

IN, MIT und FÜR die Natur: Ein auto-ethnographischer Essay

Sabine Vogel

»The aim is not to arrive at a representation of the natural world, nor to impose ›music‹ onto the environment, but to be living, creative presences in the landscape, reacting to, and engaging with the elements, the natural forces, the living creatures, and the acoustic spaces.« (Bennett Hogg)¹

Die Natur und die Musik sind seit meiner Kindheit wichtigste Begleiterinnen in meinem Leben.

Aufgewachsen in einem oberbayerischen Dorf, verbrachte ich viel Zeit im Wald, am nahegelegenen See oder auf den Wiesen bei den Kühen und Pferden. Sehr früh begann ich bereits Flöte zu spielen; erst Blockflöte, dann Querflöte. Die Musik habe ich zu meinem Beruf gemacht, Natur und der Schutz der Natur blieben wichtige Anliegen. Beides fand in meiner Kunst eine Verbindung.

Als Flötistin beschäftige ich mich intensiv mit modernen Spieltechniken, Klang und Improvisation und habe auf meinem Instrument ein eigenes Vokabular entwickelt, sowohl akustisch als auch durch Erweiterung mittels elektronischen Equipments und bestimmter Mikrophonierungen. In meinen Kompositionen vermische ich Flötenklänge aus dem Innen der Flöten, die sich oft auf der Schwelle des Unhörbaren befinden – sozusagen dem *Mikrokosmos* meiner Flötenklangwelt – mit Field Recordings, Aufnahmen aus dem Außenraum, dem *Makrokosmos*. Meine Arbeit bezieht sich häufig auf Zeit, Ort und Erinnerung, und ich kreierte akustische (manchmal auch audiovisuelle) Porträts von Orten, an denen ich arbeite. Ich improvisiere mit dem Ort, mit anderen als menschlichen (»more-than-human«) Wesen und Entitäten und bringe häufig diese Aufnahmen, die ich draußen gemacht habe, nach innen, um Kompositionen oder Installationen zu kreieren. Der Ort, an dem die Aufnahmen passieren, ist immer ein Mitspieler, ein Mitkomponist, eine Art Co-Entität in meiner Arbeit.

In den Jahren 2012 bis 2014 war ich in das künstlerische Forschungsprojekt *Landscape Quartet* involviert. *Landscape Quartet* wurde von dem britischen Komponisten und Violinisten Bennett Hogg initiiert. Hogg ist Professor an der Universität in Newcastle und unterrichtet unter anderem das Modul »Music, Sound and Environment«. Das Projekt wurde vom Arts and Humanities Research Council (AHRC) gefördert. *Landscape Quartet* ist ein Kollektiv aus vier Musiker*innen/Komponist*innen: Bennett Hogg, Matthew Sansom (damals an der Surrey Universität, UK), Stefan Österjö (damals an der Malmö Musik Akademie, SE) und mir (freischaffende Musikerin, Komponistin, D). *Landscape Quartet* arbeitete an einer Reihe von Projekten mit zwei Hauptzielen: der Untersuchung der kreativen Möglichkeiten, die aus der Arbeit im direkten Dialog mit der natürlichen Umwelt entstehen, und dem Reflektieren der Implikationen, die sich aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven daraus ergeben, einschließlich denen der Kognitions-wissenschaft, Phänomenologie, Umweltwissenschaft, Ästhetik und Ortsgeschichte. Für mich war es damals für meine künstlerische Arbeit ein konsequenter Schritt, nicht mehr nur hinaus in die Natur zu gehen, um Aufnahmen zu machen und mit diesen dann im Innenraum zu komponieren, sondern nach draußen zu gehen, um dort direkt vor Ort zu improvisieren und Arbeiten zu kreieren.

Seitdem habe ich mich zunehmend damit beschäftigt, Werke *in* der Natur und mit Bezug auf sie zu schaffen, *mit* der Natur in ihren physischen, energetischen und klanglichen Formen improvisatorisch zu interagieren und ortsbezogene, elektro-akustische und audiovisuelle Arbeiten für Ausstellungen und Konzerte zu kreieren – auch in der Hoffnung, dass meine Arbeit relevant *für* die Natur ist.

