

RAUMPORTRÄT ALLGEMEINE GEWERBESCHULE UND SCHULE FÜR GESTALTUNG BASEL / MAURERHALLE

ORDNUNG IN FREIHEIT – BETON UND DENKMALPFLEGE

Rebekka Brandenberger

Es ist nicht nur fester Bestandteil der Tourismuswerbung für die Stadt Basel, sondern entspricht auch dem Selbstverständnis vieler ihrer Bewohner: Basel ist eine Stadt der Kunst, Architektur und Kultur. Diese Selbsteinschätzung hat sich stets gepaart mit einem Hang zur Sachlichkeit und zu pragmatischen Lösungen – Basel ist zweifellos künstlerisch und praktisch veranlagt. Zwei Bildungsinstitutionen versinnbildlichen das: die AGS, die Allgemeine Gewerbeschule Basel, und die SfG, Schule für Gestaltung. Beide sind in den vom Basler Architekten Hermann Baur (1894 – 1980) Anfang der 1940er-Jahre entworfenen und 1961 fertiggestellten Gebäuden auf dem Sandgrubenareal untergebracht.

Über 200 Jahre Handwerk und Kunstgewerbe

Die Wurzeln dieser Bildungsinstitutionen reichen bis ins Jahr 1782 zurück. Im Kleinbasler Klingental befindet sich damals eine Schule, in der junge Handwerker Unterricht in Geometrie und Zeichnen erhalten. Die GGG, Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige, gründet 1796 mit Hilfe der Zünfte und des Staates eine an zwei Wochentagen geöffnete Zeichnungsschule, die 1842 um eine Modellierklasse erweitert wird. Der damals offiziell verwendete Name «Zeichnungs- und Modellierschule» rührt daher. Das Schulprogramm von 1866/67 spricht erstmals von der «Gewerbeschule». Politische Bestrebungen seit 1882 führen 1886 zur Gründung der staatlichen Gewerbeschule. Die alte Zeichnungs- und Modellierschule wird trotz Widerstands der GGG und konservativer Kreise mit dem Grossratsbeschluss vom 20.12.1886 unter dem Namen Allgemeine Gewerbeschule übernommen. Zentrale Aufgabe der Institution ist es, Lehrlingen und Gewerbetreibenden, neben ihrer Arbeit im Betrieb, allgemeine und fachliche Fortbildung zu bieten sowie die künstlerische und theoretische Vorbildung von Lernenden in kunstgewerblichen Berufen zu ermöglichen. Die weitere Geschichte der AGS ist gezeichnet von stetigem Wachstum. Ein halbes Jahr nach dem Bezug eines Neubaus am Petersgraben im Winter 1893/1894 müssen bereits Aussenstellen für viele der 780 Schüler und zwei Dutzend Lehrer geschaffen werden. Seit 1919 prüft die Stadt verschiedene Szenarien für den Ausbau der Schule. Erst 1938/1939 wird schliesslich ein Wettbewerb für einen Neubau auf dem Sandgrubenareal im Kleinbasel, in unmittelbarer Nähe zum Gelände der Mustermesse, ausgeschrieben. Und es dauert zwei weitere Jahrzehnte, bis das Projekt Realität wird und die Raumnot beendet ist. Bis zum Bezug der neuen Bauten an der Vogelsangstrasse 15 im Jahr 1961 sind die Räumlichkeiten von Gewerbe- und Kunstgewerbeschule auf nicht weniger als 35 Filialen in der Stadt verteilt.

«Ordnung in Freiheit»: sachliche Gliederung

Beim ersten Projektwettbewerb von 1938/1939 erhalten das Büro Bräuning, Leu & Dürig den 1., Hermann Baur den 2. und Hans Schmidt den 3. Preis. Im darauffolgenden engeren Wettbewerb setzt sich Baur's Vorschlag durch. Der Grundgedanke seines Szenarios ist die Aufgliederung der drei Hauptnutzungen in unterschiedliche Baukörper: einen fünfgeschossigen Hauptbau für die kunstgewerbliche Abteilung, einen zweigeschossigen Querbau für die Allgemeine Abteilung und die Administration sowie die Werkstättenbauten. Baur reicht seinen Entwurf unter dem Titel *Ordnung in Freiheit* ein. Das Preisgericht anerkennt die «wohl abgewogene Abstufung der durch schultechnische Funktionen bedingten Baumassen» und die «bemerkenswerte Klarheit in der Disposition»¹. Bauer selbst bekennt zu seinem Projekt: «Entgegen gewisser Auffassungen erstrebte der Verfasser eine Lösung des Raumprogramms im Geiste menschlicher Offenheit und Ordnung in Freiheit. Diese scheint ihm (und nicht eine Monumentalität, deren Wesen übrigens nicht von äusseren Dimensionen abhängig ist) der gestellten Aufgabe angemessen.»²

