

Feigels Mosaik

ein inszeniertes Konzert in acht Raumanordnungen

für
acht Solostimmen
Querflöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier
Kopfhörer und Lautsprecherorchester

Beat Gysin
2012

1. Team

Produktion

Komposition, künstl. Leitung

Beat Gysin

Regie

Gian Manuel Rau

Bühne

Peter Affentranger

Lichtdesign

Christian Peuckert

Produktionsleitung

Gybi Bartels

Technische Leitung

David Bollinger

Aufführungen

Musikalische Leitung

Francesc Prat

Vokalensemble

Basler Madrigalisten

Fritz Näf

Svea Schildknecht (S1)

Gunta Smirnova (S2)

Francisca Näf (A1)

Christa Mosimann (A2)

Walter Meier (T1)

Gregory Finch (T2)

Jürgen Orelly (B1)

Martin Wistinghausen (B2)

Instrumente

Ensemble Phœnix

Christoph Bösch (Fl)

Toshiko Sakakibara (Kl)

Helena Bugallo (P)

Friedemann Treiber (V)

Moritz Müllenbach (Vc)

Elektronische Realisation

EXPERIMENTALSTUDIO des
SWR

Joachim Haas (Klangregie)

Simon Spillner (Assistenz)

Ein Projekt von VIRUS NEUE MUSIK BASEL (Verein zur
Förderung Zeitgenössischer Vokal- und Instrumentalmusik)

2. Projektbeschreibung

Von Beat Gysin, 2011

In den Gedichten von Suzanne Feigels „Hinter einer Glaswand“ finden sich auffallend viele Oxymora. Phrasen werden verschieden kombiniert, Zusammenhänge dadurch stets umgedeutet, ein Spielen mit Wörtern, das einen Sinn nur erahnen lässt und ergeben kann, aber ebenso auch offen bleiben will. Es ist das Vielleicht, das Feigel fasziniert. Wiederholt betont sie in ihrer Autobiografie, wie sehr der Zufall in ihrer Karriere eine Rolle spielte, wie sehr ihr die Dinge „zuflogen“.

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.

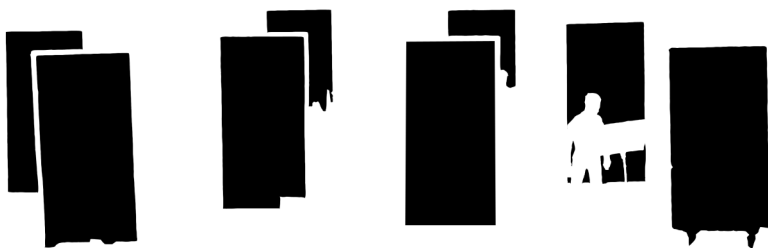
Neben diesem vorerst arbeitstechnischen Verwandtsein nähert sich die Musik den Gedichten aber auch auf dem klassischen Weg. Die Gedichte strahlen eine starke Sinnlichkeit aus, und das Ensemble aus acht Vokalstimmen, einer Querflöte, einer Klarinette, einer Violine, einem Violoncello, einem Klavier und reichlich Elektronik lässt sich mit einer grossen, teilweise gar schwelgerischen Klangfülle darauf ein.

Die oben beschriebenen, 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 Wände werden von Stück zu Stück verschieden positioniert, so dass sich acht unterschiedliche Aufstellungen ergeben. Die Wände sind selbst zu schwachem Leuchten fähig, es bilden sich acht „LichtRäume“.

Die Titelmetapher „Hinter einer Glaswand“ wird auf eine ganz direkte, akustische Weise umgesetzt: Das Publikum trägt Kopfhörer. Ebenso wie jede Wand in ein „Davor“ und „Dahinter“ trennt, 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! Sie können sich ergänzen. Ebenso können sie unvereinbar bleiben. Und weil es Mikrofone gibt, kann der Live-Klang direkt in die Kopfhörer transportiert werden. Eine klangliche Intimität wird möglich, wenn die Interpreten an die Mikrofone treten und dann aus dem Aufführungsraum gleichsam in den Kopfhörerraum zu wechseln scheinen. Es ist vor allem die Nähe und damit das Er-Hören extrem leiser Geräusche, welches kompositorisch neue Wege öffnet.

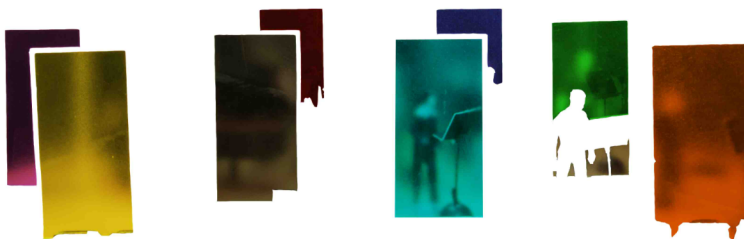
Oben war von Klanggeometrie die Rede. Diese wird durch dieses zweifache Hören im Kopfhörer und im Aufführungsraum so komplex, dass das raum-akustische Hören neben dem musikalischen Hören zu einem eigenen Erlebnis wird!



