

Es sind Kindheitserlebnisse von Weite, Klang und Landschaft, die fünfundzwanzig Jahre später zur Entwicklung meines Integral-Art-Konzeptes beitrugen¹. Denn schon als kleiner Junge hatten mich die Bewegungen, der Hall und die Verebbungen von Klängen in Räumen und Landschaften außerordentlich fasziniert. Zunächst schrieb ich – meist mit konkreten Räumen im Hinterkopf – einige Jahre Musik-im-Raum-Kompositionen. Danach war es logisch, darüber hinauszugehen. So entwickelte ich das Integral-Art-Konzept, das sechs Domänen enthält, die größtenteils auf andere Aufführungsformen und Orte hinauslaufen, als Konzertsaal und Opernhaus es sind. Eine dieser Domänen heißt: ZEITKLANG/KLANGZEIT IN LANDSCHAFT UND ARCHITEKTUR. Nachdem wir 1988 dafür einen radikalen Ortswechsel vollzogen hatten (entweder man wirft seine Konzepte in den Papierkorb oder tritt für ihre Umsetzung ein) und per Ausreiseartrag dem Käfig DDR entkommen waren, habe ich 1990-93 die praktische Arbeit der *Bauhütte Klangzeit Wuppertal* unter den Titel dieser Domäne gestellt. Es ist die Domäne, der meine Arbeit der 90er Jahre vor allem gewidmet war. Einige gedankliche Hintergründe dazu sollen hier genannt sein.

Der erste Gedanke besagt, daß die Neuordnungen des musikalischen Materials (wie sie etwa bei Schönberg und Webern ihren Anfang nahmen und im Serialismus oder mit der Einbeziehung des Zufalls weitergeführt wurden) künstlerische und kulturelle Innovationspotenzen in sich bergen, die weit über den Konzertsaal und das Opernhaus hinausweisen. Sie beinhalten so etwas wie einen Sprengstoff für die – unter den Repräsentationsprämissen vergangener Zeiten entwickelten – kulturellen Rahmenseetzungen und können naturgemäß nicht mit ihnen harmonieren. Da die Konzertsäle und Opernhäuser zudem in den meisten Fällen durch Interpreten und durch ein Publikum besetzt sind, die den Entwicklungen der neuen Musik nur in den seltensten Fällen aufgeschlossen gegenüber stehen, gelingt der Versuch selten, neue Musik und neue Aufführungsformen in die alten Institutionen hineinzubringen. Demgegenüber scheint es sinnvoll, Orte zu suchen, die unbesetzt und geeignet genug sind, um mit Neuordnungen des musikalischen Materials und ungewohnten künstlerischen Wahrnehmungsqualitäten zu harmonieren.

Der zweite Gedanke besteht darin, daß die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zahlreiche Ansätze liefert, über Konzertsaal und Opernhaus hinauszudenken. Claude Debussy beschrieb in seinem Aufsatz *Musik im Freien* »die Möglichkeit einer Musik, die besonders

Johannes Wallmann

»Die Erde mit den Ohren umarmen...«

Projekte jenseits des Konzertsaals

für's Freie geschaffen ist«. Charles Ives' Idee der *Universe Symphonie*, die ebenfalls für Aufführungen im Freien gedacht war, rührte aus dem Erlebnis der Gleichzeitigkeit »aufeinander nicht bezogener musikalischer Ereignisse«. Eric Satie formulierte die Idee einer *musique d'ameublement* und schrieb: »man muß versuchen, eine *musique d'ameublement* zu realisieren, ... die Teil der Geräusche der Umgebung ist.« John Cage öffnete das Fenster seines New Yorker Appartements und erklärte die Straßengeräusche, die hereindringen, zu Musik. Und Murray Schafers Theorie der »Akustischen Ökologie« kann als Erwiderung auf Cage verstanden werden. Diese Ansätze betreffen einerseits die Wahl konkreter Orte, andererseits die Frage danach, was Musik überhaupt sei. Meines Erachtens wird es künftig um die Neubestimmung von Musik als einer bewußteren akustischen Gestaltung der menschlichen Lebenswelten überhaupt gehen. Das heißt u.a. auch, Stille zu schaffen. Vor den Komponisten der Zukunft liegt damit ein weites Tätigkeitsfeld jenseits des Konzertsaals.

