

Arbeit an der Welt, an mir in dieser Welt

Hören Verstehen Komponieren

von Clemens Gadenstätter

Komponieren ist Arbeit an den Grundlagen meines Hörens. Mein Hören ist Bedingungen unterworfen, die auf meiner Ausstattung als Mensch fußen. Komponieren arbeitet an der Art und Weise, wie perzeptives Verstehen zu Stande kommt, daran, wie Inhalte und Qualitäten auf der Ebene des Wahrnehmens eingeordnet werden. Die Frage nach dem „Verstehen im Hören“ wird gestellt als eine Bearbeitung bestehender Kategorien und Bedingungen des Hörens, des Verstehens und des Komponierens.

Die Bedingungen des Hörens

Jedes akustische Ereignis berührt/triggert unterschiedliche "sensations"/Empfindungen auf den verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung, die ich als die Bedingungen des Hörens auffasse. Diese Bedingungen stellen sowohl die Möglichkeiten als auch die – scheinbaren – Grenzen des Hörens als Erlebens- und Verstehensmodus dar. Auch wenn einige der Bedingungen unhintergebar sind: ihre Thematisierung im Komponieren ist meine Möglichkeit, sie erlebbar und veränderbar zu machen.– Die Körperbezogenheit jedes akustischen Ereignisses: Unser Körper erzeugt im Hören mimetische Vorstellungen beziehungsweise (muskuläre) „Mini-Mimesen“ des gehörten Ereignisses. Klänge werden konzeptionalisiert durch motorische Modelle. Wir formen eine auffahrende Klanggeste (sic!) in und durch unseren Körper und durch kognitive Vorstellungen nach. Dieser Nachvollzug ist ein wesentlicher Bestandteil des „Verstehens“ dieses Ereignisses. Neuere Kognitionstheorien würden diese körperbezogene Wahrnehmung als „embodied perceptions“ bezeichnen (siehe dazu zum Beispiel Lakoff & Johnson: „Philosophy in the Flesh“).

– Die Ebene der Verknüpfungen akustischer Ereignisse mit anderen „sinnlichen“ Modalitäten: Wir verknüpfen Gehörtes mit Vorstellungen oder tatsächlichen Erregungen anderer Modalitäten unserer Wahrnehmung. Um Klänge einordnen zu können, verknüpfen wir sie also mit taktilen (rau, rund ...), visuellen (hell, dunkel ...), zuweilen auch olfaktorischen (ätzend, duftend ...), gustativen (scharf, süß ...), räumlichen (hoch, tief, vorne, hinten ...) Vorstellungen und Empfindungen. Diese Verknüpfungen werden als schwache Synästhesien bezeichnet. Durch diese Verknüpfungen wird ein polymodales Netz angelegt, das den Klang an unsere Erfahrungen anbindet, ihn in eine umfassende „Karte“ einschreibt und damit ihn für uns „verständlich“ macht.

– Die Ebene der „Körperempfindungen“: Zusammengesetzte Empfindung aus verschiedenen Körpermodalitäten werden durch akustische Ereignisse aktiviert, das Hören versteht das Gehörte auf Basis dieser „Empfindungen“, ordnet diese Empfindungen ein in die bekannten Muster und Reihen von anderen Empfindungen und bildet somit eine Art von Bedeutung aus, die dem Ereignis eingeschrieben wird. Die „Empfindungen“ sind komplexe Interaktionen zwischen motorischen beziehungsweise Körperbezogenen Erfahrungen und solchen, die verschiedene Sinnesmodalitäten betreffen. Manche dieser Empfindungen sind beinahe feststehende Topoi und als solche haben sie auch Eingang in die Musik gefunden: Empfindungen der Trauer oder Freude sind Settings von Körperzuständen, gekoppelt mit Vorstellungen oder Erfahrungen auf sinnlicher Ebene. Kulturell werden solche Empfindungen tradiert, also erlernt. In der Musik kennen wir deren Darstellung in Form der musikalischen Rhetorik beziehungsweise Figurenlehre. Andere Empfindungen sind sehr subjektiv, kaum einer Beschreibung zugänglich. Als Bedingungen des Hörens verstanden werden diese Empfindungen zu „Matrizen für das Verstehen“ des Gehörten: Anhand dieser wird das Gehörte eingeordnet – je näher am Vorbild einer erlernten Empfindung, desto einfacher gelingt dies (und natürlich desto konventioneller wird das Verstehen dann ausfallen).

– Die Erinnerungen, auf kollektiver und subjektiver Ebene, bilden eine der wesentlichsten Bedingungen für ein Verstehen im Hören: Jedes akustische Ereignis triggert unsere Erinnerung, unsere

gespeicherte Erfahrungen an, stimuliert die „Höfe“ rund um diese Erinnerungen und wird dadurch direkt zu „meiner“ Wahrnehmung – „Ich“ ist dabei sowohl kollektiv bestimmt als auch einzigartig in seiner spezifischen Erfahrungsgeschichte. Die durch akustische Ereignisse getriggerten kollektiven Erinnerungen bilden die Verstehensebene der Kultur – das Verstehen vollzieht auf Basis des kollektiv vermittelten Lernprozesses, der jedes Ereignis in ein Netz von prädefinierten Settings und Bedeutungen einschreibt. Die subjektiven und die kulturellen Erinnerungen sind nicht voneinander zu trennen, sie durchdringen einander und werden dabei noch von den anderen Bedingungen (zum Beispiel den Empfindungen) überformt.

– Die Bedeutungen, die akustischen Ereignissen eingeschrieben sind – die semantische Bedingung, dass Klänge Bedeutung tragen –, von allgemeinen kulturellen Bedeutungen bis zu „lebensrettenden“ Signalen, als auch dass Klänge für uns Bedeutungen tragen, weil sie Empfindungen, Emotionen und Gefühle in uns auszulösen vermögen: Diese beiden Stränge scheinen mir tief menschliche Erscheinungen zu sein beim Hören, so dass ich ihnen größte Aufmerksamkeit beim Komponieren zuteil werden lassen. Semantik beziehungsweise Bedeutung verstehe ich nicht als Wortbedeutung oder Begriffsbedeutung. Perzeptive Erlebnisse sind Träger von Bedeutungen. Diese werden durch die Bedingungen des Körpers, der polymodalen Übertragung, der Erinnerungen und der Empfindungen kulturell wie auch subjektiv verfestigt. „Warnen“ als Bedeutungsfeld wird sowohl durch bestimmte Qualitäten des Klangs festgelegt (Frequenzbänder, in denen wir am empfindlichsten sind), als auch durch schwache Synästhesien (scharfer, greller Klang) wie auch durch körperbezogene Aspekte (die Lautheit als realer Druck, verstanden als Geste). Erinnerung wird durch den wiederholten Einsatz gefestigt, von Empfindung begleitet, und diese wird somit zur feststehenden (wenn auch variablen, formbaren) Bedeutung – und so wird Bedeutung zur Bedingung des „Verstehens im Hören“.