Bei meinem Vortrag auf der Konferenz *Klima Klang Transformation* präsentierte ich die Komposition *Tonloch*, die weitgehend alle Komponenten dieses Artikels beinhaltet und außerdem Bezug auf das Thema *To the Earth* (Ton und Tonstich in der Gegend um Berlin) des auf die Konferenz folgenden Festivaltags der *Klanglandschaften* nimmt (Soundbeispiel 1).



Soundbeispiel 1: Kunstperformance »Tonloch«. © Sabine Vogel.²

In der Natur – »Tuning-in«

Wenn ich einen Wald oder ein weites Feld betrete, werde ich ein Teil davon. Ich bin immer Teil einer Landschaft. Die Landschaft ist kein abstraktes Ding, das »dort drüben« zu beobachten ist, sondern wir befinden uns in einer Partnerschaft, einem Ökosystem. In dem Moment, in dem ich dort bin, beeinflusse ich die Landschaft und sie beeinflusst mich und wirkt auf mich ein, und diese reziproke Resonanz ist die Grundlage für die kreative Arbeit, die an einem bestimmten Ort entstehen kann.³

2012 nahm ich in Australien an einem Bushwalk in *Gulumada*, einer der ursprünglichen Namen der Blue Mountains, teil. Ich interessierte mich sehr für die Kultur der australischen Ureinwohner und fand ein Angebot von dem *Darug*⁴ Aboriginal Evan Yana Muru zu einem »Walkabout« für Tourist*innen.⁵ Zu Beginn der Wanderung sagte Evan zu uns, wir sollen langsam gehen, damit wir zuhören, riechen, fühlen können – dies sei die Art und Weise sich mit den Ahninnen und Ahnen zu verbinden, mit der Erde, der Umgebung und den »Spirits« – um, wie er uns sagte, in der Traumzeit zu gehen.

Diese Art des Gehens und Wahrnehmens war mir bereits sehr vertraut, da sie meiner kreativen Arbeit in der Natur entspricht. Für die Erfahrung des langsamen Gehens, des »Deep Listening« (Pauline Oliveros), des Fühlens der Umgebung, der Landschaft und der Resonanz, die ich in mir wahrnehme, haben mein *Landscape Quartet*-Kollege Matthew Sansom und ich den Begriff »Tuning-in« geprägt. Der Prozess des »Tuning-in« kann nicht von der eigentlichen Arbeit getrennt betrachtet werden, er ist nicht nur Vorbereitung, sondern Teil der entstehenden musikalischen Arbeit. So sagt z.B. der britische Land-Art-Künstler Richard Long, dass die Erfahrung, die er während der Entstehung einer Arbeit macht, Teil der Arbeit sei: »My art is the essence of my experience.«⁶

»Tuning-in« als kreative Praxis bedeutet, tief in einen Ort einzusinken und sich mit allen Sinnen darauf einzulassen. Es geht darum, sich mit der Außenwelt zu verbinden und gleichzeitig der eigenen inneren Landschaften und Räume gewahr zu werden, des »Inneren Selbst«, das in Resonanz geht, der Intuition, der Emotionen und erlernten Fähigkeiten. Diese Verbindung kann durch den Atem wahrgenommen bzw. verstärkt werden. In vielen indigenen Kulturen ist das bewusste Ein- und Ausatmen eine Aktion, im Hier und Jetzt zu sein, die Wahrnehmung zu schärfen und mit bestimmten Kräften in Kontakt zu treten.

In der Philosophie der *Navajo* beispielsweise, dem zweitgrößten indianischen Volk in den Vereinigten Staaten, ist »Nilch'i« – Wind, Luft oder Atmosphäre – das Zentrum ihres Mythos. In dem gut recherchierten Buch über die Philosophie der *Navajo*, *Holy Wind in Navajo Philosophy*, schreibt der Autor:

»NILCH'I [...] is endowed with powers that are not acknowledged in Western culture: Suffusing all of nature, Holy Wind gives life, thought, speech, and the power

of motion to all living things and serves as the means of communication between all elements of the living world. As such, it is central to Navajo philosophy and world view.«⁷ Und er resümiert: »According to the Navajo conception, then, Winds exist all around and within the individual, entering and departing through respiratory organs and whorls on the body's surface. That which is within and that which surrounds one in all the same and it is holy.«⁸

