

CHRONOS

DREHBÜHNE FÜR MUSIK / MUSIK FÜR DREHBÜHNE

GESAMTAUFFÜHRUNGEN: FURRER, KESSLER, GYSIN, HAAS

11. Sept	14:30 Uhr (öffentliche Generalprobe) 18:00 Uhr (Uraufführung)
12. Sept	18:00 & 20:30 Uhr
13. Sept	11:00 Uhr

Konzertdauer je ca. 2 Stunden | 35 CHF (ermässigt 20 CHF)

MODERIERTE FAMILIENKONZERTE

12. Sept	10:00 Uhr Kessler 11:00 Uhr Furrer 12:00 Uhr Gysin 13:00 Uhr Haas
----------	---

Konzertdauer je ca. 45' | 10 CHF (ermässigt 5 CHF)

EINZELAUFFÜHRUNGEN MIT PUBLIKUMSGESPRÄCH

12. Sept	14:00 Uhr Haas 15:00 Uhr Gysin 16:00 Uhr Kessler 17:00 Uhr Furrer
13. Sept	13:30 Uhr Haas 14:30 Uhr Gysin 15:30 Uhr Kessler

Konzertdauer je ca. 45' | 10 CHF (ermässigt 5 CHF)

Basler Madrigalisten

Raphael Immoos, Cordula Bürgi Leitung

Beat Furrer (*1954): *Enigma III/II/I/V* für gemischten Chor a cappella
(2006–2013/2015, Uraufführung der Raumfassung)

XASAX – Ensemble de saxophones modulable

Serge Bertocchi, Jean-Michel Goury, Pierre-Stéphane Meugé, Marcus Weiss Saxophone

Namascae Lemanic Modern Ensemble

Julien Lapeyre, Madoka Sakitsu Violine | Patrick Oriol Viola

Amandine Lecras-Paraire Violoncello

Thomas Kessler (*1937): *Orbital Resonances* für Saxophonquartett
und Streichquartett (2015, Uraufführung)

ensemble recherche

Melise Mellinger Violine | Barbara Maurer Viola | Åsa Åkerberg Violoncello

Shizuyo Oka Klarinette | Christian Dierstein Schlagzeug

Stephen Menotti Posaune (Gast)

Svea Schildknecht, Johanna Greulich Sopran

Beat Gysin (*1968): *Chronos (radial)* für Ensemble und Stimmen
(2015, Uraufführung)

Studierende der Musikhochschulen FHNW Hochschule für Musik,

Schlagzeugklassen Christian Dierstein und Matthias Würsch:

Roberto Maqueda, Christian Rombach, Oded Geizhals, Bertrand Goutry,

Dean Georgeton, Carlota Caceres Bermejo, Matias Laborde (Gast) Percussion

Jacobo Hernandez, Momoko Kawamoto Violine

Carlos Vallés García Viola

Clara Rada Gomez Violoncello

Georg Friedrich Haas (*1953): *Zeräubungsgewächse: Unveränderungen*
für 8 Schlagzeuger und Streichquartett (1991/2015, Uraufführung der Raumfassung)

Michael Simon Regie, Licht, künstlerische Koordination

Peter Affentranger Technische Leitung

Dorothea Lübbe Regieassistenz, Moderation der Familienkonzerte

Kompositionsauftrag an Thomas Kessler durch den
Fachausschuss Musik

Kooperation Musikhochschulen FHNW Hochschule für Musik, ASM/STV
Mit freundlicher Unterstützung der UBS Kulturstiftung
und der Bron Elektronik AG Allschwil

CHRONOS

Ein Projekt im Grenzbereich von Musiktheater, Konzert, Performance und Architektur

Der Raum, in dem sich Publikum und Musiker gemeinsam aufhalten, dient der Wahrnehmung – mit den Augen, mit dem ganzen Körper, und ganz besonders mit den Ohren: Das Publikum befindet sich auf einer drehbaren Bühne, einem Karussell vergleichbar. Wo die Musik erklingt und wann sich die Bühne in welchem Tempo dreht, wird ebenso <komponiert> wie die Musik selbst: Mal umkreist das Publikum ein Ensemble im Zentrum der Scheibe, mal fahren Musiker und Hörer gemeinsam im Kreis, mal bewegt man sich an Interpret*innen vorbei, die ausserhalb der Drehbühne stehen. Aus der Perspektive des Zuhörers ändert sich die räumliche Anordnung des Ensembles während der Fahrt ständig.