– Die Bedingung des Mimetischen für das Hören: Viele der uns umgebenden akustische Informationen sind mimetisch an Originalklänge gebunden: Worte können Nachahmungen von Klangqualitäten sein (Onomatopoesien), Instrumente sind Mimesen von ursprünglich nicht als Instrument gedachten Klangquellen (Glocken und Röhrenglocken), im industriellen Sounddesign werden elektronische Autotürschlösser so gestaltet, dass sie nach Schlössern klingen, die noch mechanisch sperren, damit wir sie für „sicher“ halten, mimetische Projektionen von Körperklängen sind vielfach in allen Genres von Musik zu finden (Herzschlag, Atem, et cetera). Dabei halte ich nicht nur die Tatsache, dass nachgeahmt wird für eine Bedingung des Hörens, sondern auch wie nachgeahmt wird ist konstitutiv für das Einordnen des Gehörten. Die Mimese und die Art der mimetischen Projektion sind Bedingungen des Verstehens im Hören.

– Als weiterer Punkt auf dieser (noch unvollständigen) Liste soll derjenige der Ebene des Verstehens von akustischen Ereignissen in Bezug auf den Raum, in dem sie erklingen und in dem sich (zumeist) auch die Hörenden befinden, erwähnt werden. Jeder Klang wird durch den Raum bestimmt, in dem er erklingt und in dem er gehört wird. Diese Informationen benötigen wir, um uns gegenüber den Ereignissen zu situieren, unsere Position zu ihm festzustellen. Ebenso bestimmt der Raum die Qualitäten des gehörten Klangs durch seine Größe, Hall- und Reflexionseigenschaften. Der gehörte Klang gibt also Nachricht vom Raum, in dem er erklingt und in dem ich als Hörender mich befinde. Diese Nachrichten sind unabdingbar für das Verständnis der Hörsituation und werden auch gelernt: Wir wissen sofort, in welchem Raum der Klang X klingt, Kirche oder Wohnzimmer, selbst wenn er nur über Lautsprecher übertragen wird – selbst die Lautsprecher als „Räume“ sind schon kodifiziert, als Röhrenradio, als Telephonlautsprecher, et cetera. Weitere wesentliche Informationen sind dabei noch Richtung, Entfernung, Beschaffenheit der Klangbewegung beziehungsweise meiner Bewegung zur Klangquelle und so weiter.

– Und der letzte Punkt hier ist derjenige der Zeit als Bedingung des Hörens: Klänge werden in die Zeit projiziert und lassen uns beim Hören eben jenen Projektionsprozess wahrnehmbar werden. Zeit wird wahrnehmbar, indem wir uns synchronisieren mit der Zeit des Gehörten. Durch diesen Synchronisationsprozess (der natürlich auch die Asynchronizität mit einschließt) erleben wir Zeit. Klänge ohne wahrnehmbare Zeitlichkeit verlieren einen großen Teil an wichtiger Information: Klänge ohne interne Veränderungen wie statische Sinuswellen zum Beispiel sind charakterisiert durch ihre interne Zeit-

losigkeit, der gegenüber wir uns nicht synchronisieren können. Klänge mit internen Zeitverläufen, wie zum Beispiel jeder instrumentale Klang, lassen dem gegenüber die Zeitlichkeit des Klangs und unser eigenes Zeitempfinden zu einander in Beziehung treten. Diese Beziehung ist wesentlicher Bestandteil des „Verstehens des Klangs im Hören“ (wie auch die Unmöglichkeit dazu im genannten Fall der Sinuswelle wesentlicher Bestandteil dieses perzeptiven Verständnisses ist).

Verstehen im Hören

Klänge geben/sind Nachrichten von ihren Qualitäten auf den Ebenen unserer Wahrnehmung (Bewegung, Haptik/Optik/..., Geschichte/Erinnerung, Bedeutung, Materialität, Produktion, Raum, Zeit). Auf diesen Ebenen findet Hören als „Verstehen im Hören“ statt. Komponieren bezieht sich in meinem Verständnis direkt auf diese Ebenen durch Kontextualisierungsmaßnahmen auf und durch diese Ebenen als einer erste Stufe der Bearbeitung. Auf diese Weise wird Komponieren zum Versuch, die Ebenen des Verstehens zu transformieren, das Verstehen im Hören zu verändern. Diese Ebenen der Bedingungen des Hörens verstehe ich auch als die „Potentiale“ des Hörens. Jedes Ereignis akustischer Natur ist charakterisiert durch eine spezifische Struktur dieser Potentiale, die seine Qualitäten ausbilden. Die Arbeit an dieser Struktur der Potentiale vermag spezifische Klangerscheinungen und Klangverläufe zu erzeugen.

Das Verstehen im Hören ist ein perzeptives, nicht-sprachliches Einordnen des Gehörten. Ich mache keinen Unterschied zwischen Hören und Verstehen im Hören: Wir sind verdammt zum Verstehen. Es gelingt uns nicht, Informationen aufzunehmen, ohne sie in eines unserer Verstehenssysteme einzubauen. Genau dieser Umstand bringt mich dazu, das Verstehen im Hören direkt zu thematisieren in der kompositorischen Arbeit, weil ich nicht dem angelernten Verstehen das Feld der Einordnung überlassen will. Mit dem komponierten Klang respektive Klangzusammenhang soll eine Weise des anderen Verstehens – und damit einhergehend des anderen Empfindens und Fühlens – eröffnet werden.

Das Verstehen im Hören erstellt also eine vieldimensionale und polymodale Karte, die ein Netzwerk von Qualitäten einander zu einer spezifischen Gestalt zuordnet. Diese Multidimensionalität wird im Kompositionsverfahren thematisiert, strapaziert, et cetera, durch einfache Verfahrensweisen der Kontextualisierung, Strategien des Ebenenwechsels in Kontextfeldern, der Bearbeitung der Kontexte durch zu Struktur gewordenen Qualitäten, durch transformatorische Techniken der Maximierung, Minimierung, Isolation, Stauchung, Streckung et cetera, die es ermöglichen, bekannte, kollektiv vordefinierte Materialien, Verlaufsformen, Gesten, Strukturmodelle, zu substantiell veränderten Erscheinungen im hörenden Verstehen zu bringen. Diese Arbeit am hörenden Verstehen beginnt also dort, wo das Hören beinahe nichts mehr hört, weil die Information durch den kollektiv festgelegten Gebrauch nicht mehr anhört, keine Qualitäten mehr feststellt, sondern nur mehr die Kontur erkennt und damit der Inhalt schon festgelegt ist. Ich nehme den Anfang also beim allzu Bekannten, beim sogenannten Banalen.

