

AIR BORNE

Jörg Amonat, Karlheinz Essl, Stefan Krüskemper

Amonat: Mich interessiert dein Entwurfsansatz, Stefan. Du hattest geäußert, dass am Anfang der gedanklichen Auseinandersetzung das neu entstandene Café im ehemaligen Motorenprüfstand eine Rolle spielte.

Krüskemper: Ich hörte, dass es aus dem StudentInnenparlament heraus die Idee gab, ein selbstverwaltetes Café als Treffpunkt und Veranstaltungsraum zu etablieren. Aber mir war schnell klar, dass es in einer solchen Wettbewerbssituation nicht funktionieren kann, sich als Künstler in den Prozess einzubringen.

Visuell ist der Aerodynamische Park ja absolut interessant, mit seiner zeitgenössischen Architektur, den gelungenen Gebäuden von Volker Staab oder den starken, fast expressiv wirkenden Figuren der technischen Baudenkmale. Der Trudelturm ist zum Beispiel als Skulptur so außerordentlich, dass für mich daneben in Konkurrenz nichts vorstellbar war.

Mit zunehmender Beschäftigung während der Wettbewerbsphase stellte sich vielmehr das technische Geräusch als ein besonderes Merkmal des Ortes, damals wie heute, heraus. Es lag dann nahe, das Thema »Klang« aufzugreifen und hier das integrative Moment zu suchen.

Amonat: Als eine Möglichkeit, auf die Geschichte des Ortes einzugehen, also die Vergangenheit mit einzubeziehen. Es ist immer eine Frage bei der sogenannten Kunst im öffentlichen Raum, was man erreichen möchte. Man kann durch eine künstlerische Arbeit die Aufenthaltsqualität eines Ortes verbessern oder einen thematischen Aspekt verdeutlichen. Es gibt da viele Ebenen, die sich durchdringen können. Der Ort muss in jedem Fall eine Qualität bekommen, die so vorher noch nicht da

war. Darin sehe ich die große Herausforderung und Aufgabe des Künstlers, sich mit dem Ort auseinanderzusetzen und aus diesem heraus die Arbeit zu entwickeln.

Krüschemper: So wie »Air Borne« jetzt angelegt ist, bringt die Arbeit für die Aufenthaltsqualität eine zusätzliche Ebene im Sinne einer medialen Erweiterung des Raums ein. Trotz vordergründig technischer Mittel ist es eine emotionale Ebene, die es ermöglicht, mehr über den Ort zu erfahren und ihn durch die Verdichtung des Atmosphärischen anders zu erleben. Ohne irgendwelche Hinweisschilder oder Informationstafeln zur Geschichte. Der Schlüssel für diese Arbeit ist eine künstlerische Ebene aus Klang und Text, die in Form von ganz komprimierten Narrationen die Identität des Ortes nahe bringt und die verstummen Gebäude wieder zum Sprechen bringt.

Amonat: Auf was beziehen sich die Texte?

Krüschemper: Die Texte beziehen sich aus ihrer räumlichen Position auf dem Gelände heraus auf Zeitschichten. Sie beziehen sich auf das Heute, die Nachkriegszeit und zurück bis zur Eröffnung des Flughafengeländes. Es sind zunächst situative Atmosphären aus einer historischen Dimension heraus beschrieben. Zeitlich gesehen ist die früheste Position »Der Himmel voller Verrücktheiten. Sonntags Applaus«. Das ist sozusagen ein Blick in das Jahr 1909, zur Eröffnung des Flughafens Johannisthal. Keiner wusste damals eigentlich so richtig, wie und warum man fliegen kann, wie es funktioniert. Alle bauten völlig verrückte Flugapparate, aber nur die Hälfte davon flog wirklich, die anderen brachen zusammen. Was für Momente für die Phantasie! Der Franzose Hubert Latham musste wegen eines Fluges 150 Mark Strafe wegen »grobe Unfugs« zahlen. Die Leute kamen zu Zehntausenden aus der Stadt, um sich alles begeistert anzusehen, ein Sonntagsvergnügen. Der Text ist also ein verdichtetes Moment dieses Bildes. Eine Narration en miniature.

