

VAMH Präsentation 36: Tilman Küntzel • Für Auge und Ohr

tkuentzel.de

vamh.de/index.php?what=praesentationen&id=46



Neben dem mitgebrachten Klangobjekt **Vogelbaum** von 2011 stellt Tilman Küntzel Hörstücke und Videoarbeiten vor und kommentiert sie

Seit seinem Studium der Freien Kunst an der Hochschule für bildende Künste (HFBK) in Hamburg bei Claus Böhmler und Ernst Mitzka widmet Tilman Küntzel sich Fragen der Wahrnehmung und der Erzeugung von Signalquellen wie Ereignisformen. Auf die ortsspezifische Einrichtung seiner multimedial in Erscheinung tretenden Installationen legt er dabei besonderen Wert – ganz ohne Lärm und ohne jeglichen Provokationsgestus. Küntzels grenzüberschreitendes und hedonistisch-experimentelles Betätigungsfeld im Zwischenbereich von Wissenschaft und Kunst reicht von graphischen Arbeiten zu multimedialen Objekten und Raumanimationen an spezifischen Orten, sowie Hörstücken und Videoarbeiten die international auf Festivals gespielt werden.

Präsentationen ist eine Vortragsreihe des **VAMH** (Verband für Aktuelle Musik Hamburg) zu verschiedenen Positionen aktueller Musik.

Die Reihe „Präsentationen“ wird gefördert von der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg.

Tilman Küntzel:

Ich möchte mich als erstes bedanken beim Verband (VAMH) für die Einladung, das ich hier in meiner alten Heimat was zeigen kann. Ich habe tatsächlich an der HFBK bei Claus Böhmler studiert, beziehungsweise viel auch selbstständig unternommen, und weil man zum Diplom einen Fürsprecher brauchte, hab ich mich in seine Klasse gesetzt. Das war schon wichtig, dass von der HFBK-Seite eine Stimmung war, die sehr stark auch von Carl Vogel¹ ausging, die Verbindung mit der Musik voranzutreiben. Zum Beispiel reiste Karl Vogel zu Mauricio Kagel² nach Köln. Mauricio dachte wohl, pass auf, da will schon wieder jemand was von mir... und Vogel sagte, nein ich bin aber von einer Kunsthochschule, und versuchte, ihn persönlich händeringend zu überzeugen, doch mal drei Tage ein Seminar an der Kunsthochschule zu halten. Er kam, und für mich war das ein absolutes Schlüsselerlebnis. Mauricio Kagel wollte, dass die Studenten ihre Arbeiten zeigen. Es war ein großer Saal mit über 50 Studenten. Er hat sich bei den verrücktesten Sachen so irrsinnig viel Zeit genommen, intensiv und konzentriert zugehört und auch wirklich klasse Sachen gesagt. Das war für mich eine wertvolle Begegnung. Ganz toll, dass ich genau in der Zeit da war, und seitdem mach ich das. Irgendwie ist das auch eine brotlose Kunst, aber darüber braucht man ja nicht zu jammern. Hauptsache es ist spannend, und ich finde es immer wieder spannend. Ich wollte heute eher einiges zum Hören und zum Sehen präsentieren, als Vorträge zu halten. Deswegen würd' ich sagen, machen wir den ersten Film an. Der ist von 1985, eine meiner ersten Videoarbeiten.

Composition for Water



Das war noch während des Studiums, Wasserballspiel mit einer Unterwasserkamera, Sony Handycam, kleinste Kamera mit Wassergehäuse, und das war alles noch ziemlich neu. Da gab's so Videotheken, wo man sich für ein Wochenende alles ausleihen konnte. Die Gefahr war, dass die Kamera fast kaputt gegangen wäre, aber das hätte keiner bemerkt. Das war somit praktisch, man konnte immer wieder ausleihen und ausprobieren.

1 * 14. November 1923; † 5. Februar 2006 in Hamburg; 1976 - 1989 Präsident der HFBK

2 *24. Dezember 1931 in Buenos Aires, † 18. September 2008 in Köln; war ein argentinisch-deutscher Komponist, Dirigent, Librettist und Regisseur. Sein Gesamtwerk umfasst neben Instrumentalmusik und Werken für das Musiktheater auch die Komposition und Produktion von Hörspielen und Filmen; er leistete einen wichtigen Beitrag zur Neuen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Michael Maierhof:

Kannst du was zum Ton sagen, wie Du den aufgenommen hast?

Tilman Küntzel:

Das ist der Original Kamerateon. Das tolle war eben, dieses Gehäuse war so präpariert, dass der Ton tatsächlich nur unter Wasser in den Audiokanal kam. Das war ein reines Unterwassermikrofon, und wenn die Kamera in der Luft war, hörte man nichts oder ganz dünn, wie durch Wasser hindurch. Einmal hörte man Stimmen, da war die Kamera unter Wasser, das fand ich klasse. Stille war, wenn die Kamera in der Luft schwebte. Da habe ich nichts manipuliert, das war einfach so, nur etwas Lufttöne aufgrund des durch-die-Luft-Fliegens.