Der Versuch, die Dimensionen des Verstehens im Hören komponierend zu ertasten, führt zuerst zu einer Form von Analyse eines (durch thematischen Bezug eingegrenzten) Materials auf den oben durchgeführten Ebenen. Dabei sind Vorstellung, Erprobung an der Realität, Experimentieren wesentliche Momente, um die Taktilitäten, die den Materialien innewohnen, zu entdecken. Diese Taktilitäten sind bei allzu bekannten Materialien oftmals „verschüttet“. Sie werden beherrscht durch die eindimensionale Verwendung, Bedeutung und damit auch Qualität des Klingens. Die Entdeckung der inhärenten Qualitäten gleicht einer archäologischen oder physiologischen Arbeit mit der kreativen Vorstellung der Möglichkeiten des Materials. Ich muss also meinem Körper, meinen polymodalen Verknüpfungen trauen, meiner subjektiven Sensibilität, wie ich den Quellen trauen muss als einer Art kollektiver Sensibilität, die mir Modelle mit bestimmten Bedeutungen aus der Musikgeschichte offen legen (welche die sensomotorisch geschulte Wahrnehmung sofort identifizieren und benennen kann). Ich werde die Aufmerksamkeit fokussieren auf die Erinnerungslevels beziehungsweise Potentiale, auf die Bedeutungsebenen der Klänge, wie auf die Modi von Räumlichkeit und Zeitlichkeit, die sie bestimmen und die sich in ihnen zu eigenständigen Qualitäten verdichten können. Eine kreative

Analyse des Empfindens ist eine erste Bedingung des Kompositions- also Transformationsprozesses. Dimensionen unerkannter oder auch unbekannter Natur können dabei entdeckt werden, werden bei entsprechendem Betrachtungswinkel beinahe notgedrungen sich dem Entdecken öffnen. Das Entdecken wird zur Eigenschaft, die das Betrachtete verändert und neuen Eigenschaften Raum lässt.

„WIE“ kann ich das Hören verstehen im und durch das Komponieren? Wie kann ich das „Verstehen im Hören“ zur Grundlage des Komponierens machen? Komponieren als die Arbeit an diesem „Verstehen im Hören“, das im kreativen Prozess ein anderes, transformiertes „Verstehen im Hören“ werden wird. Zwischen der durch diese Arbeit entstehenden veränderten Hör- und Verstehensform und der erlernten, vorgeprägten Formen eines „Verstehens im Hören“ öffnet sich ein Raum, der die eigenen Möglichkeiten des Erlebens erahnen lässt. Erst die ganz spezifische Empfindung im Hören öffnet den Raum, der meine Möglichkeiten des Erlebens als Erlebnis im Erleben deutlich werden lässt. Die Abweichung ist zugleich singuläre Erfahrung und Analyse der Bedingungen des Verstehens im Hören. Ich bin also zugleich mit meinen Bedingungen und deren Überschreitung beschäftigt.

Das „WIE“, die Art und Weise, wie dieses „Verstehen im Hörens“ zu Komponiertem führt, wird zur Aussage, zum „Sagen von etwas“. Etwas Bestimmtes wird ausgesprochen auf unübersetzbare Weise durch die Art, wie die Bedingungen des Hörens und des Verstehens im Hören thematisiert und bearbeitet werden. Dieses Thema der Bearbeitung wird gleichrangig aus der Idiomatik der Gegebenheiten wie Besetzungen, auch Räume und so weiter abgeleitet, ist also auch aus den Hör- und Verstehensformen, die mit bestimmten Klangquellen und -bestimmungen einhergehen, entwickelt.

Komponieren ist die Praxis meines Verhaltens zur Welt meines Hörens, das die gehörten Ereignisse situiert in der „Welt“ und in mir. Mein „Verhalten“ bedeutet, „Verhältnisse“ zu schaffen, Kontextualisierungen auf jenen Ebenen zu gestalten, die oben skizziert wurden. Diese Kontextualisierungen erstellen Material, damit werden in weiterer Folge Anordnungsstrukturen, Polyphonien und Bearbeitungsstrategie dieses Materials und der entstehenden Klangverläufe erarbeitet. Anvisiert ist, das „Verstehen im Hören“ aus sich selbst heraus zu verändern. Das „Verstehen im Hören“ ist der Magnet, auf den das Komponieren ausgerichtet ist – als transformative Tätigkeit an diesem Magneten.

Material

Ich forme musikalisches Material aus den oben beschriebenen Bedingungen des Verstehens im Hören. Der Beobachtungswinkel, unter dem das Hören und seine Bedingungen betrachtet werden, ist dabei spezifisch und thematisch in jedem Werk angelegt: Wie beobachtet wird, ist Thema und wird zugleich thematisiert durch den Kompositionsprozess.

Material als ein aus den Bedingungen geformtes ist dann zugleich auch vor-geformtes Material. Der Aspekt des Vor-geformten ist die Seite des Materials, die den Bezug auf die Hörerfahrung offen zu Tage treten lässt. Das Ausgangsmaterial ist ein Reflex auf die Erfahrung des verstehenden Hörens, also eine klangliche Niederschrift alltäglicher Erfahrungen – wenn man so will also von ganz alltäglichen, beinahe banalen Erfahrungen. Die Ausgangsmaterialien sind somit angestoßen durch die Hörbedingungen – das heißt aber gleichzeitig, dass keines dieser vor-geformten Materialien zitiert ist. Der Aspekt des Beobachtungswinkels, die thematische Leitlinie, kontextualisiert das Vorgefundene auf spezifische Weise und hebt es schon auf dieser Stufe in den Stand des Singulären: Wenn mir auch sehr wichtig ist, dass die Anbindung an das Bekannte immer stark spürbar bleibt – die Abweichung davon (die ganz bestimmte Abweichung!) ist ebenso fundamentale Bedingung. Das Changieren zwischen bekannt und „neu-bedeutet“ ist notwendig, um den Bezug zum „Verstehen im Hören“ am Glühen zu halten.