Diese Texte reißen aber immer auch Geschichten von Menschen an, selbst wenn technische Begriffe als Bindeglied zum Ort in den Vordergrund gestellt sind. Wenn also an einer Stelle »Dem Druck nachgeben« steht oder an einer anderen »Dem Druck nicht nachgegeben haben«, dann ist aus technischer Sicht die Beziehung zum Windkanal und zum Trudelturm hergestellt. Ich stellte mir aber meist die Menschen vor, die da zu unterschiedlichen Zeiten arbeiteten. Hatten sie zum Beispiel in der Vorkriegszeit dem Druck durch das Militär nachgegeben, gegen die internationalen Verträge geheim Flugzeuge für das Militär entwickelt, wie es Ossietzky in der »Weltbühne« über Johannisthal beschrieb? Ich fragte mich aber auch, welche Sätze für mich heute eine Relevanz haben.

Auf dieser emotionalen Ebene kommt der Klang mit ins Spiel. Karlheinz, du würdest den Begriff »Narration« aus diesem Blickwinkel etwas anders interpretieren.

Essl: Ich sehe ihn zunächst einmal als Metapher. Erzählung bedeutet ja auch immer etwas Teleologisches, etwas, das immer auf ein Ziel gerichtet ist. Und bei unseren Klangstücken gibt es in diesem Sinn keine Absicht. Wie die Geräusche, die ständig an diesem Ort vorhanden sind, bereits einen Teil der Arbeit darstellen und deshalb auch nicht intentional sind.

Es ist ein ganz wichtiger Ansatz für die Rezeption der klanglichen Seite, dass wir nicht abgeschlossene Geschichten erzählen, die die Leute in eine Richtung verstehen müssen, sondern dass wir im Grunde ein Environment anbieten, das die Leute anregt, ihre eigene Geschichte dazu in Beziehung zu setzen.

Krüskenper: Die Stille als eigenständiges Element der Klangstücke, die im Sinne von Cage Raum gibt für die authentischen Geräusche des Ortes, ist in der Verbindung mit den Texten eine ganz wichtige Dimension der Arbeit. So entsteht, denke ich, eine dauernde Präsenz und Erwartung auf dem

Gelände. Das Fortschreiben der Geschichten, des eigenen Films, findet dann nämlich bei den Leuten selbst statt. Die Stille ermöglicht aber auch erst die Frage: Was hör' ich denn da jetzt eigentlich, was kann das sein? Gehört dieser Ton zum Ort oder ist er Teil eines Klangstücks? Das wird sich am Ort nicht mehr entscheiden lassen – beide Klangebenen fallen untrennbar in einem Klang-Ort-Geschehen zusammen.

Amonat: Die gegenwärtigen Geräusche und Klänge verbinden sich mit dem ausgewählten Archivmaterial. Genau diese Schnittstelle, die sich da an einer Station zwischen Vergangenheit und Gegenwart bildet, finde ich spannend. Problematisch könnte es sein, nachzuvollziehen, dass das Archivmaterial aus der Geschichte des Ortes stammt, denn durch die Software generiert sich das zu einem autonomen Musikstück.

Essl: Nein, denn es blitzt doch immer wieder der Bezug zum Archivmaterial durch. Zum Beispiel gerade bei jenem Material, das stark semantisch aufgeladen ist, z.B. Marlene Dietrichs Lied »Unter den Linden«. Über weite Strecken hört man einen reinen Klangrausch, eine autonome Komposition und plötzlich blitzt da ein Fetzen oder eine Phrase aus dem Original durch – damit wird der Bezug dann auch deutlich. Und dann denkt man beim Hören: Was ich gerade gehört habe, stammt ja aus diesem Stück.

Krüskenper: Diese Stelle bezieht sich übrigens auf die Position »An die Liebe unter den Linden denken«. Dazu muss man wissen, dass es aus der Aufgabenstellung heraus den Wunsch gab, eine Verbindung dieses Campus zur Humboldt-Universität in der Innenstadt Unter den Linden sichtbar werden zu lassen. Umgesetzt ist es hier mit diesen Liedfragmenten, in denen es um Erinnerungen geht. Diese Position trägt vom konkreten Ort weg und führt in die Mitte Berlins. Es ist eine Anregung, sich hinweg zu träumen.