Publikum:

Du hast also das Video geschnitten, und dadurch war der Ton mit geschnitten.

Tilman Küntzel:

Genau. Mit diesen riesen U-Matic Bändern einfach nach musikalischen Gesichtspunkten geschnitten. Ich habe mit Noten experimentiert. Ich komme zwar aus einer musikalischen Familie, wo auch komponiert wurde, aber eigentlich bin ich mehr so ein Collage-Freak. Es liegt mir am meisten, ohne Konzept einfach an die Mischpult-Regler zu gehen, vorne anzufangen und hinten wieder aufzuhören. Da ist immer so ein Bild bei mir im Kopf. Alles ist eine Art Gestaltungsakt wie beim Modellieren, wie eine Skulptur geschaffen wird. Wie Giacometti, der einen Draht hat, und dann mit Ton eine Form herausarbeitet, in dem er kleine Punkte dazusetzt. Oder der Bildhauer, der einen Block hat und immer weghaut, bis die Form letztendlich da ist. Und so arbeite ich eigentlich auch, dass ich anfangs und reduziere, reduziere, oder verdichte, verdichte, umschichte, bis es dann endlich fertig ist.

Publikum:

Was ich erstaunlich finde, ist die Schärfe des Bildes, wenn man genau hinguckt. Das muss ja damals eine sehr gute Kamera gewesen sein.

Tilman Küntzel:

ja, die waren gut gewartet, wenn man sie ausgeliehen hat. Bevor ich sie nahm...

In der Schule hatten wir damals so ein riesiges Monstrum an Videomischgerät, wie so ein Video-Synthesizer, wo man das Bild manipulieren konnte, und viele Aufnahmen sind auch dadurch schärfer geworden, weil ich da mit so einem Manipulator arbeiten konnte.

Publikum:

Wie war die Reaktion damals?

Tilman Küntzel:

Verhalten. Ich weiß nur von *Minus Delta T*³, damals hatte ich mich von einer Aktion inspirieren lassen. Die hatten mit so einer Kamera Ballwerfen gespielt, aber nicht unter Wasser. Die fanden das super, die haben es gleich für ihr Archiv genommen. Und mit Mike Henz und Karel Dudesek⁴ hatte ich damals auch einiges zu tun. Vielleicht ist das auch in dem Kontext entstanden und auch da geblieben. Das heißt – letztens lief das Video

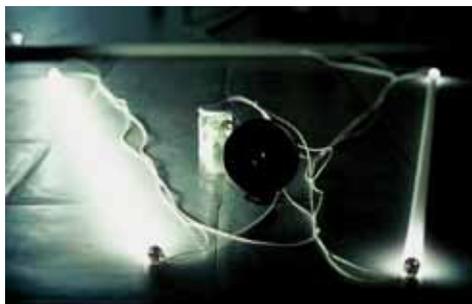
3 Performance- und Musikgruppe, die 1978 in Zürich gegründet wurde und bis Mitte der 1980er Jahre mit experimenteller Aktionskunst Aufsehen erregte

4 Mike Henz und Karel Dudesek waren Gründungsmitglieder von Minus Delta T

in den Staaten auf einem Festival. Es ist so eine zeitlose Arbeit und das ist ganz schön. Für mich in meinem ganzen Werkzyklus spielte immer die Fehlschaltung eine Rolle. Und auch sowieso Fundstücke. Ich bin nicht so ein Elektronik-Freak, der irgendetwas programmiert um Neues zu erschaffen, sondern ich finde immer irgendwelche Effekte, die ich dann versuche, zu ästhetisieren. Eine Arbeit, die ich schon über 10 Jahre in immer anderen Varianten aufgreife, weil sie so super simpel ist, die werde ich jetzt mal präsentieren. Das war in einer Städtischen Galerie in Bremen.

Neophone Raumin szenierung

(Städtische Galerie im Buntentor, Bremen 2001)



Ich möchte kurz erklären. Das war tatsächlich die Halle in Bremen, die mich dazu gebracht hat, nachdem ich da ankam. Wir kamen in diesen enormen Raum, der war fensterlos, so ein Eislageraum wie in einer Brauerei. Wir kamen da rein, und dann hat einer das Licht angeschaltet. In dem Raum waren riesen Stränge von Leuchtstoffröhren. Es dauerte dann gefühlte 5 Minuten lang, bis alle Leuchtstoffröhren an waren, und ich dachte: wow! Ist ja schon fertig, die Arbeit! Darüber bin ich darauf gekommen. Eigentlich wollte ich diesen Ping-Ton besonders herausarbeiten, aber der kommt eben wann er kommt, und mal klar, mal nicht so klar... Der Trick ist, da ist gar nichts groß manipuliert. Die Neonröhren haben immer einen Starter, der die Röhre zum Leuchten bringt, und die gibt es in verschiedenen Ausführungen. Wenn man einen nimmt, der für kleine Neonröhren zuständig ist, dann schafft der das nicht, eine große Neonröhre zu starten. Er versucht es aber. Also ich hab da Starter mit einer geringeren Leistung eingesetzt, dadurch passiert dieser Startvorgang die ganze Zeit, ohne Unterbrechung und Wiederholung. Das ist auch, wonach ich immer suche: nicht statische, sondern dynamische Prozesse, die sich von selber generieren. Und das ist hier bei der Leuchtstoffröhre ganz wunderbar zu beobachten. Jedes Mal, wenn man eine Leuchtstoffröhre anmacht, ist der Lichtrhythmus, der da entsteht, und auch der Klang, immer individuell ein anderer. Und dadurch, finde ich, ist so eine Arbeit auch lebendiger, als wenn etwas statisch funktioniert.

