

Kirsten Reese

Mediales Komponieren im Raum Konstellationen und Wirkungen

I. Hörerfahrungen und spezifische Wirkungen im medialen, raumbezogenen Komponieren

Als Komponistin und Klangkünstlerin arbeite ich mit medial gespeicherten, über Lautsprecher reproduzierten Klängen. Dennoch interessieren mich, auch als Rezipientin, insbesondere spezifische, einzigartige Hörerfahrungen – *Hörerfahrungen, die nicht medial reproduzierbar sind*. Im Grunde ist natürlich jede Hörerfahrung einzigartig; auch Arbeiten mit gespeicherten Klängen, mit fixed media, sind beeinflusst von der Klangcharakteristik der abstrahlenden Lautsprecher, Anzahl und Position der Lautsprecher im Raum, Position der Hörenden im Verhältnis zu den Lautsprechern, von der Akustik des Raumes und nicht zuletzt von der jeweils anderen individuellen Wahrnehmung und inneren Bewertung der Hörenden. Dennoch ist es die gleichzeitige Präsenz von Klangereignis und Hörenden, die „aufgeladene Anwesenheit“ von Klang und Klangwahrnehmung im Hier (Raum) und Jetzt (Zeit), die den Fokus meines Denkens über Komposition im Raum bildet.

Nicht medial vermittelte Hörerfahrungen

Vorangestellt seien einige persönliche Erinnerungen an nicht medial vermittelte Hörerfahrungen in Klangumgebungen im Freien, insbesondere in landschaftlichen Räumen – Hörerlebnisse, die mich nachdrücklich beeindruckten, da sie eine besondere Dimension der räumlichen Wahrnehmung beinhalteten:¹ Bei einer Übernachtung im Zelt im australischen Outback hörte ich im Morgengrauen aus den umgebenden Bäumen eine Vielzahl von Kookaburras lachend und gackernd singen. Über eine relativ geringe Distanz gab es eine erstaunliche Tiefenstaffelung und feinste Differenzierung hinsichtlich der Ortung im Raum. Wesentlich größere Entfernungen bestimmten ein Erlebnis in den österreichischen Bergen während eines Silvesterfeu-

erwerks: Die Echos der Knaller wanderten durch die Täler; das Echo jedes einzelnen Feuerwerks hörte man aus fünf bis sechs gänzlich anderen Richtungen, bis nach einer gefühlten Ewigkeit das letzte Echo aus der fast entgegengesetzten Richtung des Ursprungs klangs ertönte. Wiederum auf einen sehr kleinen Raum begrenzt war das äußerst leise und feine Knicken und Knacken im Schilf an einem gefrorenen See in Brandenburg; der Klang entstand an der Stelle, wo das Schilfrohr aus dem Eis herausragte und dort die Eisoberfläche fast unmerklich bewegte. Ein Beispiel für beeindruckende Hörerfahrungen im urbanen Raum ist der Klang von Schritten und Stimmen in Venedig, das Soundscape ist wegen des fehlenden Autoverkehrs und der engen, verwinkelten und stark reflektierenden Gassen besonders ‚durchhörbar‘. Ein Beispiel für einen außergewöhnlichen Innenraum ist die Kuppel der ehemaligen Abhörstation auf dem Teufelsberg in Berlin. In der Kuppel hört man (meiner Wahrnehmung nach) an einer bestimmten Stelle nahe der Mitte des Raums beim Sprechen die eigene Stimme ungefähr 10 cm schräg über dem rechten Ohr. Der lange Nachhall in der Abhörkuppel lässt sich aufnehmen (Klangbeispiel 1), die Ortung der Stimme dagegen nicht. Sie ist ebenso wie die Spezifität der anderen Hörerfahrungen, die ich hier versucht habe zu beschreiben, medial nicht reproduzierbar. Im übrigen ist Murray Schafers Definition eines Hi-Fi („high-definition“) Soundscapes als einer Klangumgebung mit einem hohen Grad an Differenzierung (die er nicht zuletzt im Hinblick auf den Unterschied zwischen landschaftlichem und städtischem Soundscape entwickelte) auch in dem Zusammenhang der räumlichen Hörwahrnehmung nach wie vor hilfreich.²

Klangbeispiel 1: Akustik in der Kuppel der ehemaligen Abhörstation auf dem Teufelsberg Berlin
(© Kirsten Reese, auch für alle folgenden Klangbeispiele)

Medial vermittelte Hörerfahrungen in Bezug auf unterschiedliche Lautsprecherkonstellationen

1. Nach wie vor dominiert in unserem Verständnis und in der Praxis der medialen Wiedergabe von Klang die *Verwendung von Lautsprechern als Abbildungssystem*. Klang soll möglichst originalgetreu bzw. echt oder real aufgenommen und für verschiedene Abhörsituationen optimiert wiedergegeben werden. Dass selbstverständlich jede noch so naturgetreue Aufnahme, mediale Produktion und Wiedergabesituation eine Interpretation ist, die gestalterische Formung (und sei es nur in Bezug auf die verwendeten Lautsprechertypen) beinhaltet, rückt in unserem Bewusstsein bei der Wahrnehmung von Hören von Klang aus Lautsprechern meist in den Hintergrund. (Etwas anders ist es im Hinblick auf Popmusik, wo klar ist, dass die mediale Produktion die Musik mitgeneriert.) In der abbildenden Klangwiedergabe ist die räumliche Erfahrung virtuell, d. h. Erfahrungen von räumlicher Ortung, Richtung und Entfernung werden virtuell im Verhältnis der Ohren zu den Lautsprechern (zwei Lautsprecher in der klassischen Stereophonie) hergestellt. Neuere Entwicklungen wie die Wellenfeldsynthese basieren nicht auf einer virtuellen Klangortung, gehen aber dennoch von einer idealen räumlichen Darstellung und Nachbildung aus.

2. In der im Umfeld von Musikhochschulen, Universitäten und großen Studioinstitutionen entstandenen sogenannten „akademischen“ elektronischen Musik haben sich über Jahrzehnte Normen der Verräumlichung wie die 8-kanalige *Spatialisierung* herausgebildet (obwohl schon in den Frühzeiten der elektronischen Musik mit anderen Anordnungen experimentiert wurde). Die Klänge „im Raum“ zu platzieren heißt meistens, die Lautsprecher um das Publikum herum zu positionieren; der „sweet spot“ wie in der Stereophonie bzw. die ideale Hörposition in der Mitte des Raums existiert noch. Auch in anderen Hardwaresystemen (z. B. halbkugelförmige Anordnungen wie der *Klangdom* des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe mit 43 Lautsprechern) und Softwaretechnologien (Ambisonics) werden polyphone Klangbewegungen virtuell errechnet und wiedergegeben. Damit

verbunden ist ein ästhetisches Ideal, das sich an der Erzeugung eines homogenen Klangbilds orientiert.