¹ Der Neubau des Gewerbeschulhauses, in: *Schweizerische National-Zeitung*, Basel, 1940, Nr. 463

² Baur, Hermann: *Architektur und Planung in Zeiten des Umbruchs*/ Hrsg. Architekturmuseum Basel, Basel, 1994, S. 61

In enger Zusammenarbeit mit der Direktion der Gewerbeschule und dem Basler Baudepartement wird das Projekt bis 1942 überarbeitet – und findet breite Anerkennung in Fachkreisen. Gegen das Bauvorhaben wird aber das Referendum ergriffen, das Stimmvolk lehnt die Umsetzung 1943 ab. Im emotional geführten Abstimmungskampf hört man oft den Vorwurf, der Neubau sei ein «Schulpalast» oder ein «Mammutprojekt»³ ganz im Gegensatz zu Baur's Ausführungen, die sich vom monumentalen Anspruch distanzieren. Mitten im Zweiten Weltkrieg ist Basel noch nicht reif für diesen Bau.

Doch die Nachkriegszeit beschert der Stadt einen wirtschaftlichen Aufschwung und zugleich eine intensive Belebung der Kunst- und Gestaltungsszene. Die öffentliche Kunstsammlung entwickelt sich – dank Leihgaben aus dem Umfeld der chemisch-pharmazeutischen Industrie – zur hochkarätigen Adresse für Malerei in Europa. Zugleich fördert die Präsenz der Schweizer Mustermesse die Entwicklung einer starken Gestalterszene in Basel. Es entstehen Fachklassen für Architektur, Innenausbau, Grafik, Modezeichnen und Typographie.

Persönlichkeiten wie der Architekt Paul Arterio (1892 – 1959), der Typograph Emil Ruder (1914 – 1970) und der Grafiker Armin Hofmann (geb. 1920) wirken prägend und begründen den Ruf der Kunstgewerbeschule weit über die Landesgrenzen hinaus.

Bereits 1946 werden die Projektarbeiten weitergeführt, denn die Platznot wird immer akuter. Baur erhält den Auftrag, das Vorhaben noch einmal zu überarbeiten und einen um ein Viertel höheren Raumbedarf einzuplanen.

³ «Der Neubau der Allgemeinen Gewerbeschule», in: *Schweizerische National-Zeitung*, Basel, 1943, Nr. 491



Umsetzung und Kunst am Bau

Bis 1961 wird das Projekt mehrmals modifiziert. Die Planungsarbeiten erfolgen ab 1948 bis zur Ausführung in einer Arbeitsgemeinschaft mit Franz Bräuning, Arthur Dürig und Hans Peter Baur. Städtebauliche Vorzüge wie der Haupteingang an der belebten Riehenstrasse werden im Verlauf der Überarbeitung aufgegeben – der Eingang befindet sich neu an der «versteckten» Vogelsangstrasse, wo er über den Hof erreicht wird. Auch die beiden Schultrakte, die Aula und die «Maurerhalle» sind der Vogelsangstrasse zugewandt. Die Werkstätten hingegen sind neu angeordnet und liegen nun an der Riehenstrasse.

Die unterschiedliche Gestaltung der Bauten zieht eine differenzierte Verwendung des Baustoffs Beton nach sich. Der fünfstöckige Schultrakt ist geprägt durch die glatten Fassadenplatten und die markanten Fensterbänder; Aula und «Maurerhalle» weisen durch den verwendeten Ortbeton und die grobe Schalung skulpturale Qualitäten auf. Die Werkstättenpavillons erhalten als ausgefachte Betonrahmenkonstruktionen den ihrer Nutzung entsprechenden industriellen Habitus.

Aufgewertet wird der Innenhof – er ist von den drei Hauptbauten umschlossen und dient als Treffpunkt: im Zentrum eine acht Meter hohe Stele von Hans Arp, eines seiner drei Kunstwerke an diesem Bau. Der amerikanische Architekt und Designer George Nelson schreibt über Arps Stele: «Diese Stele spielt visuell eine derart wichtige Rolle, dass man sich nach mehrmaligem Besuch der Schule den grossen Hof ohne diesen zentralen Punkt nicht vorstellen kann. Die Stele übt in eigenartiger Weise einen Druck aus, der in keinem Verhältnis zu ihrer Grösse steht und wie eine Quelle der Energie wirkt. Sie bereichert die sie umgebenden strengen Fassaden, verleiht den Betonmauern durch Verwendung des gleichen Materials neue Bedeutung und lockert die Starre der Gebäudefluchten durch ihre lebendige Verbindung von geometrischen und organischen Formen auf.»⁴