Dieses raum-akustische Hören, es ist ein horchend-neugieriges Hören, kann jedoch vom musikalisch-empfindsamen Hören nicht vollständig unterschieden werden. So löst zum Beispiel ein nahe erklingender Ton eine andere Empfindung aus als ein weit entfernter Ton. Ein von hinten klingender Ton weist eine andere emotionelle Färbung auf als ein von vorne klingender Ton. Umgekehrt ist die akustisch-räumliche Wahrnehmung an die Musik gebunden, musikalische Strukturen beeinflussen das raum-akustische Hören. Hohe Töne wirken im Raum zum Beispiel anders als tiefe, laute anders als leise. Spielt ein Instrument ein musikalisch wichtiges Motiv, scheint es auch räumlich in den Vordergrund zu treten, weil sich der Hörer auf das Instrument konzentriert; und so weiter. 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“.

Im ersten Gedicht des Zyklus („Ich schreibe blind“) scheint der Zufall als eine grundlegende Daseinsstruktur so etwas wie ein Gefühl der Leichtigkeit im Leben zu ermöglichen. Diese Einstellung zum Zufall verwandelt sich aber bald schon in eine lange dauernde und widersprüchliche Auseinandersetzung der Autorin mit Ordnung und Chaos („Ein früher Strahl durchdringt die Nacht ...“) und parallel dazu auch mit Traum und Realität („Traumtiere wittern die Gefahr. Sie zerstören die Spur und fliehen die Sonne“). Während „Ordnung“ meist positiv gedeutet wird, ist Feigel bezüglich dem „Chaos“ hin- und hergerissen: Überwiegt in einem Gedicht die kreative Lust an einer positiv gewerteten Unordnung, kippt diese gleich darauf zu einem Schrecken vor einem negativ empfundenen Wirrwarr.



Das „Bühnengeschehen“ dehnt sich zunehmend auch auf den Zuschauerraum aus. Die Interpreten, die sich zuerst nur vor dem Publikum aufhielten, bewegen sich nun auch hinter und schliesslich zwischen den Zuhörern. Die Besucher geraten in den Aktionsraum der Aufführung hinein und werden direkter und näher mit den Ereignissen konfrontiert. Sie „verlieren die Distanz“.

In diesem Prozess zeigt sich erneut die Glaswand: diejenige unsichtbare Trennlinie, die zwischen dem Publikums- und dem Bühnenraum trennt, zwischen den passiven Betrachtern und den aktiven Interpreten, aber auch – so die klassische Interpretation –

zwischen der Realität und dem Traum. Feigel schreibt: „Die Ungenannten sind da. Sie durchbrechen den Bann.“

Zwar wird auch die Musik selbst chaotischer – aus einer Reichhaltigkeit wird bisweilen ein Zuviel an Klang und an Differenzierung. Der Eindruck des Chaos ergibt sich aber schliesslich doch in erst in der „Summe“ aus überreichhaltiger Musik, Rundherum-Akustik, Interpreten auf einer „Total-Bühne“ im Gesamtraum: Erst das „Mosaik“, erst die Summe wird als Chaos wahrgenommen.

Wie aber erlebt dies das Publikum? Ob es ein solches Überhandnehmen der Aktionen als eine Art Überschwemmung als Wirrwarr, als verwirrende Bedrohung wahrnimmt – Angst quasi vor einem „Ertrinken“? Oder ob es sein Hineingeraten in das Geschehen vielleicht auch als Lust an der Unordnung, als kreative „Lebensnähe“ erlebt?



Ich möchte dies offen lassen. So wie Feigel in ihren Gedichten keine Antwort fand, will ich eine solche nun in meiner Umsetzung nicht suchen.

3. Die vertonten Gedichte

Die Vorstellung des Raumgedankens

1 Ich schreibe blind

Ich schreibe blind
schreibe in die dunkle Wand
notiere Chiffren
und finde verhüllte Tafeln.

Ich schreibe blind
ohne Vorwand, ohne Ziel
ich schreibe durch die Welt hindurch
bis zum Ende dem verhüllten Licht.

Das Bild ist zertrümmert im Hintergrund.
Alles verglimmt.

