

Im Wald | Under the Trees

8 Studien über animierte Stilleben und Musik

8 Studies on Animated Still Lives and Music

Konzertinstallation | *Concert Installation*

Von | *by* Uli Aumüller & Sebastian Rausch



Die 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, bis 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.

Anfangen 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 Photos 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 der 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 Wahrneh-

mung 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.

Die Logik der Wahrnehmung

In ein Objektiv ist eine Menge technisches und kulturelles Wissen verbaut, ein Wissen und eine Logik des Sehens und der Wahrnehmung (z.B. das Konzept der Perspektive), die das Objekt, wie wir es durch dieses Objektiv sehen und wahrnehmen, entscheidend beeinflussen. Wir sehen vom Objekt durch ein Objektiv vor allem dessen Objektivhaftes, aber nicht unbedingt das, was das Objekt an sich ausmacht. Das Gleiche ließe sich über das Mikrofon erzählen. Seit es Mikrophone 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 Photographien 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, hinein zoomte. 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 Photographieren 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 hinzu dachte. Manche der Bilder, die da aus den Tiefen der Dateien auftauchten, schienen mir perfekt ausgearbeitete graphische 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 Photo pais-

leyhafte 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

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 Lautsprechersystem 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 Reaktion 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 figürlicher 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 assoziiert werden können. All diese Ideen und Gedanken waren zu Beginn nichts als graue Theorie. Allein um das Handwerk der Panoramaphotographie 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 nur 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 Phototapete 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.

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 besser nicht 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 Photographieren 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 Buschwindröschen 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 harmonikalischen 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 glit-

zert 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 gestochene 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 totaleren 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 Poppe's »Wald« für 4 Streichquartette. Die Komposition beruht fast durchgehend auf einer Pulsation von Akkorden, einer Folge von Querschnittsbildern vergleichbar. Eine Fülle von Querschnitten eines Objektes, 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 die Musikwissenschaft und Philosophie nennen. Uns fiel auf, dass Poppe mit dieser Komposition nichts anderes macht, als wir mit unseren Photographien. Insbesondere mit der Technik der Panoramaphotographie. Jedes Panoramaphoto setzt sich aus mehr als zwanzig Einzelphotographien 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.

Instrumente der Natur

Als Zugabe erklingt das Streichquartett von Cage. Eine Wintermusik passend zu den frostigen Temperaturen in Berlin und Um-

gebung im Februar 2011. Ein so starker Sturz in die Minusgrade, dass die Seen über Nacht von einer dreißig bis fünfzig cm 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 tiefgefrorenen 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 Konzertsaaes: Oskar Ziemba. Bei der Programmierung der virtuellen Kamerafahrten half uns außerdem: Sebastian Seidel, Doktorand der Hong Kong Baptist University.
Graphische Gestaltung: christof berndt | gestaltung@berndt-und-fischer.de



Under the Trees

8 Studies on Animated Still Lives and Music

About the concert installation by Uli Aumüller and Sebastian Rausch

The incredible silence at lake Brückentin (80 km north of Berlin) often made us forget time. There are no city noises just the occasional sound of a snapping branch, an animal or trees rustling - silence is omnipresent and creates a static space. It does not take long before you find yourself in a time warp. We began looking for a way to reproduce this experience in a concert hall.

It all started with an expired passport. Together with my son I wanted to visit an old schoolmate who lives in Guatemala. Unfortunately the flight was delayed for a week, the time it took me to get a new passport. We decided to explore the woods around Berlin and took pictures and e-mailed a selection to some friends. "Look at these! Beautiful pictures, don't you think?" We received the following answers: "Grandiose nature! Wonderful pristine wilderness!" and the best one: "The light alone made the journey to Guatemala worth while!"

Where does this referred to primeval forest grow, I wondered.

A week later we e-mailed pictures we did take in the rainforests of Guatemala mixed with some pictures we made in Brandenburg and asked: "Which pictures, do you think, come from where?" Only a few, the ones familiar with European botany, gave the right answer.

The result was clear: in order to discover a primeval forest you don't have to travel to Guatemala. In fact, we don't need to travel anywhere, because we already have an idea inside our heads of what we think nature looks like. The question is, might nature, as we expect it to be when we go into the woods, actually be something else, than what we found there. Do we project our image of nature into what we see?

How can I trust what I see when I just see what I think I see? Did Schumann, Schubert and Messiaen instill in me the idea of Central European birds singing so very beautifully?

