

**W**as Diesseitigkeit in Form einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Wirklichkeit und Gesellschaft angeht, interessiere ich mich zur Zeit besonders für Produktionen aus dem Umfeld von Theater: *Rimini Protokoll* verortet die Geschichte der Stasi anhand von GPS Navigationspunkten um den Alexanderplatz in Berlins Mitte<sup>1</sup>; Hans-Werner Kroesinger teilt das Publikum in drei Klassen und fährt es in einer Straßenbahn durch Karlsruhe, das Stück handelt von Gerechtigkeit (und Geld und Macht)<sup>2</sup>, *She She Pop* gehen – stellvertretend für die Themen jeder Zuschauerin/jedes Zuschauers – von Themen und Fragestellungen der individuellen Mitglieder des Kollektivs aus und entwickeln Performance-Konzepte, die durch Spielanweisungen und Regeln formal streng strukturiert sind; *Nature Theatre of Oklahomas* Theaterstück (in bis heute vier Fortsetzungen) *Life and Times* macht aus einem Telefoninterview über die Lebensgeschichte eines Gruppenmitglieds ein Mega-Musical, wobei alle »ähms« und »uhs« des Telefongesprächs mit vertont werden und der erste vierstündige Teil die Erlebnisse der Protagonistin bis zur vierten Schulklasse abdeckt; trotz des populären musikalischen Idioms entsteht aufgrund der starken formalen Abstraktion ein verstörend radikales Stück. Der bildende Künstler Walid Raad deckt mit *Scratching on Things I Could Disavow*, ebenfalls im Theaterkontext aufgeführt<sup>3</sup>, Zusammenhänge von Kunstmarkt und Politik im Nahen Osten auf und entwickelt eine eigene Form zwischen Ausstellung, Lecture, Performance, bei der nie aufgelöst wird, ob es sich bei den dargestellten Zusammenhängen um Realität oder Fiktion handelt; beim *Streetgames* Festival 2011 müssen in *Stag Hunt* die Zuschauer mit Luftballons ausgestattet zwei Hirschkopf-tragende Performer jagen bzw. sie werden gejagt, die Szenerie dieses einfachen partizipativen Spiels verwandelt den alltäglich-diesseitigen Mehringplatz am Hälleschen Tor in Berlin mit einfachsten Mitteln in einen irrealen Ort ...

Wie die Auseinandersetzung mit wirklichkeitsbezogenen, gesellschaftlichen, gar politischen Themen eine künstlerische Form findet, bei der ein »Umspringen« auf eine ästhetische Ebene tatsächlich gelingen kann, bleibt eine spannende Frage – besonders im Hinblick auf in erster Linie über Musik und Klang definierte Arbeiten. Realitätsbezüge können in diesen hergestellt werden über Text und Sprache, über Körper, Bilder und Objekte (darauf gehe ich hier nicht näher ein), über die Installations- oder Aufführungsorte, über die Komposition mit medial aufgezeichnetem, dokumentarischem Klang. Umgekehrt kann das klangliche Medium auf besondere Weise

Kirsten Reese

## Formung und Verwandlung

Aspekte des Umgangs mit Wirklichkeit im klanglichen Medium

dazu beitragen, dass eine ästhetische Transformation stattfindet: einerseits durch die spezifischen Mittel, das spezifische Vermögen der musikalischen Kunstform, durch über Harmonie/Melodie ausgelöste emotionale »Rührung«, durch ihre dramaturgische Kraft, Formen zu schaffen und Dichte und Konsistenzen herzustellen, und andererseits – vor allem in der Komposition mit Geräuschen und vor allem in neuen Formen wie Installationen, die anstelle von Frontalbespielung auf körperliche Entdeckungen im Raum angelegt sind – durch die Fokussierung der Wahrnehmung, durch das Provozieren, das Lustmachen auf genaues Hinhören, auf sinnliche Entdeckungen.