Wiederkehrende Phrasen und Wörter in einzelnen Gedichten, aber auch über den ganzen Gedichtband: Eines der strukturellen Merkmale von „Hinter einer Glaswand“ ist die Wiederholung. Kreisel als Symbole für das Zyklische; in späteren Stücken kreisförmige Bewegungen der Interpreten um das Publikum. Charakterzüge eines Walzers im ersten Stück, aber auch ein Beibehalten gewisser Motive über den ganzen Zyklus – das Wiederholen, räumlich übersetzt eben in ein Drehen ist ein wichtiges Merkmal auch der kompositorischen Umsetzung. Sinn im Zusammenstellen von Wörtern wie von Tönen? „Ich schreibe blind“. Das Umgruppieren von Stimmen und Instrumenten auf der Bühne im ersten Stück nimmt einen Vorgang vorne weg, der sich später über den ganzen Zyklus hin nochmals vollziehen wird: Das Hineindringen einer Gruppe in das Gebiet der anderen, hier auf der Bühne vollzogen, später das Hineingehen der Interpreten in den Zuschauerraum.

2 Traumtiere

Traumtiere wittern die Gefahr
sie zerstören die Spur
und fliehen die Sonne

Traumtiere bevölkern die Krater
sie zerstören das Licht
und füllen die Höhlen

Traumtiere, Tiere der hellen Schatten
im Urgrund fern der Nacht.

Kleine Motive, die Stimmen weit im Raum verteilt: das Einzelne –
daraus ein räumlich-musikalisches Geflecht vielseitiger Interaktionen.
Die Phrasen werden später länger, der musikalische Satz homogener
und die Interpreten nähern sich einander auf der Bühne: Das
Ensemble aus verstreuten Solostimmen wird zu einem kleinen Chor.
Dann dazu (oder dagegen?) Stimmen aus dem Kopfhörer, freier
gestaltet diese elektronisch-virtuellen Stimmen und schliesslich
verschwindend: „fliehen die Sonne“.

3 Sie schrie wild

Sie schrie wild
kein Laut war lauter als der andere
sie schrie unaufhörlich
kein Wort war wirrer als der Verstand –
ich schrie wie sie
ohne Gewähr jemals anzukommen.

Waren Sie furchtlos
die Schreie fern der Masse?
Wurden sie laut vernommen
die Schreie nah dem Ende?

Ich schrie und schwieg.

Kopfhörerklänge, musikalisch oder via Lautsprecher in den Aufführungsraum übertragen. Oft kaum wahrnehmbar dieses Hinzukommen einer äusseren Hörspähre, das Äussere oft nur als scheinbare Ausweitung der Kopfhörerklänge. Diese Illusion verstärkend eine scheinbar menschenleere Bühne. Das Realphysische, die Stimmen und Instrumente auf der Bühne als Anhängsel des Elektronisch-Virtuellen ... „ohne Gewähr, jemals anzukommen“.

4 Am Steg

Am Steg

im Gegenüber der Vision
irrt ein Pferd durch das Land
ein Kind ruft aus der Ferne.

Aus dem Gegenüber

fällt der Steg ohne Geländer
das Bild erlischt
die Vision wird Körper.

Nebel erstickt das Geschaute

blind ist das Kind
auf dem Rücken des Pferdes

Gegenwart suchend.

Der akustische Raum ist ein Ereignisraum. Er manifestiert sich durch Klangereignisse an verschiedenen Orten in Räumlichkeiten mit charakteristischen Geometrien und Raumakustiken. Die verschiedenen Räumlichkeiten ihrerseits können sich geometrisch zu einer komplexeren Hörarchitektur zusammensetzen. Sitzt man beispielsweise in einem Zimmer, werden alle darin klingenden Geräusche als Zimmergeräusche (mit Zimmerakustik) empfunden. Führt aussen eine Strasse vorbei, werden alle dort klingenden Geräusche als Strassengeräusche (mit Strassenakustik) wahrgenommen. (Würde unerwartet ein Strassengeräusch im Zimmer klingen, würde man erschrecken; und ebenfalls dann, wenn ein Zimmergeräusch plötzlich Strassenakustik aufweisen würde.) Das Wesen von Hörarchitekturen ist völlig anders als jenes visueller Architekturen.

Der Bühnenraum in vier Klangorte mit vier Klangkörpern unterteilt, der Kopfhörerraum hingegen als Raum „quer durch den Kopf“, real-physikalisch unmöglich – links und rechts, Klänge aus den beiden Lautsprechern des Kopfhörers; und schlimmer: links/rechts gleichzeitig und phasengleich – die Kopfhörerklänge scheinen zum Teil direkt im Kopf drinnen zu klingen, unser Gehör solches Hören natürlicherweise nicht gewohnt. ... „im Gegenüber der Vision“, eine Verbindung solcher „Kopfkänge“ zu realen Klängen ist nicht möglich.

5 Ich rufe

Ich rufe durch die Lüfte
mit tauben Ohren höre ich
 verletzt und verloren
durch den Anruf des Erwachens
 den Klang,
den niemand vernimmt, die Ohren überfällt.

