

# Warum ist der Wald der bessere Konzertsaal?

Zu dem Entwurf einer Konzertinstallation von Uli Aumüller und Sebastian Rausch



Angefangen hat es mit einem abgelaufenen Pass. Mit meinem Sohn wollte ich einen Schulfreund besuchen, der in Guatemala lebt. Aber leider verzögerte sich der Abflug um eine Woche, bis ich ein neues Dokument hatte. Wir beschlossen, in der Umgebung von Berlin ein wenig wandern zu gehen – wir machten Photos in den Wäldern und schickten eine Auswahl davon an eine Reihe von Freunden. „Hier, seht mal – schöne Bilder, oder? Was meint ihr?“. Unisono kamen folgende Antworten: „Oh ja, diese prachtvolle Natur! Diese unberührte Wildnis! Diese Vielfalt der Farben und Formen!“ Und so weiter – und als Höhepunkt: „Allein des Lichtes wegen hat sich die Reise nach Guatemala gelohnt!“ – Huch, dachte ich mir, wo wächst denn der Urwald, von dem hier gesprochen wurde, und machte die Gegenprobe: Eine Woche später verschickten wir Bilder, die wir in den Regenwäldern Guatemalas aufgenommen hatten – zur Hälfte gemischt mit Bildern aus der Brandenburg. Und ich fragte: Welche Bilder sind aus Guatemala, welche aus Berlin? – Die Trefferquote der Antworten lag bei ebenfalls 50 Prozent - bis auf ein paar wenige, die meinten: Schwarzerlen gibt es in Guatemala eher nicht – und Mangroven haben wir hier keine. Ansonsten war das Ergebnis meiner kleinen Gegenprobe klar: Um Urwald zu entdecken, müssen wir nicht nach Guatemala fahren. Wir müssen wahrscheinlich nicht einmal in einen Brandenburger Wald, auch wenn die Natur dort mitunter ausnehmend schön ist, scheinbar einsam und unberührt. Wir müssen nirgendwo hinfahren, denn wir haben diese Natur schon in unserem Kopf. Ein Bild davon, eine Vorstellung. Und es stellt sich die Frage, ob die Natur, der wir zu begegnen hoffen, wenn wir in die

Wälder gehen, nicht etwas anderes sein könnte, als das, was von ihr in unserer Vorstellung ist. Projizieren wir das Bild, das wir von der Natur haben, in diese hinein? Und wenn dem so wäre, wo kommt dann dieses Bild her, wenn nicht aus der Natur? Sofort dachte ich an die Filme von Bernhard Grzimek, die zu meiner Jugend im Fernsehen liefen. Grzimeks Serengeti und Urwälder tönnten ununterbrochen, Brüllaffen, exotische Insekten und Vögel, ein pausenloser Klangteppich. Als ich das erste Mal selbst diese Landschaften bereiste, stellte ich düpiert fest: 90% des Tages herrscht vollkommene Stille – wie in unseren heimischen Wäldern im Übrigen auch. Außerdem lernte ich: So herrliche Vogelkonzerte wie bei uns im Frühjahr gibt es sonst nirgendwo auf der Welt. Aber woher, wenn nicht von der eigenen Anschauung, kann ich zu einer solchen Einschätzung kommen, wenn ich in der Natur immer nur das Bild sehe, das mir bereits vertraut ist? Haben mir Schumann, Schubert und Messiaen die Idee eingeflößt, wie umwerfend schön der Gesang der Vögel in Mitteleuropa ist? Könnte es nicht so sein, dass wir im Konzertsaal, im Museum, im Kino – jedenfalls in naturfernen Kultureinrichtungen - mit dem Handwerkszeug der Wahrnehmung ausgestattet werden, mit dem Objektiv sozusagen, mit dem wir dann auch in die Wälder laufen, in der Hoffnung, dort das Gegenteil von dem vorzufinden, was uns in jenen Institutionen begegnete, die unsere Lehrmeister waren. Also eben keine Kultur – sondern ihre Kehrseite. Natur als das ANDERE der Kultur. Und damit untrennbar mit jener verbunden.



Um noch einmal das Bild des Objektivs zu benutzen: In ein Objektiv ist eine Menge technisches und kulturelles Wissen verbaut, ein Wissen und eine Logik des Sehens und der Wahrnehmung (z.B. das Konzept der Perspektive), die das Objekt, wie wir es durch dieses Objektiv sehen und wahrnehmen, entscheidend beeinflussen. Wir sehen vom Objekt durch ein Objektiv vor allem dessen Objektivhaftes. Was das Objekt an sich ausmacht – wir können es uns vielleicht denken – aber wissen wir, ob wir es sehen? Oder hören? Denn das Gleiche ließe sich über das Mikrophon ebenso erzählen. Hat sich, seitdem es Mikrophone gibt und Lautsprecher, auch unser Hören verändert? Seitdem es Lautsprecher und Mikrophone gibt, sind Alltags- und Naturgeräusche, als Bestandteile der akustischen Kunst, salon- resp. kulturfähig geworden. Was aber umgekehrt dazu geführt hat, dass wir diese Geräusche in Hinblick auf ihre Verkomponierbarkeit hören, also prüfend, ob sie Bestandteil eines elektroakustischen Kunstwerkes werden könnten – oder vielleicht auch mit der Frage, ob solche Geräusche nicht an sich schon Kunstwerke sind, weil sie zum Beispiel besonders reichhaltig, besonders abwechslungsreich, in ihrem zeitlichen Verlauf eine Entdeckungsreise sind, ohne jegliche Zutat eines Künstlers, unplugged sozusagen.