Der dritte Gedanke betrifft die Frage nach denkbaren Aufgabenstellungen künftiger Künstlergenerationen. Die künstlerischen Neulanderkundungen des 20. Jahrhunderts haben den allergrößten Teil der weißen Flecken auf ihren Landkarten des Neuen bereits getilgt. Heute ist alles denkbar, aber es ist kaum noch ein Vergnügen, den Versuchen beizuwohnen, das Neue mit dem noch Neueren zu übertrumpfen. Wie die Neuaufgüsse alter Schablonen wirkt das Immer-noch-neuer-sein wollen, weil es eine einstmals aktuelle Geisteshaltung repetiert, die bereits weitgehend ihre Pflicht erfüllt hat.

Die große Aufgabe künftiger Künstlergenerationen wird meines Erachtens darin liegen, daß sie »ins Große denkend« das erungene Neuland auf seine kulturellen Implikationen prüft und die als essentiell erkannten Werte mit künstlerischer und handwerklicher Kompetenz in die Zentren gesellschaftlichen Lebens implementiert. Hierbei wird es wohl kaum um die Materialfetischismen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehen, sondern in erster Linie um die künstlerische Wahrneh-

1 Vgl. *Positionen*, 6/7 1991, S. 16-19

2 Das »Soziale« betrifft, im Verständnis des Autors, über das »Soziale« hinaus alle Bereiche gesellschaftlichen Tätigseins. (Anm. d. Red.)

mung integraler Zusammenhänge (universeller, sozialer², individueller Art), die mit den jeweiligen Orten und Daten verbunden werden können. Diese Wahrnehmung integraler Zusammenhänge kann durchaus »neu« und verrückt sein, wenn auch nicht um des Neuen und Verrückten, sondern um der Wahrnehmung der integralen Zusammenhänge willen. Vermutlich werden das nur uneitle künstlerische Projekte und Überlegungen, die den Mut zu dem von Buckminster Fuller geforderten »Denken ins Große« aufbringen, schaffen können.

Ein weiterer Gedanke betrifft die vielgeschmähte Frage nach dem Verhältnis von Kultur und Kunst. Ein neues Verständnis dessen, was Kultur und Kunst in einer künftigen Gesellschaft ausmachen könnte, ist dringend notwendig. Ich kann an dieser Stelle nur versuchen, die Idee einer Antwort zu skizzieren: Kultur wäre nach dieser Idee als ein dynamischer Prozeß zu verstehen, der die Verknüpfung der unterschiedlichen Daseinsebenen menschlichen Lebens zu gewährleisten hat. Dafür bedarf es konkreter Strukturen, die – vergleichbar der Hardware eines Computers – ein bestimmtes Informations-, Regel- und Energie-Übertragungssystem bilden. Während dieses System als »Kultur« zu bezeichnen wäre, wäre Kunst die »Software« und eine Form der Energie selbst. Doch was sollte das für Energie sein? So, wie Information eine spezielle Form von Energie ist, so ist die integrale Intelligenzleistung von Kunst eine spezielle Form von Information. Das Wörtchen »integral« ist dabei Programm. Es meint nicht nur die gegenseitige Ergänzung von Rationalem und Emotionalem, von Synthetischem und Analytischem, von Individuellem-Sozialem-Universellem, nicht nur die interdisziplinäre Zusammenarbeit. Sondern es meint die Wahrnehmung von Gesamtzusammenhang als einen dynamischen Prozeß, in dem sich die unterschiedlichsten Teile synergetisch ergänzen. Auch wenn dieser Gesamtzusammenhang offen ist und niemals als Ganzes wahrgenommen werden kann, so kann er stets in seinen Teilen und deren Form, Farbe, Klang wahrnehmbar sein. Im Hinblick darauf besteht für den Komponisten nicht mehr allein die Frage der Wahl und der Komposition des Klangmaterials, sondern ebenso die Wahl des Ortes sowie die der intelligenten Verknüpfung aller damit zusammenhängenden Randbedingungen. Da jeder Ort ganz spezifische Möglichkeiten enthält, ist eine jeweils ganz konkrete orts- und zeitbezogene kompositorische Strukturgebung unabdingbar.