Eine variable Konstellation der Elemente rund um den Bühnenraum beeinflusst die Orientierung im Hauptraum. Dazu kommt, dass auch der Aufführungsraum – das Volkshaus Basel – eine veränderbare Akustik zulässt. Michael Simons Lichtkonzept schliesslich beeinflusst die Feinabstimmung zwischen räumlicher und visueller Wahrnehmung.

Die Zuschauer hören Musik in einem hochkomplexen räumlichen System, und ein Teil ihrer Aufmerksamkeit wird immer der Orientierung dienen – ein grundlegender Unterschied zur herkömmlichen Konzertsituation. Hören wird in dieser Konstellation zu mehr als einem musikalischen Hören, weil die alten biologischen Funktionen des akustischen Ortes einen Teil der Wahrnehmung ausmachen. Die Musik muss und will dies berücksichtigen.

Alle vier Stücke beruhen auf einer intensiven Auseinandersetzung mit der dreidimensionalen Räumlichkeit von Musik. Teils sind die Werke schon geschrieben (Beat Furrer: *Enigma*; Georg Friedrich Haas: *Zerstäubungsgewächse*) und werden von den Komponisten adaptiert und in eine räumliche Fassung gebracht. Teils werden die Werke eigens für die Drehbühne komponiert (Beat Gysin: *Chronos*; Thomas Kessler: *Orbital Resonances*).

Die Herangehensweise der vier Komponisten ist sehr unterschiedlich. Die Arbeit von Beat Gysin wird durch akustische Überlegungen geleitet. Im Werk von Thomas Kessler, das während einer einzigen Umdrehung der Bühne gespielt wird, steht das Kinetische im Vordergrund (Galilei: «Und sie bewegt sich doch!»). Beat Furrer stellt Gedanken zur stets wechselnden Perspektive der Besucher ins Zentrum – musikalische Schichten und Gegenräume sind durch spezielle Aufstellungen der Interpret*innen im Werk *Enigma* ohnehin schon örtlich getrennt und können nun mit der Drehbühne weiter differenziert werden. Die frühe Komposition *Zerstäubungsgewächse* für Streichquartett und acht Schlagzeuger von Georg Friedrich Haas ist laut dem Komponisten nicht nur «der erste richtige Haas», sondern hat auf diese räumliche Aufführungsmöglichkeit förmlich gewartet: Der Hörer <durchfährt> einen komplexen, ereignisreichen Ensembleklang und nimmt stets sich wandelnde Hörpositionen ein.

Eine einzelne <Fahrt> auf der Drehbühne dauert etwa zwanzig Minuten und umfasst ein einzelnes Stück. Die Zuhörer können aber auch Karten für mehrere Fahrten hintereinander kaufen; das <Konzert> in seiner Gesamtheit besteht aus vier Fahrten. (Mit dieser spielerischen Wahlmöglichkeit wird an die Basler Herbstmesse und an ein Karussell erinnert – das Publikum soll die Möglichkeit erhalten, auch nur einmal kurz in die unbekannte, spektakuläre Welt der Raum-Musik einzutauchen.)

Die vier Werke verlangen unterschiedliche Besetzungen und werden von vier verschiedenen Ensembles interpretiert. Für die Interpret*innen bedeutet dieses Projekt eine besondere Herausforderung, weil sie neben der Zeitgestaltung auch auf die komplexe Raumsituation reagieren müssen. Auch das Rollenverhältnis zwischen den Komponisten und dem Regisseur wird in dieser Produktion eigens definiert: Einerseits nehmen die Komponisten aus akustischen Gründen Einfluss auf die Raumgestaltung, andererseits wird der Regisseur Einfluss auf die Zeitgestaltung nehmen.

Chronos ist auf verschiedenen Ebenen ein Pionierprojekt – und es ist ein Paradebeispiel der Vision, die das Festival ZeitRäume verfolgt: innovative Verbindungen von Musik und Architektur sinnlich erfahrbar zu machen.

