

# Der Wald als Konzertsaal

Zu einer filmischen Konzertinstallation von Uli Aumüller  
und Sebastian Rausch

**D**ie unglaubliche Stille des Ortes am Brückentensee ließ uns regelmäßig die Zeit vergessen. Keine Stadtgeräusche, nur das gelegentliche Knistern eines Astes oder von Tieren, ein Rauschen in den Bäumen – die Stille kommt von überall her, sie ist ein Raum, der sich nicht bewegt. So dauert es meist nicht lange, dass man dort, im Wald, in einen anderen Zeitmodus wechselt. Wir begannen nach einer Möglichkeit zu suchen, wie wir unser Erlebnis in einem Konzertsaal nacherzählen könnten.

Angefangen hat es mit einem abgelaufenen Pass. Mit meinem Sohn wollte ich einen Schulfreund besuchen, der in Guatemala lebt. Leider verzögerte sich der Abflug um eine Woche, bis ich ein neues Dokument hatte. So beschlossen wir, in der Umgebung von Berlin ein wenig wandern zu gehen, machten Fotos in den Wäldern und schickten eine Auswahl an einige Freunde. »Hier, seht mal! Schöne Bilder, oder was sagt ihr?« Es kamen folgende Antworten: »Oh ja, diese prachtvolle Natur! Diese unberührte Wildnis!« 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?

Eine Woche später verschickten wir Bilder, die wir in den Regenwäldern Guatemalas aufgenommen hatten, zur Hälfte gemischt mit Bildern aus Brandenburg. Und ich fragte: »Welche Bilder kommen woher?« Bis auf ein paar wenige, die sich mit europäischer Botanik besser auskannten, lag die Trefferquote bei nur 50%. Das Ergebnis war klar: Um Urwald zu entdecken, müssen wir nicht nach Guatemala fahren. Wir müssen nirgendwo hinfahren, denn wir haben diese Natur schon als Bild oder Vorstellung in unserem Kopf. Aber 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 wir dort vorfinden. Projizieren wir das Bild, das wir von der Natur haben, in diese hinein? Woher andererseits, 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 – 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.

## Logik der Wahrnehmung

In ein Objektiv ist eine Menge technisches und kulturelles Wissen verbaut, ein Wissen und eine Logik des Sehens und der Wahrnehmung (zum Beispiel das Konzept der Perspektive), die das Objekt, wie wir es durch dieses Objektiv sehen und wahrnehmen, entscheidend beeinflusst. Wir sehen vom Objekt durch ein Objektiv vor allem dessen Objektivhaftes, aber nicht unbedingt das, was das Objekt an sich ausmacht. Das Gleiche ließe sich über das Mikrofons erzählen. Seit es Mikrofone und Lautsprecher gibt, sind Alltags- und Naturgeräusche, als Bestandteile der akustischen Kunst, salon- respektive kulturfähig geworden. Dies führte dazu, dass wir diese Geräusche in Hinblick auf ihre Verkomponierbarkeit hören; prüfen, ob sie Bestandteil eines elektroakustischen Kunstwerks werden könnten. Oder wir betrachten sie mit der Frage, ob diese Geräusche nicht an sich schon durch ihren Reichtum und ihre Schönheit Kunstwerke sind. Es hat sich seitdem auch unser Hören verändert.

Etwas Vergleichbares lässt sich von manchen Fotografien behaupten: Waren meinem Sohn und mir möglicherweise mit unseren



Bildern von den 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? Die für mich überraschenden Qualitäten dieser Bilder kamen erst zu Tage, als ich sie am Rechner genauer betrachtete, vergrößerte, hineinzoomte. Hier betrat ich Welten, die einen seltsamen Doppelcharakter hatten. Zum einen bewegte ich mich auf vertrautem Terrain – alle Pflanzen, ihre Farben und Formen, waren mir alte Bekannte. Zum anderen schien es mir aber, als würde ich Landschaften betreten, von deren Existenz ich zuvor keine Ahnung hatte. Landschaften, die ich jedenfalls beim Fotografieren selbst nicht gesehen hatte. 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 konstruktiver Abstraktion, in der die Proportionen in den Vordergrund rücken, die stofflichen Qualitäten, die Rauheit, oder im übertragenen Sinne: die Musikalität.

In der Musik spricht man manchmal von Klangfarbenkompositionen – hier fand ich immerhin Farbkompositionen, deren Klänge ich mir hinzudachte. Manche der Bilder, die da aus den Tiefen der Dateien auftauchten, schienen mir perfekt ausgearbeitete grafische Partituren zu sein. In einem Astwerk sah ich Pizzicati, auf den quecksilbernen Wellen tanzten die Flageolets im Wind.