Essl: Aber wieder zu deiner Frage des Archivmaterials: Ich glaube generell, dass wir als Künstler nicht eindimensional arbeiten, sondern immer in vielen Schichten. Eine Einstiegsmöglichkeit in die Komposition ist sicherlich die über das Wissen und die mit der Arbeit zusammenhängende konzeptionelle Basis. Wenn man sich damit beschäftigt, kann man mit diesem Wissen viel Freude haben, beim Hören neue Geheimnisse zu entdecken. Die andere Ebene ist eine ganz pragmatische, vom Hören ausgehende. Was höre ich hier? Egal, ob das Marlene Dietrich ist oder etwas anderes. Da erklingt etwas, das zu mir spricht, was mich berührt oder vielleicht auch kränkt und mich zu einer Auseinandersetzung nötigt.

Amonat: Das Bedürfnis, sich etwas zu erschließen, ist ja bei Vielen da: Die Leute versuchen sich einen Zugang zu verschaffen. Es ist auch immer wieder zu beobachten, wie unterschiedlich dies geschieht, ob nun über eine Formel, einen Text, die eigene Biografie oder eine Atmosphäre. Für Dich, Stefan, scheint es das Archivmaterial gewesen zu sein. Du hast es gewählt, um Dir selbst diesen Ort zu erschließen. Dann hast Du das Material bearbeitet und durch diese Bearbeitung entstanden wieder viele neue Aspekte. Dieser Prozess ist sehr individuell, und die Studenten, die da auf der Wiese liegen, müssen das nicht nachvollziehen können, um die Arbeit zu »verstehen«. Sie müssen jedoch einen Impuls bekommen für genau jene Verbindung der Arbeit mit dem Ort, der sie spüren lässt, dass diese Arbeit sich nur hier befinden kann und nicht woanders. Die eigenen, wiederum ganz individuellen Assoziationsketten stellen sich dann von ganz alleine ein. Die können sich dann auch von allem lösen, was dieser Arbeit erklärend und theoretisch beigefügt wird. Das ist der subjektive Raum des Einzelnen. Doch in der Verbindung zum Ort muss die Arbeit kollektiv erfahrbar sein.

Krüskenper: Ein Archiv ist eine besondere Form der Erinnerung. Die von mir recherchierten Materialien stammen alle aus dem

Deutschen Rundfunkarchiv, das die Bestände des Fernsehens der DDR, das nach dem Krieg auch auf dem Johannisthaler Gelände in Berlin-Adlershof beheimatet war, zusammengeführt hatte. Das Archiv befand sich also ganz konkret vor Ort, bis es 2000 nach Babelsberg verlegt wurde. Recherchiert habe ich in Materialien aus Fernseh- und Radioproduktionen, aber vor allem war das Geräuscharchiv mit seinen unzähligen Aufnahmen – zum Beispiel zum Thema »Fliegen« – außerordentlich interessant. Die Bandbreite in dieser Kategorie reicht von historischen Schallplattenaufnahmen alter Flugapparate bis zu Innenaufnahmen moderner Jets. Alles ist noch auf Tonbändern zu hören. Aber auch ganz andere Kategorien, wie Windkanalaufnahmen, Zischgeräusche technischer Großanlagen oder Lieder des dort nach dem Krieg stationierten Wachregiments »Feliks Dzierzynski« habe ich gesichtet und entschieden, ob sie in die Arbeit aufgenommen werden können.

»Air Bornes« klanglicher Teil basiert auf dem Archiv, und doch stehen technische Aufzeichnung und Erinnerung in einem gewissen Widerspruch. Denn Erinnern ist auch ein kreativer Vorgang, bei dem ich immer wieder ganz neue Bilder erschaffe. Dieses Suchen und Erschaffen von neuen Bildern war von Anfang an da. Und aus diesen Gedanken heraus ist die Komposition – im Gegensatz zu einem Radio-Feature oder Hörstück – bewusst auch als etwas gedacht, das sich immer wieder eigenständig aus dem Vorhandenen entfaltet. Immer wenn die Komposition ins Autonome geht, entsteht das Bild einer »Erinnerung«, die es so nie gab. Man könnte diesen neuen Klang vielleicht eine nachempfundene Erinnerung nennen.

Das ist eine Antwort auf deine Frage zur Nachvollziehbarkeit. Die andere Antwort kreist um den Punkt: Was ist eigentlich Klang im öffentlichen Raum? Gibt es da eine Art Genealogie? Und da kommt der Zufall als strukturgebendes Prinzip mit hinein, dieses Fragmentarische, individuell nicht Greifbare, dieses Gefühl, über

einen Platz zu gehen, nur hier und da etwas aufzuschnappen und die Situation doch als Ganzes, als eine Atmosphäre zu begreifen.

Essl: Hättest Du es lieber pädagogisch aufbereitet, Jörg?