Hier beginnt nun meine konkrete künstlerische Arbeit, die teils mit sehr aufwendigen

Recherche-Arbeiten verbunden ist und, wenn auch nicht das Spektakuläre, so doch alles Spektakel zu vermeiden sucht. Ihr liegt die Lust auf musikalische Erfahrungen integraler Zusammenhänge zugrunde, die in Konzert- und Opernhäusern nicht möglich sind. Neben meinem Interesse an stringenten kompositorischen Strukturen steht bei mir ganz vorn ein ursprüngliches Interesse an den Akustiken architektonischer und landschaftlicher Gegebenheiten. Sie bilden für mich den großen Reiz und die wichtige Motivation, die Realisierung eines Projektes durchzubringen. Das Glück, speziell für die Akustik von Räumen und Landschaften kompositorisch zu arbeiten, hat etwas mit den sensiblen akustischen Relationen von Entfernungen zu tun, mit dem lauter und leiser, dem Stärker- und Schwächerwerden der Klänge, aber auch mit der Resonanz oder der Brechung von Schall und Hall. Es ist etwas ganz Wunderbares, Klänge von fern heranziehen und sich wieder entfernen zu hören, wie etwa bei *Klang Felsen Helgoland*, wo an einem achthundertfünfzig Meter langen Abschnitt am Fuße der schroffen Felsenküste, computergesteuert über sechs große Boxenaufbauten live erzeugte Klänge der Helgoländer Orgel entlangwanderten, wobei es klang, als würde das Meer singen. Ebenso spannend ist es – wie zum Beispiel bei *Zeit-Klang-Landschaft* – das Wechselspiel zwischen nahen und fernen instrumentalen Klängen innerhalb eines domartig klingenden Baumbestandes auf einer großen Wiese, etwa im Goethe-Park bei Weimar, zu verfolgen. Die Akustiken von Landschaften und Räumen sprechen eine eigene Sprache. Auf sie muß sich der Komponist voll einlassen, wenn Synergien als Ergebnis der gegenseitigen Ergänzung – hier von natürlichem Vorhandensein und künstlerischem Gestalten – entstehen sollen. Integral geht es darum, Gesamtzusammenhang anstatt den Ich-Ausdruck des Künstlers erlebbar werden zu lassen. Die Einbeziehung aller Randbedingungen, wie zum Beispiel das Singen der Vögel, die weit entfernten Verkehrsgeräusche, die Stille des Nachthimmels bilden dafür die Voraussetzung.

Auch die komplizierte Akustik des Berliner Domes am Lustgarten, in der die nachfolgenden Töne meistens von dem starken Nachhall der zuvor erklangenen erschlagen werden, war eine Herausforderung, wenn auch ganz anderer Art. Hier zum Beispiel habe ich neben der räumlichen Aufteilung der Orchestergruppen und Soprane mit bestimmten Klangskalen gearbeitet, durch die die vorangegangenen Töne die nachfolgenden unterstützten, anstatt sie zu erschlagen. Das Ergebnis war eine klare Durchhörbarkeit dieses sonst kaum

GLOCKEN REQUIEM DRESDEN

© o. Wallmann
1534/35

Stunde/Minute 21.52

lfd HR-Nr. S.Ton

Nr. LstNr. Gewi.