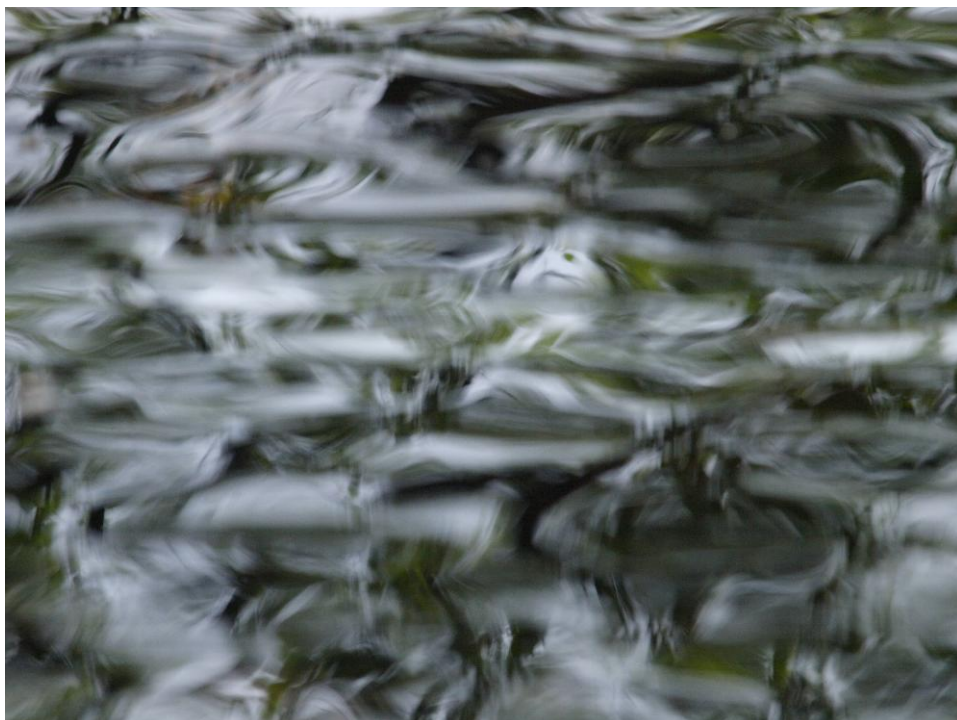
Etwas Vergleichbares lässt sich auch von manchen Photographien behaupten: Waren meinem Sohn und mir möglicher Weise mit unseren Bildern von Brandenburgischen Landschaften Kunstwerke gelungen, die wir am Wegesrand aufgelesen hatten, die den an Kunst geschulten Augen ihrer Betrachter als das vorkamen, was in Kunst als die Kehrseite ihrer selbst, nämlich als Natur vermittelt wird? Mit „Aufgelesen“ meine ich nun keineswegs, dass in unserem Photographieren das eigentlich künstlerische Tun stecken würde. Dies zu beurteilen, stünde nicht uns zu. Nein, die für mich überraschenden Qualitäten dieser Bilder kamen erst zu Tage, als ich sie mir am Rechner genauer betrachtete, sprich vergrößerte, in die Details hinein zoomte. Hier betrat ich Welten, die einen seltsamen Doppelcharakter hatten: Zum einen bewegte ich mich auf vertrautem Terrain - alle Bestandteile, die Blätter, die Moose, die Farne, die Spiegellungen auf Wasseroberflächen, waren mir alte Bekannte, das Repertoire der Figuren, Strukturen, Texturen war ein Heimspiel sozusagen, und dennoch schien es mir, als würde ich Landschaften betreten, von deren Existenz ich zuvor keine Ahnung hatte. Landschaften, die ich jedenfalls (und mein Sohn glaube ich auch nicht) beim Photographieren nicht gesehen hatte. Weder durch den Sucher, noch auf dem kleinen Display. Landschaften, die sich für mich immer dann als besonders reizvoll erwiesen, wenn sie gerade auf der Kippe standen zwischen figurativer Gegenständlichkeit, der Ebene also, auf der die Narration noch eine Bedeutung hat – und der Ebene konstruktiver Abstraktion, in der die Proportionen in den Vordergrund rücken, die stofflichen Qualitäten, die Rauheit – oder im übertragenen Sinn: Die Musikalität.