Amonat: Nein, natürlich nicht. Das wäre dann auch eine sehr schlechte Arbeit. Ich bemerke nur den Drang der Leute dazu. Der Moment, indem sie die Tür zu diesem Stück öffnen können, ist ja wichtig. Dann werden sie »hineingehen« und sich von Station zu Station bewegen, um sich die Arbeit zu erschließen. Dann setzt vielleicht ein Aha-Erlebnis ein. Die Suche nach dieser Tür ist ja immer da, wenn nicht von vornherein die Arbeit abgelehnt wird. Wenn ich in ein Konzert gehe, weiß ich ungefähr, was mich erwartet, die Richtung ist gegeben und ich kann mich darauf einstellen. Diese Arbeit befindet sich in einem speziellen räumlichen sowie zeitlichen Kontext, sie muss ganz anders rezipiert werden.

Krüschemper: Weil mir das wichtig war, habe ich von Beginn an die Ebene der Vermittlung als Teil der künstlerischen Arbeit mitbedacht. Eine Publikation, die sowohl die künstlerische Arbeit als auch die Geschichte des Ortes erläutert, soll unter anderem in den umliegenden Instituten und der Bibliothek ausliegen. Auch auf die Projektwebsite wird vor Ort hingewiesen. Um eine vertiefende Möglichkeit der Auseinandersetzung anzubieten, kann man sich via Internet auch zu Hause ausgewählte Hörbeispiele anhören.

Aber die Arbeit entscheidet sich natürlich vor Ort. Es war ein längerer Prozess, bis ich in der Entwurfsphase eine für mich stimmige Hierarchisierung der Klangebene gefunden hatte, die von Karlheinz kompositorisch ausformuliert wurden. Als Türen waren von Beginn an die sogenannten »Signalklänge« angelegt, die durch ihre Seltenheit zu etwas Wertvollem werden und neugierig machen. Als ein typisches Beispiel kommt eine ganz kurze, aber pure Sequenz aus einer Aufzeichnung einer

russischen Bodenstation vor. Das ist dann ein ganz direkter Einstieg ins Thema »Fliegen«, der mit dem Text zusammen sofort eine assoziative Szene ergibt.

Vertiefend, aber auch zugleich freier angelegt, ist dann die Ebene der geflüsterten Klangstücke. Diese freieren Kompositionen, die ja auf demselben Material der Signalklänge basieren, sind ganz leise und verweben sich mit der Atmosphäre des Ortes. Im Gegensatz zum immer wieder überraschenden Signalklang erfordern diese »Flüsterstücke« ein aktives Hören und bedürfen der Exploration. Die oft lang anhaltende Stille, über die wir ja schon sprachen, empfinde ich als eine eigenständige dritte Klangebene.

Essl: Die Signale wurden in der Arbeit immer wichtiger.

Amonat: Sind diese Signale der Beginn eines neuen Themas?

Essl: Nein, sie sind einfach wie kostbare Perlen zwischen den Schutt gemischt, wenn man so will.

Amonat: Dieses Material wird doch aber auch durch die Software generiert.

Essl: Ja, es kommt aber immer wieder in Form dieser sehr kurzen Signale vor.

Amonat: Das sind so 20 oder 56 Sekunden.

Essl: Nein, die Signale sind noch kürzer. Da sagt zum Beispiel eine Stimme: »Es war ein toller Tag.« Das kommt nur einmal vor. Aber ich glaube, jedes Mal, wenn man es hört, konstruiert man sich dazu eine Bedeutung.

Also mein Ansatz ist, immer mindestens zwei Eingänge anzubieten: den für den Wissenden – für Leute wie Komponisten oder Spezialisten. Und dann einen Eingang für diejenigen, die

sich ganz offen der Arbeit nähern und sich darauf einlassen wollen. Mein Anspruch ist, dass es auch diejenigen, die kein Wissen haben, direkt treffen und anziehen soll. Und meine Erfahrung auch als Live-Musiker ist, dass dies bei fünfzig Prozent der Leute der Fall ist. Die brauchen keine Spezialisierung, die müssen nur bereit sein, sich dem Klang hinzugeben und sich ihm auszusetzen.

