

«DIE RÄUMLICHKEIT VON MUSIK: EIN LEBENSprojekt»

Während Architekten den Raum optisch ausleuchten, lotet der Basler Komponist Beat Gysin ihn akustisch aus. Unter dem Begriff «aurale Architektur» versammelt er Projekte, in denen er Raum, Musik und Szenografie verbindet. Er passt die Musik den Räumen oder die Räume der Musik an. Dabei spielt die Bewegung eine entscheidende Rolle: Im Konzert «Feigels Mosaik» 2012 bewegten sich die Interpreten, ebenso in der aktuellen Produktion «NUMEN». In einem unter dem Titel «Chronos» für 2015 geplanten Festival will Gysin auch das Publikum mobilisieren. Aber nicht nur dieses: Die Aufführungsstätte selber, konzeptionell als Karussell gedacht, soll sich bewegen. Von da ist der Weg nicht mehr weit zum veränderbaren Raum.

Titelbild

Ensemblehaus Freiburg, Raum für Barockmusik. (Foto: Roland Halbe)

01 Szenenbild der Aufführung NUMEN in der Leonhardskirche in Basel am 20. Mai 2013. (Foto: Anna-Katharina Scheidegger)

DER KOMPONIST BEAT GYSIN

(rhs) Beat Gysin (1968) studierte in Basel Klavier, Chemie und Komposition (Thomas Kessler, Hanspeter Kyburz) sowie Musiktheorie (Roland Moser, Detlev Müller-Siemens). Sein Werk umfasst über 50 Kompositionen für verschiedene Besetzungen – von Solo- bis Orchesterkompositionen. Sie wurden unter anderem durch das Arditti-Quartett, die Basler Madrigalisten und die Ensembles Windspiel und UMS'n JIP aufgeführt. Sein besonderes Interesse gilt der Beziehung zwischen Musik und Architektur. Er bezieht daher den Raum auf mannigfache Weise in seine Arbeit ein. Gegenwärtig befasst er sich mit Projekten von akustisch variablen Räumen. Am 19. August wird Gysin mit dem Kulturpreis der Gemeinde Riehen ausgezeichnet.

www.riehen.ch/aktuell/news/verleihung-des-kulturpreises-2012-beat-gysin-erhaelt-den-kulturpreis-der-gemeinde

Wenn Beat Gysin «Wassermusik» macht, spielt er nicht auf die gleichnamige Komposition von Georg Friedrich Händel an – Gysin meint es wörtlich. 2001 hat er für diese Kunstform die Oper «Skamander» komponiert und im Hallenbad Rialto in Basel zur Aufführung gebracht. Dabei hat er zwei der Disziplinen, die er studiert hat – Musik und Chemie – in kunstvoller Weise miteinander verbunden: Experimente mit flüssigen Substanzen, speziell Wasserbewegungen, mit akustischen Analysen von Wirbelformationen. Als Naturwissenschaftler interessiert ihn, wie sich Wasser bei der Schallübertragung von Luft unterscheidet. Als Musiker setzt er die Stimme ein, um das Medium auszuloten. Die Stimme über das Wasser hörbar zu machen verweist darauf, dass die Stimmbänder in einem Feuchtbiothop liegen. Zusätzlich Perkussion einzusetzen darauf, dass sie beim Singen oder Sprechen aneinanderschlagen. Der Oper vorausgegangen war zwei Jahre davor eine Komposition, die er auf die Akustik eines stillgelegten Wasserreservoirs ausrichtete. In vollkommener Dunkelheit aufgeführt, provozierte es bei den Hörerinnen und Hörern wahre Feuerwerke von inneren Bildern. Heute sucht Gysin die Verbindung zwischen akustischem und visuellem Raum. Er entwirft Szenarien, in denen der Raum – vorgestellt als eine chemische Apparatur aus gläsernen Röhren, Kolben, Flaschen, durch die Wasser fließt und Luft strömt, angereichert mit Farben und Gerüchen – gleichzeitig das Instrument ist. Das Projekt, ein dreidimensionales akustisches Happening, das ein Raumgefühl wie im Wald, im Dschungel oder in der Stadt, im Gewühl von Geräuschen und Ereignissen jedenfalls, vermitteln soll, liegt fertig durchdacht in der Schublade und wartet auf eine Veranstaltung...