⁴ Baur, Hermann: *Architektur und Planung in Zeiten des Umbruchs* / Hrsg. Architekturmuseum Basel, Basel 1994, S. 68



Ein weiteres künstlerisches Element ist die vom Grafiker Armin Hofmann entworfene, in sich verschobene Stufenpyramide: Auch sie ist ein Beitrag zur Innenhofgestaltung und zugleich ein beliebter Treffpunkt. Beleg dafür, wie Baur der Dialog und die Symbiose von Bildhauerkunst, Design und Architektur gelingt. Von 1956 bis 1961 dauern die Bauarbeiten. Sie beenden ein halbes Jahrhundert Provisorien für Gewerbe- und Kunstgewerbeschüler. Über 5.500 Schülerinnen und Schüler und 219 Lehrkräfte finden ab 1961 in 195 Gewerbeschulräumen ein neues Zuhause.

Betonsanierung: die Macht der Patina

Die rege Bautätigkeit der Nachkriegszeit hat nicht nur das Gesicht unserer Städte stark verändert, sondern auch zahlreiche Bauwerke hervorgebracht, die zunehmend als qualitätsvolle Architektur geschätzt werden. Die Bauten der 50er- und 60er-Jahre kommen jetzt in ein Alter, in dem umfassende Sanierungsarbeiten notwendig werden. Auch für die Denkmalpflege ist die Restaurierung dieser vergleichsweise jungen Baudenkmäler noch weitgehend Neuland, da sie sich mit ganz neuen Themenbereichen konfrontiert sieht: Im Vordergrund stehen nicht mehr nur Alterswert und Substanzerhalt, sondern auch Themen wie Energieverbrauch und Ressourcenschonung, denen in der Zeit der Hochkonjunktur kaum Beachtung geschenkt wurde. Die Sanierung solcher Gebäudehüllen geht deshalb immer auch mit einer technischen «Aufrüstung» einher, die idealerweise den architektonischen Charakter und das Erscheinungsbild wahrt, ohne jedoch die Altersspuren zu tilgen. Im Fall der Gewerbeschule Basel konnten die technischen, ökologischen und denkmalpflegerischen Ziele erreicht werden. Im Bewusstsein der baugeschichtlichen und kulturellen Bedeutung der Gebäude suchte die Stadt früh die Zusammenarbeit mit der Denkmalpflege – obwohl die Gewerbeschule kein gesetzlich geschütztes Denkmal ist. Das Projekt sah vor, dass mit dem Ersatz aller Fenster und der Sanierung der Heizung aller Gebäude umfassende energetische Verbesserungen verwirklicht werden sollten. Die charakteristischen Betonflächen konnten teilweise im Brüstungsbereich von innen her leicht gedämmt werden – eine zusätzliche Isolation von der Aussenseite her wäre nicht nur zu aufwendig gewesen, sondern hätte das Erscheinungsbild grundlegend verändert. Da die Fenster einen grossen Flächenanteil am Gebäude haben, konnte durch deren Erneuerung die Energiebilanz stark verbessert werden. Die neuen Holz-Metall-Fenster übernehmen Gliederung, Profilierung und Farbigkeit der ursprünglichen Holzfenster und tradieren so das originale Bild.

Bei der Oberflächensanierung stand die optische Qualität der Gebäude im Vordergrund. Dies betrifft vorrangig die charakteristische «Patina» der verschiedenen Betonarten, vor allem die der stellenweise stark verschmutzten Fassadenelemente. Hier hat sich normales Leitungswasser als bestes Lösemittel bewährt. Durch das stetige Bewässern der Fassadenelemente während mehrerer Wochen konnte eine bessere Reinigungswirkung erzielt werden als mit Hochdruckreinigung, Hitze und anderen Lösemitteln. Und glücklicherweise konnten dank der Möglichkeiten moderner Betonkosmetik auch Abplatzungen und andere Betonschäden in ästhetisch überzeugender Weise repariert werden – ohne dass heute «Betonflicke» zu sehen sind. Dies gilt auch für Bausünden der 1980er-Jahre, als etwa die Aussenseite der Aula und die Faltbetonkonstruktion der Maurerhalle mit Farbe überpinselt wurden, wodurch ein lebendiges Gestaltungselement verloren ging.

Wenn gegen Ende 2009 die Sanierung der Allgemeinen Gewerbeschule und der Schule für Gestaltung abgeschlossen sein wird, wird man bestimmt fragen: «Ist die Sanierung gelungen? Man sieht ja kaum einen Unterschied zu vorher!» Ein solches Votum ist die beste Bestätigung, dass die Arbeit gelungen ist, denn Beton sollte immer sein lebendiges Erscheinungsbild und seine Patina behalten – und damit den Lauf der Zeit spiegeln.

