

**H. Johannes Wallmann**

**INTEGRALE MODERNE**

**Vision und Philosophie der Zukunft**

PFAU

# Kapitel 6

## Kulturell-innovative Visionen, Entwürfe, Klang-Projekte

### 6.1 Erste Grundlagen integral-modernen künstlerischen Arbeitens

Paul Klees Buch „*Das bildnerische Denken*“ [23] kann – neben Überlegungen von Wassily Kandinsky und James Joyce – als eine der ersten tiefen philosophischen Grundlagen integral-modernen künstlerischen Arbeitens gelten. Die Systematik, philosophische Tiefe und praktische Relevanz, mit der Klee die unterschiedlichsten Fragen und Gebiete künstlerischen Gestaltens zu erschließen suchte, dürften noch immer unübertroffen sein. Deshalb kann die mit ihr verbundene Philosophie als maßstabsetzend für die Kunst einer Integralen Moderne gelten. Das Studium dieses Kompendiums und die Entwicklung eines entsprechenden Abstraktions- und Konkretionsvermögens (s.a. Punkt 2.2) sollte zu den Grundlagen eines jeglichen künstlerischen Studiums – von der Architektur, über die Musik bis hin zum Tanz und der Bildenden Kunst – gehören. Ich möchte daher nachfolgend einige von Paul Klees Einsichten zitieren und kommentieren.

*„Sie ist Behelf zur Klärung“* schrieb er selbst zu seiner Theorie: *„Das Gewicht liege nicht in der Vermittlung konstruktiver oder schematischer Grundlagen (sie gehören zur Einsicht, zum Rüstzeug), vielmehr in der Betonung des schöpferischen Vorganges, der stillschweigend im Auge zu behalten sei. Lebendiges Gestalten habe sich vom Theoretischen loszulösen und sich in der organischen Vollendung neu zu ordnen.“* [24]

Obwohl Klee verschiedene Fragen künstlerischen Gestaltens systematisch untersucht, warnt er vor einer Theoretisierung der Kunst und zeigt, dass es an erster Stelle um den schöpferischen Vorgang selbst geht, den es nicht zu blockieren gilt. Allerdings wird an Klees Übungen und Reflektionen klar, dass gedankliche Durchdringung und theoretische Reflektion eine notwendige Voraussetzung schöpferischen Gestaltens ist. Und so, als hätte es schon damals die Chaostheorie gegeben, setzt Klee beim Chaos an: *„Das Chaos als Gegensatz ist nicht das eigentliche, wirkliche wahrhaftige Chaos, sondern ein zum Kosmosbegriff örtlich bestimmter Begriff. Das eigentliche Chaos wird nie in eine Waagschale gelangen, sondern ewig unwägbare bleiben. Es kann Nichts sein oder schlummerndes Etwas, Tod oder Geburt, je nach dem Vorwalten von Willen oder von Willenlosigkeit, Wollen oder Nichtwollen.“*

*Bildnerisches Symbol für diesen Unbegriff ist der Punkt, welcher eigentlich kein Punkt ist, der mathematische Punkt. Das nichtige Etwas oder das etwaige Nichts ist ein unbegrifflicher Begriff der Gegensatzlosigkeit. Lässt man ihn sinnlich wahrnehmbar werden (als ob man innerhalb des Chaotischen ein Fazit zöge), so gelangt man zum Begriff Grau, zum Schicksalspunkt für Werden und Vergehen: zum Graupunkt. Grau ist dieser Punkt, weil er weder weiß noch schwarz ist oder weil er sowohl weiß als schwarz ist. Grau ist er, weil er weder oben noch unten oder weil er sowohl oben als unten ist. Grau ist er, weil er weder heiß noch kalt ist, grau ist er als undimensionaler Punkt, als Punkt zwischen den Dimensionen.*

*Der kosmogonische Punkt ist da. Die Feststellung eines Punktes im Chaos, der, prinzipiell konzentriert, nur grau sein kann, verleiht diesem Punkte konzentrischen Urcharakter. Von ihm strahlt die somit erweckte Ordnung nach allen Dimensionen.“* [25]

Diesen „kosmogenetischen“ Punkt nenne ich selbst den *integralen Punkt*. Sich seiner bewusst zu werden, bildet den Ansatz für alles schöpferische Schaffen und jedes einzelnen Kunstwerkes. In seiner konkret und allgemein zu definierenden Vieldimensionalität gilt es ihn wie aus einem Samenkorn zu entwickeln und wie eine Akupunkturadel zu setzen, um so das jeweilige Ganze und seine Teile sowie alle Dimensionen eines Werkes zu entfalten. Dafür sei die *„Wahl der Mittel in letzter Beschränkung vorzunehmen. Das ermöglicht geordnete Geistigkeit besser als die Fülle der Mittel.“*[26] Dabei gibt es *„keinen Begriff an sich, sondern meistens nur Begriffspaare. Was heißt »oben«, wenn kein »unten« vorliegt? Was heißt »links«, wenn kein »rechts« vorliegt? Was heißt »hinten«, wenn kein »vorn« vorliegt? Jedem Begriff steht sein Gegensatz gegenüber ... Die gegensätzlichen Orte sind nicht fest, sie gestatten eine gleitende Bewegung. Fest ist nur ein Punkt, der Mittelpunkt, in dem die Begriffe schlummern.“*[27]

*„Das allgemein Ursächliche ist ein gegenseitiger Spannungswille nach zwei Dimensionen hin.“*[28] ... Und: *„Bewegungen aus dem eigenen Wesen heraus können belebt werden durch Andeutung von Gegenbewegung. Synthese von Bewegung und Gegenbewegung.“* An anderer Stelle sagt Klee dazu ergänzend: *„Jede Energie erheischt ein Komplement, um einen in sich selbst ruhenden, über dem Spiel der Kräfte gelagerten Zustand zu verwirklichen. Aus abstrakten Formenelementen wird über ihre Vereinigung zu konkreten Wesen oder zu abstrakten Dingen wie Zahlen und Buchstaben hinaus zum Schluß ein formaler Kosmos geschaffen, der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, dass ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen.“* Und Klee sagt weiter: *„Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches Beispiel ist.“*[29] Ein moderner Zusammenhang zwischen dem Schöpferischen und dem Religiösen wird auf eine schöne Weise bereits in diesen Überlegungen von Klee deutlich.

Unter immer wieder anderen Aspekten beschäftigt sich Paul Klee mit dem Verhältnis zwischen den Teilen und ihrem Ganzen. Und wenn er anmerkt *„Das Ganze ist dynamischer Natur; statische Probleme treten erst an gewissen Teilen des Weltganzen auf.“*[30], so hat er damit schon früh die entsprechende Einsicht der modernen Chaostheorie (dynamische Prozesse; vgl. Punkt 2.2.) vorausgesehen. Er sagt weiter: *„Dazwischen steht der statische Sonderfall, allerdings der Sonderfall unseres menschlichen Daseins und seiner Formen.“* Dieser Gedanke ist auch kompatibel zu Joyce' Überlegungen zu der „Stasis“ der wahrnehmenden Empfindung, die ihrerseits das Ganze und die langsamer verlaufenden übergeordneten dynamischen Prozessen betrifft. Diese übergeordneten dynamischen Prozesse, innerhalb derer sich der Mensch bewegt, sind universeller Natur und tragen auch daher einen relativ statischen Charakter.

Was die Kunst betrifft, sagt es Klee diesbezüglich so: *„man messe sie an dem Ewigen, das sich im Wandel der Zeiten bewahrt, in periodischer Bewegtheit in Erscheinung tretend oder wieder öfters in den Schoß zurückkehrend, aber doch mächtig, sogar in der Latenz, befruchtet. Man messe alles am natürlichen Geschehen und seinem Gesetz. Das schützt vor Veraltung, denn alles fließt und fließt heute schnell. Man präzisiere nicht das Heute, man präzisiere zurück und vorwärts, man präzisiere allseitig und räumlich.“*[31] Und an anderer Stelle sagt er dazu: *„Es handelt sich innerhalb des Künstlerischen darum, auf Grund des Gesetzes Bewegung zu schaffen, Abweichungen unter Bezugnahme auf das Gesetzmäßige. Nimmt man das Gesetzmäßige zu streng, so kommt man auf dürres Gebiet.“*[32] Und weil damals schon wie heute diese Dürre die Wege versperrte, bemerkte Klee: *„Formalismus ist Form ohne Funktion. Wir sehen heute um uns allerhand exakte Formen, das*

*Auge frisst nolens volens Quadrat, Dreieck, Kreise und allerhand Verarbeitetes, wie Drähte an der Stange, wie Dreiecke auf der Stange, Kreise an Hebeln, Zylinder, Kugeln, Kuppel, Kuben mehr oder minder erhoben und in vielseitigem Zusammenwirken. Das Auge frisst diese Dinge und bringt sie irgendwo in den Magen, der mehr oder weniger verträgt. ... Bewundert werden sie von den vielen gänzlich Uneingeweihten, von den Formalisten. Dagegen die lebendige Form. Der Eingeweihte ahnt den urlebendigen Punkt ... weiß nun um eine kleine graue Stelle, von der aus der Sprung aus dem Chaos in die Ordnung glückt. Er ahnt die Zeugung. Dann weiß er um das erste Tun einigermaßen Bescheid, jene Dinge zum Werden zu bewegen und selbst bewegt sichtbar zu machen. Es bleiben in ihnen Spuren hinter seiner Bewegung, und der Zauber des Lebens ist gegeben. Und für andere der Zauber des Erlebens.“[33]*

*„Berufen aber sind die Künstler, die heute bis in einige Nähe jenes geheimen Grundes dringen, wo das Urgesetz die Entwicklungen speist. Da, wo das Zentralorgan aller zeitlich-räumlichen Bewegtheit, heiße es nun Hirn oder Herz der Schöpfung, alle Funktionen veranlasst, wer möchte da als Künstler nicht wohnen? Im Schoße der Natur, im Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüssel zu allem verwahrt liegt? ... Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet. Das wird sicherlich ein Traum bleiben, aber es ist gut, sich diese heute noch vage Möglichkeit ab und zu vorzustellen. Es kann nichts überstürzt werden. Es muß wachsen, es soll hinaufwachsen, und wenn es dann einmal an der Zeit ist, jenes Werk, desto besser! Wir müssen es noch suchen. Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht die letzte Kraft, denn: uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk, wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. Wir begannen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingeben, was wir haben.“[34]*

Es ist an uns und künftigen Künstlern, diesen Traum zu verwirklichen und das Volk, das Kunst und Künstler wieder trägt, zu suchen und zu finden. Aber auch jene Gemeinschaft der Künstler, die alles, was sie haben, hinzugeben bereit sind für diese große Sache, die wir Kunst nennen, und die es als die Vergegenwärtigung des Schöpferischen und seiner integralen Intelligenz zu denken und zu empfinden gilt.

## **6.2 Akustische und optische Ökologie – angewandte Ästh-Ethik**

**Wir leben in einer Lärm-Gesellschaft.** Das Getöse, das die Gesellschaft umgibt und ihr die Sinne verstopft, ist der Ausdruck des akustischen und optischen Bilderkrieges, der gegenwärtig um die Beherrschung der menschlichen Seele und des menschlichen Geistes tobt. Dieser prämoderne Bilderkrieg, der mittels einer unglaublichen Flut und einer ebenso unglaublichen Inflation von Formen, Farben, Klängen und Informationen geführt wird, ist nicht nur physischer, sondern auch psychischer Natur. Er drängt den einzelnen Menschen in das Gefängnis seiner individuellen Sehnsüchte und spaltet ihn nicht nur von der Realität, sondern auch von Wahrheit und Schönheit sowie der Wahrnehmung der universellen Relationen unseres Seins ab. Er verhindert es, dass die Individuen das Ganze mittels ihrer Wahrnehmung zu durchschweifern suchen und sich integralen (d.h. gleichermaßen individuellen-soziellen-universellen) Informations- und Energieflüssen öffnen. Auf diesem Bilderkrieg- und Lärm-Schlachtfeld fungieren die optischen und akustischen Reize nicht selten als eine Art Schmierseife, die dazu dient, Macht zu erlangen, zu sichern und die wirklichen Interessen der Mächtigen zu verschleiern. Die damit einhergehende gewaltige Masse an akustischem und opti-

schem Abfall zieht eine horrende geistig-kulturelle Verwirrung und entsprechenden ökologischen Verschleiß nach sich. Diese gilt es zu vermeiden, wenn wir überleben wollen. Das Nachdenken über akustische und optische Ökologie – als angewandter Ästh-Ethik – kann dazu beitragen.

**Effekte freisetzen, die niemals destruktiv wirken.** Weil Ästh-Ethik bedeutet, nur jene *Effekte freizusetzen, die niemals destruktiv auf Gesundheit und Wohlbefinden der Menschen wirken* und weil Ästh-Ethik auf die Entideologisierung und Befreiung der Wahrnehmung sowie auf die integrale Entwicklung der Intelligenz des Menschen setzt, kann es mit ihr keineswegs darum gehen, einer blassen und un kreativen Welt das Wort zu reden. Vielmehr kann Ästh-Ethik als eine ziemlich fitte Strategie gelten, um aus der unglaublichen Vielfalt der Möglichkeiten jene auszuwählen, die positive Auswirkungen auf die Entwicklung unserer Intelligenz und auf unser Orientierungsvermögen sowie auf die Erhaltung der organismischen Lebensgrundlagen haben. Als Ökologie der Wahrnehmung geht es mit Ästh-Ethik nicht zuletzt darum, unsere Wahrnehmungsorgane vor dem Dauerfeuer von Information zu schützen, ihnen Zeiten und Räume der Stille sowie des Innehaltens zu gewährleisten. Sowohl akustische Ökologie (als die Vermeidung von akustischem Müll), als auch optische Ökologie (als die Vermeidung von optischem Müll), werden daher für die Gestaltung der Zukunft von großer Bedeutung sein.

**Unsere Augen und Ohren nicht verpacken.** Die menschliche Gesellschaft bedarf der Einsicht, dass sie ihre Wahrnehmung nicht mit jedem und allem zuschütten und verstopfen darf. Sie bedarf kultureller Qualitäten, Strukturen und Informationen, die zur Steigerung der menschlichen Lebensintelligenz beitragen und uns davor schützen, unsere Augen und Ohren egozentrischen Einflüssen zu überlassen. Denn so, wie wir unsere Augen und Ohren verpacken, in dem Maße verpacken wir unsere Orientierungsmöglichkeiten und lassen unseren Geist von Interessen domestizieren, die mit unseren eigenen vitalen Lebensinteressen und denen der Menschheit kaum etwas zu tun haben.

Ästh-Ethik meint daher, dass die Wahrnehmung des Menschen so frei sein muss, dass sie sich aus eigener Kraft am Logos und seinen teleonomisch fittesten Relationen (z.B. von Schönheit und Wahrheit) zu orientieren vermag. Denn die Gesellschaft der Menschen wird angesichts der evolutiv neuen Situation nur so überlebensfähig sein, wie sie sich zu einer offenen und ideologiefreien Wahrnehmung und damit zu den entsprechenden Entscheidungen und Problemlösungen befähigt. Ästh-Ethik dürfte dafür ein nützliches Instrument sein.

**Die Lautsphäre als eine musikalische Komposition.** Entsprechend befasst sich akustische und optische Ökologie mit den physischen und psychischen Auswirkungen der akustischen und optischen Relationen und Informationen der Zivilgesellschaft auf die „*in ihr lebenden Kreaturen*“ [6]. Das eine Ziel von akustischer und optischer Ökologie ist es, „*die Aufmerksamkeit auf die Unstimmigkeiten zu lenken*“ [6], die zu nachteiligen Wirkungen auf die Intelligenz, die Psyche und Physis des Menschen sowie der sonstigen Lebewesen führen. Das andere Ziel besteht darin, die akustischen und optischen Relationen der Zivilgesellschaft so zu gestalten, dass diese Unstimmigkeiten vermieden oder beseitigt werden. D.h., es geht einerseits um eine genaue Analyse und andererseits um eine Synthese und damit um die bewusste Gestaltung und Nutzung akustischer bzw. optischer Relationen und Informationen. Die Analyse bildet die Voraussetzung, um eine neue Synthese zu entwickeln. Es geht dabei nicht zuletzt um die Frage, wie Lärmquellen gestaltet werden können, so dass sie keine schädlichen Auswirkungen haben. Für die akustische Gestaltung „*ist es erforderlich, sich*

*die Lautsphäre als eine musikalische Komposition vorzustellen, die sich unaufhörlich um uns dreht, und sich zu fragen, wie ihre Orchestrierung zu verbessern sei und reiche und vielfältige Effekte freizusetzen seien, die niemals destruktiv auf Gesundheit und Wohlbefinden der Menschen wirken.*“[7] Vergleichbares trifft auch für die optische Gestaltung zu, für die *es erforderlich ist, sich die Farb- und Formensphären als eine bildnerische Komposition vorzustellen, die sich unaufhörlich um uns dreht, und sich zu fragen, wie ihre Farben und Formen zu verbessern und reiche und vielfältige Effekte freizusetzen seien, die niemals destruktiv auf Gesundheit und Wohlbefinden der Menschen wirken.*[8]

**Unerwünscht oder wünschenswert.** Der Komponist Murray Schafer, der den Begriff der *Akustischen Ökologie* geprägt hat, definiert Lärm mit vier Begriffen: 1. unerwünschter Laut, 2. unmusikalischer Laut (nichtperiodische Schwingung), 3. jeder starke Laut, 4. Störung akustischer Signalsysteme. In optischen Relationen wäre dieses: 1. unerwünschte Form/Farbe., 2. unkünstlerische Form/Farbe, 3. jede aufdringliche Form/Farbe, 4. Störung optischer Signalsysteme.

Weil diese Punkte zeigen, dass allgemeingültige und handhabbare Kriterien für das, was akustisch bzw. optisch als Lärm bezeichnet werden kann, relativ schwer zu fassen sind, merkt Murray Schafer an, dass „*unerwünschter Laut*“ die zufriedenstellendste Definition von Lärm sei. Er weist zugleich darauf hin, dass „unerwünscht“ die Möglichkeit offen hält, „*dass es in einer Gesellschaft mehr Übereinstimmung als Unstimmigkeit darüber gibt*“[9] welche Laute (resp. Formen und Farben) als *unerwünscht* empfunden werden. D.h., es wäre quasi mehrheitlich darüber zu entscheiden. So wird z.B. wahrscheinlich eine Übereinstimmung darüber zu finden sein, dass Lärm als Abfallprodukt bestimmter technischer Prozesse nach Möglichkeit vermieden werden sollte. Doch wie finden wir zu „*mehr Übereinstimmung als Unstimmigkeit*“ betreffs bewusst gestalteter akustischer Reaktionen?

Wenn wir vergleichbare Überlegungen betreffs des optischen Lärms anstellen, so zeigt sich, dass dieser von vornherein stärker aus einer willentlichen Gestaltung herrührt. Optischer Lärm ist seltener Abfallprodukt als akustischer Lärm. Und wir können wegsehen von dem optischen Lärm, wenn er nicht zu riesig ist. Doch zumindest in den Medien und in den Städten ist er riesig. Aber ist er *erwünscht* oder *unerwünscht*?

Da die Klärung dieser Frage nicht allein aufgrund mehrheitlicher Voten entschieden werden kann, wäre zu fragen, worin die mangelnde Qualität dessen besteht, was als *unerwünschter Lärm* bezeichnet werden kann. Konkret wäre zu klären, wozu es der jeweiligen optischen bzw. akustischen Relationen bedarf. Einmal abgesehen, dass optische und akustische Relationen aus sich heraus Qualitäten sind, ist auch hier die Antwort einfach: um zu kommunizieren. Die nächste Frage wäre: was wird kommuniziert? In den meisten Fällen lässt sich auch diese Frage unschwer beantworten. Sei es Information, Werbung oder Geltungssucht oder, oder, oder ... Nun aber kommt die Frage, die sozusagen ins Zentrum zielt: Ist das, was optisch oder akustisch gestaltet und kommuniziert wird, für den einzelnen Menschen sowie für die Menschheit als Ganzes im Hinblick auf die integrale Entwicklung der menschlichen Intelligenz sowie auf die Erhaltung der organismischen Lebensgrundlagen wünschenswert oder zumindest nicht hinderlich? Welches Denken, welche Haltungen werden durch die jeweiligen optischen bzw. akustischen Relationen unterstützt und kommuniziert? Diese Fragen verlangen – nicht zuletzt im Interesse von Demokratie – nach einer klaren Antwort: Da die Verpachtung der Sinne nicht das Ziel der Kultur einer demokratischen Gesellschaft sein kann, muss eine akustische und optische Ökologie darauf zielen, die menschliche Intelligenz integral zu entwi-

ckeln und dafür Ohren und Augen im Sinne der vitalen Lebensinteressen frei von allen schädlichen Vereinnahmungen zu halten.

**Kulturelle Verantwortung oder kommerzielle Gestaltung.** Murray Schafer prägte auch den Begriff *Akustikdesign*. Wie noch in Kapitel 6.5. an Buckminster Fullers Kritik zu Design (als Kaschierung und Vertuschung der Realitäten) zu sehen sein wird, ist der Begriff des Designs in gewisser Weise verkommen. So ist mit ihm meist eher kommerzielle Gestaltung als kulturelle Verantwortung verbunden. Design als Oberflächengestaltung zur Erkennung bestimmter Marken muss daher daraufhin geprüft werden, inwieweit es sogar als Bemäntelung schädlicher Wirkungen fungiert, um deren prinzipielle Vermeidung es mit akustischer und optischer Ökologie gehen muss. Auch angesichts einschlägiger Design-Perfektionismen gilt es mit einer ästh-ethischen akustischen und optischen Gestaltung die Aufmerksamkeit auf kulturelle Verantwortung zu lenken. Darauf zielt bereits Murray Schafer, wenn er *„die einfallsreiche Platzierung von Lauten zur Schaffung attraktiver und anregender akustischer Umfelder“* fordert. So kann akustisches Gestalten *„auch die Komposition von Umweltmodellen einschließen, und in dieser Hinsicht grenzt es an zeitgenössische Musikkompositionen.“* [10] Entsprechend knüpft Murray Schafer auch mit den nachfolgenden Sätzen an den kulturellen Fragestellungen akustischer und optischer Ökologie an: *„Wenn man Musik nicht mehr ungestört im Freien hören kann, wird sie in Konzertsälen gespielt. Dort, hinter dicken Wänden, ist konzentriertes Hören möglich. Das soll heißen, das Streichquartett und städtischer Lärm bedingen einander. DER KONZERTSAAL ALS ERSATZ FÜR DAS LEBEN IM FREIEN“* [11].

Ich möchte an dieser Stelle von einer wunderbaren Aufführung von Morton Feldmans [12] viereinhalbstündigen „String Quartet (II)“ berichten. Die Hörer, die die Aufführung dieser überwiegend leise und still klingenden Komposition besuchten, waren von vornherein auf eine relativ lange Zeit des Zuhörens eingestellt und hatten sich dementsprechend ausgerüstet. Aufmerksam und gelöst saßen sie auf Stühlen oder lagen auf dem Fußboden und hörten den vier konzentriert spielenden Musikern zu. Die musikalischen Strukturen und die Entspannung dieser in sich selbst gelösten Musik ließ viele Ohren vor Erwärmung rot werden, zum Teil die gesamte Aufführung hindurch. Ich bemerkte es, weil auch ich die Wärme in meinen eigenen Ohren aufsteigen spürte. Diese Musik war eine wunderbare Erfahrung der Schärfung der Wahrnehmung für die feinen Variationen der Musik einerseits und der Befreiung und Entspannung, die damit einhergehen kann, andererseits. Eine kosmische Musik, die sich in ihrer ganzen Gelassenheit vermittelte. Ich bin sicher, dass vergleichbare Formen von Musik und den aus ihr resultierenden Atmosphären in einiger Zukunft auch für das Leben außerhalb des Konzertsaals, *FÜR DAS LEBEN IM FREIEN*, eine immer größere Rolle spielen werden (eben weil die akustischen und optischen Einflusszonen, die wir um uns herum schaffen, von eminenter Bedeutung für die Intelligenz und das Verhalten des Menschen sind).

**In der Stadt.** Akustische und optische Ökologie sind in besonderer Weise auch im Hinblick auf die Gestaltung von Architektur und Städteplanung relevant. Denn Architektur und Städteplanung bilden die Strukturen, die die ästhetischen Erfahrungen von Auge und Ohr im öffentlichen Stadtraum prägen. *„Architektur siedelt wie Bildhauerei an der Grenze zwischen Sicht und Schall. Um ein Gebäude und um ein Gebäude herum gibt es bestimmte Stellen von besonderer visueller und akustischer Wirkung. Sie liegen auf den Brennpunkten von Parabeln und Ellipsen oder im Schnittwinkel von Ebenen. Von diesen Stellen aus sind der Redner und der Musiker am besten zu hören. Hier entfalten auch Skulpturen ihre ganze bildliche Kraft ...“* [13]. Entsprechend gilt es Innen- und Außenräume nach Kriterien zu gestalten, durch die auch Auge und Ohr, optische und akustische Relati-

onen, wieder in ihrem unmittelbaren Zusammenhang begriffen werden. Insofern tragen Architektur und Städteplanung ausschlaggebend zur Verstärkung oder zur Abschwächung von akustischem oder optischem Lärm bei, denn sie können die Verläufe von Schall und Hall und damit die Übertragung von ästhetischen Informationen maßgeblich beeinflussen. „*Die Architekten der Vergangenheit wussten sehr viel über die Schallwirkungen und setzten sie im positiven Sinne ein, während ihre heutigen Nachfolger wenig Ahnung davon haben und sich deshalb nur im negativen Sinne mit ihnen befassen.*“ [14] Murray Schafer hat recht damit! Es reicht für die Zukunft nicht aus, Städte und Architekturen akustisch per Schalldämmung oder Schallüberdeckungsverfahren zu definieren oder den akustischen Bereich gänzlich unbeachtet zu lassen. Denn es gilt mittels der akustisch und optisch wahrnehmbaren Relationen von Architektur und Städteplanung positive physische und psychische Auswirkungen hervorzurufen.

**Sensible Verbindung.** Natürlich ist bei all dem auch der energetische Aspekt von akustischer und optischer Ökologie zu beachten. Denn wenn wir im Sinne einer akustischen und optischen Ökologie planen und gestalten, werden dafür vielleicht zunächst etwas mehr Investitionen benötigt, doch letztlich führt akustische und optische Ökologie – durch die mit ihr einhergehende Entlastung der Wahrnehmung und Fokussierung der Sinne auf Wesentliches - zu einer hohen Effizienz der eingesetzten Energien und Ressourcen. Da Energien und Ressourcen begrenzt sind, kommt es darauf an, sie so zu nutzen, dass sie zahlreiche Synergien erzeugen. Entsprechend sollte alle akustische und optische Gestaltung im Sinne einer akustischen und optischen Ökologie dazu beitragen, den physischen und psychischen Lärm, der gegenwärtig noch auf uns niederprasselt, so weit als möglich zu vermeiden oder zumindest auszugleichen. Das bedeutet u.a., den qualitativen Energie- und Informationscharakter auch von Kunst und künstlerischer Gestaltung unter Gesichtspunkten akustischer und optischer Ökologie zu reflektieren und sich der Frage zu stellen, welche Energien und welche Informationen ein Künstler in die Gesellschaft hineingibt und hineingeben sollte.