Die „Idiomatik“ des Verstehens im Hören trifft hier auf die Idiomatik der jeweiligen werkspezifischen Klangproduktion. Das Aufeinanderprallen zweier grundlegender Bedingungebenen wird genutzt, um Materialien zu gestalten, die sowohl den Bezug zum Bekannten als auch eine spezifische Auffassung der Klangquellen und ihrer Nutzung sowie des Verstehens der Klänge und ihrer Qualitäten zu thematisieren. Die beiden Bedingungebenen gehen eine Art chemischer Reaktion miteinander ein, in denen die Bedingtheit/Vorgeformtheit und die Spezifik der klanglichen Erscheinung eine Koexistenz in der damit janusköpfigen Materialgestalt führen: Changierend zwischen bekannt, banal, quasi-zitathaft und spezifisch, deviant, schon gehört und unerhört.

– Material geformt aus der Bedingung inkorporierter Wahrnehmung/embodied perception („e-bodies“): Der vorgestellte motorische Nachvollzug fiktiver (bekannter) akustischer Gestalten wird zum Ausgangspunkt der Materialbildung. Aus dieser Perspektive ordne ich Materialien in bestimmter Abstufungsweise einander zu, die einen Bezug zu Körpergesten formulieren. Der Bezug zur musikalischen Figurenlehre und Rhetorik ist nicht nur gewollt: Eine „auffahrende Klanggeste“ ist dann sowohl (Quasi-)Zitat als auch singulär geformt aus der zur Disposition stehenden Bedingung des Hörens und der werkspezifischen Form der differenzierenden Abstufung der Materialien. Diese Klanggestalten sind unserem Körper „eingeschrieben“. Diese Koppelung kehre ich nun um, und erarbeite Gestalten aus den Bewegungserfahrungen, die ihrem Verstehen im Hören zu Grunde liegen.

– Material geformt aus der Bedingung der schwachen Synästhesien/weak synaesthesias („weak-S“): Die polymodale Verstehensebene im Hören als Klanggenerator – grelle, rauhe, scharfe, et cetera Empfindungen (die ursprünglich Klänge einordnen, genau so wie hohe oder tiefe Zuordnungen) – werden ihrerseits zur Erstellung von Basismaterial herangezogen. Auch hier wird die Ebene der Bedingung des Hörens zum Anordnungsmagneten für Klänge in bestimmter Form der Abstufung.

– Material geformt aus der Bedingung „Körperempfindung“: Vorstellungen von Körperempfindungen werden Auslöser von Klangerfindung. Schneidend, schreiend ... sind uns als Empfindungen beim Verstehen und Einordnen behilflich, jetzt werden sie aktiviert zur kreativen Materialformung. Hier wird auch auf den Schatz von fixierten musikalischen Formulierungen zurückgegriffen, die sich an Empfindungen angelagert haben als Form von deren Repräsentation. Wesentlich ist aber hier (wie auch oben), dass dem Aspekt der Repräsentation durch die Neuordnung der in Frage stehenden Klänge ein zweiter entgegen gesetzt wird: der Aspekt der Wirklichkeit der Klänge auf allen Ebenen ihrer Wirksamkeit. Dieser Wirklichkeitsaspekt wird durch die Thematisierung des Repräsentationsaspekts beziehungsweise durch den Magneten „Empfindung“ auf je bestimmte Weise erstellt. Es geht also um die bestimmte Wirklichkeit der Klänge, die nur so zu Material werden können.

– Material geformt aus der Bedingung „Erinnerung“ (kollektiver Erinnerung): Die Nähe zum Zitathaften ist bei dieser Materialformungsebene besonders groß. Gerade hier aber wird auch der Abstand zum Bekannten deutlich: Wird doch das kollektive Gedächtnis herangezogen, Klanggestalten nicht zu verstehen und einzuordnen, um eine vorbestimmte Reaktion herauszufordern, sondern im Gegenteil durch singuläre Kontextbildungen ebenso singuläres Material auszubilden und zu formen. Mir ist in Bezug auf diese Ebene der Materialbildung besonders wichtig, dass eine „erinnerte Fanfare“ eben keine Fanfare ist. Die „erinnerte Fanfare“ ist aus „erinnerungstechnisch strukturierten“ Qualitäten artifiziell gestaltet und somit klar unterschieden von der Zitat-Fanfare.

– Material geformt aus der Bedingung „Bedeutung/Semantik“: Die Bedingung des Verstehens eines akustischen Signals wird genutzt, um darauf fußend klangliches Material zu formen. Auch die anderen Materialschichten tragen Bedeutung, hier wird Bedeutung allerdings zum zentralen Erfindungsmotor und bleibt nicht mitgelieferte Qualität.

Wie deutlich zu sehen ist, können ähnliche/kongruente Materialien auf Basis der Formung aus unterschiedlichen Bedingungebenen entstehen. Dieser Umstand bewirkt, dass die unterschiedenen Ebenen der Bedingungen des Hörens schon auf der Materialebene miteinander in Kontakt stehen, dass es Interaktionen zwischen ihnen gibt (was ja auch im Hören beziehungsweise Verstehen im Hören selbst der Fall ist: Hier wird also einer einfachen Tatsache auf einer frühen Stufe des kreativen Prozesses Rechnung getragen).

Die anderen Bedingungen des Verstehens im Hören werden ebenfalls zur Materialbildung herangezogen. Diese allerdings sind die stärksten. Die mimetische Bedingung braucht ja „Originale“, um überhaupt wirksam werden zu können, ist also gleichsam eine Materialerstellung zweiter Stufe. Der Raum und die Zeit als Bedingungen betreffen alles Klingende, und sind daher in spezifizierter Form fähig, Differenzierungen auszubilden – auch wiederum gleichsam auf zweiter Ebene Material zu erstellen.

Um das Gesagte kurz zusammenzufassen: Die Ausgangsmaterialien jedes Werks werden aus den Bedingungen des Verstehens im Hören gemäß der Werkidee beziehungsweise des daraus abgeleiteten Beobachtungswinkels geformt. Auf diese Weise sind sie vorgeformt und genuin geformt. Die Formung der Materialien bezieht die Idiomatik der Klangproduktion (instrumentale Idiomatik, vokale, elektronische

Idiomatik ...) mit ein. Auch auf dieser wird durch die Gleichzeitigkeit von „vorgeformt“ und „geformt“ eine erste Stufe der Reflexion der Mittel in der Komposition als kreativer Akt realisiert. Auf der Ebene der Erscheinung wie der eingelagerten Bedeutungen erarbeite ich also ein polydimensionales Ausgangsmaterial, das unseren „Hörstand“ und die instrumentalen Bedingungen kreativ reflektiert und das Möglichkeiten (Potentiale) in sich trägt, die ins Offene weisen.

