

# Performative *Räume* komponieren



# Ein Zwiegespräch zwischen Manos Tsangaris und Anh-Linh Ngo

**MTS** Wir haben unser Zwiegespräch ja bereits vor der Wahl begonnen, als wir gemeinsamen darüber nachdachten, welche Interessen und Haltungen unsere mögliche Zusammenarbeit prägen könnten. In den Gesprächen hast Du immer wieder die politische Dimension Deiner Arbeit betont: Einerseits wirst Du als Debattenmacher automatisch politisch wahrgenommen, andererseits, weil für Dich Architektur nicht nur ein lebloses Gefäß ist, das man irgendwo hinstellt. Vielmehr entsteht Architektur erst durch die Menschen, die sie nutzen. Wenn ich Dich richtig verstehe, macht das Architektur zu einem zutiefst politischen Thema.

**ALN** Genau, aber Architektur ist auch deswegen politisch, weil sie im buchstäblichen Sinne immer mit Inklusion und Exklusion zu tun hat. Die Frage des Zugangs und der Teilhabe, die für demokratische Gesellschaften so zentral ist, wird im Alltag oft räumlich gestellt. Wer ist drinnen, wer draußen.

**MTS** Obwohl wir uns vorher nicht kannten und aus verschiedenen Disziplinen kommen, hat sich unser Gesprächsfaden fast wie von selbst ergeben: Welche Räume braucht die Akademie der Künste, um sich nach innen wie nach außen zu öffnen? Wie können wir sowohl die Mitglieder als auch die Öffentlichkeit aktivieren? Damit Begegnungen, Gespräche und Austausch möglich werden, muss die Akademie Räume bieten, die zum Verweilen und Arbeiten einladen. Entsprechend haben wir auch vor, die Standorte neu zu denken, um unterschiedliche Gefäße für die Mitglieder bereitzustellen und aktuelle Initiativen aus der Mitgliedschaft heraus zu befördern: einen kurzfristig anberaumten Workshop oder auch ein performatives Ereignis.

**ALN** Während der Hanseatenweg auf vorbildliche Weise zum Verweilen und Arbeiten einlädt, ist das beim Gebäude am Pariser Platz noch nicht der Fall. So ist das Erdgeschoss dort zwar ein öffentlicher Raum, aber im Grunde eher ein Durchgangsbereich. Dabei könnte hier der Ort entstehen, an dem die Akademiemitglieder und die Öffentlichkeit aufeinandertreffen, damit ein Austausch stattfinden kann. Daher möchte ich vorschlagen, die vielen Diskussionen, die es darum schon innerhalb der Mitgliedschaft gab, aufzugreifen und zu versuchen, diesen Ort so zu konzipieren, dass er den geistigen „Stoffwechsel“ ermöglicht, wie Du es genannt hast. Diese metabolische Bedeutung von Diskurs wird wesentlich vom Raum geprägt. Es liegt auf der Hand, warum mich die Performanz des Raums als Architekt interessiert. Welche Rolle spielt der Raum in Deiner Arbeit als Komponist?

**MTS** Wenn ich meine Arbeit als „komponierte performative Kunst“ umschreiben würde, wird der räumliche und performative Zusammenhang klarer. Schon seit Jahrzehnten beschäftige ich mich mit räumlichen Aspekten, lange bevor „Immersion“ zum Schlagwort wurde. Für mich liegt der Ort der Kunst nicht einfach dort, wo eine Sonate gespielt oder ein Stück aufgeführt wird. Der wichtigste Ort meiner Komposition ist der, an dem die Zuhörer\*innen sitzen. Sie vollenden das Werk. Es gibt kein fertiges Werk, das einfach nur von der Bühne auf eine anonyme Masse abstrahlt. In meinen Kompositionen thematisiere ich stets die Schnittlinien, die genau dort zusammenlaufen, wo sich das Individuum befindet. Dadurch wird der Raum automatisch ein Teil des Geschehens, und das Subjekt wird auf eine ganz neue Weise in die Kunst einbezogen.

**ALN** Das Unabgeschlossene eines Werkes ist seit Umberto Eco's *Das offene Kunstwerk*, das 1962 erschien, ein zentrales Thema. In der Architektur hat der polnische Architekt Oskar Hansen bereits 1959 auf dem letzten CIAM-Kongress (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) den Begriff der „offenen Form“ geprägt. Kunst und Architektur sind in dieser Lesart nie etwas Fertiges, sondern immer offen für Interpretation. Der entscheidende Punkt ist aber nicht die bloße Interpretierbarkeit, sondern die Möglichkeit, dass die Rezipient\*innen das Werk vollenden – so wie Du es in Bezug auf Musik beschrieben hast.