In der Musik spricht man manchmal von Klangfarbenkompositionen – was ich hier fand, waren immerhin Farbenkompositionen – aber die Klänge konnte man sich sehr oft dazu denken. Manche der Bilder, die da aus den Tiefen der Dateien auftauchten, schienen mir perfekt ausgearbeitete graphische Partituren zu sein: Hier, in diesem Astwerk sah ich Pizzicati, dort auf diesen quecksilbernen Wellen tanzten Flageolets, im Raum bewegt, wie der Wind, der – als wir diese Bilder machten – durch die Baumwipfel strich, dunkel piff in den Tannen und Fichten, hell plapperte in den Erlen und Buchen. Als ich ein zweites und ein drittes Mal (seitdem zusammen mit Sebastian Rausch, mit dem ich dieses Projekt gemeinsam verfolge) an dieselben Orte fuhr, an denen schon die ersten Bilder entstanden waren, hatte sich unser Blick in die

Natur schon deutlich verändert: Wir suchten nach diesen meist makroskopischen Details, den Oszillationen zwischen Figurativem und Abstraktem, und wir suchten nach den Einstellungen in der Kamera, die notwendig waren, um der Natur diese Wirklichkeiten möglichst effektiv zu entlocken: Wir kamen auf lange Brennweiten (ab 400 mm aufwärts), möglichst offene Blenden (also kurze Tiefenschärfe), dabei manchmal lange Belichtungszeiten für (nicht immer) gewünschte Wischeffekte. Wasseroberflächen photographierten wir bei Windstille möglichst flach – am besten man stellt das Stativ ins Wasser, so dass die Kamera nur ein paar Zentimeter vom Wasser entfernt ist. Wenn man mit einer 1000-mm-Brennweite auf mindestens 5 Meter fokussiert, klappen gleich mehrere Ebenen der Lichtbrechung hintereinander hoch: Nach unten auf den Seegrund, nach oben in das Blätterdach des Waldes ein oder zwei Spiegelebenen – dazu die Objekte auf dem Wasser selbst – Seerosen, Blütenstaub, Wasserläufer, Frösche und selbst der Wasserdampf über der Wasseroberfläche bildet Wellen aus, die das Licht brechen und auf dem Photo paisleyhafte Muster ausprägen (Monets Seerosenbilder und Ligetis Atmosphères im übertragenen Sinne haben die ähnliche Faszination eines Spektakels, das uns die Natur selbst vorführt – oder was heißt die Natur selbst? Eher ein Abbild der Natur selbst, gesehen durch eine Linse.)



Eine Erfahrung machten wir beim Photographieren immer wieder: Dass die unglaubliche Stille dieses Ortes am Brückentensee (und natürlich auch die Begeisterung über die vielen schönen Motive) uns regelmäßig die Zeit vergessen ließ. Die Stille – also keine Autos, keine Flugzeuge – nur ab und an ein Knistern eines Astes oder ein Frosch, der ins Wasser springt - sonst einfach gar nichts, vielleicht ein leichtes Rauschen in den Bäumen. Die Stille scheint keine Richtung zu haben, sie kommt von überall her, sie bewegt sich nicht – sie war ein uns eigentlich umfangender Zustand. Das heißt, es dauerte meist nicht lange, wenn wir uns dort aufhielten, dass wir in diesen anderen Zeitmodus wechselten. Diese andere Zeiterfahrung brachte uns auf die Idee, nach einer Möglichkeit zu suchen, wie diese andere Zeiterfahrung sich in einem Konzertsaal nacherzählen ließe. Wie lässt sich im Konzertsaal die Zentralperspektive, die nicht nur die Blickrichtung, sondern auch die Zeitwahrnehmung organisiert, aufheben? (Oder wäre es nicht einfacher, die Menschen, die sich für diese Art von Erfahrung begeistern, einfach zu einer kleinen Wanderung in den Wald einzuladen? Es müssten bei einer solchen Wanderung allerdings auch die besondere Wahrnehmungsweise, die sich aus unserem Photographieren ergeben hatte, mit erzählt werden – dann aber wäre es einfacher, unsere Naturbilder in einem Kunstraum zu zeigen, und durch die besondere Art der Präsentation der Wahrnehmungsmodus, innerhalb dessen sie entstanden. Kunst als die Kehrseite ihrer selbst.)





Wir kamen auf einen Aufbau, der zwar technisch machbar, aber wegen seines Aufwands leider utopisch ist. Wie wäre es, eine 60 Meter lange und 9 Meter hohe Leinwand rund um das Publikum eines Konzertsaaes aufzuspannen, so dass das gesamte Gesichtsfeld der Zuschauer abgedeckt ist. Gleichzeitig müsste ein entsprechendes Lautsprechersystem für eine Beschallung sorgen, die dem Klangzustand „unseres“ Waldes nahe kommen würde: Aus keiner Richtung und von überall her. Und es müsste eine Musik eigens für diese Bilder komponiert werden, eine Musik, welche der Farben- und Texturkompositionen der Bilder klangliche Gestalt verleiht, in welcher vermittelten Form auch immer. Es wäre furchtbar, wenn ein Komponist jeden Ast, der ins Bild ragt, mit einem Paukenschlag übersetzt, oder jeden Wellenschlag mit Geigenflageoletts. Aber es müsste eine Musik möglich sein, welche die quasi körperliche Gestik und Energien der Bilder aufgreift. So utopisch die Realisierung einer solchen Konzertinstallation auch war und ist, haben wir uns trotzdem erst einmal daran gemacht, Panorama-Bilder herzustellen, die ein solch großes, umfängliches Format bedienen könnten – und die so dimensioniert sind, dass sie auch auf einer solch großen Projektionsfläche filmisch bewegt werden können. Es sollte also eine Bewegung innerhalb des Photos möglich sein; von links nach rechts, ein Schwenken von oben nach unten – ein Hineinzoomen in Details, um genau den schweifenden Blickwinkel nachzuahmen, den ein wahrnehmender Wanderer in dieser Waldlandschaft auch hätte. Allerdings ging es zu diesem Zeitpunkt

