

Heike Staff

## Die Zukunft (in) der elektronischen Musik

1 *Zeitschrift* 391,  
Nr. 5, New York 1917,  
hrsg. v. Francis  
Picabia, zit. nach  
Edgard Varèse,  
*Rückblick auf die  
Zukunft*, (= *Musik-  
Konzepte* Bd. 6),  
(Hrsg: H.-K. Metzger,  
R. Riehn) München  
1983, S.11. ↑

2 ebd., S. 22. ↑

3 »Im übrigen wurde  
Artikulation in der  
damaligen Zeit, wo es  
noch wenige  
elektronische Stücke  
gab, sehr hoch  
geschätzt als eines  
der typischen,  
wichtigen und  
interessanten  
Beispiele der  
elektronischen  
Musik...« Gottfried  
Michael Koenig in der  
Diskussion nach  
seinem Vortrag Ligeti  
und die elektronische  
Musik in: György  
Ligeti: *Personalstil  
– Avantgardismus  
– Popularität*, (Hrsg:  
O. Kolleritsch) Wien  
1987, S. 24. ↑

4 im Jahr 1984. ↑

5 ebd., S. 25 f.. ↑

Auf die Frage nach der Zukunft der elektronischen Musik kann ich mir drei mögliche Antworten vorstellen:

1. Sie hat ihre Zukunft schon gehabt.
2. Sie steht in voller Blüte.
3. Sie hat ihre große Zukunft noch vor sich.

Alle drei Antworten gelten gleichermaßen. Es gab einmal eine elektronische Musik, die fast ausschließlich vor den inneren Ohren von Komponisten erklang. Sie war der träumerische Gegenentwurf zu einer musikalischen Welt, in der Instrumente aus Holz, Blech und ähnlichen Materialien die entscheidende Rolle spielten. Deren physische (kali)sche Begrenztheit war Sinnbild einer Musik, die – wie auch immer sie sich gebärdete – an die Gesten der Tonalität oder jedenfalls ans 19. Jahrhundert gebunden blieb. Die ersten Erfinder von »elektrischen« Instrumenten tauchten auf. Diese genügten zwar in nichts den kühnen Träumen der Musik-Neuerer, gaben aber zu den schönsten weitergehenden Hoffnungen Anlaß. Richtig ernst wurde es mit der elektronischen Musik erst in den 50er Jahren, mochte sie elektroakustische oder radiophone Musik, *musique concrète* oder *tape music* heißen. Es gab Klangsynthese- und Klangreproduktions-, Aufnahme- und Klangbearbeitungstechnologien. Und es gab endlich Stücke, die mehr waren als die Demonstration der Technik, mittels derer sie hervorgebracht wurden.

Der glückliche historische Moment schien gekommen: serielles Musikdenken bemächtigte sich einer Technologie, die zu gewährleisten schien, den Klang selbst dem kompositorischen Willen verfügbar zu machen und so die Klangfarbe in eine komponierte Beziehung zu allen anderen Aspekten der Musik stellen zu können. Es kann auch andersherum gewesen sein: eine Technologie war entwickelt worden, die auf ein Musikdenken traf, das sie durch ihre tatsächlichen oder vermeintlichen Möglichkeiten mächtig vorantrieb. Nicht zu unterschätzen in seiner Wirkung auf das Geschichtsbild der Nachgeborenen ist nebenbei auch die Tatsache, daß vergleichsweise viel zu diesem Thema publiziert wurde. Es gab eine gar nicht so kleine Gruppe von Komponisten, die von ähnlichen Vorstellungen beseelt und deshalb in der Lage war, miteinander öffentlich zu diskutieren. Fast eine ganze Generation – so sieht es im nachhinein aus – fühlte sich verpflichtet, Kenntnis und am besten Zugang zu elektronischen Medien zu bekommen.