3. Im Unterschied dazu sind beim *Lautsprecherorchester*, etwa dem historisch-prototypischen Acousmonium des GRM in Paris, die Lautsprecher nicht im Raum verteilt, sondern auf einer Bühne, vor dem quasi „von außen“ hörenden Publikum, platziert.³ Es werden Lautsprecher mit unterschiedlichen Klangcharakteristiken verwendet, die *Lautsprecher werden zu Instrumenten*, gespielt von einem Interpreten bzw. einer Interpretin am Mischpult.⁴

4. Bei *Installationen* von Klangarbeiten werden jeweils für eine Arbeit spezifische Anordnungen von Lautsprechern (oder anderen Klangerzeugern/Schallanregern) im Raum arrangiert. Sie unterscheiden sich hinsichtlich Anzahl, Größe, Aussehen, Klangcharakteristik. Oft sind den Lautsprechern diskrete Kanäle zugewiesen, bzw. es wird mit vielen Kanälen und Lautsprechern gearbeitet (z. B. In Robin Minards Installationen mit Piezos⁵). Der einzelne Lautsprecher oder eine Lautsprecherkonstellation wird zum Klangobjekt; die Übergänge zwischen Klanginstallation und Klangskulptur sind fließend. Wesentlich ist die tatsächliche Verortung von Klängen im Raum, nicht das Verhältnis virtueller Klangquellen. Der Raum an sich rückt in den Fokus, durch das Einbeziehen von Reflexionen und Klangcharakteristiken des Raums, seine architektonische Gestaltung und andere den Raum definierende Aspekte (s. u.). Der Raum ist nicht mehr, wie in den oben genannten Aufführungssituationen, eine *black box* – so kann man als Publikum nicht mehr die Augen schließen, um nur zu hören; andere Sinne sind einbezogen. Mehr noch, die Hörenden können, indem sie sich im Raum bewegen, eine individuelle und sich verändernde Position zu den Klangquellen im Raum einnehmen. Installationen können in Aufführungen bespielt werden (Konzert-Installation, Klang-Raum-Performance). Ein besonderes Format entsteht, wenn Klangquellen bewegt werden, z. B. in Kaffe Matthews *Sonic Bikes-Projekt*⁶ oder in *Phantom Synchron* (s. u.), bei dem das Publikum die Lautsprecher in speziell konstruierten Boxen durch den Raum trägt.

Kirsten Reese, *Lotussound* (2010), Lautsprecherchassis

Wirkungen bei nicht-virtuellen Lautsprecherkonstellationen

1. Ein Effekt von Materialität stellt sich ein, wenn ein Lautsprecher so bespielt wird, dass die Physikalität des Klangs im Vordergrund steht. Dies kann ein Fiepen sein, ein Grisseln, ein wummernder Basston, ein metallisches Nachklingen – Klänge, die entstehen, wenn der Lautsprecher mit einem diskreten Kanal (solo) bespielt wird, oder die Art des Klangs sich besonders mit dem Lautsprechertypus verbindet. Auf die räumliche Wirkung bezogen bedeutet dies eine Verortung des Klangs im Lautsprecher, die man entweder von einer bestimmten Zuhörerposition aus (als tatsächliche Nähe und Entfernung) wahrnimmt oder indem man sich den Klangquellen nähert.

2. Damit zusammen hängt ein Effekt von *Anthropomorphismus*: Die Lautsprecher werden lebendig, durch ihre spezifischen Klänge aber gegebenenfalls auch durch ihre Form, ihr Aussehen (z. B. die Kleinheit und Fragilität der Lautsprecher bei Rolf Julius). In meiner Arbeit *Der tönende See* hing die anthropomorphe Anmutung damit zusammen, dass sich die Lautsprecher bewegten. 22 Lautsprecher schwammen in Schüsseln über einen See und näherten sich einzeln dem am Ufer sich aufhaltenden Publikum.

3. In installativen, raumbezogenen Arbeiten haftet der Klang dem Lautsprecher an, kann sich aber auch in der Beziehung zweier oder mehrerer Lautsprecher herstellen (dennoch auf andere Weise als die virtuellen Klangbewegungen in den oben beschriebenen Set-Ups), z. B. in dem am Boden arrangierten Tableau von Christina Kubisch beispielsweise in ihrer Arbeit

*Diapason*⁹. Dass gleiche Klänge gleichzeitig erklingen, macht in einer virtuellen, abbildenden Lautsprecherprojektion keinen Sinn. In raumbezogenen Arbeiten können identische Klänge hingegen an unterschiedlichen Positionen im Raum oder über unterschiedliche Lautsprechertypen abgespielt werden; es ergibt sich eine komponierte Differenz, die den Raum oder die Klangartikulation betont.

4. Klanggebilde: Max Neuhaus hat Installationen geschaffen, in denen der Klang eine gegebene Struktur umhüllt oder sich an sie anschmiegt, etwa die Berner Fußgängerbrücke in *Suspended Sound Line*⁹. In meiner Installation *Lotussound* wurden in sieben Arealen des Gartengeländes *Lotusland* von Ganna Walska in Santa Barbara, Kalifornien mehr als 60 Lautsprecher installiert. Im Parterre-Garten wurden in Konstellationen von ein bis vier Lautsprechern elektronisch transformierte Klänge fließenden Wassers so positioniert, dass sie sich mit dem realen Plätschern der dort vorhandenen zahlreichen Brunnen verbanden. In einer Konstellation mit zwei Lautsprechern experimentierte ich mit Panning-Effekten bis ein „Klangbogen“ entstand, eine dreidimensionale, nach oben schwingende Form. Im Vorfeld experimentierte ich in meinem Studio mit den konkret verwendeten Lautsprechern und ihrem Abstand zueinander und passte die Klänge vor Ort an. Dieses hörende Experimentieren und Verifizieren an dem Ort der Installation beschreibt Max Neuhaus (in Bezug auf seine Installation *Times Square*¹⁰) als das notwendige Vorgehen bei seiner raumbezogenen Arbeit.