Kontextualisierung/Zusammenhangsbildung

Kontextualisierungen der gewonnenen Materialien werden wiederum auf den Ebenen der Bedingungen des Hörens/des Verstehens im Hören vorgenommen. Solche Zusammenhangsfelder bearbeiten das Material: Dieselben Klangereignisse werden unterschiedlich kontextualisiert, das heißt in unterschiedliche Hörweisen und somit Bedeutungsfelder (oder „Verstehensfelder im Hören“) eingebunden. Dasselbe ist dann nicht mehr dasselbe – es klingt anders, weil es in einem anderen Kontext sich befindet, und es „bedeutet“ im Hören dann auch etwas anderes.

Die Ebenen der Zusammenhangsbildung (hier nur kurz aufgelistet, da ich sie an anderer Stelle (siehe „Semantical Investigations. Notizen zu einer kompositorischen Poetik“) schon beschrieben habe):

- akustischer Zusammenhang: Dem Herbartischen Assoziationsgesetz der Ähnlichkeit folgender Zusammenhang, derjenige, der innerhalb der Musik der offensichtlichste, meist strapazierte und leider oft auch der einzige ist.

- mimetischer Zusammenhang: Nachahmung als Zusammenhangsbildung ist sowohl ein sehr spezifischer Fall der Ähnlichkeitszusammenhänge, geht aber insofern darüber hinaus, als er das Gestalthafte in die Zusammenhangsbildung mit einbezieht (wobei eher der Eindruck von Ähnlichkeit/Nachahmung angestrebt wird denn wirkliche Kongruenz oder partielle Identität). Auch wird die Form der Nachahmung zur Zusammenhangsbildung herangezogen.

- Körperbezogene Zusammenhangsbildung: Bewegungsformen dienen als Kontextmatrizen: Die mimetische Leistung des Körpers als Nachvollzug im Hören wird umgekehrt und zum Anordnungsmodus von Materialien.

- Empfindungsbezogene Zusammenhangsbildung: Die Qualität des „Eindrucks“, genauer des Eindrucks der Taktilität auf den verschiedenen Sinnesebenen, den Ereignisse erzeugen, wird zur Zusammenhangsbildung herangezogen. Alle Ereignisse, die einen bestimmten Eindruck hinterlassen (auch wenn dieser nicht das gesamte Feld dessen ist, was Ereignisse an Eindrücken einfangen), werden miteinander in Zusammenhang gebracht (auch wenn ihre Morphologie zum Teil völlig disparat ist).

- auf die polymodalen schwachen Synästhesien beruhende Zusammenhangsbildungen: Klänge, die kongruente Vorstellungen auf den anderen Sinnesebenen hinterlassen, bilden Zusammenhangsgruppen aus („harte“, „rauhe“ ... Klanggruppen).

- semantische Zusammenhangsbildungen: Die Ebene der Bedeutungen wird isoliert zur Kontextualisierung herangezogen (Warnklänge; Klänge, die sozio-kulturelle Bedeutungen haben wie zum Beispiel Fanfaren, Charakteristika bestimmter Musikformen, et cetera).

- situative Zusammenhangsbildungen: Die Zuordenbarkeit zu sozialen oder privaten Situationen ist Leitlinie der Zusammenhangsbildung von (teils sehr heterogenen) Klangereignissen.

- räumliche Zusammenhangsbildungen: Die Raumqualitäten, die bestimmten Ereignissen eingeschrieben sind (zum Beispiel charakteristische Hallformen), werden zusammenhangsbildend.

- zeitliche Zusammenhangsbildung: Zeitformen, Zeitstrukturierungen werden zur Zusammenhangsbildung. Hierbei kann auf eine rhythmische Zeitauffassung zurückgegriffen werden sowie auf strukturelle oder gestalthafte Ebenen der Auffassung der Zeitlichkeit des Klingenden.

Aus dieser Auflistung ergibt sich auch, dass Zusammenhangsbildungen das Feld des Hörbaren verlassen können; zum Beispiel können semantischen Klangzusammenhängen auch visuelle, sprachliche, et cetera Ereignisse zugeordnet werden. Hier befindet sich die Schnittstelle zu Arbeiten in Konnex mit anderen Medien: Musik-Sprach-Bild-Bewegungs-...-Stücke werden auf diese Weise die unterschiedlichen Ebenen aneinander binden.

Auch auf der Ebene der Zusammenhangsbildungen zu Materialfeldern werden Hören und Verstehen des Hörens gleichzeitig thematisiert und transformativ reflektiert. Wie oben dargestellt, verändern sich

die Materialien je nach Kontextfeld, in dem sie stehen. Die Erstellung von Zusammenhangsfeldern verstehe ich als weiteren Schritt der Erforschung dessen, was (bekannte) Klänge für das Hören noch sein können, welche Tiefenstruktur sie als Material und in Bezug auf unsere Wahrnehmung noch eröffnen können. Es werden also Kontextfelder entstehen, die aus der Arbeit der Zusammenhangsbildung neu entstehen, die neue Möglichkeiten der Sinnstiftung zutage fördern und – so die Utopie – ein anderes Hören auf der Basis der Bedingungen des Hörens auf dieser Stufe der kreativen Arbeit ermöglichen können.

Strukturierung von bestimmten Materialereignissen

Die zeitliche Anordnung aufeinander bezogener und einander beeinflussender/umformender Ereignisse ist eine wesentliche Kategorie dessen, wie wir akustische Informationen mit Sinn belegen, wie wir sie verstehen und in unsere Welt sinnvoll integrieren können. Dieser Umstand ist auch in der Musik der wesentliche Faktor für die Übermittlung von Sinn (natürlich eines solchen, der weder begrifflich bestimmt sein kann noch auch vorab schon bekannt sein muss – im Gegenteil, gerade die Erstellung neuer Sinnformen (und damit in meinen Augen auch „Sinnes-Formen“) ist ein zentrales Charakteristikum von Kunst).

Durch die spezifische Aufeinanderfolge von Ereignissen wird unsere Höraufmerksamkeit auf bestimmte Qualitäten gelenkt. Durch das Aufeinander-Einwirken in der Sukzession wird den Ereignissen eine bestimmte „Färbung“ gegeben: Eigenschaften stechen hervor, andere treten in den Hintergrund, verdeckte Eigenschaften werden „ausgegraben“. In anderer Folgeform können Eigenschaften ihr Energieniveau wechseln, werden auch ihre Funktion verändern und so das Element „ganz anders“ erscheinen lassen.