Ästh-Ethik – als angewandte akustische und optische Ökologie sowie als Reflektions- und Regelwerk einer kulturell bewussten Gestaltung der menschlichen Lebenswelten – bekommt dafür eine enorme Bedeutung. Den Künstler der Zukunft stellt sie in eine entsprechend große Verantwortung. Aber auch die Gesellschaft muss mittels ihrer kulturellen Kommunikation einen Sinn dafür entwickeln, dass sie die physischen und psychischen Auswirkungen ihrer optischen und akustischen Kreationen auf die menschliche Entwicklung zu bedenken hat. Lernt sie dies, so entstünde für jeden einzelnen Menschen zunehmend eine Bewusstheit, die eigene Wahrnehmung als kostbares Gut sowie als sensible Verbindung zwischen Innen und Außen zu verstehen und vor Missbrauch und Vermüllung zu schützen.

### 6.3 Vertiefte gemeinsame Arbeit

Das 20. Jahrhundert war sozusagen das prämoderne Vorspiel zu einer Integralen Moderne. Die Künste haben ein riesiges Neuland erkundet, konnten aber – auch aufgrund der Mächtigkeiten konservativer, national-kultureller und kommerzieller Strukturen und Einflussnahmen – die gewonnenen Erkenntnisse nicht wirklich zu kulturell relevanten Neuorientierungen aufschließen. Was heute zu einem Vorankommen auf allen Gebieten im Hinblick auf die Entwicklung einer Integralen Moderne fehlt, sind – außer den entsprechenden geistig-kulturellen Qualitäten und innovationsoffenen kulturellen Strukturen – vor allem gesicherte Arbeitsstrukturen für eine integral interdisziplinäre Arbeit.

Wenn wir uns umschauen, wann und wo es im Europa des vergangenen Jahrtausends schon einmal eine solche Arbeit und eine erfolgreiche kulturelle Innovation gegeben hat, so besteht dafür in den Bauhütten des 11.-13. Jahrhunderts ein interessanter Anhaltspunkt. Durch das integrale Zusammenwirken der Künste konnten diese Bauhütten mit dem Bau der großen gotischen Kathedralen Architekturen von bis dahin in Europa ungekannter Größe und Schönheit errichten. Mit architektonischer Leichtigkeit und Höhe, mit Licht, Farben und Klängen, mit Malereien und Skulpturen gaben sie einer neuen geistig-kulturellen Qualität Ausdruck, durch die auch die Entwicklung der Stadt als Ganzes einen wichtigen Schub erhielt.

1919 knüpfte Walter Gropius mit der Gründung des Weimarer Bauhauses ganz bewusst an der Idee der alten Bauhütten an. Trotz vieler Widrigkeiten schaffte Gropius es, vom Bauhaus Signale und Zeichen kultureller Erneuerung ausgehen zu lassen. Die integral vertiefte gemeinsame interdisziplinäre Arbeit (und das zu schaffende „Gesamtkunstwerk“) bildete – auch wenn sie immer wieder nur teilweise eingelöst werden konnte – im Hinblick auf eine umfassende kulturelle Erneuerung den entscheidenden gemeinsamen Movers sowohl der alten Bauhütten als auch des Weimarer Bauhauses.

Wenn das Weimarer Bauhaus auch nicht jene Auswirkungen erreichte wie die alten Bauhütten, so entfaltete es doch eine Wirkung, die auf das gesamte 20. Jahrhundert ausstrahlte. Mit seinem Ansatz der kulturellen Erneuerung sowie des integralen Zusammenwirkens der Künste kann es als ein erster großer Schritt und Versuch gewertet werden, aus der evolutiv neuen Situation und dem Desaster des 1. Weltkrieges die angemessenen Konsequenzen zu ziehen und eine umfassende kulturelle Innovation in Angriff zu nehmen.

## **6.4 Architekturen der Zukunft – die Stadt als Kunstraum**

*Im Zusammenhang mit den verschiedenen Konzepten – und nicht zuletzt auch durch meine Seminare mit Architekturstudenten – habe ich immer wieder über den konkreten und allgemeinen Zusammenhang von Kultur und Architektur nachgedacht. Nachfolgend dazu ein Text, der Anfang 2001 entstand und die Vision von einer zukünftigen Stadt beinhaltet.*

Architektur ist gebauter Energie- und Intelligenztransfer und zugleich ein wichtiges Portal zum Diskurs der geistig-kulturellen Wertvorstellungen. Als konkret gebautes Struktursystem öffentlichen und privaten Lebens sowie als die öffentlichste aller Künste ist sie eines der wichtigsten Foren unseres nach außen erweiterten kulturellen Bewusstseins. Ihr Wert misst sich an den mit ihr verknüpften geistig-kulturellen Dimensionen, durch die sie über sich selbst hinausweist. Ihre Aufgabe ist vornehmlich darin zu sehen, vieldimensionale Raumstrukturen zu entwerfen, um den unterschiedlichen dynamischen Prozessen und ihren Schnittpunkten eine bestimmte effektive Struktur zu geben. Dazu muss sie nicht nur die zu einem bestimmten Bau gehörenden dynamischen Prozesse und Schnittpunkte definieren, sondern – und das ist wohl selbstverständlich – auch nach Formen und Strukturen fragen, mit denen eine effektive Umsetzung dieser dynamischen Prozesse gewährleistet werden kann. Weil – im Hinblick auf die Notwendigkeit der öffentlichen Kommunikation integraler kultureller Qualitäten – die Hauptfunktion von Architektur darin zu sehen ist, als konkret gebautes Struktursystem unseres nach außen erweiterten kulturellen Bewusstseins zu fungieren, sind die einzelnen Bauten als dessen Unterfunktionen zu definieren. Dies bedeutet, die architektonische Umsetzung der dynamischen Prozesse nicht auf die Gewährleistung der profanen Funktionen zu beschränken, sondern sie grundsätzlich als eine Bedingung der Aufrechterhaltung des allgemeinen

kulturellen Werte- und Intelligenzübertragungssystemen zu verstehen. Für eine zukünftige Architektur bedeutet dies nichts weniger, als von einer kommerziell funktionalen Gestaltung zu einer kulturell integralen Qualität voranzukommen. Das wäre ein Schritt weg vom Oberflächendesign hin zu Architekturformen, die die Grenzlinien und die Interfaces zwischen Innenraum und Außenraum so strukturieren, dass die in ihrer Gestalt annehmende vieldimensionale Raumstruktur tatsächlich – und sozusagen in Augenhöhe – als kulturelle und künstlerische Qualität erfahren wird.

Würden Architektur und Städtebau sich nicht entsprechend verändern und würden sie weiterhin vor allem als kommerziell zu designende Benutzeroberflächen schneller oberflächlicher Informationsströme verstanden, hätte das für die Gesellschaft als Ganzes fatale Folgen. Dem Gemeinwesen würde eine wichtige Grundlage der öffentlichen kulturellen Kommunikation entzogen, wodurch sein zunehmender Zerfall besiegelt wäre. Deshalb gilt es die Städte neu als kulturelle Zentren – und zwar im Sinne eines integral-modernen Bewusstseins – zu verstehen und sie architektonisch entsprechend zu gestalten. Die kulturellen und die profanen Relationen werden dabei aneinander heranreichen, sich berühren, sich in unmittelbarer Nachbarschaft befinden und in ein kreativ lebendiges Wechselspiel treten können. Die Stadt der Zukunft wird also mehr sein müssen als eine geschickte Aneinanderreihung funktionaler Architekturen und Benutzeroberflächen. Sie sollte in ihrer architektonischen und städtebaulichen Gestalt integrale Intelligenz, organismisch kompetenten Zukunftswillen, kulturelle Identität sowie transkulturelles Verständnis verkörpern und ausstrahlen.

**Die Stadt der Zukunft** wäre danach als Kunstraum nach Kriterien akustischer und optischer Ökologie zu planen. Die Produktion von akustischem und optischem Abfall müsste in ihr ebenso vermieden werden, wie es mit ihr auch Anhaltspunkte gegen eine innere Überlärmung der menschlichen Psyche zu entwickeln gilt. Durch eine akustisch und optisch bewusste integrale Stadtplanung, durch entsprechend gebaute Architekturen und durch intelligent angelegte Verkehrsstrukturen kann physischer und psychischer Lärm jeglicher Art auf ein verträgliches Minimum reduziert werden. Sowohl die optische als auch akustische Gestaltung sollte sich an den integralen Bezugspunkten des vieldimensionalen Raumes orientieren.

Die einzelnen Architekturen verdeutlichen dessen einzelne Aspekte und sollten zu einer entsprechenden Öffnung der Wahrnehmung einladen. Anstelle von Fassaden architektonische Außenräume – kristallin oder gewölbt – als Räume für künstlerische Gestaltung, für Skulpturen, Malerei und Klänge in Ohren- und Augenhöhe. Neben den Einkaufsbereichen – und in sie vordringend – Orangerien, Stein-, Kristall-, Sand- und Erdräume sowie wuchernde Natur. Spielplätze. Piazzas, die als Aufführungsforen für moderne multimediale Performances dienen. Foren für transkulturelle Integral-Games, durch die in intelligenten Formen Selbstorganisationsvorgänge erfahren werden können. Funktionslandschaften mit künstlerisch gestalteten Formen von Schaufenstern, Balkons, Erkern, Terrassen, Dachgärten – mit Skulpturen, Farben und leisen (begrenzt zu hörenden) Klängen. Organische Architekturformen, Pflanzenformen, Wellenformen, Blitzformen oder fraktale und nichteuklidische Geometrie, gut abgestimmt auf das jeweilige Umfeld – als energetische Ausgleichsfaktoren, unpräzise, grundlegend einfach und schön; eine Feier des Lebens. Ein Haus der Farbe, ein Haus des Klangs, ein Turm schnell fallender oder aufsteigender Elemente, eine Halle, in der man das Pulsieren der Pulsare im Weltall hören kann, Planetarien, die in den Zentren der Städte dazu einladen, ins Weltall zu schauen. Räume, Plätze oder schwebende Plattformen, mit denen die Schnittpunkte der unterschiedlichen Räume und dynamischen Prozesse auf ungewöhnliche Weise zu begreifen sind. Orte, die in integral-modernen Formen den Mysterien des Menschseins gewidmet sind. Performan-

ces-Centers, Bibliotheken, Theater, Konzerthäuser. Auf den Plätzen und Straßen Wasserspiele, die ihre Atmosphären tatsächlich erfrischend entfalten, ohne von Klimaanlage oder Verkehr übertönt zu werden.

Wo könnte eine solche Stadt entstehen? In allen Städten sind (egal wie schlecht ihre Planungen gewesen sein sollten) vielfältigste Möglichkeiten denkbar, sie Schritt für Schritt zu einem – kulturelles Bewusstsein und Intelligenz kommunizierendem – Kunstraum werden zu lassen. Die Stadt sollte dafür allerdings weniger als Bühne verstanden werden, auf die nach Belieben austauschbare Kunstobjekte oder Architekturen zu stellen sind, sondern vielmehr als eine energetische Konstellation, auf die es mit speziell zu entwickelnden Projekten unter Einbeziehung aller Randbedingungen künstlerisch zu antworten gilt.

Unbedachtheit und Ignoranz sowie zu geringe Investitionen in Ausbildung und Gestaltung bringen uns nicht voran. Sie sind sogar gefährlich, weil eine schlechte Realisierung die Projekte selbst (ebenso wie die ihnen zugrunde liegenden Ideen) in Misskredit bringt. Wesentlich auch, dass das Erlebnis von Formen, Farben, Klängen nicht mit Ideologien bepflastert ist, sondern dass die Energien und Informationen weitgehend ideologiefrei transferiert werden. Es könnte für solche Ideen ein großes künstlerisches und gestalterisches Potential freigesetzt werden, das die entsprechende Kompetenz mitbringt oder sich aneignen kann. Dazu bedarf es der Entwicklung eines kulturellen und künstlerischen Know hows, das es erlauben wird, jedes Mal – wenn wir es einsetzen – mit diesen Dingen behutsam und intelligent umzugehen. Entsprechend gilt es auch die Ausbildung der Künstler auf den integralen und vieldimensionalen Raum zu orientieren.

**Verknüpfungsleistung.** Auch wenn Architektur als ein wichtiges Strukturelement des nach außen erweiterten kulturellen Bewusstseins gelten muss, so ist sie nicht das kulturelle Bewusstsein selbst. Denn dieses formuliert sich erst durch die integrale Verknüpfung der unterschiedlichen dynamischen Prozesse, die dem menschlichen Leben verbunden sind. Diese Verknüpfung stellt eine derart hochkomplexe Anforderung dar, dass sie nur aufgrund einer glücklichen, kulturell optionierten und gut strukturierten interdisziplinären Zusammenarbeit zu leisten ist.

Nicht an dem Willen zu interdisziplinärer Zusammenarbeit, sondern an den entsprechend dauerhaft tragfähigen Strukturen hat es dem 20. Jahrhundert gemangelt. Die interdisziplinäre Zusammenarbeit ist aber die Voraussetzung, um das integrale Zusammenwirken der dynamischen Prozesse in einer vieldimensionalen integralen architektonischen Raumstruktur zu ermöglichen. Denn die anderen Künste sind nicht zur Ausschmückung von Architektur da, sondern sind als integraler Bestandteil von Kultur zu verstehen, um derentwillen Architektur – neben ihren profanen Funktionen – letztlich gebaut wird.

**Idee des „Gesamtkunstwerkes“.** Indem viele Architekten die interdisziplinäre Idee des „Gesamtkunstwerkes“ (wir denken dabei *nicht* an Wagners Opern) vergaßen oder dieses mehr oder minder allein zustande bringen wollten, blieb die integrale Struktur des vieldimensionalen Raumes (den es für eine gelingende interdisziplinäre Arbeit bewusst zu machen gilt) bis heute weitgehend unterentwickelt. Das „Gesamtkunstwerk“ wurde zwar viel diskutiert und oft belächelt, doch kaum wirklich eingelöst. Sich des vieldimensionalen Raumes bewusst zu werden und ihn – wenigstens präzedenzfallartig – in interdisziplinärer Zusammenarbeit integral und hoch differenziert zu gestalten, das könnte für eine neue Architektur-Qualität des 21. Jahrhunderts ausschlaggebend werden. Wenn z.B. die Maler und Bildhauer, die Komponisten und Philosophen nicht von vornherein in die Kon-

zeptionen von Städtebau und Architektur einbezogen werden, wird sich die Instabilität des vieldimensionalen Raumes, in dem wir leben, möglicherweise so rasant steigern, dass er sich selbst zersprengt oder in sich selbst zusammenstürzt. Eine vertiefte gemeinsame interdisziplinäre Zusammenarbeit hätte dagegen die Aufgabe, das Wissen und Erkennen der einzelnen Disziplinen zu einem synergetisch operierenden Ganzen zu verknüpfen, das Stabilität erlangt, weil es mehr ist als die Summe seiner Teile.

Die Chance der zukünftigen Architektur und zukünftiger künstlerischer Arbeit überhaupt liegt daher genau darin, sich der Notwendigkeit integralen interdisziplinären Arbeitens bewusst zu werden. Stück um Stück wird dann der gegenwärtig grassierende Fassadismus zugunsten einer integralen Gestaltung aufgegeben werden können, bei der künstlerische Formen in Skulpturen, Farben, Klängen und Geräuschen von vornherein Bestandteil der Konzeptionen sind. So wird die Stadt der Zukunft nicht zu einer zerfahrenen und überlärmten Benutzeroberfläche verkommen, sondern sich als akustisch und optisch ökologischer Kunstraum entwickeln, der kulturelle Qualität kommuniziert. Es gilt für die Zukunft der Menschheit eine Reihe schlechter (kultureller) Gewohnheiten über Bord zu werfen: integral orientierte kulturelle und künstlerische Energiefelder, die wir mit Hilfe städtebaulicher und architektonischer Struktursysteme um uns herum errichten können, werden uns dabei helfen.

## 6.5 Neue Bauhäuser – Zentren des integralen Zusammenwirkens der Künste

**Erneuerungsprozess fortsetzen.** Da es – wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert – angesichts der evolutiv neuen Situation zu einer umfassenden kulturellen Erneuerung keine Alternative gibt, sollte nun zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein ernsthafter Versuch unternommen werden, mit der Gründung neuer Bauhäuser für eine vertiefte interdisziplinäre Zusammenarbeit angemessene Voraussetzungen zu schaffen. Es kann dabei allerdings ausdrücklich nicht um den Bauhaus-Stil oder um die Alleinherrschaft von Architektur gehen, sondern um die Idee, Kultur als ein teleonomisch fittestes Werte- und Intelligenzübertragungssystem zu entwickeln und durch das Zusammenwirken der Künste kulturelle Innovation sowie integrales Denken, Empfinden und Gestalten voranzutreiben.

**Design als Kaschierung - Fehler reflektieren.** Vor der Gründung neuer Bauhäuser wären jedoch die Fehler des Weimarer und Dessauer Bauhauses sowie aller nachfolgenden entsprechenden Bestrebungen eingehend zu reflektieren, um aus ihnen zu lernen und ihre Wiederholung zu vermeiden. So dürfte es mit neuen Bauhäusern z.B. nicht (wie R. Buckminster Fuller den ehemaligen Bauhaus-Stil fundamental kritisiert hat) wieder um Design im Sinne „europäischer Verkleidung“ gehen. Fuller schreibt dazu: *„Die neuen internationalen Formgeber arbeiteten mit »sachlichen Motivwänden« aus großen, superrhythmischen Ziegelassemblagen, die innerhalb eines Verbandes keine eigene Spannungsfestigkeit besaßen, sondern tatsächlich von verborgenen Stahlrahmen zusammengehalten und von Stahlstützen getragen wurden, ohne dass man solche Stützen und Träger hätte sehen können. Mit vielen derartigen Illusionseffekten machte der internationale Stil einen gewaltigen Eindruck auf die Gesellschaft, ganz wie ein Zauberer, der die Kinder fasziniert. Und wie ein Zauberer arbeitete diese neue außen- und innenarchitektonische Mode mit semantischer Irreführung ...“*[1]. Mit diesen Sätzen entlarvt Fuller das mit dem ehemaligen Bauhaus verbundene Design als Kaschierung der tatsächlichen Strukturen. Fuller wird nicht ganz zu unrecht böse gegen dieses

Verständnis von Design sowie gegen die entsprechende Architektur selbst, die er scharf als „*Modifikation der Oberfläche von Wasserhähnen sowie der Farbe, Größe und Anordnung der Kacheln*“[2] bezeichnet. Fuller geht aber noch weiter und sagt: „*Die internationale Bauhaus-Schule kümmerte sich nie um Installationen hinter der Wand, sie wagte es nie, sich mit gedruckten Schaltungen und vielfältig gestanzten und gepressten Schaltungen zu befassen. Sie interessierte sich nie für das generelle Problem der sanitären Funktionen, das allem übergeordnet war. Sie ließen sich auf der von den Grundbesitzern besorgten Kanalisation nieder wie Hennen auf Glaseiern. Sie fragten nicht nach den ökonomischen Bedingungen, die für Forschung, Produktion, Ausrüstung, Versorgungsanlagen, Kraftwerke und Distribution maßgebend sind. Kurz, sie befassten sich nur mit dem Problem, die Oberfläche von Endprodukten zu modifizieren, wobei diese Endprodukte notwendigerweise Subfunktionen einer technischen veralteten Welt waren.*“[3]

Fuller macht hier deutlich, dass ein wirklich integrales Denken und Gestalten, das die kulturellen und ökonomischen Problematiken gleichermaßen erkennt und betrifft, im Bauhaus noch längst nicht verwirklicht war. Und er trifft mit dieser Kritik letztlich auch ins Zentrum der innerhalb des Bauhauses selbst geführten Auseinandersetzungen. Denn z.B. Paul Klee ist tatsächlich in die Tiefe gegangen und hat sich systematisch mit grundsätzlichen Fragestellungen von Gleichgewichten, Kräften sowie Statik und Dynamik von Formen und Farben auseinandergesetzt[4]. Dass das Bauhaus sich daran – und an vergleichbaren Überlegungen – nicht wirklich grundsätzlich zu orientieren vermochte, ist ein unverkennbarer Mangel. Dieser Mangel dürfte wesentlich zu dem ganzen Unverständnis von Design beigetragen haben, das im 20. Jahrhundert nicht selten als Kaschierung und Vertuschung der Realitäten praktiziert wurde.

Ein grundsätzlicher Fehler des Bauhauses – der mit dem Gegenstand von Fullers Kritik in engem Zusammenhang steht – bestand auch in dem Führungsanspruch der Architektur über alle anderen Künste. Wohin dieser Führungsanspruch – noch verstärkter von der Dessauer Zeit des Bauhauses ausgehend – dann verkam, zeigt sich an den städtebaulichen und architektonischen Irrtümern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die auch am Beginn des neuen Jahrtausends (z.B. am neu erbauten Berliner Potsdamer Platz) immer noch wiederholt wurden. Wenn Stadtplaner und Bauherren Architekten bauen lassen, ohne dass sie sich in eine vertiefte interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Philosophen sowie Künstlern der unterschiedlichsten Disziplinen begeben, dann kommen diese glatten architektonischen Gigantomaniern heraus, die mit einer kreativen und integralen künstlerischen Gestaltung einer modernen Stadt ziemlich wenig zu tun haben. Denn eine integrale interdisziplinäre Arbeit darf sich aus kulturellen Gründen ganz prinzipiell nicht auf die Gestaltung von Fassaden beschränken. Und sie betrifft auch nicht nur die profanen Funktionen eines Baues, nicht nur die praktische künstlerische Erarbeitung und Diskussion der städtebaulichen und architektonischen Projekte selbst, sondern sie betrifft die Verständigung über die grundlegenden kulturellen Werte, die durch Architektur zu kommunizieren sind. Genau daran mangelt es noch immer so elementar.

**Interdisziplinäre Zusammenarbeit.** Nach der Sichtung der Fehler des Bauhauses könnte vielleicht argumentiert werden, dass der interdisziplinäre Ansatz prinzipiell veraltet sei. Doch ein solches Argument entbehrt der Grundlage, denn zu interdisziplinärer Zusammenarbeit gibt es – erst recht angesichts der evolutiv neuen Situation und der Komplexität mit ihr verbundener Lösungsforderungen – keine Alternative. Sie muss allerdings so angelegt sein, dass sie tatsächlich zu einer Verknüpfungsleistung der unterschiedlichen Erkenntnisse und Wissensquanten und zu einer Gesamtleistung wird, die die vorangekommensten Gedanken und Ideen aus den unterschiedlichsten Diszipli-

nen auf jeweils glückliche Art zu verbinden vermag. Dies setzt verlässliche Arbeitsstrukturen voraus, auf deren Grundlage interdisziplinäre Zusammenarbeit nicht im egomanen Konkurrenzgebaren stecken bleibt. Und genau das hätten zukünftige Bauhäuser zu leisten.

Um sie von allen egomanen Profilierungssüchteleien abzuhalten, sollten die in neuen Bauhäusern zusammenarbeitenden Künstler, Wissenschaftler und sonstigen „Werkleute“ (wie Walter Gropius es nannte) unter voller Wahrung der individuellen Verantwortlichkeiten und Rechte anonym arbeiten. Auf dieser Basis – zumal wenn mit ihr eine entsprechende philosophische Grundlagen- und Kulturforschung einherginge und durch die Gesellschaft entsprechende finanzielle Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten eingeräumt würden – könnten neue Bauhäuser wirksame Instrumente werden, eine kulturelle Erneuerung in Gang zu setzen. Es wäre zudem anstrebenswert, die Mitarbeiter neuer Bauhäuser in einem bestimmten Turnus immer wieder auch in anderen als ihren eigenen fachspezifischen Zusammenhängen arbeiten zu lassen, um so ihr Bewusstsein für die anderen Realitäten des Lebens zu schärfen. Auf diese Weise gilt es zu vermeiden, dass avanciertes kulturelles und künstlerisches Gestalten erneut in jene teils eklatanten Ghettoisierungen gerät, in denen es heute noch oftmals steckt. Als Produktions- und Ausbildungsinstitute bestünde die grundsätzliche Aufgabe neuer Bauhäuser darin, integral-moderne visionäre kulturelle, künstlerische, architektonische, städteplanerische Projekte in interdisziplinärer Zusammenarbeit zu entwerfen und zu verwirklichen. Entsprechend sollten zur Leitung der neuen Bauhäuser Menschen berufen werden, die mit ganzer Hingabe für die integralen Qualitäten der Moderne eintreten und die dafür notwendige künstlerische, philosophische und menschliche Reife mitbringen.

In jedem europäischen Land sollte es solche Bauhäuser der Integralen Moderne geben, die – anknüpfend an den regionalen Gegebenheiten – integral-moderne Strukturen und künstlerische Höhepunkte kulturellen Lebens entwickeln und zugleich auch als Trainingsstätten für Künstler sowie als Foren interdisziplinärer Zusammenarbeit fungieren, in denen Künstler und Wissenschaftler sich auch mit Politikern konkret und allgemein austauschen. Auf dieser Basis könnten sich neue Künstler-, Wissenschaftler und Politikergenerationen entwickeln, die ihre künstlerischen, kulturellen und politischen Aufgabenstellungen mit ganzer Kraft – und unter Zurückstellung von Egoismen – erkennen und erfüllen. Solche neuen Bauhäuser einzurichten und finanziell hervorragend auszustatten, darf angesichts der evolutiv neuen Situation nicht nur als dringend geboten, sondern auch als wesentlich sinnvoller und ökonomischer gelten, als weiterhin den alten Kulturkonservatismus oder das Versacken in Unterhaltungskultur zu alimentieren.

