

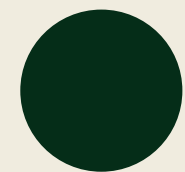


Klangliche Interventionen als Methode künstlerischer Forschung

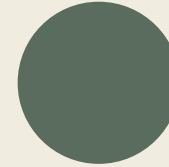
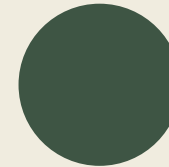
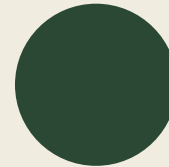
TH
Börsen

Till Bovermann (alias LFSaw) arbeitet mit Field Recordings und interaktiver Klangprogrammierung und schafft dadurch klangliche Erfahrungen der Immersion und Reflexion. Seine Arbeiten und selbst entwickelten Musikinstrumente wurden auf internationalen Veranstaltungen gezeigt, u.a. auf der Ars Electronica Linz oder am ZKM Karlsruhe. Nach einem Studium der Informatik an der Universität Bielefeld arbeitete er u. a. als Post-Doc an der Universität für Angewandte Kunst Wien, der UdK Berlin und dem Media Lab der Aalto Universität Helsinki. Seit 2019 leitet er den Masterstudiengang Sound Art an der Hochschule für Musik und Theater München.

Er ist Mitbegründer der plonk GmbH und Teil des Künstlerkollektivs friendly.organisms, das sich künstlerischen Interventionen mit Organismen verschiedener Formen und Größen widmet. Neben seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeit entwickelt Till Bovermann Software in und für SuperCollider und Faust.



Jana Sehnert im Gespräch mit dem Künstler und Professor für Sound Art Till Bovermann



Jana Sehnert studiert am Fachbereich Gestaltung der Hochschule Bielefeld. Im Bachelorstudium hat sie begonnen, sich künstlerisch untersuchend mit dem ‚Unsagbaren‘ zu beschäftigen. Die bildtheoretischen Überlegungen setzt sie derzeit im Masterstudiengang Gestaltung fort. Ihr Interesse liegt im fotografischen Handeln als einem Reflexionsraum und in der Wechselwirkung von Logik und Imagination, die sich in poetischen Mustern zeigt.

Für *Dialoge über Gestaltung* hat sie sich mit Till Bovermann über künstlerische Forschung im finnischen Norden, ‚nicht-invasive‘ Begegnungen durch klangliche Interventionen und das überraschende Moment von generativen Systemen unterhalten.

Jana: Es gibt einen Ort in Finnland, an den Du scheinbar gerne zurückkehrst. Das wird schnell deutlich, wenn man sich Deine künstlerischen Projekte anschaut. Wie ist es dazu gekommen, und was bedeutet Dir dieser Ort? Warum ist es Dir wichtig, dorthin zurückzukehren?



Abb. 1: Science Trail Residency in der Kilpisjärvi Biology Station, 2023

Till: Der Ort heißt Kilpisjärvi und liegt im äußersten Norden Finnlands, an der Grenze zu Schweden und Norwegen. Das erste Mal, das ich dorthin reiste, war zu dem Event *Field_Notes*, der im Jahr 2011 von der Finnischen Bioart Society in Kilpisjärvi organisiert wurde. Der Ort an sich hat sich mir erst nach und nach erschlossen. Eine Erklärung dafür, warum ich denke, dass er so anziehend auf mich wirkt, ist, dass er so anders ist als die Umgebung, in der ich mich normalerweise aufhalte. In meiner Umgebung (und vermutlich auch in der Umgebung der meisten Menschen) sind so viele Handlungsstränge miteinander verflochten, dass ich nicht im Ansatz versuche, ihre Verflechtungen zu verstehen.

In Kilpisjärvi hingegen hatte ich (implizit) das Gefühl, dass es mir möglich sein sollte, die Beziehungen aller einflussnehmenden Elemente zu entwirren. Dies liegt darin begründet, dass der Ort recht klein ist, und, durch die Lage im Polarkreis, scheinbar relativ wenig Einflüssen ausgesetzt ist. Also machte ich mich daran, den Ort zu verstehen, und scheiterte

kläglich in diesem Versuch. Denn ich merkte schnell, dass es selbst an diesem Ort einfach zu viele Faktoren gibt, die ineinander spielen und sich gegenseitig beeinflussen.