Publikum:

Hast du den Ton mit „pickups“ abgenommen?

Tilman Küntzel:

Nee, da habe ich den Starter in ein Glas gestopft und ein kleines Kapselmikrofonchen oben drauf geklebt, und in dem Glas sind auch Verstärker und Mikrofonvorverstärker untergebracht. Die Klanggestaltung ist auch super simpel, nämlich die

Nähe zum Lautsprecher erzeugt eine Rückkopplung. Wenn man einen Bruchteil von einem Millimeter hin und her schiebt, also wenn man zu dicht dran ist, dann gibt es einen fürchterlichen Rückkopplungston, und wenn man zu weit weg ist, dann ist der Ton total trocken, aber wenn man genau dazwischen ist, dann gibt es so einen Nachhall, dann gibt's einen richtig melodischen Ton. Das ist die Feineinstellung: wo sonst tausend Regler sind, bin ich am Glas hin und her schieben, bis die Beinahe-Rückkopplung einen Nachhall und einen wirklich guten Klang erzeugt. Aber wichtig ist natürlich auch immer die Akustik des Raumes. In jedem Raum funktioniert das völlig unterschiedlich.

Das genau unterscheidet sehr oft Musiker von Klangkünstlern, die aus der Bildenden Kunst kommen. Vielleicht. Viele Leute haben ihr Stück fertig oder ihre Improvisation im Laptop und stellen Lautsprecher in den Raum und fahren das Ganze ab. Ich zum Beispiel guck mir erst den Raum an und überlege dann: wieviel Lautsprecher kann ich verwenden, wie viel Watt brauch ich überhaupt, um mit diesem Raum zu schwingen. Da fängt für mich schon das Gestalten eines Stückes an, dass man mit dem Raum arbeitet.

Publikum:

Bist du eigentlich Synästhetiker, oder mehr so ein akustik-visueller Experimentator?

Tilman Küntzel:

Synästhesie ist ja ein Phänomen im Gehirn, was nicht pathologisch ist sondern eine Bereicherung. Die Synästhetiker sagen, eigentlich hat jeder Mensch diese Fähigkeit, Klangbewegungen sich in Formen oder Farben im Inneren vorzustellen oder zu sehen, gleichzeitig zu erkennen - als Bewegung oder als Farbe und Form. Ich hab tatsächlich unter dem Einfluss von Cannabis eine synästhetische Erfahrung gehabt, ich sah „Tubular Bells“ von Mike Oldfield in Form von hunderten weißen kleinen Lichtpünktchen, die ein unheimlich schönes Ballett getanzt haben. Das war eine synästhetische Erfahrung, die ich nicht missen will. Deswegen habe ich vielleicht auch weitergemacht mit dieser Verknüpfung, mit dem Audiovisuellen. Ich bin kein Synästhetiker, leider. Aber ich versuche, nicht eine Verdoppelung oder eine Parallelität zu finden von Auditivem und Visuellem, sondern eine Entsprechung, die absolut ineinander greift. Wie bei dem Unterwasservideo: es gibt eine starke visuelle Bewegung, und dann schießt als fortlaufende Dynamik ein Klangimpuls mit ein, der wieder von der Bewegung aufgegriffen wird und weiter geformt wird. Es ist immer mein Bestreben, nicht zu verdoppeln, den Klang nicht als Untermalung des Visuellen einzusetzen, sondern als vollwertiges Medium, das auch so wahrgenommen werden soll. Und da bin ich immer gescheitert an dem Publikum, weil das entweder visuell geprägt ist oder akustisch, musikalisch geprägt ist. Viele Musiker hören viel besser, als sie visuelle Bewegungen aufnehmen können, und Fotografen zum Beispiel, die stören dann die Klänge. Die sehen also viel mehr das Visuelle. Deswegen ist die perfekte Balance überhaupt nicht hinzukriegen, weil jeder Betrachter eine individuelle Betrachtung mitbringt, die individuell trainiert und geprägt ist.

Publikum:

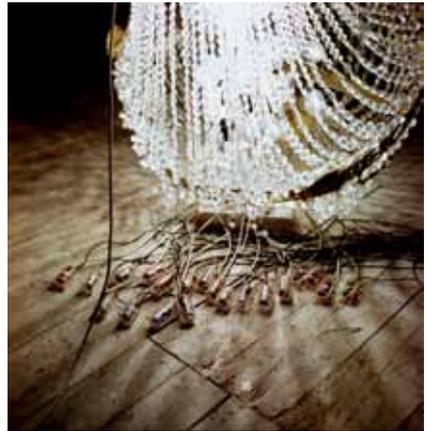
Wie viel Tage hast du gebraucht, um das aufzubauen? Wie viel Tage konntest du das präsentieren, und wie war das Publikum?