Ich rufe durch das Chaos
mit wachen Ohren höre ich
 verirrt und verletzt
durch den Anruf des Entstehens
 den Akkord,
den niemand erfasst, der Ohren übertönt

Der Ton wird sehend.
Die Augen sind gehört.

Hinhören ohne Kopfhörer, erfrischte Erfahrung akustischen Raumempfindens. Die Musik ein Spiel, Stimmen „rufend“ im akustischen „Chaos“. Lautsprecher in zwei (einem nahen und einem weiten) Feldern um das Publikum. Darin eine unterschiedliche Hör-Aufmerksamkeit: im akustischen Nahfeld alles mit erhöhter Bedeutung, drum herum aber, wenig beachtet, ein Verschwimmen der Klangereignisse.

6 Leise zu bleiben

Leise zu bleiben
im Umgang durch den Dschungel –

es hält sich die Spur in der Weite
doch ich bin still
 bin weit entfernt vom Durchbruch
wo die Strahlen mich entwurzeln
und die Gestalt mich umwirbt –

im Hinweg durch das Dickicht
da bin ich still
 leise, mit der Spur hin zur Weite

Erneut das Unterscheiden zwischen der akustischen Sphäre im Kopfhörer und derjenigen im Aufführungsraum – die Chance diesmal eines feinen Hör-Differenzierens zwischen Physisch-Realem und Elektronisch-Virtuellem: einer „Spur“ diesmal folgend, die sich „in der Weite“ hält. Dieses Stück ist eine Aufforderung, analytisch hinzuhören; es kann der Schlüssel zum Verständnis für das ganze Werk sein.

7 Die Ungenannten

Die Ungenannten sind da
sie durchbrechen den Bann
und heben die Last aus der Tiefe.

Wirf sie hinaus aus der Wirrnis
denn sie wirken und weben den Tag.

Die Ungenannten sind da
sie durchheilen den Raum
und wandeln die Tiefen zu Höhen.

Nimm sie hinein in den Morgen
denn sie heben den Schleier der Nacht.

Zunehmende Unmöglichkeit eines akustischen Zuordnens. Klänge, wiederum per Mikrofon direkt ans Ohr transportiert: physisch-reales und elektronisch-virtuelles Nahsein. Diesmal jedoch als plötzliche Ereignisse, Erschrecken in einer „Wirrnis“.

8 Entwurf der Schlaf

Entwurf der Schlaf
das Wirkliche, jetzt Wahrende
das träumend trägt die Blüte?

Entliess der Schlaf
das Wahrende, erst Fragende
das nüchtern führt zur Frucht?

Entfiel dem Schlaf
das Einstige, einst Seiende
das langsam führt zur Reife?

Entwurzelt der Schlaf die Welt?

Nacht. Hören im Raumklang-Kaleidoskop. Kopfhörersphäre und Hörsphäre im Aufführungsraum werden eins. Erhören musikalisch-akustischer Feinheiten, gleichwohl aber auch die Unfähigkeit, Klänge zu orten. Akzeptanz der Täuschung als Möglichkeit von Ruhe?

4. Kopfhörer, ein neues Medium – ein Plädoyer für eine Verwendung auch in der Kunstmusik

Hören findet immer im Raum statt! In der Erinnerung jedoch bleibt Musik ohne Raum – jedes Nachträllern eines Liedes erfolgt in abstrahierter, „innermusikalischer“ Art und Weise. Das Publikum hat in einem Jahrhunderte dauernden Gewöhnungsprozess gelernt, Konzertmusik „innermusikalisch“ zu hören, das alltäglich-räumliche Hören im Konzertsaal also zu vernachlässigen. Musik wurde als die Zeitkunst schlechthin definiert.

Nachdem die Kunstmusik sukzessive die Dynamik und später auch die Klangfarbe als zur Musik gehörende „innermusikalische Parameter“ akzeptierte, ist es allerdings wahrscheinlich, dass nun im 21. Jahrhundert auch die Gestaltung von Raum in die kompositorische Arbeit integriert wird. Viele Werke der jüngsten Generation weisen darauf hin, nachdem ab Mitte des 20. Jahrhunderts viele Versuche und Experimente unternommen wurden.

Wenn nun ein neues Hören Musik auch im Konzert ebenso als eine Raumkunst wahrnehmen soll wie als Zeitkunst, bedeutet dies einen sehr grossen Schritt, der das Publikum viele, viele Jahre herausfordern wird!

Das Verwenden von Kopfhörer ist eine Methode, das Publikum für ein solch akustisches Musik-Hören zu sensibilisieren. Ebenso aber öffnen Kopfhörer neue kompositorische Möglichkeiten; denn gerade die räumliche Durchhörbarkeit erlaubt einen Differenzierungsgrad in der Musik, der in normalen Aufstellungen nicht möglich ist.