TEC21: Sie befassen sich seit Jahren mit raumakustischen Phänomenen, komponieren für den Raum, loten akustische Potenziale aus. Ihre Projekte drehen sich um die Beziehung zwischen der Musik, dem Raum und dem Publikum. Woher rührt diese Leidenschaft?

Beat Gysin: Nun, ich hatte einige zündende Erlebnisse: In jungen Jahren pflegte ich beim Velofahren innerlich zu komponieren. Dabei steigerte ich mich eines Tages so sehr in den Orchesterklang hinein, dass er sich aufblähte, bis er in meinem Kopf explodierte. Das Orchester wurde dreidimensional. Ich war so überwältigt, dass ich vom Velo absteigen musste. Denn die 3-D-Vorstellung konkurrierte die 3-D-Rezeption der Umwelt. Inzwischen kann ich dieses Erlebnis der räumlichen Musikimagination heraufbeschwören.



01

NUMEN (2013)

(rhs) Um die Wirkung von Beat Gysins Komposition zu illustrieren, bietet sich ein visueller Vergleich mit derjenigen von Daniel Ott an. Während dieser in Luzern ein Feuerwerk zündete, glommen die Klänge der Komposition von Gysin filigran mal hier, mal da auf. Zum vollflächigen Farbauftrag Otts kontrastierten Gysins verblassende Fresken. Architektonisch gewendet: Hätte man den Raum während der Aufführung akustisch vermessen und visualisiert, wären vielleicht nur die Stuckaturen als «Feststoffe» in Erscheinung getreten, Wände, Stützen und Gewölbe hingegen als transparente Gebilde.

Projektleitung: Beat Gysin, Lukas Langlotz

Künstlerische Leitung: Beat Gysin, Lukas Langlotz

Regie: Wolfgang Beuschel

Licht: Christian Peuckert

Musikalische Leitung: Burkhard Kinzler

Komponisten: Lukas Langlotz, Daniel Ott, Ludovic Thirvaudey, Beat Gysin

Leitung Alte Musik: Burkhard Kinzler

Leitung Neue Musik: Lukas Langlotz

Stimmen: Ensemble SoloVoices; Svea Schildknecht (Sopran), Francisca Näf (Alt), Jean J. Knutti (Tenor), Jean-Christophe Groffe (Bass)

Streicher: Egidius Streiff (Violine), Muriel Schweizer (Viola), Wiktor Kociuban (Lev Sivkov) (Violoncello), Daniel Sailer (Kontrabass)

Blockflöten: Madeleine Imbeck, Ulrike Mayer-Spohn, Verena Wüsthoff

Akkordeon: Janina Bürg

Perkussion: Sylwia Zytynska

E-Gitarre: Maurizio Grandinetti (Leonardo de Marchi)

Aufführung: 14./15.9.2013, Grossmünster, Zürich

Dann spielte ich in einem Schlagzeugensemble, das die Komposition «First Construction (in Metal)» von John Cage aus dem Jahr 1939 einstudierte. Als Aufführungsort schlug ich – nachdem ich ganz Basel abgeklappert hatte – eine Garage vor. Deren Betreiber bauten eine Kulisse aus verschrotteten Autos auf, sodass eine Verbindung zwischen der Raumatmosphäre und der Komposition entstand, die das Publikum begeisterte.

Ich wurde also immer wieder mit dem Faszinosum der Beziehung zwischen Klang und Raum konfrontiert. Das hat mich grundsätzlich über dieses Verhältnis nachdenken lassen. Ein Ton lässt sich zwar allein mit den Parametern Frequenz, Dauer, Lautstärke (Amplitude) und Klangfarbe definieren – aber sobald wir als Individuen diesen Ton wahrnehmen, gibt es auch eine Räumlichkeit. Rein physikalisch ist die Räumlichkeit kein Parameter des Tons, aber sobald wir von Kunst reden, geht es um Wahrnehmung, und da gehört dieser fünfte Parameter dazu. Wenn man einmal mit dem Gedanken infiziert ist, kann man nicht mehr anders. Und für die kompositorische Forschung ist es ein offenes Feld; würde ich über Klangfarben forschen, wäre dort schon fast alles gemacht, auch über Dynamik gibt es nicht mehr viel Neues zu entdecken. Daher schätze ich mich glücklich, dass ich durch Zufall auf etwas gestossen bin, das auch im 21. Jahrhundert noch etwas Neues ist in der Musik. Das macht es spannend – so sehr, dass sich das nicht in einem Projekt umsetzen lässt. Die ganze Räumlichkeit von Musik ist für mich ein Lebensprojekt.

