

Radikale Selbst- und Weltwahrnehmung

Das Dresdner Klang-Projekt *Ru-In* und sein Umfeld

Es muß in einer Frühjahrsnacht 1990 gewesen sein, als ich die gleich nach (oder während?) der 89er »Revolution« neu entstandene, »a-legale« Kunst-Kneipe *Bronxx* in der Dresdner Neustadt besuchte. Mit Zunahme der Dichte des Rauches – übrigens mit einem unverkennbaren Schuß Kannabisgeruch – expandierte auch ein Gewirr von Tönen und Stimmen: In den ebenso rasch wie prächtig von Richard Mansfeld bemalten »Gast-Räumen« standen und saßen, auf Bierkästen dicht gedrängt, mit Flaschen oder Gläsern bestückte Zuseh-Hörer:

Das, was da schepperte, hupte, kreischte und schrie, nannte sich *Russischer Indianer* – eine lose Formation, bestehend aus Peter Bauer, Volker Lenkeit, Jörg Sonntag – der sich nach einer Persienreise Mitte der 90er Jo Siamon Salich nennt –, Henrik Weiland, Klaus Werner und als Gast Richard Mansfeld – jetzt Richaâârd. Über mich ergoß sich ein Wirrwarr aus Sprachfetzen, schrillen Tönen und dröhnenden Geräuschen – Richard Mansfeld, der ehemalige Pförtner der hiesigen Kunsthochschule und nunmehr erste Dresdner Phillip Morris-Stipendiat für Malerei, intonierte mit erhobener Stimme seine transsexuellen Texte und hatte dabei Mühe, sich durch elektronisch verstärkte Gitarren- und Geigenklänge, bizarres Eisengedröhn und brüllende Trompeten-Saxophon-Dialoge hindurch zu schreien. Eine eigenartige Mischung aus Aggression, Lust und Spiel; aus Protest, Frust und Ausgelassenheit – das alles angesiedelt zwischen Musik, Lärm, Ansprache, magischer Schaustellung und wenigen Momenten des Innehaltens oder gelegentlichen Stockens, welche sich wie eine Verlegenheit im überfüllten rauchigen Raum ausbreitete ...

Aus These und Antithese

Die Akteure im *Bronxx* – die *Russischen Indianer* – waren mehr oder weniger verbunden mit der Ende 1989 von Ute und Volkmar Billig gegründeten Redaktion der Zeitschrift *reiter-in-dresden*, welcher auch ich seit 1990 angehörte. Neben der Redaktion *reiter-in-dresden* entstand

26 1992 die Kunst-Kneipe *reiter-in*, in der neben

Moskauer Konzeptualisten, Petersburger Nekroromantikern, kolumbianischen und argentinischen Kunstagitatoren ab 1991 auch die Gruppe *Russischer Indianer* »probte« und auftrat.

Daß ich mich ebenfalls bemühte, in diesem »Begegnungs-Raum« gehört zu werden, hatte seinen Ausgangspunkt in einer *reiter-in*-Debatte um das oben beschriebene Konzert in der *Bronxx* einige Monate später. Ich monierte das Chaotische, Bewußtlose dieser Klangerzeugung auf wohl sehr drastische, vielleicht überzogene Weise und verbreitete die Hypothese einer vollständigen Umwandlung des musikalischen Dilettantismus in ein aufmerksames Miteinander-Spielen mittels physikalischer Klangerzeugung. Um das zu erproben, bedurfte es der Fähigkeit und der Bereitschaft zur *Tabula Rasa*, zur Wanderung durch Wüsten.