Nach dieser ersten Niederlage versuchte ich, zumindest alle Teile aufzulisten, die einen Einfluss haben: Nationen, Kulturen, Völker, Agrilogistik, Tiere, Geologie, Geschichte, Klima ... aber als ich mit dieser Auflistung anfang, ertrank ich sehr schnell in der schier Masse an Akteur:innen und Themen, die involviert sind. Beispiele sind:

1. Geschichtlich — Kilpisjärvi war zentraler Schauplatz des Lapplandkrieges, der im Zweiten Weltkrieg zwischen Finnland und Deutschland auf der einen Seite und der Sowjetunion auf der anderen Seite ausgetragen wurde.

2. Geologisch — Die Gegend ist geprägt von den letzten Eiszeiten und den sich zurückziehenden Gletschern.

3. Geopolitisch — Kilpisjärvi liegt an der Grenze zu Schweden und Norwegen und ist somit ein Knotenpunkt für die Beziehungen der drei Länder. Nationalstaatliche Grenzen und die Bedingungen des Grenzverkehrs werden jedoch zumeist in den Hauptstädten der beteiligten Länder ausgehandelt; ihre konkreten Auswirkungen haben sie jedoch lokal.

4. Touristisch — Der Ort ist ein beliebtes Reiseziel sowohl für internationale Gäste auf dem Weg zum Nordkap als auch für Norweger:innen aus der Umgebung, die hier ungestört von gesetzlichen Beschränkungen ihrem Hobby, dem Schneemobilfahren oder Fischen, nachgehen können. Diese Aktivitäten haben natürlich sehr konkrete Auswirkungen auf die Umwelt und die Lebensweise der Menschen in der Gegend.

5. Kulturell — Die Samen, die indigene Bevölkerung der Gegend, haben hier ihre eigene Kultur und Lebensweise, die sich von der der Finnen unterscheidet. Während die finnischen Siedler:innen seit ca. 1950 in der Gegend leben, sind die Samen schon seit Jahrhunderten hier ansässig. Ihre Lebensweise und ihre Kultur sind traditionell eng mit der Natur verbunden und sind teilweise nur bedingt mit den Lebensweisen der finnischen Siedler:innen vereinbar.

6. Klimatisch — Die Gegend ist geprägt von langen Wintern und kurzen Sommern, die das Leben der Menschen, Tiere und Pflanzen stark beeinflussen. Die natürliche Kargheit der Umgebung und die Lebensbedingungen der Tiere und Pflanzen sind sehr spezifisch für die herrschenden klimatischen Bedingungen. Der fortschreitende Klimawandel bedeutet, dass

sich diese Bedingungen verändern und Nischen, die bisher von bestimmten Arten besetzt waren, sich derart verschieben, dass es den Arten unmöglich wird, sich anzupassen.

7. Forschung — Die Universität Helsinki betreibt hier eine Forschungsstation, die sich u.a. mit den Auswirkungen des Klimawandels auf die Umwelt beschäftigt. Forschende aus aller Welt kommen hierher, um die Auswirkungen des Klimawandels auf die Umwelt zu studieren und bringen durch ihre Anwesenheit und ihre Forschungsaufbauten neue Einflüsse in die Gegend.

Was Kilpisjärvi also so speziell macht, ist nicht nur der Ort selbst, sondern vielmehr unsere darauf projizierten Intuitionen und Hoffnungen, ihn als eine relativ komplexe Umgebung zu verstehen, gefolgt von einem kläglichen Scheitern.

J.: Ich denke, dass dies ein wesentlicher Unterschied zwischen der wissenschaftlichen Forschung im engeren Sinne und der künstlerischen Forschung ist: den schon bestehenden Narrativen zuhören und die Offenheit mitzubringen, die nur möglich ist, wenn kein Forschungsziel abgesichert werden muss. Hat der Ort mit seiner Komplexität dazu beigetragen, dass Du Dich entschieden hast, künstlerisch forschend tätig zu werden? Oder hattest Du die Entscheidung schon vorher getroffen?

T.: Da ich aus der Naturwissenschaft komme, lag es nahe, mich auch in meiner künstlerischen Arbeit in einem forschenden Kontext zu bewegen.

