

Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2003)

Heft: 82

Artikel: "Beim Bauen habe ich meine Probe" : Isabel Mundry im Gespräch mit Peter Zumthor

Autor: Müller, Patrick / Mundry, Isabel / Zumthor, Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927937>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«BEIM BAUEN HABE ICH MEINE PROBE.»

Isabel Mundry im Gespräch mit Peter Zumthor

von PATRICK MÜLLER

«Choreographie des musikalischen Raumes», so ist ein Aufsatz der 1963 geborenen deutschen Komponistin Isabel Mundry überschrieben¹ – und der Titel bezeichnet recht genau, um welchen Themenkern ihre kompositorische Arbeit in erster Linie kreist: Musik gilt ihr zuallererst als ein vielfach räumliches Gebilde, und dies im doppelten Sinne einer räumlichen Aufstellung von Instrumenten und Stimmen einerseits wie auch in ihrer immanenten kompositorischen Struktur, worin Richtungen angegeben werden, Klänge aus dem Hinter- in den Vordergrund geraten können oder aber unten oder oben zu liegen kommen. Solche Beschäftigung mit dem Innen und Aussen von Musik, mit Phänomenen des Übergangs und räumlichen Binnendifferenzierungen ist dabei untrennbar verbunden mit der zeitlichen Erscheinungsweise: «Polyphonien von Zeit» – so heisst ein weiterer Text Mundrys² – ist deshalb, nun aus anderer Perspektive, beinahe ein Synonym zum anfänglich zitierten Titel. Zwar ist zumal in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts die gewissermassen architektonische Disposition musikalischer Formen gegen prozessual gedachte und also Zeitlichkeit in den Vordergrund stellende ausgespielt worden, doch hat gerade die an Wahrnehmung orientierte Ästhetik einer jüngeren Komponistengeneration zeigen können, wie eng die Kategorien Raum und Zeit zusammenhängen. Zu ihren Entdeckungen gehört die Einsicht, dass Musik erst in der Wahrnehmung geschieht, und in ihr fallen Raum und Zeit als zwei Seiten des gleichen Phänomens zusammen. Auch architektonische Gebäude erschliessen sich prinzipiell zeitlich, ein Grundriss oder ein vertikaler Schnitt durch mehrere Stockwerke ist erst durch Abstraktion eruierbar. Und so ist es auch in der Musik: Raum- und Zeitwahrnehmung sind immer konstitutive Leistungen des Bewusstseins, und Mundrys Werke zeichnen sich dadurch aus, dass sie um diese Tätigkeit der Wahrnehmung nicht nur wissen, sondern dass sie sie gleichsam komponieren wollen:³ Die Choreographie des Raumes und die Polyphonie der Zeit führt somit zu einer «Polyphonie

von Wahrnehmungsformen».⁴ Es ist die vermutlich treffendste Umschreibung von Mundrys Musik.

Gerade die intensive Beschäftigung mit Architektur hat es der Komponistin ermöglicht, in solchen Fragen Klärung zu schaffen. Einige Zeit zurück reicht auch der Dialog, den sie mit dem an zeitgenössischer Musik stark interessierten Schweizer Architekten Peter Zumthor pflegt. «Das ist bei mir ähnlich», heisst es im Gespräch auf beiden Seiten oft, gerade wenn es um die Phänomene Zeit und Raum geht, die für beide Künste von vornehmlichem Interesse sind. Doch auch zu überraschenderen Themen wie dem Status des Interpreten sowohl in Musik wie Architektur gibt es erstaunliche Parallelen, wie das folgende, am 28. April 2003 in Zumthors Atelier im bündnerischen Haldenstein geführten Gespräch zeigt.⁵

– *Isabel Mundry*: Welche Rolle spielt für Sie der Interpret?
– *Peter Zumthor*: Als Architekt gehe vom Gebrauch aus und möchte erreichen, dass meine Gebäude für den Gebrauch stimmen. Es handelt sich weniger um eine Interpretation als vielmehr um den Gebrauch. Die Häuser müssen immer schöne Angebote machen. Als Bar stellen wir uns andere Angebote vor denn als Konzerthaus oder als Altersheim oder als Sanatorium, und dies möchte ich auf unaufdringliche Weise und ohne metaphorische Aufladung deutlich machen. Eher noch möglich ist letzteres bei einer temporären Architektur wie beim Schweizer Pavillon an der Weltausstellung in Hannover, da mag eine versteckte Botschaft enthalten sein. Aber ansonsten ist es nicht sinnvoll, sich ein Leben lang in einer Metapher bewegen zu müssen.