Als ich die nächsten Male, gemeinsam mit Sebastian Rausch, der mit mir an dem Projekt arbeitet, an dieselben Orte zurückkehrte, an denen schon die ersten Bilder entstanden, hatte sich unser Blick in die Natur verändert. Wir suchten nach meist makroskopischen Details, den Oszillationen zwischen Figurativem und Abstraktem und nach den Einstellungen in der Kamera, die notwendig waren, um der Natur ihre Schönheiten möglichst effektiv zu entlocken. Wir kamen auf lange Brennweiten und möglichst offene Blenden. Wasseroberflächen fotografierten wir bei Windstille möglichst flach. Wenn man mit einer 1000-mm-Brennweite auf fünf Meter fokussiert, sieht man

gleich mehrere Ebenen der Lichtbrechung: Den Seegrund, das Blätterdach des Waldes und die Objekte auf dem Wasser, selbst der Wasserdampf über der Wasseroberfläche bildet Wellen aus, die das Licht brechen und auf dem Foto paisleyhafte Muster ausprägen. Monets Seerosenbilder und Ligetis *Atmosphères* im übertragenen Sinne haben die ähnliche Faszination eines Spektakels, das uns die Natur vorführt. Oder eher: die Natur gesehen durch eine Linse.

## Vom Schweigen im Walde

Die unglaubliche Stille des Ortes am Brückentintsee ließ uns regelmäßig die Zeit vergessen. Keine Stadtgeräusche, nur das gelegentliche Knistern eines Astes oder von Tieren, ein Rauschen in den Bäumen – die Stille kommt von überall her, sie ist ein Raum, der sich nicht bewegt. So dauert es meist nicht lange, dass man dort, im Wald, in einen anderen Zeitmodus wechselt. Wir begannen nach einer Möglichkeit zu suchen, wie wir unser Erlebnis in einem Konzertsaal nacherzählen könnten.

Wie lässt sich im Konzertsaal die die Wahrnehmung organisierende Zentralperspektive aufheben?

Wir kamen auf einen Aufbau, der technisch machbar, wegen seines Aufwandes aber utopisch war: eine sechzig mal neun Meter große Leinwand rund um den Konzertsaal aufzuspannen, so dass das gesamte Gesichtsfeld der Zuschauer abgedeckt ist. Ein Lautsprecher-System würde für die adäquate Beschallung sorgen, die dem Klangzustand »unseres« Waldes nahe kommt; aus keiner Richtung und von überall her. Vor allem müsste aber eine Musik eigens für diese Bilder komponiert werden. Eine Musik, die den Farb- und Texturkompositionen der Bilder klangliche Gestalt verleiht. Eine, die die körperliche Gestik und Energie der Bilder aufgreift. So utopisch die Realisierung dessen sein mag, haben wir uns dennoch daran gemacht Panoramabilder herzustellen, die ein solch großes, umfängliches Format bedienen können und so dimensioniert sind, dass sie auf einer so großen Projektionsfläche bewegt werden können, um so den schweifenden Blick nachzuahmen, den ein Wanderer in diesem Wald auch hätte. Zu diesem Zeitpunkt





ging es aber schon nicht mehr nur um die Rekonstruktion eines realen Waldaufenthaltes, sondern um das Auffinden der Möglichkeiten aller nur denkbaren Reaktionen des Bildes auf musikalische Ereignisse. Um uns dem erwähnten anderen Zustand der Zeitwahrnehmung zu nähern, stellten wir uns eine möglichst schnittlose Kontinuität des Bildablaufs vor. Schnitte könnten in der Musik stattfinden: zwischen der elektroakustischen Musik aus den Lautsprechern und der Live-Musik, oder durch Sprünge zwischen Stilebenen und Epochen. Neben der elektroakustischen Musik schien uns vor allem manche Barockmusik interessant, da viele barocke Komponisten leidenschaftlich mit der Nachahmung von Naturgeräuschen experimentierten und – wie die *musique concrète* – an einer Überführung narrativ figurlicher Geräuschbilder in abstrakte musikalische Zusammenhänge interessiert waren. Gerade diese Überführbarkeit des Figurativen ins Abstrakte war das Phänomen, das uns an unseren Bildern so faszinierte und das bei ähnlichen Gestaltungsprinzipien der akustischen und visuellen Ebene eine enge Verflechtung zwischen Bild und Ton herbeiführen könnte. Ein gleichzeitiges Springen und Schneiden im Musikalischen und im Visuellen würde aber sehr wahrscheinlich die Aufmerksamkeit der Zuschauer überfordern. Der Gedanke, die Veränderung des Bildes eher langsam zu gestalten, um die Aufmerksamkeit eigentlich nicht zum Bild hin, sondern vom Bild weg auf die Musik zu lenken, schien uns wesentlich angenehmer. Das eigentlich Aufregende und Abwechslungsreiche dabei wäre die Musik innerhalb eines Raumes, der eine Kontinuität in der Erfahrung herstellt und so vielleicht im Gegensatz zu unseren sonstigen Erfahrungen mit Bildmedien steht.