GITTER

EIN MUSIKALISCH-ARCHITEKTONISCHES KOORDINATENSYSTEM IM DREIDIMENSIONALEN RAUM

21. SEPTEMBER 2017

19:00 Uhr (Premiere) | 40 CHF (ermässigt 20 CHF)

22. SEPTEMBER 2017

19:00 Uhr

23. SEPTEMBER 2017

11:00 & 19:00 Uhr

24. SEPTEMBER 2017

11:00 Uhr

Ensemble Contrechamps / Brice Pauset Leitung

Emilie Brisedou Flöte / Valentine Collet Oboe / Laurent Bruttin Klarinette /

Sébastien Cordier Schlagzeug / Meglena Tzaneva, Gilles Grimaître Klavier /

Maximilian Haft Violine / Noémie Bialobroda Viola / Olivier Marron Violoncello

Studierende des Bildungsgangs HF Visual Merchandising Design SFG Basel: Michel

De Maddalena, Pascal Gysi, Tamara Hagen, Annina Kern, Jessica Lüscher, Sheena

Monhart, Anja Mosimann, Noemi Rütli, Janine Zaugg Gestaltung Sitze und Kugelbahn

Quintus Miller Architektonische Konzeption

Peter Affentranger Bühnenbau, Produktionsleitung

Rebecca Saunders (*1967): *murmurs*. Collage für zehn Spieler (2009, Raumfassung 2017, UA) – 27'

Michael Reudenbach (*1956): *Hossdorfs Laboratorium*.

5 Modellversuche für Ensemble in einem 360°-Konzertraum (2016–17, UA) – 20'

Kompositionsauftrag ZeitRäume Basel

Nadir Vassena (*1970): *Voces magicae*. Das Nachtlied für Ensemble und Sinustöne (2017, UA) – 21'

Kompositionsauftrag mit Unterstützung von Pro Helvetia

Beat Gysin (*1968): *Gitter-Bau* für Ensemble und einen Schweisser in Raumsituationen

(2017, UA) – 20'

Vortrag und Gespräch mit Michael Reudenbach am 19.9. s. S. 34

Publikumsgespräch mit Beat Gysin am 23.9. s. S. 126

Produktion ZeitRäume Basel in Koproduktion mit Ensemble Contrechamps,

Schule für Gestaltung und Allgemeine Gewerbeschule Basel

Unterstützt durch Stanley Thomas Johnson Stiftung, UBS Kulturstiftung,

AROMA Exhibition | Event | Interior | Retail und Ruth und Paul Wallach Stiftung

GITTER-IMPROVISATIONEN

Beat Gysin

Gitter ist das zweite Projekt der Leichtbauten-Reihe. Diese von mir initiierte Serie musikalisch-architektonischer Versuchsanordnungen zielt darauf ab, über mehrere Jahre hinweg sechs pavillonähnliche Räume zu entwickeln, die spezielle Höranordnungen erlauben. Für diese Räume wiederum werden jeweils 2–4 Werke komponiert. Die sechs Teile der Reihe sind *Chronos* (2015: Publikum auf einer Art Karussell um Musiker), *Gitter* (2017: ein dreidimensionaler Hörraum), *Rohre* (2019: ein durch klingende Rohre begrenzter Raum), *Haus* (2021: ein Aggregat verschiedener Teilräume mit unterschiedlichem Hall), ein Raum mit beweglichen Wänden und Stühlen (2023), ein Raum mit variierbarem Volumen (2025). Die Leichtbauten-Reihe dient der künstlerischen Erforschung ungewöhnlicher Raum- und Hörsituationen und ihrem Potenzial für die zeitgenössische Musik.

Im Projekt *Gitter* ermöglicht ein Gerüstbau, dass die Musiker sich sphärisch um das Publikum herum bewegen. Das hat viele Implikationen, schon rein bau- und sicherheitstechnisch, aber auch für die Musik: Je differenzierter ein Klang im Raum dargestellt wird, je weiter verteilt also die Musiker stehen, desto feiner kann das Gehör unterscheiden. Das weiss man schon seit den 1950er Jahren. Dennoch ist mir bislang kein Raum bekannt, der gebaut wurde, um eine sphärische Anordnung von MusikerInnen zu ermöglichen.

Für das *Gitter* kommen Gerüstbauteile zum Einsatz, doch es ist mehr als eine technische Konstruktion. Es ist ein architektonisches Statement. Der Bau wurde von Quintus Miller nach Gesprächen mit den beteiligten KomponistInnen entworfen und nimmt die kompositorischen Anforderungen in sich auf: Stege, Gänge und Treppen ermöglichen bestimmte Wege für die MusikerInnen. Fragen der Akustik und der Eigengeräusche wurden gemeinsam besprochen. Ihrerseits reagieren die KomponistInnen auf die Pläne von Miller und entwerfen Stücke speziell für das ungewöhnliche Bauwerk.