**BAUHÜTTE KLANGZEIT WUPPERTAL und andere Aufbruchsversuche.** Einen ersten Versuch, ein neues Bauhaus zu initiieren, unternahm ich, nachdem wir nach unserem kulturpolitisch begründeten DDR-Ausreiseantrag 1988 in Westdeutschland angelangt waren. Ich begann damals unmittelbar damit, zur Umsetzung meines Integral-Art-Konzeptes (s.a. Kapitel 6.7) aktiv zu werden und schlug der Stadt Wuppertal die Konzepte BAUHÜTTE KLANGZEIT WUPPERTAL sowie BAUHAUS INTEGRAL vor. Es gelang mir zumindest die BAUHÜTTE KLANGZEIT WUPPERTAL durchzubringen, die 1991/92 zu den Themen DER TEIL – DIE KUNST – DAS GANZE sowie ZEITKLANG/KLANGZEIT IN LANDSCHAFT UND ARCHITEKTUR (Integral-Art-Domäne III) arbeitete und m.W. das erste internationale Festival Deutschlands für Klangkunst im öffentlichen Stadt- und Landschaftsraum gewesen sein dürfte.

*„... bis sich aus den einzelnen Gruppen wieder eine allgemeine große, tragende, geistig-religiöse Idee verdichtet, die in einem großen Gesamtkunstwerk schließlich ihren kristallinen Ausdruck finden muß. Und dieses große Kunstwerk der Gesamtheit, diese Kathedrale der Zukunft, wird dann mit seiner Lichtfülle bis in die kleinsten Dinge des täglichen Lebens hineinstrahlen. ... Wir werden das nicht mehr erleben, aber wir sind, das glaube ich ganz fest, die Vorläufer und ersten Werkzeuge eines solchen neuen Weltgedankens.“*

Walter Gropius zur Gründung des Weimarer Bauhauses 1919

Der Begriff „Klangkunst“ trat auf den Plakaten und im Katalog der BAUHÜTTE KLANGZEIT WUPPERTAL m.W. zum ersten Mal einer großen Öffentlichkeit gegenüber. Das Konzept wurde beim Programm „Kaleidoskop“ der EU in Brüssel als neu und innovativ erkannt, weshalb es für ganz oben auf die Förderliste gesetzt wurde. Künstler und Wissenschaftler aus vielen Teilen der Bundesrepublik und vielen Ländern nahmen an den Symposien und dem Festival der BAUHÜTTE KLANGZEIT WUPPERTAL teil, um ihre zu diesen Themen relevanten Arbeiten vorzustellen sowie spezielle Klangkunst-Projekte für den Wuppertaler Stadt- und Landschaftsraum zu entwickeln und zu realisieren. Eröffnet wurde die BAUHÜTTE KLANGZEIT im Juni 1991 mit dem (bereits eingangs erwähnten) internationalen Symposium DER TEIL – DIE KUNST – DAS GANZE sowie der „Wupperharfe“ von Gordon Monahan. (Monahans in die Wupper gespannte Klaviersaiten wurden durch den Fluss in Schwingung versetzt und konnten am Ufer an einer Metallplatte als Klang gehört werden. Allerdings nur stundenweise, da sich die Saiten sehr schnell mit Laub, Papier und allem, was die Wupper sonst mit sich führte, zusetzten. Ein sehr schön gedachtes Projekt, das von Monahan aber leider unpraktikabel realisiert wurde und daher nur sehr eingeschränkt funktionierte.)

Mit der Gründung der BAUHÜTTE KLANGZEIT WUPPERTAL knüpfte ich natürlich an der Idee des integralen Zusammenwirkens der Künste sowie der Idee der kulturellen Erneuerung des Weimarer Bauhauses an. Konkret ging es darum, in interdisziplinärer Zusammenarbeit unterschiedlicher Künstler Klangkunst-Projekte für den Wuppertaler Stadt- und Landschaftsraum zu entwickeln, die im konkreten Lebensalltag tatsächlich funktionieren. Mit den beiden theoretischen Symposien habe ich versucht, Grundlagen zu legen, um aus der Verbindung von theoretischer Reflexion und künstlerischer Praxis allmählich allgemeingültige philosophische und künstlerische Maßstäbe – wenn auch auf abstrakter Ebene - herauszukristallisieren. Dieser Prozess hätte allerdings einen längeren Zeitraum benötigt, als es der BAUHÜTTE KLANGZEIT WUPPERTAL vergönnt war.

Obwohl das KLANGZEIT-Projekt auch international ein ziemlich großer Erfolg war, die unterschiedlichen Klangkunst-Projekte von der Bevölkerung überaus gut angenommen wurden, Tageszeitungen, Fachzeitschriften, Rundfunk und Fernsehen teils ausführlich berichteten, konnte die Arbeit wegen fehlender Strukturen und Finanzierungen nicht weitergeführt werden. Ich selbst hatte zur Durchführung des Projektes nur eine ABM-Stelle und diese lief 1993 eben aus. Doch kann das KLANGZEIT-Projekt vielleicht als eine Initialzündung für Klangkunst-Festivals im öffentlichen Stadt- und Landschaftsraum gelten. Bereits 1993 kam es in Donaueschingen unter dem Titel klang-RAUM/RAUMklang (quasi auf ZEITKLANG/KLANGZEIT antwortend) zu einer Neuorientierung dieses bedeutenden Neue-Musik-Festivals. (Mein ehemaliger Lektor bei Edition Peters Leipzig, Armin Köhler, hatte soeben die Leitung der Donaueschinger Musiktage übernommen.) 1995 wurde in Hannover das Festival „soundart“ realisiert, dessen Finanzierung u.a. unter Vorlage des Wuppertaler KLANGZEIT-Kataloges beantragt wurde. (Ich gab auf telefonische Anfrage des niedersächsischen Staatssekretärs die Empfehlung, die Gelder für „soundart“ zu bewilligen.) Und in Berlin kam 1996 zur 300-Jahr-Feier der Akademie der Künste (für die ich unter dem Titel KULTURELLE VISIONEN ein entsprechendes Ursprungskonzept geschrieben hatte) mit „sonambiente“ ein erstes Berliner Klangkunst-Festival zustande.

Doch mit der Idee des integralen Zusammenwirkens der Künste sowie der Idee der kulturellen Erneuerung konnte es nicht allein um Klangkunst im öffentlichen Stadt- und Landschaftsraum gehen. Daher wandte ich mich nach dem Erfolg der BAUHÜTTE KLANGZEIT WUPPERTAL 1993/94 an die Stadt Weimar und schlug für Weimar als Kulturhauptstadt 1999 die Gründung von BAUHAUS

INTEGRAL WEIMAR vor. Nach mehreren Zusammenkünften mit den Kulturverantwortlichen der Stadt sowie einem internen Rundtisch mit den Rektoren der Weimarer Hochschulen und den Direktoren der Weimarer Museen musste ich jedoch einsehen, dass kein ausreichender Wille bestand, dieses Projekt zu realisieren. Und dies, obwohl Weimar international als *die* Stadt des Bauhauses bekannt ist. Weimars braune Vergangenheit (und die 1924 daraus resultierende Auflösung des Bauhauses) sowie das später von den Nazis in seiner unmittelbaren Nähe errichtete Konzentrationslager Buchenwald hätten m.E. genügend Anlass sein können, sich anders zu entscheiden. Erst recht nach der Wiedervereinigung und der notwendigen Neuorientierung in Europa wäre es an der Zeit gewesen, einen entschlossenen Schritt in Richtung auf die Bauhaus-Ideen des integralen Zusammenwirkens der Künste sowie der kulturellen Erneuerung zu wagen. Immerhin nannte sich die Weimarer Hochschule für Architektur und Bauwesen einige Jahre später in „Bauhaus-Universität“ um.

Ich habe einige weitere Anläufe unternommen, um verlässliche strukturelle Grundlagen für ein integral-modernes interdisziplinäres künstlerisches Arbeiten zu schaffen (Konzepte dazu sind unter <http://www.integral-art.de/cds/texte/index.html> einzusehen). Und sicher war ich nicht der Einzige, der sich in dieser Hinsicht erheblich engagiert hat. Doch Verständnis und Sorgfalt gegenüber solch innovativen Konzepten sind seitens der Kulturverantwortlichen offenbar leider noch immer nicht sonderlich ausgeprägt, was eminente Auswirkungen auf die generelle gesellschaftliche Akzeptanz, Förderung und Entwicklung avancierter Künste und letztlich auch auf gesamtgesellschaftliche Entwicklungen haben dürfte.

## 6.6 Musik jenseits des Konzertsaals – zum Beispiel Integral-Art

Es gibt eine Vielzahl von Möglichkeiten, die Kultur einer INTEGRALEN MODERNE künstlerisch zu gestalten. Um meinen eigenen diesbezüglichen kompositorischen Ideen einen Rahmen zu geben, entwickelte ich bis Mitte der achtziger Jahre das Integral-Art-Konzept. Nach unserer Übersiedlung von Ost- nach Westdeutschland gelang es mir, eine Vielzahl meiner Integral-Art-Ideen als Pilotprojekte einer INTEGRALEN MODERNE zu realisieren (wobei ich mich stets zurückhielt, über diese Vision schon zu sprechen). Neben den kunst- und kulturphilosophischen Überlegungen waren es aber auch Initialerlebnisse meiner Kindheit – Erlebnisse von Weite, Klang und Landschaft, die zur Entwicklung von Integral-Art sowie der entsprechenden Ideen führten. Denn schon als kleiner Junge haben mich die Bewegungen, der Hall und die Verebbungen von Klängen in Räumen und Landschaften außerordentlich fasziniert. Daher lag es in der Logik, als Komponist über den normalen Innenraum hinauszugehen und Aufführungsformen zu entwickeln, die auf andere Orte hinauslaufen, als Konzertsaal und Opernhaus es sind. Den musikgeschichtlichen Hintergrund möchte ich anhand von drei Gedanken skizzieren.

**Der erste Gedanke** besagt, dass die Neuordnungen des musikalischen Materials (wie sie etwa bei Arnold Schönberg, Josef Matthias Hauer und Anton Webern ihren Anfang nahmen und im Serialismus sowie mit der Einbeziehung des Zufalls durch Cage weitergeführt wurden) bottom-up künstlerische und kulturelle Innovationen erforderlich machen, die weit über den Konzertsaal und das Opernhaus hinausweisen. Die Neuordnungen des musikalischen Materials sind im Prinzip wie ein Sprengstoff für die – unter den Repräsentationsprämissen vergangener Zeiten entwickelten – kulturellen Rahmensetzungen und können naturgemäß nicht mit ihnen harmonieren. Da die Konzertsäle und Opernhäuser zudem meist durch Interpreten und durch ein Publikum besetzt sind, die den Neu-

ordnungen des musikalischen Materials relativ selten aufgeschlossen gegenüber stehen, spielen Neue Musik und neue Aufführungsformen in den alten Institutionen eine höchst untergeordnete Rolle. Deshalb ist es angebracht, Orte zu suchen, die unbesetzt und geeignet genug sind, um mit Neuordnungen des musikalischen Materials und ungewohnten künstlerischen Wahrnehmungsformen zu harmonieren. (Diese Überlegung schließt allerdings nicht aus, dass auch für Konzertsaal und Opernhaus künftig neuen Formen und Funktionen entwickelt werden könnten, die zu einer teleonomisch fittesten Kommunikation integraler ästh-ethischer Qualitäten geeignet sind.)

**Der zweite Gedanke** besteht darin, dass die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zahlreiche Ansätze liefert, über Konzertsaal und Opernhaus hinauszudenken. Bereits Claude Debussy schrieb in seinem Aufsatz „Musik im Freien“ von der „*Möglichkeit einer Musik, die besonders fürs Freie geschaffen ist*“ [35]. Charles Ives' [36] Idee der „Universe Symphonie“, die ebenfalls für Aufführungen im Freien gedacht war (und von Musikern von den Höhen einer Stadt aus aufgeführt werden sollte), rührte aus dem Erlebnis der Gleichzeitigkeit „*aufeinander nicht bezogener musikalischer Ereignisse*“. Und der französische Komponist Erik Satie schrieb: „*man muß versuchen, eine musique d'ameublement zu realisieren, ... die Teil der Geräusche der Umgebung ist.*“ Der Amerikaner John Cage öffnete das Fenster seines New Yorker Appartements und erklärte die Straßengeräusche, die hereindringen, zu Musik. Die Theorie der Akustischen Ökologie von Murray Schafer kann als Erwiderung auf Cage verstanden werden. Denn wenn auch die Straßengeräusche als Musik bezeichnet werden können, ist zu fragen, wo die Grenzen zwischen Klang, Lärm und Stille und dessen, was als *Musik* gelten kann, tatsächlich verlaufen.

**Der dritte Gedanke** betrifft die Frage nach denkbaren Aufgabenstellungen künftiger Künstlergenerationen. Die künstlerischen Neulanderkundungen des 20. Jahrhundert 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 mit den zurückliegenden Neulanderkundungen bereits weitgehend ihre Pflicht erfüllt hat. Die große Aufgabe künftiger Künstlergenerationen wird m.E. darin liegen, dass sie „ins Große denkend“ das errungene 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 Wahrnehmung integraler (universeller, sozialer, individueller) Zusammenhänge, 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 nur uneitle künstlerische Projekte und Überlegungen, die den Mut zu dem von Buckminster Fuller geforderten „Denken ins Große“ aufbringen, das schaffen können.

**Neubestimmung von Musik.** Sowohl Murray Schafers Konzept der Akustischen Ökologie als auch John Cages von der Straße hereindringenden Geräusche, wie auch Erik Saties Geräusche der Umgebung oder die Universe Symphonie von Charles Ives und nicht zuletzt Debussys Visionen von einer *Musik im Freien* gehen also über das Konzertsaal-Musikverständnis hinaus. Sie entsprechen damit zugleich der Revolution der Ordnungen des musikalischen Materials, die von Arnold Schönberg initiiert wurde. Alle genannten Ansätze betreffen im Grunde die Frage nach dem, was

Musik überhaupt sei. Erwägt man diese Frage, dann führt das zu einer Neubestimmung von *Musik als einer ästhetisch aufgeklärten und bewussten akustischen Gestaltung der menschlichen Lebenswelten*. Es führt dahin, „*Musik wieder als eine Suche nach dem harmonisierenden Einfluss von Tönen auf unsere Welt*“ [38] zu begreifen. Denn die Klänge und Geräusche, mit denen wir uns umgeben, die machen etwas mit uns. Sie sind Informationen und wirken auf die Entwicklung der menschlichen Intelligenz ein. Und da die akustische Beschaffenheit und Gestaltung der Welt nicht getrennt von ihrer sonstigen Beschaffenheit und Gestaltung begriffen werden kann, ist eine integrale Betrachtung aller mit ihnen zusammenhängenden Bedingungen geboten. Die Musik und alle Künste stehen damit in unmittelbarem Zusammenhang zur allgemeinen Lebensgestaltung und haben daher auch ein weites Tätigkeitsfeld jenseits der Konzertsäle, Opernhäuser und Museen.

Mit Integral-Art habe ich versucht, wenigstens einige dieser Tätigkeitsfelder zu umreißen. Jede der sieben Domänen bildet die Überschrift zu einem Archiv von Ideen und Projekten. Zu ihnen gehören die Integral-Games (Domäne VII KOSMOS DES SPIELS) ebenso wie die in Kapitel 6.9 erläuterten Projekte aus Domäne III. Es dürfte klar sein, dass solche Projekte ohne die entsprechenden strukturellen Voraussetzungen nur unter äußersten Schwierigkeiten zu realisieren sind. Deshalb sollten sie als Präzedenzfälle verstanden werden, die beweisen, dass solche Projekte sehr gut funktionieren können. Mindestens so, wie es für die künstlerischen Formen der vergangenen Zeiten – für Konzerte, Opern und Theater – relativ gut ausgestattete Institutionen gibt, so ist es für die Entwicklung zukünftiger kultureller Qualitäten notwendig, Arbeits- und Organisationsstrukturen sowie Planungssicherheit für jene künstlerischen Projekte zu schaffen, die am Nerv der Zeit sind und außerhalb der traditionellen Kulturinstitutionen mit den Neuordnungen des musikalischen Materials sowie dem Gedanken der kulturellen Erneuerung ernst machen.

## **6.7 INTEGRAL-ART-Domänen**

Die unterschiedlichen Aspekte meines bis Mitte der 80er Jahre entworfenen INTEGRAL-ART-Konzeptes sind in Domänen geordnet. Die konkreten einzelnen Werke und Werkideen können jedoch Aspekte verschiedener Domänen in sich vereinen. Die philosophische Grundlage von INTEGRAL-ART besteht – neben der Philosophie einer Integralen Moderne – in der Theorie einer integralen Musik und Klangkunst, die bisher noch nicht vollständig ausformuliert ist. Die INTEGRAL-ART-Domänen heißen:

I - MUSIK IM RAUM

II - AKUSTIK OPTIK KONKRET

III - ZEITKLANG/KLANGZEIT IN LANDSCHAFT UND ARCHITEKTUR

IV - RHYTHMEN . RITEN . TANZ

V - MUSIK PUR – MUSIK ALS RAUM

VI - ALEA MUSIK

VII - KOSMOS DES SPIELS

## **INTEGRAL-ART**

Klang, Rhythmus, Form, Farbe, Skulptur und Licht  
in integralem Zusammenwirken der Künste

avancierter Komposition – speziell entwickelt  
für Akustiken, landschaftliche und architektonische Gegebenheiten, Medien

bildet neue Formen zeitgenössischer Kunst  
und des Umgangs mit ihr

verbindet Kunst und Lebensalltag, versteht  
Technik als kulturelles Instrumentarium,  
bezieht Forschung ein

ist Vision, Reflexion, Realisation  
einer avancierten ideologiefreien Kunst

gibt integrale Zusammenhänge als ausgewogenes Zusammenwirken der Teile zu einem Ganzen  
den Sinnen zur Erfahrung

vollzieht sich nach Regel und Zufall

integriert Relationen von Zeitlosem und  
Zeitgemäßem von Wahrheit und Schönheit  
von Universellem – Individuellem – Sozialem

INTEGRAL-ART-Domäne I:

## MUSIK IM RAUM

ohne Bühne, ohne Podium  
das Publikum inmitten der Bewegung von Musik  
oder sich durch Musik bewegend

Klangquellen geometrisch  
im Raum oder über Räume verteilt,  
Schallfeldakustik

Dimensionalität einer Zahl und ihrer geometrischen Figur  
- auf das Archetypische befragt -  
in Rhythmus, in Klang, in Wandlung von Position zu Position

Erlebnis von Klang und Rhythmik  
in der Einheit und Spannung eines Raumes oder mehrerer Räume,  
Relativierung der Zeit

Zeit als Raum für Bewegung  
abstrakt – konkret  
in Sälen, Hallen, Kirchen, Höfen;  
nicht alle Räumlichkeiten eignen sich

instrumental – vocal – elektroakustisch/computergesteuert

Werkauswahl:

Synopsis | Fusion-de-Fusion | Auri | Konzert in Spiegelform | Transforma | Innenklang

## INTEGRAL-ART-Domäne II:

### **AKUSTIK OPTIK KONKRET**

das Archetypische (als integraler und invarianter  
Punkt einer abstrakten Idee oder reinen Empfindung)  
in akustischer und optischer Konkretisierung

ohne literarische Programmatik

die Spannung des Optischen und Akustischen nicht  
durch Verdoppelungen,  
sondern aus den sich gegenseitig ergänzenden  
Perspektiven von Auge und Ohr

Zusammenklang in Form und Farbe  
von Optischem und Akustischem  
als Einheit und Spannung der Gegensätze

konstruktiv/polar/organismisch

Wahrnehmbarmachung  
in entsprechenden Räumlichkeiten  
mit der jeweils notwendigen technischen Ausstattung

Klangquellen  
Malerei – Plastik – Projektion – Film – Tanz – Pantomime  
Stimmen – Instrumente – Elektroakustik

Werkauswahl:  
Synopsis | Klangsegel | Zeitschwingung | Syn 3

INTEGRAL-ART-Domäne III:

## **ZEITKLANG/KLANGZEIT IN LANDSCHAFT UND ARCHITEKTUR**

Klangkunst-Projekte, Landschaftsklangkompositionen und akustisches Dessin zu konkreter Umgebung (und speziell auf sie bezogen zu erschaffen)

Erlebnis der Stille, Erlebnis des Klanges, Erlebnis der Rhythmik von Klang und Stille, Erlebnis der Zeit, Wahrnehmung und Einbeziehung der landschaftlichen und architektonischen Umgebungen

zeitlich-räumlich bestimmt und begrenzt,  
Variantenbildung für verschiedene Tages- und Jahreszeiten

Zusammenwirken von Natürlichem und Künstlichem,  
von Organismischem und Technischem, von Optischem und Akustischem

organismisch – kosmisch

in bestimmten architektonischen oder landschaftlichen Ensembles;  
in einem Zimmer, einem Haus, einer Kirche, einem Hotel,  
einem Bahnhof, in der U-Bahn, im Lift, in einem Garten, einem Park,  
einer Landschaft, einer Straße, auf einem Platz

Klangquellen instrumental, vokal, elektroakustisch  
(studioproduziert oder in Echtzeit)

Werkauswahl:

Klangzeit Wuppertal | Schweben und Hören mit einer Wuppertaler Schwebebahn | Zeit-Klang-Landschaft Bad Berka 1993/94 | Glocken Requiem Dresden 1995 | Klang Felsen Helgoland 1996 | Innenklang (für den Berliner Dom), 1997 | Außenklang-Innenklang Berlin & International (in Planung)

INTEGRAL-ART-Domäne IV:

**RHYTHMEN . RITEN . TANZ**

als Nachvollzug kosmischer und  
jahreszeitlicher Vorgänge

als Feier der Urmysterien des Menschseins  
Zeugung – Geburt – Fruchtbarkeit – Tod

als rhythmisches Gebundensein menschlichen Lebens  
in die Einheit und Spannung universeller Rhythmen

der Mensch  
in der Einheit und Spannung von Himmel und Erde  
gebunden und frei

archaisch

Rhythmus des Körpers – Rhythmus der Seele

Rhythmus als Klang der Physis – Klang als Rhythmus der Psyche

mythische Programmatik in äußerster Reduzierung  
auf das Archetypische

Rhythmen percussiv – life -  
Riten getanzt – life -

Aufführungen mit den jeweils notwendigen technischen Voraussetzungen

Werkauswahl: bisher keine Realisationen

INTEGRAL-ART-Domäne V:

## **MUSIK PUR – MUSIK ALS RAUM**

der Raum Musik als Schwingung

apollinisch oder dionysisch dominiert

Originale

Kombinationen

Montagen/Demontagen

instru . mental . vocal

Konzertsaalmusik

solistisch bis orchestral

Partituren und Stimmen überwiegend in traditioneller Notation

Konzerte, Einzelaufführungen, workshops

Werkwahl:

suite | solo | rota | archei | son | mit acht tönen lauri-fragmente | Yuki-hara | moderabel | antonyme |  
rivolto | tautomer | transforma | stadien | axial | intars 2138 | innenklang

## INTEGRAL-ART-Domäne VI:

### **ALEA MUSIK**

musikalische Kombinationsspiele  
auf der Grundlage von Zufall und Regel

spontan gemachte lineare Interpretationen  
von vorgedachten nichtlinearen Regeln,  
hörgeleitetes Zusammenwirken der Musiker

Spielverlauf ohne Festlegung von musikalischen Abfolgen,  
gesteuert durch akustische Variationszeichen,  
Regeln auswendig zu lernen

freie Variierung und Verknüpfung  
der musikalischen Texturen, Modi, Elemente  
entsprechend der Regeln und Vorlagen

musikalische Logik als freie Entfaltung  
integraler Empfindung,  
sich spontan verändernd und erneuernd  
als organismisches Schwingungssystem

räumliche Positionierung der Mitwirkenden

Zeit als Raum dynamischer Prozesse des  
integralen Zusammenspiels der Teile

instrumental . vocal . elektroakustisch

Werkauswahl:

Kreisspiel 2 | Circulum | gleich den Vögeln | Perio | Variationen 1 | Variationen 2 | Variationen 3  
Würfelspiel 1, 2, | SYN 4

## INTEGRAL-ART-Domäne VII:

### **KOSMOS DES SPIELS**

universelle – auf Archetypik basierende – Spiele  
als transkulturelle Integration des Universell-Mentalen der Weltkulturen  
in akustischer und optischer Realisation

als nonverbale Kommunikation von Spielern  
(Laien bis Meister) unterschiedlichster Provenienz

Zeit als Raum für die Vollzüge des Spiels (nicht begrenzt)  
Vorbekanntes und Spontanes in Einheit und Spannung;  
Regeln und Material als Rahmenbedingungen  
für das Agieren der Spieler

nicht Sieg oder Niederlage, sondern  
Zusammenspiel der Teile – nach Regel und Zufall -  
zu einem organismischen Ganzen

instrumental – vocal – elektroakustisch  
optisch – akustisch – computergesteuert

Annäherung an die Erfüllung ideeller Sehnsucht  
nach Ganzheitlichkeit und nach  
ganzheitlich-gebundener Funktion der Teile

Zusammenarbeit mit Wissenschaft und Technik zur  
Findung und Erfindung der Spiele  
und spezieller elektronischer Spielinstrumente

in großer Öffentlichkeit, im Konzertsaal  
oder zum Spiel in Haus und Wohnung

das Meisterspiel als gesellschaftliches Ereignis  
regional, continental, intercontinental

Übertragung durch entsprechende Medien  
Zusammenschaltungen (per Satellit oder Internet)

Werkauswahl: ARIA – für 7 Soprane und 7 Soundscapes von 7 Erdteilen

## 6.8 Kompositionshandwerklicher Hintergrund

*Integral-Art hat letztlich in meinen Kammermusik- und Orchester-Kompositionen seine Grundlage. Mit ihnen konnte ich mein kompositorisches Handwerk profund entwickeln, um später dann die großen Klang-Projekte erarbeiten und umsetzen zu können. Deshalb bedauere ich es immer wieder, dass sich meine Kammermusik- und Orchester-Kompositionen – auch weil eben meinerseits kaum Zeit war, deren Aufführung ausreichend zu betreiben – noch immer im Abseits befinden. Zumindest gelang es, einige Rundfunk-Aufnahmen zu erreichen und auf CD zu versammeln. Da sich die großen Projekte aufgrund ihrer räumlichen Dimensionalität mittels einer CD kaum ad äquat wiedergeben lassen, kann meine Kammermusik-CD „musik als raum“ vielleicht als die bisher gelungenste Dokumentation meiner kompositorischen Arbeit gelten. Als Referenz an kammermusikalisches Komponieren nehme ich hier ein Essay auf, das ich bereits 1993 veröffentlichte.*

### **Flügel Schlag eines Schmetterlings**

Die Reduktion der Masse von Möglichkeiten auf einen (musikalischen) Baustein, aus dem sich die gesamte Struktur einer Komposition entfaltet, hatte bei mir vielleicht zunächst etwas mit dem Drang zu tun, mein kompositorisches Handwerk zu vervollkommen. Dahinter stand jedoch auch eine zunehmende Abneigung gegen die Pauschalität und Opulenz, mit der aus expressiven Gesten Töne und Rhythmen benutzt werden, um Ausdruck auf Ausdruck zu häufen. Je weniger mich die pathetisch-opernhafte Ausdrucksphantasie interessierte, umso mehr wollte ich zu einer Musik gelangen, die das Konstruktive und Organismische, das Empfind- und das Verstehbare integral aus einem Baustein, ja aus Einzelton und Pause entfaltet. Das konstruktive Moment in der Musik (Bach, Webern, Boulez, Xenakis waren darin Meister) interessierte mich im Gegensatz zu opernhafter Pathetik so sehr, dass ich mich ihm über den Baustein und die Kreation musikalischer Moleküle zu nähern suchte.