Wer war dazu aber besser geeignet als die *Russischen Indianer*?! Keiner von ihnen hatte jemals irgend ein Instrument im akademischen oder auch autodidaktischen, interpretatorischen oder improvisatorischen Sinne »wirklich«, »professionell«, »virtuos«, »gefällig«, »fehlerfrei«, »souverän« spielen gelernt. Und doch waren wir fast alle akademisch, aber nur partiell musikalisch geschult. Jörg Sonntag, Klaus Werner, Volker Lenkeit und später Holger Gothart Herrmann haben zu Beginn der 80er Jahre die Dresdner Hochschule für Bildende Künste absolviert und sich schon in ihrer Studienzeit im Umkreis der bildenden Künstler Helge Leiberg, A.R. Penck und der *Rennbahnband* um Andreas Hegewald in mehr oder minder geschlossenen Veranstaltungen und in ästhetischer Konfrontation mit dem herrschenden Akademismus mit extensiven Action-Painting-Happenings und exotischen Musikperformances auseinandergesetzt. Später in der *Bronxx* forderte mich Klaus Werner auf, bei einer Probe des *Russischen Indianer* zu zeigen, wie es anders klingen könne. Und zum Erstaunen der eingeschworenen Gruppenmitglieder stand ich kurz nach der Debatte um den Auftritt in der *Bronxx* mit meiner Trompete mitten im »heiligen Kreis«. Keiner hatte geahnt, daß ich als Ästhetik-Dozent der Kunsthochschule irgendeine Ahnung vom »Musizieren« haben könnte.

Proben, nicht üben

Dem folgten mehr als zwölf Jahre mit regelmäßigen wöchentlichen Proben und sehr sparsamen, aber recht außergewöhnlichen öffentlichen Auftritten – unter anderem in Bogota, Dessau, Dresden, München, Stuttgart, Thun, Wörlitz und Wrocław. Wir haben in den selten-

sten Fällen für einen künftigen Auftritt geprobt, dafür aber fast immer die Gegenwart musikalisch ausgelotet oder besser die Gegenwartigkeit: Eintauchen und Auftauchen und Eintauchen und ...

Freundlich und auch eitel. Kleine Gelage der virtuellen Narreteien. Am Mittwochvormittag Probe, nicht üben. Ausflüge ohne Vorzeichen. Ins Horn gejagt, sich ins Trompetchen lachen. Wir haben uns da nicht irgendeine Jacke angezogen. Das Instrument als Krückstock bei der Erkundung unserer Ichseelenhöhle.

Na, wer weiß, wie ihr das seht. Ich schliesse öfters die Augen beim Spielen. Unwillkürlich. Albern, oder? Damit ich die Töne besser sehen kann. Die Strukturen, die Verklumpungen. Wenn sich's verfitzt oder die ordentliche Form eines Tonlaufes, einer Melodie. Die Textur des Tones. Wenn der Ton aus dem Geräusch auftaucht oder wieder in das Geräusch hineinverschimmt. Einzelne, fast glänzende, angeleuchtete Akzente über einer verschatteten Ebene.

Wenn die Töne müder werden. Interessant. Bewußt müder werden lassen. Verschleißt sich. Unschärfen. Verflachen – und dann? Nur noch ganz Weniges bleibt, ein melodisches Stöhnen. Ach, schön. Gut. (Stille)

(Position von Rainer Müller im November 2004, seit 1992 bei der Gruppe *Ru In*)

Meist im Kontext von öffentlichen Auftritten wurde an Dramaturgien, medialen Transformationen, an der Einarbeitung von Texten usw. »gebastelt«: Zu den 10. Dresdner Tagen für zeitgenössische Musik 1996 vertonte jeder ganz unabhängig voneinander das gleiche Video – ein von Jo Siamon Salich wunderbar geschnittener Film, bestehend aus Aufnahmen von einem Aufenthalt im Tagebau Golpa bei Dessau. Erst- und einmalig wurden die Filme über sieben Video-Monitore zu Beginn der Performance »sehend hören – hörend sehen« in der vollständig verdunkelten Galerie *Kunst der Zeit* abgespielt. Wie das Publikum waren wir selbst fasziniert von diesen sich entfaltenden, sich auflösenden oder ins Nichts verlaufenden Klangereignissen im Kontext der versetzten Bildverläufe und Schnittrhythmen: So »passiert« unsere Wirklichkeit: Wohin wir unsere Sinne wenden, vernehmen wir Ordnung in der scheinbaren Unordnung, wird aus dem Hören Hin-Hören und aus dem Sehen Hin-Sehen. Im Moment des wirklichen Hin- Wendens, des Gewähr-Werdens entsteht Sinn! Hier passierte es auch das erste Mal, daß Zuhörende, Zuschauende nach der »Steuerung« der Medien oder nach den Partituren für die Musik fragten. Es gab keine Steuerung, es gab keine Partituren, es gab nur das »Jetzt« und dieses



»Jetzt« beruht auf einer intensiven, ausdauernden Einschwingung ...