Und dadurch, dass der Klang eben fremd und nicht vertraut ist, sind die gewohnten Beurteilungskriterien außer Kraft gesetzt. Die Hörer können ihn nicht mehr mit den Maßstäben der Popmusik oder der Klassik messen, sondern sie stehen vor dem Ganzen wie vor einer fremden Sprache. Nun gibt es zwei Möglichkeiten. Man sagt, ich lehne das ab, das ist mir zu steil, ich verstehe davon nichts, dann geht die Klappe zu. Oder die Klappe geht eben auf, und da kann dann viel passieren.

Krüskenper: Ich fand es interessant, dass bei Gesprächen im Vorfeld einige Personen ihre Tür zu der Arbeit über die Software und die Mechanik der Zahlen gefunden haben. Ich selbst habe als Nichtmusiker den Zugang allerdings auch über die Software gefunden, bevor ich Karlheinz für eine Zusammenarbeit angesprochen habe. Es zeigte sich, dass die Software im Sinne einer Kompositionsstrategie wirklich eine Schnittstelle zwischen unterschiedlichen Professionen bilden kann, also in Form eines partizipatorischen Modells wirkt.

Die Software, die Du jetzt eigens für den Aerodynamischen Park geschrieben hast, ist ja durch ihre Benutzeroberfläche sehr klar strukturiert. Aber was passiert eigentlich konkret in den einzelnen Ebenen und Bereichen?

Essl: Das Herzstück des »AIR BORNE Generators« ist ein Art Maschine, die einen bestehenden Klang – ein Sample – in seine Einzelteile zerlegt und aus diesen Einzelteilen, die zum Teil sehr kleine Klangkörner von wenigen Millisekunden Dauer sind, durch

bestimmte Operationen neue Klänge formt. Die Software ist generativ aufgebaut, das heißt, die Erzeugung des Klanges erfolgt in Echtzeit auf Grund von Kompositionsalgorithmen, die sich innerhalb der Zeit verändern. Die Steuerung dieser Veränderungen erfolgt wiederum über Zufallsgeneratoren, die allerdings in bestimmten Grenzbereichen operieren, die aber wiederum vom Zufall abhängen. Es ist ein auf vielen Ebenen gesteuertes nicht-lineares System, in dem der Zufall wiederum über den Zufall konturiert wird.

Krüschemper: Du hast in diesem Zusammenhang von der »Brownschen Molekularbewegung« geredet.

Essl: Die Brownsche Molekularbewegung steht als Metapher für eine Spielart des Zufalls, der innerhalb eines bestimmten Wertebereiches nicht jeden beliebigen Wert annehmen kann, sondern nur abgestufte Werte aufsuchen kann. Diesem Zufall wohnt eine gewisse Trägheit inne. Wenn er beispielsweise einmal den Wert siebenzig gewählt hat, dann kann er beim nächsten Mal nicht den Wert sieben wählen, sondern höchstens sechzig. Dieses Prinzip ist eminent musikalisch, weil dadurch nämlich immer fließende Übergänge und Bewegungen entstehen, die beim Hören nachvollziehbar sind.

Krüschemper: Gehen wir doch die Software der Reihe nach durch. Du hast ganz oben einen ersten Bereich, wo du auf alle fünfzehn Positionen bzw. Klangstücke zugreifen kannst und damit die entsprechenden Samples aus dem Archiv und die jeweiligen kompositorischen Parameter reinlädst. Direkt daneben gibt es dann eleganterweise den entsprechenden Subtext dazu, der die narrativen Vorgaben enthält.

Essl: Die folgende Ebene bezieht sich auf das Ausgangs-Sample selbst und enthält Anweisungen, wie die daraus gewonnenen Klangkörner strukturiert sind, wie groß sie sind, wie weit sie sich

überlappen können und wie stark sie in ihrer Tonhöhe verändert werden können.

Krüschemper: Darunter liegt die dritte Ebene, die du als Herzstück beschrieben hast.

Essl: Das sind diese fünf verschiedenen »Granulierer«, die allerdings nicht alle zur gleichen Zeit laufen. Es läuft immer der ganze rechte, das ist sozusagen der rote Faden. Dort wird der Klang auch nicht transponiert, sondern in seiner Originalgestalt gespielt, auch wenn er in Körner zerlegt ist. Und diese anderen vier Granulierer, die zum Teil auch das Ausgangs-Material transponieren können, werden von einem Modul, das ich »conductor«, Dirigent, nenne, immer wieder zu- und abgeschaltet. Es ergibt sich dadurch, dass immer wieder eine Schicht dazukommt oder wegfällt und so fließende strukturelle Verdichtungen und Verdünnungen entstehen.