Is it possible, that the tools of perception, the objective lenses so to speak, are instilled in us by cultural institutions like concert halls, museums and cinemas that are far removed from nature and that

we then use the same tools in a forest or in nature in general? Where we came thinking to find something else than what we are used to see in those cultural institutions, but maybe because of them we are appreciating the opposite of what we came to appreciate? So, we did not come looking for culture, but for the other side of culture. Nature being different to culture yet in close relation to it.

The logic of perception

The lens came about as the result of technical and cultural know-how, i.e. technical knowledge and the logic of vision and observing (e.g. the concept of perspective) and this no doubt affects the way we look at an object. We first and foremost look at the objectiveness of an object, yet objectively and not so much at the object itself.

The same can be said about the microphone.

Through loudspeakers and microphones nature and urban everyday sounds have become part of acoustic art and have since become popular and also part of our culture.

We listened to the sounds and wondered if we could use these 'composable-sounds' to make an electro acoustic work of art. We wondered if these sounds were not already a work of art by themselves because of their own richness and beauty. Ever since then we hear things in a different way.

This goes for taking photographs too: did my son and me perhaps produce works of art with the pictures taken alongside the road of the Brandenburg landscape? Which then, through the trained eye of the beholder, were perceived as masterpieces, which are, art-wise speaking, considered to be the opposite of art, and consequently become nature again?

The surprising qualities of the pictures only came to light when I sat behind my computer and looked at them more closely by enlarging them and zooming in on them. I entered a world with at least two dimensions. In the first one I walked on familiar ground – I recognized all the plants, their colors and their shapes.

In the second one it seemed like I walked on ground I had never seen before and had never before imagined.

Landscapes I literally had not seen before, even when I photographed them.

Landscapes of figurative realism and constructive abstraction proved to be perfectly delightful to me in their balance, where narrative style still has meaning from one point of view and where, at the

same time, proportions, material qualities and pureness are even more important or, metaphorically speaking: mimic musicality.

People sometimes speak of tone colored compositions - in this case I found color compositions which I virtually complemented with tones. Many of the pictures that came up from the files appeared to be perfectly composed graphic scores. A group of branches reminded me of pizzicati and the wind reminded me of flageolets dancing on the quicksilver waves.

Together with Sebastian Rausch, with whom I work on the project, I went to the same spot where the first pictures were taken in the company of my son a few months earlier, and our outlook on nature had changed.

We mostly looked for macroscopic details, oscillations between the figurative and the abstract and for camera shots necessary to bring out the beauty of nature in the most effective way. We often used long focal length and an open diaphragm. Water surfaces we photographed when calm, aiming for a level surface. When using a 1000-mm focal length at a distance of 5 meters instantly several levels of light refraction appear: on the bottom of the lake, in the foliage of the trees, the objects on the surface of the water and even the water vapor above the water surface looks like waves and causes the light to break making it look like a paisley pattern on the photograph. The water lilies by Monet and 'Atmospheres' by Ligeti metaphorically contain the same fascinating spectacle provided by nature. But the nature we discovered always was a nature seen through a lens.

Silence in the forest

How to get rid of the central focus point in a concert hall? We thought of a structure that would be technically feasible but likely unobtainable because of the high cost: screens measuring 60 meters long and nine meters high around the concert hall covering the complete viewing range of the audience and an integrated loudspeaker system simulating the ultrasonic vibrations from within these 'woods' coming from all directions. To start off with we needed music specially composed for these pictures.

Music that substantiated the color- and textural compositions of our photographs through a sound that would make the pictures come to life. It seemed impossible to realize such a structure, yet we went ahead and took vast panoramic pictures to be projected on

the screens to simulate the roaming gazes wanderers have in a real forest.

At this point it was no longer a question of how to reconstruct a real walk in the forest but to experiment with all possible kinds of music and sound-constellations that would go with or counterpoint the visual layers of the pictures. We did not try to reconstruct the nature as we discovered it in the forest, but to build a virtual reality with its own laws. To get as near as possible to such an imaginary state (where the passing of time seems to be forgotten), we visualized a continuing sequence of pictures. Cuts or edits could be made in the music: changing from electro acoustic music coming from the loudspeakers and live music, or cuts could be made by switching from contemporary to ancient music, between different styles and epochs.

We were not only interested in electro acoustic music but in Baroque music too because of the many Baroque composers who so passionately experimented to reproduce sounds of nature and – as in *musique concrète* – in transposing narrative figurative soundscapes into an abstract musical context.