Schon in den frühen neunziger Jahren schieden Peter Bauer und Klaus Werner aus, später Henrik Weiland. Andere sind über die Jahre in die Gruppierung, die seit 1992 unter dem Namen *Ru-In* firmiert, hinzugekommen: Die Schweizer Kunstpädagogin, Dichterin und Performancekünstlerin sowie spätere Medientherapeutin Dorothea Hunziker, der Grafiker, Maler und Restaurator Rainer Müller und ab Mitte der neunziger Jahre der Maler, Sammler, Morphologe, Performance- und Medienkünstler Holger Gothart Herrmann. Alle Genannten arbeiteten ebenfalls seit Anfang der 90er Jahre in der Redaktion des *reiter-in-dresden*, die sich schon ab 1993 in Auflösung befand. Mitte der neunziger Jahre gab es im Festspielhaus Hellerau den Versuch, gemeinsam mit der Performancegruppe *AlianNationsCompany* aus Chicago den *Parsifal* zu zerspielen, zu vertanzen, zu hyper-projizieren. *Lovers Fragments* waren Körper-Klang-Aktionen – ebenfalls mit *AlianNations* zur großen Pille-Ausstellung 1996 im Deutschen Hygiene Museum Dresden. Wiederholte Auseinandersetzungen fanden mit Heldenmythen statt, aus Männer-Köpfen geborene Schutzgöttinnen, »geschlammte«, ent-

Die Kunst-Kneipe *reiter-in* 1991 in der Dresdner Neustadt. Darüber: *RU IN*-Probe in der *reiter-in* 1991, v.l.n.r.: Mikrophon (Dorothea Hunziker), Volker Lenkeit (Geige), Klaus Nicolai (Kopf), Posaune (Rainer Müller). (Fotos: Detlef Ulbrich)

blöbte und mit Projektionen attackierte Körper. Wir ahnten damals nicht, daß die ersten Begegnungen zwischen *Ru-In* und der damals in Chicago lebenden und arbeitenden, spanischen Tänzerin Imma Sarries-Zgonc der Beginn für eine bis in die Gegenwart reichende, intensive Auseinandersetzung werden sollte: um das Verhältnis zwischen Tanz, mentalkörperlicher Präsenz und technischer, besonders digitaler Medialisierung.

Ende der neunziger Jahre lernte ich die Tänzerin Katharina Christl kennen und lud Sie zur Probe von *Ru-In* ein. Unglaubliches passierte: Wir redeten kaum, packten rasch unsere abendländischen, archaischen, digitalen oder einfach materialischen Instrumentarien aus, ließen uns – und das haben wir in unseren endlosen jahrelangen Proben gelernt – in eine durch uns hindurch sich »aufblasende«, äußert expressive Klangkugel fallen. Diese zentrierte sich rasch um den Körper von Katharina Christl, der sich in einen tanzenden, in alle Richtungen weisenden »Dirigenten« verwandelte, um sich später einen Weg durch ein Geräuschdickicht zu suchen, welches sich wieder in schmale und breitere Klangpfade verwandelte.

Wir waren selbst überwältigt von solch einem Potential der Einschwingung, der Transformation zwischen Klangbewegungen und der Kinästhetik des Körpers. Und dies alles jenseits von Absprachen, Choreographien, Partituren oder rasch herbeigeholten Konventionen. Die einzige Basis: Einschwingung! Sinn und Ordnung entsteht durch Einschwingung! Umso größer das Vermögen zur Einschwingung, umso freier kann Materie zum Schwingen, zum Klingen oder zum »Räsonieren« gebracht werden: Gespannte Drähte, alte Hörner, Töpfe, Gitarren, Orgelpfeifen, Geigen, Posauen, Stimmen, Computer, Trompeten, Trommeln, Flügel, Eisenteile, Daumenpianos aus Afrika – alles Körper! Und zwischen all dem immer wieder die Konfrontation mit der Unfähigkeit, wirklich zu hören, Innen zu sein, zu schweigen, den Ehrgeiz und das Ego zu vergessen.