Klangbeispiel 2: Klangbogen – dreidimensionales Wasserplätschern aus *Lotussound* (2010)

Kirsten Reese, *Lotussound* (2010), Konstellation mit zwei Lautsprechern für Klangbogen

II. Korrespondenzen mit dem Raum – anhand von Beispielen aus meinen Arbeiten

Akustik, Topografie, akustische Rekreation, besondere Strukturen

Viele meine Arbeiten sind für eine Aufführung oder als temporäre Installationen im Außenraum konzipiert. Immer wieder konnte ich feststellen, wie hier besonders interessante Wechselwirkungen zwischen dem Raum und den hinzugefügten, „künstlichen“ Klängen entstehen, bedingt durch die akustische Komplexität der – landschaftlichen oder urbanen – offenen Räume. Trotz vieler Erfahrungen mit dem Arbeiten im freiem Raum stellen sich akustische Effekte ein, die nach wie vor überraschen. Sie hängen ab von den gegebenen reflektierenden Strukturen (Berge, Wasser, Bäume und Wälder in Landschaften, Gebäude in der Stadt), von Topografie, Windrichtung und -intensität, Temperatur, Grundlautstärkepegel der existierenden Klangumgebung usw.

Die kollektive Landschaftskomposition *Vor dem Tag*¹² ereignete sich in der Nacht vom 13. auf den 14. August 2010 zwischen drei Uhr morgens und Sonnenaufgang auf der Schafmatt, einem Berg im Vorjura in Basel-Land. Ausgehend von einem gemeinsamen Konzept für eine nächtliche Publikumswanderung entlang eines etwa 5 km langen Weges entwickelte ich die kompositorische Ausarbeitung des ca. 30-minütigen Aufgangs zur Bergkuppe. Am Publikumsweg befanden sich zehn Stationen mit jeweils vier bis zehn kleinen Lautsprechern. An einer Station, einer Wiese am Hang, lagen vier kleine Lautsprecherchassis (Durchmesser 8 cm, diesen Lautsprechertyp habe ich auch in anderen Arbeiten häufig verwendet, siehe Foto *Lotusound*). Es waren rufende Stimmen und Geräusche einer Skiabfahrt zu hören, die ich im Winter an demselben Ort aufgenommen hatte. Das Soundscape (Klangbeispiel 3) klang täuschend „echt“ (was selbst Fachleute im Publikum verblüffte). Die Wirkung ergab sich aus dem Zusammenspiel der Klangcharakteristik der selbst offen klingenden Lautsprecher (ohne deren die Schallabstrahlung bündelnden Gehäuse) und dem Klingen über die offene Fläche, aus der Entfernung der Lautsprecher zueinander und ihrer Entfernung zum Publikum, das sich in einem Abstand von einigen Metern auf dem Weg aufhielt. Die

Positionen der Lautsprecher wurden beim Aufbau experimentell ermittelt. In der Aufführungssituation kam hinzu, dass man die Lautsprecher in der Dunkelheit der Nacht nicht sehen konnte. Eine weitere Station befand sich an einer kleinen Kuppe, an der man tagsüber eine Aussicht ins Tal hatte. Verfremdete Fragmente von Chorgesang (das Oltinger Lied, gesungen vom Chor des quasi zu dem Gebiet gehörenden Dorfes Oltingen) erklangen hier wie aus weiter Ferne, obwohl die Lautsprecher nur ca. 1 m vor den Hörenden im Gras lagen (Klangbeispiel 4). Die Distanz, die man in der Dunkelheit nur erahnen konnte, war als topografische Gegebenheit und als akustische Raumerfahrung zu spüren; man empfand eine „offene Stelle“, die sich mit den komponierten Klängen verband. Ähnlich war es an einer weiteren Station, einer Absenkung im Weg, einer Art Mulde, in der unmittelbar eine größere Feuchtigkeit zu spüren war. Hier erklangen transformierte Geräusche der historischen, durch ein Wasserrad betriebenen Säge in Oltingen und auch hier verbanden sich die gehörten Klänge mit der räumlich-topografischen Erfahrung des Ortes. Die Klanginstallation nahm landschaftliche und akustische Gegebenheiten auf, die sich für die Zuhörer mit Wahrnehmungen der Topografie verbanden, verdichtete die Atmosphäre (nach Gernot Böhme¹³) und fügte eigene Schichten hinzu (abgeleitet von der geschichtlichen Überlieferung, von von Menschen hinterlassenen, erinnerten, imaginierten Geschichten mit und in dieser Landschaft).

Klangbeispiel 3: *Vor dem Tag* (2010), Soundscape Skiabfahrt

Klangbeispiel 4: *Vor dem Tag* (2010), Station ins Tal

Die in ihrer Ausprägtheit überraschende Erfahrung des Erklings des Skihangs auf der Schafmatt in *Vor dem Tag* kann als Rekreation einer realen akustischen Situation beschrieben werden (auch wenn eine Nachbildung nicht intendiert war). Ähnliches passierte über die mobilen, vom Publikum getragenen und bewegten Lautsprecher in *Phantom Synchron*.¹³ Am ersten der sechs Aufführungsorte im Wimaria Stadion verteilte sich das Publikum mit 40 mobilen Laut-



Kirsten Reese u.a., *Phantom Synchron* (2015), Wimaria Stadion, Publikum mit mobilen Lautsprecherboxen

sprechern auf der Rasenfläche, auf der Tribüne, am Weitsprunggraben usw. Es erklangen u. a. Ausschnitte der berühmten Rede von Barack Obama zur Trauerfeier von Nelson Mandela im Stadion von Johannesburg, Stadionsprecheransagen und Fangesänge sowie andere Archivaufnahmen aus wesentlich größeren Sportstadien. Derselbe Klang, um Bruchteile von Sekunden versetzt, ertönte aus vielen Lautsprechern an unterschiedlichen Orten im Stadion. Die Kopplung mit der realen Anwesenheit in einem echten Stadion führte dazu, dass man sich tatsächlich in die Akustik eines Stadions (nur wesentlich größer, wie die Stadien, aus denen die Aufnahmen ursprünglich stammten) versetzt fühlte – bei einer Stereo-Projektion würde einem immer bewusst bleiben, dass es sich um die akustische Abbildung eines Stadion-Raums handelt.

