

## **Die Welt mit den Ohren erkennen ...**

### **Über die Notwendigkeit von Klängen, Zeiten, Räumen und Landschaften im Schaffen von Johannes Wallmann**

Ein Feature von Gisela Nauck

Musik 1 Innenklang-Außenklang, take 3, 5'28-6'27 (unter Zitat langsam wegblenden) [17'']

O-Ton 1, Wallmann

Im Erkenntnisprozeß ist, glaube ich, das Hören insofern von entscheidender Bedeutung, weil es geht ganz tief rein. Also es ist nicht zuerst unbedingt ein Rationales, sondern es ist im besten Sinne des Wortes ein integrales, ein sowohl emotional als auch rationales Wahrnehmen. Und dieses rationale und emotionale Wahrnehmen ist quasi auch jener Punkt oder jene Gratwanderung, auf der zu errahnen und vielleicht auch zu verifizieren ist, wo Schönheit und Wahrheit - die natürlich relativ sind -, [sich so miteinander begegnen oder so] ineinandergreifen, daß sie sozusagen eine Einheit bilden.“

Musik 1a Innenklang-Außenklang, take 3, 9'38 - 10' (unter Zitat langsam wegblenden)  
[22'']

O-Ton 2, Wallmann

Das Hören geht nicht nur tief hinein, sondern das Ohr ist auch sehr intelligent. Und wir dürfen Intelligenz nicht damit verwechseln, daß sie nur rational betrachtet wird. Sondern der Mensch hat unterschiedliche Ebenen der Intelligenz. [Und neben dem Rationalen ist eben das Emotionale ganz entscheidend.] Wir sehen also, wie die Suche - ich sag mal nach Klang und neuer Harmonie - wenn die nicht einen Gehalt bekommt, daß sie dann abgeleitet in ein Klischee von Wohlfühlen und Kitsch. Und ich denke, daß der Schaffensprozeß des Künstlerischen entscheidend dazu beitragen kann, auf der Suche nach Klang und neuer Harmonie Möglichkeiten zu bieten, wie dieses Emotionale und Rationale nicht in Kitsch abgeleitet, nicht in Nebensächlichkeiten sich verfängt, sondern wie es quasi ein neues Begreifen von Gesamtzusammenhang gibt.

Musik 1b, Innenklang - Außenklang, take 3, 15' - 17'26 (= Schluß) [2'26]

Sprecher

Hören als Bestandteil von Lebenserfahrung - die Welt mit den Ohren erkennen? Das aus einem Wallmannschen Werkkommentar leicht abgewandelte Bonmot verweist im Kontext jener wenigen Sätze des Komponisten auf eine erste Besonderheit seines kompositorischen Schaffens: auf eine konkrete Dialektik von Theoriebildung und Kunstarbeit. Bereits seit Anfang der 80er Jahre entwickelt er als Basis ein umfangreiches, ästhetisches Denkgebäude mit dem bezeichnenden Titel Integral-Art. Integral als Ganzheitliches also, das lateinische integrare aber auch das Sich-Ergänzende oder Integration = die Wiederherstellung einer Einheit aus Verschiedenem. In sieben sogenannten Domänen hat Wallmann Modelle und Dimensionen einer zeitgenössischen Musik formuliert, die vom realistischen „Musik im Raum“ als erster Domäne bis zum visionären „Kosmos des Spiels“ als siebente Domäne reichen und das Fundament seiner ästhetischen Überzeugungen bilden. Die Idee des Zusammenspiels von Teil und Ganzem geht zunächst von wahrnehmungspsychologischen Notwendigkeiten angesichts des Entwicklungsstandes zeitgenössischer Musik aus. Es betont die Ganzheit von Sinnlichem und Rationalem und erweitert dieses Denken auf Fragen künstlerischer Gestaltung, des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaften, von individuellem und gesellschaftlichem Sein bis hin auf solche der friedlichen Koexistenz von Weltkulturen. Analog zu diesem theoretischen Entwurf, der erstaunliche Momente von Utopie enthält, wurden Wallmanns musikalischen Arbeiten immer deutlicher Vorschläge für mögliche Realisationen. Auffälligstes Merkmal innerhalb seines Oeuvres ist dafür eine formale und zugleich inhaltliche Ausweitung: die Entwicklung von konzertanten Instrumentalwerken für die Bühne über spezifische Musiken im Raum hin zu Musikspielen und Landschaftskompositionen.