schon nicht mehr nur um die Rekonstruktion eines realen Waldaufenthalts, sondern davon losgelöst, um die überhaupt denkbaren Reaktionsweisen des Bildes auf musikalische Ereignisse. Um uns jenem anderen Zustand der Zeitwahrnehmung zu nähern, stellten wir uns eine möglichst schnittlose, also ununterbrochene Kontinuität des Bildablaufs vor. Schnitte könnten in der Musik stattfinden: Sowohl durch einen Wechsel zwischen elektroakustischer Musik aus den Lautsprechern und der Live-Musik von den Instrumenten, als auch indem die Musik zwischen Stilebenen und vielleicht auch Epochen springt. Neben der zeitgenössischen elektroakustischen Musik, schien uns vor allem manche Barockmusik interessant – da viele barocke Komponisten leidenschaftlich mit der Nachahmung von Naturgeräuschen experimentierten, und genauso wie die *musique concrète* an einer Überführung narrativ figürlicher Geräuschbilder in abstrakte musikalische Zusammenhänge interessiert waren. Gerade diese Überführbarkeit des Figurativen ins Abstrakte war ja das Phänomen, was uns an unseren Bildern so faszinierte, so dass bei ähnlichen Gestaltungsprinzipien sowohl der akustischen wie der visuellen Ebene eine enge Verflechtung zwischen Bild und Ton herbeigeführt werden könnte. Aber es würde die Aufmerksamkeit der Zuschauer überfordern, wenn ein solches Springen und der Wechsel von Ebenen und Epochen sowohl im Musikalischen wie im Visuellen stattfinden würden. Uns erscheint der Gedanke wesentlich angenehmer, die Veränderung des Bildes sehr langsam zu gestalten, um die Aufmerksamkeit eigentlich nicht zum Bild hin, sondern vom Bild weg auf die Musik zu lenken. Denn auch wenn man ein Bild mehrere Minuten anschauen würde, und es sich nur durch eine kleine Zufahrt von oben nach unten verändern würde, gäbe es immer noch genügend neue Details zu entdecken, dass die Faszination nicht nachlässt. Abgesehen davon wäre das eigentlich Aufregende und Abwechslungsreiche ja gerade die Musik innerhalb eines Raumes, der eine Kontinuität in der Erfahrung herstellt – und so vielleicht überraschender Weise im Gegensatz zu unseren sonstigen Erfahrungen mit Bildmedien steht. Der Reichtum und die Vielfalt, die es zu entdecken gibt, liegen in den Panorama-Bildern selbst – die Bildmontage ist schon vor Ort, beim Aufnehmen der Bilder selbst bereits integriert. Ein Bild erscheint uns unter diesen Voraussetzungen dann als gelungen, wenn sein innerer Verlauf so gestaltet ist, das es von links nach rechts oder von oben nach unten gelesen, wie Musik gehört werden kann. Oder wenn es zum



Beispiel innerhalb der globalen Landschaft des Waldes, in welcher alle unsere Bilder entstanden, als eine Folge von Unterlandschaften gegliedert ist. Das können bestimmte Vegetationstypen sein, die sich ablösen, prachtvoll aufblühend und dann wenig später vertrocknet oder vermodert, oder von ganz anderen Pflanzenarten durchsetzt – oder Übergänge von Ufern in Wasseroberflächen, die sich je nach Lichteinfall, ob im Schatten oder Sonnenlicht, noch einmal vollkommen verändern. Kleine Geschichten also, die bruchlos ineinander übergehen. All diese Ideen und Gedanken waren zu Beginn nichts als graue Theorie: Allein um das Handwerk der Panoramaphotographie in den Griff zu bekommen, haben wir dann fast ein Jahr gebraucht. Im Prinzip ist es ja einfach, 20 oder 30 Bilder in Serie zu machen, die hinterher im Rechner zu nur einem einzigen ewig langen Bild zusammengeschnitten werden. Jedoch ist das gesamte Bild nicht zu gebrauchen, wenn nur ein einziges verwackelt oder falsch belichtet ist – oder die Bilder sind nicht auf eine gerade Ebene zu reduzieren, wenn die Kamera nicht sorgfältig in einer waagerechten Position justiert wurde. Und man muss eigentlich alle Automaten ausschalten – und sollte es tunlichst vermeiden an Tagen zu photographieren, an denen sich wegen der Wolken und des Windes ständig die Lichtverhältnisse ändern. Überhaupt der Wind: So schön die Blätter von Pappeln oder Buchen im Wind schimmern, es lässt sich kein Bild zusammenfügen, wenn ein Blatt sich mal oben und mal unten wieder findet. Oh, da haben wir viel Lehrgeld zahlen müssen.