DAS RAUMKONZEPT DES GITTER-PROJEKTS

Quintus Miller

Die von Beat Gysin formulierten musikalischen Konzepte habe ich seit Anbeginn seiner Auseinandersetzung mit dem Thema als systematische Recherche nach Raum und Klang verstanden. Es geht um die Arbeit am komplexen Klangerlebnis im dreidimensionalen Raum. Das heisst auch, dass sich die Suche nicht nur um die Lage der Klangquellen im Raum dreht, sondern vielmehr sich mit deren Bewegung durch den Raum auseinandersetzt. Das Fließen der Musik mit der Zeit wird räumlich erfahrbar und gewinnt dadurch eine architektonische Dimension. An dieser Stelle verschmelzen die zwei Disziplinen zu einem Ganzen und leisten einen Beitrag zur Frage nach Klang und Raum in der heutigen Zeit.

Architektur hat einen mehr sesshaften Charakter. Sie ist aus Material hergestellter Raum und ihre Form vermittelt naturgemäss gesellschaftliche Inhalte. Diese Eigenschaft des Sesshaften steht in einem gewissen Widerspruch zur Situation einer temporären Festivalinstallation. Die Veranstalter von ZeitRäume Basel begegnen diesem mit der Wahl einer bestehenden Raumhülle von hoher kultureller und architektonischer Qualität und ergänzen sie mit einer ephemeren Installation, die auf das Festival zugeschnitten ist. Dabei verbindet die ausgewählte Maurerhalle der ehemaligen Gewerbeschule von Heinz Hossdorf und Hermann Baur das Handwerkliche und Experimentelle der Arbeitshalle der Maurerlehrlinge mit der musikalischen Recherche des Festivals: Die als Betonfaltwerk konzipierte Halle ist Ausdruck der innovativen und zukunftsgläubigen späten 50er-Jahre in der Schweiz, ein Manifest der Generation von Homo Faber. Sie bot für unzählige Maurerlehrlinge Raum für ihre Übungen und gibt nun Raum für ein musikalisch-räumliches Experiment. Die eigentliche Installation im Raum ist eine temporäre Struktur aus Gerüstelementen und textilen Verkleidungen. Sie akzentuiert die räumlichen Anforderungen des musikalischen Experiments. Durch ihren ephemeren Charakter rückt sie von der Architektur ab

und näher zur Musik hin. Sie formuliert klar die Handlungen: das Betreten, das Schauen und Lauschen. Die Form und das Material nehmen sich zurück und überlassen mit der dreidimensionalen Durchlässigkeit die Aufmerksamkeit voll der Musik. Nach dem Konzert löst sich die Konstruktion wieder in ihre Einzelteile auf und ist flüchtig wie die im Betonfaltwerk verhallenden Klänge.

August 2017

BEAT GYSIN: GITTER-BAU – VON SCHWEREM UND SCHWERELOSEM RAUM

Beat Gysin

Wenn Wasser ein Becken füllt, wird es von unten nach oben angefüllt. Wenn Klang einen Raum füllt, erfolgt dies sphärisch von der Klangquelle aus. Schallwellen sind schwerelos. Musik kann <schweben>. Keine andere Kunst hingegen ist so sehr mit der Schwerkraft konfrontiert wie die Baukunst. <<Schwer>> ist mehr als eine Gewichtsbezeichnung. In meiner Komposition *Gitter-Bau* prallen zwei Wahrnehmungen von Raum aufeinander, die in Bezug auf ihr Verhältnis zur Schwerkraft nicht unterschiedlicher sein könnten. Quintus Miller hat dies in seinem wunderbaren Entwurf des architektonischen Raums für das Projekt *Gitter* thematisiert – er hat versucht, die Illusion von Leichtigkeit hervorzurufen. Ich versuche umgekehrt in der Musik, die Illusion von Schwerkraft zu erzeugen.

Dies kann ich rein physisch erreichen: MusikerInnen bewegen sich im Raum von unten nach oben. Aber ich komponiere auch musikalische Momente, die diese Illusion erzeugen. Zum Beispiel durch ein zwei Minuten langes Abwärtsglissando. Zum Beispiel durch Klänge, die <aus Tonfundamenten erblühen>: Dazu verwende ich Obertonsysteme – ich empfinde sie als harmonische Kathedralen, mit grossen Ton-Säulen in der Tiefe und einer mikrotonalen Verspieltheit in den hohen Lagen. Ich komponiere umgekehrt aber auch den schwerelosen Zustand im 12-Ton-System <ohne Gravitationszentrum>, <mit Tönen im Raum wie Sternen am Himmel>, statische Situationen. Oder Cluster, die sich wie Wolken durch den musikalischen Raum bewegen.