Für mich als Flötistin, deren Musikmachen eng mit dem Atem verbunden ist, ist das eine wundervolle Vorstellung. Nach dieser Philosophie verbindet das Ein- und Ausatmen den Menschen, das *atmende Wesen* mit der Umgebung, mit dem Kosmos. Das Ausatmen bringt das Innerste nach außen, das Einatmen das Außen – den Kosmos – nach innen, in das Innerste des Körpers und des Seins. Diese Philosophie und das Weltbild sind natürlich wesentlich tiefergründiger und komplexer als oben beschrieben. Es liegt mir fern, mir dies in nur wenigen Sätzen anzueignen. Dennoch frage ich mich, ob wir nicht davon lernen dürfen und mehr noch, nicht sogar davon lernen sollten. Wenn wir uns durch das Atmen mit allem und jeder/jedem verbinden und dies auch wahrnehmen, dann sind wir mit jedem Lebewesen, jedem Tier, jeder Pflanze, jedem Stein etc. tief verbunden. Das bedeutet, dass wir Respekt und Achtsamkeit für sie haben und Sorge und Verantwortung tragen für alles, was uns umgibt und somit auch für uns selbst. Wir sind Teil der Natur und Natur ist nicht getrennt von uns Menschen zu betrachten.

Der Prozess des »Tuning-in« geht also meist all meinen Arbeiten voraus. Im Falle der oben erwähnten Komposition *Tonloch*, verbrachte ich viel Zeit mit Hören und Wahrnehmen auf einer kleinen Halbinsel in den Paretzer Erdlöchern. Ich besuchte den Ort zu verschiedenen Jahres-, Tages- und Nachtzeiten, improvisierte mit Ziegelsteinen und Keramikflöten und nahm Field Recordings auf. So nahm ich etwa das Schmelzen des Eises auf dem zugefrorenen Erdloch auf, Insektenzirpen unter Wasser, den Klang des Regens unter Wasser und Wildschweine, die gegorene Mirabellen fraßen.

Mit der Natur – mit dem Ort

Wenn ich in die Natur gehe und dort spiele oder aktiv höre, dann bin ich umgeben von den Elementen, von Tieren, von Pflanzen. Die Natur, meine Umgebung, wird zu meiner Co-Spielerin und beeinflusst zu einem beträchtlichen Teil die Musik, die ich spiele und auch die Komposition, die eventuell entsteht. So entstand auch die Reihe audiovisueller Kompositionen *Recorded Landscapes*, die sich mit Landschaft, Heimat und Identität auseinandersetzt. Mit Mitmusiker*innen besuchte ich deren Heimatorte und improvisierte mit ihnen an einem für sie wichtigen Ort in der Natur.

In *Recorded Landscapes* geht es um kulturellen Austausch, aber auch um Identitätssuche und Identitätsfindung. Eine Landschaft, in der man aufgewachsen ist, kann einem ein starkes Gefühl von Heimat vermitteln. Als Musiker*innen reisen wir viel, dennoch haben wir unsere Wurzeln meist an einem sehr spezifischen Ort. Die individuelle Biographie der Musiker*innen wird somit zum Ausgangspunkt der Kompositionen. Das Ergebnis sind unterschiedliche audiovisuelle Kompositionen, in denen der von dem/der jeweiligen Musiker*in ausgewählte Ort zur Entstehung des Stückes eine maßgebliche Rolle gespielt hat.

Wenn ich von Spielen und Improvisieren schreibe, dann meine ich nicht nur das Spielen und Improvisieren auf meiner Flöte, sondern auch mit gefundenen Objekten – Steinen, Zweigen, Blättern etc. Mit *Landscape Quartet* arbeiteten wir in der Nähe von Guildford auf einem alten Pilgerpfad. Nachdem ich einige Zeit dort saß (»Tuning-in«), fielen mir Steine auf, die dort herumlagen und die einen vollen Klang und unterschiedliche Tonhöhen hatten. Ich platzierte sie in einem Kreis und improvisierte mit ihnen.⁹ Interessanterweise klangen genau diese Steine später im Konzertsaal nicht wirklich gut. Es schien, als ob sie nicht in Resonanz gingen und es fühlte sich auch nicht *richtig* an, sie in einem Konzert-Setting zu spielen. Ich brachte sie am nächsten Tag wieder zurück in den Wald und habe sie *frei* gelassen.