Pixel & Schatten

Der erste öffentliche Auftritt mit Katharina Christl fand im Herbst 1998 in der *Blauen Fabrik* statt. Wie schon Jahre zuvor auf der Bauhausbühne in Dessau, im Festspielhaus Hellerau oder auf Schloß Solitude in Stuttgart versuchten wir, in der ehemaligen Dresdner Wäscherei spannungsreiche, den räumlichen Voraussetzungen entsprechende, synästhetische und existentielle Grundkonstellationen zu finden. Wie breitet sich ein freies Sprechen über

Dunkelheit in vollständiger Dunkelheit aus? Was passiert im Verlauf des Sprechens mit dem Sprecher selbst? Auf welche Weise verwandelt sich Sprechen in Intonation, Musizieren in Sprechen und gesprochene Sprache in Körpersprache?

Wir entdeckten vor unserem Auftritt, daß der ausgeliehene Beamer im Leerlauf ein wunderbar »pixeliges« Standbild auf die Rückprojektionsfläche warf. Wir waren begeistert von der Wand aus bunten elektronischen Schneeflocken, die sich vor uns – scheinbar! – wie eine Wand aufbauten, um gleich wieder in sich zusammenzufallen und hatten keine Ahnung, daß dies letztlich auf einem technischen Defekt beruhte. Wir entschieden uns dann, genau hinter dieser Pixelwand, also für das Publikum unsichtbar, einen *Part I* zum Klingen und Tanzen zu bringen, wobei Katharina Christl nach einem instrumentalen Vorspiel ihren Körper als Schatten zwischen den Pixeln bewegte. Im *Part II* tanzte sie dann zu unglaublich dramatischen, ebenfalls frei entwickelten Sprachintonationen von Henrik Weiland, der seinen eigenen Text – mittlerweile hat er mehrere Romane, unter anderem mit den Titeln *Zwerg* und *Töten* geschrieben – unterstützt durch technische Frequenzmodulatoren zum Klingen, ja zum Erschüttern brachte.

Dieses Ineinander-Übergehen von (Un-)Sinn, Bedeutung, Syntax, Sprachrhythmus und Melodie in reine und doch emotional vielschichtige Körpersprache, getragen von Impulsen der Schwerkraft, Impulsen der Muskeln, des Gleichgewichtssinns, des Gefühls, des Geistes und danach das Einbrechen und allmähliche Verschwinden der instrumentalen Klangfelder (*Part III*) – dies alles stellte sich für mich dar als ein relativ klares und zugleich unglaublich komplexes wie multidimensionales »Gespräch«, ja, mithin als ein Taumel – auch provoziert durch die Kamera auf dem Kopf der Tänzerin –, eine flüchtige Geste, als ein Schrei, ein Schweigen oder ein konzentriertes Hin- und Herspielen oder Zu- und Nachhören. Ein recht bekannter Dresdner Komponist und Saxophonist äußerte nach der Aufführung: »So wollte ich schon immer einmal komponieren, aber ich würde für ein solches Stück unendlich viel Zeit brauchen!« Komponieren folgt vielleicht stärker den Gesetzen der selektiven Evolution (linear), intonierendes, mehr oder weniger rituelles Einschwingen dagegen dem Prinzip der intuitiven Evolution; es ist direkter und »a-perspektivischer« Ausdruck (Jan Gebser) von unmittelbar vergegenwärtigter Virtualität, das zum Erscheinen bringen von Attraktoren. Dies setzt immer und zuerst ein »In-sich-Sein«, ein »selbstbezügliches Hören«¹ voraus. Die Ein-

1 Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1993, S. 298.