DEN RAUM ERFAHRBAR MACHEN

Michael Simon

Ich frage in meiner Theaterarbeit immer wieder nach dem Eigenleben der Dinge, die unsichtbar über oder hinter der Bühne dem eigentlichen <dramatischen Geschehen> dienen. Was sind die Scheinwerfer, Kabel, Mischpulte und Maschinen denn anderes als <Readymades>, um im Kunstkontext zu sprechen? Dort wird seit Marcel Duchamp nicht mehr unterschieden zwischen einem durch einen Künstler gestalteten Objekt oder Bild und den gefundenen Dingen, die von ihm in einen neuen Kontext gestellt werden. *Chronos* findet anlässlich eines Festivals statt, wo sich Musik mit Architektur verbindet. Für mich ist es die Möglichkeit, während einer Woche den vorgefundenen ungestalteten Innenraum des Volkshauses zu erforschen in Kollaboration mit den vier Komponisten, den Dirigenten, den Musik- und Vokalensembles. Wir installieren ein akustisch-architektonisches Labor mit einer 11m durchmessenden Drehscheibe und diversen beweglichen Scheinwerfern. In diesem Labor wird das Licht keine dramatische Aktion <beleuchten>, sondern den Raum in seinen unterschiedlichen Facetten untersuchen. Um den Raum erfahrbar zu machen, werden Musiker und Zuschauer in Bewegung gesetzt – frei nach Helm Tetens: «Lässt sich Raum ohne Zeit und Zeit ohne Raum erfahren? Den Raum erfahren wir nur, indem wir uns in ihm bewegen, und mit jeder unserer Bewegungen verstreicht Zeit, die wir auch erfahren. Also erfahren wir den Raum niemals ohne die Zeit. Damit kommen wir mit Kant und Einstein zu demselben Ergebnis. Raum und Zeit lassen sich in der Erfahrung niemals voneinander trennen. Gut, aber oben fragten wir nach der Zeit und dem Raum an sich, nicht nach der Art unserer Erfahrung. Folgt aus der Art unserer Erfahrung, dass es den Raum unabhängig davon, wie wir ihn erfahren, nie ohne die Zeit gibt? Zugegeben, dass wir den Raum niemals

ohne die Zeit erleben, bedeutet nicht notwendigerweise, dass er auch an sich nur mit der Zeit existiert.»

Zitat aus: Prof. Helm Tetens: «Gibt es Zeit ohne Raum oder Raum ohne Zeit?», *Die Welt*, 3. November 2008

BEAT FURRER: ENIGMA III, II, I, V

Marie-Luise Maintz

Enigma nennt Beat Furrer eine Serie von Chorkompositionen nach den *Profezie* des späten Leonardo da Vinci. Die Prophezeiungen des Künstler und Gelehrten sind eine in die Zukunft versetzte Bestandsaufnahme der sichtbaren Welt, bis hin zur grotesken Verzerrung. Beat Furrer über <das Fremde im Vertrauten> in diesen Rätseln: «Leonardo da Vinci beschreibt Alltägliches – einen Traum, das Metall, das Feuer usw., und transformiert es mit Hilfe eines einfachen grammatikalischen <Tricks>, des *Futurums*, in die Sprache der Prophezeiungen. Manchmal hat man den Eindruck, die Stimme des Autors würde sich erheben: «O animal mostruoso ... che tu tornassi nel inferno!»»

Einige der Texte, die Beat Furrer für seine Kompositionen auswählt, sind seit ihrem Bekanntwerden als Mahnungen, als apokalyptische Botschaften in die Zukunft verstanden worden: *Von den Metallen* und *Von der Grausamkeit der Menschen* gar als Weissagung moderner Kriege. Furrers Chorkompositionen sind kunstvolle Reduktionen, in denen die klanglichen Facetten des Textes ausgelotet werden. So überlagern in *Enigma II – De' metalli* drei Chorgruppen den reinen Sprachlaut des gesprochenen Textes mit seufzerartig abwärts glissandierenden Sekunden, von der Stimmlosigkeit bis zum *ppp*, als müsste die unheilvollen Botschaft fast verschwiegen werden. Immer geht es um das Spannungsfeld von Sprache und Klang, wenn sich in *I* zum skandierten Text quasi vorsprachliche Vokalveränderungen gesellen, wenn in *III* harte und weiche Klangvaleurs der Sprache gegeneinandergestellt werden, wenn in *IV* der Text versweise verdoppelt wird, einmal flüchtig, unruhig geflüstert, einmal in weichen, klaren, homophonen Klangpolstern, in *VI* die Klänge in quasi unendlichen Linien emporgleiten, vom *pp* zum offensiven *fff*.