Die auf diese Weise „gelenkte“ Aufmerksamkeit ist in meiner Arbeit nicht als Manipulation zu verstehen, sondern als Forschungsgebiet. Durch die Komplexität und Polydimensionalität sowohl der Ereignisse, der Zusammenhänge als auch der Folgestrukturen wird auf die Vielfalt des Phänomens Aufmerksamkeit als „Verstehen im Hören“ gelenkt. Es geht also um die Sensibilisierung des differenzierenden Hörens, um beim verstehenden Nachvollzug in eine ebensolche Vielfalt eindringen zu können. Diese Sensibilisierung kann nur eine Arbeit mit und an diesen Folgestrukturen bewirken. Aus dieser Form der kompositorischen Arbeit ergibt sich, dass die Bildung von musikalischen Gestalten im Fokus des Interesses liegt.

Gestalthören ist mit einer besonderen Eigenschaft verbunden in Bezug auf die Erfahrung von Ereignissen in der Zeit und die Zeiterfahrung selbst: Gestalten bilden sowohl eine Einheit in der Zeit (sie sind so stark zusammenhängende Ereignisse, dass sie gleichsam durch eine Klammer in eine virtuelle Gleichzeitigkeit gepresst werden), als auch erleben wir durch sie eine bestimmte Form des Vergehens von Zeit. Zusätzlich ist die Gestaltbildung der als Form gestaltete Aufmerksamkeitswinkel, der die Ereignisse zueinander bindet und sie zugleich von einander trennt. Die Gestalt energetisch polydimensional geladen: bindend und trennend.

Durch die Formung der Ereignisse in der Zeit (auch wenn es nur ein Ereignis ist, das auf sich selbst folgt und so als Wiederholung oder auch Dehnung in die Zeit projiziert wird) werden die Implikationen der Ereignisse unter dem bestimmten Aufmerksamkeitswinkel aktualisiert und zugleich durch die Konfrontation mit den anderen (oder sich selbst) neu bedeutet. Als Gestalt, das heißt als Gesamterscheinung wiederum rekurriert die Folge auf unsere Syntheseleistung im Hören – auf die Frage, wie es uns gelingt, heterogenes Material so in Beziehung zu setzen, dass es zu einem Ereignis wird. Auf dieser Ebene sind auch die Modi der Bedingungen des Hörens beziehungsweise der Zusammenhangsbildung fundamental: Gestalt (und gestalten) ist begreifen, umfassen können, abtasten können, et cetera. Der Körperbezug, der Bezug zu den polymodalen Wahrnehmungsschichten ist evident.

Zur Gestaltbildung wiederum werden die Modi der Körperbezogenheit, der Polymodalität, der Semantik, der Situativik, des Raums, der Zeit, et cetera herangezogen. Die Strukturbildung zur Gestalt beruht daher wieder auf den Bedingungen des Hörens, mit dem Ziel, diese durch die erarbeiteten Gestalten zu thematisieren, reflektieren und zu transformieren.

Technisch gehe ich dabei den Weg der Projektion von Qualitätsmerkmalen zu Strukturmerkmalen (im

Auge behaltend, dass dadurch neue Qualitäten entstehen). Die dem Werk zugrunde liegende Hörhaltung, die thematisierte Weise des Verstehens im Hören bedingt dann die Möglichkeiten solcher Projektionen. Ich habe an anderer Stelle schon einige dieser Strukturierungen eingehend besprochen (siehe: „Was heißt hier eigentlich banal?“, zweiter Teil: „Praxis“).

Auf vergleichbare Weise forme ich (zum Beispiel) die Qualitätsebene des Körperbezugs eines Klangs zu einer Struktur für die Gestaltbildung um. Meist sind die sich ergebenden Strukturen, die zur Gestaltbildung führen werden, relativ einfach. Wenn sie aber als Formungsgrößen auf Klangmaterial treffen, wird die Hörsituation komplex. Eine „wellenförmige Progression“ ordnet dann Materialien dieser Form entsprechend: Nicht ein Baustein wird auf diese Weise verändert, sondern unterschiedliche Ereignisse werden auf eine Weise „gelesen“, dass sie zu einander über diese Form in Beziehung stehen. Die Gestaltbildung ist also eine Beobachtungs- und Interpretationsleistung, welche die Elemente in ihrer Bedeutung und Beziehung zu einander spezifiziert.

Weitere typische Gestaltbildungen: Ausbreitung im Raum (Explosions- beziehungsweise Implosionsgestalten), Syntheseleistungsgestalten (um eine Metapher zu bemühen: Feuer trifft auf Wasser und es entsteht Dampf), „Oppositionsgestalten“ oder „Gestalten der maximalen Entfernung“ (schon aus den Bedingungen Klang – Stille, hoch – tief, et cetera ableitbar, in den Werken jedoch präzisiert auf zentrale thematische Klangphänomene).

Im weiteren Verlauf der Arbeit bilden die Gestalten, zu einander in Beziehung gesetzt, Phrasen und Formabschnitte aus bis hin zum gesamten Stück, das eine Struktur aufweisen wird, die auf dem oben beschriebenen Weg aus den Bedingungen des Hörens/Verstehens im Hören erarbeitet wurde. Die Ebenen der Anordnungen weisen transformative Eigenschaften in Bezug auf das Klangmaterial, die Strukturen und Gestalt und der Hörweisen auf: Jede Ordnung verändert das, was sie ordnet. Dem Ordnungsvorgang ist die Entgrenzungsarbeit der zu ordnenden Ereignisse eingeschrieben.

Bearbeiten

Thematisiert in vollem Wortsinne wird Entgrenzung in meiner kompositorischen Arbeit in einem weiteren Schritt: dem der Bearbeitung. Die bis hierher beschriebenen Strategien, aus dem Beobachten meines Verstehens im Hören, äußern sich in Struktur bildenden Entscheidungen, in einer Praxis, die mein Verhalten gegenüber den Ereignissen und der Art und Weise, sie zu hören und hörend zu verstehen, verändern. Das so gewonnene Feld des ästhetischen Handelns und der daraus gewonnenen Resultate – also des Komponierens – muss aber noch (mindestens) ein weiteres Mal einer Bearbeitung unterzogen werden. Die Bearbeitung ist eine notwendige Reflexion, eine handelnde Bespiegelung der gewonnenen Anordnungen von Materialien.