### Hinwendung und Aufdeckung, Recherche

Eine künstlerische Transformation des Alltäglichen findet statt, wenn das Alltägliche in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt wird. Durch Setzung oder Rahmung (wie schon bei Duchamp), oder durch eine poetische Hinwendung zum Gewöhnlichen, Unauffälligen, Kleinen, wie zum Beispiel in Rolf Julius' *small music*, geschieht eine Umdeutung und Erhöhung. Darüber hinaus hat jedes Ding, jeder Ort, jeder »diesseitige« Klang eine Geschichte, ist mit anderen Dingen, Orten oder Personen verknüpft, mit anderen Realitäten, dadurch wird man, wenn man nur genau und intensiv genug hinschaut, wenn man die zeitliche/geschichtliche Dimension einbezieht, immer das Besondere und Einzigartige finden, vielleicht auch das Ungeheuerliche. Diese Aufdeckung geschieht im künstlerischen Prozess der Recherche. Entscheidend ist, dass die künstlerische Auseinandersetzung mit Wirklichkeit nie von Null anfängt, nie ein white canvas oder eine black box zum Ausgangspunkt nimmt, sondern immer an etwas anknüpft.

Ein zentraler Ausgangspunkt ist für mich – immer wieder – der Ort, an dem eine künstlerische Arbeit stattfindet oder auf den sie sich bezieht. Oft sind dies ungewöhnliche Orte, die sonst nichts mit dem Musikbetrieb zu tun haben, es kann aber auch ein Konzertsaal sein, der von einer anderen Seite untersucht 31

1 50 Aktenkilometer, 2010, über smartphone und Kopfhörer abrufbar, <http://www.dradio-ortung.de/50km.html>

2 Karlsruhe – Stadt der Gerechten, 2011, Badisches Staatstheater Karlsruhe

3 Im HAU, Hebbel am Ufer Berlin, 2011

wird. Auch wenn ein Ort zufällig entdeckt oder von einem Veranstalter vorgeschlagen wird, ist schon das Auswählen eines Ortes Teil des künstlerischen Prozesses und ein zentraler schöpferischer Akt. Denn ein Ort wird durch eine künstlerische Arbeit auch neu definiert und konkret räumlich abgegrenzt, zum Beispiel akustisch durch die Definition eines Klangfeldes über die Platzierung von Lautsprechern. Die Atmosphäre eines Ortes spiegelt das wider, was man von den räumlich-visuellen und die über die anderen Sinne wahrnehmbaren Qualitäten unmittelbar wahrnehmen kann. Soziale und historische Aspekte vermitteln sich gegebenenfalls nur über Spuren; ihre Aufdeckung bedarf der Recherche. Die Recherche führt zu Texten, zum Beispiel über historische Ereignisse, und Sprache, zum Beispiel durch Interviews mit Menschen, die einen Ort nutzen und gut kennen. Klänge, die ein Ort bieten kann, werden als Field Recordings, das heißt Aufnahmen eines Soundscapes, oder als Fokus auf spezifische Geräusche in der Klangumgebung aufgenommen. Die Reichhaltigkeit, Vielfalt und Komplexität von Tonaufnahmen aus der Wirklichkeit ist immer wieder überraschend. Das Abhören offenbart Klänge und Geräusche, deren Herkunft unklar ist, oder die auf etwas anderes zu verweisen scheinen. Diese geheimnisvolle Qualität zeichnet das klangliche Medium gegenüber den leichter dechiffrierbaren, rein visuellen oder audiovisuellen Medien aus. Dass in der medialen Repräsentation im aufgenommenen Klang anderes hörbar wird und interessanter ist als vorher erwartet, ist eine Wechselwirkung, die künstlerisch produktiv gemacht werden kann.