Tilman Küntzel:

Ich habe da sehr groß von profitiert, weil ich das Video gemacht hab, und weil ich diesen Mechanismus dann lange immer wieder neu eingesetzt habe, aber der Aufwand, es gab ein kleines Budget, es war mehr wie ein Tag Arbeit, und das hat sich nicht gelohnt. Aber ich glaube, die Arbeit haben sehr viele gesehen, wegen des Videos. Das war eine Entwicklungsarbeit. Aber das wurde mir finanziert, und ich hatte diesen Raum. Letztendlich war das eine wunderbare Arbeit, aber kaum Publikum. So ist das oft.

Polyrhythmen generiert durch 20 Bimetallschalter

(Singuhr Hörgalerie in der Parochialkirche, Raum 1: Turmsaal - Lüster, Berlin 2004)



Das ist jetzt in Berlin, in der Singuhr Hörgalerie in der Parochialkirche. Ursprünglich war das auch eine ortsbezogene Arbeit für ein Schloss in Groß Leuthen für die Veranstaltungsreihe *Rohkunstbau*. Da gab es ein altes Foto von dem Schloss als es noch von den Adligen bewohnt wurde, wo da tatsächlich mal so ein Lüster hing. Ich habe den dann so platziert, als wäre er runter gefallen, und hab die Fenster verbarrikiert, zwischen den Brettern nur so Schlitze, alles richtig inszeniert, so ähnlich wie hier in Berlin zu sehen.

Hier waren die Mikrofone vor Rückkopplung durch diese Kapseln geschützt. Durch kleine Piezo-Lautsprecher wurde der ganze Raum 20kanalig super beschallt. Und dieses Geräusch kommt in dem Fall nicht durch den Resonanzraum der Röhre, wie bei den Leuchtstoffröhren, sondern ausschließlich aus dem Starter. In so einem Starter ist ein Glasröhrchen, wo ein Bimetallschalter ist. Durch die Spannung wird das Gas darin erhitzt. Bimetall heißt, es ist verschieden beschichtet, und dadurch bewegt es sich und schließt Kontakt oder unterbricht Kontakt. Durch dieses Aneinanderklacken der beiden Drähte, wenn der Kontakt hergestellt wird, entsteht dieses Klackgeräusch. Jeder Starter klingt anders. Ich hab noch Restposten aus einer DDR-Produktion bekommen, und die klangen wesentlich besser als die mit starkem Draht gearbeiteten Osram-Starter. Weil das Metall erheblich dünner war vermute ich, auf jeden Fall klangen die besser, und jeder Starter entwickelt seinen eigenen Rhythmus und seinen eigenen Ton.

Publikum:

Hattest du pro Starter ein Mikro?

Tilman Küntzel:

pro Starter ein Mikro, ja, 20 verschiedene Mikros. Und die Schaltung ist so eine ganz einfache Schaltung, die jeder Elektronik-Schüler in den ersten Semestern lernt. Es sind zwei Glühbirnen, die miteinander und mit diesem Starter verbunden sind, in einer bestimmten Weise. Dadurch flackert von der einen zur anderen ständig das Licht hin und her und der Starter bewirkt das.

Publikum:

Wie lange macht der das mit? Die sind doch jetzt die ganze Zeit an und aus gegangen...

Tilman Küntzel:

Ja, die verändern sich. Das Sterben ist in dem Fall ein ganz toller Prozess, auch bei den Leuchtstoffröhren. Die Röhre leidet wahnsinnig. Kennt man ja; eine Leuchtstoffröhre im Keller, die schon seit 10 Jahren immer leuchtet, geht irgendwann mal kaputt. Und dabei ist es so, dass bei jedem Schalten das so ist, als würde man das Licht an und wieder aus schalten. Entsprechend schneller sterben die auch, und das verändert sich aber sehr langsam, der Rhythmus. Im ersten Bild von der Bremer Installation sah man, dass die meistens aus waren, und nur ab und zu noch angingen, sich kurz vorm Tod befinden. Die auf dem Boden lagen zeigten noch wesentlich mehr Aktivität. Das sind so verschiedene Stadien.

Publikum:

Aber wenn das jeden Tag läuft in so einer Ausstellung, ein paar Wochen, mußt du dann nicht öfter auswechseln?

Tilman Küntzel:

irgendwann tut sich einfach nichts mehr, und dann kann man den auswechseln, oder den anders platzieren, wo bzw. wie man das so haben will. Aber ich lasse es meistens so wie es kommt.

Noch eine andere Arbeit, die sehr ruhig ist, ich mag auch ganz gerne so ruhige Arbeiten, wo man so schön zuhören kann. Das sind Klänge, ich glaube sogar auch aus dieser Bremer Installation, nur 20-oder 30-fach verlangsamt.