Eine besondere räumlich-akustische Erfahrung von Entfernung bot der *KlangBallon*¹⁴ für drei davonschwebende Trompeten in einem Heißluftballon, GPS-Daten und mobile Lautsprecher an einem frühen Morgen im September 2010. Während des Ballonaufbaus fand eine Performance mit 16 Musikern und elektronischen Klängen aus mobilen Lautsprechern statt. Nach Abheben des Ballons spielten die drei Trompeten eine Komposition mit Tönen basierend auf den Koordinaten der unter ihnen liegenden, vorbeiziehenden Landschaft. Vom Ballon wurden GPS-Daten gesendet, die am Boden in Synthesizerklänge verwandelt wurden; die Lautsprecher spielten elektronische Akkorde, die auch die gesendete Höhenangabe des GPS-Moduls miteinbezogen. Die sich immer mehr entfernenden Trompetenklänge waren in der Morgenstille, ohne



Kirsten Reese, *no voice audible but that of the sea on the far side* (2013), Publikum im Cofferdam-Zylinder

störende Hindernisse, noch immens weit hörbar; die akustische Wirkung der sich entfernenden Trompetenklänge war tatsächlich „unerhört“.

Klangbeispiel 5: *Klangballon* (2010), sich entfernende Trompetenklänge im Heißluftballon

Die vierkanalige Arbeit *no voice audible but that of the sea on the far side*¹⁵ war in einer „cofferdam“ genannten zylindrischen Struktur im Hafen von Aarhus installiert. Der Zylinder, eigentlich als Prototyp zur Unterwasserschalldämpfung entwickelt, hat eine spezifische Akustik, die geprägt ist von einem langen, sphärischen, jedoch sehr transparenten Hall. In dem nach unten und oben offenen Zylinder hörte man neben den Klängen der Installation das Soundscape des Hafens und der Stadt, auf ungewöhnliche Weise gedämpft, quasi „beschattet“ durch die Wand des Zylinders, jedoch trotzdem oben und unten durchlässig.

Cofferdam am Hafen von Aarhus





Kirsten Reese, *Zoobrücke* (2012), Fußgängerbrücke

Konstituierung eines Raumes durch Klang

Der Raum bestimmt das Hören von installierten Klängen in eben diesem Raum. Umgekehrt kann die Installation von Klängen einen Raum aber auch konstituieren, durch akustische Markierung und Begrenzung eine Geschlossenheit im offenen Außenraum herstellen. Hierzu zwei Beispiele:

Für *Vexierklang Hardenstein*⁶ wurden mehr als 30 Lautsprecher an der Ruine der Burg Hardenstein in Witten installiert. Das Gelände hat, zwischen Ruhr und Wald, landschaftlichen Charakter; mein Eindruck bei einem ersten Recherchebesuch war jedoch, dass es stark von der Nutzung als Naherholungsgebiet geprägt war. Die Ruine war von einem Baugerüst umgeben, die Pfade waren ausgetreten, das Gelände wirkte fast ein bisschen schäbig. Nach der Aufführung hoben Zuhörer jedoch den besonders atmosphärischen, „schönen“ Ort hervor. Das Empfinden des Publikums spiegelt wider, dass über die Positionierung der Lautsprecher durch akustische Eingrenzung ein definierter Raum entstand, und darüber hinaus die Verbindung mit den komponierten Klängen eine Vereinheitlichung und atmosphärische Artikulation oder sogar Verwandlung des Ortes bewirkte.

Bei dem Kopfhörer-Audiowalk *Zoobrücke*⁷ gingen die Zuhörer mit Kopfhörern über eine Fußgängerbrücke, die Areale des Karlsruher Zoos überquert. Der Weg hin und zurück dauerte 20 Minuten. Die Arbeit stellte durch die genaue zeitliche und räumliche Eingrenzung eine starke Formung eines alltäglichen Weges dar, denn die Brücke wird von Fußgängern als

Verbindung zweier Stadtteile genutzt. Sie ist aber bei genauerer Wahrnehmung etwas Besonderes, nicht nur weil sie in der Mitte geradewegs über das Elefantengehege des Zoos führt. Wenn man über die in grazier 1950er-Jahre Architektur gebaute Brücke geht, erfährt man ihre elegante Kurve, die sanfte Steigung und Senkung so, als ob man über den Zoo schwebt. Bei der Erarbeitung des Projekts konnte ich beobachten, dass Menschen beim Überqueren der Brücke oft eine Weile Halt machten und sich umschaute. Insofern war das „Herausgehoben-Sein aus dem Alltag“, das kontemplative Sinnieren, an diesem Ort schon angelegt. Wie bei *Vexierklang Hardenstein* kommentierten BesucherInnen den außergewöhnlichen, schönen Ort. Es ist Teil der künstlerischen Arbeit, solche „Schönheit“ überhaupt erst zu finden und dann herauszustellen. Durch die Akzentuierung von Vorhandenem findet eine Formgebung, eine ästhetische Transformation statt.

„Passende Klänge“ – Inhaltliche Kongruenzen, Verstärkungen, Gegensätze

Neben den auditiven, visuellen, anderen sensorischen Charakteristiken (Jahreszeit, Tageszeit, Topografie, Temperatur, Feuchtigkeit, Gerüche), auf die ich bisher eingegangen bin, sind es soziale und historische Aspekte, die den Raum bestimmen: was hat in einem Raum stattgefunden, wie wird er aktuell durch Menschen genutzt und welche Themen lassen sich daran anknüpfen. Das Beispiel der Zoobrücke zeigt, wie vielfältig das eingebundene Klangmaterial sein kann. Anknüpfend an den Ort setzte sich die Arbeit mit dem Thema Zoo–Tier–Mensch auseinander und enthielt folgendes heterogenes Audio- und Textmaterial: Textpassagen aus kulturwissenschaftlichen Essays (u. a. John Berger: *Warum sehen wir Tiere an?*), gesprochene Textdokumente, erfundener Text fiktiver Figuren, Erinnerungen von Karlsruher/innen an Eindrücke früherer Zoobesuche, Tierlaute aus Klangarchiven, elektronische Musik u. a. generiert aus archaisch anmutenden Tiersamples des historischen digitalen Fairlight-Samplers und Synthesizers, und nicht zuletzt Aufnahmen des vorhandenen Soundscapes inklusive teils exotischer Tierlaute (Wasservogel, Seehunde, Pfauenrufe) und Gesprächsfetzen von Zoobesuchern.