Im künstlerisch-forschenden Umfeld spielt für mich dabei eine große Rolle, dass es nicht darum gehen muss, Forschungsfragen durch etablierte Methoden zu bearbeiten, sondern vielmehr darum, neue Methoden zu entwickeln um primär Fragen aufzuwerfen, die dann oftmals auch sehr individuelle Zugänge zu den Themen ermöglichen.

Meiner Ansicht nach ist es hier wichtig, Denken und mögliches Beantworten der Fragen dem Publikum zu überlassen.



Abb. 2: Field Recording für *microworlds (Moss and Water)*, 2023

J.: Bei Deinem ersten Aufenthalt hast Du Tonaufnahmen von (Mikro-)organismen und ihrer Umgebung gemacht. Würdest Du sagen, diese Aufnahmen ersetzen das schriftliche Protokoll, oder geht es für Dich in dem Moment der Aufzeichnung bereits darüber hinaus?

T.: Field Recordings bieten für mich die Möglichkeit, mich hörend einer Umgebung anzunähern. Es ist ein impliziter Zugang, der keine Worte oder andere Artefakte der Umschreibung benötigt. Worte sind immer eine Interpretation der Welt, die sie beschreiben, und als solche immer unvollständig und subjektiv. Nicht, dass Field Recordings nicht subjektiv wären, aber sie sind eine andere Art der Subjektivität, die, zumindest in meiner Wahrnehmung, mehr Raum für die vorhandenen Stimmen lässt, anstatt meine eigene Interpretation über andere zu legen.

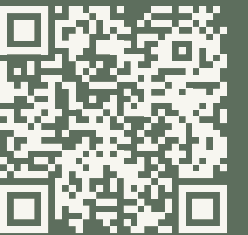




Abb. 3: Field Recordings am Kilpisjärvi See, 2023

J.: Der Biologe Hans-Jörg Rheinberger hat sich auf philosophischer Ebene mit den Dynamiken von Forschungsprozessen beschäftigt. Er spricht von einer „Erzählstruktur“¹, die der materiellen Anordnung von Forschungssystemen eigen ist: „Im Experimentalsystem sind Wissensobjekte und die Bedingung ihrer Hervorbringung unauflösbar miteinander verknüpft.“² Bestimmend für Reorientierung und Rekonfiguration dieser Systeme sind überraschende Wendungen, die aber erst einmal als solche wahrgenommen werden müssen. Gibt es vergleichbare Wendepunkte in Deinen Aufzeichnungen? Sind sie bestimmend für eine spätere Komposition, die aus Deinen Aufzeichnungen entsteht?

T.: Ich glaube, dass ein großer Teil meiner künstlerisch-forschenden Arbeit darin besteht, zu erkennen — zu hören —, was die Umgebung mir erzählen könnte. Im Rheinberger'schen Sinne ist es wohl eher schwierig, bei meinen medialen Versuchsanordnungen von einem Experimentalsystem zu sprechen, da ich nicht wirklich ein Experiment durchführe, sondern eher eine Art Feldforschung betreibe. Nichtsdestotrotz gibt es Momente, in denen ich überrascht werde von dem, was ich erfahre, und es gibt Wendepunkte, die für mein eigenes Narrativ wichtig sind. Eine Gemeinsamkeit meiner künstlerisch-forschenden Arbeit und naturwissenschaftlichem Arbeiten ist vielleicht, dass es bei beiden Punkten gibt, an denen die forschende Person eine Intuition hat, die sie verfolgt, und die sich dann als richtig herausstellt oder nicht. In der Naturwissenschaft wird diese Intuition Hypothese genannt und wird sehr oft einfach in den Raum gestellt, um dann durch Experimente bestätigt oder widerlegt zu werden. In meinem künstlerisch-forschenden Arbeiten ist dieser Punkt sehr viel wichtiger, da es nicht um eine objektive Wahrheit geht, die bestätigt oder widerlegt werden kann, sondern um eine subjektive Wahrheit, die ich in der Umgebung finde und die ich dann in meiner Arbeit weiterverfolge. Daher versuche ich (oder sollte ich versuchen), diese Wendepunkte zu erkennen und die Handlungs- und Gedankenstränge, die zu ihnen geführt haben, festzuhalten.

J.: Statt Wiederholbarkeit geht es um Nachvollzug und Mitvollzug?