Parsifal 1995 im Festspielhaus Hellerau mit der Performancegruppe *Alian-NationsCompany* aus Chicago und der spanischen Tänzerin Imma Sarries-Zgonc.

schwingung in und Anverwandlung von Instrumentarien, Räumen und sozialen Konstellationen geschieht bei *Ru-In* wesentlich im Modus des »Im-Klang-Seins«² und dieser Klang ist immer zugleich im »Außen« und im »Innen«. Aus dieser Hör-Seh-Weise der Welt ist das Profane das Heilige und das Heilige das Profane.

Flug des Pfeils

Dieses »nachmoderne«, sehr stark auf Welt- und Selbstwahrnehmung orientierte künstlerische (Lebens-)Konzept von *Ru-In* wurde durch eine eigenartige Mischung aus bildnerischen, theatralen, magisch-rituellen, wissenschaftlich analytischen, philosophischen sowie politisch-sozialen Impulsen und Kompetenzen gespeist. Schlüsselorientierungen dafür boten Künstler/Forscher/Philosophen wie Mary Wigman, Joseph Beuys, Carl Friedrich Claus, John Cage, Frank Zappa, Morton Feldman, Merce Cunningham, Jan Gebser, Ken Wilber oder Fred Frith – eine sehr persönliche und historisch wie thematisch noch erweiterbare Namensliste.

Der radikale Bezug auf die Intensität und Gegenwärtigkeit von Wahrnehmung führte über »Klang-Proben« und »Klang-Performances« weit hinaus: *Ru-In* steht zugleich für ein vielschichtiges soziales und politisches Engagement. So entwickelte sich der Probenraum schon kurz nach der Gründung zu einem interaktiven sozialen Klangraum: Monatelang gab es unter der Überschrift *Sinn-Klang-Raum* 1990 im Projekttheater Dresden ein offenes Labor für alle, die Lust auf gemeinsame freie Klang-Begegnungen hatten. Neben allen möglichen Klangkörpern,

zum Teil vom Schrottplatz, gab es Stoffe, Folien, Töpfe mit Farben, Pinsel und vieles andere mehr.

[...]

Kammeroper

hören auf den Beginn

Akteure arrangieren sich im Raum

Archaik vermischt sich mit klassischen abendländischen Klangkonstellationen

Bilder werden gemalt in den Köpfen der Zuhörer

der Zuhörer ist aktiv

aktives Zuhören

hören aufeinander

hören auf die Stille

aufhören

Beginn

(Volker Lenkeit, Position vom 21. Oktober 2004)

Dies alles hatte sehr viel mit angestauten und neu entstehenden Ansprüchen an eine menschliche Begegnung jenseits von herrschenden Konventionen, Ängsten und Erwartungen zu tun. Unter der Überschrift *Sinnesschärfung – Leben gegen die zivile Abstumpfung* veröffentlichten Mitglieder von *Ru-In* 1991 in der Sächsischen Zeitung ein Manifest, dessen Ziel im Umbau und der Neunutzung eines in der Mitte Dresdens gelegenen Braunkohlekraftwerks in ein Kulturkraftwerk bestand. In dem Manifest heißt es unter anderem:

»Kulturkraftwerk meint ein Labor, in dem die isolierten Potenzen freigelegt und zusammengeführt werden. Kunst versteht sich als Lebensgewinnung – als Gewinn von Lust, Neugier, Spiel-, Gestaltungs- und Kommunikationsfähigkeit [...], als Suche nach einer humanen Glücks- und Kreativfähigkeit.«

2 Ebenda S. 296.

Diesem Manifest folgten Aktivitäten, die hier nur teilweise erwähnt werden können. So realisierten Mitglieder von *Ru-In* ab 1993 ein zweijähriges Kunstprojekt in der sächsischen Strafvollzugsanstalt Waldheim. Gemeinsam mit Gefangenen wurde eine Knast-Zeitschrift mit dem Titel *ZWIGI – zwischen den Gittern* herausgebracht. Es entstanden eine Redaktion, ein Fotolabor und ein Malzirkel. Zwischen 1992 und 1995 gab es Begegnungen und künstlerische Projekte mit Künstlern unter anderem aus Kolumbien, Argentinien und den USA sowie spektakuläre Kunstaktionen im öffentlichen Raum. Erwähnenswert ist auch die Kunstaktion *100 Goldene Bäume* von Rainer Müller und Jo Siamon Salich, die mit einer kritisch beäugten *Ru-In*-Performance im damaligen Sächsischen Landtag beendet wurde.