Natürlich löste unser Ansinnen, eine Leinwand von 60 mal 9 Metern bespielen zu wollen, mit entsprechendem Lautsprechersystem plus einem kleinen Orchester und Kompositionsaufträgen allein des finanziellen Aufwands wegen bei den einschlägigen Veranstaltern blankes Entsetzen aus – nur der reine Aufbau würde ganze Festivaletats verschlingen. Also haben wir uns auf die Suche nach realistischeren Varianten begeben – und begonnen, mit Hilfe einer Zusatzsoftware im betriebseigenen AVID-Schnittsystem Trailer-Fassungen herzustellen, die im handelsüblichen 16:9-Format durchspielen, wie das Zusammenwirken zwischen Bild und Ton gelingen könnte. Im Prinzip machten wir virtuell nichts anderes, als unsere Panorama-Bilder „auszudrucken“, als eine riesige Phototapete an eine Wand zu kleben, die 60 Meter breit und 9 Meter hoch wäre, und dann eine Kamera auf einen Dolly zu stellen, der parallel zur Wand entlang fährt, um diese Tapete abzufilmen. Man kann sich seitlich bewegen, vorwärts oder rückwärts, auf und ab schwenken,

man kann den Bildausschnitt enger oder weiter wählen – in Abhängigkeit zur Musik die eigene Geschwindigkeit variieren, die Dichte, die Intensität verändern, über die im Bild scharfen und unscharfen Bereiche wandern, etc. – und man kann die (virtuelle) Kamerafahrt so wählen, dass die jeweils neuen Landschaften, die im Bild hintereinander folgen, auf die klanglichen, rhythmischen, charakterlichen Eigenschaften der Musik reagieren. Oft hilft einem dabei einfach das Glück, denn bei einer vom grundsätzlichen Duktus langsamen Fahrt über eine Photographie, so riesig sie sein mag, sind die tatsächlichen Wahlmöglichkeiten zum jeweiligen Zeitpunkt begrenzt. Manche der Übergänge im Charakter der Musik scheinen sich nur zufällig mit den Übergängen im Charakter des Bildes zu synchronisieren. Nach unseren Erfahrungen erwies sich der Eindruck einer abhängigen Unabhängigkeit, oder unabhängigen Abhängigkeit im Ton-Bild-Verhältnis als der ergiebigste. Das Bild soll und muss auf die Musik reagieren (und umgekehrt), gleichzeitig kann jede Ebene nur dann ernst genommen werden (so dass die angestrebte Kontinuität nicht abreißt), wenn jede Ebene ganz bei sich bleibt. Wie ein Zufall erscheint es eben, wenn nach einem zweiminütigen Schwenk das Bild genau dann an seinem Höhepunkt ankommt (ein winziges Blümchen, das als einziges durch eine Decke verrotteter, vergammelter Blätter aufsprießt), da auch in der Musik ein Höhepunkt gesetzt ist. Anders formuliert, ist es manchmal ein unendliches Geduldsspiel, im Bild die Höhepunkte so zu definieren, dass sie mit den Höhepunkten der Musik koinzidieren, und zwar so, als wäre ihre Koinzidenz ein Zufall.