Oder hielt die damalige Zukunft doch nicht, was sie versprach? Fand etwa Edgard Varèse, heute gern als »Vater der elektronischen Musik« tituiert, wonach er

6 häufig sowieso bloß ein rechtwinkliges

Viereck. ↑

7 *Klangkunst*,

Katalog, Akademie der Künste Berlin (Hrsg.),  
verantw.: Helga de la Motte-Haber,

München 1996. ↑

8 ebd., S.16. ↑

jahrzehntelang gesucht hatte? 1917 schrieb er: »Je rêve les instruments obéissant à la pensée – et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur.«<sup>1</sup> Genau 40 Jahre später erhielt er den Auftrag, elektronische Musik für den Philips-Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung 1958 zu komponieren. Ist das *Poème électronique* des 62jährigen nun die Konkretion seines unerschrockenen Denkens und unkonventionellen Experimentierens? Wie erging es Varèse, als er viele Monate in Eindhoven im Studio mit Assistent arbeitete: war er am Ziel seiner kompositorischen Wünsche angekommen oder ließen diese sich mit den vorhandenen Mitteln (immer noch) nicht realisieren? Hatte er sich dem »befreiten Klang im Raum« genähert oder war es irgendeine Art von Raumklang, die mit dem 3-kanaligen Tonband und den 350 Lautsprechern in dem bizarren, von Le Corbusier und Xenakis entworfenen Pavillon ertönte? Zum ersten Mal hörte Varèse seine Musik – in diesem Fall sein erstes reines Tonbandstück – »buchstäblich in den Raum projiziert«<sup>2</sup>. Ich stelle mir vor, daß die Medien und Menschen, über die er schließlich verfügen konnte, kaum dazu geeignet waren, seine Vorstellungen zu verwirklichen. Zum einen, weil Utopien nicht dazu da sind, »realisiert« zu werden, und zum anderen, weil das Verhältnis von weitgespannter künstlerischer Idee und elektronischen Medien doch so eigentlich nicht funktionieren kann: als Konfrontation von ebenso lebendigen wie lang gehegten Ideen eines Komponisten mit Maschinen und Verfahrensweisen, die plötzlich vorhanden und verfügbar sind.

Ungleichzeitigkeit ist wahrscheinlich eines der wesentlichen Merkmale der Entwicklung der elektronischen Musik. György Ligeti beispielsweise hat in denselben Monaten, als Varèse in Holland war, im Kölner WDR Studio an drei elektronischen Kompositionen gearbeitet: an »Glissandi«, das er für mißlungen hält, an dem knapp vierminütigen Stück *Artikulation*<sup>3</sup> und an einem Stück, das ursprünglich *Atmosphères* hieß, das sich aber nicht realisieren ließ, weil die Tonbandmaschinen nicht genau genug synchronisierbar waren. Auf die Frage, ob es sich lohnte, Konzeptionen von damals in der Computermusik wieder aufzunehmen, antwortete Ligeti: »Die Tonhöhenpartitur liegt vollständig vor, und heute<sup>4</sup> wäre es mit einigen digitalen Kontrollen der Synchronisation ein Kinderspiel, das Stück zu realisieren, oder man müßte überhaupt nicht synchronisieren, man könnte einfach alles gleichzeitig mit 48 Oszillatoren produzieren. Ich glaube aber, daß das Stück als Problemstellung obsolet geworden ist, und daher wäre es sinnlos, es heute zu machen. Es ist viel sinnvoller, bestimmte Möglichkeiten, die heute gegeben sind, weiterzuverfolgen, nicht so sehr solche der Technik – denn mit der Technik ist im digitalen Bereich alles möglich –, sondern solche der Denkweise.«<sup>5</sup>

Sollte in dieser Äußerung indirekt ein Hinweis auf die aktuelle Situation stecken, in der unendliche Möglichkeiten technischer Realisierung ohne entsprechende musikalische Bedürfnisse oder gar Notwendigkeiten vorhanden sind? Hat sich die Menge technischer Lösungen im umgekehrten Verhältnis zur Anzahl entsprechender kompositorischer Probleme entwickelt? Solche Fragen lassen sich nicht beantworten. Wahrscheinlich gibt es eine ungebrochene Kontinuität von den 50er Jahren bis heute, die darin besteht, daß sich die elektronischen Medien dem künstlerischen Willen auf eigentümliche Weise entziehen. Auch mit der Technik im digitalen Bereich ist bei weitem nicht alles möglich. In ihrer Ganzheit scheinen sich die elektronischen Medien darin gleich geblieben, daß sie die künstlerischen