T.: Wiederholbarkeit ist ja ein zentrales Konzept in der Wissenschaft, da sie es ermöglicht, die Gültigkeit von Hypothesen zu überprüfen.

Dies funktioniert allerdings nur deshalb, weil auch die Bedingungen, unter denen ein Experiment durchgeführt wird, reproduzierbar sind.

Die Umstände, in denen ich meine Field Recordings mache, sind jedoch nicht reproduzierbar. Ich oder jemand anders kann nicht einfach an einen Ort zurückkehren und die gleichen Bedingungen vorfinden, unter denen ich die Aufnahmen gemacht habe.

Hier geht es also eher um Nachvollziehbarkeit als um Wiederholbarkeit. Ich versuche, die Bedingungen, unter denen ich die Aufnahmen gemacht habe, zu dokumentieren, um anderen die Möglichkeit zu geben, den Kontext der Arbeit zu verstehen.

Vielleicht geht es hier auch sehr stark um den Kontext der Arbeit an sich; die Arbeit ist sozusagen ein Dokument des Kontextes, in dem sie entstanden ist.

J.: Neben den Kompositionen sind während Deiner Aufenthalte immer mehr Ebenen hinzugekommen: Du schreibst über Deine Wahrnehmung, versuchst die Veränderung festzuhalten und bist im letzten Jahr mit weiteren Künstler:innen mit dem gemeinsamen Projekt *Wait and Hear* dorthin gereist. Welche Rückwirkungen haben Deine Kompositionen für den Ort, an den Du zurückkehrst?

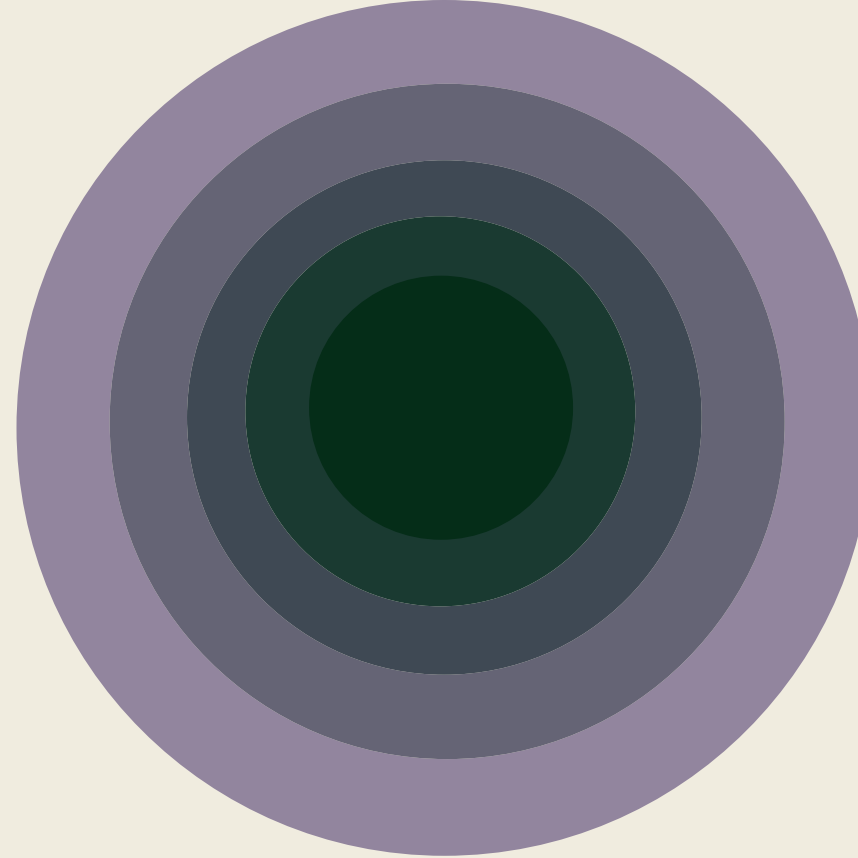
T.: Dies ist eine sehr gute Frage, die ich mir oft stelle. Um ehrlich zu sein, denke ich, dass insbesondere meine Field Recordings bisher keinerlei Aufmerksamkeit an den Orten ihrer Entstehung erregt haben. Wenn ich es jedoch schaffe, jemandem vor Ort Teile meiner Arbeit zu zeigen, dann haben sie einen recht großen Einfluss, da sie eine andere Perspektive auf den Ort bieten als die, die die (relativ wenigen) Menschen dort gewohnt sind. Weitaus mehr als die künstlerischen Arbeiten sind es jedoch die Gespräche und die Begegnungen, die ich dort habe, die das Potential besitzen, etwas in Kilpisjärvi zu beeinflussen. Nach einem bewussten Zuhören und einem Sich-einlassen auf den Ort bin ich zunehmend in der Lage, behutsam und respektvoll Alternativen des Handelns und des Denkens anzubieten, ohne dabei die Menschen vor Ort zu bevormunden oder zu belehren. Es ist meine ‚informierte‘ Außenperspektive, die m.E. für die Menschen vor Ort interessant ist, da sie ihnen eine Möglichkeit bietet, ihren eigenen Standpunkt zu reflektieren und gegebenenfalls zu verändern.