TEC21: Damit verbinden Sie wieder, was Johann Gottfried Herder einst geschieden hat: die Raum- und die Zeitkünste. Herder verstand Architektur, bildende Kunst etc. als Raumkünste, Musik dagegen als Zeitkunst. Was er dabei nicht thematisiert hat, ist, dass Musik, Zeitkunst also, hauptsächlich auf die Ohren bezogen ist, Raumkunst dagegen auf die Augen zentriert. Das verweist auf den potenziellen Konflikt zwischen Architekten und Akustikern.

Gysin: Wir werden ausgebildet mit dem Diktum, dass es in der Wissenschaft das Phänomen gibt und den Raum, in dem dieses Phänomen stattfindet. Objektiv gesehen stimmt das, aber, wenn ich Kunst mache, brauche ich den Hörer; und das subjektive Erleben trennt nicht zwischen Ereignis und Raum. Ereignis und Raum ist eine Einheit. Der akustische Raum ist ein Ereignisraum. Es braucht eine Aktivität, eine Bewegung, um einen Ton entstehen zu lassen, einen Windhauch oder ein Lebewesen, das sich rührt und die Luft in Schwingung versetzt. Man hört nicht die Violine, sondern die Violine, deren Saiten angeschlagen werden. Der visuelle Raum hingegen ist ein Daseinsraum, den gibt es immer. Ausserdem hört man in Klangräume hinein, aber sehen tut man immer nur die Oberfläche. Im Gespräch mit Architekten ist das schwierig zu erläutern.

FEIGELS MOSAIK (2012)

In den Gedichten von Suzanne Feigels «Hinter einer Glaswand» finden sich auffallend viele Oxymora. Phrasen werden verschieden kombiniert, Zusammenhänge dadurch stets umgedeutet. [...] In der Musik ist die Permutation zum Prinzip erhoben; innerhalb ausgewählter Harmonien finden ständige Umstellungen statt, die die Töne – gleich den Wörtern in den Gedichten – in ständig neue Umgebungen bringen und dadurch neu deuten. [...]

Die ständigen «Umstellungen in der Musik» werden auch in räumlicher Hinsicht umgesetzt: Das Ensemble ist im Aufführungsraum von Stück zu Stück verschieden verteilt, die Lautsprecher werden verschieden eingesetzt. Die Musik tönt also stets aus neuen Richtungen, und es ergeben sich von Stück zu Stück andere (geometrische) Muster des Klangs. Dazu gesellt sich Vergleichbares auf der visuellen Ebene: Acht fahrbare Leuchtwände werden von Stück zu Stück verschieden positioniert, sodass sich acht unterschiedliche Aufstellungen ergeben – acht «Lichträume».

Die Titelmetapher «Hinter einer Glaswand» wird auf direkte, akustische Weise umgesetzt: Das Publikum trägt Kopfhörer. Ebenso wie jede Wand in ein «Davor» und «Dahinter» scheidet, trennen diese Kopfhörer das Hören in ein «Innen» und «Aussen». Ebenso wie eine Glaswand durchsichtig ist, hört man das Aussen immer noch, wenn man offene Kopfhörer aufsetzt: Die Verwendung von Kopfhörern ermöglicht ein «doppeltes Hören» – zwei Musiken in zwei Sphären! [...] Insgesamt formt sich aus Musik und Raum eine «Raum-Musik». Sie gestaltet nicht nur die Zeit und den harmonischen, sondern auch den dreidimensional-akustischen Raum. Und zusammen mit den «Lichträumen» ergibt sich dann schliesslich ein Ganzes aus Musik, Schallquellen, Figuren, Licht und Bühnenelementen – «Feigels Mosaik».