Videoarbeit: Sonic Eye (2010)

Das war einfach die Entdeckung, dass es in einem Videoschnittprogramm die Funktion Earthquake gibt. Das ist eine wunderbare Funktion, wenn man King-Kong machen will, dann hat man so eine Situation, einen Raum, oder ein Kaffeeglas, und dann fängt das Glas an zu zittern. Man kann einstellen, in welche Richtung das Bild zuckt. Das hatte ich da gerade entdeckt.



Publikum:

Und hast du die Musik dann von Hand angepaßt?

Tilman Küntzel:

Genau, man sieht ja an der Amplitude ganz genau, wann so ein Akzent kommt. Dann habe ich immer auf den Piek das Ruckeln gesetzt. Das ist so perplex, weil ein Auge natürlich nicht auf Klangfrequenzen reagiert. Aber ich finde, je länger man da hineinguckt, ein Auge ist ja immer so ein magisches Element, dann fängt da was an sich zu bewegen, innen drin. Dann bewegt sich auch bei mir was, wie in einem Tunnel. Geht Euch das auch so? So lange in ein Auge zu gucken, finde ich beängstigend.

Publikum:

Aber noch spannender wäre doch eigentlich, wenn mehr Licht auf das Auge gekommen wäre, so dass sich die Pupille zusammenzieht. Wenn zusätzlich die Pupille größer und kleiner wird, weil mal Dunkel und mal Helligkeit kommt.

Publikum:

Und der Ton, wo kam der her?

Tilman Küntzel:

Das war eine Collage aus verlangsamt Leuchtstoffröhren-Störgeräuschen. Ich glaube sogar aus Bremen, weil dieser Nachhall deutlich zu hören ist. Das war bestimmt die Halle in Bremen, kombiniert mit Zikaden. Dieses Klopfen im Hintergrund, das ist eine Zikadenart. Von einer Insekten-CD mit mehreren Spezies von Zikaden.

Publikum:

Gibt es davon Varianten?

Tilman Küntzel:

von den Zikaden ja, das sind faszinierende Klangerzeuger.

Publikum:

Du könntest also vier Leinwände parallel mit Augen bespielen?

Tilman Küntzel:

Ach so, nee, von der Arbeit nicht. Es gibt nur noch verschiedene Klangstücke mit Zikadengeräuschen.

Wo wir über Collagieren sprachen, da dachte ich jetzt auch eine Arbeit zu zeigen, die gerade entstanden ist und letztes Jahr bis zum Oktober in Berlin gelaufen ist. Die wurde letztes Jahr bestellt vom Postmuseum, also vom Museum für Kommunikation in Frankfurt, die drei Stellen haben: in Berlin, Nürnberg und Frankfurt. Für eine Ausstellung, die *Tempo Tempo* hieß, haben sie mir alle ihre alten Postfilme aus den 50er bis 70er Jahren zur Verfügung gestellt und ich sollte daraus eine Collage machen. Eine Dreikanal-Collage, also drei Beamer, synchronisiert nebeneinander, und sechs Tonspuren.

Publikum:

Also eine Auftragsarbeit?

Tilman Küntzel:

Ja, ja, eine Auftragsarbeit. Das hat Spaß gemacht. Und das ist eine Collagenarbeit, wo teilweise 50, 60 Filme in einem Film zusammenkommen, in kleinen Thumbnails,

vorwärts, rückwärts, immer wieder geloopt. Das erzählt sogar eine kleine Geschichte, nämlich den Weg eines Briefs. Ich zeige jetzt diese drei Filme zusammen, als ein Bild, das muss man sich also viel größer vorstellen.

Tempo Tempo

Museum für Kommunikation Frankfurt/a.M. + Berlin, 2012



... das ist der Ton vom Anfang, weil das als Loop läuft. Die Töne sind fast alle von den Original-Filmen. Am Ende wird deutlich, was ich gerne verwende, fast forward von CD, so elektro-akustische Musik, neue Musik. Zum Beispiel Nono⁵, fast forward, das mehrfach übereinander gelegt und geschnitten, das war eigentlich der einzige Zusatz im Ton.

Publikum:

Wie kamst du darauf, Nono reinzupacken?

Tilman Küntzel:

Nicht nur. Alles mögliche was ich zu Hause so hatte: Ligeti⁶ zum Beispiel, die Chöre, die man auch bei *Odyssee 2001* hört, wurden verwendet, nicht bei dem, aber bei einer anderen Arbeit, die ich nachher noch kurz anreißen wollte. Da ist der Ton

5 Luigi Nono, * 29. Januar 1924 in Venedig; † 8. Mai 1990 ebenda, italienischer Komponist

6 György Sándor Ligeti, * 28. Mai 1923 in Târnăveni, Rumänien; † 12. Juni 2006 in Wien, österreichischer Komponist rumänisch-ungarisch-jüdischer Herkunft. Einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurde er durch die Verwendung seiner Musik als Filmmusik in 2001: *Odyssee im Weltraum* von Stanley Kubrick

sehr viel aus solchen Sachen, quer durch meine gesamte CD- und Plattensammlung und *Neuer Musik*-Sammlung, fast forward und übereinander gelegt, eigentlich nicht besonders komponiert, und immer hin und her geschoben. Und da fiel mir auf, dass diese Chöre von Ligeti ganz toll mysteriös klangen in fast forward.