Weil Musik immer in der Zeit stattfindet, will ich das Gittergerüst von Miller durch Bewegungen erkunden; die Bewegungen der MusikerInnen und damit der Töne durchmessen den Raum und spannen ihn in der akustischen Wahrnehmung so erst auf. Denn hier besteht ein grundlegender Unterschied zum gebauten Raum: Der musikalische und akustische Raum ist kein <<Daseinsraum>> wie der gebaute Raum – man kann nicht irgend-

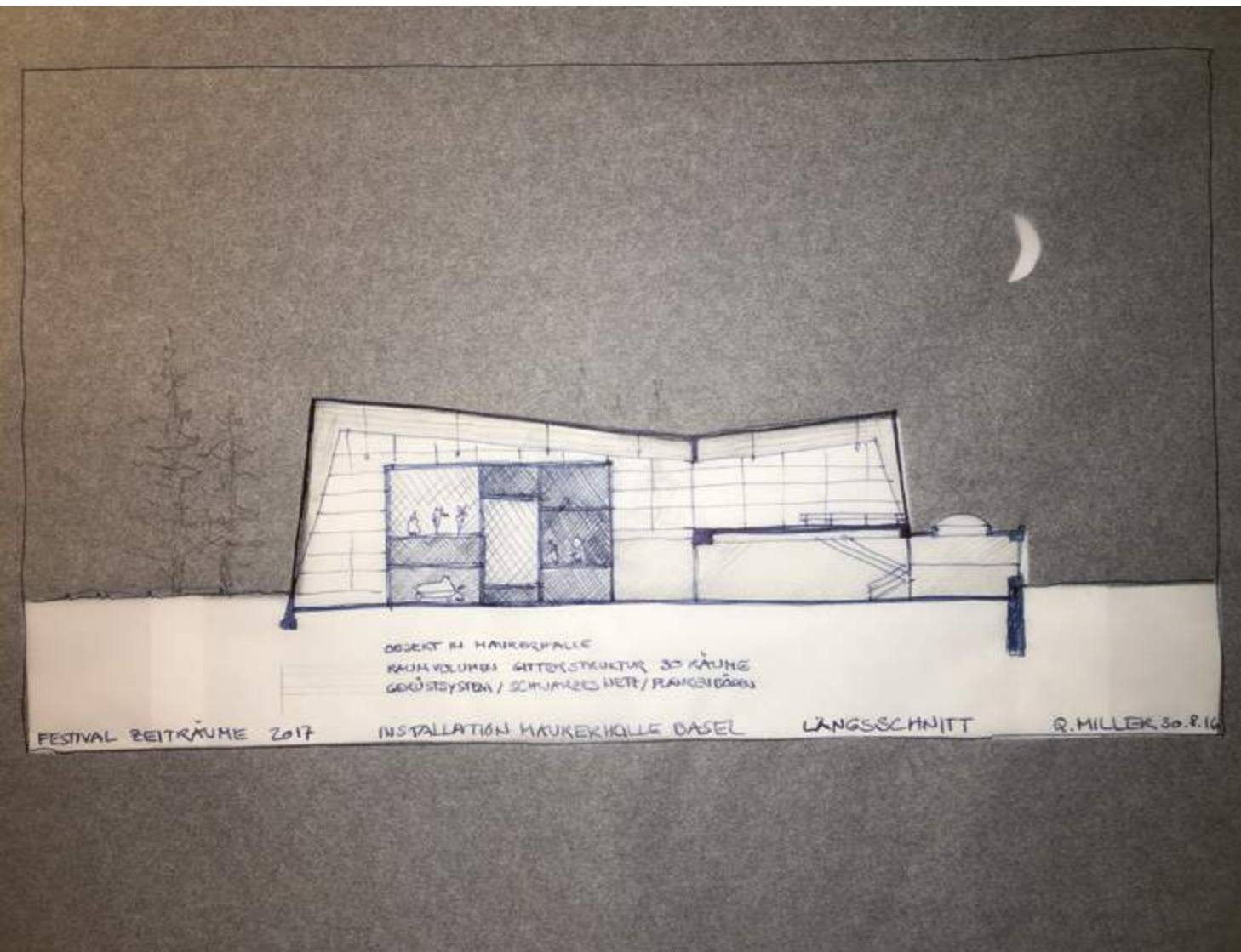
wann kommen und ihn betreten. Er ist ein <<Ereignisraum>>, der sich nur zu einer gewissen Zeit durch akustische Ereignisse öffnet. Er ist vom Ort und den Ortsbeziehungen der Schallquellen abhängig, aber auch davon, wie die Schallquellen klingen.