Exactly this conversion of the figurative to the abstract was the phenomenon that was so fascinating within our pictures, that we thought that the same methods of composing the acoustic and visual layers could create a perfect blend between sound and image. Simultaneous cuts in both the music and the images would probably be too distracting for an audience. Slowing down the movement of the pictures and focusing more on the music seemed to be more agreeable.

The real movement and excitement would come from the music in space and time, causing a continuous flow of perception and would be, in a way, totally different from how we normally watch imagery on television or in the cinema, where normally the focus is on the visual and not on the sound.

The visual abundance and diversity is to be found in the panoramic images themselves, and should not be added by sophisticated postproduction, editing and montage. We found an image to be successful when it could be read or translated from left to right and from top to bottom, as if listening to music.

All these ideas and thoughts started out in theory. It took us nearly a year to master the art of taking panoramic photographs. To produce a series of twenty to thirty pictures and merging them to-



gether as one big image seemed easy at first. But only one blurred or overexposed picture, or the camera being not exactly horizontal, would make the whole lot useless. We had to learn the hard way!

Because the construction of our first performance idea alone would have completely drained a festival budget, we looked for a more realistic way to operate. With the help of our AVID-editing software we began to make a trial version and finished with eight parts, using the more common 16:9-format, to combine the sound with the images. On the screens of our computers we actually stuck photo wallpaper onto a huge wall and placed an imaginary camera on a dolly in front of it and filmed the wallpaper, moving sideways, forwards, backwards, up and down, and focused on the bigger and smaller details of the image; in unison with the music we could vary the speed, the density, the intensity, make sweeps over the sharp and un-sharp parts etc. A virtual camera made tracking shots of the landscapes on the pictures in such a way that they responded to the character of the music. And purely by accident some tempo changes in the music were in sync with the images. We have come to the conclusion that a dependant independency or an

independent dependency between the sound-image-ratio was the best way to operate. Image and music had to respond to each other in order to be viewed at the same time, yet on two independent levels. It seems pure coincidence that, when an image reaches its highest point after a two minute pan (a little flower pointing its head up from under a blanket of rotting leaves), the music comes to its peak too. It sometimes seemed an endless puzzle to define the peaks in the images and the music and make it look as if they came together by accident.

We began with a composition by Ludger Kisters, 'Der Atem des Waldes' ('The Breath of the Forest'), based on recordings made in the Amazon Basin, for our first try out with the virtual tracking shots.

While hearing a kaleidoscope of different primeval forest sounds, the camera pans to the total area where, during those three years, we took the photographs. More and more the camera focuses on details in a spring landscape, revealing an astonishing homology between the microcosm of two to three centimeter high grasses, ferns and anemones and the twenty five meter high trees shown at the beginning of our trailer. The electronic music processing of the primeval forest sounds harmonizes with the focus on details and becomes abstract or rather turns into musical sound samples taken from the harmonic structures of the material we started out with. Up to now nobody has been disconcerted by us putting together Kisters' primeval forest sounds and the images of a German forest.

Accompanied by Telemann's frog concert, called in old-fashioned German 'Die Relinge', we pan out over a water lily pond with a gleaming and flickering surface, much like the famous Monet painting. Musically Telemann does the same thing as Ludger Kisters: he harmonically dissolves the imitated sound of the frogs and with the same chord he produces a surprisingly cantabile melody. While we see a sharp image of a white lily suddenly popping up in our pan of the pond with the aforementioned reflections, this melody, based on and derived from the croaking of the frogs, simultaneously appears.

A good example in the presentation of our trailer is the visual interpretation of 'Entre les Deux Rives du Printemps' ('Between the two Banks of Spring'), by Gilles Gobeil. An electro acoustic composition inspired by the different spheres of Paradise as pictured

by Dante in his Divine Comedy. This is depicted in a long camera shot along one side of a river continuing across the water and returning along the opposite side of the river. Here too we start with a long shot of the complete fluvial landscape and end up with a microcosmic picture. What the composer of the music describes as a "Poem of velocity, energy and pure light, influenced by several reminiscences of mundane erring" is matched with a series of natural landscapes, suffused with light, and startlingly varied. Perhaps it is enough to simply have a closer look on the side of a road to get a glimpse of paradise - it might even save you a trip to Brückentin. Composer Helmut Lachenmann once told me about a walk he had with Luigi Nono, who pointed to the bark of a tree and said: "Look at this bark. Once you understand that, you have understood everything."