Einen Schwerpunkt des bereits seit 2000 am Festspielhaus Hellerau angesiedelten Medienkunstfestivals *CYNETart* und den damit verknüpften Projekten bildet die Arbeit mit sensiblen, interaktiven Environments und Bühnen. 2001 gründeten vier Mitglieder von *Ru-In* am Festspielhaus Hellerau die Trans-Media-Akademie. Die direkte, über Kamerasensoren realisierte Echt-Zeit-Verknüpfung von virtuellen »Klang-Architekturen« oder »Bild-Partituren« mit der Bewegung von Körpern im physischen Raum öffnete völlig neue Areale der mental-körperlichen Präsenz.

Ru-In ist ein Raumort, an dem als erstes der Nullpunkt beim Aufbauen der Instrumente aufgesucht wird. Und wir tun das einzige, was Sinn machen kann: Die Nähe zum Nullpunkt zu halten, was sogar geübt und geprobt werden kann. Dieser Schnittpunkt der Raumachsen ist der Ort des Entstehens. Je besser ein Instrument beherrscht wird, umso größer die Gefahr des Abdriftens. Ru-In ist wie nicht endendes In-der-Kurve-liegen.

(Position von Dorothea Hunziker)

NACHMUSIK

Zwischen Dezember 1999 und Februar 2000 entsteht nach jahrelang mitgeschnittenen Proben die erste, bewußt »eingespielte« CD. Es gibt in der *NACHMUSIK* kein postmodernes Zitieren aus Musikkulturen. Vielmehr bilden sich Gesten von »Musiken« wie déjà-vu- oder besser déjà entendu-Ereignisse innerhalb eines sich selbst hervorbringenden Klangprozesses. Das ist, als würde alles je Erklingbare in mehr oder weniger unregelmäßig auftauchenden Blasen oder Schaumkronen aus einer gärenden und manchmal brodelnden Geräuschmasse auftauchen; Klänge, die aus sich selbst heraus entstehen, um sich dann wieder in sich selbst

30 zurückzuziehen oder um zu zerplatzen. Die

Aufmerksamkeit und Assoziationsfähigkeit der Wahrnehmung wirkt bei dieser Art von klanglicher Selbstorganisation wie ein Filter oder ein Sieb, durch das die zufälligen Strömungen als wesentliche Struktur empfunden, kanalisiert, verdichtet oder aufgelöst werden. Dies bedarf einer Haltung des »Geschehen-Lassens« – der Lust am Sich-Verlieren und Neu-Finden.

Man könnte in diesem Kontext auch von einer Klangforschung am Rande des Nichts oder des A-Realen sprechen. Hierin bildet sich eine Empfindsamkeit für sehr disparate energetische Zustände. Carl Friedrich Claus spricht in einem ähnlichen Zusammenhang von einer Art »Karate« der psychischen »Kräfte«, die im konditionierten Alltag in ein System von dualistischen Gefühlen und Werturteilen verborgen und gefesselt bleiben. Jede Anzahl von Spielern bildet von Grund auf eine bestimmte energetische Konstellation, wobei jeder Einzelne ein elementares, vollständiges Element der Vielheit darstellt, die wiederum als qualitative Ganzheit erklingt. Dieses Spiel ist ein Wechseln zwischen Schweigen, Einfügen, Hervor- und Zurücktreten. Hier erprobt sich eine integrale Wahrnehmungsweise, welche an die Stelle des Hintereinander-, Übereinander- und Gegeneinander-*Sehens* das Mit- und Ineinander-*Hören* setzt. Dies ist bei allem positiven Rückbezug kein ritueller, rauschhafter Akt der Einschwörung, sondern eine intuitive Erkundung und Hervorbringung von ephemeren Wirklichkeiten jenseits der Unterwerfung des Einzelnen unter normative Zwänge von sippen-, zunft- und staatsförmigen Zwangsgemeinschaften. Also in Angedenken und doch jenseits der Magie des *Bronxx!* ■