Publikum:

Analog oder Digital? Bei Digital ist das doch so, dass er so einzelne Bits nimmt und die in der Tonhöhe gleich bleiben, und bei analog nimmt er alles und es wird nur höher und schneller.

Tilman Küntzel:

Aber CD's sind doch immer digital..

Publikum:

Ach, von CD's?

Tilmann Küntzel:

Ja, ich habe einen manipulierten CD-Player, da kann man auch die Pausen-Funktion, das Stehen und Repetieren auf einem Moment, hören. Und ich weiß nicht, ob man normal das „fast forward“ überhaupt hören kann.

Eine andere Arbeit, die mit Störeffekt umgeht, also auch Fundstück und Störung, wo aber auch fast forward eingebaut ist, hab ich jetzt vor, zu zeigen.

Up to the Stars – terrestrial invasion (2011)



Hier habe ich tatsächlich überhaupt nichts gestaltet. Manche denken, ich hätte da ein kompliziertes Computerprogramm, und jeden einzelnen Pixel designed und hin und her gerückt. Das Einzige, was ich gemacht habe, ist, bei der Fernsehübertragung im digitalen Fernsehprogramm auf dem Teppich zu knien und am Empfänger das Antennenkabel, da war kein Stecker dran, immer hin und her zu bewegen, mal fast rein und dann wieder weg. Dadurch ist mal das Bild ganz weg gewesen und es kam der



Hinweis Kein Signal, dann schnell wieder rein bis das Bild wieder da ist. So hab ich diese ganze Reportage über da gehockt und dann später einfach die Bilder heraus geschnitten, die gezeigt haben, das kein Signal kommt. Und dann das Ganze im Verlauf komplett so gelassen, nur raus geschnitten, was nicht passte.

Das ist diese Skulpturarbeit, dass man Dinge so reduziert und so hin und her rückt, bis es passt. Den Ton erst mal auch irgendwie draufgeklatscht. Dann, wenn es so einen Akzent im Bild gab, zugesehen, dass sich dann Tonspuren ändern, dass andere da sind. Dadurch hat man manchmal das Gefühl, das sei synchronisierter Ton mit dem Bild. Dabei hab ich rein willkürlich draufgeknallt und nur an ein paar Punkten den Eindruck erweckt, das es mit dem Bild zusammen irgend eine Bewegung gibt. Dass wenn eine neue Szene anfängt, es mal ruhig wurde, das reicht finde ich um zu simulieren, das sei synchron. So, wie auch die Lippensynchronisation im Film funktioniert. Immer alle paar Minuten braucht nur ein Mal was richtig offensichtlich zu passen, und dann schiebt sich die Wahrnehmung den Rest so zusammen. Bis dann wieder, um die Glaubwürdigkeit aufrecht zu erhalten, ein Punkt kommt, wo es wieder offensichtlich synchron ist. Und das fand ich immer eine interessante Beobachtung bei dieser Arbeit. Da dachte ich, ich brauche jetzt Monate, um einen adäquaten Ton hinzukriegen, aber das war an einem Abend fertig. Das ist erstaunlich, manchmal muss man einfach Material hinwerfen und was wieder wegnehmen und sehn was sich ergibt. Das sieht dann aus wie geplant und designed. Zum Beispiel am Ende dieses Gesicht von dem Jungen, das taucht ja nach Minuten immer noch mal auf. Und das ist sehr unglaublich... von der Form her. Immer wieder kommt dieses Motiv rein, obwohl der Film schon 5 Minuten weiter gelaufen ist, immer wieder kommt so ein Zitat von einem Thema rein, und das ist aber – ich weiß nicht wie, woher das kommt - der Film ging einfach weiter. Irgendwie müssen diese Monitore so sein, das die sich Bilder einbrennen, merken. Das ist mit der Digitalübertragung ja tatsächlich der Fall, das der Monitor nur Daten bekommt von den Bildausschnitten, wo sich tatsächlich was verändert. Also wenn man ein Bild hat, Standkamera, und in der Mitte ist jemand, der sich bewegt, der spricht, dann werden nur von den Pixeln, die sich verändern, die Daten übertragen. Der Rest ist im Monitor gespeichert und wird nicht übertragen, deswegen funktioniert diese Datenmasse an HD-Qualität, weil diese Plasma-Monitore oder diese Flatscreens so gebaut sind, dass tatsächlich nur Pixel gesendet werden, die sich ändern. Leider ist eine Stelle in dieser Trailerfassung nicht zu sehen gewesen, die ich faszinierend finde. Da ist ein Tisch wo ein Laptop stand, und dann hat einer da etwas gezeigt, und nur der Monitor von dem Laptop war verpixelt, der Rest war authentisch. Oder eine andere Szene, die leider auch nicht dabei war: ein Junge springt auf einem Trampolin, auch Standbild, alles ist bewegungslos, nur der Junge bewegt sich und nur der Junge war verpixelt. Spannende Technik, wenn man die Fehler produziert, was da so rauskommt. Gute Fehler sind schwer zu finden.