**MTS** Der Begriff der „offenen Form“ ist in der zeitgenössischen Komposition sehr präsent, aber er kann Unterschiedliches bedeuten. Für mich bedeutet offene Form nicht Beliebigkeit. Sie muss eine bestimmte Präzision, eine gewisse „Werkhaftigkeit“ besitzen. Offenheit oder Partizipation bedeuten bei mir nicht, dass das Publikum irgendwie mitmachen soll – das empfinde ich oft als übergriffig. Für mich ist es entscheidend, dass ein Werk eine eigene Physiognomie ausbildet, eine klare Struktur hat, die es den Zuhörer\*innen ermöglicht, verschiedene innere Distanzen einzunehmen. Das gelingt auch durch die Werkhaftigkeit einer Arbeit. Diese Distanzierungsmöglichkeit eröffnet dem Publikum einen Ausweg aus der Gefahr der Überwältigung, gerade wenn bestimmte Ereignisse in größerer Nähe stattfinden können.

**ALN** In der Architektur ist die Gefahr der Überwältigung besonders stark, weil man körperlich-sinnlich in den Raum eintaucht. Peter Sloterdijk hat daher Architektur als das Medium der Immersion schlechthin bezeichnet. Machtarchitekturen haben immer von dieser Manipulationsmöglichkeit Gebrauch gemacht, um die Menschen mit allen Sinnen zu überwältigen: überhöhte Räume, die uns klein erscheinen lassen, oder große Distanzen, die das Ziel entrücken. Dein Begriff der „Werkhaftigkeit“ hat also auch etwas mit Wehrhaftigkeit zu tun. Es geht nämlich nicht darum, die Welt so zu gestalten, dass wir der Überwältigung entkommen – denn auch kleine, alltägliche Situationen können uns überwältigen. Vielmehr kommt es darauf an, Menschen so zu ermächtigen, so zu befähigen, dass sie im Moment der Überwältigung eine innere Distanz einnehmen und sich zur Wehr setzen können.

**MTS** Mit genau dieser Frage beschäftige ich mich aus Sicht der Musik und des Theaters seit Jahrzehnten: Wie gelingt eine Rezeption, die das Publikum nicht überwältigt, sondern unterschiedliche Hör- und Seherfahrungen ermöglicht? Wie lässt sich das direkt in die Komposition integrieren, ins Werk selbst? Dazu müssen wir das Dispositiv, das übliche Setting überwinden – das bürgerliche Theater und die klassische Aufführungspraxis, bei der vorne die Guckkastenbühne ist und das Publikum als anonyme Masse im Dunkeln sitzt. Architektonisch gesprochen müssen wir den einen, zentralperspektivisch organisierten Standpunkt überwinden, um das Dargebotene aus verschiedenen Blickwinkeln erleben zu können.

**ALN** Das erinnert mich an die Idee der Multiperspektivität des Historikers Johann Martin Chladni, der im 18. Jahrhundert den Begriff der „Sehepunkte“ prägte. Eine Rebellion sieht der treue Untertan anders als der Rebell, und ein Bürger anders als ein Bauer. Was wir wahrnehmen und wie wir es deuten, hängt von unserer Verortung, unseren Abhängigkeiten und Interessen ab – ein sehr moderner Gedanke. Heute nennen wir das Situiertheit. Das ist die Basis für jeden offenen Diskurs, und das wollen wir auch in unserer Arbeit in der Akademie betonen: Räume für den Austausch unterschiedlicher Perspektiven schaffen – gerade in Zeiten, in denen Debatten oft von Unversöhnlichkeit und Rechthaberei geprägt sind.

**MTS** Um verschiedene „Sehepunkte“ zu ermöglichen, experimentiere ich seit 40 Jahren mit unterschiedlichen räumlichen Dispositiven. Menschen nutzen Räume für bestimmte Handlungen, und diese Handlungen werden durch den Raum disponiert. Das gilt auch für Musik oder Theater. Diese Erfahrungen in der komponierten performativen Kunst sind ein Modell für unsere Arbeit in der Akademie.