Die Komposition Innenklang - Außenklang für vier Orchestergruppen, Soprane und Soundscapes, aus der Ausschnitte des 3. Teils die Sendung eröffneten, ist Bestandteil der im Schaffen Wallmanns bisher wohl umfassendsten musikalischen Umsetzung dieser Theorie: nämlich durch den Werkkomplex Außenklang - Innenklang Berlin & International. Am umfassendsten deshalb, weil die Grundidee des integralen Zusammenwirkens von Teilen zu einem Ganzen als spezifisches Verhältnis von Lokalem und Weltkulturen hier die bisher größte Ausweitung erfahren hat. Das gesamte Projekt umfaßt die Kompositionen Innenklang. Musik im Raum für vier Orchestergruppen und Soprane, komponiert für und 1997

uraufgeführt im Berliner Dom sowie jene bereits angespielte Musik, in der sich das rein Konzertante mit der akustischen Außenwelt der städtischen und natürlichen Geräusche verbindet. In jenem 3. Teil waren neben dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Leitung von Karl Anton Rickenbach Vogelstimmen aus Pankow, Lübars und dem Grunewald beteiligt, die Wasser des Müggel-, Wann- und Krossinsees, Frösche aus Spandau, die Motorfähre zur Pfaueninsel im Wannsee sowie S- und U-Bahnen. Recht eigentlich ist diese Fassung jedoch eine im Studio entstandene, virtuelle Notfassung von Außenklang - Innenklang, denn ursprünglich war die Verbindung mit den soundscapes als live-Zuspiel geplant, was an finanziellen Problemen scheiterte.

O-Ton 3, Wallmann

„Also die Idee von Außenklang - Innenklang ist ja, mit den Ohren sozusagen weit auszufahren, also von einem Innenraum heraus weit in die Stadtumgebung, in die Landschaftsumgebung von Berlin und dann mit dem nächsten Schritt noch weiter, also Globus umfassend, vielmehr ist also nicht diese Grundidee.“

Sprecher

Jene Globus umfassende Krönung sollte das internationale Klangprojekt ARIA werden, dessen Uraufführung für die Jahrtausendwende vorgesehen war und das ebenfalls aus finanziellen Gründen bis jetzt nicht realisiert werden konnte. Sieben Tage lang sollte die neunundvierzigminütige Komposition ARIA, nacheinander gesungen von sieben Sopranen auf sieben Plätzen der sieben Kontinente eine Woche lang erklingen, als hörbare Verknüpfung verschiedener Länder und Kulturen weltweit live übertragen zu einem weltumspannenden Gemeinschaftserlebnis. Wichtige Stimmen wären darin die Klanglandschaften der Niagarafälle und des Regenwaldes des Amazonas, eines Gletschers in Island, eines Bergwerks im Ural, des Hafens von Kapstadt, aus der Innenstadt von Sydney sowie aus einem buddistischen Tempel von Tokyo. Nichts weniger als ein

Zitat

„transkulturelles Hören“ ist beabsichtigt, das, so Wallmann, „für 7 x 49 Minuten eine Alternative zum ‚Krieg der Kulturen‘ darstellen soll“.

Sprecher

Eine Vision - vielleicht -, wie sie möglicherweise der 2. Teil aus „Innenklang- Außenklang“ akustisch zeichnet, die „Zeitschwingung“ für Möwenschreie und Soprane aus der Domkuppel. Doch an ihrer Verwirklichung wird weiter gearbeitet.