Beat Gysin, beat.gysin@bluewin.ch

Einen Eindruck der Komposition vermittelt eine Sequenz aus «Feigels Mosaik», die als filmische Wiedergabe auf espa2ium.ch aufgeschaltet ist.

Komposition, künstler. Leitung: Beat Gysin

Regie: Gian Manuel Rau

Bühne: Peter Affentranger

Lichtdesign: Christian Peuckert

Kostüm: Anne Hölck

Musikalische Leitung: Francesc Prat

Basler Madrigalisten:

Svea Schildknecht (Sopran 1), Gunta Smirnova (Sopran 2), Francisca Näf (Alt 1), Christa Mosimann (Alt 2), Walter Meier (Tenor 1), Gregory Finch (Tenor 2), Jürgen Orelly (Bariton 1), Martin Wistinghausen (Bariton 2)

Ensemble Phoenix: Christoph Bösch (Flöte), Toshiko Sakakibara (Klarinette), Helena Bugallo (Klavier), Friedemann Treiber (Violine), Moritz Müllenbach (Violoncello)

Elektronische Realisation:

Experimentalstudio des SWR

Klangregie: Joachim Haas

Assistenz: Simon Spillner

TEC21: Und, wie stellen Sie es an, den Architekten diesen Unterschied nahezubringen?

Gysin: Das in architektonischer Hinsicht spannendste Projekt habe ich in einem stillgelegten Reservoir durchgeführt, das eine enorme Nachhallzeit hat, und zwar in totaler Dunkelheit: Das Publikum sah den Raum nie – weder vor noch nach der Aufführung. Wir geleiteten die Besucher an ihre Plätze, und für die Interpreten spannten wir ein Netz von Seilen und Fäden auf, damit sie sich orientieren konnten. Interessanterweise haben anschliessend alle von ihren visuellen Erlebnissen gesprochen und keiner hat von der Musik geredet. Ausgerechnet wenn Menschen nichts sehen, erleben sie visuell enorm viel.

Nun wollten drei Architekten den Raum à tout prix vorher sehen. Sie insistierten so lange, bis wir nachgaben – nicht ohne sie zu warnen, dass sie sich das Erlebnis vermässeln würden. Denn es handelte sich um einen aus optischer Sicht grauisigen Raum. Und so kam es denn auch: Die Enttäuschung stand den Architekten ins Gesicht geschrieben, und sie räumten ein: «Oh nein, waren wir dumm.»

Wenn ich von Raum spreche, meine ich den gehörten Raum, der Architekt meint den gesehenen Raum. Dem Unterschied zwischen Hören und Sehen auf den Grund zu gehen – das wäre ein unglaubliches Forschungsprojekt: die hörende versus die sehende Wahrnehmung.

TEC21: An Forschungsprojekten herrscht bei Ihnen kein Mangel – allein wenn man sich Ihre aktuellsten Projekte anschaut: 2012 «Feigels Mosaik», 2013 «NUMEN», 2015 der drehbare Raum. Liest man deren Konzeptionen, gewinnt man denn auch den Eindruck einer durchkomponierten Forschungsanlage.

Gysin: Als ausgebildeter Chemiker bin ich auch noch Wissenschaftler und denke sehr abstrakt, was für mich kein Widerspruch ist: Wasser besteht aus dreieckigen Molekülen, und das ist kein Widerspruch zu der wunderbaren Flüssigkeit, in der man badet. Ich mag es, Ideen zuerst einmal auf einer ganz abstrakten Ebene festzuzurren. Das hat etwas Kristallines, das sich verbinden und das wachsen kann und das eben auch Assoziationen generiert.

TEC21: Dabei stehen grundsätzlich zwei Forschungsanlagen im Vordergrund, oder?

Gysin: Ja. Auf der einen Schiene liegen Experimente, mit denen wir den vorhandenen Raum akustisch ausloten, auf der anderen Projekte, in denen wir ihn akustisch adaptieren – und zwar, indem wir entweder die Musiker/Sänger, das Publikum oder den Raum bewegen. Drei Ideen stehen dabei im Moment im Vordergrund: Die eine Idee ist, dass man Räume kompositorisch ausleuchtet. Die andere Idee ist, einen echten mit einem virtuellen Raum zu überlagern und die beiden Räume dann miteinander interagieren zu lassen, und die dritte Idee ist, Räume zu bauen.