J.: Bei Deinem letzten Besuch hast Du dort ein Instrument, die *Dental Harp* entworfen. Ich musste an eine Abbildung auf einer alten Keramik denken, die einen Rhapsoden mit einer Lyra zeigt. Die Darstellung beschreibt einen Moment, in dem das Instrument – historisch betrachtet – nicht mehr nur als rhythmisierende Erzählstütze dient, sondern eine Melodie hervorbringt; Prosodie und Melodie werden voneinander getrennt. Es wird also vielmehr eine Stimmung erzeugt, als dass eine Stimme auftritt, die etwas erklärt. In der Sound Art wird häufig mit aufzeichnenden Instrumenten gearbeitet, und die Daten sind meist audiovisuell. Um zurückzukommen auf Deine ‚Harfe‘ – wie steht sie im Verhältnis zur Lyra?

T.: Der für mich zentrale Aspekt der *Dental Harp* ist, dass es nicht von einem menschlichen Spieler gespielt wird, sondern von der Umgebung. Die Stimme und die Stimmung, die sie erzeugt, sind also nicht die eines Menschen, sondern die der Umgebung. Ich, als Konstrukteur, schaffe einen Teil des Rahmens, in dem die Umgebung spielen kann. Es ist also eine Art von Dialog zwischen mir und der Umgebung.

J.: Im Projekt *Wait und Hear* geht es viel um Zuhören und Formen der Begegnung, die Du als ‚nicht-invasiv‘ beschreibst. Der Wind spielt das Instrument, Mikrowelten können belauscht werden. Ich vermute, dass die Künstler:innen, die teilgenommen haben, wissen, was ein respektvoller Umgang bedeutet. Doch was ist mit denen, die dieses Verständnis von Begegnung nicht teilen? Gehört Streit nicht auch manchmal zu einer respektvollen Konversation? Kommunikation entsteht schließlich aus dem Missverstehen heraus und Sprache aus dem Gespräch. Wie viel Zuhören ist noch maßvoll?



T.: Meiner Meinung nach leben wir in einer Welt, in der das Zuhören gegenüber dem Handeln völlig untergeht. Viele Entscheidungen werden getroffen, ohne dass die Betroffenen zu Wort kommen oder sich die Entscheidungsträger die Zeit nehmen, die Implikationen der von ihnen zu treffenden Entscheidungen zu verstehen. Dies liegt natürlich auch darin begründet, dass wir zunehmend von sogenannten ‚wicked problems‘ umgeben sind, die so komplex sind, dass es unmöglich ist, sie in ihrer Gesamtheit zu verstehen. Einen Versuch zu unternehmen, die Stimmen der Betroffenen zu hören, ist jedoch ein erster Schritt, um sich der Komplexität eines Problems bewusst zu werden. Daher denke ich, dass ein Zuhören, bis es nicht mehr auszuhalten ist, durchaus anzustreben ist. Erst wenn wir in einer Gesellschaft angelangt sind, die durch übermäßige Zurückhaltung geprägt ist, können wir anfangen, über schnelleres Handeln nachzudenken.

J.: Ich denke, dass schnelles Handeln in der heutigen Gesellschaft häufig zu einer Flucht wird, die uns innerlich erstarren lässt. Aktivität kann sehr passiv sein, Stillstand hingegen sehr bewegt. Geht es auch darum, unsere eigene Lebendigkeit nicht zu verlieren?

