

# KLANGS KOMPONIEREN ODER WENN DER RAUM MITSPIELT

Lieber Herr Gysin  
den nebenstehenden Lead überarbeite ich noch.  
Froh wäre ich daher, wenn Sie mir mitteilen wür-  
den, wer Ihnen die Auszeichnung des Stipendiums  
ausgerichtet hat.

## NUMEN (2013)

**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, Lu-  
dovic Thirvaudey, Beat Gysin

**Einrichten und Leitung Alte Musik:** Burkhard Kinzler

**Leitung Neue Musik:** Lukas Langlotz

**Stimmen:** WoEnsemble SoloVoices; Svea Schildknecht (Sopran), Francisca Näf (Alt), Jean J. Knutti (Tenor), Jean-Christophe Grof-  
fe (Bass)

**Streicher:** Egidius Streiff (Violine), Muriel Schweizer (Viola), Wiktor Kociuban (Lev Siv-  
kov) (Violoncello), Daniel Sailer (Kontrabass), Daniel Sailer

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

**Akkordeon:** Janina Büng

**Perkussion:** Sylwia Zytinska

**E-Gitarre:** Maurizio Grandinetti (Leonardo de  
Marchi)

**Aufführung:** 14./15.9.2013, Grossmünster,  
Zürich

**Programm:** [www.studio-klangraum.ch/stu-  
dio-klangraum/Projekte-Reservation.html](http://www.studio-klangraum.ch/studio-klangraum/Projekte-Reservation.html)

1. Burkhard Kinzler (\*1963)

Numen-Intermedien (UA):

I: Prolog

II: John Taverner (ca. 1490 – 1545): «In No-  
mine» (bearbeitet von B. Kinzler)

2. Beat Gysin (\*1968)

«Punkt und Gruppe» (UA)

3. Ludovic Thirvaudey (\*1980)

«In memoriam» (UA)

4. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

III: Picforth († ca. 1580): «In Nomine» (bear-  
beitet von B. Kinzler)

5. Daniel Ott (\*1960)

«9/5» (UA)

6. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

IV: John Bull (1562 od. 1563 – 1628): «In No-  
mine XII» (bearbeitet von B. Kinzler)

7. Lukas Langlotz (\*1971)

«Gewölbe» - drei Klangräume um den Psalm  
150 (UA)

8. Burkhard Kinzler

Numen-Intermedien (UA):

V: John Bull (1562 od. 1563 – 1628): «In No-  
mine IX» (bearbeitet von B. Kinzler)

Während Architekten den Raum optisch auszuleuchten versuchen, lotet der Komponist Beat Gysin ihn akustisch aus. Unter dem Begriff «aurale Archi-  
tektur» versammelt er verschiedene Projekte, in denen sich Raum, Musik  
und Szenographie treffen. Er passt die Räume der Musik oder die Musik  
den Räumen an. 2012 hat er einen Stipendienaufenthalt in Paris gewonnen,  
während dessen er das Projekt des Drehraums entwickelt hat.

**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, um zwei Beispiele zu nennen: 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 mei-  
nem Kopf explodierte. Das Orchester wurde 3-dimensional. Ich war so überwältigt, dass ich  
vom Velo absteigen musste. Inzwischen kann ich dieses Erlebnis der räumlichen Musikima-  
gination heraufbeschwören. Dann spielte ich in einem Schlagzeugensemble, das John Ca-  
ges 1939 komponierte «First Construction (in Metal)» einstudierte. Als Aufführungsort  
schlug ich – nachdem ich ganz Basel abgeklappert hatte – eine Garage vor. Deren Betrei-  
ber bauten eine Kulisserie 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 5. Para-  
meter dazu. Wenn man einmal mit dem Gedanken infiziert ist, kann man nicht mehr anders.  
Und für die kompositorische Forschung ist ein offenes Feld; würde ich über Klangfarben for-  
schen, wäre dort schon fast alles gemacht, auch über Dynamik gibts nicht mehr viel Neues  
zu entdecken. Daher schätze ich mich glücklich, dass ich durch Zufall – durch Ereignisse,  
durch Erlebnisse – auf etwas gestossen bin, das auch im 21. Jahrhundert noch etwas Neu-  
es 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 Raumküns-  
te, Musik dagegen als Zeitkunst. Was er dabei nicht thematisiert hat, ist, dass Musik, Zeit-  
kunst 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 Phäno-  
men 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 entste-  
hen zu lassen, einen Windhauch oder ein Lebewesen, das sich rührt. Der visuelle Raum hin-  
gegen 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 schwie-  
rig zu erläutern.