Nachdem *Enigma I–IV* und *VI* als kurze, teils für Jugendchor konzipierte Stücke entstanden, überhöhte Beat Furrer mit *Enigma V* den Zyklus mit einer komplexen, umfänglichen Komposition für Doppelchor. Von Erscheinungen von Schatten und Abbildern handelt der Text. Die alte Kompositionstechnik des Hoquetus, des Verzahnens von verschiedenen Stimmen zu einem Melodiefluss, liegt dem zugrunde. «*Mich hat das Phänomen des Verdoppelns, aber auch des Verzerrens in einem Schattenbild interessiert und resultierend aus diesem Ineinanderschneiden von Stimmen das Entstehen von Prozesshaftem*», so Beat Furrer. Auch in der neuen Komposition *Enigma VII* für einen in jeweils 16 Stimmen aufgefächerten Doppelchor geht es in einer fast absurden Szene – *Die Anbetung der Heiligenbilder* – um Abbilder, auch hier werden die Klänge ineinander geschnitten. Die Komposition zeigt sich aber, so der Komponist «*noch mehr auf die Sprache bezogen. Geräuschklänge sind wie Schnitte in die Sprache, die in die Länge gezogen werden.*» *Enigma VII* nimmt seinen Ausgang bei einem Ineinander von verschiedenen, abgestuften Sprachgeräuschen: unverständlichem Geflüster, tiefen Hauchen, tonlosem Rauschen. Es dehnt sich zu stimmhaften, beweglichen Figuren und gesungenen Flächen aus, doch dann wird wieder «*aufgeregt, beinahe geflüstert*» kundgetan, dass die Objekte der Anbetung gar nichts hören und sehen können: «*Sie werden dem Lichter bringen, der blind ist...*»

Enigma III

Del sognare – Vom Träumen

Andranno li omini e non si moveranno,
parleranno con chi non si trova,
sentiranno chi non parla.

Die Menschen werden gehen und sich nicht bewegen.

Sie werden sprechen mit einem, der nicht da ist.
Sie werden jemanden hören, der nicht spricht.

Enigma II

De' metalli – Von den Metallen

Uscirà delle oscure e tenebrose spelonche ...
e chi non fia suo partigiano
morrà con istento e calamità.
Commetterà infiniti tradimenti ...
aumenterà e persuaderà li omini tristi
alli assassinamenti e latrocini e le servitù ...
O animal mostruoso,
che tu tornassi nell' inferno!

Aus dunklen, unheimlichen Höhlen
wird etwas hervorkommen ...
wer ihm nicht als Gefährte folgt,
wird in Kummer und Elend sterben.
Es wird unendlichen Verrat begehen ...
es wird die traurigen Menschen noch
mehr zu Mord, Raub und Unterdrückung treiben ...
O ungeheures Wesen,
fahre doch wieder zur Hölle!

Enigma I

Del sognare – Vom Träumen

Scorreranno ...
senza moto ...
vedranno nelle tenebre ...
qual frenesia t'ha condotto? ...
vedra ti cadere ...

Sie werden laufen ...
ohne sich zu bewegen ...
sie werden in der Dunkelheit sehen ...
welcher Wahnsinn hat dich geleitet? ...
du wirst dich fallen sehen ...

Enigma V

Del sognare – Vom Träumen

Man wird Formen und Gestalten von Menschen
und Tieren sehen, welche eben diesen Tieren und
Menschen folgen, wohin sie immer fliehen
werden; und es wird die Bewegung des einen wie
des anderen sein, aber es wird einem wunderbarlich
vorkommen wegen der verschiedenen Grösse, in
die sie sich verwandeln.