In meinen Arbeiten sind Aufnahmen fast immer auch das Ausgangsmaterial für die weitere elektronische Bearbeitung. Wenn das den elektronischen Klängen nachher nicht mehr angehört werden kann, handelt es sich lediglich um eine Methode, um Material zu generieren.<sup>4</sup> Meistens tragen die elektronischen Klänge aber Spuren ihrer Geschichte mit sich, etwa wenn Reste des dokumentarischen Klangs hörbar vorhanden sind, oder wenn Sprache über eine Tonhöhenkennungs-Software in Klang verwandelt wird. Darüber hinaus wird allein durch die Verwendung einer spezifischen Software das Material geprägt – auch in Bezug auf elektronische Klänge gibt es kein ahistorisches, kontextloses Material. Besonders deutlich wird dies bei der Verwendung historischer elektronischer Instrumente<sup>5</sup> wie etwa des Fairlight, eines der ersten Instrumente, das – allerdings nur in sehr geringer Auflösung – digital sampeln konnte. Die Verwendung der Klänge solcher

32 Instrumente (wie in meiner Arbeit *Zoobrücke*,

SoundArt ZKM Karlsruhe 2011) bezieht sich bewusst auf das Vergangene, Vergessene, und bindet die Widerstände dieses aus heutiger Sicht »unzulänglichen« Klang-Materials ein.

## Struktureller Zufall

Bei der Aufnahme von Klängen vor Ort und beim Zurückspielen solcher Klänge in der Installation oder Aufführung erlebte ich oft grandiose Zufälle im Hinblick auf Korrespondenzen zu den Ansätzen und Intentionen einer Arbeit (beispielsweise die Szene vor dem Löwenkäfig in *Zoobrücke*, siehe unten). Dieser von mir inzwischen so genannte strukturelle Zufall passiert deswegen so zuverlässig, weil die Realität sich in so vielen Schichten manifestieren kann. Der englische Begriff coincidence im Sinne von Fügung oder Zusammenfallen passt hier besser als John Cages chance. In 4'33 setzt Cage einen Rahmen und eine Zeitdauer, und das, was man dann hören und wahrnehmen kann, ist das Stück, es kommt nicht mehr darauf an, Bedeutung herzustellen.<sup>6</sup> Dagegen ist die andere Art des Umgangs mit Zufällen geprägt von einem Changieren zwischen Geschehenlassen, Wahrnehmen/Aufnehmen einerseits und der Zuweisung von Bedeutung durch das Herauslesen von Information und das Herstellen von Zusammenhängen andererseits. Insgesamt steht mein Ansatz des künstlerischen Umgangs mit Wirklichkeit für eine Formung, eine Verwandlung von Realität.<sup>7</sup> Durch die künstlerische Formung ereignet sich in alltäglichen Zusammenhängen gleichzeitig ein starkes Herausgehen aus dem Alltag. Die Zuhörer begeben sich in eine kontemplative Situation, die Aufmerksamkeit wird geschärft, positive Irritationen, ein Abgleich von Wahrnehmung zum Beispiel durch Bezüge zwischen Sehen und Hören stellen sich ein.

## Mit wem, für wen? – Kontexte

Die Beschäftigung mit Wirklichkeit bedeutet auch, den gesellschaftlichen Kontext, in dem eine Arbeit aufgeführt oder gezeigt wird, zu reflektieren. Dies führt mich zum einen dazu, Wege und Methoden zu verfolgen, um Menschen vor Ort in eine Arbeit einzubeziehen. Zum anderen beschäftigt mich, wer eine Arbeit in einem gegebenen Kontext rezipiert. Man kann versuchen, Menschen in eine Arbeit hineinzuziehen oder sie zu konfrontieren, aber nicht die Frage, an wen sich eine Arbeit richtet, komplett ignorieren. Max Neuhaus' programmatische Aussage von 1974, als er sich der Schaffung von Klanginstallationen zuwandte, ist in ihrer Schlichtheit gültig: »I'm not interested in making music exclusively for

6 Insofern könnte man dies durchaus als das ästhetisch radikalere Konzept bezeichnen.

7 Diese Formung ist in meinen Arbeiten auch bei Installationen häufig verbunden mit der präzisen Erarbeitung einer zeitlichen Dramaturgie.