The next part of the trailer corresponds with 'Wald für 4 Streichquartette' ('Forrest for 4 String Quartets') by Enno Poppe. The composition is mostly based on a continuing pulsation of chords and can be compared to a continuous series of cross sectional images. Superimposing many of those images on a computer make it possible to get a virtual three-dimensional image of reality (as in computer tomography). Of course Enno Poppe does not stick to this self imposed drill, but varies, undermines, stretches and compresses – yet he always comes back to the virtual frozen moments of time, that are put together with great speed and in quick succession and can be assembled in retrospect as a sound sculpture. In music science and philosophy this effect would be called synthetic listening.

It struck us that what Poppe did with his compositions was the same we did with our photographs. Particularly with the panoramic photography technique. Every panoramic photograph, made up of more than twenty single photographs, also 'freezes' the object brought into focus for a short moment. Making a panoramic photograph means making several pictures while moving a little further after every image. Because of the exposure time one single picture, made in the morning or at dusk, took us three minutes for each photo. So the complete panoramic photo covered a time period of at least 40 minutes. This way the first picture was shot before dawn and the last one after daybreak.

All panoramic pictures have this characteristic, merging a series of frozen cross sectional moments.

They all capture a temporary course in time although they seem momentarily static. Producing a moving image with static pictures, as we did in the second step of the process, causes bewilderment and fascination at the same time. You see a type of nature, that, with all its elements, you think you are familiar with – but something is different, and you don't know what. In this way you have the impression that you discover something new within a landscape that you thought to know.

Natural instruments

As an encore we chose the string quartet by Cage. His fitting WINTER MUSIC for the frosty temperatures in and around Berlin during February 2011.

The severe drop in temperature overnight caused the lakes to be covered with a thirty to fifty cm layer of ice. Even the air bubbles, that came up from the bottom of the lake to the surface, froze during their way up.

Nature frosted up overnight. The next day there were no clouds and bright sunshine warmed up the top layer of ice that made cracking noises and sounded like pizzicati, using the entire one kilometer square lake as a reverberating body. On this particular day, because of the right temperature and the right light, we were able to make pictures of the wondrous world of shapes and colors of the ice on top of a bog. In unison with music those special moments of frozen time can now be experienced again. Sometimes, looking at these images, you imagine entering a different world (occasionally this is said about music too).

Not only because they look like exterritorial lunar landscapes, but because they are completely abstract and don't look at all like nature as we know it.

© Uli Aumüller | Sebastian Rausch, Berlin/February 2012.

Animation of the concert hall: Oskar Ziemba. Sebastian Seidel, PhD student at the Hong Kong Baptist University, assisted us with the programming of virtual tracking shots. Translation: Frances Marion Messer

Graphic design: christof berndt | gestaltung@berndt-und-fischer.de

- | | | |
|-----------|--|---------|
| 01 | Der Atem des Waldes The Breath of the Forest
(Ludger Kisters) | 00:00 |
| 02 | Der Atem des Waldes The Breath of the Forest
(Ludger Kisters) | 0:13:56 |
| 03 | Die Relinge The Frogs (Georg Philipp Telemann)
Akademie für Alte Musik Berlin | 0:25:25 |
| 04 | Entre les deux rives du printemps
(Gilles Gobeil)
Nach Dante's Göttlicher Komödie (Paradies, XXX – 65)
<i>Freely adapted from Paradise (Part 3 of The Divine Comedy)</i>
by Dante | 0:31:27 |
| 05 | Les Éléments (Jean-Féry Rebel)
NDR Radiophilharmonie Reinhard Goebel | 0:51:18 |
| 06 | Wald Wood (Enno Poppe)
für vier Streichquartette <i>for four String Quartets</i>
Ensemble Resonanz Peter Rundel | 0:58:55 |
| 07 | Nachtlicht Night Light (Gilles Gobeil) | 1:23:07 |
| 08 | Streichquartett String Quartet (John Cage) | 1.30.25 |

01 & 02: Produktion des Bayerischen Rundfunks | Ludger Kisters © 2011

03: DeutschlandRadio © 2002

04: ZKM/Gilles Gobeil | empreintes digitales © 2006

05: NDR © 2006

06: Ricordi Verlag © 2010 | Produktion der BBC © 2011

07: Gilles Gobeil, © 2012

08: Henmar Press Inc., New York | © 1976 Polydor International GmbH

Bilder 01 – 08: inpetto filmproduktion berlin © 2012

ca. 103 min. | 16:9 | PCM Stereo | © inpetto filmproduktion berlin 2012

Öffentliche Aufführungen – auch ausschnittsweise – müssen von den Rechteinhabern lizenziert werden.

Public performances of this compilation – including clips – must be licensed by the legal owners.