Kirsten Reese u.a., *Hört auf diese Stadt* (2013), im Allee Center Magdeburg

Ein wichtiges Ausgangsmaterial waren also Aufnahmen des Ortes, an dem die Arbeit später aufgeführt wird. Wenn solche Aufnahmen später über die künstlerische Arbeit zurück in den Raum gespielt werden, kann man von einer Art *Rücküberführung* sprechen. Sie scheinen besonders gut zu passen, die kompositorische Arbeit verstärkt ihre Authentizität, durch die Auswahl besonders spezifischer Aufnahmen (beispielsweise das kurze „Hopp“ des Jugendweitsprung-Trainers im Weimarer Stadion im Thüringer Dialekt, das bei *Phantom Synchron* über mobile Lautsprecher an der Weitsprunggrube zurückgespielt wurde: Klangbsp. 6), und durch *Verdichtung*, wenn viele solcher Aufnahmen mit spezifischen, für den Ort besonders charakteristischen Momenten eingebunden werden. Auch wenn der/die Künstler/in zunächst im forschenden Gestus ziellos, quasi zufällig aufnimmt, fließt über die Konzepte der Arbeit bewusst oder unbewusst „Bedeutung“ in die Aufnahme ein. Es entstehen atmosphärisch dichte Aufnahmen wie das Ping-Pong-Spiel auf den eigentlich verwaisten Tischtennisplatten der ehemaligen Justizvollzugsanstalt für jugendliche Häftlinge am Schauplatz JVA für *Phantom Synchron*. Die Aufnahmen des Ortes „passen“ zu dem Raum, zugespitzt ließe sich behaupten, dass am Hang der Schafmatt Aufnahmen eines anderen Skihangs nicht so gut gepasst hätten. Manchmal passt auch ein nicht-passender Klang, bei *Phantom Synchron* erschien uns die Setzung eines bewussten Gegensatzes zur klassisch besetzten Atmosphäre am Römischen Haus im Ilmpark Weimar angebracht, es wurden in der Morgen-

dämmerung Archivaufnahmen vom Nordpol (mit einer übertrieben vögeligen Landschaft aus Vogelrufen) und zum Sonnenaufgang ein Raketenstart zugespielt.

Klangbeispiel 6: *Phantom Synchron* (2015),
Schauplatz Stadion, „Hopp“

Klangbeispiel 7: *Phantom Synchron* (2015),
Schauplatz JVA, Tischtennis

Kontexte. Komponieren mit dokumentarischem Material im Raum

Ein weiterer, letzter Aspekt zum Thema *Komponieren mit Klang im Raum* betrifft das Komponieren mit dokumentarischem Material im Raum. Ein Dokument ist ein Zeugnis eines in der Vergangenheit liegenden Ereignisses, und der Hörparcours *Hört auf diese Stadt!*⁸ bietet Beispiele dafür, wie historische Dokumente an die Orte, an denen sie stattgefunden haben, zurückgespielt werden. Die Arbeit, entstanden im Kontext einer Theaterinszenierung, fokussiert textbezogene Inhalte, beinhaltet aber spezifische kompositorisch-klangliche Aspekte, auf die ich hier eingehen möchte. Ein Text transportiert als Tonaufnahme, insbesondere als dokumentarisches Material, über den Klang und Ausdruck von Stimmen, über die Atmosphäre (Atmo) der Aufnahme, über den Klang des Mediums selbst andere Bedeutungen als nur den Textinhalt. Darüber hinaus stellen sich weitere auditive Erfahrungen ein, die mit dem Hören im Raum zu tun haben.

Der Hörparcours entstand anlässlich des 60. Jahrestages der nationalsozialistischen sogenannten Machtergreifung und thematisierte Spuren totalitärer Systeme in Magdeburg. Die Zuhörer liefen einen Weg durch die Stadt, der sich an historischen Ereignissen und städtebaulichen Veränderungen orientierte. An vielen Orten wurde auditives Archivmaterial (aus dem Deutschen Rundfunkarchiv) eingespielt, etwa ein Bericht über einen Besuch von Wilhelm Pieck in Magdeburg 1952 mit O-Tönen von Gesprächen mit Bürgern oder ein Bericht über den Wiederaufbau des Magdeburger Doms mit Orgelmusik und Steine-Hämmern just in dem Moment, in dem man um die Ecke bog und den imposanten Dom erblickte. Eine Rede Ernst Reuters, der zu diesem Zeitpunkt Bürgermeister

von Magdeburg war, über die kommunalpolitischen Aufgaben der deutschen Städte von 1932 erklang im hallreichen Foyer des Rathauses, eines der wenigen unzerstört gebliebenen Gebäude im Stadtzentrum. Mittels binauraler Spatialisierung wanderte die körperlose Stimme durch den über Kopfhörer aufgespannten Hörraum. Die Zuhörer nahmen eine *bestimmte Hörhaltung* ein, sie blickten nach oben, wandten sich der Stimme und der – visuell leeren – Raumdecke zu. Beindruckend war der weiche und eben nicht „nazihft herrische“, Klang der Stimme. Ein gelesener Zeitungsbericht schilderte plastisch, wie Ernst Reuter in genau diesem Gebäude 1933 von den Nationalsozialisten verhaftet und aus dem Rathaus geführt wurde. Obwohl ich die Dokumente vorher ausgesucht hatte, war ich selbst beeindruckt von der starken Wirkung der Verbindung des realen Ortes mit dem Wissen um das historische Geschehen, das genau hier stattgefunden hatte. Anscheinend bringt die erfahrbare Authentizität einen „ästhetischen Mehrwert“ hervor. Ähnliches stellte sich ein beim Hören des originalen Medienberichts an der Straßenecke, an der in den 1990ern eine Hetzjagd auf Ausländer durch die Magdeburger Innenstadt ihren Ausgang nahm. Das Einbringen eines wesentlich neutraleren Klangs bewirkte die Transformation eines realen Ortes über eine virtuelle akustische Ebene: Beim Gang im Winter über den leeren Marktplatz hörte man eine Aufnahme des Soundscapes des Marktes im Sommer, mit Verkäuferstimmen, die Gemüsepreise ausrufen usw. Zuhörer/innen schilderten immer wieder, wie sie dieser einfache „Effekt“ faszinierte. Eine weitere Technik/Strategie wurde im Einkaufszentrum Allee Center umgesetzt: Namen der dort vorhandenen Handelsketten (die sich in allen solchen Shopping Malls in Deutschland ähneln) wurden aufgezählt, was zu sehen war, wurde durch eine Stimme im Kopf ausgesprochen. Durch das einfache Aussprechen dessen, was man sieht, stellte sich eine Art doppelte Präsenz her, eine Dopplung von visueller und Hörwahrnehmung. Kommentare der Teilnehmer des Audiowalks zeigten darüber hinaus, dass das Geleitetwerden durch eine Navigationsstimme, die unsichtbare Kartografierung und rein auditive Orientierung in der Stadt, für sich schon eine starke ästhetische Erfahrung darstellte.



Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg, *Debatte* (2013), Ratssaal Donaueschingen

Debatte,¹⁹ eine 24-kanalige Klanginstallation für die Donaueschinger Musiktage 2013, ist ebenfalls eine Arbeit mit dokumentarischem Material. In der knapp einstündigen Arbeit erklingt fast ausschließlich Sprache als gesprochenes Wort, lediglich in den Überleitungen zwischen den Formteilen ertönen Soundtexturen aus von Sprache abgeleiteten/transformierten Klängen. In *Debatte* wurde viel stärker als in dem Hörparcours mit Sprache als dokumentarischem Material *strukturell komponiert*, insbesondere durch die räumliche Installation der Klänge. Eine räumliche Interaktion stellte sich auch über die Anwesenheit des Publikums her, wo sich die Zuhörer tatsächlich im Raum befanden, auf Stühle setzten, sich in der Nähe von Lautsprecherkörpern aufhielten usw.

Inhaltlich ging es bei *Debatte* um die Stimme und ihre Hörbarkeit im gesellschaftlichen Kommunikationsprozess: wann und wie man die Stimme erhebt in Auseinandersetzungen, politischen Debatten und Konflikten. Das gesprochene Wort erklang als Appell, Rede, Reflexion, Agitation, Predigt, in einer Diskussion, im Gespräch – Quellen waren historische Dokumente, Medienmitschnitte, von uns geführte Gespräche und Interviews. Zum einen ging es darum, was eine Stimme über die Bedeutung der Worte hinaus mitteilt, und wie sich historische, soziale, persönliche Kontexte vermitteln. Die jeweilige konkrete politische Situation stand nicht im Fokus, sondern es wurden solche historischen Reden und aktuellen Debatten bzw. Ausschnitte aus ihnen ausgewählt, in denen die Situation



Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg, Debatte (2013),
Publikum als Versammlung



Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg, Debatte (2013),
Monitorlautsprecher an den Tischen

des „Stimme Erhebens“ selbst reflektiert wurde. Die inhaltlichen Bezüge hatten also verschiedene Abstraktionsebenen, die gleichzeitig präsent waren. Die strukturell-kompositorische Arbeit mit dem Material verwendete einerseits die klassischen kompositorischen Techniken Auswahl, Verdichtung (nur einzelne Worte/Sätze), Wiederholungen usw., andererseits hatte sie wesentlich mit der Platzierung von Klangspuren im Raum zu tun.

Der Raum war der Rathaussaal im Rathaus Donau-eschingen und ein „found space“ (auf den uns Festivalleiter Armin Köhler hingewiesen hatte), der mit dem Inhalt der Arbeit perfekt korrespondierte im Hinblick auf die Funktion des Raums und seine konkrete räumliche Einrichtung. Die Anordnung der Stühle und Tische, die wir ließen, wie wir sie vorfanden, bildete in sich schon eine aussagekräftige Inszenierung: Eine Tischanordnung als Halbkreis mit 15 Stühlen (Debatte), gegenüber ein Tisch mit einem (präsidialen) Stuhl, an dem nochmals vier Stühle stehen (Tribunal, Verhör). Zwei weitere, getrennte Situationen: ein Tisch mit vier Stühlen (Konversation, Gespräch) und drei einzelne Stühle nebeneinander (Beobachter). Kompakte Lautsprecher auf Stativen wurden diesem Arrangement zugeordnet, versteckte Lautsprecher (Körperschallwandler) wurden unter den Tischen, an einem Aktenordner, an den Holzvertäfelten Wänden, an einem Kronleuchter angebracht. Es gab ein Megafon, Lautsprecher in Nebenräumen und einmal pro Durchlauf erschallte über Hornlautsprecher vom Balkon eine Stimme auf dem Platz vor dem Rathaus. Die räum-

liche Komposition etablierte Verhältnisse zwischen den verwendeten Lautsprechertypen (Präsenz) und der Positionierung der Stimmen (wer spricht aus welchem Lautsprecher, welche Stimme kommt aus der Wand, von unter dem Tisch, aus dem Nebenraum) – ein räumlicher Kontrapunkt wurde etabliert. Die zeitliche Komposition der Stimmen bestimmte, wie sich Klänge überlagerten und im Raum verbreiteten. Dichtgrade, auch im schnellen Wechsel, entstanden durch das Abspielen des gleichen Klangs aus mehreren Lautsprechern, Intensität und Dringlichkeit ausdrückend. Die Überlegungen einer Psychoanalytikerin – mit einem ausgeprägten ‚Singsang‘ in ihrer Stimme, der den inneren Raum der Psyche spiegelte, den sie beschrieb – wanderten in einem fugierten Einsatz durch die sieben Lautsprecher des Tischhalbkreises.