Übersetzungen: Klaus Weirich
Quelle: Leonardo da Vinci: *Prophezeiungen*. –
Weissach im Tal: Alkyon Verlag, 1988

THOMAS KESSLER: ORBITAL RESONANCES

Thomas Kessler

Während eines Arbeitsaufenthaltes auf der kanarischen Insel La Palma beobachtete ich am Abendhimmel zwei auffallend helle Sterne, die sich täglich einander näher kamen. Neugierig geworden durch diese eigenartige Himmelserscheinung, erkundigte ich mich am 30. Juni im dortigen Astrophysikalischen Institut nach dem Namen dieser Sterne. Es war der Tag, an welchem ich mit der Reinschrift der Partitur beginnen wollte und ich erfuhr, dass genau an diesem Datum ein ausserordentliches Himmelsereignis stattfinden werde: das Zusammentreffen der Planeten Jupiter und Venus auf 0,33°N, was dem Beobachter für einen kurzen Zeitraum den Eindruck gibt, dass diese zwei Planeten sich verschmelzen. Ein gleiches Ereignis hat seit über 2000 Jahren nicht mehr stattgefunden und man kann annehmen, dass das damals den babylonischen Astrologen sicher nicht entgangen ist, worauf man in der Überlieferung auf den Stern von Bethlehem schliesst.

Die überraschende Gleichzeitigkeit dieses astrologischen Ereignisses mit meiner kompositorischen Arbeit ist natürlich ein Zufall, war doch die Komposition in vielen Teilen, auch in der Besetzung, der Dauer, der Bewegung etc. schon lange vorher festgelegt. Aber es war wie eine Analyse dessen, was ich in grossen Teilen intuitiv komponiert und geplant hatte und es erklärt vieles, was ich mit andern Worten nicht besser sagen könnte.

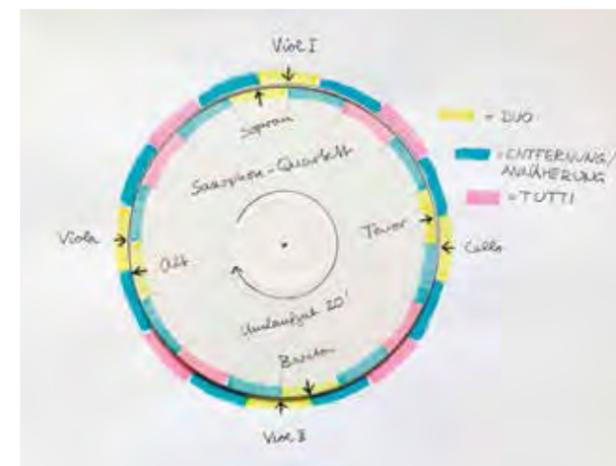
Orbital Resonances war von Anfang an für zwei der bekanntesten Quartettformationen konzipiert: Streichquartett und Saxophonquartett. Während das Streichquartett (oder Venus-Quartett) ausserhalb der Drehbühne im Saal positioniert ist, spielt das Saxophonquartett (Jupiter-Quartett) auf dem Podium.

Die extrem langsame, kaum wahrnehmbare Umlaufgeschwindigkeit der Drehbühne von nur eine Umdrehung während 20 Minuten entspricht dem zeitlichen Ablauf und wird durch Markierungen am Rande den Musikern wie ein Chronometer den Start der neuen Abschnitte anzeigen. Auf dieser <Reise> wird jeder Musiker eines Quartettes mit jedem des

andern Quartettes einmal zusammentreffen. Während den Phasen der engsten Begegnung wird jeweils in verschiedener Besetzung ein DUO gespielt. Insgesamt sind in der Partitur 4 DUO-Passagen komponiert. Entsprechend dazu sind es in den Phasen der grössten Distanz 4 TUTTI, welche abwechselnd von einem Saxophonisten dirigiert werden.

Die DUO- und TUTTI-Teile sind in Takten komponiert und haben genaue Tempoangaben. Jedes Instrument spielt maximal einmal in einem DUO, während die andern pausieren. Vor den Duo-Teilen findet immer eine Passage der ANNÄHERUNG statt, nach den Duo-Teilen eine ENTFERNUNG. Jeder einzelne dieser insgesamt 16 Abschnitte hat eine Dauer von 75". Die Musiker reisen vier Mal durch einen Zyklus von fünf Minuten (DUO – ENTFERNUNG – TUTTI – ANNÄHERUNG), jedes Mal in anderer instrumentaler Konstellation.

Das Stück ist in enger Zusammenarbeit mit Marcus Weiss und seinem hervorragenden XASAX-Saxophonquartett entstanden und ist ihnen gewidmet.