Musik 2, Innenklang - Außenklang, take 2, 3'58-5'10 [1'12]

Sprecher

Schönheit und Wahrheit, Verbindung von Kunst und Lebensalltag, Ohren als Instrumente emotionaler und rationaler Erkenntnis. Die Musik des 1952 in Leipzig geborenen und in Dresden aufgewachsenen Komponisten Johannes Wallmann wurzelt zwar im dodekaphonen, also hermetischen Denken eines Anton Webern, öffnete sich jedoch schon in frühen Jahren gegenüber Bildender Kunst und Architektur, später dann gegenüber städtischen und vor allem natürlichen Landschaften. Die abendländische Idee von Musik als einem komponierten Werkganzen bleibt bei aller Öffnung bewahrt. Das unterscheidet beispielsweise Wallmanns installativen Klangerbeiten von denen der Klangkunst. Aber diese Ganzheit wird in der Verbindung mit anderen Künsten und mit Landschaften inhaltlich und formal durchlässiger, flexibler. In seltener Koexistenz verbindet sie konzertante Komposition und Klanginstallation, entwickelt aus den Elementen der beiden gemeinhin polar betrachteten und nach wie vor behandelten Gattungen ein gemeinsames klangliches Vokabular wie in der Landschaftsklangkompositionen Klang Felsen Helgoland von 1996 oder ein Jahr zuvor beim Glocken Requiem Dresden.

Die Wurzeln für ein solches ästhetisches Denken aber liegen in den 70er Jahren, im Studium der Werke und Schriften von Paul Klee, Anton Webern, der Bauhauskünstler oder von dem Gothaer Maler Kurt W. Streubel, führten über Auseinandersetzungen mit Malerei und die gestalterischen Dimensionen von Raum und Zeit in die sinnlich erfahrbare, kulturell konkrete Landschaft.

O-Ton 4, Wallmann

[Weil] ich denke, daß die Musik nicht um ihrer selbst Willen besteht, daß die bildende Kunst nicht um ihrer selbst Willen besteht, daß die Architektur nicht um ihrer selbst Willen besteht. Deshalb habe ich mich immer gefragt: Gibt es da gemeinsame Punkte, gibt es da gemeinsame Nenner und wie könnten die aussehen. Ein erstes Stück 1978-79 war Synopsis, das greift also

ganz bewußt diesen theologischen Begriff auf, der besagt, daß an unterschiedlichen Stellen der Bibel gleiches gesagt wird, was gleiches besagt, aber vollkommen zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Stellen. Dieser Begriff der Synopse ist für mich interessant geworden, nicht in Bezug auf die Bibel, sondern in Bezug eben auf das was Bildende Kunst, Malerei, Architektur Musik miteinander verbinden könnte.“

Musik 3a Synopsis, 9'06-11'09 [2'03'']

Sprecher

Synopsis, die überhaupt erst zehnte Komposition des damals siebenundwanzigjährigen Johannes Wallmann wird zum Schlüsselwerk für seine Gedanken eines integralen Zusammenwirkens der Künste. Denn von dieser „Musik im Raum“, wie der Untertitel lautet, entstanden 1978/79 gleich zwei Versionen: eine eben als instrumentale Raummusik für sieben Instrumente - uraufgeführt bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik - und eine zweite zu den Druckgrafiken „Variationen esoterisch“ des Malers Kurt W. Streubel, uraufgeführt im selben Jahr im Studiotheater des Kulturpalastes Dresden. Mit dem Ensemble United Woods hörten wir den Teil zum 3. Bild. Malerei und Architektur als Innenraum werden zu entscheidenden, kompositorischen Bezugspunkten. Der Beginn eines solchen musikübergreifenden Denkens und Gestaltens aber ist schon auf das Jahr 1976 zu datieren, unter dem der Komponist in seiner Kurzbiografie notierte:

Zitat „Ab 1976 kunstphilosophisches Training bei dem Gothaer Maler und Entwerfer Kurt W. Streubel, intensive Auseinandersetzungen u.a. über Parallelen und Verknüpfungen zwischen Bildender Kunst und Musik. Zusammenarbeit für Synopsis.“