**ALN** Der letzte Satz von Dir könnte in der Tat ein *Mission Statement* unserer institutionellen Arbeit sein: Wir müssen immer von der Kunst als Modell für gesellschaftliche Prozesse ausgehen, nicht umgekehrt – denn wir sind keine Politiker. Dennoch ist unsere Arbeit politisch, weil wir für die politische Autonomie der Kunst eintreten. Dahinter steht die Überzeugung, dass Kunst nur wahrhaft politisch sein kann, wenn sie selbstbestimmt ist. Autonomie bedeutet allerdings nicht, tun und lassen zu können, was man will, sondern Verantwortung für das eigene Handeln zu übernehmen. In diesem aufgeklärten Sinne muss auch die Kunst eigenverantwortlich entscheiden, wo ihre Grenzen liegen. Diese Entscheidung fällt aber immer im sozialen Kontext. Begriffe wie „Sehepunkte“, „Settings“ oder „Dispositive“ verweisen auf diesen sozialen Kontext und zeigen, dass die Autonomie der Kunst immer eine abhängige Autonomie ist.

**MTS** Autonomie ist nicht Unabhängigkeit, sondern geglückte Abhängigkeit. Trotzdem habe ich manchmal das Gefühl, dass es in bestimmten Situationen besser wäre, auf den Begriff „Kunst“ zu verzichten. Die Sehnsucht nach Transzendenz und Überschreitung mithilfe der Kunst ist stark – aber sie kann sich auch gegen die Kunst wenden. Ein Beispiel ist die Popmusik: Hier gab es immer Nischen für rebellische Stimmen, etwa in Rap und Hip-Hop. Aber die Vereinnahmung durch die Industrie geschieht sehr schnell, weil es um viel Geld geht. Selbst die widerständigsten Elemente werden irgendwann vom Markt angeeignet. Und oft genug hat die experimentelle Kunst Vorlagen für das Design und für die Werbung geliefert. Paradoxe Weise führt gerade die intensive Auseinandersetzung mit den vermeintlich „abseitigen“ Dingen dazu, dass Künstler\*innen oft bahnbrechend sind in dem Sinne, dass sie Sensorien für gesellschaftliche Prozesse schärfen, die noch nicht sichtbar, hörbar und erkennbar sind. Was anfangs abseitig, intim und unbedeutend wirkt, wird später vom Markt aufgesogen. Dieses Paradox zwischen der künstlerischen Selbstgenügsamkeit und der gesellschaftlichen Verantwortung ist der Raum, in dem wir uns bewegen.

Architektur ist auch deswegen politisch, weil sie im buchstäblichen Sinne immer mit Inklusion und Exklusion zu tun hat. Die Frage des Zugangs und der Teilhabe, die für demokratische Gesellschaften so zentral ist, wird im Alltag oft räumlich gestellt.

**ALN** Dieser Zwiespalt betrifft heute nicht nur die Kunst, sondern den gesamten Bereich der Kreativität. Kunst und Kultur sind Teil der Kreativwirtschaft, und von ihnen wird erwartet, dass sie ihre Kreativität in verwertbare Produkte verwandeln. Kreativität, einst ein Werkzeug zur Überwindung der funktionalen Gesellschaft, ist selbst funktional geworden. Du beschreibst genau diesen Zwiespalt: Man kann der Funktionalisierung und Ökonomisierung von Kunst und Kreativität nicht durch Rückzug oder Widerstand entkommen – selbst das Abseitigste wird über kurz oder lang vereinnahmt. Für unser zweites Akademie-Gespräch hast Du „das Abseitige“ und seine gesellschaftliche Kraft in den Künsten zum Thema gemacht. Was bedeutet das Abseitige für Dich?

**MTS** Mit dem Begriff wehre ich mich gegen eine Kunstproduktion, die von vornherein funktionalisiert ist und als Illustration für gesellschaftliche Thesen verwendet wird. Das beraubt die Gesellschaft ihrer Sensorien und ihrer Fähigkeit zum Widerspruch – beides ist heute bitter nötig. Was die Ökonomisierung der Kunst betrifft, die Du angesprochen hast, ist das Thema komplexer. Nehmen wir die Musik als Beispiel: Beethoven war der erste „Freelancer“ unter den bekannten Komponisten. Er bekam zwar noch höfische Aufträge, war aber der Erste, der nicht mehr als Lakai angestellt war. Noch Haydn zog morgens, bevor er zu komponieren anfing, seine Lakaienuniform an, fiel auf die Knie und bat Gott darum, dass er ihm Einfälle schenken möge. Auch das ganze Ritual der bürgerlichen Aufführungspraxis stammt aus Zeiten, in denen die Kunst noch von der Aristokratie abhängig war: Die Verbeugungen, Ehrbezeugungen und die Dienstkleidung enthalten noch Reminiscenzen an das Lakaiendasein. Beethoven war der Erste, der dank des Verlagswesens von den Verkäufen seiner Werke seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte und zum Superstar wurde. Als er 1827 in Wien beerdigt wurde, begleiteten über 20.000 Menschen seinen Sarg. Der Geniekult und die Feier der Kreativität waren mit der Idee der Autonomie des Individuums verknüpft, die im bürgerlichen Zeitalter aufkam – und diese Autonomie hatte von Anfang an auch eine ökonomische Basis.