Krüschemper: Mir gefällt so gut daran, dass du über dieses Modul eine Balance zwischen Referenzklang und freier Komposition gefunden hast. Kann ich das so vereinfachend sagen? Das hat schon etwas mit diesem Modul ganz rechts zu tun, das den roten Faden bildet?

Essl: Absolut ja.

Krüschemper: Und von dem Herzstück aus kommt man dann in die vierte Ebene des sozusagen Atmosphärischen, was den entstandenen Klang noch einmal einfärbt.

Essl: Das ist so ganz gut beschrieben. Es ist so eine Art Filtersystem, wo verschiedene Arten von Klangveränderungsprozessen eingesetzt werden, deren Intensitäten wiederum einstellbar sind. Das heißt aber, eine jeweils eingestellte Intensität definiert nur, wie stark die Veränderung maximal sein kann. Innerhalb dessen gibt es wieder

Zufallsoperationen, die das Mischungsverhältnis dieser Effekte auch zeitvariant ständig ändern. Dieses Modul zum Beispiel ist ein Bandpass, der das hörbare Frequenzspektrum begrenzt und nur bestimmte Teile des Spektrums durchlässt, wodurch der Klang sehr stark reformiert werden kann und zum Teil völlig unkenntlich wird.

Das letzte Fenster enthält die Optionen zum Output, wie etwa Länge und Lautstärke der Stücke. Die Software generiert die Klänge, die dann vor Ort hörbar werden, als Soundfiles, die von einem eigens dafür entwickelten MP3-Player im Random-Mode abgespielt werden.

Amonat: Ihr hattet gesagt, dass ein Stück vier Jahre läuft, also die Regelstudienzeit eines Studenten an dieser Uni. Gibt es daher einen Anfang und ein Ende der Komposition?

Krüschemper: Na ja, das ist zunächst eine Formulierung bei der Vermittlung der extrem überdehnten Zeitlichkeit von »Air Borne« gewesen. Auch nach vier Jahren werden Klangkonstellationen neu und unvorhersehbar bleiben. Dadurch gibt es diesen Moment eines Endes dann gar nicht. Und auch was ich schon gehört habe, war ja von meiner eigenen Position auf dem Gelände abhängig, ob ich also gerade am Hörsaalgebäude oder am großen Windkanal stand. Bei dieser Zeitangabe ging es darum, dass die Komposition sich eben als Beziehungskörper sehr langsam entfaltet und sich damit an die Leute richtet, die vor Ort arbeiten und leben. Es ist doch auch total spannend, nach vielleicht drei Jahren endlich »Holzzerteilte Propellerluft atmen« zu hören. Man ist über Jahre neugierig geworden, was sich klanglich dahinter verbirgt und was da wohl herauskommen mag. Um seinen Freunden dann zu sagen: »Hey, ich hab' es endlich gehört, echt verrückt!«

Essl: Mich interessiert ja immer der Rezipient. Meine Erfahrung ist, dass alles, was über die Augen aufgenommen wird, analytisch

beurteilt und bewertet wird. Dies ist der natürliche Vorgang in unserem kognitiven System. Wenn man Bilder sieht, müssen diese analysiert werden, um verstanden werden zu können. Ein Beispiel: Das Baby kommt auf die Welt und alle sagen, es kann ja noch nichts sehen. Es hat zwar ein voll ausgebildetes Sehorgan, aber es hat noch nicht gelernt, die Wahrnehmungsreize zerebral zu verarbeiten. Es muss erst die Bedeutung dessen erlernen, was sich da vor ihm bewegt. Ist es meine eigene Hand oder die Hand meiner Mutter? Nähe und Ferne – es ist alles ein Bewertungsvorgang, der erlernt werden muss. Das Sehen ist also etwas, das wir uns nach unserer Geburt angeeignet haben; etwas, mit dem wir die Außenwelt analysieren.

Das Hören dagegen beginnt schon im Mutterleib, bevor die Wahrnehmung über das Sehen stattfindet. Und da läuft sehr viel über das limbische System, was heißt, es geht nicht über den Cortex, wo bewertet und analysiert wird, sondern sozusagen über das Stammhirn – ich sage mal – direkt in die Seele. Das Hören ist ein ganz tief in unserem menschlichen Sein verankerter Sinn. Man kann sich ihm nicht entziehen. Wenn du etwas nicht sehen willst, machst du die Augen zu, du kannst aber nur sehr schwer die Ohren schließen. Deswegen glaube ich auch, dass das Hören mit so starken Emotionen verbunden ist.