Mit dem Ort spielen bedeutet auch, sich mit der Geschichte eines Ortes auseinanderzusetzen, so wie ich es auch bei *Tonloch* gemacht habe. In Paretz wurde früher Ton abgebaut und es gab dort bis in die 1940er Jahre Ziegeleien. Nachdem die letzte Ziegelei geschlossen worden war, hat sich die Natur ihren Platz wieder zurückerobert. Die Löcher des Tonstichs haben sich mit Wasser gefüllt und es entstanden die Paretzer Erdlöcher. Nach und nach haben sich viele verschiedene Arten von Wasservögeln und Tieren angesiedelt, wie z.B. See- und Fischadler, Eisvögel, Wildgänse und Biber. Zum Improvisieren an den Erdlöchern nahm ich daher keine Metall- und Holzflöten mit, sondern spielte ausschließlich auf Ton- und Keramikflöten und mit vor Ort gefundenen Objekten, wie etwa Ziegelsteinen und Tonscherben.

Ein weiteres Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Ort und der Geschichte des Ortes ist die Komposition *Wüste Welt*. Diese Arbeit beschäftigt sich mit Lieberose in der Niederlausitz. Im Jahr 1942 gab es dort einen großflächigen Waldbrand. Das abgebrannte Areal wurde erst von den Nazis, dann von den Sowjets als Truppenübungsplatz genutzt und das Gelände entwickelte sich zu einer Panzerwüste. Nach 1994 wurden Teile des Areals von der Stiftung Naturlandschaften Brandenburg gekauft, als Naturschutzgebiet deklariert und die Natur erobert sich dieses Gebiet sukzessiv zurück. Dies wird verstärkt durch den Umstand, dass das Areal immer noch durch potenzielle Munition kontaminiert ist und daher teilweise der Zugang in die Wüste nicht erlaubt ist, sodass Tiere und Pflanzen dort ungestört leben können. Mittlerweile gibt es dort wieder Wölfe, Elche und viele andere Tier- und Pflanzenarten. Jedoch findet durch den zunehmenden Klimawandel und die Trockenheit dieser Wandel im Kernstück des Areals eher langsam statt, und es ist

fraglich, ob dort jemals wieder Wald stehen wird. Die Ambiguität der sich wieder heilenden Natur, die faszinierende Weite der Landschaft und die beklemmende Entstehung derselben möchte ich mit dieser Arbeit zum Ausdruck bringen.

Für *Wüste Welt* habe ich mehrmals einige Tage in der Lieberoser Wüste verbracht. Ich spielte frühmorgens zum Gesang der Feldlerche Flöte und habe mit den Händen verschiedentlich Druck auf den Boden ausgeübt und dies über im Sand vergrabene Mikrophone hörbar gemacht. Im Aussichtsturm, von dem aus Generäle Manöver beobachtet hatten, baute ich Windharfen und ich folgte den Menschen- und Tierspuren im Sand. Aus all diesem Material habe ich dann eine mehrkanalige Komposition für vier Lautsprecher und zwei große Videoleinwände kreiert, die im Idealfall in einem eher kleinen Raum gezeigt wird, um den Kontrast zwischen der Enge des zerdrückten Sands und der Weite der Wüste zu verdeutlichen (Soundbeispiel 2).



Soundbeispiel 2: Audiovisuelle Installation »Wüste Welt extracts«. © Sabine Vogel.¹⁰

Mit den Elementen

Mit der Natur spielen kann auch bedeuten, mit den Elementen zu spielen. Hogg und ich haben unsere Instrumente (Violinen und Flöten) ins Wasser gehalten, sie im Sand vergraben, sie vom Wind spielen lassen. Dazu haben wir Mikrophone im Inneren der Instrumente angebracht, um den Klang, der im Resonanzkörper der Instrumente entsteht, zu verstärken. Bemerkenswert bei der Arbeit mit dem Wind, also mit unseren äolischen Instrumenten, war, dass die Phrasierung des Windes auf den Instrumenten gleich klang, da beide Instrumente in denselben Windstrom gehalten wurden und so ein homogenes Zusammenspiel entstand.

Vor allem bei der Arbeit mit dem Wind hatte ich den Eindruck, dass ein Dialog stattfindet. Es gab immer wieder Situationen, bei denen offenbar nicht nur ich auf den Wind reagierte, sondern auch der Wind auf mich, als ob er eine eigene Agency, eine Handlungsmacht habe.