Zunächst würde mir gut gefallen, wenn sich meine Gebäude durch ihren Gebrauch erklären und keiner Interpretation bedürfen. Ich stelle keinen Architekturhistoriker an den Eingang, der das Gebäude allen erklärt – auch in der Musik wird dies ja nicht so sein. Wenn ich dies aber gesagt habe, mache ich eine Pause und gebe zu: Die Dinge sollten schon schön sein, eine Atmosphäre haben, die stimmt, die gestimmt

1. Isabel Mundry, «Choreographie des musikalischen Raumes», in: *Positionen* 54/2003, S. 27–29.

2. Isabel Mundry, «Polyphonien der Zeit», in: H. Schneider (hg.), *Aspekte der Zeit in der Musik. Alois Ickstadt zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 1997, S. 326–333.

3. Vgl. Patrick Müller, «Gestalten von Zeit – Gestalten von Raum. Zur Kammermusik von Isabel Mundry», in: *Luzerne Festival (hg.), Composers-in-Residence (Sommer 2003)*, Luzern 2003, S. 13–25.

4. Isabel Mundry, «Reden und Schweigen – über Anwesenheit und Abwesenheit begrifflichen Denkens in der Musik», in: M. Polth, O. Schwab-Felisch, Chr. Torau, *Klangstruktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, Stuttgart 2000, S. 237–253.

5. Ein erster Teil des Gesprächs ist publiziert in Patrick Müller, «Orte der Wahrnehmung. Isabel Mundry und Peter Zumthor im Gespräch», in: *Luzerne Festival (hg.), Composers-in-Residence (Sommer 2003)*, Luzern 2003, S. 49–63.

Atelier Zumthor
Haldenstein
Treppenhaus
© Shigeo Ogawa

Atelier Zumthor
Haldenstein
Treppenhaus
© Shigeo Ogawa



Atelier Zumthor
(Haldenstein):
Treppenhaus
(© Shigeo Ogawa)

ist. Im Alltag arbeiten wir eigentlich nie an der Form, wir arbeiten vielmehr an den Nutzungen, an der Technik, am Material und an dessen spezifischem Gewicht. Und wenn ich dies gesagt habe, mache ich eine Pause und gebe zu: Am Ende gibt es eine Nagelprobe, ich schaue mir das Entstandene an, es gibt eine Empfindung, und diese Empfindung muss im weitesten Sinne etwas mit Schönheit zu tun haben – in allen Schattierungen des Begriffes. Aber eigentlich denke ich, daran kann ich nicht arbeiten.

– *Isabel Mundry*: Wenn ich in Ihrem Atelier herumgehe, fällt mir beispielsweise auf, dass die Treppenflucht in das Untergeschoss kein Geländer hat. Ich registriere dies als eine Besonderheit und stelle sie, ohne weiter nachzudenken, in einen Zusammenhang mit dem Eingang, der im Verhältnis zu seiner Schmalheit sehr gross wirkt, weil er durch nichts unterteilt wird. An beiden Orten hat man das Gefühl, von der Räumlichkeit eingeladen zu werden, ohne Geräte und Gerüste. So fange ich an, Beziehungen herzustellen und auf die Wahrnehmung des Ganzen aufmerksam zu werden, selbst wenn ich mich nur auf einer Treppe bewege. Ich reagiere bei Gebäuden zunehmend empfindlich darauf, ob sie mir die Luft zu einer Wahrnehmung meiner Rauminterpretation lassen oder ob ich das Gefühl habe – so etwa beim Jüdischen Museum von Daniel Libeskind – mir werde eine Interpretation aufgedrückt.