TEC21: Mit der ersten Idee sprechen Sie auf das Projekt «NUMEN» an, nicht wahr? Mit diesem testen Sie den Raum akustisch aus, indem sie die Sängerinnen und Sänger, Musiker und Musikerinnen an verschiedenen Orten aufstellen. Ausserdem haben sie dafür verschiedene Kirchen gewählt, die wiederum je eigene akustische Qualitäten haben.

Gysin: Mit «NUMEN» möchten wir, das heisst die vier Komponisten Lukas Langlotz, Daniel Ott, Ludovic Thirvaudey und ich, verschiedene Kirchenräume kompositorisch ausleuchten. Wir haben fünf Kirchen ausgewählt: die Jesuitenkirche in Luzern, die Kathedrale in Lausanne, die Leonhardskirche in Basel, das Grossmünster in Zürich und das Münster in Bern. Musiker und Sängerinnen werden nicht gewohnheitsmässig vor dem Publikum stehen, sondern im Raum verteilt und teilweise sogar in Bewegung sein. Wir komponieren die Stücke von Anfang an so, dass sie sich je nach Kirchenraum verändern. Also, wenn jemand fünfmal ins Konzert geht, gewinnt er oder sie idealerweise den Eindruck, fünf verschiedene Kompositionen gehört zu haben. Es ist fast eine Art Forschungsprojekt, weil wir eruieren wollen, wie stark wir beim Komponieren auf den Raum eingehen können, und umgekehrt, wie sich der Raum auf die Komposition auswirkt.

Hinzu kommt, dass in einem Kirchenraum mit seiner reichhaltigen szenografischen Kulisse ein solches Platzieren und Bewegen mehr ist als ein rein akustisches oder geometrisches Hinstellen. Es wird eine starke Wechselwirkung zwischen der Musik, der Akustik und dem szenografischen Raum stattfinden. Ziel ist es, das Publikum hörend auf eine Entdeckungsreise des Kirchenraums mitzunehmen.

TEC21: Das zweite Experiment, die Überlagerung verschiedener akustischer Räume haben Sie in «Feigels Mosaik» erprobt – einem äusserst intimen Musikerlebnis.

Gysin: In «Feigels Mosaik» haben wir den realen akustischen Raum mit einem virtuellen Raum überlagert, indem wir Teile der Komposition über Kopfhörer abspielten und die beiden Räume dann miteinander interagieren liessen.

TEC21: Die dritte Idee, die Sie angesprochen haben, verweist auf «Chronos», das Sie 2015 realisieren möchten. Dabei werden sich nicht die Musiker bewegen, sondern die Zuhörer – und zwar auf einer Art Karussell. Dieser drehbare Raum bildet ausserdem die Schnittstelle zum wandelbaren Raum, an dem Sie ebenfalls bereits tüfteln.

Gysin: Der wandelbare Raum, in dem wir akustisch-kompositorisch-räumliche Konzepte verwirklichen können, ist recht weit gediehen. Es bestehen bereits Modelle von Raumkonzeptionen, die ich unter dem Titel «Adyton» – zum Teil in Eigenregie, zum Teil in Zusammenarbeit mit Architekten – entwickelt habe. Die Umsetzung ist indes noch Zukunftsmusik. Konkretere Gestalt nimmt gegenwärtig der Karussell-Gedanke im Projekt «Chronos» an. Stellen Sie sich vor, das Publikum sitzt auf einem Karussell und dreht sich um eine Mitte, wo sich das Ensemble befindet. Nun gibt es folgende Szenarien: 1. Die Leute fahren um das Orchester herum. 2. Einzelne Instrumentalisten oder Sänger treten aus dieser Mitte hinaus auf das Karussell und fahren mit dem Publikum mit. 3. Leute aus dem Publikum verlassen das Karussell und bleiben nun stationär, wie die Musiker – nur ausserhalb des Karussells statt innerhalb. Und die andern Zuhörerinnen und Zuhörer fahren an ihnen vorbei. Wenn man vom Hörer aus denkt, dann hört er eigentlich drei Dinge; 1. jemanden, an dem er, der Hörer, quasi immer wieder vorbeikommt, 2. jemanden der im gleichen Teilraum ist wie er, sich aber in diesem Teilraum verschieben kann, und 3. jemanden, der immer gleich weit von ihm entfernt ist. Interessant daran ist, dass die Leute ganz verschiedene Hörperspektiven auf das Musikstück haben. Ich glaube, daraus resultiert eine andere Art von Musik. Die Zuschauer gehen im Idealfall in ganz verschiedene Welten hinein.