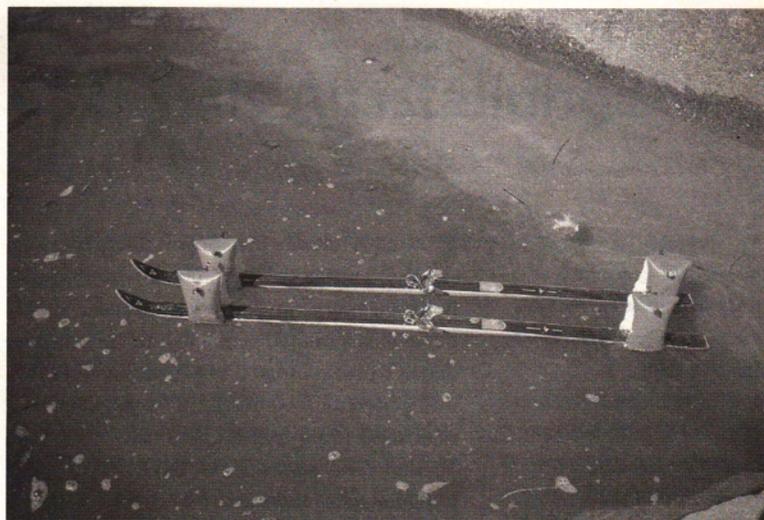
4 Skeptisch stehe ich Konzepten gegenüber, die Zusammenhänge postulieren, die nicht im Ansatz hörbar sind, z. B. in modischen Kompositionen mit Sonifikationsdaten, Erdbebendaten, Gehirnströme, Börsendaten usw.

5 Vgl. allgemein zum Thema Medienarchäologie: Shintaro Miyazaki, 1800 | 1878 | 1949 | 1977 | 2012, in: Positionen 90 / 2012, S.11-13.

musicians or musically initiated audiences, I am interested in making music for people.«<sup>8</sup> Arbeiten an ungewöhnlichen Orten, insbesondere im öffentlichen Raum, erreichen ein heterogenes Publikum. Die Reaktionen von sogenannten fachfremden ZuhörerInnen sind oft unvoreingenommener und dabei in der geäußerten Kritik nicht weniger gültig als die von eng abgesteckten Kriterien geprägte ideologische Auseinandersetzung in den selbstreferenziellen Veranstaltungen des Musikbetriebs.

Hier stellt sich die Frage, wann kompositorische, klangkünstlerische Arbeiten politisch verstanden werden können. Geht es um konkrete politische Aussagen oder um ästhetische Herangehensweisen? Ich würde tatsächlich auf die ästhetische Arbeit verweisen, die kontinuierliche Arbeit an neuen Formen, die die Wahrnehmung des Publikums und die Bedingungen des Musikbetriebs herausfordern. Fortschrittlichkeit im Sinne Adornos, ein historischer Stand, hinter den nicht mehr zurückgegangen werden kann, bezieht sich heute weniger auf das Material, als auf die Form, das Format, den Kontext einer Arbeit. Dennoch ist in den letzten Jahren in meinen Arbeiten die Einbeziehung von über Texte und Sprache vermittelten Inhalten wichtiger geworden. Dabei experimentiere ich mit verschiedenen Graden von Verständlichkeit und Eindeutigkeit von Sprache, das sprachlich Formulierte kann in der Verbindung mit dem abstrakteren und dadurch offeneren klanglichen Medium assoziativ weiter gedacht werden, so entsteht eine eigenständige Funktion der Musik, die eigene Semantik der Klangebene.