Lieber Herr Gysin  
das nebenstehende Bild finde attraktiv, um das Zusammenspiel von Licht und Ton zu illustrieren. Haben Sie es evtl. in höherer Auflösung? Und sind Sie der Urheber?



01 Bildlegende folgt (Foto: Quelle)

**TEC21:** Und, wie stellen Sie es an, den Architekten diesen Unterschied nahe bringen?

**Gysin:** In architektonischer Hinsicht das 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.

Und dann gab es drei Architekten, die den Raum à tout prix vorher sehen wollten. Sie insistierten so lange bis wir nachgaben – nicht, ohne sie zu warnen, dass sie sich das Erlebnis vermasseln würden. Denn es handelte sich um einen aus optischer Sicht grausigen 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 durchstrukturierten / -komponierten Forschungsanlage/-disposition.

**Gysin:** Als ausgebildeter Chemiker bin ich auch noch Wissenschaftler und denke sehr abstrakt, was für mich aber 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 wachsen kann und 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.

**TEC21:** Das bringt auch etwas zurück, dessen die Musik durch ihre Konservierung und ihre Reproduzierbarkeit verlustig ging: die Einmaligkeit des Erlebnisses. Die Musik findet statt im Moment ihrer Entstehung. Das heisst die Berücksichtigung des Raums «rehabilitiert» ausgerechnet die Musik als Zeitkunst im Sinne der Vergänglichkeit.

**Gysin:** 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.

Mit einer Tonaufnahme möchten wir ausserdem die verschiedenen akustischen Räume einfangen: den allozentrischen, den egozentrischen und die verschiedenen Teilräume, die sich dazwischen ergeben.

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.

**TEC21:** Das zweite Experiment, die Überlagerung verschiedener akustischer Räume haben Sie in «Feigels Mosaik»<sup>3</sup> erprobt – ein äusserst intimes 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. Ausserdem haben wir im Laufe des Konzerts die Decke allmählich abgesenkt, um die akustische Qualität des realen Raums zu verändern.

**TEC21:** Die dritte Idee, die Sie angesprochen haben, verweist auf «Modula», 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 sogar recht weit gediehen. Es bestehen bereits einige Modelle von Raumkonzeptionen, die ich unter dem Titel «Adyton» – zum Teil in Eigenregie, zum Teil in Zusammenarbeit mit Architekten – entwickelt habe und die in einem europäischen Patent zusammengefasst sind. Die Umsetzung ist indes noch Zukunftsmusik. Konkretere Gestalt nimmt gegenwärtig der Karussell-Gedanke in dem Projekt «Modula» 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 nahe am Publikum vorbeikommt, jeweils für einen Moment kaum 20 Zentimeter hinter dem Ohr des einzelnen Zuhörers auftaucht und wieder weggehen würde. Wenn das noch dazu eine besonders schöne Stimme ist, wird sich ein intensiver Musikgenuss einstellen.

**TEC21:**...die Stimme erklingt also im Intimfeld, und entfernt sich dann ins Unendliche...

**Gysin:** Ja genau, und dann ist vielleicht ganz in der Mitte ein einzelnes Instrument, eine Geige etwa, als konstantes 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 gehen Sie beim Komponieren konkret vor?