Thomas Kessler: Bühnenskizze zu *Orbital Resonances*

BEAT GYSIN: CHRONOS (RADIAL)

Beat Gysin

Von oben betrachtet besteht die *Chronos*-Drehbühne aus zwei konzentrischen Kreisen. Die Perspektive des Zuhörers aber ist nicht diese <Von-oben>-Schau. Und davon ging ich aus beim Komponieren: Die komplexe und sich stets ändernde Hör- und Seh-Perspektive des einzelnen Besuchers auf der Drehbühne, die Sicht auf das Zentrum, der Umstand, eine Mitte zu umfahren, die Möglichkeit, dass die Interpreten vom Mittelteil auf die Drehbühne gehen und diese auch verlassen können, wobei das Publikum dann an ihnen vorbei fährt. Wie hört man in dieser Raumsituation und wie verbindet sich das Hören mit dem Sehen? Beispielsweise hört man die Posaune einmal von vorne, später von hinten – wie klingt sie dann jeweils im Ensemble? Er fährt einmal sehr nahe an einer Sängerin vorbei, dann wieder sieht er sie nicht, wusste aber, dass er an ihr vorbei fahren würde. Welchen Raum wird man als Ruheraum erfahren – vielleicht den eigenen, obwohl man auf der Drehbühne sitzt?

Mit dem Titel *Chronos (radial)* deute ich auch die Entwicklung des Stücks an. Man stelle sich ein Kügelchen auf der Drehbühne vor: Im Zentrum ruht (oder rotiert) es. Sobald es das Zentrum verlässt, beginnt die Zentrifugalkraft es nach aussen zu treiben; es beschleunigt sich, bis es von der Scheibe geschleudert wird. Auf dem Weg entstehen Turbulenzen. Wie dem Kügelchen ergeht es den Interpreten auf der Drehbühne, ebenso der Musik, wenn man das anfängliche a als Ruhezentrum verstehen mag und die zunehmend komplexe Musik als Turbulenzen.

<<v = s/t>>: In der Bewegung gibt es eine direkte Relation zwischen Raum und Zeit – im *Chronos*-Drehraum erprobe ich eine erste idealisierte Raum- und Bewegungssituation (weitere folgen) und komponiere dazu mit der Absicht, dass sich musikalische und räumliche Wahrnehmung verknüpfen.

Eine ähnliche Entwicklung beschreibt auch der Text. Ein Paar trennt sich – oder, um im Bild des Kügelchens zu bleiben – es wird gespalten und die beiden Teile werden nach aussen geschleudert.

Ich dreh mich um mich selbst herum.

Oder umkreist mich der Raum und ich bin still?
Bin ich still?
Ich atme ein und aus.

Die Mitte. Ist Raum um mich?
Ist Raum in mir?
Umgibt mich Mitte?

Bin ich das Zentrum vom Raum?
Bin ich eine Lücke?
Bist du die Umgebung?
Ziehst du mich an?

Ich – du – du – ich – bin – du – bist – dort – bin
– ich – nicht – hier – bist – du
Dreh dich um dich selbst herum.

Bist du vor mir?

Nein, hinter dir.
Du siehst mich nicht.

Siehst du mich?

Nein, kein Blickkontakt zu dir.
Hörst du mich? Ja.
Hörkontakt.

Dreh mich – Ohrenkontakt.
Dreh dich – Augenkontakt.
Mein Gegenüber.
Ort – Position – Perspektive.
Hörraum – Blickfeld.

Bist du hier? Ja.
Bin ich nicht hier?
Bist du nicht ich?
Ist dort nicht hier?
Sind wir eins?
Sind wir zwei eins?

Sind wir zwei hier, sind wir zwei dort eins?
Wir sind hier und ich bin hier und du dort.
Ich bin hier ein Teil von uns.
Sind wir zwei ein Duo?

Bin nur ich alleine Teil vom Gemeinsamen?

Einsam, gleichsam gemeinsam, gleichzeitig
einseitig, getrennt gegenüber.
Zwischen mir hier und dir dort das Zwischen.

Zwischen mir hier und dir dort der
Zwischenraum.

Zieht mich die Mitte an? Nein.
Treibt es mich?

Treibt es mich nach aussen?
Zieht es mich weg von hier?