Sprecher

Johannes Wallmann verdankt Kurt W. Streubel viel, der neben Hermann Glöckner oder Carlfriedrich Claus einer der ganz wenigen standhaften Bewahrer eines konstruktiv-abstrakten Gestaltens in der DDR war und allein auf Grund seiner ästhetischen Gesinnung zu den kulturpolitisch diffamierten Künstlern gehörte. In einem Beitrag für den Ausstellungskatalog, der anlässlich einer ersten, umfassenden Retrospektive des Streublschen Werkes zu dessen 80. Geburtstag 2002 im Lindenau-Museum Altenburg entstanden ist, schreibt Wallmann:

Zitat „Durch ihn, der seine eigene Arbeit als abstrakt-konstruktiv-konkret umriß, begriff ich

erstmalig etwas von der Tragweite jener Denkansätze, die bei Kandinsky und Klee in unserem Jahrhundert zu erster Blüte gelangt waren. Durch ihn lernte ich sorgsamst zu unterscheiden, durch ihn erhielt ich Bestätigung, wie notwendig das Künstlerische mit dem Philosophischen verknüpft sein muß. Durch ihn, der sich und sein Werk keinen politischen, ideologischen oder kommerziellen Vereinnahmungen preisgab, bekam ich einen Begriff davon, daß das Künstlerische einer jeweiligen Epoche seine Integrationskraft am besten entfalten kann, wenn es so weit als möglich ideologiefrei orientiert ist.“

Sprecher

Lange vor diesen Reflexionen über den Sinn von Kunst aber und damit verbundenen, intellektuellen Orientierungen liegt ein Erlebnis, das nicht weniger prägend für Wallmanns künstlerische Entwicklung wurde und vielleicht sogar den Keim für das 35 Jahre später entstandene Glocken Requiem Dresden legte.

O-Ton 5, Wallmann

„Als Junge stand ich an einem frühen Ostermorgen - ich bin in Dresden aufgewachsen - oben über der Autobahn am Wilden Mann - und dort war son leicht nebliger Ostersonntagmorgen, früh um fünf oder um sechs, fingen die Glocken an zu läuten und es wehte ein leichter Wind. Und das war so, wie Klänge sich verschieben in der Landschaft. Man kann das übrigens auch sonst hören, [ich habe das auch schon anderweitig gehört.] Aber [das] an diesem Ostermorgen war für mich, als Kind - ich war zehn oder elf - das war ein ganz entscheidendes Erlebnis von Weite, Klang und Landschaft. Und da war diese Erfahrung des Raumes und weit in den Raum hinein hören. Und diese eigentlich kindliche Initialerlebnis, das habe ich dann später wieder mit hineingenommen ins kompositorische Denken und war ab dem Punkt auch wirklich ganz bei mir, ganz original.

Sprecher

Ebenfalls 1976 fand auf Initiative einer Gruppe junger Dresdener Komponisten im Studiotheater des Kulturpalastes die erste Aufführung einer Wallmannschen Raummusik statt - und wurde zum Publikumsereignis: Kreispiel für 3 Gruppen. Der Publikumsandrang vor allem junger Leuten und die sich dem Konzert anschließenden, lebhaften Diskussionen schienen dem jungen Komponisten Recht zu geben in seiner damals eher geahnten als tatsächlich gewußten Annahme, daß sich der Entfaltungsrahmen von Musik nicht auf die

Bühne und die vier Wände des Konzertsaals beschränken muß. Doch die sich rigoros am Klassizismus und am Konzertsaal orientierende Kulturpolitik der DDR ließ nicht viel Spielraum für solche experimentellen Erkundungen, schon gar nicht, wenn sie den unüberwachen öffentlichen Raum betrafen. Und so dauerte es nicht lange, daß Johannes Wallmann, der schon immer mit offensiver Kompromißlosigkeit für seine künstlerischen Überzeugungen eintrat, an Grenzen stieß: an diejenigen von Kulturpolitik und diejenigen des Staates. Bereits seit 1977 wurde er zum Beobachtungsobjekt der Staatssicherheit, deren Offiziere ihn laut veröffentlichten Protokollen beschuldigten, in seinem damaligen Wohnort Kirchheim