Auch mit Erde haben wir gespielt: In dem *Recorded Landscapes*-Stück *Howick Haven/Starlight Runner* hat Hogg seine Violine im Sand eingegraben und ich habe unterschiedliche Objekte – Steine, Muscheln etc. – auf die Grifflöcher meiner Bambusflö-

te (einer Bansuri) gelegt. Beide haben wir dann unsere Instrumente mit rieselndem Sand bespielt.¹¹ Diese Idee hatten wir nicht schon im Vorhinein gehabt, sondern sie entstand durch »Tuning-In« vor Ort.

In seinem Artikel *The violin, the river and me* beschreibt Hogg die Nuancierungen der möglichen Interaktionen zwischen ihm, seiner Violine und der Strömung eines Flusses. Durch Eintauchen des Geigenhalses in die Strömung entstehen Klänge, die an Rotbauchunken oder an den Klang einer leisen Orgel erinnern. Während eine sanfte Strömung stark gespannte Saiten nicht zum Klingen bringt, erzeugt eine starke Strömung bei schlaff gespannten Saiten eine Vielzahl an Obertönen. Er schreibt über seine Erfahrung am Fluss *Devil's Water*:

»I made a series of recordings of improvisations using two violins simultaneously, tuned differently to one another to extend the sonic possibilities, [...]. On occasion during these recordings I found myself ›chasing‹ a particular sound, even though that sound was not actually *there* but was being made through the interaction of the river, the violin, and myself.«¹²

Ich habe ähnliche Erfahrungen gemacht, als ich mit zwei verschiedenen Hydrophonen einen kleinen Bach »bespielt« habe. Der Klang, den ich durch die Mikrophone abgenommen habe, änderte sich mit der Strömung und der Platzierung der Mikrophone und so hatte ich das Gefühl, mit dem Wasser zu spielen, und gleichzeitig war der Bach auch mein Instrument.¹³

Mit den Klängen der Natur

Mit der Natur zu spielen, bedeutet aber offensichtlich auch, mit den Klängen *in* der Natur, den Vögeln, dem Blätterrauschen, den Wasserklängen zu spielen. Bei *Paretzer Field Music* – einer von mir initiierten Picknickkonzertreihe im Havelland – ist das Zusammenspiel mit der Natur Teil des Konzepts. Die Musiker*innen spielen auf einer kleinen Bühne oder dem freien Feld und das Publikum erlebt das Konzert eingebettet in den Klang der sie umgebenden Natur. Dabei reagieren sowohl die Musiker*innen auf die Naturklänge, als auch manchmal die Natur auf die Musik. So war etwa im Mai letzten Jahres fünf Tage vor dem Konzert ein Pirol aus dem Süden zurückgekehrt. Vor Konzertbeginn sang er laut und prägnant und ich machte das Publikum darauf aufmerksam. Als ich anfang, auf einer kleinen Flöte zu spielen, und der Stimm- und Pfeifvirtuose Alex Nowitz zu pfeifen begann, schien es, als ob der Pirol darauf reagierte und es entstand eine Pfeifimprovisation zu dritt, die unbestritten von dem Pirol angeleitet wurde. Ob es sich hier nun um einen Wettstreit (Revierverteidigung, Partnersuche) handelte oder ob diese Reaktion aufgrund eines Spieltriebs erfolgte, ist für mich schwierig zu beurteilen.

Für die Natur

Wenn ich draußen in der Natur spiele, dann sind die Bäume, der Wald und die Tiere mein Publikum. Und *für* die Natur zu spielen ist dann auch gleichzeitig *mit* ihr zu spielen. So schreibt mein *Landscape Quartet*-Kollege Matthew Sansom:

»Finally, from the perspective that it affirms the dialogic, constitutive and constituting, relations between the landscape and self, environment and body, it can be understood as for the landscape. To explain, experientially these performances inhabit a kind of liminal and shared space that ritualises the ontological reality of this reciprocity where ›energy, matter, and ideas interact‹.«¹⁴

Seit Menschengedenken wird draußen Musik gemacht, zum Zeitvertreib (der Schäfer bei seinen Schafen), aber natürlich auch für spirituelle Zwecke, für Rituale, für Gebete, für Pacha Mama, Gaia – um nur zwei Namen für Mutter Erde, für die Natur zu nennen.