**ALN** Der Zusammenhang zwischen Genie und Ökonomie besteht nach wie vor, allerdings hat sich das Verhältnis umgekehrt. Heute dient das Genie der Ökonomie, nicht umgekehrt. Der amerikanische Managementexperte Jim Collins hat Steve Jobs einmal als den „Beethoven unserer Zeit“ bezeichnet. Unabhängig vom Geniekult finde ich diesen Vergleich interessant, weil Musik heute wegen der Digitalisierung tatsächlich eine der am weitesten verbreiteten und am leichtesten konsumierbaren Waren ist. Täglich werden Milliarden Songs gestreamt, und die Umsätze gehen in die Milliarden.

**MTS** Ja, aber die Verwertbarkeit stellt sich in den verschiedenen Künsten und Genres unterschiedlich dar. Musik, Film und Literatur können den Massenmarkt erreichen, die digitalen Plattformen haben den Zugang enorm erleichtert. Architektur und bildende Kunst hingegen sind meist an das Original gebunden und stark von zahlungskräftigen Bauherr\*innen und Sammler\*innen abhängig. Die zeitgenössische Musik, wie ich sie vertrete, ist dagegen immer auf öffentliche Subventionen angewiesen. Ein Auftrag für ein Orchesterstück ist schon ein seltener Glücksfall. Auch in der Literatur wird man nur selten reich. In Film und Medien geht es zwar oft um große Summen, aber auch hier wird vieles mit öffentlichen Geldern gefördert – abgesehen von den kommerziellen Blockbustern.

**ALN** Was bedeuten diese unterschiedlichen ökonomischen Systeme für eine Institution wie die Akademie, in der alle Kunstgattungen vertreten sind? Hängt der unterschiedlich ausgeprägte gesellschaftliche Rechtfertigungsdruck mit der jeweiligen ökonomischen Lage zusammen?

**MTS** Das ist eine spannende Frage, die man genauer untersuchen müsste. Aber das Zusammentreffen der unterschiedlichen Disziplinen mit ihren eigenen Geschichten, Praktiken und Ökonomien haben wir beide von Anfang an als einen großen Vorteil der Akademie angesehen. Kaum eine andere Institution ermöglicht solche transdisziplinären Kooperationen auf diesem Niveau. Natürlich funktioniert das nicht immer, aber es gab und gibt Momente, in denen der Austausch zwischen den verschiedenen Grammatiken der Künste produktiv wird. Schwierig wird es vor allem wegen der unterschiedlichen „Memory Systems“ – den Merk- und Erinnerungssystemen der Disziplinen. Da gibt es immer noch große Missverständnisse, und deshalb scheitert Interdisziplinarität oft.

**ALN** Wie schaffen wir Verbindungen?

**MTS** Die Frage bringt uns zum Kern der Sache. Die Künste nähern sich vielleicht ähnlichen Situationen an, aber sie tun das mit sehr unterschiedlichen Toolboxen. Diese Werkzeuge sind stark geprägt von den „Memory Systems“, wie ich sie genannt habe. In der Musik ist das Erinnerungssystem die Notenschrift, die vor etwa 1000 Jahren entwickelt wurde. Für die Literatur ist es die Schrift. Für Filmemacher\*innen ist es die bewegte Fotografie. Architekt\*innen haben jahrhundertlang mit zweidimensionalen Plänen und mit Modellen gearbeitet, bis die Computersimulation auftauchte. Diese Erinnerungssysteme unterscheiden sich, und sie sind unser konkretes Arbeitsmaterial – ein reflektierendes Medium.