Faszinierend wäre auch, das zum Beispiel mit einer Frauenstimme zu kombinieren, die ganz nah am Publikum vorbeikommt, jeweils für einen Moment kaum 20 cm hinter dem Ohr des einzelnen Zuhörers auftauchen und wieder weggehen würde. Wenn das noch dazu eine besonders schöne Stimme ist, wird sich ein intensiver Musikgenuss einstellen. Und dann ist vielleicht ganz in der Mitte ein einzelnes Instrument, eine Geige etwa, als konstantes

02–03 Szenenbilder der Aufführung «Feigels Mosaik» im Pfalz Keller in St. Gallen am 8. Februar 2013. (Foto: Anna-Katharina Scheidegger)



Anmerkung/Literatur

1 Titel und Inhalt des Werks von Beat Furrer, «Fama», war inspiriert von der Beschreibung der griechischen Göttin des Gerüchts und des Hörensagens in Ovids Metamorphosen. Furrer kreierte eine Aussen- und eine Innenwelt: Das äussere Geschehen spiegelte sich gleichsam in inneren Monologen der Protagonistin des Hörtheaters. Der kompositorischen Anlage entsprach die architektonisch-akustische Umsetzung. Das Auditorium war als Raum im Raum konzipiert. Innerhalb sass das Publikum, darum herum sassen die Musiker. Decken- und Wandelemente waren beweglich gestaltet, sodass sie sich einzeln öffnen und schliessen liessen. Die Musiker agierten also im Verborgenen, wurden aber immer mal wieder sichtbar. Zudem waren die Oberflächen der Drehelemente unterschiedlich beschaffen: auf der einen Seite stark reflektierend, auf der anderen fast völlig absorbierend. Je nach Stellung hörte das Publikum brillante, direkt ins Ohr dringende Klänge oder gedämpfte, über Umwege sich gleichsam anschleichende Töne. Furrer schuf eine Klangarchitektur, ein riesiges Instrument. Seit der Uraufführung durch das Klangforum Wien an den Donaueschinger Musiktagen 2005 gehört das Opus zu den meistgespielten Werken des 21. Jahrhunderts. Allein in der Urbesetzung folgten zwischen 2005 und 2008 Gastspiele in Wien, Paris, Venedig, Amsterdam, Moskau, Salzburg und Berlin. Dieses Jahr hat das Klangforum «Fama» erneut auf ihren Spielplan gesetzt und führt es am 21. 9. 2013 im Rahmen des Festivals Klangspuren in Schwaz (Tirol, bei Bozen) und am 27. 9. 2013 in Brügge (Belgien) auf. Ganz neu ist die Idee indes nicht. Mitte der 1940er-Jahre entwickelten die Architekten Fellheimer & Wagner zusammen mit dem Akustiker Clarence R. Jacobs für Columbia Broadcasting System ein «experimental studio» aus motorisierten Wänden, um die Akustik des Studios variabel zu gestalten. Hintergrund der Erfindung waren die widersprüchlichen Anforderungen des Rundfunknetzwerks: Die Firma brauchte einerseits eine grosse Bandbreite an akustischen Qualitäten, andererseits – aus finanziellen Gründen – eine hohe Auslastung der Studios. Die Pilotanlage, die Architekten und Akustiker im Liederkrantz-Clubhaus in New York installierten, bestand aus beweglichen, hydraulisch gesteuerten und im Querschnitt linsen- oder flügelartigen Wandelementen aus Sperrholz. Dahinter wurden unterschiedlich stark absorbierende Materialien montiert. Das akustische Spektrum, das die Planer erzielen, muss beachtlich gewesen sein. Jedenfalls protokollierte die Fachzeitschrift *Architectural Forum* eine – infolge der Reflexion an den vergleichsweise schallharten Oberflächen – dreieinhalb Mal brillantere Tonqualität bei geschlossenen als bei offenen Flügeln.