Die Bearbeitung ist eine Handlung, welche die „Dinge“, die bearbeitende Hand und das bearbeitende Denken (sowie deren Verbindungen) in Beziehung bringt (und dadurch bearbeitet, wodurch wiederum das vorherige Bearbeiten verändert wird). Dinge, Hand und Denken bilden ein einziges „Energiefeld“. Die „Hand“ (als Metapher für ein Bearbeitungswerkzeug verstanden), welche die bis dahin gewonnenen Klangstrukturen bearbeitet, ist wiederum auf Basis der Ebenen des Verstehens im Hören ausgebildet: Die Bedingungen des Verstehens im Hören werden zu Werkzeugen der Klang- beziehungsweise Strukturbearbeitung.

Technisch geschieht dies, indem ich eine „Bearbeitungsfolge“ erstelle, ganz ähnlich den Prinzipien der Anordnungsfindung, welche die Gestalten und „Melodien“/Folgestrukturen ausbildet: Diese Bearbeitungsfolgen werden auf die Gestaltfolgen angewendet. Die Bearbeitungsfolge wird nicht selbst hörbar, aber ihre Spuren, die sie in den Gestaltfolgen hinterlässt. Die Bearbeitung folgt wiederum einer Struktur, die aus dem Verstehen im Hören gewonnen wurde.

Eine Klangfolgestruktur wird „aufgeraut“ (die taktile Verstehensebene als Werkzeug umgearbeitet); eine bestimmte Erinnerung – zum Beispiel die Klanglichkeit eines Transistorradios, einer bestimmten Musikform, et cetera – überformt eine Klangstruktur; eine bestimmte Vorstellung einer Körperbewegung (zum Beispiel laufen, springen, schlagen ...) überarbeitet eine Klanggestaltenfolge. Die Einzelelemente und -qualitäten gewinnen im übertragenen Sinn „Kenntnisse“ über die jeweils anderen, sowohl durch das Bearbeiten als auch durch das Bearbeitet-Werden.

Die Bearbeitung der Bearbeitung setzt einen Vorgang in Gang, der auf zweiter Ebene das Gestaltete in Frage stellt, es nicht als sicheres Gebilde festsetzt, sondern als mobiles Wesen frei lässt. Es handelt sich daher um eine Ebene der Bearbeitung, welche die erste – quasi natürliche (der Veränderung durch Anordnungen) – reflektiert und das Bearbeiten thematisiert als zentrales ästhetisches Moment des Komponierens UND des Hörens, des Verstehens im Hören.

Noch weiter wird die Bearbeitung getrieben, indem Eigenschaften wie Maximieren, Minimieren, Fokussieren, Explodieren, Implodieren, Amalgamieren, und noch andere speziellere aus der Thematik des Stücks (zum Beispiel an Schmerzempfindungen haftende Qualitäten in „Sad Songs“) auf die Klangstrukturen einwirken und darüber hinaus als Formeigenschaften ganzen Abschnitten einen Verlauf geben. Die Detailbearbeitung wird dann in den Stand der formalen Bearbeitung gehoben, großflächige Veränderungen am Material und an dessen Formung in den Folgestrukturen und Polyphonien werden zu Eigenschaften der Form. Formale Arbeit wird aus den Bedingungen des Verstehens im Hören abgeleitet.

Zentrale Idee in diesem Bearbeitungsprozess ist, dass Ereignisse durch ihre Einordnung in Kontexte und ihre Anordnungen zu Gestalten und diese zu Gestaltfolgen verändert werden und sich dieser Transformationsvorgang nochmals bricht an einer übergeordneten Bearbeitung. Es wird dadurch eine „chemische Reaktion“ provoziert: Die Klanggestaltfolge wird durch eine Folge von Bearbeitungswerkzeugen transformiert, oft mit nicht bis zum Ende vorhersagbarem Ergebnis. Diese Unvorhersehbarkeit ist dann auch eine, die im Hören und im Verstehen des Ergebnisses vorhanden sein wird. Indem alles alles bearbeitet, und immer alles von der Bedingung des Hörens und des Verstehens im Hören gelenkt wird, wird dieses selbst bearbeitet – manchmal unvorhersehbar –, um immer in Richtung auf (mir) unbekanntere Formen eines anderen hörenden Verstehens und Erlebens zu stoßen.

Das vielleicht unvorhergesehene Ergebnis der Bearbeitung der Bearbeitung (der dann im Werk tatsächlich hörbare Klang, die reale Klanggestalt, der Formklang, et cetera) wird im weiteren formalen Verlauf der Komposition weiter verfolgt, indem es als Baustein betrachtet wird, der kontextualisiert werden muss, Gestalt ausbilden wird, und so fort.

Ich bin hier auf der Suche nach einer intensivierten Lebendigkeit. Diese stelle ich mir paradox vor als etwas, das in dem Moment, in dem es erscheint/auftaucht/„da ist“, sich verändert, und zwar „radikal“, indem es nicht etwa in einer Variante sich ausdrückt, sondern im Kern, „kategorial“ transformiert erscheint.

Klar ist, dass diese Technik zum unendlichen Regress führen kann. Dass ich dies nicht zulasse (und es meist bei der Bearbeitung der Bearbeitung bewenden lasse, da ja durch die polyphone Arbeit noch weitere Transformationen durch die Interferenz der Stimmverläufe entstehen), hat kompositorisch-idiomatische Gründe: Würde ich diesen Prozess weiterführen, würden sich die Bespiegelungen nivellieren, die reflektierende Kraft und diejenige der Transformation würden in die Formlosigkeit abdriften. Der für mich so entscheidende Bezug zum Verstehen im Hören würde verloren gehen in den Wirren eines Spiegelkabinetts.

Ich suche einen Weg, mit dem Brennen zu arbeiten, nicht mit dem Feuer zu spielen, oder gar es darzustellen. Die Arbeit am Hören, am Verstehen im Hören kann nur innerhalb der Idiomatik derselben stattfinden – und wird dann zur Arbeit an der Idiomatik selbst (eben der Arbeit am „Brennen“, um im Bild zu bleiben). Das wäre schließlich die dritte Ebene der Bearbeitung, der sich mein Projekt „Hören Verstehen Komponieren“ zuwendet.