Töne verwandeln sich in *Gitter-Bau* von Zeit zu Zeit in Geräusche und entstehen wieder aus diesen – ganz direkte akustische Assoziationen zur Architektur werden möglich. Das Gittergerüst wird akustisch kommentiert und die Gerüst-Geräusche werden in die Musik einbezogen. Das sind über weite Strecken Baugeräusche, übrigens durchaus mit einer Assoziation zum Aufführungsort, der Maurerhalle.

Es gibt übrigens einen zweiten Grund, weshalb ich Geräusche in die Musik integrierte: Das Ortungssystem im menschlichen Gehirn reagiert nachgewiesenermassen anders auf Geräusche als auf Musik. Massiv vereinfacht (und dadurch schon fast verfälscht) lässt sich sagen: Das Gehirn ordnet Töne nach einem musikalischen System (und Sprache nach einem Sprachsystem), Geräusche hingegen werden im Raum geordnet.

Nach Eisen (2016) beschäftigte ich mich bei *Gitter-Bau* erneut mit Eisenklängen. Die Konzentration auf hohe Metallklänge dient nicht nur der Abgrenzung vom letzten Werk, sondern mit einem akustischen Hintergedanken: Hohe Töne und Geräusche können, wenn sie leise genug sind, <<aus dem Raum fallen>>. Das Phänomen ist vom Flüstern bekannt – man hört es nicht im gesamten Raum, sondern nur auf ganz kurze Distanz. Die Flüster-Geräusche haben zu wenig Energie, um bis zu den Wänden zu gelangen und dann reflektiert wieder gehört zu werden. Den <<Flüsterraum>> suche ich gegen Ende des Stücks – er bildet so etwas wie einen Raum im Raum. Wie ich am Ende von *Chronos (radial)* auf *Gitter* verwiesen habe, verweise ich mit diesem Ende auf das nächste Stück *Rohre*, 2019.

Wie arbeite ich? Komponieren für einen Raum ist zuerst wie <normales> Komponieren. Es gilt, die verwendeten Instrumente in Szene zu setzen, musikalische Momente und Strukturen zu finden. Aber der Raum wird zu



Quintus Miller: Skizze der temporären Konstruktion für das Projekt *Gitter* in der Maurerhalle, 2016 (s. S. 18 f.)

einem weiteren Parameter der kompositorischen Planung: Wie hört man, wenn ein Klang über dem Kopf stattfindet? Wie addieren sich Instrumentalklänge zu einem Ensembleklang, wenn die Instrumente weit verteilt sind? Oder ganz pragmatisch: Wie lange braucht ein Musiker, um von A nach B zu laufen? Kann er während des Laufens spielen? Wie wird die Zeit organisiert, wenn die MusikerInnen ständig <unterwegs> sind? Müssen sie auswendig spielen? Die Raumkonstruktion ist eine Herausforderung, bietet aber umgekehrt Ideen an, wird zu einer Inspirationsquelle für die Musik. Komponieren nicht für eine verehrte Person oder zu einem Gedicht, sondern für eine Architektur von Quintus Miller.

Juni 2017

REBECCA SAUNDERS: MURMURS

Rebecca Saunders

«Light infinitely faint it is true since now no more than a mere murmur...»

Die Beobachtung der sehr speziellen, intimen Beziehung zwischen einem Musiker und seinem Instrument, der körperlichen Geste, die ein klangliches Fragment entstehen lässt, ja der blossen Präsenz eines realen, fehlbaren Körpers hinter dem Klang lieferte die Inspiration und materielle Grundlage für dieses Werk. Es zu komponieren, die Möglichkeit aufzuspüren, die eine ganz bestimmte und reduzierte Palette an Klangfarben, an fragilen und intimen, die Grenze des Instruments auslotenden Klängen eröffnet, schloss eine enge Zusammenarbeit mit einzelnen Musikern mit ein.

Die fünf Soli und zwei Duos wurden jedes für sich komponiert. Den architektonischen Besonderheiten und akustischen Eigenschaften des Aufführungsraumes entsprechend, entfalten sich diese sieben Klangflächen oder Ebenen auch dort zum Teil für sich allein. Das in der formalen Struktur angelegte Nebeneinander – die Collage – wird mittels Stoppuhren koordiniert.

Die folgenden Zitate dienten dazu, die den Kompositionsprozess auf bestimmte zentrale Anliegen zu fokussieren:

«Ein Licht, das unendlich schwach ist, gewiss, da nun kaum noch ein Geflüster...»

Irgendetwas Weiches, das sich weich bewegt, um sich bald nicht mehr bewegen zu müssen.

Vor dem sichtbaren Dunkel die Augen schliessen und hören. Sei es nur dies.»