– *Peter Zumthor*: Dort steht sogar geschrieben, was man empfinden soll: Der Architekt habe sich dies oder das gedacht, kann man auf Schautafeln lesen...

– *Isabel Mundry*: Doch selbst wenn es nicht geschrieben stünde, gibt einem das Gebäude vor, welche Perspektive man einzunehmen hat.

– *Peter Zumthor*: Ich denke, Architektur muss beides leisten – und dies mit Verstand. Sie muss ordnen, denn es gibt auch die Gefahr der Unübersichtlichkeit, des Chaos, sie soll aber auch loslassen können: Jeder Besucher kann dann selber bestimmen, wo und wie er geht, was er macht und wie er damit umgeht. Da versuche ich, genau zu sein. Im Thermalbad Vals beispielsweise gibt es zuerst eine Art Engführung, die sich langsam öffnet, es gibt eine Situation des Entdeckens, wo man gleichsam in der Schwebe bleibt, dann kommt die Schwelle des Labyrinths, schliesslich der Ausblick, der grosse Durchblick, bei dem klar wird, wo man sich befindet. Dies ist für mich das richtige Mass.

– *Isabel Mundry*: Für mich ist dieses Gegeneinander von Ordnen und Loslassen im Bereich der Interpretation eine sehr wichtige Frage. In der Neuen Musik gab es in der Folge der seriellen Musik eine Zeit lang die Vorstellung der perfekten Interpretation. Und darunter leide ich teilweise bis heute. Mir ist es wichtig, beim Komponieren extrem präzis zu sein, aber diese Präzision ist immer als ein Angebot an den Interpreten zu begreifen, nicht als ein Dogma. Deshalb reizt es mich, Genauigkeit zwar vorzugeben, von der aber klar sein soll, dass sie eine Relation ist – und kein Absolutes. So habe ich früher noch geschrieben, Viertel gleich Achtzig, jetzt schreibe ich eigentlich nur noch: Viertel gleich circa Achtzig – wobei auch dies manchmal noch zu viel ist. Vielleicht wage ich einmal, nur noch Temporelationen anzugeben – schneller, langsamer – oder nur Charaktereigenschaften, da habe ich allerdings noch meine Bedenken. Mich interessiert aber zunehmend das produktive Spannungsverhältnis zwischen Komponist und Interpret.

Natürlich ist dies bei Kammermusik einfacher. Ich hatte einmal Gelegenheit, mit dem Trompetenquartett von Markus Stockhausen an meiner Komposition *Geträumte Räume* zu

arbeiten. Er lebt auf einem Bauernhof, und wenn man probt, ist man eine Woche da, was eine gänzlich unübliche Probesituation schafft. Wir hatten die Zeit, den von mir niedergeschriebenen Gedanken in der Interpretation wirklich auf die Spur zu gehen. Es führte dazu, dass wir das Stück nochmals zerlegt haben, aber nicht im Sinne eines technischen Analysierens und wieder Zusammensetzens, sondern in der Arbeit an der Interpretation: Man fragt sich beispielsweise, wenn man eine Fermate hinzufügt, wie weit diese auch ihr Umfeld verwandelt und ob dort ebenfalls feine Änderungen vorgenommen werden müssen. So haben wir alle Relationen nochmals ausbalanciert und sind dann manchmal zu dem Entschluss gekommen, dass das beste Viertel im Tempo Sechzig ein Viertel im Tempo Vierzig ist. Ich fand dies außerordentlich interessant, mir ist aber auch klar, dass die Interpreten durch die Komposition zu solchen Möglichkeiten hingeführt werden müssen. Mich beschäftigt es, wie man aus dem extremen Individualitätsgedanken heutigen Komponierens heraus einen Spielraum für die Interpretation anbieten kann, obwohl es eine epochengreifende Interpretationstradition wie etwa im barocken Zeitalter kaum mehr gibt. Aber dies sind wohl Fragen, die bei Ihrer Arbeit eine weniger wichtige Rolle spielen.