Der Reichtum und die Vielfalt, die es zu entdecken gibt, liegen in den Panoramabildern selbst. Ein Bild erscheint uns dann als gelungen, wenn sein innerer Verlauf so gestaltet ist, dass es von links nach rechts oder von oben nach unten betrachtet, wie Musik gehört werden kann; zum Beispiel, indem die Totale einer Landschaft in viele Unterlandschaften gegliedert ist, die mit jeweils anderen Klängen

16 assoziiert werden können. All diese Ideen und

Gedanken waren zu Beginn nichts als graue Theorie. Allein um das Handwerk der Panoramafotografie zu beherrschen, haben wir fast ein Jahr gebraucht. Das Prinzip, zwanzig bis dreißig Bilder in Serie aufzunehmen und sie dann zu einem einzigen großen Bild zusammenzufügen, scheint zunächst einfach. Doch sobald nur eines der Bilder verwackelt oder falsch belichtet ist oder aber die Kamera nicht sorgfältig in der Waagerechten justiert wird, ist das Ganze nicht zu gebrauchen. Wir mussten viel Lehrgeld bezahlen.

Da allein der reine Aufbau unserer ersten Aufführungsidee ganze Festivaletats verschlingen würde, haben wir uns auf die Suche nach realistischeren Varianten begeben und begonnen, mit Hilfe einer Zusatzsoftware im betriebseigenen AVID-Schnittsystem Trailerfassungen herzustellen, die im handelsüblichen 16:9-Format durchspielen, wie das Zusammenwirken zwischen Bild und Ton gelingen könnte. Wir klebten virtuell eine Fototapete an eine riesige Wand, vor die wir dann eine fiktive Kamera auf einen Dolly stellten und diese Tapete abfilmten. Man kann sich seitlich bewegen, vorwärts oder rückwärts, auf und ab schwenken, den Bildausschnitt enger oder weiter wählen; in Abhängigkeit zur Musik die Geschwindigkeit, die Dichte, die Intensität variieren, über die im Bild scharfen und unscharfen Bereiche wandern etc. Man kann die virtuelle Kamerafahrt so wählen, dass die Landschaften, die im Bild zu sehen sind, auf die Eigenarten der Musik reagieren. 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. Bild und Musik müssen aufeinander reagieren, um gleichzeitig als voneinander unabhängige Ebenen wahrgenommen werden zu können. Wie ein Zufall erscheint es, wenn nach einem zweiminütigen Schwenk das Bild genau dann an seinem Höhepunkt ankommt (ein Blümchen, das durch eine Decke vergammelter Blätter aufsprießt), da auch in der Musik ein Höhepunkt gesetzt ist. Es ist 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.

## Bild und Musik

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. Die Aufnahmen hätten für unsere Bilder aus Brandenburg nicht besser komponiert werden können. Während man ein Kaleidoskop der verschiedensten Urwaldgeräusche hört, schwenkt das Bild über eine Totale, die das gesamte Areal zeigt, in welchem wir uns in den letzten drei Jahren zum Fotografieren aufgehalten haben. Es verdichtet sich immer mehr auf die Details einer Frühlingslandschaft, die erkennen lassen, dass es eine überraschende Homologie gibt zwischen dem Mikrokosmos der zwei oder drei Zentimeter kleinen Gräser, Farne und Buchwindröschen und den fünfundzwanzig Meter hohen Bäumen, die man zu Beginn des Trailers 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 harmonikal Strukturen des Ausgangsmaterials gewonnen sind. Die Verbindung von Kisters Urwaldgeräuschen mit den Bildern eines deutschen Waldes hat bislang noch niemand irritiert.

Zu Telemanns *Relingen*, seinem Froschkonzert, sieht man den Schwenk über einen Seerosenteich, dessen Oberfläche so glitzert und flimmert wie Monets berühmtes 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 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 Quaken abgeleitete Melodie das erste Mal deutlich zu hören ist.