– EXPERIMENTAL STUDIO uses motorized walls to vary acoustics, in: *Architectural Forum* 85 (1946), Nr. 10, Oktober, S. 92 f.

Element, und ausserhalb der Drehscheibe befindet sich vielleicht noch ein Bläserklang, der wie von weit weg ins Ganze eindringt, usw. Da gibt es wahnsinnig viele Möglichkeiten, wie man das kompositorisch umsetzen könnte.

TEC21: Als Zuschauer hört man die Musik also aus verschiedenen Perspektiven – von nah und von fern, sich nähernd und entfernend. Gibt es auch eine Bewegung in der Vertikalen, wie es das Karussell ja eigentlich beinhaltet?

Gysin: Daran denkt man natürlich auch... Und auch daran, dass jeder Stuhl um sich selbst drehbar sein sollte. Doch versuche ich die verschiedenen Ideen für sich zu behandeln. Jede einzelne davon hat ausreichend Spannung, sodass es gar nicht nötig ist, alles innerhalb einer Aufführungssituation umzusetzen.

TEC21: Wie muss man sich diese vorstellen?

Gysin: Geplant ist, «Chronos» im Rahmen eines zweitägigen Festivals aufzuführen – mit vier Ensembles und jeweils zwanzigminütigen Kompositionen. Es soll so sein, dass man in dieses Karussell nach Lust und Laune einsteigt und selber entscheidet, wann man wieder aussteigt, wie eben an einer Herbstmesse. Das finde ich passend.

TEC21: Um die Vielfalt Ihrer Projekte auf ihre Prinzipien zu kondensieren: Sie stimmen die Musik auf den Raum ab – wie etwa bei «NUMEN» –, den Raum auf die Musik – bei Chronos (Karussell) und «Adyton» – oder kombinieren beides, wie bei «Feigels Mosaik». Einmal verändern Sie den architektonischen Raum nicht, wohl aber seine akustischen Implikationen. Das andere Mal greifen Sie auch in den architektonischen Raum ein, um die akustische Qualität zu beeinflussen. Dieses Potenzial wird mit dem Karussell nicht erschöpft sein, nicht wahr?

Gysin: Auf diesem Gebiet gibt es weitere Raumideen. Die Richtung, in die ich vorstossen möchte, lässt sich an einem berühmten Projekt illustrieren, das der in Österreich tätige Schweizer Komponist Beat Furrer 2005 an den Donaueschinger Musiktagen realisiert hat.

TEC21: Sie meinen das Projekt «Fama»¹, in dem Furrer einen Raum konstruierte, den er wie ein riesiges Instrument bespielte?

Gysin: Der Raum bestand aus Drehtüren und einer Drehdecke. Eine Seite der Drehtüren war schallhart, die andere schallweich. Je nachdem, auf welcher Seite der Drehtüren man stand, befand man sich in einem halligen oder in einem akustisch «trockenen» Raum. Bedauerlicherweise schlugen die Veranstalter die Limitierung auf 60 Personen, wie sie die Akustiker errechnet hatten, in den Wind. Daher wurde die Schallabsorptionsfläche der Körper, Kleider etc. im Vergleich zur Fläche der Drehtüren so gross, dass man den Unterschied zwischen schallhartem und schallweichem Raum kaum mehr bemerkte, was die intendierte Wirkung beeinträchtigte. Trotzdem war es eine tolle Idee, und die Disziplinen Szenografie, Architektur und Bühnenbild sind so weit, solche Räume zu entwickeln, auch mit Robotertechnik, wie wir es mit dem «Adyton» vorhaben. Das wird auf unsere Hörgewohnheiten einwirken; es wird die Konzertrituale verändern, mit kleineren Gruppen, dafür mehrmaligen Aufführungen; es wird Komposition und Interpretation beeinflussen und mehr ums Intime gehen, weniger um den grossen Star auf der Bühne...

Dr. Rahel Hartmann Schweizer, hartmann@tec21.ch