Zitat „an Zusammenkünften mit konspirativem Charakter im Beisein antisozialistischer Elemente teilzunehmen“

Sprecher

Und die ihm - ohne in irgend einer Beweispflicht zu sein - vorwarfen,

Zitat

„eine Musik mit hetzerischen und staatsfeindlichen Zielstellungen zu schreiben“ .

Sprecher

Zum Beispiel eben Synopsis. Musik im Raum.

Musik 3b, Synopsis, 11'09-13'03 [1'54']

Sprecher

Eine Musik auf der Suche nach neuen Gestaltungs- und Rezeptionsformen zeitgenössischer Musik und nach neuen Möglichkeiten künstlerischer Erfahrung. Eine Musik, die Räume und Zeiten neu befragte, auslotete und überschritt, auch auf der Suche nach einer zeitgemäßen künstlerischen Schönheit und nach Wahrheit.

O-Ton 6, Wallmann

„Kunst ist für mich immer politisch, Kunst ist für mich ne Öffnung der Wahrnehmung. Und Menschen, die die Öffnung der Wahrnehmung tatsächlich erreicht haben, die sind nicht mehr so leicht fremdzusteuern. Insofern ist das für mich fundamental. Auch die Frage der

Erkenntnis, gerade was neue Künste machen: sie trainieren die Wahrnehmung, sie öffnen diese für unbekannte Bereiche, es ist ein Training dessen, sich dafür zu öffnen, was ich noch nicht kenne, was ich noch nicht weiß.“

### Sprecher

Die Ahnungen der Staatssicherheit lagen also gar nicht so falsch, wengleich deren Offiziere sicher eine andere Vorstellung mit dem politischen Sinn von Kunst verbanden. 1986 stellte Johannes Wallmann einen Ausreiseantrag, 1988 durfte er mit seiner Frau und den beiden Kindern die DDR verlassen und kam zunächst im Raum Wuppertal bei Verwandten unter. Und es gehört wohl zu den Glücksfällen in seinem Leben, daß das Kulturamt Wuppertal just im Jahre 1988 jemanden suchte, der für die Stadt ein grenzüberschreitendes, künstlerisches Veranstaltungskonzept zu entwickeln in der Lage war. Und es gehört ebenfalls zu den Glücksfällen, daß der aus Weimar stammende Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke, der diesen grenzüberschreitenden Schritt schon einige Jahre zuvor gegangen war, nun als Chefdirigent des Wuppertaler Sinfonieorchesters eben im Herbst 1988 Wallmanns bereits fünf Jahre in der Schublade liegende Orchesterkomposition axial im Stadttheater zur Uraufführung brachte. Stiftete er damit doch den Anlaß, daß der konzeptsuchende Kulturstadtleiter jenen Komponisten traf, der ein solches Konzept quasi in der Tasche hatte. Ausgestattet mit einem 3-Jahres-Vertrag des Kulturstadtes konnte Wallmann nun als künstlerischer Leiter seines Klangzeitprojekts, in enger Korrespondenz von Theorie und Praxis eine Vision verwirklichen. Unter dem Firmenzeichen Bauhütte Klangzeit Wuppertal initiierte er einen Dialog zwischen den Künsten und Naturwissenschaften, zwischen Musik, Landschaft und Stadtraum. Das 1. und 2. internationale Klangzeit-Symposium 1991 und 1992 gehörten darin ebenso zu den Höhepunkten wie das Klangzeit-Festival von Juni bis Oktober 1992. Eingebettet in veranstalterische Praxis entstanden erste eigene Arbeiten, die des Konzertsaales nicht mehr bedurften: die live-elektronische Klanginstallation Schweben und Hören - von Klang zu Klang mit einer Wuppertaler Schwebebahn 1991 und Klangsegel, zusammen mit dem Graphiker Rainer Dunkel, 1992, eine Arbeit aus Skulptur, Licht, Farbe, Klang und Computersteuerung auf der Wupper, zu der die Bürger der Stadt allabendlich in Scharen strömten.