Polyphonie

Die „Polyphonie“ oder Polydimensionalität der Hör- und Verstehensarten im Hören ist eine Tatsache meines Hörens. Ich transferiere diese Eigenschaft auf die technischen Strategien der Komposition und erstelle Bearbeitungen der Hörweisen durch diejenigen von Materialien, Kontexten, Gestalten, et cetera – dies sowohl simultan als auch in Folge. Das spiegelt die polyperspektivische Form unseres Verstehens im Hören und führt zu potentiellen Erweiterungsfeldern. Die Polyphonie der Kontexte, der Stimmverläufe und der Bearbeitungsweisen erforscht und verändert gleichzeitig, was organisiert wird. Das „Erleben“ wird als polydimensionale „Empfindung“ thematisiert. Empfinden – als eine der wesentlichen Formen des

Verstehens – wird zur aktiven Praxis, bleibt nicht bloß passiv angeregt. Ich ermögliche (im besten Fall) durch diese simultanen Bearbeitungsvorgänge Empfindungen, für die es noch kein „Label“ gibt, Empfindungen jenseits der Begriffe, jenseits des Bekannten und schon Eingordneten.

Die Polyphonie beziehungsweise Polydimensionalität der Hör- und Verstehensarten wird technisch durch die Polyphonie von Stimmverläufen bespiegelt. Folgestrukturen mit unterschiedlichen Kontextualisierungsarten derselben Materialien und unterschiedlichen Bearbeitungsweisen werden, verbunden durch die polyphone Achse, zusammengeführt (also durch den Zusammenhang zwischen den Stimmen, der eine „virtuelle“, ins vertikale geklappte Folgestruktur darstellt und ebenfalls auf den oben beschriebenen Ebenen basiert). Polyphonie ist hier angelegt als die simultane Erforschung der Polydimensionalität der Ereignisse und unserer Wahrnehmung davon. Es geht weniger darum, Einzelstimmen folgen zu können, als um die sich ergebende Klanggestalt und deren transformatorische Leistung an Material, Gestalt und Verstehen im Hören.

Durch die Bearbeitungen auf den verschiedenen Ebenen werden nun die Ausgangsqualitäten (die Bedingungen, das Bekannte/„Banale“) der Ereignisse, auch der Kontexte und Gestalten sowie die Gestenformen, der Taktilitäten, et cetera keineswegs vergessen gemacht. Im Gegenteil: Diese Eigenschaften werden in den Fokus gerückt. Sie werden aus dem festgestellten Status in etwas Veränderbares überführt, dadurch flüchtig und wertvoll, und auch – so hoffe ich – „stark“. Die „emphatische“ Kraft von Ereignissen – immer vorhanden, aber nicht Spezifisches aussprechend – wird konkretisiert in der Bearbeitung. Emphase wird durchleuchtet und gleichzeitig erneuert in Stand gesetzt.

Emphase und Auratik sind zwei sehr wesentliche Eigenschaften von Ereignissen, Strukturen und Gestalten, auf deren Basis wir diese erlebend „verstehen“. Sie sind auf der Ebene der „Empfindung“ situiert. Da Empfindungen komplexe Bündelungen von Eigenschaften sind, ist der Bezug auf dieselben, ähnlich wie ich es oben für den Körperbezug oder den schwach-synästhetischen zu zeigen versucht habe, von komplexer Natur. Technisch versuche ich, mich diesem Phänomen von zwei Seiten anzunähern: Erstens: Von der Seite einer ganz persönlichen „Kategorisierung“ von Empfindungen emphatischer Natur, die mit Materialien und Strukturen gekoppelt sind. Zweitens: Von der Seite der kollektiv festgeschriebenen Besetzungen im Feld von Aura und Emphase: Klängen wird eine bestimmte Aura/Emphase durch den kulturellen Gebrauch zugeschrieben, er setzt sich in ihnen fest. Beide Seiten versuche ich gleichermaßen zur Kontextualisierung und auch im Laufe der Bearbeitungen zu thematisieren. So sollen diese beiden Erlebnis- und Verstehensformen zu etwas ähnlichem wie „Material“ werden im Stück. Natürlich kann das nicht auf die Weise geschehen wie mit einem Klang. Aber allein durch den Versuch der Kontextualisierung und Bearbeitung auf Basis dieser kann sich dieses Feld der musikalischen Sinnstiftung zum offenen und bearbeitbaren Material verwandeln.

Entscheidend ist für mich, aus den vorhandenen Emphasen und auratischen Anteilen durch Kontextualisierung und Bearbeitung solche zu ermöglichen, die weder in den Elementen schon vorhanden sind, noch solche sind, die durch einfache schon eingeübte Zusammenstellungen sich mit einer gewissen Sicherheit einstellen werden. Mir geht es darum, Auren und Emphasen zu entdecken, von denen ich vor der Arbeit beziehungsweise dem Hören des Werks keine Ahnung hatte, dass es sie so geben könne.

Alle Ereignisse, die ich in diese Arbeitsweise einspeise – Klangmaterialien, Gesten, Gestalten, Strukturen, Bearbeitungsprozesse, et cetera –, werden einen „Hof“ mit sich bringen, wie die bekannten Verstehens- und Erlebnisformen, die ihnen anhaften. Der Anteil dieser Qualitäten wird sich – besonders wenn ich von sehr einfachen Ereignissen ausgehe, die stark kollektiv besetzt, konnotativ und semantisch geprägt sind – in den Stücken als Welt manifestieren. Die „Welthaltigkeit“ und die Bearbeitung derselben ist für mich zentraler Aspekt jeder Kunstform. Das Hören ist von dieser Welt, das Verstehen im Hören natürlich noch viel mehr. Natürlich sind diese Formulierungen paradox, da sie andeuten, es könne etwas geben, was jenseits dieser Welt ist – genau das ist aber das Experiment: dass die Überschreitung durch Bearbeitung immer noch diese Welt ist, dass die Ekstase der Überschreitung nur in dieser Welt Ekstase und Überschreitung ist und nur hier Sinn macht, nur in dieser Welt sein kann. Es geht also um eine Arbeit an der Welt, an mir in dieser Welt, an meinem Verstehen dieser Welt, zentriert auf das Hören als eine Form der Antenne für diese Welt. Jedes Handeln verändert die Welt und ruft

weitere Bearbeitungen auf den Plan – die Welt bleibt aber immer eben dieses eine: Die Welt.

In der Bewegung der Bearbeitung aller Elemente eines Werks findet Form statt; Form als immer bewegliche, immer fluide, dennoch präzise formulierte Gestalt. Form in und durch Bearbeitung ist ein Erfahren der Zeit. Zeiterfahrung wird zum zentralen Fokus des Erfahrens der Veränderungen „am eigenen Leib“.

Es gibt kein Ziel (zum Beispiel „Musik“). Die Erfahrung der Bearbeitung meines Verhaltens zu den Bedingungen soll zu Gestalt, Form, Erfahbarem führen – eventuell also doch zu Musik.

25.09.2011 / 26.12.2012 / 27.09.2013 / 24.01.2014