Komposition.

Libeskind baut seinen Entwurf auf einem vierfachen System metaphorischer Referenzen auf, von denen drei nichtmusikalischer Art sind, die vierte aber – Schönbergs Oper – einen musikalischen Bezug herstellt. So ist der Titel des Entwurfs – *Between the Lines* – sowohl eine Anspielung auf die verzerrte Figur des Davidsterns, den Libeskind über die Stadt Berlin gelegt hat¹⁰, als auch auf die Notation von Musik: Auf die horizontalen Linien, auf und zwischen denen die Töne geschrieben werden. Libeskind ging sogar soweit, dass er in die Darstellung seines Entwurfes auch Fragmente einer Partitur einbaute. Libeskind erläuterte den Bezug zu Schönberg wie folgt: „Gleich zu Beginn [meiner Arbeit am Entwurf] setzte ich mir als Vorgabe die unvollendete Oper von Schönberg mit dem Titel *Moses und Aron*, die mich seit langem fasziniert hat. Allerdings war das Interessanteste an dieser Oper für mich nicht nur, dass sie zwölf Buchstaben¹¹ in ihrem Titel und all die anderen seriellen Aspekte enthält, sondern die Tatsache, dass Schönberg sie – in Berlin – zwar zu schreiben begann, sie aber nicht vollenden konnte. [...] Der Punkt ist nicht nur der, dass ihm sozusagen die Inspiration fehlte, den dritten Akt zu vollenden, sondern die gesamte musikalische Struktur war ins Stocken geraten, so dass keine Möglichkeit mehr gegeben war, in Form der Oper fortzufahren.“¹²

Dass in Schönbergs Oper die Leere – oder vielmehr die Absenz – ein wesentliches Thema ist, überträgt Libeskind ganz direkt in seinen Entwurf. Wenn Moses am Ende



Daniel Libeskind, *Erweiterungsbau Jüdisches Museum*, Wettbewerbsentwurf, 1989, Berlin

des zweiten Aktes die Worte ausgehen – „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ – so übersetzt dies Libeskind in seinem Entwurf in Leerräume, die tatsächlich leer sind und es auch bleiben, weil sie nicht begehbar, sondern nur durchquerbar sind. Diese „Nicht-Orte“ – die so genannten *voids* sind gewissermassen als Negativräume in der Saalenfilade des Museums zu verstehen. Sie sollen keine weitere Funktion haben, als nur leer zu sein. Diese „Leere“ sollte in sich ein Symbol dafür sein, dass nach dem Holocaust keine klare und eindeutige Geschichtsdarstellung mehr möglich ist.

Zwischen Musik und Architektur, Komposition und Entwurf bestehen noch weitere Parallelen: So spiegelt sich der Antagonismus der beiden Charaktere Moses und Aaron (die Gegensätzlichkeit der Protagonisten drückt sich in Schönbergs Oper unter anderem dadurch aus, dass Aaron eine Singrolle, Moses hingegen eine Sprechrolle ist) in Libeskind's Entwurf in der Gegenüberstellung von geradem und gezacktem Band wieder, die den Grundriss des Museums bestimmt. Libeskind erläutert diese Beziehung wie folgt: „Weil ich mich für Musik interessiere, zog ich diese Partitur heran und suchte ihre Bedeutung zusammenzufassen. Denn es geht um etwas ganz Einfaches. Es geht um eine gegenseitige Durchdringung. [...] 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.“ Libeskind stellt dies als die zwei Linien der zeitgenössischen Dichotomie dar. „Sie sind die Linien der Differenz, die Linien, die die Spaltung zwischen Glauben und Handeln verursachen.“¹³

In Libeskind's Deklaration, Schönbergs Oper vollenden zu wollen, liegt eine gute Portion „Chutzpe“. Schliesslich war es dem Komponisten während Jahren nicht gelungen, für den dritten Akt die passenden Töne zu finden. Schon allein die Tatsache, dass Libeskind es für möglich hält, die Oper zu vervollständigen, könnte gewissermassen als Kritik an Schönberg verstanden werden. Tatsächlich hat Libeskind Schönbergs Oper nicht so sehr komplettiert als repliziert, bis hin zur Sprachlosigkeit der Hauptfigur. Libeskind's Architektur könnte in ihrer referenziellen Überdeterminiertheit – und vor allem dort, wo sie beinahe den Charakter einer „gebauten Analogie“ annimmt – fast kitschig genannt werden. Allerdings muss dabei zwischen der Referenz als Mittel der Analyse und der Referenz als Mittel der Synthese unterschieden werden. Libeskind verwendet Referenzen auf beide Arten, auch

weil ein architektonischer bzw. städtebaulicher Entwurf ebenso sehr Analyse des urbanen Kontextes und der mit einem bestimmten Ort verknüpften *condition humaine*, wie Synthese eines konkreten baulich-funktionalen Programms ist.

In architektonischen Entwürfen können Analogien und Metaphern als spezielle Formen der „Übersetzung“ letztlich sowohl Gutes als auch Schlechtes bewirken. Tatsächlich sind Metaphern und Analogien dann lebendig und glaubwürdig, wenn sie als Bild zwar präsent, in der gebauten Form aber soweit wie möglich absent sind. Analogien und Metaphern sind sowohl konkrete Bilder als auch abstrakte Konzepte, und nur wenn sie abstrakt bleiben, können sie ihr Potential als Propagatorinnen eines kritischen Entwurfsdiskurses vollumfänglich wahrnehmen.

6 Erich Mendelsohn, *Harmonische und kontrapunktische Führung in der Architektur*, 1925, in: Ita Heinze-Greenberg und Regina Stephan (Hrsg.) *Erich Mendelsohn – Gedankenwelten*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2000, S.54

7 ebd.

8 ebd.

9 Zevi, 1999, S.44

10 Dabei verbinden die sechs Linien des Davidsterns Orte, die mit sechs im Holocaust verschwundenen jüdischen Bürgern Berlins assoziiert sind.

11 Eine Anspielung an die Zwölftonmusik Schönbergs

12 Daniel Libeskind, *Between the Lines*, in: Kristin Feireiss (Hrsg.), *Radix-Matrix*, München, Ernst & Sohn, 1994, S.100

13 ebd., S.102

Oya Atalay Franck ist Architektin und Assistentin für Architekturtheorie an der ETH Zürich.