Lauf – Laufzeit – Lauf der Zeit

Libretto: Beat Gysin

GEORG FRIEDRICH HAAS: ZERSTÄUBUNGSGEWÄCHSE – UNVERÄNDERUNGEN

Georg Friedrich Haas

Es ist lange her, dass ich das Stück geschrieben habe. 1989. Ich beendete die Arbeit daran zufällig an meinem Geburtstag. Und ich erinnere mich noch gut, wie ich nach dem Schreiben der letzten Note um zwei Uhr morgens hinausging auf den Balkon und am Himmel den rötlichen Mond einer Finsternis sah.

Ich spürte, dass ich in diesem Stück Neuland betreten hatte. Von meinem heutigen Standpunkt aus gesehen ist das erste Werk, das meine persönliche Handschrift trägt – umgangssprachlich ausgedrückt: <<der erste echte Haas>>.

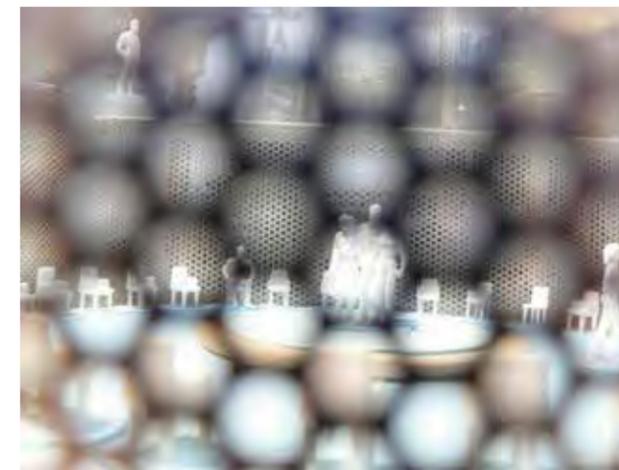
Gerade war Peter Oswald zum Leiter des Musikprotokolls ernannt worden und plante eine völlige Neustrukturierung dieses Festivals. Er hatte mir den Auftrag erteilt. Ein Jahr zuvor hatte noch Karl Ernst Hoffmann (Oswalds Vorgänger) es mir ermöglicht, das Programm zu gestalten – fokussiert auf Mikrotonalität –, aber meine Kompetenz als Organisator hatte sich doch eher als suboptimal erwiesen.

Es war mir klar: Jetzt musste ich mich als Komponist bewähren. Die Herausforderung war gross. Oswald brachte mich mit erstklassigen Interpreten neuer Musik zusammen: Mit dem Geiger Ernst Kovacic und seinem Streichquartett (deren Mitglieder später im Klangforum Wien eine bedeutende Rolle spielen sollten) und vor allem mit der Schlagzeugin Robyn Schulkowsky.

Zu Ostern war ich nach Darmstadt gefahren, zu Kursen, wo sie Perkussion unterrichtete. Nur wenige Minuten hörte ich ihr zu. Dann ging ich. Ich wollte mich nicht von den Zufälligkeiten eines Seminars beeinflussen lassen. Aber ich hatte in diesen Minuten etwas Wesentliches begriffen: Das deutsche Wort <Schlagzeug> ist falsch. Es müsste <Klangzeug> heissen.

Die Einstudierung und die Aufführung zählten zu den beglückendsten Erlebnissen meines Lebens als Komponist. Der musikalische Geist der beiden Persönlichkeiten Schulkowsky und Kovacic, ihre Ernsthaftigkeit, ihre Intensität, ihre Liebe zum Klang und ihr Vertrauen in meine Musik – hier eröffnete sich mir eine bis dahin unbekannte Welt.

Gerne hätte ich die Schlagzeuger um das Publikum herum aufgestellt, mit dem Streichquartett in der Mitte. Aber in der Situation eines traditionellen Konzertsaals war das nicht möglich, ohne lange Umbauzeiten in Kauf zu nehmen. Zudem hätte sich der grosse Abstand der Instrumente als problematisch erwiesen. Beat Gysins drehbare Bühne ermöglicht es nun, 26 Jahre nach der Uraufführung, diesen Traum zu verwirklichen.