T.: Vorschnelle Aktivität fühlt sich sehr oft als eine Art Flucht aus der Realität an.

Es ist ein Versuch, die Unsicherheit, die uns umgibt, zu verdrängen, indem wir uns in wenig durchdachte und hinterfragte Aktivitäten stürzen, die sich anfühlen, als würde man etwas unternehmen.

Was dieses ‚etwas‘ ist, ist jedoch oft nicht klar, und so verlieren wir uns in einer endlosen Schleife von Aktivitäten, die uns nicht nur nicht weiterbringen, sondern auch von der eigentlichen Problematik ablenken.

J.: Du hast in Bezug auf die *Dental Harp* davon gesprochen, dass Du der Umgebung eine Bühne gibst und in den Dialog mit ihr trittst. Es bleibt bei Dir ja nicht bei der Forschung, sondern Du gehst auch auf die Bühne mit Deinen Forschungsergebnissen – wenn man das so sagen kann – und performst. In der Performance kommt die Stimmung von weiteren Zuhörer:innen oder Zuschauer:innen hinzu. Ist das der Moment, in dem das Experiment zur Improvisation wird? Wie verändert es Dein künstlerisches Schaffen, wenn Beobachter:innen hinzukommen?

T.: Jedes Experiment ist eine Art von Improvisation. Dementsprechend ist nahezu alles, was ich im Zusammenhang mit meinem künstlerischen Schaffen unternehme, eine Art der Improvisation. Was sich verändert, ist lediglich der Rahmen, den ich festlege, in dem ich mich bewege oder den ich verlasse, wenn es mir nötig erscheint.

J.: Du arbeitest als Künstler, Du forschst, Du lehrst, baust Instrumente, komponierst, spielst Instrumente und Codes, programmierst und fotografierst. Sowohl Deine Zugänge zur Kunst wie auch die Orte, an denen Du performst, sind sehr vielseitig – teils sogar gegensätzlich. Warum ist Dir das wichtig? Wie verändern die Orte und Medien Dich als Künstler?

T.: Die Medien, mit denen ich arbeite, haben sich im Laufe der Jahre ergeben. Ich habe schon sehr früh angefangen, dokumentarisch zu fotografieren, und würde mich als visuellen Menschen bezeichnen. Gleichzeitig interessiere ich mich für Prozesse und Dynamiken, beides sind Aspekte, die in der Informatik eine große Rolle spielen. Vielleicht sind es Gegensätze, die mich in das Medium Field Recording getrieben haben, da es hier eher um das Sammeln von Klängen geht (wie in der Dokumentarfotografie) als um das Erstellen von Klängen (wie ich es viel in meinen Live-coding setups betreibe).

Was die Orte anbelangt, so ist es mir zunehmend wichtig geworden, nicht in White Cubes zu arbeiten, sondern an Orten, die eine Geschichte, einen Kontext mitbringen, dem ich zuhören kann.

Als Schüler habe ich einmal einen Ytong-Block bearbeitet, um daraus eine Skulptur zu machen. Ohne großes Konzept habe ich angefangen, den Block zu bearbeiten, und zunehmend gemerkt, dass die Homogenität des Materials mich irritierte. Ich wollte etwas ‚herausarbeiten‘, eine Struktur sichtbar machen, die in dem Block verborgen war. Aber in dem Block war keine Struktur, die ich hätte herausarbeiten können. Es ist dann ein Zahn geworden ... und ich fand das sehr langweilig.

J.: In der Improvisation geht es, wie in einem Gespräch, darum, den passenden Abschluss zu finden. Gibt es Projekte, die sich nicht abschließen lassen? Vielleicht besser anders gefragt: Wann ist für Dich der Moment gekommen, dass Du ein Projekt abschließen kannst?

T.: Projekte sind nicht abgeschlossen, sondern werden sukzessive von neueren Projekten und Interessen abgelöst. Hin und wieder kommt es zu Revisitationen, bei denen ich ein Projekt noch einmal aufgreife und weiterführe, aber das ist eher die Ausnahme als die Regel.

J.: Kannst Du kurz erläutern, wie Du zu dem Begriff ‚Sonic Intervention Wilderness‘ gekommen bist?