Das Spielen der Ton- und Keramikflöten für *Tonloch* hatte zum einen, wie oben beschrieben, den Gedanken, auf Material zu spielen, das mit dem Ort zu tun hat. Gleichzeitig hatte ich die Intention, mit dem Spiel auf der Flöte, die eben genau aus dem Material besteht, das jenem Ort entnommen wurde, diesem wieder etwas zurückzugeben, also *für* den Ort zu spielen. Ähnlich hatte ich es zuvor schon in Allenheads in Northumberland in einem ehemaligen Bleiminenabbaugebiet getan. Dort entstand die Arbeit *Cairn*. Während der letzten Arbeitsphase von *Landscape Quartet* ging ich dort im Januar 2014 spazieren und fand sehr viele verschiedenfarbige Fels-splats, die durch das Umgraben der Erde nach oben gekommen waren. Das Erdinnere war nach außen getragen worden. Die Landschaft war durch die Bleimine nachhaltig verändert worden und mir wurde die Ausbeutung von Erde, Menschen und Tieren durch den Bleiabbau vor Ort auf bedrückende Weise in Erinnerung gerufen.

Oben auf einem Hügel gab es einen menschengemachten Steinhäufen, einen »cairn«, der meine Aufmerksamkeit erregte. Am nächsten Morgen packte ich all meine Bansuris ein, meine Piccoloflöte, mein Aufnahmegerät und stieg bei bitterkaltem Wind auf den Hügel. Ich steckte die verschiedenen großen Bambusflöten in einen Kreis, wobei der Steinhäufen Teil des Kreises wurde. Diese Art von Steinhäufen sind in der ganzen Welt als Navigationspunkte verbreitet. In alten Zeiten wurden sie auch zur Markierung von Gräbern verwendet. Der Wind spielte die Flöten und es entstand ein faszinierender Klang, der sich in die natürliche Klangwelt einfügte. Ich spielte mit meiner Piccoloflöte dazu mit dem Gefühl, für all den Schmerz der Erde, der Menschen und der Tiere zu spielen und für meinen eigenen, denn ich hatte gerade selbst einen schweren Verlust erlitten. Gleichzeitig wurde unten im Dorf ein Feuer gemacht und zu mir stiegen duftende Rauchschwaden empor. Erst am Abend, als ich das Video anschaute, das ich zu Dokumentations-

zwecken gemacht hatte, sah ich, dass hinter mir Sonne, Wolken, Wind und Licht ein unglaubliches Szenario zu diesem Ritual *performed* hatten (Soundbeispiel 3).



Soundbeispiel 3: Kunstinstallation »Cairn«. © Sabine Vogel.¹⁵

Aus diesem Material entstand eine audiovisuelle Installation für Video und verschiedene große Lautsprecher (analog zu unterschiedlichen Größen der Bambusflöten), durch welche die Windflöten abgespielt werden; optional spiele ich auch mit der Flöte dazu.

In einer anderen Arbeit habe ich einem Pelikan ein Andenken geschaffen. Zu Beginn meines Arbeitsaufenthaltes in der Villa Aurora in Los Angeles schwamm am Malibu Beach ein Pelikan direkt auf mich zu, und ich sah, dass er in eine Angelschnur verwickelt war. Wir holten Hilfe und nach einigen Stunden wurde der Pelikan von Mitarbeiter*innen des California Wildlife Center abgeholt. Durch Gespräche mit Angler*innen vor Ort und aus Zeitungsberichten erfuhr ich, dass der Pelikan kein Einzelfall war, sondern dass sich Pelikane sehr häufig in Angelschnur verheddern und verenden. Ein Malibu Pier-Guard erzählte mir, dass dies mindestens einmal pro Woche am Pier passiere.

Auf Nachfrage beim California Wildlife Center bekam ich später mitgeteilt, dass der Pelikan aufgrund seiner Verletzungen gestorben war. Es ist schwer zu beschreiben, wie ich mich fühlte. Ein wildes Tier, das Hilfe brauchte, war direkt auf mich zugekommen und ich hatte es letztendlich nicht geschafft, es zu retten. Ich trauerte, als ob ich einen Freund verloren hätte. An dem Tag gab es einen Sturm und ich fand unzählige Pelikanfedern am Strand. Es war, als ob mir der Pelikan einen Gruß geschickt hätte.