Beat Gysin: Modell des Bühnenraums zu *Chronos*, 2011



RAUMPORTRÄT VOLKSHAUS EIN JUWEL IN BASEL

Daniel Dettwiler

Die Bedeutung der Raumakustik für die Musik ist durchaus bekannt – um was es aber tatsächlich geht, ist für viele ein Mysterium. Die akustische Raumantwort ist nicht einfach nur ein Zusatz, ein <nice to have>, das der Musik noch einen schönen Nachhall hinzufügt – nein, vielmehr ist der Raum der Resonanzkörper für die Musik, er prägt den Klang auf seine ganz eigene Art, so, wie der Flügel den Klang der Saite prägt. Diese klangliche Prägung ist das Entscheidende in einem Saal und viel wichtiger als zum Beispiel die Länge des Nachhalls. Und genau diese Prägung, dieser klangliche Stempel, ist im grossen Saal des Volkshauses Basel so einmalig.

Der Saal des Volkshauses Basel wurde 1874 erbaut und 1979 im Zuge einer mehreren Millionen Franken teuren Renovation vom Radio Basel in ein Tonaufnahmestudio der Spitzenklasse für das Radiosinfonieorchester Basel erweitert. Das Radio hatte in dieser Zeit den Saal über mehrere Jahre gemietet. Danach wurde der Saal viele Jahre lang für Veranstaltungen genutzt, und die herausragende Akustik geriet in Vergessenheit, im Saal fanden kaum mehr Aufnahmen (oder Konzerte) statt. 2003 suchten die Musiker David Klein und Olivier Truan zusammen mit dem Autor dieses Artikels geeignete Räumlichkeiten, um die Produktion *Selma*, bei der Solisten wie Xavier Naidoo, Reinhard Mey und Ute Lemper mitwirkten, in atemberaubender Qualität aufzunehmen. Privat gebaute Tonstudios in der Schweiz verfügten nicht über die nötigen Qualitäten. So wurde schlussendlich der grosse Saal des Volkshauses Basel gefunden, und nach ersten Testaufnahmen wurde dem Produzententeam schnell klar, dass die Akustik dieses Saales einzigartig ist. David Klein gründete daraufhin das Volkshaus Studio Basel, mit dem Zweck, den Saal wieder für Aufnahmen zugänglich zu machen.

Die Akustik des grossen Saals im Volkshaus Basel prägt den Sound von Instrumenten besonders schön, der Klang weist eine pergamentige, griffige Struktur auf, welche in anderen Sälen kaum zu finden ist. Weiterhin bestechen die Klänge durch eine enorme physikalische Integrität. Der Nachhall ist im Vergleich zu einem ganz grossen Saal wie etwa der Tonhalle etwas kürzer. Das macht den Volkshaus-Saal zum perfekten Ort für Ensembles, aber auch Filmmusik oder Solo-Einspielungen. Der <Hallradius> (das ist der Abstand, bei welchem der direkte Schall gleich laut ist wie der Nachhall) ist im Vergleich zu dem anderer Säle grösser. Das ergibt beim Hören eine grosse Klarheit. Der grösste Vorteil darin besteht beim Mikrophonieren für CD-Produktionen: Der Tonmeister kann sein Mikrofon weiter vom Instrument entfernen, trotzdem bleibt der Klang klar. Daraus resultiert ein schönerer und natürlicher Klang der Instrumente. Der grosse Hallradius ist aber auch bei Konzerten ein Vorteil – die Signale sind auch in den hinteren Sitzreihen noch klar zu hören, der Klang ist nie verschwommen oder indirekt. Im Volkshaus Studio Basel sind diverse hochkarätige Aufnahmen entstanden, u.a. diverse Filmmusiken des Basler Komponisten Niki Reiser, *Eine Frau* von Jasmin Tabatabai, produziert von David Klein, die Produktion *Kraah* des Stimmenvirtuosen Christian Zehnder, Pierre Favres *Fleuve*, die beim renommierten Label ECM erschienen ist, oder Hans Feigenwinters Projekt *Zink*, um nur einige Beispiele zu nennen.

Der Clou im Saal sind wohl die riesigen Holzpaneele an den Wänden, die umgeklappt werden können: Eine Seite reflektiert den Schall zurück, die andere Seite absorbiert ihn. So kann die Nachhallzeit ganz einfach verändert und der Musik angepasst werden. Die Akustik im Saal ist durchaus vergleichbar mit der von legendären Studios wie dem Abbey Road Studio 1, London oder dem Teldex Studio in Berlin – ein kleines Juwel, das wir hier in Basel haben!