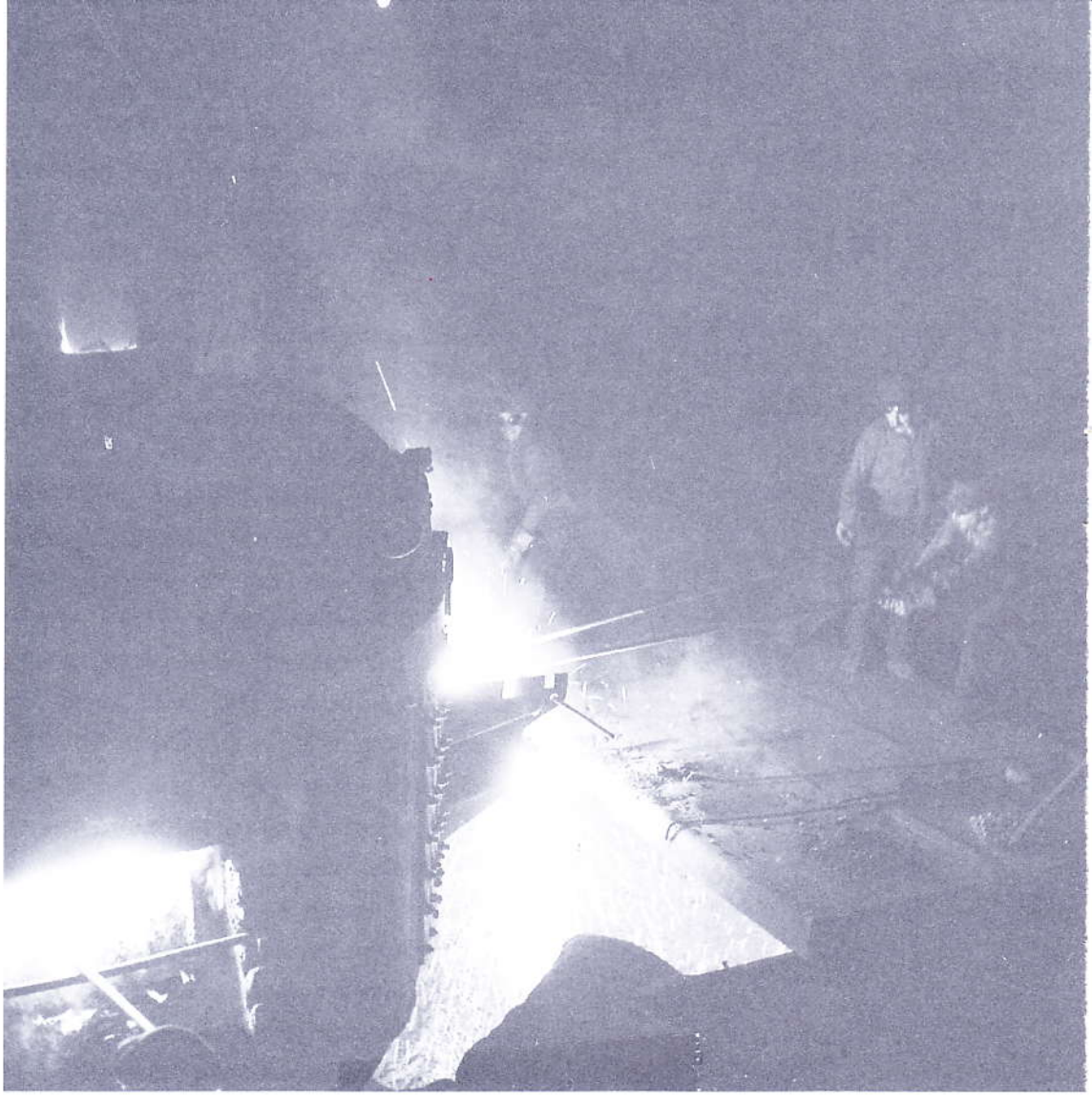

Fabian Neuhaus studiert Musikwissenschaften an der Uni Zürich und moderne Komposition. Unlängst wurde sein Stück SCAENOPHON in der Kirche St. Johann uraufgeführt, zudem ist er Mitglied der Band KORGÜL und verfolgt eine Vielzahl weiterer musikalischer Projekte. Neuhaus äussert sich zu seiner Arbeit an der musikalischen Gestaltung im Sommertheater.

«In den Klang von Metall hören»

«Ausgangspunkt war keine melodisch-kompositorische Idee, sondern mein Konzept sah vor, von einer Klangfarbe, von einer Stimmung auszugehen. Darauf kam ich unter anderem, als wir ganz am Anfang mit dem Regisseur und einigen weiteren Leuten die Halle besuchten, um sozusagen den Spielort zu rekognoszieren. Wir hatten eine Pauke dabei und der Klang dieser Pauke passte extrem gut in die Halle; ein Klang, der etwas Urtümliches, Archaisches, in gewisser Weise auch etwas Primitives hatte. Der dunkle, tiefe Paukenschlag breitete sich aus in die Stille der leeren Halle, den staubigen, hohen Wänden entlang, an die Decke hinauf und wieder zurück – als würde der Klang akustisch die Halle ausmessen, den Klangkörper für eine mögliche Musik beschreiben. Nur schon optisch stellt die tote, leere Stahlgiesserei die Frage, was hier geschah, als sie noch in Gebrauch war. Und akustisch ist die Antwort ganz einfach – was hier geschah, produzierte Lärm. Dieser Lärm jedoch ist im Schlund der Zeit verschwunden.