Die persönliche, risikofolle Grenzüberschreitung von Ost nach West bewahrheitete sich als notwendig, um die in der DDR theoretisch entwickelten Grenzüberschreitungen künstlerisch umsetzen zu können. Mit diesem Schritt erst hatte sich der inzwischen 36jährige Komponist

eine Basis für seine großen Landschaftskompositionen der 90er Jahre erkämpft: etwa für die Zeit-Klang-Landschaft 1993 im Goethe-Park von Bad-Berka, für jene klangliche Verbindung von konzertantem, landschaftlichem, städtischem und kulturellem Raum in Außenklang - Innenklang, komponiert von 1997-2000, oder für jenes Glocken Requiem Dresden 1995. Musik 4 Glocken Requiem Dresden, take 3, Graduale, 0'00-3'00 [3']

Sprecher

Diese eigenwillige, friedliche Trauermusik für 129 vernetzte Kirchenglocken komponierte Johannes Wallmann, wie die Partitur vermerkt,

Zitat „im Gedenken an die Dresdner Bombennacht vom 13. Februar 1945 im Bewußtsein, daß noch immer Menschen durch Kanonen und Bomben getötet werden“

Sprecher

und widmete sie den „Kindern als den Trägern der Zukunft“. Ein Teil des Erlöses jeder verkauften CD kommt der Kinderhilfsorganisation „terre des hommes“ zugute.

Jene Widmungen wie auch die solidarische Zueignung signalisieren bei den großdimensionierten Landschaftskompositionen Mitte der 90er Jahre eine maßgebliche Erweiterung. Neben der Landschaft und ihren Geräuschen wird eine kulturelle Dimension kompositionsprägend, nämlich die des historischen Gedächtnisses, das zugleich als Mahnung in die Zukunft reicht. Ähnlich wie später mit der ARIA für 7 Soprane und 7 Soundscapes von 7 Kontinenten gewinnt Wallmanns zuförderst artifiziell ausgerichtetes Integral-Art-Konzept eine realistische Verankerung insozialem Sinne. In Arbeiten wie Klang Felsen Hegoland oder auch in seiner jüngsten Lichtklang-Landschaft Der grüne Klang im vergangenen Sommer im Goethepark von Bad Berka waren die landschaftlichen Elemente und natürlichen Geräuschklänge organischer Bestandteil des Artifizialen und lösten sich damit aus ihrer „schmutzigen Wirklichkeit“. Landschaft wird hier zum Kunstobjekt. Dagegen vertieften und intensivierten im Glocken Requiem sowohl der Kompositionsanlaß als auch der Aufführungsort die gedankliche Substanz. Möglicherweise sind es die damit gesetzten ideellen Reibungspunkte, die ihm in der von Wallmann angestrebten Ästhetik einer neuen Harmonie und Schönheit eine Sonderstellung zuweisen.

O-Ton 7, Wallmann

"Wir müssen ja sehen, daß Schönheit an sich nichts schlechtes ist. Schönheit wird in dem

Moment problematisch, wenn sie verabsolutiert wird und sie wird dann problematisch, wenn sie sich von der Wahrheit trennt. Wenn der schöne Schein mit den reellen Wirklichkeiten - und man muß noch weitergehend ja auch noch zwischen Wahrheit und Wirklichkeit unterscheiden - dann die Wahrheit ignoriert. Elemente einer neuen Harmonie sind für mich natürlich nicht nur die Klänge selbst, nicht nur die Klänge und Geräusche, die ich versuche, miteinander in Konstellation, wenn man so will in Harmonie zu bringen. Sondern da gehören viel entscheidender auch noch die Regeln dazu, wie man sie miteinander verbindet. Also gibt es Möglichkeiten, solche Regelwerke aufzustellen, wie Klänge, Geräusche, miteinander zu verbinden, zu generieren sind.“