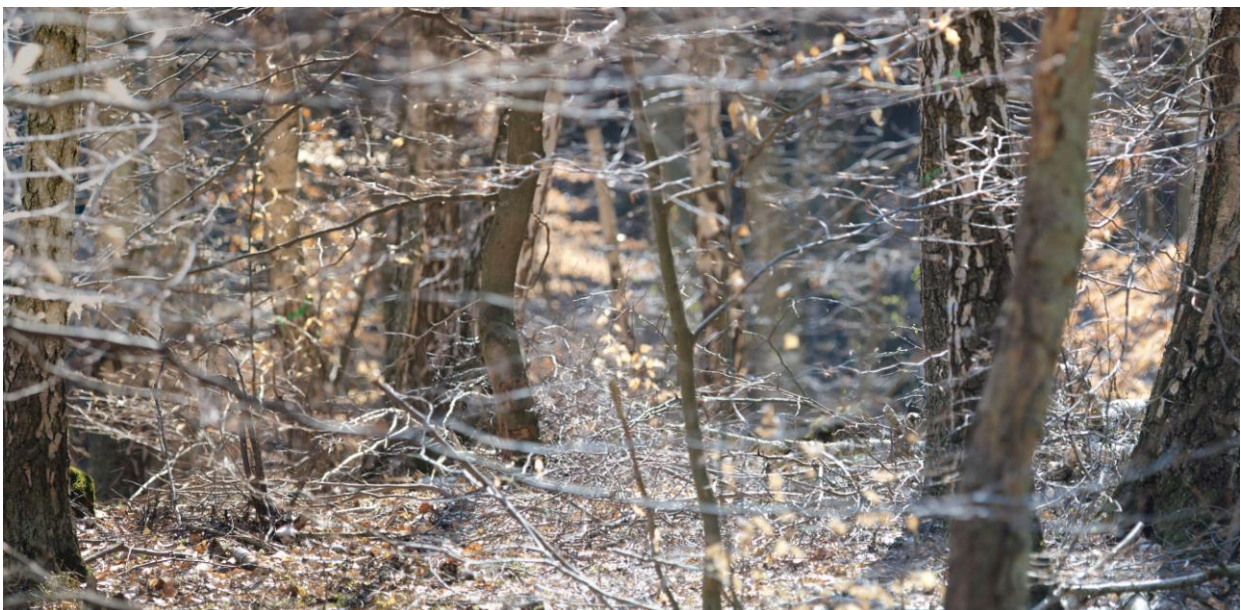


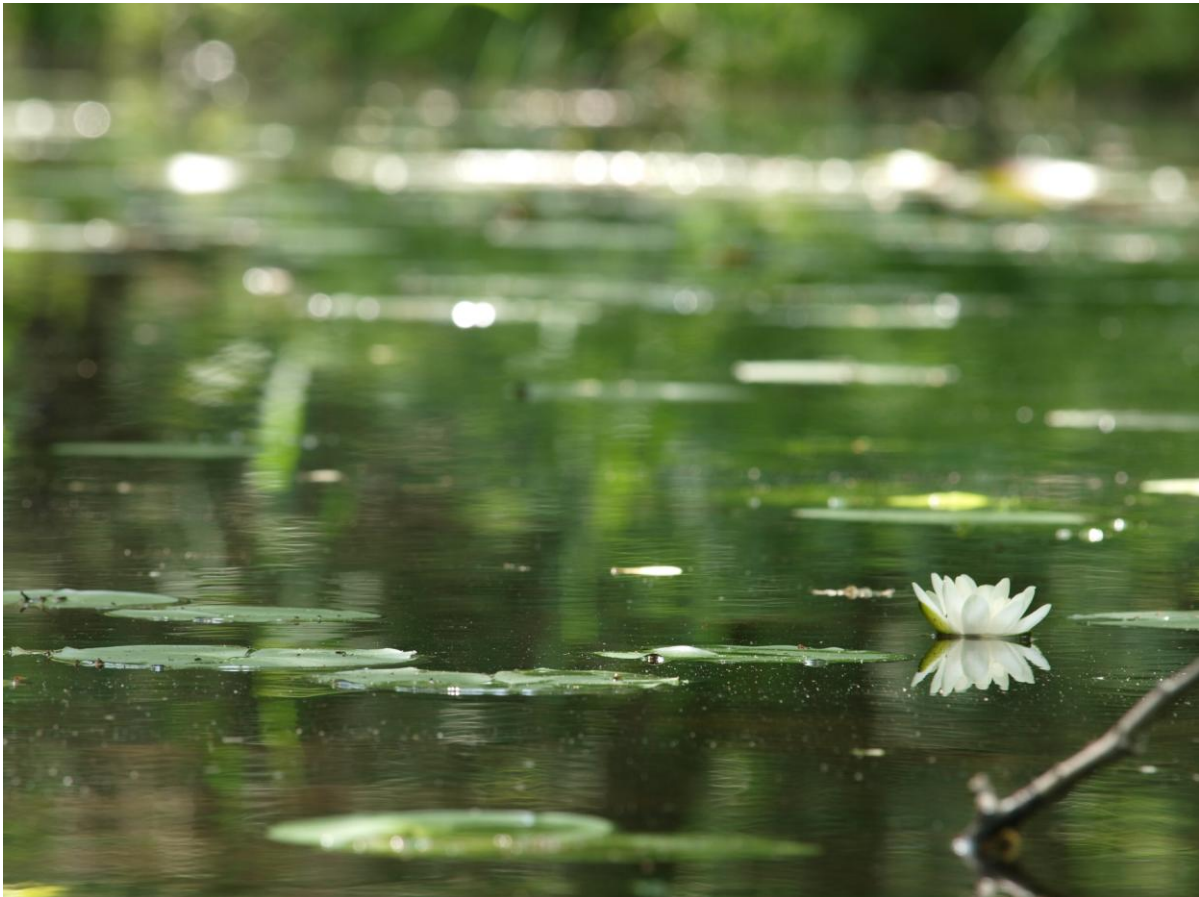
Unsere ersten Experimente mit virtuellen Kamerafahrten in der beschriebenen Art starteten wir mit einer Komposition von Ludger Kisters, „**Der Atem des Waldes**“, die auf Aufnahmen aus dem Amazonas-Becken beruht. Das Faszinosum dieser Aufnahmen ist, dass sie nicht besser hätten komponiert werden können. Sie mit den Bildern eines Brandenburger Waldes zu verbinden, hat bislang noch niemand irritiert – wahrscheinlich, weil Ton wie Bild die gleiche Imagination des Urwaldhaften hervorrufen. Während man also ein Kaleidoskop der verschiedensten Urwaldgeräusche hört, schwenkt das Bild über eine große Totale, die das gesamte Areal zeigt, von vielleicht 200 mal 300 Metern, in welchem wir uns in den letzten 3 Jahren zum Photographieren fast ausschließlich aufgehalten haben – und verdichtet dann immer mehr auf die Details einer Frühlingslandschaft (nicht mehr Winter, aber noch nicht Frühling), die erkennen lassen, dass es eine überraschende Homologie gibt zwischen dem Mikrokosmos der kleinen Gräser, sich entrollenden Farne, Buchwindröschen – eine Homologie zwischen einer realen Größe von vielleicht 2 oder 3 Zentimetern und den großen, 25 Metern hohen Bäumen, die man zu Beginn der rund 10-minütigen Fahrt durch nur ein Panoramabild gesehen hat. Mit der zunehmenden

Fokussierung auf die Details geht musikalisch die elektronische Bearbeitung der Urwaldgeräusche einher, die immer mehr zu abstrakten, also eigentlich musikalischen Klangmustern mutieren, deren Bestandteile aus den harmonikalen Strukturen des Ausgangsmaterials gewonnen sind.