Ich will einem Hörer in meinen Arbeiten immer etwas anbieten, das soweit offen ist, dass er darin Platz findet und sich wie in einem Garten bewegen kann. Letztlich möchte ich akustische Landschaften gestalten, sogenannte »soundscapes«: auditive Gartenanlagen, die voller Blumen sind, mit Wegen, Wasserläufen und lauschigen Plätzen, die aber auch ein wenig Unheimliches bieten, wo es dunkler und moosiger wird. Ich stelle den Leuten frei, diesen Garten in Besitz zu nehmen und sich darin zu bewegen.

Amonat: Aber wie begegnest Du dann dem äußeren visuellen Raum? Deine »soundscapes« sind ja oft, wie im Aerodynamischen Park, in solche Räume eingebettet. Sind diese für Dich eher sekundär?

Essl: Nein, sie sind es nicht, weil diese historischen Bauten mit ihrer starken Expressivität und ihrer strukturellen Gemeinsamkeit – den gekrümmten Betonstrukturen von Trudelturm, Windkanal und Motorenprüfstand – ein geschlossenes System bilden, welches stark ist. Ebenso stark ist die grüne Wiese und die darin aufgestellten fünfzehn himbeerroten Ellipsoide, die wie außerirdische Pilze wirken. Und ich glaube, dass dies dem Garteneindruck, dieser Idee der Klanglandschaft, sehr stark entgegenkommt. Man hat den Eindruck eines gewachsenen Gartens mit vielen Blumen und Beeren.

Amonat: Es ist das Verständnis, dass alles, was uns auditiv umgibt, Klanglandschaften mit eigenen Rhythmen sind, die sich auf sehr unterschiedliche Weise miteinander verweben können.

Essl: Das ist bei uns eigentlich recht subtil gelöst. Dadurch, dass die einzelnen Klangstrukturen relativ selten vorkommen und langsam ein- und ausgeblendet werden, treten die Umweltgeräusche wieder in den Vordergrund. Dadurch glaube ich, dass man die Außengeräusche anders wahrnimmt – als Teil der Arbeit selbst.

Krüskenper: Das Konzept eines Konzerts, das ich in diesem Zusammenhang weiterführend finde, ist Stockhausens »Sternklang – Parkmusik für fünf Gruppen«. Innerhalb einer Parklandschaft spielen verschiedene Gruppen. Die Besucher flanieren hindurch, dann bringt ein Musiker von einer Gruppe eine Melodie zu einer anderen und dieser Klangkörper greift sie auf und führt sie weiter. Dabei liegt man auf der Wiese und betrachtet die Sterne.

Diese entspannte Haltung, diese weichen Formen der Bewegung bilden auch einen unterschwelligeren Teil in »Air Borne«, wie ich finde. Daher sind die Ellipsoide auch so positioniert, dass man die Wege verlassen muss und immer in eine leicht kurvende Bewegung gebracht wird, um die Texte zu lesen und so in bestimmte Bildpositionen gerät, die mit der Musik eine Übereinstimmung haben. Das ist vom Raum und vom Bildnerischen gedacht und hat doch fast etwas Choreografisches, diese Bewegungen der Menschen auf der Wiese.

Amonat: Wie bist du auf die Form der Ellipsoide gekommen?

Krüschemper: Meine Überlegungen reichten zunächst von nicht sichtbaren Lautsprechern bis hin zu visuell sehr präsenten Objekten. Die Lösung war dann eine Form, die sehr offensichtlich ein Klangkörper ist. Ich erinnere nur an die Kugellautsprecher der siebziger Jahre, die ja aus der Idee entstanden, den Klangwellenverlauf als Form nachzubilden. Diese Freude am Technischen ist ein Aspekt. Aber diese Ellipsoide empfinde ich auch als sehr aerodynamisch.

Amonat: Sie erinnern mich an die Form unbekannter Flugobjekte, die aus der Vergangenheit kommend gelandet sind, um uns etwas zu erzählen.