Ich hätte noch eine Auskling-Musik. Das ist ein Stück von Bach, und das ist so klar in Einheiten komponiert, hat so Abschnitte, wie Kadenzen, die sich eröffnen und wieder schließen. Das ist wie Atmen, und dann kommt die nächste Kadenz, wo so ein paar Varianten sind. Das habe ich auseinander geschnitten, verschoben, weil es innerhalb dieser Kadenzen wiederum Abschnitte gibt. Ich habe kopiert und verschoben, bis der nächste Abschnitt beginnt.

Air - time to breathe

8-Kanal Komposition für einen öffentlichen Durchgang im Museums-Quartier Wien
Konzipiert für Dauerbetrieb (10 - 20 Uhr), Länge: 10.27 min., 2008



Die Kutschen dazwischen, das sind die Wiener Fiaker. Das ganze ist entstanden während eines „Artist in Residence“ Aufenthaltes in Wien, im Museumsquartier. Dort gibt es das Projekt *Tonspur* (www.tonspur.at). Ein Programm, wo Musiker gebeten werden, ein Stück für einen Durchgang zu komponieren während der Zeit, 8kanalig.

AIR heißt „Artist in Residence“, und AIR heißt dieses Stück, und in diesem Durchgang ist es sehr zugig. Deshalb habe ich an diese Verwirbelung gedacht, dass sich die Noten in diesem Gang wie Laub verwirbeln und dann wieder zur Ruhe kommen, und dann kommt die nächste Kutsche vorbei, und das Laub verwirbelt sich wieder und kommt zur Ruhe. Das ist immer von einem Lautsprecherpaar zum nächsten gewandert. Diese Kutsche ist auch immer hin und zurück gefahren, imaginär.

Publikum:

Hast du bewusst so eine schlimme Aufnahme gewählt?

Tilman Küntzel:

Ja, das war so eine Budni-3-Euro-CD, ganz schlimm, aber dann doch noch gewürdigt und was draus gemacht. Einer guten Interpretation möchte man so eine Entfremdung auch nicht immer zumuten.

Publikum:

Ich finde, du hast da aus dem Wenigen was unglaublich Gutes gemacht, und mir fiel dabei etwas Absurdes ein. Bei Raumschiff Enterprise gibt es ja diesen Androiden Data, und da gibt es eine Szene, wo ein anderer in sein Quartier kommt. Man hört einen furchtbaren Krach, und dann fragt der, was ist das? Und Data antwortet. das ist die 3. Sinfonie von Brahms, das 4. Klavierkonzert von Beethoven, die 4. Sinfonie von Mozart und noch irgend ein Stück...

Tilman Küntzel:

Alles gleichzeitig...

Publikum:

Ja, weil er als Android das alles gleichzeitig wahrnehmen kann. Was ich damit sagen wollte, so kompliziert war die Sache ja nicht, aber wenn man manches nicht gleich versteht, heißt das ja nicht, dass es deshalb schlecht sein muß. Sondern vielleicht kann man manche Sachen auch nicht... also ich finde, du hast es gerade noch auf einer Ebene gehalten, wo man durchaus diese Ebenen noch verstehen konnte. Aber Kunst ist ja auch ein bisschen eine Wahrnehmungsschule, auch Übung, vielleicht mal mehr wahrzunehmen, als nur von der einfachen Budni-CD.

Tilman Küntzel:

Das Klangobjekt **Vogelbaum** von 2011 habe ich heute mal mitgebracht. Der imitiert Piepsen und Singen von Vögeln.

Wahrscheinlich weil ich mit einem Kanarienvogel aufgewachsen bin, habe ich eine starke Affinität zu Singvögeln. In unserem Garten waren immer Amseln, und immer beim Schlafen gehen habe ich den phantastischen Phrasen des Amselgesangs zugehört, was sich endlos variiert und sehr charakteristisch ist für jede Amsel, die ihr eigenes Klangrepertoire hat.



Ich hab ganz vergessen, ich habe hier noch Kataloge, die sind älteren Datums, die kann ich auch verschenken... Einer ist über Stare in Berlin, da habe ich mal ein großes Projekt gemacht zur Stimmen-Imitation von wildlebenden Singvögeln, in diesem Fall von Staren. Jeder Singvogel imitiert ja auch oder nimmt Geräusche aus der Umwelt auf, und verwahrt die im eigenen Gesang. Die Stare sind da Meister drin, die können die ganzen Zivilisationsgeräusche perfekt imitieren, sei es Klingeltöne oder rückwärts fahrende Lastwagen, wenn sie gerade irgendwo in einem Fuhrbetrieb brüten.