Konzeptionen, die ihnen angemessen aussehen, und die Ideen, die sie wecken, prompt nicht erfüllen oder sich doch in einem bemerkenswerten Maß dagegen sperren. Das muß nicht unbedingt schlecht sein; denn die Erfahrung lehrt, daß Furcht eher dort angezeigt ist, wo zwischen ästhetischer Konzeption und technischer Machbarkeit wunderbare Harmonie herrscht. Daß die Beziehung von musikalischen Ideen und Elektronik eine widersprüchliche ist, schimmert im Studio-Terminus des »Realisierens« leider nicht durch. Alle Vergleiche mit traditionellen Medien, wie einem Orchester oder einer Partitur, einem Solisten oder einem Theaterapparat, mögen in Einzelaspekten tragen, hinken aber im Ganzen. Vielleicht ist das Verhältnis von Komponist und elektronischen Medien überhaupt am sinnvollsten als eines des grundsätzlichen Mißbrauchs (der Medien durch den Musiker!) beschrieben, wie es etwa Mesias Manguashca tut.

Mit dem Ende der 50er Jahre wich der Enthusiasmus über die elektronischen Medien einer gewissen Ernüchterung. Als allzu mühselig und schließlich auch als sehr beschränkt hatte sich die Arbeit im Studio erwiesen – jedenfalls im Vergleich zu den hochgespannten Erwartungen. Doch die Komponisten wandten sich nicht wirklich ab. Und nur so ist zu erklären, daß sich seit Beginn der 60er Jahre bis heute eine ungeheure Fülle im Bereich entwickelt hat, was sich im weitesten Sinne unter elektronischer Musik fassen läßt – sei es aus den disparaten Ansätzen, die es schon vorher gab, sei es ohne historische Vorläufer. Es gibt eine reiche Tradition für Instrumentalmusik mit Live-Elektronik oder elektronischen oder elektronisch bearbeiteten Klängen, für Computer generierte Musik (im engeren Sinne), für algorithmische Komposition und eine zunehmende Anzahl von Experimenten, was sich denn mit sogenannten interaktiven Technologien musikalisch machen läßt. Es gibt die Elektronik in Improvisationen oder in Performances, die den Kunstanspruch geschlossener Werke links liegen läßt. Es gibt die vielfältigsten Übergänge von einer Sparte, die früher *musique concrète* hieß, zu allerlei mehr der Musik oder mehr dem Hörspiel zugeneigten Kompositionen. Die Musik hat sich – nicht zuletzt auch mit Hilfe elektronischer Medien – auf das Terrain der bildenden Künste begeben: in den verschiedenartigsten Formen von Klanginstallationen oder –skulpturen. Die Suche nach neuen Verbindungen mit anderen Kunstgattungen bewegt die Gemüter. Das heißt: die Blüte ist da. Und mehr noch: zahlreicher sind die Institutionen geworden, die mit Hilfe öffentlicher Subventionen Künstlern die oft unerschwinglich teuren Studioeinrichtungen zur Verfügung stellen. Zugleich werden viele, immer leistungsstärkere Geräte für den Hausgebrauch preiswerter. Weil es das alles gibt, sollte eigentlich auch die Freiheit für den einzelnen Künstler immer größer werden, Elektronik geradewegs so zu benutzen, wie es ihm oder ihr gefällt, ohne Rücksicht auf irgendeinen historischen Stand der Technologie.

Elektronik ist mittlerweile fast allgegenwärtig. Es gibt immer mehr gute Stücke, Performances, Installationen etc. und es gibt immer mehr schlechte. Es gibt auch immer mehr Kategorien, Namen und Begriffe, gar neue Kunstgattungen und immer mehr Stücke (oder Arbeiten oder Ereignisse...), die dazu geeignet sind, die Grenzen zwischen den Gattungen zu verwischen. So wächst auch das Bedürfnis, noch irgendeine Art von Orientierung zu behalten, Kriterien für Reflexion und Urteil nicht vollständig zu verlieren. Die Publikationen zum Thema sind ebenfalls nicht weniger geworden. Ob die gewachsene Zahl der Verständigungsversuche dem Verständnis dient, darf häufig bezweifelt werden – jedenfalls dann, wenn in den Diskussionen, das eine gegen das andere ausgespielt wird: Echtzeit gegen Nichtechtzeit, etablierte

Studios gegen Heimelektronik, Stücke »für den Konzertsaal« gegen Werke jenseits des Kunstmusikanspruchs und so weiter und so fort.