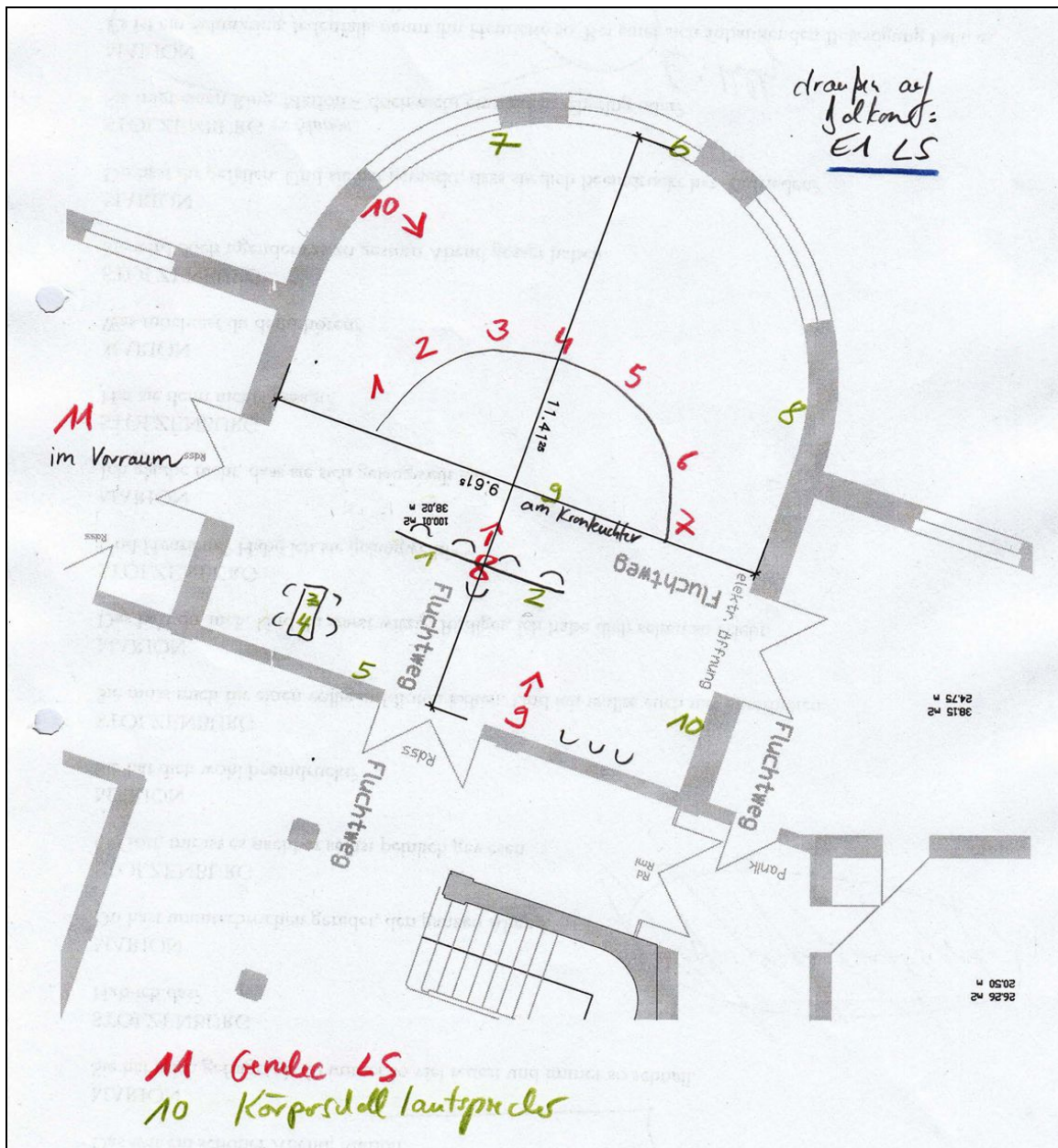
Die Präsenz des Publikums während der Installationszeit/Aufführung beeinflusste die Wirkung des Raumes – was wir als Autoren so nicht vorausgesehen hatten, und was sich, um auf den Anfang des Textes zurückzukommen, medial nicht reproduzieren lässt, sondern mit der Anwesenheit von Klang und Hörenden im Raum zu tun hat. Die Verbindung zwischen Publikum und Lautsprechern machte die medialen Stimmen lebendig: Wenn die Zuhörer, etwa bei der historischen Reichstagsdebatte, an den Tischen saßen und aus den Lautsprechern eine Stimme erklang, ordnete man sie dem daneben sitzenden Menschen zu. Das Publikum lieb sozusagen den Stimmen einen Körper, und die Beobachtung und Wahrnehmung dieses Vorgangs stellte neue, assoziative Kontexte her.

Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg, *Debatte* (2013), Hörende

Klangbeispiel 8: *Debatte* (2013), Letzte Rede Salvador Allende, 1973

Klangbeispiel 9: *Debatte* (2013), Psychoanalytikerin über das Stimme-Erheben

Unter kirstenreese.de gibt es zu den hier aufgeführten Arbeiten weitere Informationen, Fotos und Klangbeispiele.

Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg, *Debatte* (2013), Skizze der Lautsprecher im Raum: Monitorlautsprecher und Körperschallwandler