Tagelang beobachtete ich Pelikane auf einer Lagune und war beeindruckt von ihrem friedlichen Miteinander. Umso mehr erschütterte mich die menschengemachte Zerstörung ihres Lebensraumes. Ich zweifelte daran, dass es reiche, Kunst zu machen, um gegen die Zerstörung der Natur anzukämpfen, begann aber dennoch Aufnahmen von den Pelikanen über und unter Wasser zu machen. Aus diesen Aufnahmen, kombiniert mit Flötenklängen, ist *Memorial for a Pelican* entstanden. Das Stück wird über einen hängenden, runden Lautsprecher, ummantelt mit den Pelikanfedern, die ich am Strand gefunden hatte, als Klanginstallation abgespielt.

Ich wollte die Geschichte des Pelikans erzählen und ihm ein Denkmal setzen. Auf der Programmnote zu dem Stück ist ein QR-Code angezeigt, über den das Publikum direkt an das California Wildlife Center spenden kann (Soundbeispiel 4).



Soundbeispiel 4: Kunstinstallation »Memorial for a Pelican«. © Sabine Vogel.¹⁶

Nach wie vor stelle ich mir die Frage, wie viel Kunst bewirken kann. Vielleicht ist es manchmal nur ein kleiner Funke, den ein Kunstprojekt, eine Komposition zum Leuchten bringt, der dann wieder erlischt oder eben auch weitergetragen wird. Die Erfahrungen, die ich mache, wenn ich mich in der Natur befinde, wenn ich höre, wenn ich wahrnehme, mich eintune und dann in einen kreativen Prozess gehe, in und mit der Natur, sind häufig sehr intensiv und ich versuche, sie in meinen Werken zu vermitteln. Ich möchte mit meiner Musik, meiner Kunst die Menschen aufmerksam machen auf das, was uns umgibt und wie wichtig es ist, achtsam damit umzugehen. Der Ansatz zu meiner Arbeit verkörpert ein ökosystemisches Verständnis. Ich möchte mich mit der ökologischen Wende in unserer zeitgenössischen Kultur auseinandersetzen, die ethisch fundierte Partizipation erfordert, die uns hinterfragen lässt, wie wir unsere Beziehungen zur natürlichen Umwelt sehen. Neben meiner Sensibilität für die Klangwelt bietet meine Herangehensweise an meine Kunst ein Modell der respektvollen Auseinandersetzung mit dem Planeten, den ich mit allen anderen Lebewesen teile.

Mit und durch mein künstlerisches Schaffen möchte ich Nähe und Verbundenheit zu unserer Umwelt vermitteln in der Hoffnung, dass ich Menschen berühren, sie zum Nachdenken, Nachempfinden, Wahrnehmen bewegen kann und letztlich dann zum Handeln *für* die Natur.

Soundverzeichnis

Soundbeispiel 1: Kunstperformance »Tonloch«. © Sabine Vogel.

Soundbeispiel 2: Audiovisuelle Installation »Wüste Welt extracts«. © Sabine Vogel.

Soundbeispiel 3: Kunstinstallation »Cairn«. © Sabine Vogel.

Soundbeispiel 4: Kunstinstallation »Memorial for a Pelican«. © Sabine Vogel.