Bei der Arbeit mit musikalischen Molekülen und Bausteinen machte ich die Erfahrung, dass die Beziehungen zwischen den aus den Molekülen entfalteten Elementen zu der entscheidenden Frage einer Komposition werden. Die Frage lautete folglich nicht nur, was für ein Material, sondern: welche Beziehungen bestehen zwischen seinen Elementen, welche können daraus entfaltet werden, welche Prozesse entstehen dabei, welche Funktionen benötigen welche Formen und welche Formen ermöglichen welche Funktionen? Das sind ungeheuer interessante Fragen, denn in ihrer Beantwortung schließt sich die Gesamtidee einer Komposition, ja, eines gesamten künstlerischen Schaffens zur Gestalt des kleinsten Moleküls und der konkreten kompositorischen Arbeit kurz. Die Frage des Komponierens ist für mich vorrangig also weder eine Materialfrage, noch eine Frage der künstlerischen Intention, sondern stets beides zugleich. Materialfetischnismen interessieren mich ebenso wenig, wie sich auch die künstlerische Intention allein in der musikalischen Struktur und ihrer angemessenen interpretatorischen Umsetzung bewahrheiten muss. An der Einheit und Spannung der unterschiedlichen Ebenen des künstlerischen Schaffens entzündet sich die Idee einer jeweiligen Komposition, von der Arbeit mit dem kleinsten Teilchen bis hin zu dem kulturellen Umfeld, in dem diese Arbeit seine (welche?) Funktion erhalten soll.

Mit der Neuordnung des musikalischen Materials durch Schönberg und Hauer nahm die Entwicklung der neuen Musik einen Anfang, dem Cage eine radikale tabula rasa hinzufügte. Durch sie wurde die Neuordnung des musikalischen und des akustisch-gestalterischen Denkens unumgänglich. Gerade im Hinblick darauf, dass mit den Zufallsoperationen von Cage akustisch ähnliche Ergebnisse erzielt

werden konnten wie mit seriellen Kompositionen, stellte sich die Frage des Komponierens neu. Auch angesichts mancher interessanter Improvisationen und all dem, was die Zufallsgeneratoren der Computer bringen, muss gefragt werden, wodurch sich der Wert des Komponierens gegenüber jenem des Improvisierens bestimmt. Die konzentrierte gedankliche Arbeit, die sich in einer Musik der Reduktion, in ihren Formen und Funktionen unter Vermeidung von Klischees verwirklichen kann, ist sicherlich eine der stichhaltigen Antworten auf diese Frage. Der Komponist kann trotz der gedanklichen Strenge seiner Kompositionen seine Individualität ebenso wahren, wie er sie in universellen Zusammenhängen transzendieren kann. Bei der konstruktiven kompositorischen Arbeit sollte im Auge behalten werden, dass sich bei der akustischen Umsetzung konstruktive kompositorische Struktur und musikalische „Unmittelbarkeit“ keineswegs ausschließen müssen. Das dazu entgegengesetzte Dogma der neuen Musik, das manche Apologeten noch immer mit sich rumschleppen, darf getrost fallen gelassen werden. Vorausgesetzt natürlich, dass durch diese „Unmittelbarkeit“ nicht alte Kamellen und Klischees vergangener Zeiten aufgewärmt werden. Letzteres kann man sicherlich weder einem Cage, noch einem Feldman, noch einem Nono oder einem Scelsi vorwerfen.

**Reduktion auf das Wenige – eine Entrümpelung.** Vom Verkehrslärm über das Radio bis hin zum Konzertsaal stehen wir immer wieder unter einem akustischen Dauerfeuer von Lärm- und Klangmassen, die auf uns einstürzen. Die Reduktion auf das Wenige kommt einer Entrümpelung akustischer Lärm- und Klangmassen gleich. Zugleich liegen in der Reduktion auf das Wenige auch Optionen zur akustischen Gestaltung unseres Alltages (durch Klangmassen würde diese nur unsinnig), denn sie erlaubt es, mit diesem Wenigen höchstgenau und konzentriert umzugehen, es entsprechend präzise zu platzieren und in Beziehung zu bestimmten anderen Elementen unseres Alltagslebens zu setzen. Auch schärft sich in der konzentrierten gedanklichen Arbeit, die die Musik der Reduktion erfordert, das kompositorische Handwerk. Musik der Reduktion ist vielleicht eine Chance, der lauten und ichtsüchtigen Beliebig- und Betriebsamkeit (die auch in der neuen Musik sehr verbreitet ist) zu entkommen, ohne sie verdrängen zu müssen.

**Beispiel „um die Mitte“ (1988).** Ein Beispiel, wie auf nur einer Tonhöhe ein Kanon aus Dauern, Dynamik, Klangfarben und Richtungsverläufen gebildet ist "um die Mitte" aus der >suite moderabel<. Achten Sie bitte, dass die vier Instrumente im Raum um das Publikum verteilt sind und dass der Einsatz der Instrumente bei diesem Beispiel in eine Richtung verläuft, die Anschlüsse der Dauern 4 genau in die entgegengesetzte Richtung. Alle o.g. Parameter (die Besetzung ist frei) spielen in der gesamten Komposition eine maßgebende Rolle. Die Achse *fis'* ist maßgebend für die gesamte Komposition, doch werden in unterschiedlichen Richtungsverläufen auch die Tonhöhen *gis'* und *e'* ins Spiel einbezogen.

Mit organischer Wucherung hat das kaum etwas zu tun, aber mit einer klaren und einfachen Konstruktion, die den Ausgangspunkt einer Kombinatorik bildet, die sich dann ihrerseits allerdings eher organismisch anhört. Erst der Verzicht auf das Viele und die großen Kontraste erlaubt es, die feineren Nuancen wahrzunehmen, von ihnen her das Spiel in Gang zu setzen.

Es sei erwähnt, dass bei solcherart reduziertem Material die Bedeutung von Grundgestalt, Umkehrung, Spiegel, Krebs usw. für die Syntax einer Komposition sehr wichtig ist. Ich musste viel Zeit darauf verwenden, bis ich hinter ihren Sinn gestiegen bin. Diese Gestaltbildungen haben eine Bedeutung, die über die seriellen Kompositionstechniken weit hinausgehen, jedoch unserem Bewusstsein verloren gegangen zu sein scheinen. Der Unterschied, den das klangliche Ergebnis bringt, ist m.E.

enorm, wenn man es auch nur spüren kann und für Analytiker kein Unterschied entsteht (es sei denn, die Analytiker würden sich auch mal wieder mit solchen Fragen beschäftigen).

**Die Pause.** Die Pause spielt in der „Musik der Reduktion“ und auch in meiner Arbeit eine wichtige Rolle. Sie ist da nicht die Spannungspause, wie sie in der Musik vergangener Zeiten eine große Rolle spielte, sondern bildet ein ständiges Kontinuum, das immer wieder aus dem Hintergrund hervortritt und dem Vordergrund verflochten ist. Die Pause verbindet und trennt sogleich, sie stellt die einzelnen Elemente in einen Raum, der für Momente seine Unendlichkeit oder Gebrochenheit ahnen lässt. Die Pause zwingt das Ohr, schockiert es und macht es trotzdem frei. Die Pause ist ein Phänomen, durch das Zeit und Raum vergleichbar verschmelzen, wie in klingender Musik. Und doch ist sie etwas ganz anderes als diese, denn sie schafft einen Leerraum, der jeden Zuhörer auf sich selbst zurückwirft, jeden mit sich allein lässt. Je nach Art der Töne, Klänge, Rhythmen, durch die die Pausen begrenzt sind, werden sie in Richtung Alltagszeit oder Unendlichkeit ins Schwingen gebracht. Bei Cage's 4'33" tendiert die Pause oft in Richtung Alltagszeit, bei Feldman geht sie eher in Richtung Unendlichkeit.

**„MIT ACHT TÖNEN“ (1983).** Hier ein Beispiel, wie der Hintergrund der Stille durch wenige auf- oder absteigende Tonfiguren zum Hauptgegenstand einer Komposition werden kann. Jede kleinste Anschlagsintensität, die Führung der Linien, der Gebrauch des Pedals, das – körperlich zu empfindende – Schwingen des Metrums der Pausen, die Wahrung des Tempos und die Freiheit, aus der heraus alles letztlich gespielt werden sollte, ist wesentlich. Wie die Erfahrung zeigt, bedarf es vieler Übung und Konzentration, diese Komposition angemessen zu realisieren.

Als ein drittes Beispiel möchte ich „Antonyme“ (1983) nennen. Das musikalische Molekül, der Baustein dieser Komposition besteht aus einem langen und einem kurzen Ton, aus der großen und der kleinen Sekunde, aus Einzelton und Pause. Aus den Umkehrungen und Kombinationen der Intervalle entsteht ein Kaleidoskop von Möglichkeiten bis hin zu relativ komplexen Klängen. In dieser Komposition sind *reduzierter Klang und Klangentfaltung* als Antonyme ausgeformt.

Diese drei Beispiele mögen ausreichen. Sicherlich ist die Notationsweise (im Gegensatz zu meinen Arbeiten um die Mitte der siebziger Jahre) nicht neu, das Tonmaterial auch nicht. Vielleicht aber bilden sie einen Hinweis darauf, dass für die kompositorische Arbeit strukturelle Fragen nicht durch die Neuheit des Tonmaterials zu erledigen sind. Wenn es in den Kompositionen unseres Jahrhunderts sehr wesentlich auch um Neulanderkundungen ging (die zum großen Teil aktenkundig, aber noch längst nicht „kartographiert“ sind), so ist die kompositorische Arbeit selbst zunächst immer wieder ein geistig-kultureller Akt, mit dem es sicherlich um mehr gehen muss, als den Neuigkeiten eine weitere Neuigkeit hinzuzufügen. Aus kulturell reflektierter molekularer kompositorischer Arbeit entstehen gestalterische Kriterien, die auf dem Zusammenhang zwischen dem kleinsten Teilchen und dem großen Ganzen als der elementaren Urspannung und Ureinheit unserer Existenz beruhen. (Es ist zu erinnern, dass viele Wissenschaftler damit beschäftigt sind, die kleinsten Teilchen zu isolieren, weil sie sich davon Aufschluss über die Beschaffenheit des Universums erwarten.) Auch wenn wir uns mit unserer Zivilisation so gebärden, als gebe es diesen Zusammenhang, diese Urspannung und Ureinheit zwischen dem kleinsten Teilchen und dem großen Ganzen nicht, so ist gerade die Chaosforschung ein ganzes Stück weiter. Das geflügelte Wort vom Flügelschlag des Schmetterlings, der in Australien das Wetter in Europa ändern kann, bezeichnet bildhaft die Auswirkungen einer kleinsten Bewegung auf einem großen Zusammenhang.

Ein Effekt von „*Musik der Reduktion, der Verknappung des musikalischen Materials, der Konzentration auf die Qualität des Einzeltones*“ usw. (wie es der Musikwissenschaftler P.N. Wilson nannte) ist, dass diese Musik hörfreundlicher als andere neue Musik zu sein scheint und vielleicht gerade dadurch mit einem der „Dogmen der Moderne“ bricht. Das Dogma der Moderne, dass neue Musik nicht „schön“ klingen darf, geht noch immer von einem Schönheitsbegriff aus, der von Joyce bereits 1914 in seinem „Porträt des Künstlers als junger Mann“ überholt wurde. Mit seinem Schönheitsbegriff kann m. E. konstruktiv gearbeitet werden (auch nach dem Satz von Adorno betreffs *Auschwitz*); was Cage, Feldman, Nono und Scelsi – ob nun bewusst oder unbewusst – getan haben. Dass Wilson mit der größeren Hörfreundlichkeit und Schönheit der Musik dieser Komponisten gleich „sakrale Sehnsüchte“, „New-Age-Bedürfnisse“ und den „Kult-Status“ verbindet, dürfte auf purer Polemik bzw. auf einem tiefer liegenden Irrtum beruhen, nämlich auf der Verwechslung von „sakral“ und „religiös“.

Während „sakral“ für heilig im Sinne von religionsgebundenen Handlungen stehen kann, ist das „Religiöse“ auch religionsungebunden zu denken. Jeder Mensch trägt es in irgendeiner Weise als ein mehr oder minder starkes oder schwaches Sehnen nach Ganzheit und Transzendenz in sich. Egal, ob er einer Religion angehört oder Atheist ist. Wenn aus der Entwicklung der neuen Musik Strukturen hervorgehen, dieses Sehnen anzusprechen, ohne damit die Ideologien der Religionen zu bemühen, dann wird sie vielleicht zunehmend einer Funktion gerecht werden können, die ihr eigentlich in die Wiege gelegt war: endlich sich von der Knechtschaft der Ideologien zu befreien. Die kompositorischen Strukturen könnten zumindest für sich dafür einstehen, dass sie dieses Sehnen nach Transzendenz, Ganzheit und Einfachheit nicht durch Ideologien verwässern und domestizieren. Und sie können den Menschen als kulturelles Wesen ansprechen, was angesichts des zivilisatorischen Fortschritts, der ihn zu einem kleinen Rädchen im Getriebe macht, schon eine ganze Menge ist. Die Rettung der Welt kann davon wahrscheinlich kaum erwartet werden. ... Aber der Flügelschlag eines Schmetterlings?

## 6.9 Präzedenzfälle – Klangprojekte und Landschaftsklang-Kompositionen

**ZEITKLANG / KLANGZEIT IN LANDSCHAFT UND ARCHITEKTUR (Integral-Art-Domäne III).** Der Reiz der Akustik von architektonischen und landschaftlichen Gegebenheiten führte mich zu den Ideen und Entwürfen der Integral-Art-Domäne III. Einige von diesen Ideen und Entwürfen konnten bereits in den 90er Jahren, andere zu Beginn des neuen Jahrtausends realisiert werden. Die Beziehung von Klang und Zeit und die Bewegung der Klänge zwischen unterschiedlichen Klangquellen spielte dabei eine ebenso große Rolle, wie die Beziehung und das Wechselspiel zwischen Klang und Stille. Klang – *als Zusammenschwingen unterschiedlicher Teile zu einem Ganzen*[39] – dient in diesen Projekten als Brücke zur Stille, wodurch (selbst bei den großräumigen Projekten) alles Spektakel vermieden wird. So zielt Integral-Art-Domäne III darauf, die Wahrnehmung in die Ferne und zugleich ins Innerste zu dehnen und sie – im Schweifen von Teil zu Teil – für das Ganze zu öffnen. In landschaftlichen und ökologischen Zusammenhängen soll mit den Projekten dieser Domäne zudem evident werden, wie weitgehend sich künstlerisches Gestalten und naturgegebenes Vorhandensein gegenseitig ergänzen können. Entsprechend sensibel werden die kompositorischen und sonstigen künstlerischen Strukturen entwickelt und die zur Realisierung der Projekte notwendigen Technologien eingesetzt.

**Zwei Thesen:** Aufgrund der mangelnden Strukturen, avancierte künstlerische Projekte im öffentlichen Stadt- und Landschaftsraum zu finanzieren und in hoher Qualität zu realisieren, konnte mein Konzept bisher nur darin bestehen, Präzedenzfälle zu schaffen. Ich bin dabei von zwei Thesen ausgegangen, die sich bei den Projekten, die nachfolgend beschrieben werden, immer wieder bestätigt haben.

Die erste These besagt, dass die Neulanderkundungen der Musik des 20. Jahrhunderts nur so tragfähig und kulturell relevant sein werden, wie es gelingt, sie in die Tiefe der Gesellschaft zu kommunizieren. (Dies bedeutet nicht zuletzt, avancierte Kunst an zentrale Plätze und Daten gesellschaftlichen Lebens zu stellen und alles dafür zu tun, dass ihre Aufführung künstlerisch tatsächlich gelingt.)

Die zweite These geht davon aus, dass die Masse der Menschen nicht so intolerant und „dumm“ ist, für wie sie von manch einem Kulturverantwortlichen gehalten oder gemacht wird. Viele normale Menschen sind bereit und interessiert, im Lebensalltag mit künstlerisch ungewöhnlich gestalteten Situationen umzugehen und deren positive Energien aufzunehmen. Genau das hat sich bei all meinen großen Klang-Projekten immer wieder bestätigt. (Beweisen lässt sich dies u.a. an dem dokumentierten Zuspruch, den ich auf meine Klang-Projekte aus allen Bevölkerungsschichten erhalten habe.)

**VON KLANG ZU KLANG – schweben und hören mit einer Wuppertaler Schwebebahn.** Anlässlich von KLANGZEIT WUPPERTAL nahm ich Gelegenheit, ein lang gehegtes Projekt zu verwirklichen. Ehemals in Berlin an der U-Bahn wohnend, hatte ich ein Projekt ausgearbeitet, das darin bestand, eine – im normalen Fahrplan verkehrende – U-Bahn mit einer Klanginstallation zu versehen, um damit VON KLANG ZU KLANG zu reisen. Jeder der Stationen sollte ein Klang zugeordnet werden und die Fahrt von der einen Station zu der anderen sollte ein langsames Verändern von dem einen zu dem anderen Klang ergeben. Das Projekt, dessen Realisierung in Ostberlin undenkbar gewesen war (bei unserer Ausreise 1988 von Ost- nach Westdeutschland erwähnten einige Tageszeitungen dieses Vorhaben von mir), erfuhr 1991 in einer Wuppertaler Schwebebahn eine äußerst reizvolle Umsetzung.

Die Komposition war in drei Klangschichten angelegt, die sich – erzeugt und gesteuert durch einen computergesteuerten Synthesizer sowie ein Mikrofon am Fahrgestell – in tausenden tageszeitenabhängigen Varianten mit den Streckenabschnitten veränderten und mit den Eigengeräuschen der Schwebebahn vermischten. In Anbetracht dessen, dass während des Projektzeitraumes über 30.000 Fahrgäste mit diesem Projekt konfrontiert sein würden, musste die Fragestellung, wie ein solches Projekt tatsächlich so gestaltet werden kann, dass es 10 Tage lang einen bestimmten innovativen Energie- und Informationstransfer gewährleistet, ohne einen Aufstand der Fahrgäste oder Proteste der Fahrer zu verursachen, sehr ernsthaft erwogen und beantwortet werden. Die Antworten wurden auf künstlerischer und technischer Ebene gefunden, für deren nähere Erläuterung hier allerdings nicht der Ort ist. Es sei nur so viel gesagt, dass ich Klänge gewählt hatte, die bestimmten Eigenklängen der Schwebebahn ähnlich waren und organisch aus ihnen hervortraten und in sie zurückkehrten. Das relativ zurückhaltende und leise Projekt erfuhr – das machte eine Umfrage deutlich – eine erstaunlich hohe Resonanz, Akzeptanz bzw. Toleranz. Zahlreiche Fahrgäste nahmen lange Wartezeiten in Kauf, um mit dieser Bahn zu fahren und die Klänge hören zu können. Trotzdem musste es aus gewerkschaftlichen Gründen (die Betriebsleitung hatte die Gewerkschaft nicht gefragt) schon drei Tage früher abgebrochen werden.

Wozu aber ein Klang-Projekt in einem Verkehrsmittel? Zum einen ging es darum, Kunst und Lebensalltag miteinander zu verbinden und dadurch unkonventionelle Zugänge zu den ungewohnteren Bereichen der ästhetischen Wahrnehmung zu schaffen. Zum anderen wurde eine Einheit von Kunst und Technologie geschaffen, durch die die Menschen auf Klänge aufmerksam werden, die sie in der Regel so noch nicht gehört hatten. Sie erlebten dadurch in ihren normalen Lebenszusammenhängen, dass es noch etwas anderes gibt, als jenes, auf das sie gewöhnlich hören und sehen.

**KLANGSEGEL.** Bereits zu Beginn der 80er Jahre hatte ich eine Farbklang-Theorie entwickelt, d.h. eine Theorie, wie Tönen und Klängen Farben zuzuordnen seien. Im Rahmen der BAUHÜTTE KLANGZEIT ergab sich nun endlich die Gelegenheit für ein Projekt, um Klang- und Lichtfarben-Kompositionen zu entwickeln und zu realisieren. Das Projekt realisierte ich gemeinsam mit dem Bildenden Künstler Rainer Dunkel, der die segelartigen Skulpturen schuf, aus denen die Klangfarben erklangen und auf die die Lichtfarben projiziert wurden. Den gemeinsamen Anknüpfungspunkt für die optische und akustische Gestaltung des KLANGSEGEL-Projektes bildeten die vier alten griechischen Elemente Feuer, Erde, Wasser, Luft. Für die akustische und optische Gestaltung des Projektes entwickelten wir (Rainer Dunkel und ich gemeinsam) Abstraktionen zu den Eigenschaften dieser vier Elemente. Räumlich waren die vier KLANGSEGEL-Skulpturen – in denen auch die Lautsprecher für die Klänge eingebaut waren – so angeordnet, dass die Klänge und Lichtfarben in verschiedenen Bewegungsformen computergesteuert zwischen den Segeln wanderten.

Als Form für das Spiel der Farben und Klänge wurde das Rondo gewählt, das sich aus Refrains und Couplets zusammensetzt. Jedoch gibt es in KLANGSEGEL keinen einzigen gleichen Refrain. Das einzige gleichbleibende Moment der Refrains ist das kreisförmige Wandern von Klang oder Licht von Segel zu Segel. Während die Bewegungen der Refrains kreisförmig verliefen, wurden in den Couplets Bewegungsverläufe zwischen rechts und links und vorn und hinten oder diagonal entwickelt. Klang und Licht konnten entweder synchron oder asynchron gespielt werden. Das Spiel wurde mit Hilfe eines Computerprogrammes gesteuert und entstand in jeder Aufführung neu aus den spontanen Intentionen des Spiels. Für eine jeweilige Aufführung wurde bestimmt, welches der Elemente dominierend sein sollte und in welchen Abfolgen, Variationen, Dauern und Kombinationen die Texturen erklangen bzw. erleuchteten, wann und wie welcher Refrain, welches Couplet realisiert, variiert oder mit anderen Texturen kombiniert wurde. KLANGSEGEL war eine äußerst reizvolle Installation und wurde erstmalig im Zentrum von Wuppertal zwischen zwei Wupper-Brücken realisiert und von der Bevölkerung ebenfalls bestens akzeptiert.

**GLOCKEN REQUIEM DRESDEN.** Die Realisierung eines ganz anderen Projektes gelang 1995 mit dem GLOCKEN REQUIEM DRESDEN – einer Landschaftsklang-Komposition für 129 Kirchenglocken. Die Idee dieses Projektes geht auf ein Initialerlebnis meiner Kindheit zurück. Als etwa Zehnjähriger stand ich an einem frühen Ostermorgen auf einer Höhe über meiner Heimatstadt Dresden und hörte die – von Luftfeuchtigkeit getragenen und sich durch leichten Wind immer wieder verschiebenden – Klänge vieler Dresdner Kirchenglocken. Es war für mich das Initialerlebnis von Weite, Klang und Landschaft, das sich tief in mich einprägte. Doch blieb dieses Erlebnis zunächst im Unterbewusstsein, bis ich als Kompositionsstudent 1971 die 2. Sinfonie von Witold Lutoslawskis hörte, die mich in einer Passage unmittelbar an diese Situation erinnerte. Da war der Wunsch geweckt, eines Tages eine Komposition für die Glocken einer großen Stadt zu komponieren und zu realisieren. In Wuppertal startete ich dazu den ersten Versuch, scheiterte jedoch an der Ablehnung der Evangelischen Landeskirche. Es wurde mir mitgeteilt, dass Kirchenglocken nicht zum

musikalischen Gebrauch, sondern nur für gottesdienstliche Zwecke eingesetzt werden dürfen. 1994 erfolgte gemeinsam mit meiner Frau ein erneuter Versuch. Diesmal schlugen wir vor, anlässlich des 50. Jahrestages der Zerstörung Dresdens am 13. Februar ein GLOCKEN REQUIEM zu realisieren, das alle Glocken Dresdens durch eine Komposition miteinander vernetzt.

In Dresden aufgewachsen war mir der 13. Februar stets ein präsent es Datum, zumal ich als Junge so manchen der zahlreichen Besucher unserer Familie durch die Ruinenfelder der Stadt geführt hatte. So unterbreiteten wir den Vorschlag, anlässlich des 13. Februar 1995 das GLOCKEN REQUIEM DRESDEN zu realisieren und dieses den Opfern der Zerstörung Dresdens sowie „Kindern als Trägern der Zukunft“ zu widmen. Wie beim ersten Mal in Wuppertal wurde auch dieser Vorschlag von der Leitung der Evangelischen Landeskirche zunächst abgelehnt. Und auch die Stadt Dresden brachte dem Vorhaben wenig Sympathie entgegen, so dass es wiederum zu scheitern drohte.

So war ein kleiner Kulturkampf notwendig, um diese alten Instrumente tatsächlich als Instrumente eines künstlerisch und technisch hochkomplexen Musikwerkes nutzen zu können und damit ein ganz neues und anderes Erlebnis ihres Zusammenklagens zu ermöglichen. Glücklicherweise gab es in Dresden, Berlin und Leipzig eine Reihe sehr engagierter Leute, die das Vorhaben nach Kräften unterstützten. Sie fanden sich teils im Freundeskreis des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik, teils in der Dresdner Pfarrerschaft, teils in den öffentlichen Medien. So erfuhr die Projektidee in den Tageszeitungen, in Rundfunk und Fernsehen eine sehr gute Medienresonanz. DeutschlandRadio und MDR wollten es live übertragen, Pfarrkonvente schrieben an den Bischof und baten um dessen Zustimmung, 47 Kirchenvorstände signalisierten ihr Einverständnis. Mit der internationalen Kinderhilfsorganisation „terres des hommes“ war vereinbart, die CD zu deren Gunsten erscheinen zu lassen. Durch all diese Gründe sah sich die Leitung der Evangelischen Landeskirche letztlich veranlasst, ihre Ablehnung zu widerrufen und dem Projekt doch noch zuzustimmen. Weil der 13. Februar den offiziellen Feierlichkeiten der Stadt Dresden vorbehalten bleiben sollte, gab es zudem eine Einigung auf den 12. Februar als Aufführungsdatum. Sehr wichtig war in manch kritischer Phase auch die Schirmherrschaft von Ministerpräsident Kurt Biedenkopf, die dazu beitrug, dass das GLOCKEN REQUIEM DRESDEN von den Gegnern des Projektes nicht länger blockiert wurde.