– *Peter Zumthor*: Ich habe vorher von den Benutzern gesprochen, vergleichbar also den Hörern von Musik. Doch auch ich habe meine Interpreten, wenn ich ein Gebäude erfinde: Ich brauche zwischen fünfzig und fünfhundert Menschen, die mir dabei helfen. Meine Interpreten sind die Ingenieure und die Bauleute. Es ist ja auch bei den besten Plänen nicht so, dass alles Beschriebene ganz klar wäre. Beim Bauen habe ich dann meine Probe. Dabei gibt es auch bei mir dieses produktive Spannungsverhältnis, von dem Sie gesprochen haben: Ich muss eine grosse Gruppe von Menschen dazu bringen, mit einer gewissen Freude oder Begeisterung dieses Ding zu machen, das in der Regel nicht rentiert, weil die üblichen Preise immer von schneller Arbeit im Sinne eines falschen Effizienzbegriffes ausgehen. Ich muss in den Menschen ihren alten Handwerker- oder Ingenieurstolz hervorrufen können. Natürlich arbeite ich mit Leuten, die eine ähnliche Wellenlänge haben, die beispielsweise Ingenieure aus Passion und nicht des Geldes wegen sind. Wenn wir eine Idee haben, sind in der Regel rund fünfzig Prozent der Gedanken nicht Standard, und so muss man abklären, ob das überhaupt möglich ist. Es beginnt dann ein langer Dialog – wir nennen ihn «Pingpong» –, bis wir wissen, wann die Grenzen des Möglichen erreicht sind. Junge Architekten denken dann oft, sie würden nicht ernst genommen, wenn sie diese Grenzen überschreiten wollen oder wenn sie umgekehrt irrtümlich glauben, sie seien bereits erreicht.

– *Isabel Mundry*: Genau wie bei Orchesterproben...

– *Peter Zumthor*: Ich bin dann aber schon auch offen: Je besser die Handwerker, die Polierer, die Ingenieure sind, desto schöner ist es, wenn sie zurückkommen – vermutlich entspricht dies Ihrer Stockhausen-Erfahrung – und gewissermassen als meine Interpreten anregen, ob es nicht besser wäre, etwas so oder so anzupacken: Das sind dann die schönen Momente.

Komponieren Sie auch für die Hörer? Spielen sie bei Ihrer Arbeit eine Rolle oder komponieren Sie für sich selber?

– *Isabel Mundry*: Das ist eine schwierige Frage, die im Übrigen auch oft relativ aggressiv gestellt wird. Ich fände es eine Anmassung zu sagen, ich würde den Hörer kennen. Ich wünsche mir eigentlich, dass die Hörer möglichst verschieden sind, und im Grunde will ich gerade keine Musik schreiben,

Isabel Mundry;

«Geträumte
Räume»
für vier
Trompeten,
3. Satz,
Anfang

© Breitkopf
& Härtel

die den Hörer antizipiert, wo er also denkt – wie im Falle der Schautafeln bei Libeskind –: Aha, jetzt hat sich die Komponistin dies oder das gedacht. Ich interpretiere mich in dem Moment, in dem ich komponiere, ja selbst als Hörerin, aber so stehe ich neben anderen Hörern und nicht über ihnen. Ich glaube, ich schreibe eher eine Musik, die den Hörer darauf aufmerksam macht, dass es um das Hören selbst geht. Bei Kommentaren von Hörern habe ich manchmal das Gefühl, dass sie die Musik als einen Raum zwischen sich und mir wahrnehmen. Für mich ist dabei das Schönste, wenn meine Stücke – auch für mich selbst – immer wieder anders klingen.

Im Grunde ist es fast eine Paradoxie: Wenn ich komponiere, will ich so präzis und so bewusst wie möglich arbeiten, und zugleich habe ich das Gefühl, je mehr ich das tue, desto weniger verstehe ich das Resultat. Es ist dann etwas Subjektives geworden, was von meiner Subjektivität abgelöst ist, und ich habe den Eindruck, dass sich dies auch den Hörern vermittelt. Kürzlich hat mir jemand gesagt, dass ihm beim Hören eines meiner Stücke die Tränen gekommen sind. Und dies ist genau das Gegenteil vom kalkulierten Hörer.