Zu Telemanns „**Relingen**“, seinem Froschkonzert, sieht man den Schwenk über einen Seerosenteich, dessen Oberfläche so glitzert und flimmert wie Monets berühmtes gleichnamiges Gemälde. Musikalisch macht Telemann etwas Ähnliches wie Ludger Kisters: Er löst das nachgeahmte Geräusch der Frösche harmonikal auf und bildet aus dem gleichzeitigen Akkord eine überraschend kantable Melodie. Unser 5-minütiger Schwenk über den Teich mit allen erwähnten Varianten der Spiegelungen zeigt genau zu dem Zeitpunkt eine weiße und gestochen scharfe Seerose, da auch die aus dem Froschquaken abgeleitete Melodie das erste Mal deutlich zu hören ist.



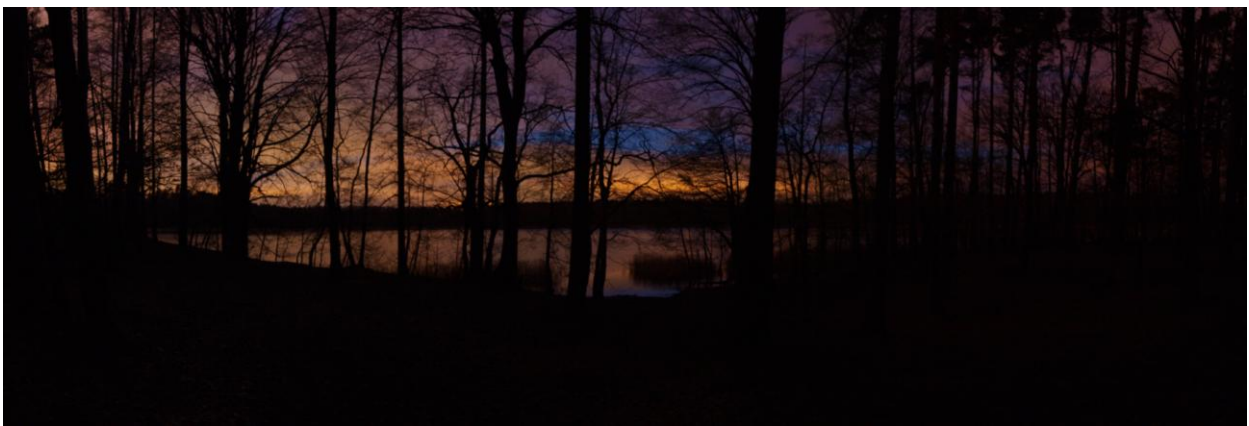


Ein sehr stimmiges Beispiel aus der Reihe unserer Trailer ist die visuelle Interpretation von Gilles Gobeil's „Entre les deux rives du printemps“ (Zwischen den zwei Ufern des Frühlings), einer elektroakustischen Komposition, die von den verschiedenen Sphären des Paradieses inspiriert wurde, wie sie Dante in seiner Göttlichen Komödie beschreibt. Was man sieht, ist eine ewiglange Kamerafahrt (19 Minuten) über zunächst eine Uferseite eines Fließchens, dann über das Wasser und schließlich entlang der anderen Seite des Ufers zurück. Auch hier handelt es sich tendenziell um eine Bewegung von etwas totaleren Bildern zu Beginn, hin zu immer mehr mikrokosmischen Detailaufnahmen gegen Ende. Was der Komponist an seiner Musik als „Gedicht der Geschwindigkeit, der Energie, des reinen Lichtes, aber eingefärbt von einigen Reminiszenzen irdischer Irrungen“ beschreibt, findet seine Äquivalenz in einer Folge lichtdurchfluteter Naturlandschaften, eine schöner als die andere, variantenreich und immer wieder neu und überraschend. Vielleicht genügt es ja, um einen kleinen Ausblick auf das Paradies auf Erden zu erhaschen (und die 10 nachfolgenden Sphären oben drüber zu erahnen, die bei Dante noch folgen), einfach nur am Wegesrand ein klein wenig genauer hinzusehen

– man muss wahrscheinlich gar nicht unbedingt bis nach Brückentin fahren. Helmut Lachenmann erzählte mir von einem Spaziergang mit Luigi Nono, der irgendwann auf eine Baumrinde deutete und sagte: „Schau dir diese Baumrinde an. Wenn du die verstanden hast, hast du alles verstanden.“