Was ich gerade beschrieben habe, hat mit akustischer Erinnerung zu tun, mit akustischem Gedächtnis, denn ein Klang oder ein Geräusch findet ja immer in der Zeit statt und die Fähigkeit zur Erinnerung bietet die Möglichkeit, die Zeit zu einem gewissen Grad zu überlisten, indem man das akustische Rad der Zeit zurückdreht. Damit meine ich, dass die Atmosphäre der alten Stahlgiesserei meine akustische Erinnerung in Gang gesetzt hat, allerdings nicht so, dass ich der Idee verfallen wäre, den Lärm von früher einfach zu reproduzieren. Erinnerung soll ja auch ein kreativer, imaginativer Akt sein, in dem sich das akustisch Erinnerte verändert. Die Idee war deshalb naheliegend, nach der Materialität des erinnerten Lärms zu fragen – in einer Stahlgiesserei also Metall als physisches Material für die Klangerzeugung zu benutzen. Mit einem Klang hat man aber noch keine Musik. Damit stellt sich die Frage nach der Grenze zwischen Geräusch und Musik, Klang und Komposition.

Diese Grenze ist in der modernen Musik heftig diskutiert – sowohl im Sinne ihrer Definition als auch ihrer Auflösung – und es ist nicht möglich, dass ich mich hier über diese Frage ausführlich verbreite. Namen wie Webern, Stockhausen oder Cage spielen in dieser Diskussion eine Rolle, aber vielleicht ist es einfacher, wenn ich auf die Musik für das Sommertheater zurückkomme. In der Zusammenarbeit mit dem Regisseur haben wir anhand des

Textes zwei musikalische Dispositionen beschrieben: Einerseits die Qualität des Urtümlichen, Archaischen um die Urner, andererseits das Technisierte, Grosstuerische um Gessler. Ausgehend von dieser Disposition, also der imaginativ erinnerte Lärm einerseits, die musikalische Gestaltung im Sinne einer exakt plazierten akustischen Aktion anderseits, erscheint die Musik in der Wahrnehmung des Hörers zunächst als geschlossener Klangkörper, so, dass der Hörer keine Differenzierung von kompositorischen Absichten und Details nachvollzieht. Das heisst für die musikalisch-kompositorische Seite der Musik wiederum, dass sich die beiden Ebenen gezielt vermischen. Dies geschieht, indem ein Klangkörper angeschlagen wird im Sinne der exakt platzierten akustischen Aktion, dass dieser Klang dann aber zum Geräusch werden kann, indem er in Raum und Zeit sozusagen eine Reise unternimmt ins Land des Geräusches und dann möglicherweise wieder in die Komposition zurückgeholt wird.

Das verwendete Klangmaterial entsteht, indem ich in das Material hineinhöre; das heisst konkreter, wenn man sein Ohr an eine Stahlplatte legt und diese in Schwingung versetzt, nimmt man faszinierende Klänge, Sounds, Töne und Frequenzen wahr. Mit Mikrophonen werden diese Klangmaterialien aufgenommen und dann am Mischpult entlang einer komplexen Notation bearbeitet. Die Notation ist natürlich an das szenische Geschehen gebunden, ich muss auf Stichwörter, Szenenwechsel oder Lichteinsätze reagieren, muss im richtigen Moment laut oder leise werden, wenn es die Dramaturgie verlangt. So gesehen bin ich ein Mitspieler und das Schöne dabei ist, dass umgekehrt die Spieler auf der Bühne auch physisch mit mir musizieren, indem ein grosser Teil des Klangmaterials auf der Spielfläche erzeugt wird und dann zu mir ans Mischpult gelangt. Eigentlich eine Arbeit wie in einem grossen Orchester, wobei das Orchester unsichtbar bleibt oder zumindest ganz anders aussieht als in der Tonhalle.

Wenn ich mir das jetzt überlege, steckt dahinter schon eine Idee, die mich auch sonst als Musiker und Komponist umtreibt; es geht dabei um eine Art und Weise, mit musizierenden Leuten in Kontakt zu treten, ohne sich beispielsweise einem Diktat von herkömmlichen Notenblättern, die sich einfach runterspielen lassen, zu unterwerfen. Auch Hierarchiegefälle zwischen dem Komponisten als Bestimmendem und Musiker als Ausführendem versuche ich in Frage zu stellen, indem sich aus der Offenheit der Komposition ein dialogisches Gespräch entwickeln soll, das in der musikalischen Auseinandersetzung zwischen den Musizierenden, aber auch mit der Zuhörerschaft, Unvorhergesehenes, Überraschendes ermöglicht. Mit der Tell-Figur geschieht im Stück ja Ähnliches, er ist nicht mehr der Nationalheilige in den Köpfen der Schweizer, sondern wieder einer aus Fleisch und Blut, einer, mit dem man reden oder auch eine schöne, neue, urtümliche Musik machen möchte.»