Es ist vielleicht vergleichbar mit einer Szene aus Akira Kurosawas Film *Rashomon*, die mich nie losgelassen hat. Im Film wird die Geschichte von einem Mord von allen vier Beteiligten – inklusive dem Opfer – nochmals erzählt: Es

geht um ein Eifersuchtsdrama zwischen zwei Männern und einer Frau sowie einem Beobachter, der ebenfalls eine zwielichtige Rolle spielt. In einem Gerichtsprozess werden sie befragt, und jeder erzählt die Geschichte völlig anders, sogar der Mörder ist nicht immer der gleiche. In einer Szene erzählt der Getötete von dem ganzen Vorgang, und dann sei es plötzlich still geworden und er habe jemanden weinen gehört; unvermittelt merkt er, dass er selbst es war. Die ganze Strukturierung des Filmes, die Anlage der Erzählung und insbesondere jener Moment, wo der Impuls des Weinen ein völlig unbeabsichtigter ist, hat mich unerhört beeindruckt.

Dieser Impuls, der sich der Logik der Erzählung entzieht, und dennoch nur aus ihrem Inneren heraus und nicht aus externen Kategorien entstehen kann, lässt sich nicht antizipieren. Etwas in der Art suche ich eigentlich.

– Peter Zumthor: Auch meine eigene Erfahrung klingt vielleicht paradox, aber sie kommt dem Geschilderten nahe: Je subjektiver ich bin, je ehrlicher ich mich frage, ob das Ding, an dem ich arbeite, mir auch gefällt, desto grösser, so denke ich paradoxe Weise, ist der Grad an Objektivität. Ich werde manchmal gefragt, ob eine bestimmte Idee nicht zu persönlich sei und ob sie denn auch anderen gefallen könne; ich antworte dann: So besonders bin ich auch wieder nicht; wenn es mir gefällt, wird es auch den anderen gefallen. Die



*Kurbad Vals:
Aussen-
schwimmbad
(© Christian
Richters)*

Wahrscheinlichkeit scheint mir jedenfalls grösser, als wenn ich ein Gebäude bewusst für die anderen entwerfen würde. Was ist denn genau Ihr Interesse an Architektur?

– *Isabel Mundry*: Wir alle haben eine sehr allgemeine Vorstellung von Architektur, beispielsweise eines klar strukturierten Hauses. Je mehr ich aber der Frage nachgehe, was denn eigentlich ein Haus genau sei, desto mehr bemerke ich, dass es zwar gewisse Gegebenheiten hat, die wir relativ schnell erfassen können, aber im Grunde ein Ort ist, der eine bestimmte Form von Wahrnehmung ermöglicht und letztlich durch und durch von dieser bestimmt wird. Man kann zwar einen Grundriss und die Ganzheit imaginieren, aber sobald man einem Gebäude gegenübersteht, in es hinein- oder um es herumgeht, bemerkt man, dass es ein Spannungsverhältnis gibt zwischen seiner Wahrnehmung und seiner abstrakten Präsenz. Und dies beschäftigt mich beim Komponieren extrem. Ich verliere mich beim Schreiben schnell in Einzelheiten, und so ist es für mich äusserst wichtig zu wissen, in welchem architektonischen Umfeld sich diese Einzelheiten befinden. Insofern bin ich beim Komponieren ein Zwittrwesen zwischen dem Architekten, der das ganze Gebäude entwirft, und einem Besucher, der es erschliesst. In diesem Spannungsfeld befinde ich mich und versuche, mein Komponieren auch sehr bewusst darauf anzulegen.