Ein weiterer Teil, der knapp 24 Minuten dauert, korrespondiert mit Enno Poppe's „**Wald**“ für 4 Streichquartette. Die Komposition beruht fast durchgehend auf einer Pulsation von akkordischen Klängen, einer Folge von jenen Querschnittbildern vergleichbar mit, wie man sie zum Beispiel aus der Computertomographie kennt. Bildschnitte oder Querschnitte in dichtem Abstand von einem Objekt, die, wenn man sie im Rechner übereinander legt, ein virtuelles und dreidimensionales Abbild, also eine Animation der Realität ermöglichen. Natürlich hält sich Enno Poppe nicht durchgehend an dieses selbstgewählte Raster, sondern er variiert es, unterläuft es, dehnt und staucht es – kehrt aber immer wieder zurück zu dieser Folge von Momenten quasi gefrorener Zeit, die in schneller Folge hintereinander geschichtet sind, und sich im Nachhinein und in der Erinnerung zu einer Klangskulptur zusammenfügen. Synthetisches Hören würden das die Musikwissenschaft und Philosophie nennen. Uns fiel auf, dass Poppe mit dieser Komposition nichts anderes macht, als wir mit unseren Photographien – und zwar insbesondere mit der Technik der Panoramaphotographie. Jedes Panoramaphoto setzt sich aus mehreren – 20 oder 30 oder mehr Einzelphotographien zusammen, die jeweils einen zeitlichen Augenblick des fokussierten Objektes „einfrieren“ – auch im digitalen Zeitalter ist Photographie nichts anderes als die Schockfrostung eines Augenblicks, die eben diesen Augenblick aus dem zeitlichen Fluss herausschneidet. Bei einem Panoramabild macht man aber immer mehrere Bilder, und schwenkt nach jedem Bild ein Stückchen weiter, wie eine Filmkamera eigentlich, die in der Regel 25 Bilder in der Sekunde aufnimmt – Panoramabilder entstehen allerdings wesentlich langsamer. Bei Bildern etwa, die wir von Morgen- oder Abenddämmerungen gemacht haben, dauerte ein einzelnes Bild (wegen der längeren Belichtungszeit) insgesamt rund 3 Minuten – 10 Bilder decken also einen zeitlichen Verlauf von rund 30 Minuten ab – so dass das Gesamtbild, das man hinterher im Rechner zusammenfügt, sagen wir von rechts nach links, eben diesen zeitlichen Verlauf darstellt: Das erste Bild ganz rechts entstand noch vor der Morgendämmerung – das

letzte Bild ganz links 30 Minuten später schon nach Beginn des neuen Tages. Dieser Effekt ist allen Panoramabildern eigen. D.h. sie fangen immer einen längeren zeitlichen Verlauf ein, obwohl sie selbst momenthaft statisch erscheinen. Es liegt eine gewisse Irritation und zugleich Faszination darin, über solche Bilder in einem zweiten Bearbeitungsschritt mit einer virtuellen Kamera zu fahren, d.h. mit den statischen Bildern wieder ein bewegtes Bild zu erzeugen. Vielleicht hat hierin der Eindruck seine Ursache, man würde mit unseren Trailern zwar etwas Vertrautem (der Natur) begegnen, dieses Vertraute aber zugleich als etwas anderes betrachten und neu entdecken.



In der Nacht des 25ten Februar 2011 war es in Berlin und Umgebung ungewöhnlich kalt – irgendetwas zwischen 25 und 30 Grad minus zeigte das Thermometer. Die Temperatur war so schnell gesunken, in einem Temperatursturz, dass die Seen über Nacht von einer 30 bis 50 Zentimeter dicken Eisschicht bedeckt waren – und selbst Luftbläschen, die vom Seegrund aufstiegen auf dem Weg an die Oberfläche, im Eis festgehalten wurden. Eine schockgefrorene Natur in gewisser Weise. Am nächsten Tag war wolkenloser Himmel, und der strahlende Sonnenschein wärmte die oberen Schichten des Eises, so dass es im Eis zu Spannungen kam, die sich wie gigantische Pizzicati entluden – mit dem See von einem Quadratkilometer Größe als Resonanzkörper. In einem tiefgefrorenen Schwarzerlensumpf (in dem man im Sommer versinken würde, abgesehen davon, dass einen die Mücken auffressen) sind an diesem Tag Bilder entstanden, die die wundersame Welt der Farben und Formen des Eises zeigen, die sich nur bei solchen Temperaturen und solchem Licht entfalten können – und die (zusammen

mit der Musik) den besonderen Charakter solcher Zeitmomente auf die vielfältigste Art durchdeklinieren. Manchmal allerdings hat man bei diesen Bildern das Gefühl (was über Musik ja auch gelegentlich gesagt wird), Landschaften zu betreten, die nicht von dieser Welt sind, nicht nur weil sie wie exterritoriale Mondlandschaften aussehen, sondern weil sie vollkommen abstrakt sind, mit keinem unserer Naturbegriffe wirklich in Deckung zu bringen.



Gesucht wird noch der Veranstalter, der sich mit uns und mit seinem Publikum auf die Reise in genau diese Landschaften begeben möchte (und auf die Suche nach sicher möglichen finanzierbaren Varianten der Präsentationsformen). Bei Interesse kann bei der inpetto filmproduktion berlin eine DVD oder Bluray (in HD-Qualität) mit dem Trailer bestellt werden, die inzwischen auf eine Gesamtlänge von knapp 90 Minuten angewachsen ist.

© Uli Aumüller / Sebastian Rausch, Berlin/Februar 2012



Animation des Konzertsaaes: Oskar Ziemba

Bei der Programmierung der virtuellen Kamerafahrten half uns außerdem: Sebastian Seidel, Doktorand der Hong Kong Baptist University.

Graphische Gestaltung: Christof Berndt