T.: Zusammen mit Antye Greie³ habe ich an einer Beschreibung für Musikperformances gearbeitet, die in der ‚Wildnis‘ stattfinden. Schnell wurde uns klar, dass der Begriff ‚wilderness‘ sehr stark mit einer westlichen Perspektive auf Natur (einem weiteren seltsamen Konzept) verbunden ist. Er beschreibt einen Ort, der frei von ‚menschlichen‘ Einflüssen ist; eine stark romantische Vorstellung einer ‚Unberührtheit‘. Es war aber immer schon jemand oder etwas da, bevor wir kamen, um es zu ‚entdecken‘. ‚Wilderness‘ bezeichnet also ein subjektives Konstrukt, das wir auf eine Umgebung projizieren, die wir nicht verstehen, weil wir sie nicht kennengelernt haben. Eine *Sonic Intervention Wilderness* ist also ein Ort, an dem wir uns nicht vorstellen können, eine klangliche Intervention ‚durchzuführen‘. Gerade dies macht eine solche Intervention aber interessant, da die Intervention selbst zu einer Art von ‚Entdeckung‘ werden kann, die uns hilft, die Umgebung in einem anderen Licht zu sehen.

J.: Du sprichst im Zusammenhang mit *Sonic Intervention Wilderness* von der Zählung.

Wie stehen Zählung und Vertrautheit für Dich in Zusammenhang? Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels beschreibt die Fremde als ein Anderswo, das Eigenes markiert, indem es sich diesem entzieht.⁴ Was Du als Zählung beschreibst, würde demnach auch ein Prozess der Identifizierung Deiner Selbst sein können. Wird die Umgebung für Dich uninteressant, wenn sie die Antwortkraft verliert, die von der Fremde ausgeht?

T.: Eine Thema ist uninteressant, wenn ich meine, dass ich es verstanden habe. Spannend wird es wieder (oder wirklich erst dann), wenn ich eine – bspw. durch eine künstlerische Intervention provozierte – ungewöhnliche Perspektive einzunehmen habe, die mich dazu zwingt, mich und meinen Zugang zu diesem Thema neu zu denken.

J.: Die Umgebung hat Dich in dem Fall gezähmt?

T.: Der Begriff Zähmen ist hier vielleicht nicht der richtige. Es geht eher darum, sich auf die Umgebung einzulassen und zu versuchen, sie zu verstehen. Dieser Prozess ist jedoch nicht abgeschlossen, sondern ein ständiger Prozess des Zuhörens und des Lernens.

J.: Man könnte fast meinen, Du bist unentwegt auf der Suche nach einer friedvollen Reibung mit Deiner Umgebung. Nach Rheinberger „setzt der wissenschaftliche Geist ein Außen voraus, an dem er sich nicht nur reiben, sondern an dem er sich auch selbst bilden kann“.⁵ Geht es Dir um Bildung?

T.: Ich glaube fest daran, dass mehr Bildung und Neugierde gegenüber dem Ungewohnten unsere Gesellschaft positiv verändern würden.



Abb. 4: Sportgerät und Wildnis in Kilpisjärvi, 2023

J.: Hältst Du es für möglich, (mit künstlerischen Arbeiten) Empathie auszulösen oder zu stärken?

T.: Empathie ist ein schwieriger Begriff. Annette Arlander⁶ hat mich dazu gebracht zu erkennen, dass es natürlich wichtig ist, Nähe zu einem Gegenüber zu empfinden und zu etablieren. Problematisch wird es aber dann, wenn empathisches Handeln die Voraussetzung für Entscheidungsprozesse ist: Jedes Leben hat das Recht zu existieren; unabhängig von uns und unserer Fähigkeit, ihm gegenüber Empathie zu empfinden.

J.: Worauf sollten unsere Entscheidungen Deiner Meinung nach basieren?

T.: Auf den grundlegenden Regeln des Zusammenlebens, die wir uns als Gesellschaft gegeben haben.

Insbesondere die Menschenrechte sind ein guter Anfang, um Entscheidungen zu treffen, die nicht nur uns, sondern auch die Menschen um uns herum betreffen.

Eine Frage, die dabei immer wieder auftauchen sollte, ist, wen wir denn eigentlich als ‚Mensch‘ betrachten und wen nicht.

‚Mensch‘ ist in unserem Umfeld sehr oft gleichbedeutend mit ‚Jemand, den ich kenne und mit dem ich mich identifizieren kann‘.