Endnoten

1. Folgende Aussage von Rolf Julius möchte ich hier einflechten, er spricht über eine Hörerfahrung in den brasilianischen Sümpfen: „Ich stand still in der Mitte der Landschaft, ohne die Kopfhörer aufzusetzen. Es war das erste Mal, daß ich mehrere Stunden lang still inmitten von Natur stand und nichts anderes tat, als zu lauschen. Es war überwältigend, ein großartiges Werk! Der Klang war vollkommen transparent. Ich konnte Klänge hören, die von weit her zu mir kamen. Jeder Klang hatte seine spezifische Entfernung. Obgleich alle Geräusche etwa gleich laut waren, unterschieden sie sich in ihrer ‚Entfernung‘. Ich vergaß das Wort ‚Raum‘.“ Rolf Julius, *Small Music (Grau)*, Heidelberg: Kehrer, 1995, S. 160.
2. Murray Schafer, *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont: Destiny Books, 1977, S. 43.
3. Auch wenn einzelne Lautsprecher im Raum stehen, geht es nicht um die Erzeugung eines das Publikum umgebenden homogenen Klangbildes. An der Hochschule für Musik Hanns Eisler hat Wolfgang Heiniger das Berliner Lautsprecherorchester entworfen und seit 2010 mit mir in Studierenden-Workshops und Konzerten kontinuierlich weiterentwickelt. Lautsprecher im Raum wären hier z. B. Subwoofer unter der Zuschauertribüne, sogenannte Lontanos in Nebenräumen, Hörner und Lautsprecher mit selbstgebauten Schalltrichtern („Farbregister“), oder Metallplatten mit Transducern, also Lautsprecher als „selbstklingende Instrumente“, die Heiniger dem so genannten „Instrumentenregister“ zuordnet. Wolfgang Heiniger, *Mehr! Kleines Handbuch des Lautsprecherorchesters*, 2014 (unveröffentlicht), S. 13.
4. Zum Thema Lautsprecher als Instrumente s. a. Cathy van Eck, *Between Air and Electricity, Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*, London: Bloomsburg 2017.
5. Robin Minard, *Silent Music* (1994–), z. B. zu sehen in der Ausstellung *SoundArt. Klang als Medium der Kunst*, ZKM 2012, <http://soundart.zkm.de/silent-music-1994-robin-minard/> (abgerufen am 1.4.2017).
6. Siehe: <http://sonicbikes.net/sonic-bike/> (abgerufen am 1.4.2017).
7. Kirsten Reese, *Der tönende See*, 16-Spur Komposition für schwimmende „Klangschüsseln“, 17. 6. 2000 auf dem Böber-see, Schloss Rheinsberg, Brandenburg, <http://www.kirsten-reese.de/klanginstallationen.html>.
8. Christina Kubisch, *Diapason* (2002), [multimediale Dokumentation:] Claudia Tittel (Text), Kirsten Reese (Konzept, Redaktion), Thomas Nöslér, Sakrowski (Design), „Licht und Klang. Aspekte der Raumwahrnehmung in Klanginstallationen von Christina Kubisch“, in: *Musik und Gender im Internet*, <http://mugi.hfmt-hamburg.de/Kubisch/> (Juni 2004).
9. Max Neuhaus, *Suspended Sound Line* (1999–), Grafik in: <http://www.max-neuhaus.info/images/SuspendedSoundLine.gif> (abgerufen am 1.4.2017). Weitere Fotos und Beschreibungen der Arbeit sind im Internet zu finden.
10. Max Neuhaus' Times Square ist eine permanente Klanginstallation am New Yorker Times Square, in der der Klang aus einer kleinen Fläche hervortritt, und dennoch das Soundspace des mega-urbanen, riesigen Platzes durchdringt. Zur Beschreibung des Arbeitsprozesses vor Ort siehe ein Video von 2002 unter <http://www.max-neuhaus.info/audio-video/> (abgerufen am 1.4.2017).
11. Lukas Berchtold, Helmut Lemke, Urban Mäder, Daniel Ott, Kirsten Reese und Enrico Stolzenburg, *Vor dem Tag*, im Rahmen des Festivals Rümelingen, für eine Landschaft, Schauspieler und Sänger/Sprecher, Lautsprecher und Lautsprecher-Akteure, Lichtquellen und Lichtspieler, Windspiele und Windspieler, Schwirrhölzer und Geisslechlöpfer, Treichler und Fahrräder, Alphörner und Akkordeons, Bassklarinetten und Baritonsaxophone, Trompeten und Posaunen (2010) Vgl. auch Gisela Nauck, „Landschaftskompositionen“, in: *Positionen 85*, (November 2010), S. 54–55.
12. Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
13. Daniel Ott, Sebastian Quack, Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg, *Phantom Synchron*, eine musikalische Orts erkundung für 40 mobile Lautsprecherboxen, zwölf Instrumente und zahlreiche Mitwirkende, Kunstfest Weimar (4.9.–5.9.2015).
14. Kirsten Reese, *KlangBallon* (2010) im Rahmen des Festivals *Sounding D* des Netzwerks Neue Musik.
15. Kirsten Reese, *no voice audible but that of the sea on the far side* (9.–13.5.2013), SPOR Festival Aarhus.
16. Kirsten Reese, *Vexierklang Hardenstein* (2011), Parcours mit Lautsprechern, Performern, Wehrrauschen, Wald- und Burgreflexionen, Installation und Performance, Wittener Tage für Neue Kammermusik.
17. Kirsten Reese, *ZooBrücke* (2012) Klanginstallation und Audiowalk im Rahmen der Ausstellung *Sound Art – Klang als Medium der Kunst*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe.
18. Dag Kemser, Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg, *Hört auf diese Stadt!* (2013) Kopfhörer-Audiowalk durch die Innenstadt Magdeburgs.
19. Kirsten Reese, Enrico Stolzenburg, *Debatte*, 24-kanalige Klanginstallation im Ratssaal im Rathaus Donaueschingen, Donaueschinger Musiktage (18.–20.10.2013).
20. Inhaltlich waren Teile der Arbeit ortsspezifisch. Es wurde nach historischen Texten und Themen mit einem lokalen Bezug recherchiert. Es flossen ein: Texte aus dem Umfeld der in Süddeutschland besonders aktiven revolutionären Bewegung 1848; die Debatte anlässlich der „Daily Telegraph“-Affäre über das „persönliche Regiment“ des Kaisers Wilhelm II., während diese Debatte am 10.11.1911 im Reichstag stattfand, befand sich der Kaiser zur Jagd in Donaueschingen und wurde deswegen stark kritisiert (die Debatte kreiste um das heute wieder aktuelle Thema Deutschland und Europa); die Neujahrspredigt 1943 des Stadtpfarrers Feurstein, in der er die Euthanasie verurteilte und die er in dem Wissen hielt, dass sie ihn ins KZ bringen würde, wo er auch wenige Monate später starb; das Gespräch mit einem Umweltaktivisten gegen die Schwarzwaldautobahn in den 1970ern.

Abbildungen und Aufnahmen

Alle Abbildungsrechte liegen bei Kirsten Reese sofern nicht anders vermerkt. Das gleiche gilt für die Tonaufnahmen und Beispiele aus ihren Kompositionen.

Zusammenfassung

Dieser Text beschreibt räumliche Hörerfahrungen in Bezug auf mediales Komponieren und versucht, medial vermittelte Aufführungs- und Installationssituationen unter verschiedenen Aspekten zu charakterisieren. Im zweiten Teil beziehe ich Beispiele aus meiner künstlerischen Praxis ein, insbesondere Kompositionen und Installationen in landschaftlichen oder urbanen Außenräumen.

Autorin

Kirsten Reese studierte Flöte, elektronische Musik und Komposition in Berlin und New York. Sie war als Flötistin, Autorin und Kuratorin im Bereich der zeitgenössischen Musik tätig. Als Komponistin und Klangkünstlerin komponiert und produziert sie Werke für elektronische Medien und Instrumente sowie intermediale und interaktive Installationen. Eine hervorgehobene Rolle spielen in ihren Arbeiten raum- und wahrnehmungsbezogene sowie performative und narrative Aspekte. Einen Schwerpunkt bilden Kompositionen,



Kirsten Reese u.a., *Phantom Synchron* (2015), Schauplatz JVA

temporäre Installationen und Audiowalks für Landschaften und den urbanen Außenraum sowie Arbeiten, die Aspekte „dokumentarischen Komponierens“ und die Kontextualisierung von Medien/Mediengeschichte thematisieren. Kirsten Reese erhielt zahlreiche Stipendien und Preise; ihre Arbeiten wurden international in Ausstellungen und auf Festivals gezeigt, u. a. Heroines of Sound 2015, Kunstfest Weimar 2015, Donaueschinger Musiktage 2006 und 2013. Seit 2005 un-

terrichtet Kirsten Reese elektroakustische Komposition an der Universität der Künste Berlin. kirstenreese.de

Titel

Kirsten Reese, *Mediales Komponieren im Raum. Konstellationen und Wirkungen*, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2017 (12 Seiten), www.kunsttexte.de/auditive_perspektiven