Sekunden: 0 02 04 06 08 10 12 14 16 18 20 22 24 26 28

				Kg																												
Wilsdorf	100	N/15	44	a ^h (a ^h)	[Musical notation]																											
	102	N15	102	g ^h (g ^h)	[Musical notation]																											
	103		170	e ^h (e ^h)	[Musical notation]																											
	104	Mik.			[Musical notation]																											
	105	C-Mik.N1			[Musical notation]																											
	106	C-Mik.N2			[Musical notation]																											
	107	C-Mik.N3			[Musical notation]																											
Annab. Marienbr.	108	W/01	620	g ^h (g ^h)	[Musical notation]																											
	109	KM0	1250	d ^h (d ^h)	[Musical notation]																											
	110		2500	b ^h (b ^h)	[Musical notation]																											
	111		5000	a ^h (a ^h)	[Musical notation]																											
	112	Mik.			[Musical notation]																											
	113	W/02	325	h ^h (h ^h)	[Musical notation]																											
	114	M2	560	d ^h (d ^h)	[Musical notation]																											
	115	Mik.			[Musical notation]																											
	116	W/03	300	h ^h (h ^h)	[Musical notation]																											
	117	M8	450	a ^h (a ^h)	[Musical notation]																											
	118		800	fis	[Musical notation]																											
Friedrichsbr.	119	Mik.		(fis/a)	[Musical notation]																											
	120	W/04	911	fis	[Musical notation]																											
	121	W8	1390	es ^h (es ^h)	[Musical notation]																											
	122	Mik.			[Musical notation]																											
	123	W/05	210	es ^h (es ^h)	[Musical notation]																											
	124	W10	325	c ^h (c ^h)	[Musical notation]																											
	125		550	as ^h (as ^h)	[Musical notation]																											
	126	Mik.		e ^h	[Musical notation]																											
	127	W/06	540	a ^h (a ^h)	[Musical notation]																											
	128	W4	900	fis	[Musical notation]																											
Heilandsk.	129		2250	a ^h /d	[Musical notation]																											
	130	Mik.		(a/d)	[Musical notation]																											
	131	W/07	H	as ^h (as)	[Musical notation]																											
	132	KW1;Mik.			[Musical notation]																											
	133	W/08	H	gis ^h	[Musical notation]																											
	134	N35;Mik.			[Musical notation]																											
	135	W/09	925	g ^h (g ^h)	[Musical notation]																											
Bismarck	136	W2	1710	e ^h (e ^h)	[Musical notation]																											
	137		3015	des ^h (des)	[Musical notation]																											
	138	Mik.		le ^h	[Musical notation]																											
	139	W/10	200	c	[Musical notation]																											
Karlitz	140	N7	400	gis ^h (gis)	[Musical notation]																											
	141		850	fis	[Musical notation]																											
	142	Mik.		cgis/d	[Musical notation]																											
Gorbitz	143	W/11	700	as ^h (a)	[Musical notation]																											
	144	W7	1000	f ^h (f ^h)	[Musical notation]																											
	145		1700	d ^h (d ^h)	[Musical notation]																											
	146	Mik.			[Musical notation]																											
147	C-Mik.W1			[Musical notation]																												
148	C-Mik.W2			[Musical notation]																												
149	C-Mik.W3			[Musical notation]																												

durchhörbaren Raumes. Zudem implementierte ich für die Dauer der Aufführung dem Dom, der einstmals als Denkmalskirche für die Repräsentanten des preußischen Militärstaates errichtet wurde, durch die Musik und durch die in die Partitur geschriebenen Zukunfts-Texte von Rosa Luxemburg, Anne Frank, Dietrich Bonhoeffer und Rudolf Bahro eine Denkrichtung, die durch die Widmung der CD zugunsten von amnesty international unterstrichen wurde.

Um den integralen Ansatz ging es ebenfalls bei meinem *Projekt für die Wuppertaler Schwebebahn*. Ich konzipierte in drei Schichten tausende von Klangvarianten, die sich – erzeugt durch einen computergesteuerten Synthesizer und ein Mikrofon am Fahrgestell – tageszeitenabhängig veränderten und mit den Eigengeräuschen der Schwebebahn vermischten. Auch hier eine Gratwanderung. Während zahlreiche Fahrgäste lange Wartezeiten in Kauf nahmen, um mit der Bahn fahren und die Klänge hören zu können, gab es Protest seitens des Gewerkschaftsvorsitzenden, der sich übergangen fühlte. Andere Schwierigkeiten gab es bei der Realisierung des *Glocken Requiem* in Dresden, einer Komposition für einhundertneunundzwanzig Kirchenglocken. Glocken durften nach dem Willen der evangelischen Kirchenleitung Sachsen nicht als Musikinstrumente genutzt werden. Es waren viele Verhandlungen und es war vor allem viel Unterstützung von unterschiedlichsten Seiten notwendig, bis die erforderlichen Genehmigungen erteilt wurden. Die sekundengenaue Komposition, die von zirka sechsundneunzig Mitwirkenden entsprechend der einhundertzwanzig Zentimeter langen und dreihundertachtundzwanzig Seiten umfassenden Partitur auf Grundlage von Funkuhrweckern ausgeführt wurde, hatte neben der genauen Komposition der Klänge und Tonhöhen auch landschaftliche Verläufe. Bei der Komposition saß ich vor der Landkarte mit den Aufnahmen der einzeln recherchierten Glocken im Kopfhörer und legte die Strukturen dementsprechend an, wobei es sowohl auf die Ausgewogenheit zwischen der Gesamtkomposition aller Geläute, den mosaikartigen Teilkompositionen für die einzelnen Geläute, den landschaftlichen Verläufen von Ort zu Ort und der Fassung für die Rundfunk-Liveübertragung ankam. Und es war ein kleiner Kulturkampf, diese alten Instrumente tatsächlich als Instrumente eines Musikwerkes zu nutzen, sie zu vernetzen und mit ihnen ein ganz neues und anderes Erlebnis ihres Zusammenklingens zu ermöglichen. Auch dieses Requiem, das ich sowohl den Opfern der Zerstörung Dresdens durch anglo-