Nachdem ich Ende November 1994 die entsprechende Nachricht vom Landeskirchenamt in Dresden erhalten hatte, begann ich mit meinen Assistenten unmittelbar damit, 129 Glocken von 47 Geläuten in all ihren klanglichen und technischen Details zu recherchieren, um auf dieser Grundlage die geplante Komposition auszuführen sowie die technischen Voraussetzungen der Aufführung und der Rundfunkliveübertragung vorzubereiten. Die Recherchen zeigten, dass im Ensemble der Dresdner Glocken alle Tonhöhen der zwölfköpfigen Tonhöhenkala (teils sogar in mehreren Oktavlagen) vorhanden waren, so dass mir für die Komposition ein sehr umfangreiches Klangmaterial zur Verfügung stand. Neben den musikalischen Recherchen gab es zahlreiche technische Fragen zu klären, denn für die Übertragung der Klänge der einzelnen Glocken (die sekundengenau nach der Partitur zu läuten waren) mussten gleichzeitig 52 Telekomleitungen verlegt, geschaltet und an einem zentralen Mischpult in der Dresdner Musikhochschule zusammengeführt werden.

Die Komposition selbst setzte sich aus der Verknüpfung mehrerer Ebenen zusammen. Zum einen waren es die Kompositionen für die einzelnen Geläute, die sozusagen die Mosaiksteinchen der Gesamtkomposition bildeten und die für alle Menschen in der Nähe der verschiedenen Kirchen zu hören war. Es waren Zeitkompositionen von Klang und Stille, von hohen, mittleren und tiefen Glocken,

von Einzelschlägen sowie kürzerem oder längerem Läuten einzelner oder mehrerer Glocken. Eine weitere Ebene bestand in der Komposition der landschaftlichen Verläufe der Klänge durch die Dresdner Stadtlandschaft (ich komponierte mit der Stadtkarte vor Augen und den recherchierten Glockenklängen im Ohr): Klangverläufe von Nord nach Süd, West nach Ost, Klangachsenwechsel, Feldverlauf von Süd nach Nord, zwischen Einzelgeläuten und Glockenchören, langgezogene Gesänge von Klang und Stille, antiphonales Wechselspiel zwischen hohen und tiefen Klängen sowie zwischen benachbarten Geläuten, Uhrzeitschläge, gleichnamige Tonhöhen der Zwölftonreihe, Klangverläufe – sich im Süden und Osten auflösend. Neben diesen beiden Kompositionsebenen bildete die Komposition des im Rundfunk live übertragenen Gesamthörbildes eine weitere Ebene. Das diesbezügliche Problem bestand darin, dass einerseits zu große Klangmassen sich in der Rundfunkübertragung gegenseitig nivellieren würden, und andererseits darin, dass ein allein auf den Rundfunk beschränkter Einsatz der Glockeninstrumente das Liveklangerlebnis in der Stadt selbst – wegen des dann seltenen Erklingsens der einzelnen Geläute – zu einer Nebensache hätte werden lassen. So entschied ich mich für das Konzept, aus der Gesamtkomposition eine Auszugskomposition für den Rundfunk zu schaffen, mit der – unter Einbeziehung aller Geläute – die strukturellen Essentials der Komposition zu hören waren. Obwohl erst im Rundfunk die kompositorischen Grundstrukturen wirklich deutlich wurden, fand die Gesamtauführung in der Stadt mit wesentlich mehr Klangmaterial statt, als es im Rundfunk zu hören war. Zumal im originalen Klanghörbild in der Stadt die einzelnen Geläute neben den Klangverläufen auch ein Wechselspiel zwischen Klang und Stille vollzogen, war das Klangerlebnis in der Stadt also weitgehend ein Teilerlebenis, während im Rundfunk sozusagen das Ganze zusammengefasst war. Damit realisierte ich das Konzept unterschiedlicher – sich gegenseitig ergänzender – Hörperspektiven.

Die Komposition selbst besteht aus sieben Sätzen und wurde in einer 336-seitigen Partitur sekundengenau notiert. Von ca. 96 Läutern – die selbst zur Klärung zahlreicher Details beigetragen hatten und während der Aufführung untereinander mittels Funkuhren koordiniert waren – wurde sie umgesetzt. (Das Gelingen des Projektes war nicht zuletzt diesen vielen äußerst engagiert arbeitenden Dresdnern zu verdanken!) Durch die 52 Telekom-Übertragungsleitung wurden die Klänge zu dem zentralen Mischpult in der Dresdner Musikhochschule geführt, wo sie entsprechend der Partitur per Computerprogramm zu der komponierten Rundfunkstereofassung gemischt von DeutschlandRadio, MDR und BBC live übertragen wurden. Ein hervorragend und hoch motiviert arbeitendes Team von Tonmeistern, Ton- und Kommunikationstechnikern sowie präzise arbeitenden Organisatoren und Verantwortliche in den Rundfunkanstalten sorgten für das Gelingen dieses – trotz aller logistischer Vorkehrungen – nicht unriskanten Projektes.

Die Aufführung am 12. Februar wurde von 30-60.000 Zuhörern an der Ruine der Dresdner Frauenkirche, Tausenden weiteren Dresdnern auf den umliegenden Höhen, den Elbwiesen und sowie von Millionen Hörern an den Rundfunkgeräten und per Walkmans verfolgt (eine meiner Hörempfehlungen war, abwechselnd in die Stadtlandschaft und in die Rundfunkliveübertragung zu hören). Die ganze Innenstadt war voll von Menschen, die dicht gedrängt standen und lauschten. Neben der hervorragenden Presse wurde mir auch durch viele Anrufe, Briefe und Gespräche deutlich, wie tief das GLOCKEN REQUIEM viele Menschen bewegt hat. Von DeutschlandRadio erhielt ich u.a. die Information, dass es noch nie so viele Höreranrufe zu einem Projekt gegeben habe, wie bei diesem.

Das Konzept war also wiederum aufgegangen. Was war geschehen? Offenbar etwas relativ Einfaches. Ein zentrales Datum, ein zentraler Ort und ein zentrales kulturelles Instrumentarium waren

zum Datum, Ort und Instrumentarium eines angemessenen avancierten künstlerischen Projektes geworden, das sehr viele Menschen in seinen Bann zu ziehen vermochte. Indem 129 in die Weite klingende Kirchenglocken als Instrumente eingesetzt und technisch miteinander verbunden waren, wurden sie zu Instrumenten eines hochkomplexen integral-modernen Gesamtzusammenhanges, der weit über einzelne kirchliche Ideologien hinausging. Und dieses wurde von vielen Menschen tief empfunden und als gut und richtig beurteilt. Ganz nebenbei war auch bewiesen, dass avancierte Kunst solches zu leisten vermag.

**KLANG FELSEN HELGOLAND.** Im Spätsommer 1996 kam es an zwei Abenden zur Realisation meiner Landschaftsklang-Komposition KLANG FELSEN HELGOLAND. Von Helgoland zu einem Projektvorschlag eingeladen, hatte mich sofort die interessante Akustik der steilen Felsklippen fasziniert, die die Schreie der dort zu Tausenden kreisenden Möwen auf eine seltsame Art reflektieren und in die Weite der ungestümen Nordseelandschaft werfen. Ich entwickelte die Idee, an einem ca. 800 Meter langen Abschnitt dieser Felsenküste Klänge so entlang wandern zu lassen, dass man hören kann, wie sie näher kommen und sich wieder entfernen. In dieser Landschaft ein phantastisches Erlebnis. Das einzige große Instrument in Helgoland – eine Orgel – lieferte dafür die Klänge. Zwischen der Schutzmauer am Meer und den steilen Felsen wurden sechs große Lautsprecherboxengruppen installiert, über die die Klänge in Richtung der zerklüfteten Felsen abgestrahlt wurden. Mittels Computer wurde jede Boxengruppe getrennt angesteuert, so dass die von der Orgel der Kirche live übertragenen Klänge vielfältige Bewegungsformen annehmen konnten. Die in der Partitur sekundengenau notierten Bewegungsformen der Klänge wurden in das speziell entwickelte Computerprogramm übertragen, das das Wechselspiel zwischen stehenden, kommenden und gehenden, zwischen nahen und fernen Orgelklängen entlang der Steilküste steuerte. Alle Mitwirkenden – 2 Organisten und eine Sopranistin sowie die vielen Techniker – waren über Funkuhren koordiniert. Die Hörer, die während der Aufführung oben auf den Felsen standen oder sich in Booten auf dem Meer befanden, konnten das Bewegungsspiel der Klänge in ihren verschiedensten Formen hören, wobei sich die Klänge näherten oder entfernten und in die unterschiedlichsten Wechselspiele traten. Zudem wurden die Klänge von den Felsen reflektiert, so dass es oftmals klang, als würde das Meer singen. Zu den Klängen der Orgel war die Stimme einer Sopranistin zu hören, die live aus dem Bunkersystem der Insel erklang und sich an den Felsen brach oder berührend über sie hinaus schwang. Diese Stimme aus dem Bunkersystem war zum einen gedacht als eine Referenz an den Schutz, den dieses Bunkersystem den vielen Zivilisten während der schweren Bombenabwürfe bot, die Helgoland am Ende des zweiten Weltkrieges völlig zerstört hatten, zum anderen auch als eine Referenz an jene, die auf Helgoland Widerstand gegen das Naziregime geleistet hatten. Aber der Sopran war auch eine Stimme aus der Tiefe der Felsen dieser Insel, die einst ein heiliger Ort gewesen sein dürfte.

Das Projekt wurde von NDR 3 live übertragen und so musste auch für dieses Projekt eine Rundfunkfassung komponiert werden. In sie bezog ich die Soundscapes der Insel ein: Das Rauschen der Wellen, die Schreie der Möwen, das hohe Fis des Leuchtturms, sowie weitere differenzierte Geräuschatmosphären. Der künstlerische, technische und organisatorische Aufwand war auch hier immens, doch fanden sich in der Kurverwaltung und der Evangelischen Kirchengemeinde tatkräftige Kooperationspartner, die sehr wesentlich zur Realisierung dieses Projektes beitrugen und viele Menschen zur Unterstützung ananimieren konnten. So waren am Fuße der Felsklippe zahlreiche Helfer am Aufbau der Licht- und Tontechnik beteiligt, die samt Stromgeneratoren (mit denen die wattstar-

ken Scheinwerfer betrieben wurden, die die Felsklippe an den beiden Aufführungsabenden in ein beeindruckendes Licht tauchten) vom Festland herüber geholt werden musste.

Am Nachmittag der Aufführung fand die Generalprobe statt. Das musikalische Erlebnis war überwältigend, so dass mir sogar mein recht nüchterner technischer Leiter um den Hals fiel. Doch wir hatten bei diesem Projekt nicht nur Glück. Ein Sturm machte den technischen Aufbauten heftig zu schaffen, so dass die am Fuße der Felsenklippen verlaufenden Kabelverbindungen zum Teil nass wurden. Die Technikfirma war – wohl wegen der äußerst knappen Finanzierung – nicht dem vereinbarten Konzept gefolgt, das sechs Kleingeneratoren vorgesehen hatte. Der große Generator nun machte lange Kabel- und Steckverbindungen notwendig, so dass für die Feuchtigkeit zahlreiche Angriffsflächen gegeben waren. Am ersten Abend war kurz vor Beginn der Performance die Verbindung zwischen der Technik unten und dem Technikleitzentrum oben vollkommen unterbrochen, so dass wir uns entschlossen, anstatt der landschaftlichen Verläufe die Rundfunkfassung an die Klippen zu übertragen, was für mich ein äußerst schmerzlicher Kompromiss war. Doch es waren ca. 2000 Menschen an die Felsklippe gekommen und nach anfänglichen Trubel wurde es sehr still: die Menschen hörten in Landschaft und erlebten das uralte Felsenmassiv auf eine ganz neue Weise. Und auch über NDR 3 sollen viele Menschen diese Aufführung beeindruckt gehört haben, wie mehrere Hörerbriefe zeigen. Vor der Aufführung am nächsten Tag fand am Nachmittag nochmals eine Probe statt, die wiederum musikalisch phantastische Ergebnisse hatte. Doch am Abend war auch die zweite Aufführung technisch nicht so problemfrei, wie ich es mir gewünscht hatte; worüber ich außerordentlich betrübt war. Zuviel an höchstem Einsatz war nötig gewesen. Trotzdem war das Projekt ein wirklicher Erfolg und die Kurverwaltung strebte seine Wiederholung an. Allerdings war die Uraufführung so minimal finanziert, dass eine erneute Aufführung einer solideren Finanzierung bedurft hätte und diese kam bisher nicht zustande.

Auch dieses Projekt hat den Zusammenhang zwischen Mensch und Natur deutlich gemacht und gezeigt, dass natürliches Vorhandensein und künstlerisches Gestalten sich gegenseitig ergänzen und potenzieren können. Und das haben offenbar sehr viele Menschen empfunden. Ein Problem an dieser Landschaftsklang-Projekten besteht allerdings darin, dass sie kaum angemessen zu dokumentieren sind. Die Landschaft ist stets viel größer als ein Wohnzimmer es sein kann. In der Landschaft nehmen Klänge – allein schon durch ihre räumlichen Verläufe – einen relativ zarten Charakter an, was so in keinem Wohnzimmer wiedergegeben werden kann.

**INNENKLANG-AUSSENKLANG.** Nachdem wir 1995 von Nordrhein-Westfalen wieder nach Berlin umgezogen waren, ging ich zu DeutschlandRadio und schlug dem verantwortlichen Leiter der Musikredaktion die Realisierung des Projektes AUSSENKLANG-INNENKLANG vor, der sich für diese Idee begeisterte und sie nach Kräften förderte. Die Idee dieses Projektes beruht darauf, artifiziell erzeugte Innenklänge und natürlich vorhandene Außenklänge sowie die Klänge verschiedener Orte der Erde live miteinander zu verknüpfen. Dies sollte ermöglichen, die Erde mit den Ohren zu umarmen und in den Klang der Welt, in der wir am Beginn des 3. Jahrtausends leben, live hineinzuhören. Der Bogen sollte sich spannen von „INNENKLANG“ (Aufführungen im Berliner Dom) sowie 29 Geräuschen der Berliner Stadtlandschaft (Klangausstellung im Haus der Kulturen der Welt) bis hin zu „ARIA“, dem simultanen Gesang von sieben Sopranen sowie Soundscapes von sieben Erdteilen. Die verschiedenen Geräusch- und Klangebene sollten mittels modernster Technologien so verknüpft werden, dass die Zuhörer mit ihren Ohren sozusagen zugleich an verschiedenen Orten der Erde gewesen wären.

Das Projekt, das insgesamt 14 Tage dauern sollte, war in mehrere Parts untergliedert. Eben Aufführungen von INNENKLANG-AUSSENKLANG im Berliner Dom, Klanginstallationen am Brandenburger Tor mit der Komposition Berliner Soundscapes, sowie 7 internationalen Soundscapes und Sopranklängen im Haus der Kulturen der Welt.

Nachdem 1997 durch die erfolgreiche (mit standing ovations bedachte) Uraufführung von „INNENKLANG – Musik im Raum für vier Orchestergruppen und Soprane“ ein erster Schritt in Richtung der Verwirklichung des Gesamtprojektes getan war, gelang es trotz abgeschlossener Verträge mit DeutschlandRadio, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, dem Berliner Dom, dem Haus der Kulturen der Welt, trotz der Schirmherrschaften von Bundeskanzler Schröder und des Regierenden Bürgermeisters Diepgen und trotz zahlreicher weiterer Befürwortungen nicht, die Finanzierung dieses Projektes zu sichern. Unser lang vorbereiteter und gut vorbesprochener an den Hauptstadtkulturfonds gerichteter Antrag wurde in letzter Minute abgelehnt. So konnte das für September 2000 geplante Projekt nicht stattfinden. Die jahrelangen organisatorischen Vorarbeiten, der Einsatz der entsprechenden Ressourcen sowie der große Vertrauensvorschuss, der uns für das Projekt von vielen Seiten auch international entgegengebracht wurde, waren umsonst. In dieser Größenordnung kann sich das ein Künstler – wenn er kein Millionär ist – nicht zweimal leisten.

Um das Projekt dennoch abzuschließen, habe ich mich 2001 dazu durchgerungen, auf Grundlage von INNENKLANG sowie meiner zwischen 1995 und 2000 erfolgten Soundscape-Recherchen in Berlin eine virtuelle CD-Fassung des Projektes herzustellen, die DeutschlandRadio im Juli 2002 an zwei Terminen zur Ursendung brachte und inzwischen von einer ganzen Reihe von Rundfunk-Anstalten nachgesendet wurde.

**ARIA – 7 Soprane und 7 Soundscapes von 7 Kontinenten.** Der zentrale Teil von AUSSENKLANG-INNENKLANG bestand in ARIA. Die Realisierung dieses Projektes, das für sich allein genommen schon ziemlich groß ist, werden wir – unabhängig von Berlin – versuchen, weiterhin zu verfolgen. Deshalb soll es hier kurz etwas näher beschrieben sein.

ARIA ist eine siebensätzliche Komposition für 7 Soprane und 7 Soundscapes von 7 unterschiedlichen Orten der Erde. Die Komposition verknüpft die ausgewählten – von allen Kontinenten gleichzeitig erklingenden – Geräusche und Stimmen zu einer avancierten Musik, in die auch Liedfragmente der beteiligten Länder einbezogen sein werden. Stellvertretend für die 7 Kontinente (Nordamerika, Südamerika, Afrika, Australien, Asien, Europa, Antarktis) werden 7 Orte so ausgewählt, dass sie zusammen eine quasi kreisförmige Umfassung der Erdkugel ergeben. Es sollen Geräusche/Klänge von den Niagarafalls, aus dem brasilianischen Regenwald, aus dem Hafen von Kapstadt, aus Sydney, aus einem japanischen Tempel in Kyoto, aus einem russischen Bergwerk sowie von einem Geisir auf Island (stellvertretend für die Antarktis) zu hören sein. An einem zentralen Ort laufen alle Klänge in einem Mischpult zusammen, wo sie entsprechend der Partitur gemischt und weltweit übertragen werden. Die 7 Sätze von ARIA sollen an sieben aufeinander folgenden Tagen – jeweils um vier Stunden verschoben – erklingen. Durch die weltweite Rundfunk- und Internetübertragung können an beliebigen Orten der Erde – in bestimmten landschaftlichen Umgebungen, auf Plätzen, in Parks, Hallen, Museen, Kirchen – für ARIA zentrale öffentliche Hörorte eingerichtet werden, wo viele Menschen gemeinsam die 7 Sätze von ARIA hören können. Indem ARIA die Gesamtzusammenhänge des Lebens der Erde für 7 x 50 Minuten akustisch in das Bewusstsein der Menschen ruft, wird sich ein transkulturelles Hörritual bilden, auf das sich weltweit voraussichtlich viele Millionen

Menschen einlassen werden. Gelänge dies, könnte ARIA den transkulturellen Zusammenhang aller Menschen sinnlich erfahrbar werden lassen und würde somit zu Beginn des neuen Jahrtausends nach wie vor ziemlich Sinn machen.

**DER GRÜNE KLANG.** Grün: die Farbe des Chlorophylls, der Fotosynthese, der Umwandlung von Licht. Grün: die Farbe der Bäume und Pflanzen, die Farbe des Frühlings, der Jugend, der verletzlichen Zartheit und Frische, die Farbe der tiefen Wälder und weiten Felder.

Im Sommer 2003 konnte ich in einem kleinen Städtchen bei Weimar (wo der Schöpfer von DER GELBE KLANG, Wassily Kandinsky, am Bauhaus gewirkt hatte) für drei Monate diese wunderschöne Klang- und Lichtinstallation realisieren. Die Idee bestand darin, in einem 33600 qm großen Parkareal die vorhandenen Raumachsen wahrnehmbar zu machen und sie akustisch und optisch miteinander in Interaktion zu bringen. Ich wählte in dem Parkareal sieben Baumgruppen aus, von den sechs die äußeren Grenzpunkte des inneren Hörareals markierten. In den Baumgruppen wurden Lautsprecherboxen angebracht, über die Klänge und Motive der jungen Stimmen des örtlichen Gymnasium-Chores erklangen, sich gegenseitig antworteten oder von Baumgruppe zu Baumgruppe wanderten. Diese Klänge und Motive waren zuvor einstudiert und aufgenommen und wurden von einem Computer gesteuert und zu den einzelnen Baumgruppen übertragen. Da in jeder Baumgruppe eine Lautsprecherbox war, konnten die Klänge diagonal, linien- oder kreisförmig zwischen den Baumgruppen wechseln und durch das Parkareal verlaufen, so dass es zum Wechselspiel der räumlichen Dimensionen kam. Dazu insgesamt 27 Bodenscheinwerfer, die die sieben Baumgruppen in ein warmes weißes Licht tauchten, das in zeitlichen Relationen der Fibonacci-Reihe langsam erstrahlte und verging. In dem ruhigen Wechselspiel des Lichtes und der Klänge zwischen den Baumgruppen trat die Ausdehnung des Parklandschafts-Areals in plastischer Weise hervor; langsam aufleuchtende Bäume, lang stehende Klänge, still oder rhythmisiert – je nach Wetter vom Wind durchweht, von den Vögeln oder durch Regen und Gewitter begleitet: ein faszinierendes Zusammenspiel zwischen Kunst und Natur.

Durch unterschiedliche Modi für die Tageszeiten und Wochentage gab es eine große Variantenvielfalt. Montag: Hauptstimme: Alt / 15.30 Uhr Alt und Bass / 18.30 Uhr Alt und alle Stimmen / 21.30 Uhr Alt und Licht // Dienstag: Hauptstimme Bass / 15.30 Uhr Bass und Frauenstimmen / 18.30 Uhr Bass und Alt / 21.30 Uhr Bass und Licht // Mittwoch: Hauptstimmen Alt und Sopran / 15.30 Uhr Sopran / 18.30 Uhr Alt / 21.30 Uhr Alt, Sopran, Licht // Donnerstag: Hauptstimme Tenor / 15.30 Uhr Tenor und Sopran / 18.30 Uhr Tenor und Frauenstimmen / 21.30 Uhr Tenor und Licht // Freitag Hauptstimme Sopran 15.30 Uhr Sopran und alle Stimmen / 18.30 Uhr Sopran und Tenor / 21.30 Uhr Sopran und Licht // Samstag: Kombination aller Stimmen / 15.30 Uhr Kombination 1 / 18.30 Uhr Kombination 2 / 21.30 Uhr Kombination 3 mit Licht // Sonntag: Hauptstimmen Bass und Tenor / 15.30 Uhr Tenor / 18.30 Uhr Bass / 21.30 Uhr Bass, Tenor und Licht. Obwohl fast keine Werbung bestand, wurde das Projekt von der Bevölkerung sehr gut angenommen und von Tausenden besucht. So kam es während der drei Monate auch für mich zu zahlreichen sehr interessanten und berührenden Begegnungen und Gesprächen mit Zuhörern.

*„... Manchmal träume ich ein Werk von einer ganz großen Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche, inhaltliche und stilistische Gebiet. Das wird sicherlich ein Traum bleiben, aber es ist gut, sich diese heute noch vage Möglichkeit ab und zu vorzustellen. Es kann nichts überstürzt werden. Es muß wachsen, es soll hinaufwachsen, und wenn es dann einmal an der Zeit ist, jenes Werk, desto besser! Wir müssen es noch suchen. Wir fanden Teile dazu, aber noch nicht das Ganze. Wir haben noch nicht die letzte Kraft, denn: uns trägt kein Volk. Aber wir suchen ein Volk wir begannen damit, drüben am staatlichen Bauhaus. Wir begannen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingeben, was wir haben.“*

Paul Klee, „Das Bildnerische Denken“

**DER BLAUE KLANG – Landschaftsklang-Komposition für voneinander weitentfernte Vokal- und Orchestergruppen.** Ein ganz anderes Projekt konnte ich im Sommer 2004 in den Wörlitzer Anlagen (UNESCO-Welterbe in der Nähe von Dessau) realisieren: DER BLAUE KLANG – Landschaftsklang-Komposition für voneinander weitentfernte Vokal- und Orchestergruppen. *Blau – die kosmische Farbe, die Farbe der Weite und Ferne, die Farbe der großen Zusammenhänge und der Stille. Klang – als Brücke zur Stille, als Zusammenschwingen unterschiedlicher Teile zu einem Ganzen.* Mit diesem Projekt knüpfte ich nicht nur an DER GRÜNE KLANG sowie wiederum an dem Titel „DER GELBE KLANG“ von Wassily Kandinsky an (der nach dem Weimarer Bauhaus auch im Dessauer Bauhaus unterrichtet hatte), sondern auch an Charles Ives Idee der „Universen Symphonie“, die durch die Musiker in einer Landschaft realisiert werden sollte. Auf fast spielerische Weise unterstreicht DER BLAUE KLANG, dass eine neue Einheit zwischen Mensch und Natur machbar ist.

Das Werk entstand auf Anregung und im Auftrag des Dessauer Theaters. Ich entwickelte es für ein ca. 50 ha umfassendes Areal dieses ersten – und wahrscheinlich schönsten – englischen Garten Deutschlands, dem „Garten der Aufklärung“. Diese Landschaftsklang-Komposition wurde durch insgesamt 124 Mitwirkende zur Uraufführung gebracht. Nach ausführlichen akustischen Recherchen hatte ich mich für eine Aufstellung der Vokal- und Orchestergruppen entschieden, die – unter Einbeziehung der faszinierenden Sichtachsen dieses Landschaftsgartens – sehr abwechslungsreiche Hörareale ergab und sich bei der Uraufführung (die teils von heftigen Winden durchweht war) als ziemlich optimal herausstellte. Die einzelnen Instrumental- und Vokalgruppen sind entsprechend der – von mir nach den akustischen und landschaftlichen Gegebenheiten erstellten – Klangkarte sowie der sekundengenau notierten Komposition (1800 Partiturseiten) so verteilt, dass sich die unterschiedlichen Klangbereiche von den Zuhörern erwandern bzw. mit Gondeln erreichen lassen. Um angemessene Wahrnehmungssituationen zu ermöglichen, entwickelte ich zudem eine logistische Wegeführung, die den Zuhörern ausreichend Zeit und Anhaltspunkte gab, sich innerhalb der 2 Stunden und 49 Minuten dauernden Aufführung durch die Landschaftsklang-Komposition – in der die Musiker untereinander mittels Funkuhren sekundengenau koordiniert sind – zu bewegen. Bei ihrer Wanderung durch die unterschiedlichen Vokal- und Instrumentalgruppen konnten die Hörer die Wechselspiele der Klänge aber auch die Resonanzphänomene dieser Gartenlandschaft erleben. Etwa 1300 Zuhörer waren gekommen.