Ich habe nicht den Eindruck, daß diese Dichotomien beim Erfassen der eigenen Gegenwart hilfreich sind. Ihre Prämissen, wenn sie denn ausgesprochen werden, sind meistens nicht zutreffend. Es ist einigermaßen absurd zu glauben, »anspruchsvolle« Musik ließe sich ausschließlich im Rahmen einer »anspruchsvollen«, sprich: teuren Studioeinrichtung machen. Nicht minder abwegig ist die Vorstellung, man könne auf die einschlägigen größeren Institutionen gut verzichten, da es ja nun so viele preiswerte Geräte (in der Mehrzahl unter dem Oberbegriff »MIDI-Equipment« zusammenfaßbar) für den Hausgebrauch gibt. Welche Medien gut oder schlecht sind, hängt letztlich nur davon ab, was jemand mit ihnen macht. Jenseits dessen aber ist zu bedenken, daß sich bei genauerem Hinsehen doch nicht alles mit den »erschwinglichen« Geräten machen läßt und daß die oft einfacheren Oberflächen der Preis für Unkontrollierbarkeit des musikalischen Tuns oder für eine Einschränkung der künstlerischen Phantasie sind. Außerdem hat die Industrie der Unterhaltungselektronik keinerlei Interesse an Spezialanwendungen ihrer Geräte für Außenseiterzwecke. Genau das ist aber ein künstlerischer Gebrauch. Jede neue Generation von Maschinen (und die Generationenabfolge wird immer schneller) ist potentiell in der Lage, beispielsweise dank veränderter Datenformate oder unendlich vergrößertem Systemspeicherplatz, das mit viel Mühe aufgebaute Privatstudio erneut in eine Baustelle zu verwandeln. Neukonfigurieren und Maschinenwartung fressen leicht die Zeit, die man sich für künstlerisches Arbeiten bzw. Nachdenken gewünscht hätte. Wer meint, daß die Industrie doch sowieso alles preiswert frei Haus lieferte, unterschätzt in aller Regel auch den oft rätselhaften, aber aufs Ganze gesehen fruchtbaren Zusammenhang von freier Forschung und elektronischen Medien für musikalische Anwendungen. Daß weder die größere Echtzeitfähigkeit der Maschinen »musikalischere« Musik hervorbringen noch Live-Elektronik für lebendigere sorgt, sollte auf der Hand liegen. Manche Gegensätze erledigen sich durch den technischen Fortschritt gewissermaßen von selbst. Die Übergänge zwischen Klangbearbeitung und Klangsynthese werden fließender. Gibt das nicht allen Beteiligten die Freiheit zurück, über Fragen der Qualität, z. B. der Klangqualität im Verhältnis zum Werk, rein ästhetisch und nicht semi-technisch zu debattieren?

Im Zentrum der allgemeinen Verwirrung – oder jedenfalls meiner eigenen – steht »der Raum«, diese zentrale Kategorie elektronischer Musik. Wie sonst, wenn nicht mit Lautsprechern, ließen sich Klänge gezielt im Raum plazieren oder gar räumliche Klangbewegungen differenziert gestalten? Wieviele Höhepunkte hält hier die Geschichte bereit: noch in den Anfängen etwa die mehrkanalige Version von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* oder das großartige Instrument des »französischen« Lautsprecherorchesters, des Acousmonium, oder die live-elektronische Musik Luigi Nonos aus den 80er Jahren. Ist es da nicht erstaunlich, daß es handwerklich wohl immer noch ziemlich schwierig zu sein scheint, einen Raum gut zu beschallen (und das bei fast allgegenwärtiger Beschallung!), ganz zu schweigen vom gezielten künstlerischen Gebrauch dieser eigentümlichen Komponente? Ich bin geneigt, die oft unterschätzte Komplexität von Akustik respektive Psychoakustik dafür verantwortlich zu machen, und sehe dementsprechend gelassen dem großen zukünftigen Fortschritt auf diesen Gebieten

entgegen. Wirklich enttäuschend in meiner eigenen Gegenwart finde ich, daß, wenn vom Raumklang die Rede ist, oft nur der tatsächliche, also der konkrete dreidimensionale Raum<sup>6</sup> gemeint ist. Dabei ergibt sich doch, wenn verschiedenartige Qualitäten von Klangfarben erklingen, vor dem inneren Auge des geneigten Zuhörers fast automatisch eine Tiefenstaffelung, öffnet sich also ein imaginärer Klang-Raum. Die Kunst der Orchestrierung weiß ein Lied davon zu singen. Und es gibt eine bemerkenswerte Anzahl von elektronischen Stücken, in denen gleichsam Vorder- und Hintergrund in verschiedenen Perspektiven ausgeleuchtet werden – einfach durch die Farbqualität der elektronischen Klänge und ihrer Komposition.