Die akustische Überlagerung von Hörsphären erlaubt eine klanglich besonders hohe Durchsichtigkeit. Tonband, Live Interpreten und Live Elektronik – sie klingen nicht nur nebeneinander, sondern auch in- und umeinander geschachtelt. Damit wird aber auch das Verhältnis der Dynamiken und der Klangfarben ein neues.

Im Kopfhörer können sehr leise Klänge hörbar gemacht werden. Eine Vielfalt von Klängen kann hörbar gemacht werden, ohne dass diese unnatürlich verstärkt werden müssen.

Aufgrund einer Wahrnehmungstäuschung können gewisse Klänge aus dem Kopfhörer scheinbar im Kopf klingen. Dadurch ergibt sich eine neue Dimension der Räumlichkeit des Hörens.

5. Biografien

Beat Gysin Komponist, Projektleiter

Beat Gysin (*1968) studierte in Basel Klavier, Chemie, Komposition (Thomas Kessler, Hanspeter Kyburz) und Musiktheorie (Roland Moser, Detlev Müller-Siemens). Der Komponist stammt aus einer Musikerfamilie und schrieb seit seiner Jugend über fünfzig (z.T. preisgekrönte) Werke für verschiedene Besetzungen; von Solo – bis Orchesterwerken.

Hervorgehoben seien Aufführungen durch das Arditti-Quartett, die Basler Madrigalisten und die vielen Aufführungen durch die Ensembles Windspiel und umsn`jip.

Ein besonderes Interesse von Beat Gysin gilt – über das klassische Komponieren hinaus – der Räumlichkeit klingender Phänomene. Ungewohnte Aufstellung der Instrumente und Mehrkanal-Tonband-Kompositionen erschaffen in seinen Werken überraschende Klangraumgebilde, welche die Musik in sich einbetten und verstärkt ein „euklidisches“, dreidimensionales Hören herausfordern, so zum Beispiel im Wahrnehmungsspiel „Hinter einer Glaswand“ oder in der Kammeroper „Marienglas“.

Beat Gysin realisierte und realisiert an ausgewählten Orten Musiktheater, die sich mit dem Zusammenwirken zwischen der Szenerie des Ortes und den musikalischen Inhalten befassen, so zum Beispiel die Unterwasseroper „Skamander“ oder das Klang-Raum-Stück „Wasserreservoir“.

Als weiteres Resultat seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Themenkreis „Musik und Raum“ hat Beat Gysin zwei Serien von Musikräumen entwickelt und mitentwickelt, "Adyton" und "Modula", die variabel sind und sich direkt zur Musik verändern, respektive bewegen können und die als Leichtbauten transportabel sind.

Vorträge an verschiedenen Fachhochschulen, Vorstandsarbeit im Schweizerischen Tonkünstlerverein und der Schweizer Musikzeitung runden seine Arbeit ab.

Gian Manuel Rau, Regie

geb. 1970 in Locarno, arbeitet als Fotograf und Performancekünstler in Zürich und in Paris bevor er 1999-2001 seine ersten Regiearbeiten am Theater Neumarkt, am Theater Winkelwiese in Zürich und an der Schaubühne Berlin realisiert. 2002 setzt er mit Erfolg MAINSTREAM von David Greig als Koproduktion mit dem Theater Winkelwiese (Blauer Saal) in Szene, die Produktion wird zu Festivals in der Schweiz und in Deutschland eingeladen. 2002-2008 inszeniert er u.a. am Theater St. Gallen (TOTER PULL-OVER von Lukas Holliger 2002, LEONCE UND LENA von Georg Büchner 2004), am Deutschen Theater Göttingen (PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG von Heinrich von Kleist 2003, GOD SAVE AMERICA von Biljana Srebljanovic 2004), am Staatstheater Stuttgart (DIE NACHT SINGT IHRE LIEDER von Jon Fosse 2004, GESPENS-TER von Henrik Ibsen 2005, Gastspiel Les Gémeaux à Sceaux Paris 2006), am Schauspielhaus Graz (EMILIA GALOTTI von G.E. Lessing 2004), am Theater Basel (ENTLEGENE INSEL von David Greig 2006), am Theater Winkelwiese (SCHLAFENGEHN von Gerhild Steinbuch 2008). Seit 2005 arbeitet er regelmässig am Théâtre Vidy Lausanne: C'ETAIT HIER-PAYSAGE- SILENCE von Harold Pinter, Koproduktion Théâtre de la Bastille Paris 2005, WOYZECK 1 und WOYZECK 2 von Georg Büchner, Koproduktion im Rahmen von TransHelvetia mit dem Theater Basel 2006 (Schweiz-Tournée), LE PELICAN von August Strindberg, Koproduktion Les Gémeaux à Sceaux Paris 2007 (Tournée 2008: Neuchâtel, Lyon, Nantes, Paris), DIE PROBE-LE TEST von Lukas Bärfuss, Koproduktion Théâtre Le Poche Genève 2009. Im Sommer 2009 inszeniert am Jazz-Festival Montreux das Konzert von Jean Rochat (Komposition) mit Orchester, Dominic Reymond u. Roland Vouilloz (Spiel), am Festival d'Avignon "Trois quartiers" von Valérie Mréjein mit Dominique Reymond. Im Herbst 2009 folgt ABKOMMEN von Ivna Zic am Theater Winkelwiese und QUATRE PIECES DE FEYDEAU an der Comédie Française Paris (Théâtre du Vieux Colombier). 2010 leitet er Workshops mit Kunsthochschulstudenten der HK Bern und die Master Class SACD OBJETS trouvés de Valerie Poirier am Conservatoire du Grand Avignon im Rahmen des Festival d'Avignon, 2011 inszeniert er VORACE nach dem Roman von Anne-Sylvie Sprenger am Théâtre Le Poche in Genf und STADTGESPRÄCH (Komposition Maria Porten) ein inszeniertes Konzert mit dem Carmina Quartett und diversen Vokalistinnen (UA)