Sowohl „der grüne klang“ als auch DER BLAUE KLANG sind ursächlich dem Ideenkreis des Bauhauses verbunden. Beide Projekte (die im Umkreis von Weimar und Dessau – also den Orten des ehemaligen Bauhauses realisiert wurden) knüpfen ganz bewusst an der Bauhaus-Idee der kulturellen Erneuerung und des integralen Zusammenwirkens der Künste an. Zusammenwirken der Künste hier, indem Landschafts- und Klanggestaltung zu einer integralen Einheit verschmelzen.

Die Idee einer kulturellen Erneuerung war jedoch nicht nur eine Grund-Idee des Bauhauses und der alten Bauhütten, sondern auch eine Grund-Idee der Aufklärung. Der Dessauer Fürst Franz suchte sie mit seinem Wörlitzer „Garten der Aufklärung“ und seiner umfassenden Bildungsinitiative in die Tat umzusetzen. Dies sind große kulturelle Vermächtnisse der Dessauer Region, bedeutsam für die gesamte deutsche und europäische Kultur. Umso mehr mag es erstaunen, wie wenig sich diese Region dieses gemeinsamen Ansatzes von Aufklärung und Moderne bewusst ist. Aufführungen von DER BLAUE KLANG könnten einen Beitrag leisten, die (nicht nur in der Dessauer Region bestehende) Bewusstseins- und Reflektionslücke zwischen Aufklärung und Moderne zu schließen.

Stimmen zur Uraufführung am 3.7.2004 in den Wörlitzer Anlagen: Neben einem rundum positiven Presse-Echo erreichten uns folgende Stimmen aus dem Publikum: „Das Projekt ist einzigartig und erst beim ersten »Genuss« beginnt man zu erahnen, welche intellektuelle und musikalische Leistung der Komponist vollbracht hat. Ich hoffe, dass der »Blaue Klang« noch viele weitere Aufführungen erlebt, die ich dann noch bewusster genießen kann.“ (Prof. Undine P., Telekom, Berlin) „Es war fantastisch – mit großer Raumwirkung!“ (Prof. Lothar E., Architekt, Berlin/Hamburg) „... eine ganz neuartige Kunstform, in der die Grenzen zwischen Natur und Mensch wieder durchlässiger werden – dann, wenn die Pfauen schreien – oder waren es doch Oboen? – dann, wenn der Regen – wie die Vokalistinnen singen – auf die Erde herabfällt.“ (Ulrich S., Schriftsteller, Berlin) „... es war schön und: echt! ... Eine weittragende Frauenstimme über den Wassern stimmte uns ein, ein roter Farbflack leuchtend am Horizont – sich wiederholende Bläsermotive vom Ufer her – blauer Himmel und blauer See. ... Dann Hineingleiten in den stillen, schmalen Kanal – ferne Klänge tragen uns fort in eine zauberhafte Atmosphäre von Harmonie und Stimmigkeit, transparent wie ein Traum und doch von fühlbarer Dichte. ... Herzlicher Abschied von den Mitfahrenden – ohne Worte hatten wir uns in die lauschenden und sinnenden Gesichter geschaut und – gemeinsam – und jeder für sich Schönheit erlebt.“ (Christa M., Rentnerin, Dresden) „Noch ganz erfüllt sind wir von dem herrlichen Erlebnis DER BLAUE KLANG am vergangenen Sonnabend in Wörlitz. ... Diese innige Verbindung zwischen Natur und Musik war einfach wundervoll. Der vollkommen gespannte Regenbogen rundete das friedliche Bild und durchdringende Gefühl von Harmonie und Frieden auf so schöne Weise ab. Ich habe in diesen Tagen schon vielen Menschen von diesem herrlichen Erlebnis berichtet.“ (Angelika B., Kuratorin, Dresden) „»Der Blaue Klang« am 3. Juli im Wörlitzer Park war für uns ein großes Hörerlebnis. Es war anmutig und lustig zugleich, festlich und volkstümlich, klangvoll und still. Dieser Wechsel hat es so interessant gemacht. Der Ort ist optimal, die Auswahl der Instrumente und Stimmen konnten nicht besser sein. Für einen Konzertsaal ist diese Komposition sicher nicht gedacht und schlecht umsetzbar, deshalb wünschen wir, dass dieses Ereignis ein fester Bestandteil des »Wörlitzer Parks« wird und jedes Jahr (wenn es genug Geldgeber gibt) ein- oder zweimal aufgeführt wird. Übrigens, mein Lieblingsplatz befand sich am Vibraphon!“ (Bärbel und Georg B., Hörbuchproduzentin / Tonmeister, Berlin) „... Allein die Möglichkeit den Klang von Stimmen und Instrumenten gleichsam von der Ferne aus aber auch in unmittelbarer Nähe aufzunehmen und immer neue Standpunkte zu erkunden, von denen aus man sich selbst ein neues Klangerlebnis schaffen konnte, war beeindruckend. Wir haben die Musik tatsächlich als Zusammenschwingen einzelner Teile zu einem Ganzen erlebt und dann auch immer wieder als ganz eigenes Stück, das sich fast traumverloren in die Landschaft des Parks fügte und sich selbst genügte. Es war wunderbar. ... Dabei haben wir uns selbst nicht nur als hörender Konsument, sondern auch als Mitspieler in diesem großen Orchester gefühlt. ... Was uns am Besten gefallen hat? Das kann ich nicht sagen. Vielleicht waren es die beiden Hörner, die über den See hinweg die Töne untereinander austauschten, oder die Harfe im Nymphäum oder war es die Altsolistin in der Synagoge, der Tenor am Musentempel oder waren es die Glocken, deren kraftvoller Klang in Abständen über den Park wehte? Es wehte überhaupt stark zu Beginn des Konzerts und manche Töne verwehten erst im Wind ehe sie uns als Hörer erreichten – und es regnete auch einmal, aber da genau übernahmen die Glocken ihren Part. Aber wen störte an diesem wunderbaren Nachmittag schon Regen! ...“ (Elisabeth und Dr. Reinhard K., Dresden) „... Eigentlich ist es viel authentischer, die Instrumente auf die Wiese zu stellen und den Raum und die Natur in den Klang einzubeziehen. So machen es die Vögel ja auch. Und die Vögel sind doch der Ursprung der Musik, oder? Jedenfalls hat mir der »Blaue Klang« sehr gut gefal-

len und das Konzert hat auch noch lange in uns nachgewirkt, als wir über die Autobahn wieder zurück nach Berlin fuhren. ... Als der Regen kam, befanden wir uns gerade an der Synagoge. Das Zusammenspiel zwischen Kirche und Synagoge fand ich ergreifend“ (Kathrin S., Journalistin, Berlin) „Die Aufführung des »Blauen Klang« von H. Johannes Wallmann im Wörlitzer Park war ein besonderes Ereignis ... es ermöglichte uns, vom Betrachtenden zum Zuhörer und vom Zuhörer zum Betrachtenden zu werden und im jeweilig anderen Feld neue Nuancen und Aspekte zu entdecken. Diese Symbiose wurde vom zahlreichen Publikum, das sicher nicht unbedingt über Hörerfahrungen mit Neuer Musik verfügte, genußvoll aufgenommen. Der nach dem Ende geäußerte spontane Beifall läßt mich hoffen, dass qualitätvolle Kunst auch in unseren Zeiten in einer breiteren Schicht Verständnis findet. (Matthias B., Musiker, Dresden) „... ein knapp dreistündiges, wahrhaft klangsinnliches Erlebnis. ... Nachhaltigen Eindruck hat bei mir persönlich vor allem das Zusammenwirken und Gemeinsam-Verändern von Sicht- und Hörperspektive hinterlassen. ... Ähnlich intensiv wie einige Abschnitte der Komposition habe ich ihren Schluss erlebt: Nach dem letzten Ton hatte ich einige Zeit lang eine »unvollständige« Wahrnehmung des Ortes, will heißen: Mir hat der Klang gefehlt!“ (Christiane S., Musikwissenschaftlerin, Leipzig)

**GLOCKEN REQUIEM XXI.** Aufgrund der zahlreichen Anrufe und Briefe, die ich nach der 1995er Uraufführung des GLOCKEN REQUIEM DRESDEN u.a. mit der Aufforderung erhielt, auf weitere Aufführungen dieses Werkes hinzuwirken, entschloss ich mich, für den 60. Jahrestag der Zerstörung Dresdens zu einem erneuten Vorschlag. Dieser neue Vorschlag knüpft angesichts des aufkeimenden Terrorismus (als der aktuellen Kriegsgefahr) an der Überlegung an, dass Frieden heute und in Zukunft eine Verständigung zwischen den Kulturen und Religionen voraussetzt und dass auch angesichts der Globalisierung alle Kulturen und Religionen heute mehr denn je gefordert sind, weit über sich selbst hinauszusehen und ihrer gemeinsamen Verantwortung für das Leben hier auf diesem Planeten gerecht zu werden. So bezog ich mich ganz bewusst auf Lessings Ringparabel, nach der Judentum, Christentum und Islam (stellvertretend für alle Kulturen/Religionen) als Geschwister zu sehen sind, die sich im ständigen Wettbewerb um die besten Beiträge für wirklichen Frieden und für eine zukunftstragfähige Gestaltung der Welt verstehen sollten. Obwohl es mit dem GLOCKEN REQUIEM XXI und zu diesem Anlass nicht prinzipiell um ein interreligiöses Werk gehen konnte (denn GOCKEN und REQUIEM sind ganz eindeutig mit der christlichen Kultur verbunden), bildet ein Requiem für Glocken einen interessanten Ansatz, um diesen Gedanken zu verwirklichen. Denn Glockenklänge sollten ursprünglich Unheil abwehren und Glück bringen, wurden in der europäischen Kulturgeschichte aber immer wieder als Materialreserve für Kriege verwendet und zu Kanonen oder Bomben umgegossen. So auch im 2. Weltkrieg, als die meisten Dresdner Glocken auf den Hamburger Glockenfriedhof verbracht wurden.

Unter diesen Aspekten dachte ich für den 60. Jahrestag der Zerstörung Dresdens über eine Erweiterung des GLOCKEN REQUIEM nach und schrieb das GLOCKEN REQUIEM XXI, das die 7 Sätze der 1994/95 geschaffenen Komposition für 129 Kirchenglocken durch 10 Sätze für drei jeweils 12-stimmige Chorgruppen ergänzt. Diese drei Chorgruppen sollten live aus der Dresdner Frauenkirche, der Dresdner Synagoge sowie dem Islamischen Zentrum Dresden erklingen, in den Rundfunk sowie zu unterschiedlichen Hörarealen des Dresdner Stadtzentrums übertragen werden. Zwischen den Requiem-Teilen mit den Glockenklängen öffnet das GLOCKEN REQUIEM XXI also Hörfenster, in denen – natürlich ohne Glockenklänge – Chor-Sätze in hebräischer und hocharabischer Sprache mit Texten aus der jüdischen und islamischen Kultur zu hören sind.

Die ca. 550 Partiturseiten umfassende Gesamt-Komposition besteht aus 7 Hauptteilen, die sich in insgesamt 17 Sätze untergliedern. Im „Introitus“ (Teil 1) und in der „Sequenz“ (Teil 5) öffnen sich die o.g. Hörfenster zur jüdischen und islamischen Kultur, zu Beginn („Introitus“), in der Mitte („Tractus“) und am Ende („Sanctus“) erklingen dreisprachig die Texte von Anne Frank (sie kam in Auschwitz um) sowie von Karolina (aus Ex-Jugoslawien). Es sind Texte von Kindern, die weise Erkenntnisse über Frieden und Krieg formulieren. Aber auch alle anderen Texte – aus der Bibel, dem jüdischen 18-Bitten-Gebet oder dem Koran – befassen sich mit Fragen nach dem Sinn menschlichen Lebens und dem Verhältnis des Menschen zu Tod und Zukunft. Sieht man diese Texte in ihrer Summe, so könnte jedes einzelne menschliche Leben als eine Option gelten, zum „ewigen“ Kreislauf des Lebens beizutragen. Auch in seinen musikalischen Strukturen umkreist das Werk solche und ähnliche Fragestellungen. Auf diese Weise sollte angesichts dieses Gedenktages der Zerstörung einer Stadt die ganze kulturelle und religiöse Dimension der menschlichen Verantwortung für Frieden und Verständigung hörbar werden.

Doch – wie zunächst auch schon 1994/95 – traf auch das GLOCKEN REQUIEM XXI bei den Verantwortlichen der Kirchenleitungen und der Stadt Dresden auf keine Gegenliebe, so dass die Originalfassung 2005 nicht aufgeführt werden konnte. Allein das Islamische Zentrum hatte seine Unterstützung definitiv zugesagt. Auch aus der Dresdner Pfarrerschaft und den Gemeinden erfuhr das Projekt eine relativ breite Zustimmung, was die Kirchenleitung diesmal jedoch nicht zu einem Umdenken bewog.

Angesichts dieser Situation habe ich die Komposition so angelegt, dass sie in unterschiedlichen Fassungen – auch konzertant als Raumklang-Konzert – aufführbar ist. Daher sprang – nach der Ablehnung des Projektes durch die sächsischen Kirchenleitungen – der Dresdner Kulturpalast mutig in die Lücke und bot Asyl an, um die konzertante Uraufführung sowie die Rundfunkübertragung des Projektes zu ermöglichen. Um trotz der Ablehnungen der Kirchenleitungen die Werkidee zumindest im Ansatz als Stadtklang-Komposition zu realisieren, sollte die MDR-Rundfunk-Übertragung des GLOCKEN REQUIEM XXI zwischen 21.45 und 22.00 Uhr simultan zum traditionellen Gebetsläuten aller Dresdner Glocken erklingen. (Die entsprechende Simultanität zwischen der Komposition und dem Läuten hatte ich in der Komposition so getimt, dass während des Läutens keine Chorklänge in hebräischer oder hocharabischer Sprache zu hören gewesen wären.) Durch die Simultanität der Ereignisse – der Rundfunkübertragung der Komposition sowie dem Livegeläut der Glocken – wäre das innerstädtische Dresdner Areal zwischen Frauenkirche, Hofkirche und Kreuzkirche auch mit der konzertanten Fassung des GLOCKEN REQUIEM XXI für 15 Minuten zu einem beeindruckenden Stadtklang-Erlebnis geworden; simultan zur Rundfunk-Übertragung wären dort die mächtigen Glocken dieser drei Kirchen sowie anderer Innenstadtkirchen live zu hören gewesen.

Aber es kam ganz anders. Aufgrund der großen Grippewelle waren im Chor zahlreiche Erkrankungen zu verzeichnen, so dass es nur mit dem Neuengagement exzellenter absolut hörender SängerInnen sowie dem entsprechend immensen finanziellen Aufwand möglich gewesen wäre, diese Uraufführung in der notwendigen Qualität zu stemmen. Doch die finanziellen Mittel waren ausgeschöpft, zumal diese vom Chor allein aufgebracht worden waren. Erst recht angesichts der kulturellen Tragweite dieses Projektes, aber auch angesichts der vorangegangenen Auseinandersetzungen mit den sächsischen Kirchenleitungen, war jedoch nur eine sehr gute Aufführung dieses Werkes zu vertreten. So blieb nur die Entscheidung, die Uraufführung dieses Werkes auf einen anderen Zeitpunkt zu verschieben.

## 6.10 Integral-Games

*„... Ruhe, Kraft und Würde ausstrahlend ... erschien er im Festsaal ... eröffnete Akt um Akt seines Spiels mit den rituellen Gebärden, schrieb zierlich mit leuchtendem Goldgriffel Zeichen um Zeichen auf die kleine Tafel, vor welcher er stand, und alsbald erschienen die selben Zeichen in der Spiel-Chiffrenschrift, hundertmal vergrößert, auf der Riesentafel der hinteren Saalwand, wurden von tausend flüsternden Stimmen nachbuchstabiert, von den Sprechern laut ausgerufen, von den Fernmeldern ins Land und in die Welt hinaus entsendet ...“ [20]*

**„Zwölftonspiel“.** Hermann Hesse, aus dessen „Glasperlenspiel“ diese Sätze stammen, hat mit der Idee des Glasperlenspiels dem "Zwölftonspiel" und anderen Überlegungen des Komponisten Joseph Matthias Hauer[21] ein Denkmal gesetzt, über das es sich nachzudenken lohnt. Seit Jahrzehnten beschäftigen sich Wissenschaftler mit Spieltheorien und befassen sich Künstler mit vergleichbaren Überlegungen und so ist es heute schon denkbar, integrale Selbstorganisationssysteme von Laut und Form und Farbe zu schaffen, die aus dem Wechselspiel zwischen Material und Regel akustische und optische Universen hervorbringen. Hesses *Riesentafel* wäre heute vom Bildschirm bis hin zur Computergrafik oder zur mehrdimensionalen Laserplastik weiterzudenken und die Medien und das Internet könnten – als die heutigen *Fernmelder* – die weltweite Teilnahme an dem „Glasperlenspiel“ ermöglichen.

**Computerspiel auf neuer Ebene.** *„Das Glasperlenspiel ist also ein Spiel mit sämtlichen Inhalten und Werten unserer Kultur, es spielt mit ihnen, wie etwa in den Blütezeiten der Künste ein Maler mit den Farben seiner Palette gespielt haben mag. Was die Menschheit an Erkenntnissen, hohen Gedanken und Kunstwerken in ihren schöpferischen Zeitaltern hervorgebracht, was die nachfolgenden Perioden gelehrter Betrachtung auf Begriffe gebracht und zum intellektuellen Besitz gemacht haben, dieses ganze ungeheure Material von geistigen Werten wird vom Glasperlenspieler so gespielt wie eine Orgel vom Organisten, und diese Orgel ist von kaum auszuwendkender Vollkommenheit, ihre Manuale und Pedale tasten den ganzen geistigen Kosmos ab, ihre Register sind beinahe unzählig, theoretisch ließe mit diesem Instrument der ganze geistige Weltinhalt sich im Spiele reproduzieren.“ [22]* Auf neuen Ebenen des Computerspiels könnte mit solchen Spielen – unter Einbeziehung der neuesten Entwicklungen von avancierter Musik, Kunst und Technik – an den unterschiedlichsten Kunst- und Musikpraktiken der Kulturen angeknüpft werden.

Die Spiele könnten in Farben, Formen und Klängen (etwa auch „skulptural“) gespielt werden und innerhalb eines privaten oder öffentlichen Raumes stattfinden oder aber auch über Internet Spieler verschiedener Orte, Länder und Sprachen miteinander verbinden. Es ist denkbar, Integral-Games als mediale Kulturereignisse zu realisieren, als große integral-moderne transkulturelle Internet-Spiele, bei denen – ähnlich wie beim Fußball – Millionen Menschen die Spielzüge der Meister verfolgen. Es ist denkbar, dass solche akustisch und optisch spielbaren Integral-Games – von Meistern gespielt – zum kulturellen Höhepunkt einer Stadt, eines Landes, ja der ganzen Erde werden und Millionen Menschen über die Medien daran Anteil nehmen, um in der Tiefe ihrer Seele davon berührt zu werden. Staunend würden die Menschen erfahren können, dass sie Teil eines großen universalen Selbstorganisationssystems sind und dass sie mit ihm über die ästhetische Wahrnehmung in Verbindung treten können. Vielleicht werden die Menschen während der Meisterspiele fiebernd vor Ort sitzen und das Spiel verfolgen, vielleicht werden sie weit entfernt an ihren Computern versuchen, den nächsten Spielschritt der Meister vorherzusagen oder deren Andersheit zu verstehen. Vielleicht werden sie ihre

eigenen Integral-Games mit anderen Menschen auf der Welt spielen, sich mit ihnen so verständigen, obwohl sie sonst keine gemeinsame Sprache sprechen. Eine wunderbare Art der Kommunikation.

**Nebeneffekte.** Für die privaten Haushalte entstünde z.B. eine neue Art von „Hausmusik“, die über das Haus hinausreicht, mit kaum hoch genug einzuschätzenden Auswirkungen auf die ästhetische Kreativität und Bildung von Kindern und Eltern (immer vorausgesetzt, die Integral-Games sind entsprechend intelligent und auf höchstem künstlerischen und kulturellen Niveau entwickelt). Die Spieler könnten in Echtzeit ästhetisch wahrnehmbare Gesamtzusammenhänge erfahren, an deren Gestaltung sie selbst beteiligt sind. Je nach der Meisterschaft der Spieler würde es – in Laut und Form und Farbe – Konstellationen und Wendungen geben, die umso fesselnder wären, je mehr die Spieler selbst in die philosophische Tiefe der Integral-Games vorgedrungen sind. Mit den Möglichkeiten neuer Computer- und Medientechniken könnte sich also die phantastisch anmutende geistig-kulturelle Vision von Hesses Glasperlenspiel erfüllen.

**Aus dem Bann des Elitären lösen.** Es gilt indes aus dem von Hesse beschriebenen Scheitern der Idee zu lernen. Die „Glasperlenspiel“-Idee musste in Hesses Roman scheitern und konnte sich nicht aus dem Bann des Elitären lösen. Nicht nur, weil sie im weltentfernten Kastalien realisiert wurde, sondern auch weil sie zu wenig auf erneuernde schöpferische Impulse, zu wenig auf künstlerische Kreativität, zu wenig auf kulturelle Innovation und zu wenig auf die „*Blüte der Künste*“ eines jeden Zeitalters setzte. Stattdessen orientierte sie sich zu sehr am „*intellektuellen Besitz*“ und an der einmaligen „*Blütezeit der Künste*“ – so, als könnten Blumen nicht in jedem Jahr neu blühen. Wir sollten uns demgegenüber mit Integral-Games bewusst werden, dass – ebenso wie die Blüte der Blumen – auch die Blüte der Künste auf Wiederkehr beruht und dass sie Zeitloses und Zeitgemäßes in ihren immer neuen Mutationen zu verbinden vermag. Hesse führte zwar die Bewusstwerdung des „*ganzen ungeheuren Materials von geistigen Werten*“ vor Augen, sah darin aber eine mehr oder minder abgeschlossene Bewegung. Und genau deshalb musste sie erstarren. Insofern gilt es zu begreifen, dass dieses „*ganze ungeheure Material*“ nur Teil eines großen dynamischen Prozesses ist, der über dieses Material selbst hinausführt und es ständig erneuern und verändern wird. Nicht zuletzt gilt es sich klar zu werden, wie belanglos das „*ganze ungeheure Material*“ werden kann, wenn es vor allem verwaltet wird und in sich selbst rotiert, anstatt in eine starke Verbindung zu den Wirklichkeiten des Lebensalltages gebracht zu werden. Im Bewusstsein dieses Mangels liegt vielleicht auch Hesses Resignation. Diese wiederum müsste uns Aufforderung sein, mit Integral-Games eine neue Verbindung zwischen Lebensalltag und dem „*ganzen ungeheuren Material von geistigen Werten*“ zu schaffen. Wenn es gelänge, dafür entsprechend optimale Strukturen zu entwickeln, könnte dies zu kulturell und künstlerisch absolut interessanten Entwicklungen führen. Wenn Integral-Games entsprechend gut entwickelt und spannend gespielt werden, würden sie vermutlich auf die gesamte Gesellschaft (auf die „*Konfiguration der Gemüter*“) eine mental überaus vitalisierte Ausstrahlung haben. In INTEGRAL-ART-Domäne VII sind dafür entsprechende Essentials formuliert. Zur Realisierung der Integral-Games steht modernste Technik zur Verfügung, die hierbei zu einem sehr sinn- und wirkungsvollen kulturellen Instrumentarium werden würde. In die Tiefe gehende Integral-Games könnten eine gesellschaftliche Akzeptanz erreichen, die der von Fußballspielen nicht nachsteht.

Das grundlegende Prinzip des Spieles bildet die Polarität - als die polar-gespannte Einheit und Spannung von Gegensätzen. Alle Teile des Spiels, ja selbst die Spieler sind jeweils Teil einer solchen polar-gespannten Einheit. Das Spiel selbst entspringt, lebt und erneuert sich aus den Möglichkeiten, die sich durch die Entfaltung und Bewahrung der Einheit und Spannung der Gegensätze ergeben. Es geht dabei nicht darum, den einen Gegensatz über den anderen herrschen zu lassen, sondern darum, daß aus dem Zusammenwirken der Teile ein sich selbst erhaltender und erneuernder Organismus entspringt und daß in diesem Sinne der eine Gegensatz dem anderen dient. Während die verschiedenen Teile jeweils aus den Kombinationen ganz bestimmter Polaritäten ihre spezifische Form, Funktion und Charakteristik erhalten, ist innerhalb des Spielganzen die Realisierung ausgewogener Relationen der Polaritäten anzustreben. Für den einzelnen Spieler kommt es darauf an, einerseits seine universelle und andererseits seine individuelle Rolle innerhalb des Spielganzen aufzuspüren und dieser Rolle innerhalb der verschiedenen Spielebenen in erfinderischen Anwendungen aktiv und passiv gerecht zu werden.