Komponisten greifen gern in ihrer Sprache und in ihrem Denken auf räumliche Vorstellungen zurück. Arnold Schönberg behauptet, daß der »zwei- oder mehrdimensionale Raum, in dem musikalische Gedanken dargestellt werden, eine Einheit« sei und deshalb »eine absolute und einheitliche Wahrnehmung« erfordere. Bernd Alois Zimmermann spricht von der »Kugelgestalt der Zeit«. Wenn John Cage so komponiert, daß sozusagen Platz für Alltagsgeräusche bleibt, verschränkt er dann nicht verschiedene Räume ineinander? Doch um was für Räume handelt es sich hier? Damit nicht genug: Helga de la Motte-Haber definiert im gerade erschienenen Katalog zum Berliner *sonambiente*-Festival<sup>7</sup> *Klangkunst* als neue Gattung. Erster und wichtigster Aspekt der Gattungsdefinition sei »die Preisgabe eines strengen Unterschieds zwischen räumlichen und zeitlichen Qualitäten«. Sie spricht von einer Kunst, »die nur durch die gleichzeitige Wahrnehmung von Auge und Ohr erfaßbar« sei und die auch »aufgrund eines neuen Raum-Zeit-Bewußtseins zwischen den traditionellen Kunstgattungen« stehe<sup>8</sup>. In der Ausstellung wie in den Erläuterungen de la Motte-Habers wird deutlich, daß sehr verschiedenartige Räume gemeint sind: vom Raum, in dem man herumgehen muß, um die Installation kennenzulernen, über den quasi architektonischen Raum, den eine Klangskulptur zu erschaffen vermag, hin zu den gedachten oder denkbaren Räumen, die gewissermaßen durch elektronische »Verpflanzung« eines akustischen Ortes an einen anderen entstehen.

Die Liste von wie auch immer »musikalischen« Räumen ist damit noch nicht abgeschlossen: schon wird mit hörbaren Konkretionen von abstrakten Datenräumen experimentiert, was als sinnliche Erfahrbarkeit einer demnächst angeblich wesentlich als Datenraum existenten Welt verstanden werden soll. Nicht zu vernachlässigen ist der mit auditiver Virtual-Reality-Technologie konstruierte Raum. Für die akustische Forschung ist er ebenso wichtig wie in seinen Qualitäten als künstlerisches Medium bislang noch sehr spröde; denn was ist die perfekte Simulation von Raumklängen mehr als die triviale Reproduktion unserer Alltags- oder Kunsterfahrung von Klängen im Raum? Handelt es sich hier nicht um eine Beleidigung unserer menschlichen Fähigkeit zum Erinnern und Vorstellen? Wird hier nicht vorsätzlich der Stoff zersetzt, aus dem Kunst gemacht ist: nämlich Suggestion und Imagination?

Doch halt, solche Technikkritik ist ziemlich billig. Erstens kann eine Technologie immer nur so lange als »un-künstlerisch« gelten bis jemand kommt, sie zweckentfremdet und etwas künstlerisch Überzeugendes damit anstellt. Zweitens können wir nicht vorhersagen, wie sich Forschung und Kunst, Technologie-Entwicklung und menschliches Rezeptionsverhalten entwickeln und beeinflussen.

Wenn man bedenkt, daß die meisten Menschen offensichtlich nicht wissen, daß sie die Größe und Beschaffenheit von Räumen zunächst über ihre Ohren und dann erst über ihre Augen wahrnehmen, lassen sich allerlei Spekulationen über wünschenswerte zukünftige Aktivitäten anstellen. Nehmen wir die akustische, psychoakustische und Technologieforschung als idealen Gesamtkomplex und hoffen wir auf vielfältige interdisziplinäre Wirkungen. Die Ergebnisse könnten die menschlichen Sinne für Raumwahrnehmung und damit vielleicht auch für Musikwahrnehmung schärfen oder das Nachdenken der Künstler über die musikalisch-kompositorischen Qualitäten des Raumklanges differenzieren oder auch das musikalisch-technische Niveau von Raumbeschallung heben oder uns womöglich alle zu der Erkenntnis kommen lassen, daß es ästhetisch keine diffusere Kategorie als die des Raumes gibt.