Ein sehr stimmiges Beispiel aus der Reihe unseres Trailers ist die visuelle Interpretation von Gilles Gobeils *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 lange Kamerafahrt, zunächst entlang einer Uferseite eines Flüsschens, dann über das Wasser und schließlich entlang der anderen Uferseite zurück. Auch hier handelt es sich um eine Bewegung von totalen Bildern zu Beginn hin zu mikrokosmischen Aufnahmen 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, variantenreich und immer wieder neu und überraschend. Vielleicht genügt es ja, um einen kleinen Ausblick auf das Paradies zu erhaschen, einfach nur am Wegesrand ein klein wenig genauer hinzusehen – man muss wahrscheinlich gar nicht 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 des Trailers korrespondiert mit Enno Poppes *Wald* für vier Streichquartette. Die Komposition beruht fast durchgehend auf einer Pulsation von Akkorden, einer Folge von Querschnittsbildern vergleichbar. Eine Fülle von Querschnitten eines Objekts, die, wenn man sie im Rechner übereinander legt, ein virtuelles und dreidimensionales Abbild der Realität ermöglichen. Natürlich hält sich Enno Poppe nicht durchgehend an dieses selbst gewählte Raster, sondern variiert, unterläuft, dehnt und staucht es – kehrt aber immer wieder zurück zu den Momenten quasi gefrorener Zeit, die in schneller Folge hintereinander geschichtet sind und sich in der Erinnerung zu einer Klangskulptur zusammenfügen. Synthetisches Hören würden das Musikwissenschaft und Philosophie nennen. Uns fiel auf, dass Poppe mit dieser Komposi-

S. 14-17: Videostills aus *Der Wald als Konzertsaal* (© Uli Aumüller, Sebastian Rausch).

tion nichts anderes macht, als wir mit unseren Fotografien. Insbesondere mit der Technik der Panoramafotografie. Jedes Panoramafoto setzt sich aus mehr als zwanzig Einzelfotografien zusammen, die jeweils einen zeitlichen Augenblick des fokussierten Objektes »einfrieren«. Bei einem Panoramabild macht man immer mehrere Bilder, und schwenkt nach jedem Bild ein Stückchen weiter. Bei Bildern etwa, die wir von Morgen- oder Abenddämmerungen gemacht haben, dauerte die Aufnahme eines einzelnen Bildes, wegen der Belichtungszeit insgesamt rund drei Minuten. So entstand das erste Bild noch vor der Morgendämmerung, das letzte schon nach Beginn des neuen Tages. Dieser Effekt ist allen Panoramabildern eigen. Sie fangen immer einen längeren zeitlichen Verlauf ein, obwohl sie selbst momenthaft statisch erscheinen. Es liegt eine gewisse Irritation und zugleich Faszination darin, mit den statischen Bildern in einem zweiten Bearbeitungsschritt wieder ein bewegtes Bild zu erzeugen. Vielleicht hat hierin der Eindruck, man würde mit unseren Trailern zwar der vertrauten Natur begegnen, diese aber zugleich neu entdecken, seine Ursache.

Gesucht: Veranstalter, der sich mit uns und seinem Publikum auf die Reise in diese Landschaften begeben möchte und damit auf die Suche nach einer finanzierbaren Präsentationsform. Bei Interesse bitte DVD oder Bluray (in HD-Qualität) mit dem Trailer anfordern bei: [inpetto.filmproduktion@inpetto-filmproduktion.de](mailto:inpetto.filmproduktion@inpetto-filmproduktion.de)

## Instrument Natur

Als Zugabe erklingt das *String Quartet in Four Parts* (1949-50) von John Cage. Eine Wintermusik passend zu den frostigen Temperaturen in Berlin und Umgebung im Februar 2011: Ein

Konzertsaalanimation zu *Der Wald als Konzertsaal* (© Oskar Ziemba).

so starker Sturz in die Minusgrade, dass die Seen über Nacht von einer dreißig bis fünfzig Zentimeter dicken Eisschicht bedeckt waren. Selbst Luftbläschen, die vom Seegrund aufstiegen, wurden so im Eis festgehalten. Eine schockgefrorene Natur. Am nächsten Tag war wolkenloser Himmel und der strahlende Sonnenschein wärmte die oberen Schichten des Eises, so dass es darin zu Spannungen kam, die sich in dem See, als Resonanzkörper, wie gigantische Pizzicati entluden. In einem tief gefrorenen Sumpf 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 durchdeklinieren. Manchmal allerdings hat man bei diesen Bildern das Gefühl (was über Musik 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. ■

© Uli Aumüller / Sebastian Rausch, Berlin/Februar 2012. Animation des Konzertsaals: Oskar Ziemba, Hilfe bei der Programmierung der virtuellen Kamerafahrten: Sebastian Seidel (Doktorand der Hong Kong Baptist University), Grafische Gestaltung: Christof Berndt.