Sprecher

Die Grundlage solcher Regelwerke ist das Spiel. Seit dem Ampel-Spiel Zustände - Verwandlung für Publikum nach grafischen Vorlagen von 1975 gibt es im Schaffen Johannes Wallmanns immer wieder solche musikalischen Kombinationsspiele, die auf der Grundlage von Regel und Zufall komponiert werden. Das theoretische Äquivalent in seinem Integral-Art-Konzept ist die Domäne VI ALEA Musik. Das Spiel verbindet als archetypische Tätigkeit nicht nur die Kulturen der Erde, wodurch Berührungs- und Verbindungspunkte entstehen können. Sondern Spiel ist für ihn auch per se eine Form zum Generieren von Zusammenhang, so daß im Reagieren der einzelnen aufeinander etwas Ganzheitliches entstehen kann. Dabei sind die Spielteilnehmer bei Wallmann Spezialisten, also ausgebildete Musiker. Das sei an dieser Stelle deshalb hervorgehoben, weil die Form des Spiels gerade innerhalb der Entwicklung neuer Musik auch genutzt wurde, um deutlich zu machen, daß das Privileg der Hochschulausübung nicht zwingend vorausgesetzt werden muß, um zeitgenössische Musik aufzuführen und adäquat zu erleben. So etwa bei Cornelius Cardews großem Konzeptstück The Great Learning nach Konfuzius, der es ausdrücklich für Laien als Ausübende geschrieben hat. Bei Wallmann gehen jene Spezialisten hierarchische Beziehungen zueinander ein, das heißt, in konkreten Situationen gibt es Meister und Schüler. Diese Hierarchien dienen jedoch nicht der Ausübung von Macht und Herrschaft, sondern auf Grund eines größeren Wissenspotentials der Anleitung im Spiel, dem Weitergeben von Wissen. In der Komposition Syn 4. Musik im Raum für Streichquartett und Diaprojektionen nach dem Zyklus „Großer Gesang der Bäume von Hans Georg Anniese ist der Wechsel im Verhältnis von Meister und Schüler einkomponiert. Jeder der vier Streichquartettspieler ist einmal Spielleiter, dann wieder Reagierender. Dabei sind die Teile selbst keine endgültig

vorgeformten Abschnitte. Sondern Wallmann hat mit Hilfe von Materialtafeln und Spielanweisungen - vom Prinzip her ähnlich wie etwa Dieter Schnebel in der Urform der „Glossolalie“ oder in den „Maulwerken“ - ein musikalisches Selbstorganisationssystem komponiert, das von den Musikern mittels akustischer Zeichen gesteuert wird. Die angestrebte Dialektik von Teil und Ganzem ergibt sich bei Syn 4 aus der Beziehung von stringenter Komposition und musikalischer Spontaneität, die sich durch ein sogenanntes „hörgeleitetes Musizieren“ organisiert.

Musik 5, Syn 4, take 8 + 9, 3'30

oder take 5 = 2'23

Sprecher

Solch ein hörgeleiteter Austausch von Informationen und Energien bildet zugleich die Grundlage, um Harmonie im Zuge ihrer Entstehung erfahren zu können. Jene bereits erwähnte Arbeit Der grüne Klang aus dem Jahre 2003 läßt - zumindest klanglich - etwas von Wallmanns Harmonievorstellungen ahnen. Dabei müssen Hörbeispiele aus installativen Arbeiten im Radio immer rudimentär bleiben, fehlen ihnen doch die wesentlichen optischen und räumlichen Dimensionen: hier die Strukturen der Parklandschaft, das rhythmische Aufscheinen einzelner Bäume aus der Dunkelheit, die diagonale, lineare oder kreisförmige Bewegung der Klänge wie überhaupt die Möglichkeit des Schlenderns und Wanderns innerhalb dieser Klangkultur. Deren gesampeltes Material basiert übrigens auf den jungen - eben grünen - Stimmen des Gymnasialchores von Bad Berka. Desgleichen fehlen natürlich auch die Berührungen von Wind und Sonne auf der Haut, der Duft von Gras und Blumen. Denn Landschaftskompositionen sind nun einmal gesamtsinnliche Ereignisse.