Krüschemper: Ja, sehr passend. Eine Assoziation, die ich mag. Ihre Proportionen entstanden aus der Überlegung, wie ich mich mit meinem menschlichen Maßstab dazu in Beziehung bringe, beim Drumherumgehen, beim Anlehnen auf der Wiese. Kann ich darauf sitzen? Gar drauf springen? Oder lasse ich es lieber, weil ich offensichtlich dabei abrutschen würde? Obendrauf ist jedenfalls ein Edelstahlkopf, in den die Texte eingraviert sind. Zum Teil aus Graffitienschutzgründen, aber eben auch als historischer Bezug: In der Anfangsphase wurden auf dem Flughafenareal Johannisthal an Stellen, wo Menschen beim Absturz ums Leben kamen, Metallplaketten als Erinnerung in den Boden eingelassen.

Amonat: Karlheinz hat vorhin erzählt, dass das Kind im Mutterleib als erstes hört und sich erst nach der Geburt das Sehen ausbildet. Wenn ich mir einen Film mit geschlossenen Augen »anschaue«, kann ich durch die Filmmusik Szenen als besonders bedrohlich oder aber als glücklich empfinden. Interessant wird es, wenn die Musikbegleitung nicht empirisch eingesetzt ist, sich also eine Szene auf einem Klangteppich bewegt, die aufgrund meiner Erfahrung mit diesem nicht emotional übereinstimmt. Wenn ich dies sehend verfolge, kann ich mir gut vorstellen, dass der Klang stark genug ist, um das visuelle Bild zu beeinflussen. Das heißt, dieselbe Szene mit einer anderen Musik kann mir das genaue Gegenteil suggerieren. Es scheint, als ob ein größeres Vertrauen in der akustischen Wahrnehmung vorhanden ist.

Krüschemper: Mir fällt eine Szene in Tarkovskijs »Stalker« ein, wo die Protagonisten mit der Draisine in die verbotene Zone fahren. Es ist über lange Zeit ausschließlich ein monotones Rattern zu hören, eigentlich eher ein nervtötendes Außengeräusch, aber es hat die Wirkung, während der Fahrt zu etwas Drängendem, Metaphysischen zu werden, das letztlich in einen meditativen Trancezustand hinüberführt, in eine andere Realität. Dabei mischen sich ganz fein Quietschgeräusche der Schienen unter, die zu dieser eindringlichen Dramaturgie beitragen. Hier wird – wie in »Air Borne« auch – der untergegangenen industriellen Arbeitswelt ein neuer Soundtrack unterlegt. Das ist schon in einem gesellschaftlichen Sinn symbolisch.

Amonat: Das ist eine unglaublich lange Einstellung. Der ganze Film läuft ja eigentlich in Echtzeit ab. Der Rhythmus des Alltags ist sowieso ein vollkommen anderer als der mediale Rhythmus. Aber dieser hat sich auch verändert. Da braucht man sich nur ältere Filme anzuschauen, keine Filmkunstwerke, sondern den ganz banalen Fernsehfilm. Das wirkt heute richtig einschläfernd. Und das wiederum zeigt, dass auch unser Alltag an Tempo zugelegt hat. Es scheint so, als ob die mediale Wirklichkeit als

Taktgeber die täglichen Akkorde schneller anschlägt, damit wir uns nicht langweilen. Und fast unbemerkt und nebenbei erhöhen wir unsere eigenen Frequenzen. Bewusst wird das nur in der zeitlichen Differenz. Da erscheint »Air Borne« wirklich wie ein UFO aus ferner Zeit, mit einem Rhythmus, der uns schon lange nicht mehr umgibt.

Krüschemper: Das finde ich einen sehr schönen Gedanken.

Amonat: Ich kann mir für diese Arbeit pro Semester einen konzertanten Rahmen vorstellen, ein bewusst erlebtes Konzert mit aufgestellten Stühlen und so weiter. Alle Umgebungsgeräusche innerhalb dieser Stunde sind integraler Bestandteil des Konzerts und verweben sich mit der zufallsgenerierten Komposition der 15 Ellipsoide. Und wenn nur sehr wenig zu hören ist und die Stille dominiert, dann sollte es so sein, was ich allerdings nicht glaube. Das ist nur eine Frage der eigenen Sensorik. Dies wären dann alle Uraufführungen; kein Konzert gleiche dem anderen. Man könnte solch ein »Konzert« auf einen Termin nahe dem Semesterauftakt legen: Die Studenten begrüßen ihren Studienort, indem sie ihm zuhören. Das wäre doch ein schöner Einstieg. Und ein gelungenes Beispiel integrativer Kunst.

www.krueskemper.de

© Stefan Krüschemper