Francesc Prat, musikalische Leitung

Die musikalische Karriere von Francesc Prat ist eng mit der zeitgenössischen Musik verbunden, die er an der Hochschule für Musik Basel studiert. Regelmässig assistiert er bei Marcus Weiss und Jürg Henneberger. In Basel studiert er auch Oboe, Improvisation und Komposition (Diplom unter Roland Moser). Später macht er sein Diplom als Dirigent an der Zürcher Hochschule der Künste.

Er hat mit mehreren Ensembles aus der zeitgenössischen Musikszene in der Schweiz gearbeitet, so etwa Ensemble Phœnix Basel, Basel Sinfonietta, Basler Madrigalisten, Mondrian Ensemble, Ensemble für neue Musik der Hochschule für Musik Basel, Ensemble Neue Horizonte Bern und Ensemble Ö!, bei dem er momentan 1. Gastdirigent ist.

Mehrmals hat er bereits im Gare du Nord – Bahnhof für Neue Musik Basel und mit dem Ensemble Laboratorium, sowie mit den Theatern in Basel und Luzern gearbeitet. Er pflegt ausserdem eine regelmässige Zusammenarbeit mit Barcelona 216. In Barcelona war und ist er auch Assistent von Sebastian Weigle und Ivor Bolton im Gran Teatre del Liceu.

Prat hat bei verschiedenen Festivals und Veranstaltungen mitgewirkt, die auf zeitgenössische Kunst spezialisiert sind, so dem Lucerne Festival, Art Basel, Culturescapes Festival, Berlinale, Festival de Música Clásica Contemporánea de Lima und Hicetnunc/Rassegna d'Arte Contemporanea. Er hat Werke von Oehring, Barrett, Moser, Charles, Meier/Peter, Wirth, Sontòn-Caffish und anderen uraufgeführt.

Seine Kompositionen wurden bereits in der Schweiz, Österreich, Italien, Mexiko, Polen und der Türkei aufgeführt.

Experimentalstudio des SWR, Joachim Haas, Simon Spillner

Das EXPERIMENTALSTUDIO des SWR verfolgt den Weg der Synthese von Kunst und Technik über das Prinzip des Dialogs. In der Regel entstehen hier Kompositionen mit Elektronik als Koproduktionen von Komponisten und erfahrenen Musikinformatikern und Klangregisseuren. Einerseits gehört ein fester Stab von Spezialisten zum Studio, andererseits vergibt das EXPERIMENTALSTUDIO regelmässig Stipendien an KomponistInnen, um ihnen zu ermöglichen – sei es zu ihrer eigenen Orientierung oder mit einem konkreten musikalischen Vorhaben – zusammen mit dem Team des Studios zu arbeiten.

In der fast 40-jährigen Geschichte des EXPERIMENTALSTUDIOS verzeichnen die ausgehenden achtziger und beginnenden neunziger Jahre den Übergang in eine neue Ära. Die Neuorientierung galt einerseits der umfassenden Digitalisierung der Technik und andererseits der Musikinformatik. Anhand eines Projektes können Zielrichtungen und Vorteile dieser Anstrengungen hier beispielhaft angedeutet werden: Der Klangverwaltung im weitest möglichem Sinn dient der von Mitarbeitern des EXPERIMENTALSTUDIOS entwickelte Matrix-Mixer. Das volldigitale Gerät kann in einer extrem komplexen Weise sämtliche elektronischen Abläufe während einer Aufführung koordinieren. Die Zugänge zu Geräten, Lautsprechern und Mikrofonen sind dabei nicht nur, wie bei der früheren Matrix-Mixer-Generation, programmierbar, sondern lassen sich auch in beliebigen internen Geschwindigkeiten und Abmischungen öffnen und schliessen, während zugleich viele der vormals extern benutzten Geräte wie das Raumklangsteuergerät (Halaphon usw.) in den Matrix-Mixer bereits integriert sind. Ergebnis ist der Prototyp einer kompletten Arbeitsstation, die vielseitig zur Realisation von Konzerten eingesetzt werden kann. In der Gestaltung von Aufführungen liegt – neben der Forschung und Produktion im Studio – ein grosses Aufgabengebiet des EXPERIMENTALSTUDIOS. Komponisten verschiedenster Richtungen wie Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Vinko Globokar, Paul-Heinz Dittrich, Brian Ferneyhough, Cristóbal Halffter, Klaus Huber, Luigi Nono, Emmanuel Nunes, Dieter Schnebel, Kazimierz Serocki und viele andere mehr haben Werke für Live-Elektronik realisiert. Sie werden durch das EXPERIMENTALSTUDIO in Zusammenarbeit mit Interpreten, Ensembles und Orchestern bei Festivals und Konzertveranstaltungen in ganz Europa aufgeführt.