Ich möchte jetzt nicht unbedingt sagen, dass Bäume auch Menschen sind, dies wäre den Bäumen gegenüber respektlos, aber sie sind, wie alle anderen Lebensformen um uns herum auch, Teil dieser Welt und haben daher genauso ein Recht auf ein Leben, wie wir.

J.: Ich glaube, dass wir in unsicheren Zeiten sowohl eine Verstärkung der starren Regeln finden als auch die Suche nach poetischen Momenten – beides sind Arten, mit Unsicherheiten umzugehen, sie bedingen sich. In Deinen Arbeiten spielt der respektvolle Umgang mit anderen Lebensformen und Lebenswelten eine große Rolle. Du zeigst auf, dass sich (soziale) Netzwerke immer wieder neu denken und knüpfen lassen. Die starre Regel scheint vordergründig keine große Rolle zu spielen. Dein Werdegang (Informatikstudium) zeigt, dass Du Dich durchaus wohlfühlst in der Welt von Strukturen. Wann hast Du entschieden, Codes und Algorithmen von ihrem üblichen Nutzen zu befreien? Hättest Du auch anders gekonnt?

T.: Codes und Algorithmen sind, wie andere Konstrukte auch, primär Werkzeuge, mit denen sich Unterschiedlichstes bewerkstelligen lässt.

Als Doktorand hatte ich das erste Mal das Gefühl, dass die Informatik versuchte, Fragen zu beantworten, die auch in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt werden konnten.

Hier fehlten mir jedoch die Werkzeuge, um diese Fragen zu beantworten, und so habe ich mich wohl sukzessive in Richtung der künstlerischen Forschung bewegt, die mir die Möglichkeit gibt, andere Disziplinen und andere Perspektiven in meine Arbeit einzubeziehen.

J.: Ist eine Kunst ohne generative Systeme für Dich als Künstler denkbar?

T.: Nein.

Wenn ich mir aussuchen könnte, was ich mache und was ich mir anschau, dann würde ich immer generative Systeme bevorzugen. Sie sind einfach immer wieder überraschend; ein Element, das gerade für den Interpreten, der bspw. mit einem generativen System musiziert, eine große Rolle spielt.

J.: Zum Abschluss noch eine Frage, die ich mir selbst häufiger stelle und die sich vermutlich alle stellen können, die künstlerisch mit generativen Systemen arbeiten: Sowohl im Experiment wie auch im Spiel begegnen wir Unsicherheiten mit einem kontrollierten Kontrollverlust – wir wählen den zugänglichen Weg von Rhythmus und Ritual, bewegen uns lieber in gewohnten Fahrwassern, bevor wir uns ins Unbekannte begeben. Fehlt uns der Mut?

T.: Ich finde es wichtig zu erkennen, dass es Grenzen gibt, über die ich mich nicht zu gehen traue. Dies ist ein großer Schritt in dem immerwährenden Prozess, mich selbst kennenzulernen und vielleicht meine Grenzen zu überdenken und gegebenenfalls Strategien zu entwickeln, wie ich sie verschieben kann.

1 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2021, S. 194–197

2 Hans-Jörg Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen: Wallstein Verlag 2001, S. 8

3 Vgl. zu den Arbeiten von Antye Greies: antyegreie.com

4 Vgl. Bernhard Waldenfels, Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, insb. S. 66–84

5 Rheinberger 2021 (Anm. 1), S. 201

6 Vgl. zu den Arbeiten von Annette Arlander: annettearlander.com

Webseitenverlinkung zu den genannten Arbeiten von Till Bovermann (auch über die QR-Codes im Artikel zu finden):

Field Recordings Kilpisjärvi:
<https://lfsaw.bandcamp.com/album/microworlds>

Science Trail Residency:
<https://tai-studio.org/artistic-research/residencies/science-trail-residency-2023/>

Dental Harp:
<https://www.youtube.com/watch?v=uJtNSPmXk2M>

Wait and Hear:
<https://tai-studio.org/artistic-research/wait-and-hear>

lfsaw@lfsaw.de

Till Bovermann

<http://www.tai-studio.org>

Further information on the rights to text and images can be found in the imprint of our website.

Imprint

Text: Till Bovermann,
Jana Sehnert
Fotografien: Till Bovermann
Layout: Jana Sehnert

H'S'B'