**H. Johannes Wallmann:**

**Text aus „circulum – Alea-Musik für 4-16 Spieler“**

## 6.11 Virtuelle Systeme – zur Übung integraler Wahrnehmung

**Intelligent oder ignorant eingesetzt.** Über virtuelle Systeme wurde viel nachgedacht und geschrieben. Einer ihrer schärfsten Kritiker war der französische Philosoph Paul Virilio, der die Negativeffekte von Virtualität vor Augen führte und urteilte: „*Die Virtualität ist eine Tragödie*“ [19]. Ist sie auch, wenn wir sie so wie bisher einsetzen. Doch sollten wir beachten, dass virtuelle Systeme zunächst eine Technologie repräsentieren und dass diese intelligent oder ignorant eingesetzt werden kann. Die Unsinnigkeit von Cyberspaces und vergleichbaren Superillusionen deutet – ebenso wie die Auffassung, dass die menschliche Intelligenz nur in Maschinen überleben wird – auf den unintelligenten Einsatz dieser Technologie hin. Intelligent eingesetzt können virtuelle Systeme jedoch zur Simulation und Erfahrung von integralen Zusammenhängen dienen, die über unsere alltäglichen Wahrnehmungsbereiche hinausgehen. Sie könnten zu kulturellen Instrumentarien werden, um unsere Wahrnehmung integral zu trainieren. Im Makro- oder Mikrobereich ablaufende dynamische Prozesse könnten durch Zeitmaschinen in Zeitraffern oder Zeitdehnern dargestellt und Möglichkeiten steuernder Eingriffe sowie die damit verbundenen Auswirkungen vor Augen geführt werden. Und das auf Ebenen, wie z.B. der Veränderung des Weltklimas, der ökologischen, ökonomischen oder ökolonomischen und kulturellen Entwicklungen. Astronomische dynamische (wie die Entstehung von Galaxien, von Supernova oder von Sonnen) oder mikroorganismische Prozesse (z.B. was durch chemische Belastung mit Wasser langfristig geschieht) können simuliert und damit erkennbar werden. Virtuelle Systeme erlauben es uns, quasi in den Verdauungstrakt einer Eintagsfliege zu schauen oder auch die Entstehung eines neuen Universums mitzuerleben. Simulationen aller dynamischen Prozesse sind denkbar, was wiederum eine eingehende Auseinandersetzung mit diesen selbst voraussetzt. Virtuelle Systeme könnten als Selbsterfassungssysteme der Realitäten des Selbstorganisationssystems des Lebens genutzt werden. (Allerdings immer im Bewusstsein dessen, dass aufgrund eines ungenügenden Wissensstandes zwischen der Simulation und der Realität möglicherweise gravierende Unterschiede bestehen.) Sie können uns die Logik, die in dem Verlauf der dynamischen Prozesse selbst liegt ebenso vor Augen führen, wie die Konsequenzen, mit denen nach Eingriffen und Manipulationen an diesen dynamischen Prozessen gerechnet werden muss. Sie können uns Katastrophenszenarios und Katastrophentheorien verdeutlichen, wie auch dazu beitragen, Handlungsstrategien zu kreieren, um mit Katastrophen optimal umzugehen. Sie werden es uns erlauben, die Generierung alter Kulturen und ihrer Techniken nachzuvollziehen und es auch ermöglichen, Informations- und Erfahrungspools zur Kreierung von kulturellen Verhaltensweisen und Strukturen der Zukunft zu entwickeln. Und sie werden es ermöglichen, uns die Folgen unserer eigenen Handlungsweisen zu verdeutlichen. Auch im Hinblick auf unsere kulturelle und politische Vergangenheit. Sie werden uns in fröhlichen Spielen befähigen, den Ernst der Lage erkennen zu können. Aber auch – anhand der virtuellen Erfahrung von Realität – dazu beitragen, unser Streben nach Erkenntnis und Freiheit differenziert zu erfüllen sowie unserem Sehnen nach Gesamtzusammenhang und der großen Synthese zu entsprechen. Vielleicht werden sie uns eines Tages sogar in die Lage versetzen, einen Urknall zu verstehen. Nicht zuletzt können sie uns ästh-ethische Erfahrungen von Laut und Form und Farbe ermöglichen, durch die wir das Zusammenspiel der Teile zu einem Ganzen zu spüren vermögen.

Je nachdem wie Virtualität von der Menschheit eingesetzt wird, ob zur Klärung oder zur Verwirrung der Sinne, so wird sie das Überleben oder den Untergang der Menschheit vorantreiben. Eines wird dabei aber wichtig: der Mensch muss sich definieren. Angesichts der evolutiv neuen Situation muss

er teleonomisch fittest handeln wollen, um nicht unterzugehen. Denn wenn die Menschheit in großem Maßstab ignorant und falsch handelt (und sich an phantasieverdorbenen virtuellen Simulationen trainiert), dann treibt sie sich selbst in den Untergang. Zur Klärung der Sinne eingesetzte virtuelle Techniken könnten dagegen wichtige Instrumentarien sein, dies zu verhindern.

## 6.12 Kirchen zu integral-modernen Kulturzentren

**Integral-moderne Praxis in den normalen Lebenszusammenhängen.** Eine integral-moderne Lebenspraxis kann weder allein eine Sache von virtuellen Systemen, noch von Bauhäusern oder anderweitigen Zentren sein. Wie bereits auch in Kapitel 6.4 erörtert, geht es um eine integral-moderne Praxis in den normalen Lebenszusammenhängen der Städte und Dörfer. Denn natürlich kann sich eine kulturelle Erneuerung nicht durchsetzen, wenn sie sich allein auf die großen Städte beschränkt.

In jedem Dorf gibt es bereits ein kulturelles Zentrum – eine Kirche –, die selbst sonntags eher leer bleibt. Warum sollten diese vorhandenen kulturellen Zentren neben ihrer traditionellen Verwendung nicht ideologiefrei und innovativ zur Unterstützung der Integralfunktion des Menschen genutzt werden? Durch solche Nutzung könnten – anknüpfend an Traditionen – in einem jeden Dorf neue integral-moderne kulturelle Aktivitäten verankert und zum öffentlichen Ereignis werden.

Welche Gründe gäbe es (von den ideologischen der Ideologen abgesehen), kulturelle Tradition und kulturelle Innovation nicht miteinander zu *verorten*? Was eigentlich verpflichtet kulturelle Tradition im Kern darauf, sich gegenüber kultureller Innovation feindlich zu verhalten und umgekehrt? Gilt es nicht gerade diese von Ideologien und alten Machtansprüchen gezogenen Teufelskreise zu durchbrechen? Darin läge der Spagat, der zwischen Tradition und Innovation auszuhalten wäre.

Im Hinblick auf die Zukunft der Menschheit ist klar, dass kulturelle Traditionen nicht zu ideologischen Dogmen erstarren dürfen und dass sie die *nachhaltige Weitergabe und Unterstützung von Intelligenz und organismischen Lebensformen* nicht behindern dürfen. Klar ist aber ebenso, dass kulturelle Erneuerung sich nicht durchsetzen wird, wenn sie kulturelle Leistungen vergangener Zeiten ausblendet. Sie hat nur eine Chance, wenn sie an diesen kritisch reflektierend anknüpft und wenn es gelingt, kulturelle Tradition und kulturelle Innovation miteinander zu verbinden.

**Kulturell innovative Nutzung von Kirchen.** So gesehen könnte die ideologiefreie kulturell innovative Nutzung und der entsprechende (vorsichtige) Umbau von Kirchen – oder innerhalb anderer Kulturen auch z.B. von Moscheen und Tempeln – von großer Bedeutung für die geistig-kulturelle Entwicklung der Menschen in den Dörfern und Kleinstädten werden. Und manchmal müsste vielleicht sogar nicht mehr als das alte Gestühl weichen, um in den alten Räumen auch integral-modernen Veranstaltungsformen Raum zu geben.

Was bei solchen integral-modernen Veranstaltungsformen im Hinblick auf die Entwicklung eines neuen Verständnisses von Gesamtzusammenhang geschehen könnte, müsste allerdings von einer solch hohen Aktualität, von solch interessanter Form und solch exzellenter Durchführung sein, dass auch die jungen Menschen davon angezogen werden. Ich meine, dass dies möglich ist und vor allem über neue Wahrnehmungs- und Kunstformen zu machen wäre, die es erlauben, sich in einem großen kosmischen Gesamtzusammenhang zu begreifen. Natürlich bedarf es auch dafür des Einsatzes von entsprechendem Know how sowie von entsprechenden Mitteln. Doch diese sind in Form von philo-

sophischen, künstlerischen und technologischen Ressourcen im Prinzip vorhanden oder zumindest unschwer zu entwickeln. Ihr Einsatz würde dazu führen, das Leben auch in den Dörfern und kleinen Städten kulturell zu entstauben, mit vielfältigen synergetischen Wertbildungseffekten.

**Kulturell und technisch kompetente Spielmeister.** Stellen wir uns einmal vor, dass virtuelle Instrumente in den Kirchen stehen und von allen möglichen Menschen als Selbsterfahrungsinstrumente (zur Simulation von Problemen und ihren Lösungen) gespielt werden können. Die künftigen Priester, Pastoren und Pastorinnen würden zu kulturell und technisch kompetenten Meistern spezieller Simulationsspiele und – als ideologiefreie Spezialisten für jeweils bestimmte dynamische Prozesse und Strukturbildungen – deren philosophische Reflektion betreiben. So könnten sich in den unterschiedlichen Kirchen und Gemeinden unterschiedliche Kompetenzen entwickeln, zu denen die Menschen je nach Bedarf pilgern, um die jeweilige Kompetenz zu Lösung ihres jeweiligen Problems zu nutzen.

Indem die Simulationsmeister mittels virtueller Maschinen Problemsituationen simulieren, um sie dann zu analysieren und Lösungsansätze zu erarbeiten, könnten sie zu vielen Problemlösungen beitragen. Einer wäre z.B. Spezialist für das Tochter-Mutter-Problem, eine andere für das zwischen Geschwistern, der nächste für das Verhältnis von Politikern untereinander, eine andere für Partnerprobleme, die nächste für ökologische oder ökonomische Problematiken, usw. Durch virtuelle Simulationen, Analysen und Lösungsansätze tatsächlicher Probleme wäre nicht mehr deren Verdrängung, sondern deren Lösung an der Tagesordnung. So könnte nicht nur integrale Intelligenz transferiert, sondern könnten Hilfestellungen gegeben werden, individuell und sozial gesammelte Erfahrungen ideologiefrei zu bewerten sowie entsprechende Lösungen für soziale und individuelle Problemstellungen zu finden. Die Kirchen als Orte einer solchen sich ständig integral innovativ erweiternden Praxis des Nachdenkens, der Reflektion und des Innehaltens (und sonntags als Orte religiöser Traditionen) würden sehr schnell hohe Attraktivität gewinnen, ohne sich dabei altmodisch als Wächter von Ideologien vergangener Zeiten gerieren zu müssen.

## 6.13 Schule als Zukunftspool

**Kinder sind die Träger der Zukunft.** Die Erziehung und Bildung von Kindern ist neben dem kulturellen Wertewandel die wichtigste Investition, die es in die Zukunft überhaupt geben kann. Insofern sollte die Schule und die Unterrichtung der Kinder als die Entwicklung eines Zukunftspools aufgefasst werden. Alle Eltern wissen, wie schwierig die Erziehung von Kindern – besonders unter den gegenwärtigen Umständen (denen der evolutiv neuen Situation) – ist. Diese Schwierigkeiten werden zwar kaum gänzlich zu überwinden sein, können aber durch gut kommunizierte integral-moderne Wertsetzungen, mit denen den Kindern ihre Verantwortung für die Zukunft vermittelt wird, in einen verträglichen Rahmen gebracht werden. Die Kinder spüren sehr genau, ob Werte tatsächlich gültig sind oder deren Gültigkeit nur geheuchelt ist. Wenn sie in die Lage versetzt werden, Wissen, Know-how, kulturelle Qualität und integrales Bewusstsein als Werte zu erkennen, die sie für die Lösung ihrer zukünftigen Lebensaufgaben benötigen, dann besteht eine gute Wahrscheinlichkeit, dass sie sich die erkannten Werte als solche auch aneignen werden. Wenn sie jedoch die Erfahrung machen, dass das ihnen in der Schule vermittelte Wissen praxisfern ist und dass auch die ältere Generation die vermittelten Werte nicht wirklich achtet und praktiziert, so werden sie auch die ferner liegenden (hohen kulturellen) Werte nur als praxisfern behandeln und sich diesen kaum öffnen.

**Praktische und kulturelle Bildung.** Nicht nur Kenntnisse im Umgang mit Computern, nicht nur Mathematik und Sprachen, nicht nur allgemeines und spezielles Wissen, sondern auch Verkehrsregeln und Führerscheine müssten in der Schule ebenso vermittelt werden, wie die Grundregeln und die Praxis ökologisch und kulturell verantwortlichen Verhaltens. Die Grundregeln der Demokratie und die Übernahme politischer Verantwortung muss ebenso Bestandteil der Ausbildung sein wie eine hohe kulturelle und künstlerische Qualität der Erziehung. Auch das Ausfüllen von Formularen, das Aufsetzen von Bewerbungsschreiben oder Beschwerden oder der Umgang mit Geld muss Gegenstand des Lernens sein. Die Integralfunktion und das differenzierte und integrale Denken, wie auch die Öffnung des Empfindens für die großen und kleinen Zusammenhänge des Lebens bilden zentrale Werte, die spielerisch und mit Strenge bereits in der Schule zu vermitteln sind.

**Nur die Allerbesten als Lehrer.** Weil die Ausbildung und Erziehung der Kinder für die Zukunft der Menschheit so elementar ist, sollten nur die Allerbesten Lehrer werden und die Kinder in den Schulen erziehen und ausbilden dürfen. Die Arbeit der Lehrer ist von Stress möglichst freizuhalten, da die Energien der Lehrer sich unmittelbar auf die Kinder übertragen. Und es wäre sicherlich sinnvoll, wenn Lehrer – vielleicht öfter als andere Berufsgruppen – zur Regenerierung ihrer Kräfte und zur eigenen Weiterbildung Freijahre von der Schule bekämen. Zugleich sollten sie möglichst auch in einem anderweitigen Beruf stehen, sodass ihre beruflichen Erfahrungen nicht auf die mit Kindern vereinseitigt werden. Da die Ausbildung der Kinder dann am effektivsten sein dürfte, wenn sie in kleinen Gruppen und hoch differenziert erfolgt, braucht es eine hohe Anzahl an Lehrern. Durch ein beruflich gesplittetes Lehrersystem wäre dies vermutlich sehr viel lebens- und praxisnäher zu bewerkstelligen, als mit den gegenwärtigen Beamtenverhältnissen, die noch aus Zeiten stammen, wo es Untertanen *Seiner Majestät* zu erziehen galt.

**Nicht sparen an der Ausbildung.** An der Ausbildung der Kinder darf ebenso wenig gespart werden, wie sie auch nicht das Omen des Überflusses mit sich führen sollte. So setzt z.B. auch eine hohe Qualität der Unterrichtsmaterialien voraus, dass diese den Kindern als Werte kommuniziert werden und sie lernen, damit verantwortungsvoll umzugehen. Ein Training der Kinder in Übernahme von Verantwortung und in Disziplin auch in dieser Hinsicht sollte altem *laissez faire* weichen. Sowohl für das Einzelne wie auch für das Gesamte Verantwortung zu übernehmen und Verantwortung zu übertragen, könnte in den unterschiedlichsten Varianten über alle Jahre der Schulzeit konkret trainiert werden. Problem- und Fehlererkennung sowie die geduldige Suche nach den richtigen Problemlösungen könnten ein Unterrichtsfach für sich sein. Denn ohne Problemerkennung gibt es kein Problembewusstsein und auch keinen Willen, Probleme zu lösen. Was Disziplin betrifft, so wäre sie nicht im Sinne von Unterwerfung, sondern im Sinne von Befolgung von Einsichten aufzufassen. Nicht in jedem Fall vermögen Kinder jedoch alle Zusammenhänge zu überblicken und deshalb müssen sie lernen, bestimmte Regeln zu befolgen, auch wenn sie diese zunächst nicht nachvollziehen können. Auf der anderen Seite sollten sie lernen, mitzudenken, nichts ganz ungefragt hinzunehmen und sich von Ideologien freizuhalten. Die Achtung vor den anderen Menschen, der anderen Hautfarbe, den anderen kulturellen Herkunft sind ihnen als zentrales Essential kultureller Wertsetzung zu vermitteln.

**Die Kinder für die Freiheit zu erziehen,** kann nicht heißen, sie ihrer Ichsucht und Individualität anheim zu geben, sondern ihnen ihre Bindung an die integralen Grundwerte bewusst zu machen. Denn Freiheit ohne Bindung zu lehren, hieße die Kinder in die Verantwortungslosigkeit zu stoßen und ihnen die individuelle Zerstörung ihrer Mitwelten mehr oder minder freizustellen bzw.

ungestraft durchgehen zu lassen. Den Kindern beizubringen, ihre eigene Zukunft entsprechend sorgsam und nachhaltig gestalten zu wollen, gehört zu den schönen und vielleicht schwierigsten Aufgaben der Erziehung, denn das heißt, sie zu realistisch vorausschauendem Denken zu befähigen.

**Emotionale Bildung.** Nicht zuletzt ist es wichtig, den Kindern ihre Offenheit und Phantasie zu erhalten, diese vor Repressalien zu schützen. Die Kreativität, die Kinder von vornherein mitbringen, gilt es durch Museen, Musikschulen, Konzerte, Atelierbesuche in eine nachhaltige emotionale Bildung münden zu lassen. Es gilt daher diese Phantasie durch wissenschaftliche, technische und künstlerische Experimente und Neuerungen zu fördern und zu pflegen, anstatt sie zu stutzen. Doch Kinder sollten zugleich lernen, das, was sie tun und gestalten, eingehend zu reflektieren. Das Spiel, der Sport, der Spaß – alles sind Selbstorganisationssysteme, durch die sie lernen können, sich zu bewähren und Freude zu schöpfen. Im Gegenhalt dazu sind sie aber auch zu logisch strengem Denken, Gestalten und Lernen anzuhalten. Die Erfahrung, dass es ganz klare Grenzen gibt, deren Überschreitung unabweisliche Konsequenzen mit sich bringen, wird für ihr Leben von Belang sein. Diese Grenzen sollten sehr konkreter Natur sein und als solche erfahren werden. Und gegen allgemeine Mauer- und Grenzsysteme sollten sie lernen, mutig zu widersprechen. Jeder Gesellschaft wird es gut tun, wenn sie alle Möglichkeiten nutzt, damit Kinder durch ihre Erziehung in Haus und Schule zu integral denkenden und handelnden, freien, offenen, disziplinierten Menschen heranwachsen können.

**Synergieeffekte.** Da Eltern, Lehrer und Schule jedoch nicht allein für die Erziehung der Kinder verantwortlich sind, ist die gesamte kulturelle Qualität ihrer näheren und weiteren Umgebung von erheblichem Belang. Die kulturelle Qualität der öffentlichen Medien gehört ebenso dazu wie die allgemeinen kulturellen Strukturen, durch die sie mit den Einzelheiten der Integralfunktion und ihrer eigenen evolutiven Herkunft und Aufgabe, ihren eigenen kulturellen Traditionen und den kulturell und zivilisatorisch innovativen Aufgabenstellungen bekannt werden. Eine teleonomisch fitteste integral-moderne Erziehung der Jugend hängt wesentlich davon ab, wie in Schule, Elternhaus und kulturellen Strukturen diese gemeinsam durch alle möglichen Synergieeffekte abgesichert wird, ohne dabei alten dogmatischen Systemen oder ideologischen Verhaltensmustern anzuhängen.

## 6.14 Transkulturelle Zentren – zum Beispiel Neu-Delphi

**Orte, an denen sich die Kulturen und Völker begegnen.** Wenn integrale Demokratie und weltpolitische Zusammenarbeit gelingen sollen, so muss es auch Orte geben, die auf internationaler Ebene die transkulturelle Verknüpfung der Kulturen praktizieren und so etwas wie die (ideologiefreien) geistig-kulturellen Zentren der Welt werden. An diesen Orten wäre der gemeinsame kulturelle Handlungskodex aller Menschen zu entwickeln, zu verankern, zu reflektieren und konkret zu praktizieren. Von diesen Orten sollte die geistig-kulturelle Motivation gemeinsamen politischen Handelns und eines transkulturellen Handlungskodexes aller Regierungen ausgehen. Es sollten Orte sein, an denen sich die Kulturen und Völker begegnen und austauschen und sich darin gegenseitig erneuern. Orte, an denen die transkulturelle Ebene aller unterschiedlichen Kulturen wachsen kann. Die Unterschiede der Kulturen sollen dort als Chance gegenseitiger Ergänzung begriffen werden können, ohne dass sie gegeneinander ausgespielt oder ihre Traditionen nivelliert oder verächtlich gemacht werden. Indem sie ihren ideologischen Charakter ablegen, werden die unterschiedlichen Kulturen an solchen Orten zu den innovationsoffenen Traditionen einer Integralen Moderne.

**Neue Feste und neue Riten.** Solche Orte, an denen solche innovationsoffenen Traditionen zusammentreffen, könnten zu Pilgerorten werden, zu Orten, die den Menschen zu sich selbst führen und ihn über sich hinauswachsen lassen. Orte, an denen das religiöse und philosophische Bewusstsein auf eine neue integral-moderne Art praktiziert werden kann. Es müssten Orte sein, zu denen die Menschen gern hinfahren, wo neue Feste gefeiert und neue Riten erlebt und kulturverbindende Spiele gespielt werden. Wo einfache Menschen ebenso wie Politiker, Wissenschaftler, Künstler und Philosophen zusammentreffen, um sich zu besinnen, zu erholen, zu erneuern. Es müssen sorgsam ausgewählte Orte sein, sorgsam ideologiefrei erarbeitete Konzepte, die ihnen programmatisch, landschaftlich, architektonisch Struktur geben, sorgsam ausgebildete freundliche Menschen, die sie leiten und die hinter ihre Aufgabe, die eine große Menschheitsaufgabe wäre, zurücktreten könne

**Anknüpfungspunkte für eine Integrale Moderne.** Ein *Neu-Delphi* zum Beispiel, in dem die unterschiedlichen Nationen und Kulturen ihre künstlerischen Praktiken und kulturellen Insignien, sowie ihre intellektuellen Innovationsleistungen in Austausch bringen und wo transkulturelle Riten, und Zeremonien sowie Integral-Games entwickelt und praktiziert werden. Über 900 Jahre soll z.B. Delphi für die alten Griechen ein solcher Ort gewesen sein. Und auf der ganzen Welt gibt es ähnliche Orte mit kulturverbindenden Traditionen, die als Anknüpfungspunkte für eine Integrale Moderne genutzt werden könnten. Warum sollte an den mit solchen Orten verbundenen Quellen und Erfahrungen nicht angeknüpft werden können? Die Hügel zum Beispiel gegenüber Delphi sind noch frei!

## 6.15 Museum oder Zukunftsforum?

**Neue Überlegungen zum Areal des Berliner Schlosses – ein Entwurf.** *Nach der in großer Öffentlichkeit geführten Diskussion und der vom Deutschen Bundestag getroffenen Entscheidung, das alte Berliner Stadtschloss wieder aufzubauen, entwickelte ich anlässlich eines Seminars – zu dem ich an die Hochschule für Angewandte Wissenschaften nach Hamburg eingeladen war – unter dem Titel „Zukunftsforum Berlin“ eine neue Konzeption für das Berliner Schlossareal, das ich an verschiedene Politiker versandt habe und nachfolgend wiedergeben möchte.*

**Zukunftsforum Berlin.** Nicht zuletzt durch den anhaltenden gesellschaftlichen Innovationsstau sollte hinreichend deutlich sein, dass in die Zukunft anstatt in die Vergangenheit investiert werden muss. Deshalb kann das gegenwärtige Konzept zum Berliner Schlossareal all jene, die zukunftsorientiert denken, nicht annähernd befriedigen. Sollte sich Berlin und die Bundesrepublik Deutschland eine so hohe Investition in kulturelle Vergangenheiten leisten, während gleichzeitig das auf die Zukunft orientierte „Humankapital“ noch tiefer ins finanzielle Abseits fallen gelassen wird?

Ich beantworte diese Frage mit einem klaren Nein. Wenn solch riesige Investitionen notwendig sind, so sollten sie an diesem zentralen Ort präzedenzfallartig zur Auflösung des allgemeinen Innovationsstaus in „Humankapital“ und innovativ in die Gestaltung der Zukunft investiert werden. Und nur im Hinblick darauf sollte die Vergangenheit zu Rate gezogen werden. Ich nehme daher eine Gegenposition zu dem gegenwärtig geltenden Museums-Vorschlag ein.

**Internationales Innovationszentrum.** Mit der Idee *Zukunftsforum Berlin* geht es um ein internationales Innovationszentrum für Kultur, Kunst, Wissenschaft und Technik. Das Zukunftsforum soll das Ziel verfolgen, integrale Strukturmodelle und differenzierte Vorstellungen zur Zukunft

der Menschheit zu sichten, zu entwickeln und einer großen Öffentlichkeit vorzustellen. Als kulturelles Kommunikationszentrum und als Denkfabrik soll es dazu beitragen, die großen auf uns zukommenden Fragestellungen rechtzeitig zu erkennen, für diese detailliert durchdachte integrale Lösungen zu erarbeiten sowie durch öffentliche Kommunikation und Diskussion zu einem entsprechenden Bewusstsein und damit zur Durchsetzung dieser Lösungen beizutragen.

**Inter- und transdisziplinäre Zusammenarbeit.** Kernpunkt des Zukunftsforums ist die inter- und transdisziplinäre Zusammenarbeit. Als reales Zentrum eines weit verzweigten – auch virtuell arbeitenden – internationalen Netzwerkes entwickelt das Zukunftsforum Voraussetzungen, um die unterschiedlichen Bereiche und Disziplinen in einer vieldimensionalen Struktur synergetisch aufeinander zu beziehen, wobei es sich von der Auffassung zu verabschieden gilt, dass inter- und transdisziplinäre Zusammenarbeit quasi nebenbei betrieben werden könne. Inter- und transdisziplinäre Zusammenarbeit ist eine zusätzliche, sehr arbeitsaufwendige und äußerst hochkomplexe Aufgabenstellung, die der Entwicklung spezieller Formen und Strukturen bedarf, um sie als solche überhaupt gewährleisten zu können. Eine der zentralen Aufgaben des Zukunftsforums wäre daher genau darin zu sehen, solche inter- und transdisziplinären Strukturen speziell zu entwickeln und zu testen.

**Integral-Games.** Da Kultur – als Werte- und Intelligenzübertragungssystem – die Gemüter konfiguriert, ist die Entwicklung integraler transkultureller Qualitäten als ein Schlüssel zur Lösung vieler globaler Probleme zu sehen. Daher soll ein anderer Schwerpunkt des Zukunftsforums auf der Entwicklung und Praktizierung von Modellen kulturell innovativer Kommunikation und transkultureller Verständigung liegen. Die avancierten Künste, die nicht selten den Künsten primitiver außereuropäischer Kulturen ähnlich sind, lassen erahnen, dass in ihnen mindestens ebenso ein Grundvokabular transkultureller Verständigung vorhanden ist, wie in den modernen Wissenschaften. (Mit dem Unterschied, dass die Künste im Gegensatz zu den Wissenschaften sowohl emotional als auch rational rezipiert werden können.)

Um tatsächlich zu einer transkulturellen Praxis zu gelangen, verfolgt das Zukunftsforum die Idee der Integral-Games. An der Glasperlenspiel-Idee von Hermann Hesse kritisch reflektierend und medial erweitert anknüpfend, sollen mit Integral-Games die abstrakten (oder auch konkreten) Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Weltkulturen sowie die kosmischen und organismischen Aspekte menschlichen Lebens in Klang und Form und Farbe sinnlich erfahrbar werden. Die Wahrnehmung z.B. von Supernova, oder die Funktionen z.B. Schwarzer Löcher im Weltall, oder wissenschaftliche Aspekte z.B. der Chaos- und Stringtheorien werden ebenso dazugehören, wie die menschliche Kreativität selbst oder wie die – mit der Idee der „world-games“<sup>[5]</sup> von Buckminster Fuller angeregten – Simulationen z.B. von ökologischen, ökonomischen, kulturellen, demographischen, genetischen, technischen Problemlösungen. Die Integral-Games, die eine intensive interdisziplinäre Zusammenarbeit voraussetzen, könnten zu zentralen öffentlichen Höhepunkten der gesamten Arbeit des Zukunftsforums werden.