Publikum:

Du meinst das jetzt aber ernst?

Tilman Küntzel:

Das ist so! Ja, das ist ernst! Das hat denselben biologischen Zweck wie die bunten Federn eines Pfau, nur das Amseln und Stare nicht so ein schickes Farbspiel vorzuweisen haben, und

deswegen haben die das auf die Stimmfähigkeit verlegt. Je opulenter der Gesang ist, desto mehr sind die Frauen attrahiert davon. Die haben auch die mentale Fähigkeit, sich Melodien zu merken und in kleinen Paketen in ihren eigenen Gesang mit einzubauen, dabei zu variieren und immer wieder zu dem Original zurückzukommen und in verschiedenen Konstellationen bis zu 50 Zitate in einer Strophe zu rezitieren. Und wenn die das einmal gelernt haben, bleibt das im Kopf bis zum Lebensende und wird sogar an die Kinder weitergegeben. Diese Ansammlung von Schwärmen, die man jetzt im Herbst beobachten kann, dient auch der Sozialisation, also dazu, das die Kommunikation innerhalb des Schwarms funktioniert. Die haben eigene Dialekte, je nachdem woher sie kommen und je nachdem wie die Klang-Umwelt da aussieht, jedes einzelne Stimmrepertoire. Und die Zusammenkünfte dienen auch dazu, dass die frisch ausgebrüteten Vogelkinder die Gesänge von dem Vater lernen. Ich habe selber zu diesem Thema ein Symposium mit Wissenschaftlern, mit Bio-Akustikern, die das erklären können, ein Hirnforscher, der erklärt hat wie das funktionieren kann im Spatzenhirn, und Künstler, und ein Schwärme-Forscher, das ist ja ein brandaktuelles Thema, Schwarmforschung, um Menschenmassen zu lenken. Diese Schwarmintelligenz ist ein sehr spannendes Thema, und es wird untersucht, wie diese Bewegungen gesteuert werden. Es gibt keinen Anführer, es gibt nur eine Gruppendynamik. Das sah man in dem Video *Tempo, Tempo* auch. Forschung, wie Menschen sich in Panik in großen Menschenmassen verhalten. Meine eigene Arbeit war, ich habe so eine Art Brutkästen entworfen, und es gab statt Einstiegsloch, Stare brüten in Boxen oder Höhlen, also statt Einstiegsloch gab es ein Lichtspiel aus bunten LEDs, und die Stange war der Anschalter. Sobald sich ein Vogel draufgesetzt hat, ist eine Klangphrase zu hören gewesen. Eine Komposition von mir, eine Collage von ein paar Sekunden Länge. Die waren angebracht, wo ein Star sich gerade eingenistet hatte und sich bis zum Sommer aufhält. Und der sollte das dann entdecken und sollte das dann toll finden, auch mit dem Licht. Die lernen nur in Verbindung mit etwas, was sich tut. Eine reine Lautsprecheransage, ohne das was passiert, das lernen sie gar nicht, die lernen eher, wenn jemand in die Voliere reinkommt und was sagt. Dann lernen die das sofort, weil sie wissen, aha, das ist die Frau, und dann erkennen und lernen sie diese Phrasen sehr schnell. Deswegen habe ich dieses Lichtspiel gemacht. Der Erfolg wäre gewesen, wenn ich da im nächsten Jahr an die gleiche Stelle gekommen wäre und die Jungen von diesem Vogel meine Phrase gelernt hätten. Ich hätte dann durch Tonbandaufnahmen beweisen können, dass diese Jungen meine Komposition wieder mit zurückgebracht haben, und biologisch-dynamisch variieren und weiter transponieren mit ihrem eigenen Gesang. Ich habe dem Star, der mir dankbar ist dafür, neue Phrasen geliefert, dafür das er dann meine Komposition bildet.

Publikum:

Ja, aber ist der nicht so irritiert wenn er da ein Lichtspiel sieht, das er gleich wegfliegt?

Tilman Küntzel:

Nein, die finden das eigentlich lustig. Was Buntes, was Schrilles, die sind sehr verspielt... Hat aber nicht geklappt. Hat sich nie einer draufgesetzt. Aber schön gedacht.

Solche Sachen werden gemacht, aber immer mit gefangenen Tieren, nicht in freier Wildbahn. Ich wollte mir nicht dafür eine Voliere bauen und einen Vogel gefangenhalten, um mit dem Experimente zu machen, oder dem meine Dinge aufzuzwängen. So weit wollte ich dann doch nicht gehen. Ich bin schließlich Künstler und nicht Bio-Akustiker. Das hätte funktionieren können, dass sich da ein Vogel draufsetzt. Ich

hatte den botanischen Garten gewonnen und durfte da an fünf Bäumen unterschiedliche Kästen anbringen und hab dann da ab Februar gestanden vor den Kästen und hab gewartet und gewartet, aber es passierte nichts. Es blieb also ein theoretisches Projekt.

Units für Stare – zum Lehren von Tonfolgen

Botanischer Garten Berlin, Februar/März 2005





Vogelbaum, 2011