Samuel Beckett: *Company* (Gesellschaft, deutsche Übertragung von Elmar Tophoven)

«Da die Spur kein Anwesen ist, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet, gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur. Nicht nur jenes Erlöschen, dem sie stets muss unterliegen können, sonst wäre sie nicht Spur, sondern unzerstörbare und monumentale Substanz, vielmehr jenes Erlöschen, welches sie von Anfang an als Spur konstituiert, als Ortsveränderung einführt und in ihrem Erscheinen verschwinden, in ihrer Position aus sich hinausgehen lässt.»

Jaques Derrida: *Différance* (Die Différance, übersetzt von Eva Pfaffenberger-Brückner)

Die ursprüngliche Fassung von *Murmurs* wurde für das ensemble recherche geschrieben.

MICHAEL REUDENBACH: HOSSDORFS LABORATORIUM

Michael Reudenbach

Hossdorfs Laboratorium ist zuerst die Herausforderung, mit einer mir neuen Aufgabenstellung fertig zu werden, nämlich einen 360°-Konzertsaal (musikalisch-kompositorisch) denken zu lernen. Eine erste musikalische Spur wurde mit der Entscheidung gelegt, das *Gitter*-Projekt in der Maurerhalle der Allgemeinen Gewerbeschule Basel stattfinden zu lassen. Innerhalb der sieben Bauten umfassenden Schulanlage (1956–1961) von Hermann Baur beeindruckt die Maurerhalle mit ihrer fast 10 m hohen grossflächigen Verglasung und ihrer spektakulären Betonfaltenwand/-decke. Auf den dafür verantwortlichen Bauingenieur Heinz Hossdorf (1925–2006) machte mich der Architekt Quintus Miller bei einer Ortsbesichtigung aufmerksam.

Hossdorf hatte 1957 im Alter von 32 Jahren ohne Unterstützung der öffentlichen Hand ein eigenes privates Modellversuchslabora-

torium gegründet, in dem er sowohl verschiedene Materialien wie Beton, Stahl, Holz oder Kunststoff untersuchte, als auch in aufwändigen Belastungsversuchen an massstabgetreuen Modellen komplexe Schalenträgerwerke experimentell erforschte (z.B. die 60 m weit spannende und nur 12 cm dicke Betonschale des Basler Stadttheaters).

In meinem Stück *Hossdorfs Laboratorium* spielt die Erkundung der historischen Zusammenhänge, die gleichsam hinter der Maurerhalle aufscheinen, ebenso eine wesentliche Rolle wie auch die Physiognomie des Aufführungs- und Hör-Ortes, der ein in die Maurerhalle eingebauter Raum ist. Darüber hinaus werden die Bedingungen, unter denen Musik in diesem aussergewöhnlichen musikalisch-architektonischen Koordinatensystem überhaupt gemacht werden kann, Gegenstand der künstlerischen Untersuchungen.

Folgerichtig ist *Hossdorfs Laboratorium* eine konzeptuelle Arbeit, die in grossen Teilen aus Kommunikationsanweisungen besteht. In fünf Modellversuchen werden verschiedene Hör- und Aufführungskonstellationen in dem speziellen Basler 360°-Raum ausprobiert. Von Hossdorfs Experimentierfreude angeregt, taste ich als Nicht-Fachmann des Ingenieurwesens einige seiner Ideen und Gedanken in Bezug auf Musik ab. Alles was zu hören ist, sind mögliche Beispiele meines Abtastens.

NADIR VASSENA: VOCES MAGICAE. DAS NACHTLIED FÜR ENSEMBLE UND SINUSTÖNE

Nadir Vassena

Voces magicae (dt.: magische Stimmen) ist eine Arbeit über die Langsamkeit und über die Wahrnehmung der Zeit. Das Stück ist von magischen Wörtern und Formeln inspiriert, nicht im esoterischen, sondern im evokativen Sinn: Es gibt nichts anderes zu tun als zuzuhören, sich dem Hören hinzugeben.

Es gibt viele aussermusikalische Anspielungen, Verästelungen, Verbindungen zur Geschichte. Von den Worten des Nachtlies aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* bis zu den Anfangsakkorden des dritten We-

sendonck-Liedes von Richard Wagner, die die harmonische Struktur bilden, um im Stück unaufhörlich wiederholt zu werden – und erweitert zu werden, bis sie sich verwandeln. Der Abstand zwischen den Musikern, ihre räumliche Anordnung ist für die Langsamkeit essentiell.

«Je größer die Langsamkeit, umso grösser die Zwischenräume der Zeit, um so größer das distans. Also Relation entfernter Zeitpunkte ist Langsamkeit: alle Langsamkeit ist natürlich relativ.»

Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*, 1873, 26 [12]

Die Augen schliessen und anfangen zuzuhören.