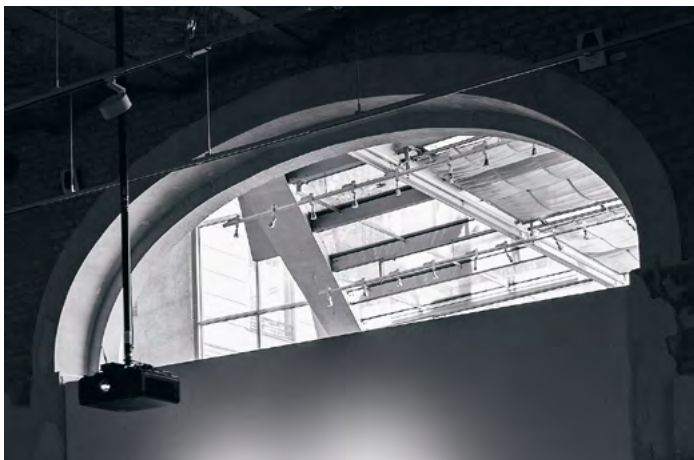
**ALN** Wäre es nicht sinnvoll, bevor wir wieder endlos über Transdisziplinarität und die Struktur der Akademie diskutieren, zunächst die verschiedenen Erinnerungssysteme und Toolboxen offenzulegen? Was unterscheidet die sechs Sektionen? Wo liegen die Differenzen, aber auch die Gemeinsamkeiten und Schnittmengen der Disziplinen? Es geht nicht darum, die Eigenlogik der Künste aufzugeben, aber um miteinander arbeiten zu können, müssen wir unsere Werkzeuge kennen. Wäre das nicht ein schönes Projekt für die Akademie, bei dem wir auch das Archiv aktivieren könnten?

**MTS** Das ist ein sehr interessanter Vorschlag. Soweit ich weiß, gab es bisher auf dieser Metaebene noch kein solches Projekt. Was ich mit „Erinnerungssysteme“ meine, geht jedoch weit über die Idee des Notierens und Archivierens hinaus. Die räumliche Vorstellung in der digitalen Welt, die wir heute haben, ist keine einfache Notation mehr. Diese Daten und Algorithmen erschaffen mehr als nur plastische Konstellationen – sie sind am Ende Teil der sozialen Plastik.

**ALN** Da stimme ich Dir zu. Wir haben es nicht mehr nur mit „Aufschreibesystemen“ zu tun, um einen Begriff aus Friedrich Kittlers Medientheorie zu zitieren, sondern mit performativen Dispositionen. Vor allem, wenn wir Erinnerungssysteme nicht nur rückwärtsgewandt betrachten, sondern auch projektiv in die Zukunft denken. Was passiert, wenn wir uns dank Künstlicher Intelligenz quasi unbeschränkt erinnern können? Wenn unsere Erinnerungssysteme größer werden als jemals zuvor und wir jederzeit auf alles zugreifen können, was jemals gedacht, geschrieben oder erfunden wurde? Wie verändert das die „Memory Systems“ selbst?

**MTS** Das ist eine Frage, die sich derzeit viele stellen. Einige glauben, dass wir mit dem Zugang zu allem Wissen unsere menschlichen Beschränkungen überwinden können. Ich bin mir da nicht so sicher. Bei meiner ersten Reise nach Boston 1989 kam ich erstmals mit Künstlicher Intelligenz in Berührung. Ich traf Tod Machover am Media Laboratory des MIT, der damals ein Projekt verfolgte, bei dem Schuberts unvollendete Klaviersonaten mithilfe von KI vollendet werden sollten. Ich fand das damals schon eine schlechte Idee. Gerade die unvollendete Form dieser Werke macht ihren besonderen Reiz aus. Das Fragment war und ist ein wichtiges künstlerisches Mittel. Schubert war ein Meister des Exkurses, manchmal brach er aus der mit Haydn und Beethoven festgelegten formalen Struktur aus und fand nicht mehr zurück. Er verlor sich, wenn man so will, performativ im Raum der Musik.

**ALN** Damit sind wir wieder beim Anfang unseres Gesprächs: Wir sprachen über den Raum als gelebte Architektur und gelebtes Musiktheater. In diesem performativen Verständnis von Raum treffen sich unsere Interessen. Diesen Gedanken aufzugreifen und performative Räume für den Diskurs zu komponieren, wird ein gemeinsamer Ansatz für unsere zukünftige Arbeit sein.



Akademie der Künste am Pariser Platz, Liebermann-Saal