10 amerikanische Bomber am 13. Februar 1945

gewidmet hatte sowie den »Kindern als Trägern der Zukunft«, erhielt durch die Herausgabe der CD zugunsten von *terres des hommes* noch eine besondere Bedeutung.

Ein Essential meiner Projekte ist die Live-Erzeugung bzw. Live-Übertragung der Klänge. Was den Raum und den Klang der Landschaft betrifft, ist keines dieser Projekte reproduzierbar; die Wahrnehmung des Raumes oder der landschaftlichen Zusammenhänge bleibt bei CD-Reproduktionen oder Rundfunk-Liveübertragungen zwangsläufig auf der Strecke. Dafür lassen diese ihrerseits Reize der Komposition hörbar werden, die ohne Mikrofone kaum in Erscheinung treten können. So sind meine bisherigen Arbeiten in gewisser Weise nicht reproduzierbar.

Und das wird in den meisten Fällen voraussichtlich so bleiben. Eine Ausnahme wird *ARIA – für 7 Soprane und 7 Soundscapes von 7 Orten der Erde* sein. Diese Komposition ist von vornherein auf die radiophone Fassung angelegt. Klänge von allen Erdteilen werden gleichzeitig oder im Wechselspiel live übertragen zu hören sein und es ermöglichen, mit den Ohren gleichzeitig an verschiedenen Orten der Erde zu sein, die Erde sozusagen mit den Ohren »zu umarmen«. Nicht zuletzt sind für mich seit 1996 im Rahmen der KRYPTONALE die alten Wasserspeicher im Berliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg eine ständige Herausforderung, raum- und ortsbezogen zu arbeiten. Diese architektonisch äußerst interessanten, aber akustisch problematischen Räume erfordern immer wieder andere spezielle Problemlösungen, was sie zu einem guten Ort für raum- und ortsbezogenes künstlerisches Arbeiten macht.

Noch ein Wort zum Publikum. Bei meinen verschiedenen Projekten, zu denen teils tausende Menschen kamen, habe ich immer wieder erfahren, was für ein interessiertes und still zuhörendes Publikum es für solche Musik geben kann. Die offene Situation erlaubt es zu gehen, aber sehr viele Menschen bleiben oder kommen immer wieder.

Was unterscheidet nun das integrale künstlerische Arbeiten von anderen Herangehensweisen? Integral meint hier zuallererst, avancierte Kunst und Lebensalltag miteinander zu verbinden, sie in zentrale Orte gesellschaftlichen Lebens einzubringen. Und es meint ein sehr spezielles raum- und ortsbezogenes künstlerisches Arbeiten, das im Zusammenwirken mit vorgefundenen architektonischen, landschaftlichen und anderweitigen Gegebenheiten einen hochdifferenzierten Zusammenhang wahrnehmbar macht. Die Wahrnehmung dieses hochdifferenzierten Zusammenhanges sollte weit über die Person, die Kunst- bzw. Musiksprache und Zeit des jeweiligen Künst-