Anmerkungen

- 1 Hogg, Bennett: Landscape Quartet – A statement of our approach and our philosophy, 2014 in einer privaten Email an die Autorin. Übersetzung der Autorin: »Ziel ist es nicht, ein Abbild der natürlichen Umwelt zu schaffen, oder der Umwelt Musik aufzuzwingen. Sondern Ziel ist es, eine lebendige, kreative Präsenz in der Landschaft zu sein, auf die Elemente, die natürlichen Kräfte, die Lebewesen und den akustischen Raum zu reagieren und sich damit auseinanderzusetzen.«
- 2 Vogel, Sabine: »Tonloch Trailer«, Vimeo, 28.03.2023, letzter Zugriff: 20.03.2025, <https://vimeo.com/812314888>.
- 3 Vgl. Vogel, Sabine: »Tuning-in«, in: *Contemporary Music Review* 34, 4 (2015): S. 327–334, <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1140475>.
- 4 *Darug* ist eine der Nationalitäten der ursprünglichen Bevölkerung aus dieser Gegend.
- 5 Blue Mountains: »About your guide«, letzter Zugriff: 06.03.2024, <https://www.bluemountainwalkabout.com/about.asp>.
- 6 Long, Richard: *Selected Statements and Interviews*, London: Haunch of Venison 2007, S. 263.
- 7 McNeley, James Kale: *Holy Wind in Navajo Philosophy*, Tucson: The University of Arizona Press 1981, S. 1. Übersetzung der Autorin »NILCH'I [...] ist [...] mit Kräften ausgestattet, die in der westlichen Kultur nicht anerkannt werden: Der Heilige Wind, der die ganze Natur durchdringt, gibt allen Lebewesen Leben, Gedanken, Sprache und die Kraft sich zu bewegen und dient als Kommunikationsmittel zwischen allen Elementen der lebendigen Welt. Als solches ist er von zentraler Bedeutung für die *Navajo*-Philosophie und ihr Weltbild.«
- 8 McNeley, *Holy Wind.*, S. 356. Übersetzung der Autorin: »Nach der Vorstellung der *Navajo* existieren Winde also überall um den Menschen herum und in ihm selbst; sie treten durch die Atmungsorgane und die Wirbel auf der Körperoberfläche ein und aus. Das, was im Inneren ist, und das, was den Menschen umgibt, sind ein und dasselbe, und es ist heilig: [...]«
- 9 Vogel, Sabine: »St. Martha stones«, Vimeo, 2013, letzter Zugriff: 06.03.2025, <https://vimeo.com/79830413>.
- 10 Vogel, Sabine: »Wüste Welt extracts«, Vimeo, 06.09.2021, letzter Zugriff: 20.03.2025, <https://vimeo.com/598766469>.
- 11 Vogel, Sabine/Hogg, Bennett: »Howick Haven/Starlight Runner, Recorded landscapes«, Vimeo, 2019, letzter Zugriff: 06.03.2025, <https://vimeo.com/393185937>, 2:08-4:55 min.
- 12 Hogg, Bennett: »The violin, the river and me: Artistic research and environmental epistemology in *balancing string* and *Devil's Water 1*, Two recent environmental sound projects«, *Fylkingen's Net Journal*, 2013, letzter Zugriff:

06.03.2025, <https://www.hz-journal.org/n18/hogg.html>. Übersetzung der Autorin: »Ich machte eine Reihe von Aufnahmen von Improvisationen mit zwei Geigen gleichzeitig, die unterschiedlich gestimmt waren, um die klanglichen Möglichkeiten zu erweitern [...]. Gelegentlich ertappte ich mich bei diesen Aufnahmen dabei, wie ich einem bestimmten Klang »nachjagte«, obwohl dieser Klang eigentlich gar nicht da war, sondern durch die Interaktion zwischen dem Fluss, der Geige und mir selbst entstand.«

- 13 Vogel, Sabine: »stream improv 15th Dec 2013«, Vimeo, 2013, letzter Zugriff: 06.03.2025, <https://vimeo.com/263718283>.
- 14 Sansom, Matthew: »Dissolving dualities: Onto-epistemological implications of ecological sound art«, in: *Contemporary Music Review* 34, 4 (2015): S. 267–280, hier S. 275, <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1140473>. Übersetzung der Autorin: »Unter dem Gesichtspunkt schließlich, dass sie die dialogischen, konstitutiven und konstituierenden Beziehungen zwischen der Landschaft und dem Selbst, der Umwelt und dem Körper bekräftigen, können sie als für die Landschaft bestimmt verstanden werden. Um das zu erklären, befinden sich diese Performances erfahrungsgemäß in einer Art Grenzbereich und gemeinsamem Raum, der die ontologische Realität dieser Gegenseitigkeit ritualisiert, in der »Energie, Materie und Ideen interagieren.« Das abschließende Binnenzitat stammt aus der Einleitung von Glotfelty, Cheryll/Fromm, Harold (Hg.): *The Ecocriticism reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens: University of Georgia Press 1996, S. XIX.
- 15 Vogel, Sabine: »Cairn«, Vimeo, 01.02.2014, letzter Zugriff: 20.03.2025, <https://vimeo.com/85618743>.
- 16 Vogel, Sabine: »Memorial for a pelican«, Vimeo, 2024, letzter Zugriff: 06.03.2025, <https://vimeo.com/1020954082>.