**Sammlungen außereuropäischer Kulturen.** Zwar gilt es die Prioritäten auf das Zukunftsforum zu konzentrieren, doch könnte es als durchaus überlegenswert gelten, dem Zukunftsforum im sogenannten „Überlauf“ (wie es neulich in einer Rundfunksendung zum Berliner Schlossplatzareal hiess) die Sammlungen außereuropäischer Kulturen beizugesellen. Denn sowohl im Hinblick auf die Zukunft der Globalisierung als auch im Hinblick auf die konkrete deutsche Vergangenheit würde es Sinn machen, außereuropäische Kulturen im Zentrum der deutschen Hauptstadt zu verankern. Da im

Zeitalter der Globalisierung zudem eine zukunftsorientierte Kultur als solche nur funktionieren wird, wenn sie transkulturelle Dimensionen erreicht, darf der Vergleich der Kulturen, die Erschließung außereuropäischer Weisheitsreservoirs sowie die Hinterfragung von deren Relevanz für die Innovation der europäischen Kultur als hinreichend wichtig gelten. (Nicht nur, weil sich eine interessante Verbindung zu den Integral-Games ergeben würde.)

**Arbeitsgruppen.** Für die alltägliche Arbeit des Zukunftsforums sind zu verschiedenen kulturellen künstlerischen, wissenschaftlichen und technischen Projekten interdisziplinäre Arbeitsgruppen und Organisationsstrukturen zu bilden. *Die Stadt als Kunstraum* könnte z.B. eine dieser Arbeitsgruppen heißen. Eine andere könnte sich mit *Architekturen der Zukunft* und Fragen einer *akustischen und optischen Ökologie* befassen. Das Funktionieren von *dynamischen Selbstorganisationssystemen* wäre ein ebenso interessantes Thema wie die Entwicklung zeitgemäßer Formen des Nachvollzugs der *Urmysterien des Menschseins* oder Untersuchungen zum *Bedeutungswandel der Farben* in den unterschiedlichen Kulturen. Außerdem sollten Arbeitsgruppen zur Entwicklung und Kommunikation neuer *Formen demokratischer Entscheidungsbeteiligung* oder *neuer ökonomischer und sozialer Ausgleichssysteme* im Zukunftsforum ebenso ihren Platz haben, wie Arbeitsgruppen, die sich mit allgemeinen globalen Problemlösungen befassen.

**Synergetische Erschließung.** Im Bereich der Wissenschaften des Zukunftsforums soll es sich *nicht* in erster Linie um die Hervorbringung neuer einzelner wissenschaftlicher Forschungsergebnisse drehen, sondern um die interdisziplinäre Relevanz, integrale Einordnung und synergetische Erschließung konkreter wissenschaftlicher Fragestellungen. Dafür gilt es mit einem intensiv geführten wissenschaftsphilosophischen Diskurs zur Entwicklung wissenschaftsethischer Grundlagen beizutragen, um den gemeinsamen integralen Nenner zu kommunizieren und für die unterschiedlichsten wissenschaftlichen Forschungsbereiche gemeinsame – Synergien erzeugende – Orientierungspunkte zu entwickeln. Ähnlich sollen die Zukunftstechniken sowie deren Folgen problembewusst aufgezeigt und diskutiert werden. Die Chancen und Folgen von Gentechnologien, Nanotechniken, Informations- und Überwachungstechniken werden dabei ebenso zur Sprache gebracht werden, wie integrale technisch-ökologische Lösungen für die Energieversorgung, die Ernährungsproblematik, die Problematik der Wasser- und Luftressourcen oder des Klimaschutzes. Auch hierbei ist das Zukunftsforum nicht unbedingt der Ort, an dem die einzelnen Lösungen zu entwickeln sind, sondern der Ort, an dem sie miteinander interdisziplinär vernetzt in die öffentliche Diskussion eingebracht werden.

**Tagungen/Kongresse.** Mit der Veranstaltung von Tagungen, Kongressen, multimedialen Ausstellungen und Performances zu den verschiedenen Forschungs- und Entwicklungsthemen werden die Probleme und ihre Lösungen öffentlich kommuniziert. Es soll dabei deutlich werden, dass für alle Bereiche ein integraler – kulturell zu kommunizierender – Ansatz unverzichtbar ist, da sich die Lösungen der unterschiedlichen Probleme gegenseitig bedingen.

**Performance-Center.** Da es mit dem Zukunftsforum auch aus besagtem Grunde in besonderem Maß um kulturelle Kommunikation sowie um die öffentliche Kommunikation der gesellschaftlich relevanten Zukunftsfragen gehen soll, gilt es – neben den Integral-Games – mit Veranstaltungen der unterschiedlichsten Art ein möglichst großes Publikum anzusprechen. Dafür soll ein Performance-Center eingerichtet werden, in dem an jedem Tag bis nach Mitternacht in unterschiedlichen Räumen (mit ca. 50-120 Plätzen) und zu gleicher Zeit – also vergleichbar einem Kino-Center – Wissenschaftsfilme und Experimentalfilme gezeigt werden, philosophische, wissenschaftliche, künstlerische

sche Vorträge laufen, elektronische Raummusik, Neue Musik, Jazz und freie Improvisation zu hören ist, Tanz- und Theaterperformances zu sehen sind und Literaturlesungen stattfinden. Dazu verschiedene multimediale Ausstellungen sowie Klang- und Lichtinstallationen. Dieses Performances-Center soll sich durch ein sehr interessantes themenbezogenes Programm auszeichnen, mit dem ein lebendiger Diskurs um die Gegenwart und Zukunft der Menschheit und ihrer Individuen geführt wird. Angeschlossen könnte eine interdisziplinär ausgerichtete internationale Spezialbibliothek sein, der eine Abteilung für Laien sowie ein Internet-Café mit Direktverbindungen zu interdisziplinären Ereignissen angehört.

**Generalplanung.** Natürlich betreffen die Planungen um den Schlossplatz die Fragestellung nach einer Generalplanung des gesamten Areals vom Alexanderplatz bis hin zur Bauakademie, unter Einbeziehung von Marstall und altem DDR-Staatsratsgebäude. So gesehen könnte davon ausgegangen werden, dass viel Platz vorhanden sei. Das Konzept des Zukunftsforums wäre entsprechend zu konkretisieren, vielleicht sogar unter Einbeziehung einiger weiterer Vorschläge, die im Gutachten der Expertenkommission enthalten sind.

„*Nichts ist politischer als Kulturpolitik*“ sagte kürzlich in einer Rundfunksendung Prof. Klaus Dieter Lehmann, Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz (dessen Idee der Verlegung der Außereuropäischen Sammlungen in das Schlossareal das Gutachten der Expertenkommission wohl am wesentlichsten geprägt hat). Er hat damit völlig Recht, wenn vielleicht auch etwas anders, als er es selbst gemeint haben mag. Denn solange in Deutschland die kulturelle Vergangenheit als *der* Inbegriff von Kultur gilt und den Bärenanteil der Finanzmittel ohne Rücksicht auf die avancierten Künste und die Entwicklung neuer integraler kulturellen Qualität verschlingen darf, wird die Gesellschaft durch ihre kulturelle Rückwärtsgewandtheit im Innovationsstau stecken bleiben und dabei zunehmend zerfallen.

**Ressourcenverschleiß stoppen.** Die Idee des Zukunftsforums bietet die Chance, solch ungeheuerlichen Ressourcenverschleiß zu stoppen und das vorhandene zukunftsorientierte Kreativitäts-, Intelligenz- und Innovationspotential effektiv und gesellschaftlich relevant zu erschließen. Es würde damit ein langfristig wirksamer Motor zur Überwindung und Vermeidung von Innovationsstaus sowie ein Kristallisationspunkt geschaffen, um das allgemeine kulturelle Struktursystem so zu erneuern, dass es den Anforderungen der Zukunft auf hohem Niveau genügt. So könnte Kultur wieder zu einer Verknüpfungsleistung der unterschiedlichen Daseinsebenen menschlichen Lebens werden, aus der die Gesellschaft als Ganzes ihren Konsens und Zusammenhalt zu schöpfen vermag.

**Attraktives Zentrum in Berlins Mitte.** Zumal Kreativität, Intelligenz und Know how als der eigentliche Reichtum der Gesellschaft gelten müssen, wären die notwendigen Investitionen für ein solches Zukunftsforum außerordentlich sinnvoll eingesetzt. Es entstünden für die gesamte Gesellschaft Synergien und Mehrwerte von immenser Schubkraft. Und in der Mitte von Berlin ein unglaublich attraktives Zentrum, das auch durch seine städteplanerischen, architektonischen, künstlerischen, ökologischen, energietechnischen und verkehrsplanerischen Qualitäten Maßstäbe für die Stadtentwicklung der Zukunft zu setzen hätte. Kaum eine andere europäische Hauptstadt hat solch eine Chance der Neuplanung und Neubebauung eines so großen innerstädtischen Areals aufzuweisen; ob Berlin sie zum zweiten Mal verspielt?

## 6.16 Aufgaben der öffentlich-rechtlichen Medien

**Instrumentarien der öffentlichen Meinungsbildung.** Kulturell-innovative Qualitäten, Ästh-Ethik und akustische und optische Ökologie sind von so elementarem gesellschaftlichen Interesse, dass sie weder aus finanziellen und politischen Gründen, noch im Wettlauf um die Quoten aufgegeben werden dürfen. Insbesondere in den öffentlich-rechtlichen Medien sollten sie eine bestimmende Rolle spielen, bilden sie doch entscheidende Indikatoren einer teleonomisch fittesten Medienpolitik. Weil Fernsehen, Rundfunk und die sonstigen Medien in einer demokratischen Gesellschaft Instrumentarien kultureller Kommunikation sind, sollten in den öffentlich-rechtlichen Medien Sendungen ästh-ethisch zweifelhaften Charakters eine höchst untergeordnete Rolle spielen. Auch wenn sich manche qualitätsvollere Sendungen vielleicht nicht der großen Einschaltquoten erfreuen, so tragen sie doch allmählich zur Anhebung des geistig-kulturellen Levels der Gesellschaft bei. Man sollte sich bei der Gestaltung der Programme in den Medien zudem etwas öfter fragen, was in totalitären Staaten, wie z.B. bei den Nazis, bevorzugt zur Sendung gelangt wäre. Und das, was darunter fällt, sollte etwas kritischer betrachtet werden und seltener zur Sendung kommen, hat es doch fatalen Entwicklungen nicht Einhalt bieten können oder ihnen gar Vorschub geleistet. Eine teleonomisch fitteste ästh-ethische Qualität der öffentlich-rechtlichen Medien muss daher Ziel und Maßstab der Programmgestaltung sein. Deshalb dürfen Kitsch, Crashes, Klischees, Konservatismen oder die Zerhackstückung von Werken in Häppchen nicht länger programmbestimmend sein. In die unterschiedlichen Sendeformate (etwa in Nachrichten- und Kultursendungen) könnte avancierte zeitgenössische Musik einbezogen werden, anstatt ständig die allseits bekannte Unterhaltungsmusik zu repetieren. Auch gilt es sich von der irrigen Meinung zu verabschieden, dass die Medienprogramme allein unter dem Aspekt der Masse (und der Einschaltquoten) zu betrachten seien. Medien müssen in einer demokratischen Gesellschaft an erster Stelle dem allgemeinen gesellschaftlichen Informationstransfer dienen. Und aus diesem Informationstransfer dürfen auch die neuesten ästhetischen Informationen nicht ausgeklammert werden. Wenn die öffentlich-rechtlichen Medien stattdessen nur den Geschmack der Masse repetieren, dann verfehlen sie ganz grundsätzlich ihren Kultur- und Bildungsauftrag. Denn es muss als eine genuine Verantwortung der öffentlich-rechtlichen Medien gelten, den Transfer integral avancierter Informationen in die Tiefe der Gesellschaft sicher zu stellen. Zumal diese eine entscheidende Voraussetzung zur Bewältigung der evolutiv neuen Situation bildet.

**Zu wenig Erkenntnis.** Das gegenwärtige Problem des Informationsdefizits reicht sehr tief. So schreibt Neil Postman: *„Erinnern wir uns, wer während des (ersten) Irak-Krieges von Journalisten interviewt wurde. In Radio und Fernsehen und in der Presse dominierten Generäle, Waffensystemexperten und Vertreter des Pentagons. Künstler wurden nicht interviewt, keine Historiker, keine Autoren, keine Theologen, keine Lehrer, keine Ärzte. War es nur eine Angelegenheit für Militärexperten? Ist das, was sie über Krieg zu sagen haben, die einzige Perspektive, die unsere Bürger brauchen? Nach meiner Meinung sind Fachleute für Militärisches die allerletzten, die zum Krieg zu befragen wären. Vielleicht lässt sich das Fehlen aller anderen damit erklären, dass das allererste Kriegsoffer die Erkenntnis ist. ... Ich kann mir sogar eine Zeit vorstellen, in der die Nachrichten nicht nach den Standardformaten organisiert sind, sondern nach anderen Prinzipien ... Verlange ich zuviel von den Journalisten? Vielleicht. Aber was ich sage, sage ich, weil wir in einer Welt leben, in der es zuviel ... verwirrendes spezialisiertes Wissen und zuwenig Erkenntnis gibt. Journalisten mögen es nicht für ihre Aufgabe halten, Erkenntnisse anzubieten. Ich frage mich, weshalb eigentlich nicht?“*[15] Entsprechend stellt sich die Frage, was heute in den Medien an den großen Themen- und

Fragestellungen übergangen wird und welchen Schaden die Gesellschaft dadurch nimmt. Und wenn – wie in Kapitel 2.11 erörtert – davon auszugehen ist, dass die ästhetische Wahrnehmung des Künstlerischen immer auch als eine Suche nach Erkenntnis zu betrachten ist, dann muss man mit Neil Postman fragen, warum dem Bürger die Wahrnehmung der avancierten Kunst und Musik und somit die Akquise integraler Erkenntnis vorenthalten wird. Welcher verdeckte Krieg wird damit gegen ihn geführt? Oder sind z.B. die Komponisten avancierter Musik die „Idioten“ der „Entarteten Musik“, die es – wenn auch nicht wie bei den Nazis zu verfolgen, so doch – möglichst zu verschweigen und zu ignorieren gilt?

Wir sehen, wie tief diese Fragestellung in die deutsche Geschichte hineinreicht. Doch wie können wir diese verdeckte „Kriegssituation“, mit der u.a. die Ausgrenzung avancierter Künste aus den Medien einhergeht, überwinden? Welcher Voraussetzungen bedarf es, um die Kommunikation rationaler und emotionaler Erkenntnisse – und damit also ästh-ethischer Qualitäten – als eine zentrale Aufgabenstellung der öffentlich-rechtlichen Medien zu realisieren? Wie müssten neue Methoden und Sendeformate aussehen, durch die rationale und emotionale Erkenntnisse ohne Belehrungsattitüden in die Tiefe der Gesellschaft zu kommunizieren sind? Und wann lernen die Verantwortlichen der öffentlich-rechtlichen Medien endlich, langfristig zu denken und entsprechende Programmscheidungen zu treffen sowie entsprechende Entwicklungen in den Künsten zu unterstützen?

**Aus dem kollektiven Bewusstsein verschwinden?** Da die für eine Integrale Moderne notwendige kulturelle Innovation nur als ein kultureller *work in progress* vorstellbar ist, an dem sich viele Menschen engagiert beteiligen, kann ein solcher ohne die aktive Mitwirkung der öffentlich-rechtlichen Medien kaum erfolgreich sein. Manuel Castells weist in seinem Buch „Informationszeitalter“ darauf hin, dass *„Inhalte und Personen, die nicht im Fernsehen sind“* „einfach keine Chance haben, von den Menschen unterstützt zu werden. ... Sie verschwinden aus dem kollektiven Bewusstsein.“[16] Er sagt weiter: *„Der Preis, der gezahlt werden muss, damit eine Botschaft ins Fernsehen kommt ... besteht darin, zu akzeptieren, dass man in einen multisemantischen Text eingemengt wird, dessen Syntax äußerst nachlässig ist. ... Aber die Tatsache, dass das Publikum kein passives Objekt, sondern ein interaktives Subjekt ist, eröffnet den Weg zu einer Differenzierung und zur nachfolgenden Transformation ...“*[17] Die Struktur der Medien selbst ist es, die darüber bestimmt, inwieweit Botschaften ausgegrenzt, verfälscht oder verflacht werden. Deshalb gilt es zunächst diese Strukturen auf den Prüfstand zu stellen.

Erst wenn es in den öffentlich-rechtlichen Medien gelingt, die „ästhetische“ Vereinseitigung der Informationsflüsse zu überwinden, besteht im Wechselspiel zwischen Künstler, Publikum und Medien die Chance eines allmählichen und gemeinsamen Integral-Intelligenter-Werdens und der Bewältigung der evolutiv neuen Situation. Wenn die Gesellschaft stattdessen ihre avanciertesten Potentiale weiterhin nicht oder unzureichend kommuniziert, streicht sie ihr kreatives Potential aus dem kollektiven Gedächtnis und büßt es damit für die Bewältigung der evolutiv neuen Situation mehr oder minder ein. Deshalb liegt gerade darin, ein – auch ästhetisch – hohes Informationsniveau zu behaupten sowie das kreative Potential der Gesellschaft zu kommunizieren und zu fördern, der unverzichtbare Wert der öffentlich-rechtlichen Medien. Wenn die öffentlich-rechtlichen Medien das nicht erkennen und ihre Programmscheidungen nicht entsprechend treffen, werden sie sich bald überflüssig gemacht haben. Denn ein Gemeinwesen wird die Strukturen für Informationsflüsse nur so lange finanzieren, wie diese tatsächlich im zentralen und langfristigen Interesse des Gemeinwesens liegen.

**Verpasste Chance oder Absicht?** „*Ich glaube, dass das Fernsehen in den letzten vierzig Jahren das Verhalten der Menschen maßgeblich beeinflusst hat. Wäre man einen anderen Weg gegangen, hätte man sie positiv beeinflussen können.*“ [18], sagte – überraschend für mich – die alte Fernsehikone Hans-Joachim Kuhlenkampff. Gehen die Medienverantwortlichen tatsächlich davon aus, dass die Beeinflussung durch die Medien unerheblich ist? Sicherlich nicht. Aber warum wird dann das Qualitätsniveau der Programme immer weiter abgeflacht? Wie kann eine Gesellschaft sich niveauvoll entwickeln, wenn sie ihr innovatives Potential aus dem kollektiven Bewusstsein verschwinden lässt? Liegt darin nicht letztlich ein Verrat an der Demokratie selbst?

Zu einer positiven Beeinflussung, die Kuhlenkampff ansprach, stünden uns heute nicht nur modernste Technologien und logistische Strukturen, sondern im Prinzip auch ein weit entwickeltes inhaltliches Know how zur Verfügung. Es kann nur als absolut unklug und ignorant bezeichnet werden, diese Ressourcen nicht zu nutzen. Für die Zukunft gilt es diesbezüglich einschneidende Schritte zu unternehmen. Anstatt die – teils jahrzehntelang in unterschiedlichsten Varianten repetierten – meist äußerst zweifelhaften ästhetischen Informationen auch weiterhin zu repetieren, gilt es die Informationsflüsse der öffentlich-rechtlichen Medien nach innovativen, integralen und ästh-ethischen Gesichtspunkten zu gestalten, so dass die Kommunikation von Erkenntnis und integraler Intelligenz den ihr zukommenden hohen Stellenwert erhält. Es gilt dabei aus der unglaublichen Vielfalt der Möglichkeiten jene auszuwählen, die auch langfristig positive Auswirkungen auf die Entwicklung unserer Intelligenz und unsere Orientierungsmöglichkeiten sowie die Erhaltung der organismischen Lebensgrundlagen haben.

**Das Quotenproblem anders lösen.** Klar sein sollte, dass sich kulturelle und ästh-ethische Qualitäten nicht produzieren und kommunizieren lassen, indem Einschaltquoten gefolgt wird, sondern indem Angebote unterbreitet werden, die über dem Durchschnitt liegen und dadurch naturgemäß auch nicht durchschnittliche Quoten erreichen können. Die Aufgabe der Öffentlich-Rechtlichen läge genau darin, diese überdurchschnittliche Qualität (ohne sie als solche zu benennen) auf intelligente und spannende Weise zu vermitteln. Denn diese Qualitäten können als die Zugpferde gesellschaftlicher Entwicklung gelten. Dafür müssten sich die Verantwortlichen jedoch erst einmal selbst für solche Qualitäten interessieren und sie als gesellschaftlich notwendige Werte erkennen. Der prinzipielle Fehler besteht heute darin, dass die Verantwortlichen der öffentlich-rechtlichen Medien dem ästhetischen Geschmack der Massen (der mehr oder minder von den öffentlich-rechtlichen Medien selbst erzeugt worden ist) hinterherlaufen, anstatt zu versuchen, durch einen aktuellen ästhetischen Informationstransfer das Vorankommen der Massen zu fördern. Obwohl die öffentlich-rechtlichen Medien durch ein hohes Maß an kultureller Qualität Alternativen entwickeln könnten, haben sie sich gegenüber den privaten Sendern in einen Wettlauf um die Quoten hineinmanövriert und ihre Programmqualität entsprechend verflacht. Und obwohl sie bereits in den letzten vierzig Jahren die avancierten Künste sowie die Ideen kultureller Innovation im Grunde mehr oder minder sträflich vernachlässigt und vereinseitigt haben, hat sich dieser Trend in den vergangenen Jahren noch einmal drastisch verschärft. So sind die Öffentlich-Rechtlichen weder institutionell noch inhaltlich ein wirklicher Mittler kulturell-innovativen Gestaltens und ästh-ethischer Informationsflüsse geworden. Gerade das aber wäre angesichts der evolutiv neuen Situation nötig, zumal die Öffentlich-Rechtlichen das eminente – der Gesellschaft unmittelbar zur Verfügung stehende – Medium sind, um ästh-ethische Qualitäten zu kommunizieren. Ihre Unabhängigkeit von Kommerz und Einschaltquoten bildet für die Entwicklung des Gemeinwesens und seiner kulturellen Qualitäten den entschei-

denden Vorteil, wenn sich die Verantwortlichen der Öffentlich-Rechtlichen dessen bewusst würden. Im Interesse des Gemeinwesens müssten sich die Öffentlich-Rechtlichen dann nicht länger überwiegend für Fußballspiele, sondern mindestens ebenso für integral-moderne kulturelle Ereignisse stark machen, um diese zu zentralen Ereignissen der gesamten Gesellschaft werden zu lassen. Wenn die Verantwortlichen von der Einsicht, dass kulturelle Qualität nicht den Einschaltquoten geopfert werden darf, auch noch immer weit entfernt zu sein scheinen, so ist es eine Forderung der evolutiv neuen Situation und unser aller Zukunft, sich dieser Einsicht nicht länger zu verweigern. Denn nur so kann in der Gesellschaft ein neuer– integral orientierter– innovativer Geist entstehen und sich die menschliche Intelligenz umfassend entwickeln. Dies wiederum bildet die Voraussetzung, dass die Menschheit nicht an selbst verursachter Dummheit zugrunde geht. Da angesichts der evolutiv neuen Situation (integral-)moderne ästhetische Informationen als wesentlich für die teleonomisch fitteste Entwicklung der menschlichen Intelligenz gelten können, würde ihre Ausgrenzung für die Menschheit langfristig das Todesurteil bedeuten. So gesehen, kann es kein Recht auf Dummheit, Ignoranz oder auf Ausgrenzung (integral-)moderner ästhetischer Informationen geben. Erst recht nicht in den öffentlich-rechtlichen Medien. Denn deren Aufgabe besteht angesichts der evolutiv neuen Situation prinzipiell darin, sich als seriöse, unbestechliche und teleonomisch fitteste Führer durch den Informationsdschungel zu erweisen - wofür es freilich entsprechender Methoden und Strukturen bedarf.

## Quellenverzeichnis

- [1] R. Buckminster Fuller: „Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde“, s.o., S. 204
- [2] Ebenda S. 208
- [3] Ebenda
- [4] vgl. Paul Klee: „Das Bilderische Denken“, s.o.
- [5] vgl. R. Buckminster Fuller: "Your private sky", Design als Kunst einer Wissenschaft
- [6] Murray Schafer: „The tuning of the world“, s.o., S. 311
- [7] Murray Schafer: „The tuning of the world“, s.o., S. 311
- [8] nach Murray Schafer: s.o., S. 311
- [9] Ebenda, S. 230
- [10] Ebenda, S.311
- [11] Ebenda, S.139
- [12] eine Aufführung mit dem Berliner Vogler-Quartett im Hamburger Bahnhof Berlin (1998?)
- [13] Murray Schafer: „The tuning of the world“, s.o., S. 270
- [14] Ebenda, S. 266
- [15] Neil Postman: „Die zweite Aufklärung“, s.o., S.123
- [16] Manuel Castells „Das Informationszeitalter“, Leske und Budrich 2001, S. 384
- [17] Ebenda
- [18] Hans-Joachim Kuhlenkamp in DIE ZEIT, 20.8.98
- [19] Interview mit Paul Virilio in DIE ZEIT am 15. 04. 1994
- [20] Hermann Hesse: „Glasperlenspiel“, Aufbau-Verlag Berlin, 1961, S. 266
- [21] Joseph Matthias Hauer (1983-1959) und Arnold Schönberg (1874-1951) fanden gleichzeitig das Zwölftton-System
- [22] Hermann Hesse: „ Glasperlenspiel “, s.o., S.15
- [23] Paul Klee, in „Das Bilderische Denken“, s.o.
- [24] Ebenda, Vorwort, klein 31
- [25] Ebenda, S. 3/4
- [26] Ebenda, S. 17
- [27] Ebenda, S. 15
- [28] Ebenda, S. 19
- [29] Ebenda, S. 79
- [30] Ebenda, S. 5
- [31] Ebenda, S. 59
- [32] Ebenda
- [33] Ebenda, S. 60
- [34] Ebenda, S. 94/95
- [35] Claude Debussy„Musik im Freien“ in „Einsame Gespräche des Monsieur Croche“, Reclam Leipzig, 1971, S. 58
- [36] Charles Ives, s.a. Murray Schafer: „The tuning of the world“, s.o., S. 151 ff.
- [37] "musique d'ameublement", Katalog DIE LANGE NACHT DES ERIK SATIE, Brucknerhaus Linz, 1986, S.59
- [38] Murray Schafer: „The tuning of the world“, s.o., S. 12
- [39] H. Johannes Wallmann: „Klang“, veröffentlicht im Faltblatt des 1. Klangzeit-Symposiums Wuppertal 1991