Christian Peuckert, Lichtdesign

Lichtdesigner, geboren 1964 in Strassburg. Nach einer Ausbildung als Lichtdesigner an der Unterhaltungsschule CFPTS in Bagnolet bei Paris und danach im Staatstheater in Strassbourg, entwirft er seit über 20 Jahren die Lichter für Theaterstücke hauptsächlich in Frankreich aber auch in Italien, Belgien und Kanada.

Vor 15 Jahren traf er Simone Frick, Präsidentin von dem Verein AMIA (Amis de la Musique sur des Instruments Anciens). Seither erforscht er mit Leidenschaft die Beziehung zwischen Musik und Licht. Mit seinen Lichtkreationen spinnt er eine natürliche Verbindung zwischen Beleuchtung, Musik und Architektur, besonders in Elssässischen Kirchen, zum Beispiel bei der Einweihung des Mittelalter Kreuzgangs der Sankt Peterskirche (St. Pierre-le-Jeune) in Strassburg. Weitere Arbeiten: Beleuchtung der Chapelle Rhénane, der Maîtrise des Garçons aus Colmar. Lichtdesign an Konzerten: Barockensembles im Elsass, Orchester der Garde Républicaine in Colmar, Welturaufführung von Markus Stockhausen in Strassburg, Philharmonie Orchestre und den 50ten Geburtstag des AJAM im Kongresssaal von Strassburg.

Anne Hölck, Kostüm

*geb. 1970 in Kiel, seit 2002 freischaffende Bühnen- und Kostümbildnerin an Theatern in Deutschland, Österreich, Frankreich und in der Schweiz, vor allem zusammen mit dem Regisseur Gian Manuel Rau, Fotos ihrer Arbeit: www.hoelcka.de. 1992-1998 studiert sie Bildende Kunst, Kunst- und Erziehungswissenschaften an der Hochschule der Künste Berlin, während des Studiums ist sie freie Mitarbeiterin für die Szenografie historischer Ausstellungen u.a. am Haus der Geschichte Baden-Württemberg. 1999-2002 arbeitet sie als feste Bühnen- und Kostümbildassistentin an der Schaubühne Berlin. 2006 ist sie zusammen mit dem Künstler Jakob Schaible verantwortlich für das Musik- und Ausstellungsprogramm des Meinblau-Atelierhauses in Berlin. 2007 schliesst sie den Masterstudiengang Art in Context an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Dr. Michael Fehr ab und erhält 2008 und 2010 einen Lehrauftrag an der Hochschule der Künste Bern im Fachbereich Bildende Kunst. Aktuelle Produktionen: 2011, „King Arthur“ von Henry Purcell, Musikalische

Leitung: Mathias Kleiböhmer / Regie: Manfred Ferrari, Theater Chur, ZKO Zürich, Theater Schaffhausen; 2010/2011 "Hotel Savoy" nach Joseph Roth, eine Theaterinstallation von Dominic Huber, Koproduktion Goethehouse New York City (2010) und Theater Hebbel am Ufer Berlin (2011)

Basler Madrigalisten, Stimmen

Die von Fritz Näf gegründeten Basler Madrigalisten singen in verschiedensten Formationen, solistisch und als klein besetztes Vokalensemble.

Das umfangreiche Repertoire reicht von der frühen Renaissance bis zur Neuzeit. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind die Einstudierung und Uraufführung von zeitgenössischen Werken und die Wiederaufführung von Werken aus dem 15. bis 18. Jahrhundert.

Die Basler Madrigalisten nahmen an den wichtigsten Musikfestivals der Welt teil. Konzerttourneen führten sie in beinahe alle Länder Europas, nach Russland, in die USA, den Libanon und den Fernen Osten. 1996 erhielten sie als erstes Schweizer Ensemble eine Einladung zum «4th World Choral Symposium» in Sydney, woran sich eine Tournee durch Australien, Südkorea und nach Hongkong anschloss.