Ein Beispiel hierfür ist *Zoobrücke*, eine Installation und ein Audiowalk an der/über die Fußgängerbrücke des Karlsruher Zoos. Der Audiowalk enthielt musikalisches und klangliches Material – am Fairlight komponierte elektronische Musik, echte und »falsche« Tierstimmen, vor Ort aufgenommene Field Recordings und so weiter – aber vor allem auch viel Text, der zum einen auf Gesprächen mit KarlsruherInnen über ihre Erinnerungen an die Zoobrücke und den Zoo basierte, zum anderen aus Auszügen aus drei Büchern bestand: Nigel Rothfels' *Savages and Beasts*<sup>9</sup> verknüpft die Geschichte europäischer Zoos und des Imports von exotischen Tieren mit kolonialistischen »Völkerschauen« im 19. Jahrhundert, als historisches Text-Dokument erklingt im Audiowalk die Schilderung einer von Carl Hagenbeck geleiteten »Tierkarawane durch Nubien«. Edward O. Wilson schreibt in *The Creation*<sup>10</sup> über das Artensterben und über die bisher größtenteils unentdeckte Vielfalt von Mikro-Lebewesen. *Warum sehen wir Tiere an?*<sup>11</sup> ist schließlich der Titel des zookritischen Auf-



satzes, den der englische Kulturwissenschaftler John Berger bereits in den 1970er Jahren verfasste. Berger spricht von der Entfremdung zwischen Mensch und Tier im Kapitalismus und entwickelt zum Schluss des Aufsatzes eine These, die darauf hinausläuft, dass die Menschen enttäuscht sind, weil sie die Tiere im Zoo nicht mehr erblicken, und die Tiere nicht mehr zurückschauen. Diese Schlussfolgerung Bergers, die den endgültigen Bruch zwischen Mensch und Tier beschreibt, kommt als Text im Hörstück nicht vor. Dafür erklingt eine kleine Szene, die ich zufällig erlebte, als ich im Karlsruher Zoo vor dem Löwenkäfig Aufnahmen machte. Ein etwa fünfjähriges Mädchen fragt seine Großmutter »Wo ist sie denn, die Löwin? Ich kann sie nicht sehen. « - »Da ist sie, sie hat die Augen zu. « - »Ah ja, da, die Löwin ... eia, Löwin ... « - »Jetzt blinzelt sie. « - »Ja, blind ist sie. « - »Nein, sie blinzelt ... « Dass diese Szene sich ereignete, als ich gerade mit einem Mikrofon vor dem Löwenkäfig stand, ist ein Beispiel für den strukturellen Zufall von dem ich oben sprach. ■

Roman Signer, *Ski* (2000)  
© und mit freundlicher  
Genehmigung Galerie Art:  
Concept, Paris.

8 Max Neuhaus in: *Inscription, sound works, volume I*, Ostfildern, 1994, S.34.

#### Initiative Neue Musik Berlin e.V.

Wir suchen zum 1. 1. 2013 eine/n neue/n Geschäftsführer/in. Arbeitszeit: 26 Stunden/Woche (2/3 Stelle) Bezahlung: anlehndend an E9 TV-L

**Aufgaben:** Zuwendungsbescheide für geförderte Projekte im Bereich der Neuen Musik, Prüfung von Projektrechnungen, Erstellung des Konzertkalenders, Vorbereitung & Organisation von Mitgliederversammlungen & Jurysitzungen.

**Anforderungen:** allgemeine Kenntnisse im Bereich der Neuen Musik & der Durchführung von Projekten, Erfahrung im Zuwendungsrecht, Englisch- & Computerkenntnisse (Office, HTML)

**Bewerbungen** bis 1. 12. 2012 an INM, Klosterstraße 68-70, 10179 Berlin oder an [info@inm-berlin.de](mailto:info@inm-berlin.de)

9 Baltimore 2002

10 Edward O. Wilson, *The Creation*, New York 2007

11 John Berger, *Warum sehen wir Tiere an?*, in: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*, Berlin 1981, S.12-35.