Alles, was man über die Zukunft mit einiger Sicherheit aussagen kann, ist banal. In diesem Sinne stelle ich fest, daß die Zukunft aus wenig unbetretenem Neuland bestehen wird, aber vielen Feldern, die nicht ausgeschritten sind. Darauf bin ich ebenso gespannt wie auf die ästhetischen Konsequenzen, die aus den neuen medialen Möglichkeiten gezogen werden, hör-, seh- und sonstige Sinne in anderer oder bekannter Weise aufeinander zu beziehen. Wir haben ansatzweise die Technologien, es gibt Künstler, die mit ihnen arbeiten (wollen), und ein Auditorium, das neugierig darauf ist. Alle Kommunikationstechnologien sind verdächtig, von Künstlern in Anspruch genommen zu werden und werden es übrigens schon. Und nun zur allersichersten Prognose: die allgemeine Situation wird gerade durch die neuen Medienwege des »Vertriebs« und der »Rezeption« noch unübersichtlicher werden.

Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts hat uns zwei Strategien gegen Unübersichtlichkeit vermacht. Beide beruhen darauf, mit faßbaren analytischen Bildern, die man sich von vergangenen konfusen Gegenwarten wegen des historischen Abstands machen kann, der eigenen Zeit gerecht werden zu wollen. Die eine Strategie besteht darin, via Manifest eine zukünftige Kunst zu re- und deklamieren, woraufhin die erstaunte Um- und Nachwelt dann im Zweifel gelassen wird, ob sie sich nun auf den angekündigten Inhalt oder das Manifest selbst als künstlerischen Gegenstand beziehen soll. Die andere Strategie pflegt ein historisches Denken, das Gegenwart und Zukunft an der Vergangenheit mißt. So läßt sich etwa zwischen den Anfängen der Moderne und der Fluxusbewegung der 60er Jahre genügend Material finden, um einen ästhetischen Maßstab für gegenwärtiges (und zukünftiges) multimediales Arbeiten zu kreieren. Vorhersagbar ist damit vor allem: was auch immer passiert, es wird dem Maßstab nicht genügen – und sei es nur, weil es sowieso völlig anders ist. Die Schwachstelle liegt in der Abstraktion: mal sind es die reinen Möglichkeiten technischer Medien, mal sind es bloße Entwürfe künstlerischer Ideen. Die historischen Traditionen, die den Aspekt der Zukunft im Denken über elektronische Musik so wichtig gemacht haben, verbündeten sich gegen die Gegenwart. Es wird Zeit, daß das nächste Jahrhundert anbricht.

Nachtrag: Mein persönlicher Wunsch für die Zukunft bezieht sich im weitesten Sinne auf Räume, die kulturell verschieden sind. Es mag auffällig sein, daß in den groben Skizzen, Überlegungen und Eindrücken, die ich hier zur *Zukunft der*

*elektronischen Musik* geäußert habe, nur eine der beiden Hemisphären in Betracht gezogen wurde. Ich bin überzeugt, wenn ich auf die Straße ginge und beliebige Passanten fragte, was elektronische Musik sei, wäre die Antwort : »Techno, oder?« gewiß die häufigste. Ich kann aber nicht überall gleichermaßen »zu Hause« sein. Für mich ist die Welt durch größere Mobilität und neue Kommunikationswege – entgegen der landläufigen Meinung – nicht kleiner, sondern größer geworden. Welche Generation vor mir hat so vielfältige und so viel gute Erfahrungen mit den Fremden und dem Fremden machen können! Diesen Reichtum möchte ich auch in der Zukunft nicht missen, und so kann mein Bedürfnis nicht sein, die Unterschiede einzuebrennen. Ich wünsche mir also, daß die zahlreichen Räume, in denen Musik und elektronische Medien existieren, nicht in ein modernes Großraumbüro verwandelt werden, sondern erhalten bleiben – was Umbauten und Umzüge, Abrisse und Neubauten (auch einstürzende) nicht ausschließt.