Die Aufnahmen der Basler Madrigalisten erhielten diverse Auszeichnungen, darunter den «Preis der deutschen Schallplattenkritik», den «Choc de la Musique» und den «Diapason d'Or». Sie empfangen mehrfach den «Förderpreis der Ernst von Siemens Musikstiftung» (zuletzt 2009 für die Interpretation zeitgenössischer Musik) und erhielten 1998 den «Förderpreis der Europäischen Wirtschaft». Die Basler Madrigalisten werden unterstützt von den beiden Kantonen Basel-Landschaft und Basel-Stadt, von der Artephila Stiftung und weiteren Stiftungen.

Fritz Näf, der Gründer und Leiter der Basler Madrigalisten und des Schweizer Kammerchors, studierte Sologesang an den Musikhochschulen Zürich und Freiburg im Breisgau und besuchte Meisterkurse u.a. bei Jenny Tourel (New York) und Ernst Haefliger (München). Als Tenor konzertierte er in den meisten Ländern Europas und bildete sich weiter zum Chor- und Orchesterdirigenten. 1976–1986 unterrichtete er Sologesang und Vokalensemble an der Schola Cantorum Basiliensis, wo er 1978 die Basler Madrigalisten

gründete. 1986–2000 war er zuerst Direktor von Musikschule und Konservatorium Winterthur (Musikhochschule) und anschliessend Rektor der neu gegründeten Hochschule Musik und Theater Zürich. 1997 erfolgte – in Zusammenarbeit mit dem Tonhalle-Orchester Zürich – die Gründung des Schweizer Kammerchors. Seit Dezember 2000 ist er vollzeitlicher künstlerischer Leiter des Schweizer Kammerchors und der Basler Madrigalisten und weiterhin Gastdirigent bei verschiedenen Chören und Orchestern (Radio della Svizzera Italiana Lugano, Chœur de Radio France, Musikkollegium Winterthur, Barockorchester wie Concerto Köln, L'arpa festante München, Les Cornets Noirs Basel oder Neue Düsseldorfer Hofmusik u.a.)

ENSEMBLE PHENIX BASEL, Instrumente

ENSEMBLE PHENIX BASEL ist eine Gruppe von bis zu 25 Musikerinnen und Musikern, die sich gezielt für zeitgenössische Musik einsetzen.

Jürg Henneberger, der Gründer und Dirigent des Ensembles, gilt seit längerem als Spezialist für zeitgenössische Musik. Auch alle Mitglieder haben eine langjährige Erfahrung in dieser Sparte vorzuweisen und waren u.a. an Produktionen am Theater Basel wie "The Unanswered Question" (Marthaler/Henneberger) und "Der mündliche Verrat" von Mauricio Kagel beteiligt. Das ENSEMBLE PHENIX BASEL hat sich seit seiner Gründung im Jahr 1998 innerhalb kürzester Zeit mit zahlreichen Eigenproduktionen in der Schweiz profiliert und hervorragende Rezensionen erhalten.

Das ENSEMBLE PHENIX BASEL gastiert in verschiedenen zeitgenössischen Musik- und Tanztheater-Produktionen am Theater Basel (1999 "Punch and Judy" von Harrison Birtwistle, 2000 "Hamlet-to sleep/no more" von Joachim Schlömer mit Musik von Galina Ustvol'skaja, 2001 "idiot" von Johannes Harneit, 2002 "Mare Nostrum" von Mauricio Kagel, 2006 "Unsichtbar Land" von Helmut Oehring, weitere Produktionen sind geplant).

2001 gab das ENSEMBLE PHENIX BASEL sein Debut beim "Lucerne Festival" und realisierte mehrere Konzerte im Rahmen des "Europäischen Musikmonats 2001" in Basel.

Das ENSEMBLE PHENIX BASEL spielt regelmässig Ensemble-Konzerte der IGNM Basel und ist seit 2002 "ensemble-in-residence" mit eigenem Proberaum und einer eigenen Konzertreihe im "Gare du Nord", Bahnhof für Neue Musik in Basel. Die Konzerte werden ermöglicht dank der finanziellen Unterstützung der Kantone Basel-Stadt und Basel-Landschaft.

Neben der Mitwirkung an Festivals für zeitgenössische Musik im In- und Ausland wird immer auch die Realisation von eigenen Konzerten im Zentrum des Interesses stehen. Hier wie dort sucht das ENSEMBLE PHENIX BASEL die Zusammenarbeit und Auseinandersetzung mit renommierten, aber auch jungen, noch wenig bekannten Komponistinnen und Komponisten unserer Zeit auf regionaler und internationaler Ebene. Zahlreiche Uraufführungen sowie eine Vorliebe für experimentell-gattungsübergreifende Werke prägen das Programm.