lers hinausgehen und in Laut, Form und Farbe auf den Ausgleich sowie die zeitgemäße Interaktion zwischen Individuellem-Sozialem-Universellem gerichtet sein. Ort und Zeitpunkt sowie das Zusammenwirken der unterschiedlichen Teile einer entsprechenden Performance bilden einen Fokus, durch deren Synergien der über die Teile hinausgehende Zusammenhang aufscheint. Avancierte integrale Kunst geschieht in diesem Sinne nicht um ihrer selbst willen und schon gar nicht, um in expressionistischer Manier dem Ich des Künstlers zu frönen, sondern um integrale (also auf einen Gesamtzusammenhang gerichtete) Intelligenz und Energie gesellschaftlich zu kommunizieren. Ein avanciertes kompositorisches Handwerk ist dafür ebenso Voraussetzung wie eingehende theoretische Reflexionen.

In *Positionen* 8/1991 habe ich in meinem Aufsatz *Für eine neue Avantgarde* in Replik auf den berühmten Ausspruch von Pierre Boulez darauf hingewiesen, daß eine neue Avantgarde Opernhäuser Opernhäuser sein lassen sollte und ein öffentlich wirksames, kulturelles Terrain und Instrumentarium außerhalb dieser beanspruchen solle. Gerade angesichts dessen, daß die in ihren Traditionen und Ritualen gefangenen Opern- und Konzerthäuser die finanziellen Ressourcen weitestgehend absorbieren, scheint mir nach den Erfahrungen der vergangenen zehn Jahre diese Forderung viel zu brav. Es bedarf dringend gesicherter materieller Grundlagen, damit Projekte außerhalb der eingefahrenen Gleise eine bessere Basis und Chance ihrer Realisierung bekommen. Dazu werden auch Neuorientierungen innerhalb der GEMA gehören müssen, die ihrer diesbezüglichen kulturellen Innovations-Verantwortung gegenwärtig nicht gerecht wird, ja, die genannten innovativen Entwicklungen weitestgehend blockiert. Wohl kaum ein Komponist kann es sich auf Dauer leisten zu ignorieren, daß die GEMA entsprechende Klang-Projekte unter den am schlechtesten abgoltene Kategorien verrechnet. Er ist finanziell gezwungen, die herkömmlichen GEMA-Kategorien zu bedienen, was künstlerisch und kulturell gesehen ein unhaltbarer Zustand ist. Was die traditionellen Kulturinstitutionen, insbesondere die der Musik betrifft, so haben diese kaum Kompetenz für die Kommunikation aktuell avancierter Intelligenzleistungen entwickelt und dienen hauptsächlich als Hör- und Sehrohre zurück in die Vergangenheit. Es ist tatsächlich eine Frage, welchen aktuellen Beitrag sie für den Intelligenztransfer in der Gesellschaft überhaupt noch leisten. Ich bin zwar nicht der Meinung, daß im Kulturbereich eine einzige

Mark eingespart werden darf, aber eine Umschichtung zugunsten avancierten künstlerischen Schaffens ist notwendiger denn je und wäre für die Gesellschaft ein großer Gewinn an intelligenter Kommunikation. Zugleich wäre eine stichhaltige Kritik an der alten Avantgarde, die um der Reinheit ihrer »ästhetischen« Ideen willen schnell zu Verurteilungen anderer bereit war, notwendiger denn je. Nicht, um deren Verdienste zu schmälern, sondern um zu verifizieren, wo sie möglicherweise zu kurz griff und ob nicht manch einer ihrer Vertreter die künstlerische Weiterentwicklung der Gedanken der Moderne (die meines Erachtens noch immer an ihren Anfängen steht) auf den eitlen Altären des individuellen Erfolges opferte. Seitens der nachkommenden Künstler ist – möglicherweise infolge dessen – teils Frustration, teils ein orientierungslos wohlfeiles Verhalten zu konstatieren, seitens der Veranstalter und Macher sind es die Machtpositionen, die jede Kritik leicht schon im Munde zu ersticken vermögen. Insoweit wie die alte Avantgarde nach ihren interessanten Aufbrüchen sich und die ihr nachwachsende Künstlergeneration den Rahmensetzungen der Konzert- und Opernhäuser und denen der Macher überließ, verlor sie für die betreffenden Entwicklungen der Moderne ihre richtungsweisende Kompetenz. Damit war jenen Rahmensetzungen Vorschub geleistet, die avanciertes Musikdenken an den Rand drängen. Die Moderne (als die Epoche, in der der Mensch sein Dasein im Hinblick auf große Zusammenhänge bewußt gestaltend in die Hand nehmen muß, wenn er seiner Spezies ein Überleben gewährleisten will – und welches Recht hätte er, dies zu unterlassen?) ist auf die Entwicklung und den Transfer von avanciert integralen Intelligenzleistungen angewiesen. Denn die Gesellschaft der Zukunft wird nur so intelligent und überlebensfähig sein, wie sie im Hinblick auf den Gesamtzusammenhang des Lebens hoch entwickelte integrale Intelligenzleistungen gesellschaftlich kommuniziert. Dazu braucht es »Kunst« und dazu braucht »Kunst« neue Orte, mit denen sie ihren Aufgabenstellungen auf effektive Weise gerecht werden kann. Am Beginn des neuen Jahrtausends wäre es an der Zeit, dafür vernünftige institutionelle Grundlagen zu schaffen. ■