Ich interessiere mich dabei auch für Stadtstrukturen. Vor zwei Jahren war ich kurz nacheinander in Chicago und in Tokyo. In Chicago hatte ich ständig den Eindruck, ich würde die ganze Zeit nach oben sehen, Gebäude präsentiert sich neben Gebäude, und in diesem Leseprozess gehe ich tiefer, sehe im fünften Stock ein Büro, zuunterst ein Burger King, darin einen Menschen, der einem Gedanken nachspinnt und vielleicht eine besondere Nase hat. Ausgehend vom Grossen, vom Hochhaus, gelange ich zum Irreversiblen, zum Subjekt, und dies ist für mich oft der letzte Punkt der Wahrnehmung gewesen. In Tokyo hingegen scheint, überspitzt gesagt, alles aus dem Bonsai herauszuwachsen. Ich steige die U-Bahn-Treppe hoch und sehe einen Regenschirm, der neben dem Eingang zu einem kleinen Wohnhaus steht, dahinter befinden sich Strassenzüge und grössere Häuser, schliesslich die Wolkenkratzer.

Diese beiden Stadtwahrnehmungen – eine aus dem Einzelnen heraus und aus dieser Perspektive dann unendlich komplex, die andere beginnend von einer Setzung, bis man zur Interpretation dieser Setzung gelangt – haben mich interessiert als eine musikalische Zustandsbeschreibung, aus der nun eine Komposition wird. Sie lotet aus, wie aus intimen Klängen, etwa dem Atemgeräusch einer Sängerin, Verzweigungen und grosse orchestrale Auffächerung erwachsen können und wie diese unter Umständen wiederum als Wand auf das Einzelne zurückschlagen. Tokyo entpricht dabei der Auffächerung aus dem Einzelnen, Intimen, Chicago steht demgegenüber für die Wand, und sowohl grossflächig wie auch kleinformat bestimmen beide Wahrnehmungsebenen die musikalische Struktur.

Beim Schreiben eines Stücks interpretiere ich also meine Vision, und wenn diese Interpretation schlüssig geworden ist, habe ich vielleicht das Glück, dass daraus auch eine schlüssige Komposition entstanden ist.

– *Peter Zumthor*: Beim Zuhören habe ich soeben viel gelernt über das Aufspannen des musikalischen Raumes – bei meiner Arbeit ist es tatsächlich einigermassen ähnlich. Interessant ist auch, wie Sie mit der musikalischen Zeit umgehen: Beim Hören Ihrer Musik wie überhaupt oft bei zeitgenössischer Musik habe ich eine eigentlich sehr konkrete Empfindung von der Gestaltung von Raum, aber auch von Zeit.

Auch ich brauche Zeit für meine Kisten, nicht in einer Sekunde hat man alles gesehen. Für mich als Architekten gibt es zwei Zeiten. Die eine ist der grosse Zeitraum eines Gebäudes im Leben der Menschen, der Stadt, der Landschaft. Wie nimmt das Gebäude die gelebte Zeit an? Ich stelle mir gerne vor, dass Häuser etwas von dem aufnehmen, was in ihnen über die Zeit gelebt wurde. Das ist schwer erklärbar, hat gar etwas mystisches, aber ich habe das Gefühl, dass ein Gebäude die Fähigkeit hat, gewisse Energien zu speichern und dadurch reicher zu werden.

Die andere Zeit ist die Erlebniszeit, in der ich ein Gebäude erfahre, und diese versuche ich zu gestalten. Ich bin mir bewusst, dass ich ein Haus von einer bestimmten Seite betrete, dass ich von hier nach dort gehe, was ich erlebe oder erleben möchte, was ich sehe und nicht sehe, ob ich mich allein fühlen soll oder nicht, ob ich Stimmen hören möchte oder ob es still sein soll. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten zwischen Engführung und Loslassen. Ein klassisches, aber auch immer spannendes Beispiel ist der Wechsel in der Architektur vom Innen zum Aussen: Was soll passieren, wenn ich den Innenraum betrete, ist er gross, klein, durchlässig, soll ich die Grenze kaum bemerken oder ist es ein Schlupfloch, muss ich meine Füsse leicht anheben oder gehe ich von festem Grund auf eine schiefe, hölzerne Ebene? Es ist ein Spiel zwischen Führung und Verführung, und dabei habe ich die zeitlich strukturierte Wahrnehmung eines Besuchers zu berücksichtigen.