Musik 6, Der grüne Klang, take 14, 2'14

Sprecher

Solchen Landschaftskompositionen scheint ein anderer Realitätsbegriff zugrunde zu liegen als dem Glocken Requiem. Bewußt abstrahieren sie von den alltäglichen, auch politischen Konflikten und Kämpfen und stellen statt dessen einen in sich relativ geschlossenen Kunstraum zur Verfügung. Landschaft, Naturklänge und komponierte Musik bilden darin eine organismische Textur, in der sich Artifizielles und Natürliches in gleichberechtigter

Autonomie ergänzen, ohne sich zu stören. Kunst und ein Ausschnitt des Lebensalltags verschmelzen zu einer Vision des befriedeten Seins, die für Besucher zum Erfahrungsraum für Harmonie werden kann.

O-Ton 8, Wallmann

„Ich denke, was Kunst kann, ist ein Moment von Utopie in den Lebensalltag, in die Lebenswirklichkeiten einzubringen. Nun kann man sagen, daß Utopie sozusagen abgewirtschaftet hat, man hat das in den letzten Jahren auch gesagt. Inzwischen wissen wir schon ein bißchen mehr, daß wir sie genau brauchen um nach vorne und weiter denken zu können. Und mit meinen Projekten, die ich in Landschaften und Städten realisiert habe, sozusagen ganz in den Lebensalltag hinein gesetzt habe, habe ich immer wieder diese Erfahrung gemacht, daß die Verbindung von Wirklichkeit und Utopie überhaupt kein Widerspruch sein muß.“

Sprecher

Mögen solche Überzeugungen auch einen Gutteil an heute vielleicht wieder notwendigem Idealismus beinhalten, so will sie Wallmann vom Alltag, selbst vom politischen Alltag keineswegs abgehoben wissen.

O-Ton 9, Wallmann

42 „Also ich glaube, entscheidend ist die Wahrnehmung von Gesamtzusammenhang. Das ist das allerpolitischste überhaupt, meiner Meinung nach. Daß wir verstehen, daß die Dinge - teile und herrsche - nicht kaputt gemacht werden müssen, sondern daß es Möglichkeiten gibt, sie als Teile eines Gesamtzusammenhangs miteinander agieren und interagieren zu lassen. Und da gehören für mich Leben und Kunst genauso zusammen, also Lebensalltag und Kunst [zusammen]. Das sind Teile eines Gesamtorganismus. Und wenn wir dort das „Teile und Herrsche“ machen dann ist es kein Wunder, wenn das alles so weit auseinander geht. Und der Versuch dieser meiner verschiedensten Projekte ist eigentlich genau diesen tiefen Riß, diese tiefe Kluft wenigstens partiell und präzedenzfallartig mal zu überbrücken.“

Sprecher

Ein weiteres Beispiel solcher musikalischen Überbrückung, wenigstens für kurze Zeit, ist auch die 1986 komponierte und 1992 revidierte Alea-Musik „Gleich den Vögeln“ für 4

voneinander weit entfernte Sopransaxophone im Raum oder in einer Landschaft. Die soziale Praxis des „Teile und Herrsche“ wird hier durch jenes hörgeleitete, musikalische Kommunikationsspiel ad absurdum geführt, da ein sinnfälliger musikalischer Kontext nur im gemeinsamen Wechselspiel von Frage und Antwort, Ruf und Widerruf ohne Herrschaftsallüren entstehen kann.

Musik 7, gleich den vögeln, take 8, ab zirka 1'45 - 3'00