Auswahl ortsbezogener Musik

Kreisspiel für 3 Gruppen (Musik im Raum/ Kosmos des Spiels, Studiotheater des Kulturpalastes Dresden, 1976); *Synopsis – Musik im Raum* mit Projektionen von K.W.Streubel (Witten 1979, WDR); *Fusion de Fusion – Musik im Raum* für Kammerensemble (Witten 1981,

WDR); *Musik im Raum – montagen/demontagen* (Klanginstallation und Konzert für die Ruine des Berliner Domes, 1985); *Gleich den Vögeln – Landschaftsklang-Komposition* für 4 voneinander weitentfernte Klarinetten (1986, Insel und Süd/West-Ufer Liepnitz-See, nicht realisiert); *Musik im Raum/Musik als Raum*, (1989, Kunststation St. Peter Köln); *Von Klang zu Klang – schweben und hören* mit einer Wuppertaler Schwebebahn (1991, Klanginstallation); *Klangsegel*, Performance-Klanginstallation mit Rainer Dunkel (1992, Wuppertal); *Zeit-Klang-Landschaft*, Landschaftsklang-Komposition für 8 voneinander weitentfernte Musiker (1993 und 94, Goethe-Park Bad Berka); *Raum in Raum – Zeitschwingung*, Klanginstallation und Konzert (1993, entworfen für den Raum der Galerie im Künstlerhof Berlin-Buch); *Auri* – Musik im Raum für Ensemble (1994, komponiert für den Sängersaal der Wartburg, Live-Übertragung DeutschlandRadio); *Glocken Requiem Dresden* (1995, Landschaftsklang-Komposition für 129 Kirchenglocken, Live-Übertragung DeutschlandRadio, MDR, BBC); *Klang Felsen Helgoland*, Landschaftsklang-Komposition für 850 m Steilküste (1996, Live-Übertragung NDR); *ZEITzeit/raumRAUM* – Klanginstallation und Konzert für den Kleinen Wasserspeicher Berlin, Prenzlauer Berg (1996; Mitschnitt SFB); *Innenklang* – Musik im Raum für 4 Orchestergruppen und Soprane, (1997, Berliner Dom, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Live-Übertragung DeutschlandRadio); *Transforma* – Musik im Raum für 5 Soprane (1997, Kleiner Wasserspeicher Berlin, Prenzlauer Berg); *Sirena oder der blaue Klang* für 3 Soprane und 8 Dampfpfeifen (Planung für 1999, Elbwiesen Dresden-Loschwitz, nicht realisiert); *Syn* – Musik im Raum, Projektion, Malerei, Tanz mit Arbeiten von K.W. Streubel, P. Tiepelmann, Mark Ates/Yuko Kaseki (1999, Kleiner Wasserspeicher Berlin, Prenzlauer Berg); *Außenklang-Innenklang* (Berlin & International, Projektvorbereitung 1995-2000 in Kooperation mit DeutschlandRadio, dem Berliner Dom, dem Haus der Kulturen der Welt); *Aria – 7 Soprane und 7 Soundscapes von 7 Orten der Erde* (geplant für September 2000).