**Gysin:** Im Vordergrund stehen akustische Feldversuche. Ich gehe in Basel jeweils an die Herbstmesse und fahre dort Karussell. Ich bewege mich auf dem Fahrrad oder spaziere zu Fuss im Kreis und schaue, wie sich das anhört. Eine Kreisbahn hat ein riesiges Potenzial. Dann werde ich mir 10 oder 15 Hörsituationen ausdenken, die mich interessieren und die ich auch für den Hörer als spannend erachte. Diese muss ich dann natürlich auch in einen Zusammenhang bringen, um ein Erlebnis zu konstruieren.

**TEC21:** Der Raum, auf den Sie Ihre Komposition 1:1 abstimmen können, existiert bereits?

**Gysin:** Nein, diesen zu bauen, wird Aufgabe des Regisseurs sein. Dennoch weichen wir von der klassischen Reihenfolge ab, wonach der Komponist die Zeitstruktur entwirft und der Regisseur dann die Raumstruktur dazu erfindet. Indem wir – vorgesehen sind vier Komponisten – eine abstrakte Raumstruktur, das Karussell, voraussetzen, sind wir nicht nur Komponisten, sondern – zumindest bis zu einem gewissen Grad – auch Raumentwickler. Wir «pfuschen» dem Regisseur etwas «ins Handwerk», indem wir den Raum mitdenken.

**TEC21:** Der Aufführungsort steht schon fest?

**Gysin:** Aufgeführt werden soll es im Theater Basel im Mai 2015, sodass es gewissermassen der Abschluss der Ära Georges Delnons wird.

Geplant ist, das Theater mit «Modula» im Rahmen eines zweitägigen Festivals zu bespielen – mit vier Ensembles und jeweils 20minütigen 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:** Kinästhetik ist im wahrsten Sinn des Wortes das Movens Ihrer Konzeptionen – seien es nun die Musiker/Sänger, das Publikum oder die Räume, die sich bewegen. Um die Viel-

Lieber Herr Gysin

wenn es Platz hat, würde ich den Text zu Feigels Mosaik – leicht gekürzt – gerne zitieren und hoffe, Sie sind einverstanden

## 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.

Neben diesem arbeitstechnischen Verwandtsein nähert sich die Musik den Gedichten 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 Klangfülle darauf ein.

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, so dass 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

**Komposition, künstl. 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

falt 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 Modula (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 (Modula, Adyton) greifen Sie auch in den architektonischen Raum ein, um die raumakustische Qualität zu beeinflussen. Dieses Potenzial wird auch mit dem Karussell nicht erschöpft sein, wenn ich Sie richtig verstanden habe?

**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.<sup>3</sup>

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

**Gysin:** Der Raum bestand eigentlich nur 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, ihrer Kleider, Haare, etc. im Vergleich zur Fläche der Drehtüren so gross, dass man den Unterschied zwischen schallhartem und schallweichem Raum kaum mehr bemerken würde. beeinträchtigte dadurch die intendierte Wirkung enorm.

Trotzdem war es eine tolle Idee, und ich habe das Gefühl, dass die Disziplinen Szenografie, Architektur und Bühnenbild so weit sind, dass es möglich ist, solche Räume zu entwickeln, auch mit Robotertechnik, wie wir es mit dem Adyton vorhaben. Das wird auf unsere Hörgegewohnheiten einwirken; es wird die Konzertrituale verändern, mit kleineren Gruppen, dafür mehrmaligen Aufführungen; es wird die Komposition und die Interpretation beeinflussen. Es wird mehr ums Intime gehen, nicht mehr um den grossen Star auf der Bühne...

**Dr. Aldo Rota,** [rota@tec21.ch](mailto:rota@tec21.ch), **Dr. Rahel Hartmann Schweizer,** [hartmann@tec21.ch](mailto:hartmann@tec21.ch)

#### Anmerkungen / Literatur

<sup>1</sup> Text zu Beat Furrer folgt...