SEMANTICAL INVESTIGATIONS

Vom akustischen Signal zum musikalischen Ereignis

Skizzen zu einer kompositorischen Poetik

Seit einiger Zeit erarbeite ich Musik aus den Klängen und akustischen Ereignissen, die unser tägliches Leben begleiten und bestimmen. Ich beziehe mich auf die Geprägtheit unseres Hörens, arbeite an einer Musik, die diese Geprägtheit transformativ bearbeiten will. Ich konzentriere mich dabei derzeit auf die Arbeit mit Klangobjekten, die als „Signale“ im akustischen Bereich gelten können: von Warnsignalen (Martinshörnern etc.), akustischen Befehlsgebern (Weckerklingeln etc.) bis zu sozialen Signalen, Anzeigern bestimmter, stark kodifizierter sozialer Situationen (Klangobjekte rund um „Kirche“, „Natur“ etc.) und formalisierten Gesten. Die Besetztheit der Hörweise solcher Klänge fordert kompositorische Techniken, die diese Kodifizierung des Hörens durchbrechen. Musik soll gleichzeitig den Code offen legen, der damit auch wirksam bleibt, ihn aber auch aufheben, die Wahrnehmungsweisen der Objekte und der Kontexte, in denen sie gebunden sind, verändern und lösen, so auch deren Bedeutung durch ein verändertes Hören transformieren zu einer anderen Form und einem anderen Inhalt.

Ich forme Klangobjekte mit hinweisendem bzw. signalhaftem Charakter zu „Material“, indem ich es „musikalisiere“. Ein solches Material „ist“ also nicht, sondern muss durch Formbildungsprozesse erst erarbeitet werden. Der Materialbegriff ist hier nicht einer, der Objekte und ihr Auftauchen allein beschreibt, sondern einer, der die spezifischen Bezüge der Objekte als „Material“ definiert. Ich versuche so, die sensuelle und die kontextuelle Seite von Klangobjekten synthetisch in das überzuführen, was dann „Material“ eines Stückes sein wird.

Die Formung zu Material geschieht also durch Techniken unterschiedlicher Zusammenhangsbildung, zum Beispiel durch Kontextualisierungen auf qualitativ unterschiedlichen Erscheinungsebenen, durch notwendige Verschiebungen und Projektionen auf dem Weg vom „Original“ zur musikalischen, mit den unterschiedlichen Kontexten arbeitenden Formulierung (in dem Sinn, dass die Signale aus ihren ursprünglichen Kontexten gehoben werden, und nun neue, musikalische Kontexte ausbilden). Diese Projektionsvorgänge betreffen u.a. die Klangquellen, die Qualitäten auf den unterschiedlichen Parametern, und vor allem den Bedeutungsraum, also den „semantischen Raum“ der Ausgangsobjekte.

Nicht nur die akustische, sinnliche Präsenz von Ereignissen wird also strukturiert. Bearbeitet werden ebenfalls Erinnerungssphären, Konnotationsräume. Bedeutungsweisen werden Achsen, die Zusammenhangsräume definieren. Semantische Aspekte, Aspekte des Verweisens, Bedeutens, Anzeigens sind in dieser Arbeitsweise nicht mehr einfach mitgelieferte Qualitäten. Ich suche sie vielmehr bewusst auf, strapaziere sie. Sie sind – einmal zu Material geformt – offen für die kompositorisch strukturierende Arbeit, stehen zur Disposition, können bearbeitet und verändert werden. Wesentlich dabei ist, dass der Aspekt des Verweisens nicht nur einer ist, der das Verstehen betrifft, sondern auch die „emphatische“ Energie von Klanggeschehen wesentlich bestimmt.

Eine solche kompositorische Arbeit weiß um das „Uneigentliche“ der Klangobjekte, ihre Künstlichkeit, und sucht dennoch einen Weg zu einer Form von „Eigentlichkeit“. Klar ist, dass diese nur reflektierend ermöglicht werden kann: Das „Ungebrochene“ (wieder) herzustellen liegt mir fern, aber das „Gebrochene“ als um-konnotiert Erlebbares mit spezifischen, erforschbaren Qualitäten möglich zu machen, ist in meinen Augen eine Aufgabe von Musik.

Ich stelle mir die Materialfrage aus dem Blickwinkel dessen, was ich als den „Hörstand“ bezeichne. Unter der Frage nach dem „Hörstand“ verstehe ich die Frage, WIE Klangobjekte DERZEIT / im geschichtlichen Kontext in WELCHER Situation gehört werden, was von ihnen JETZT im Vordergrund steht, wie die internen Qualitäten hierarchisch geschichtet sind und so die Rezeption bedingen, wie Klangobjekte eingeordnet werden, welche Bedeutungsfelder sie öffnen, an welche sie andocken, welche Bedeutungsfelder mitschwingen können unter bestimmten Bedingungen etc. Versuchsperson bin primär ich, sind meine möglichst umfassenden Beobachtungen, aber auch das Beobachten meiner Umwelt.

Ich beobachte, wie mein Hören geprägt ist, beobachte, wie rund um mich Akustisches eingesetzt wird, welche Äußerungsformen die Gesellschaft findet, um ihre Notwendigkeiten, Repressionsmechanismen, Befreiungsversuche etc. in Hörbarem auszudrücken. Dieser „Hörstand“ als gelernte Größe, als Geprägtheit durch die Umwelt, bestimmt meine Möglichkeiten des Hörens. Der „Hörstand“ bildet für mich einen Referenzpunkt, an dem meine kompositorische Arbeit ansetzt: Dort wo ich den „Hörstand“ verorte, finde ich die Notwendigkeit des Aufbrechens fixierter Erscheinungs- und Hörweisen. Dort, wo die kollektive Besetzung aus Klingendem kodiertes Material macht, und damit Handlungsweisen angibt, die bei Erklingen desselben zu befolgen sind, will ich meine Arbeit ansetzen, um wieder zum Klingenden zurück zu kehren – verändert jedoch durch die Reflexion am Material, die durch die Beobachtung des „Hörstands“ ausgelöst wurde.

Das so erarbeitete Material soll dabei einerseits Zeichen bleiben (durch die Aufrufung von Erinnerungen, die Aufrufung des kontextuellen Anteils), soll aber gleichzeitig Teil eines „nur zum Hören“ bestimmten, „rein musikalischen“, akustischen Ereignisverlaufs werden (der sensuelle Anteil). Bearbeitet werden also das Verstehen und das Hören von Klangsignalen schon durch ihre Formulierung als „Material“.

Um beide Aspekte in der Waage zu halten, beziehe ich mich auf möglichst „stark“ bezeichnende Klangobjekte – auch wegen der speziellen klanglichen „Taktilität“, die diesen Klängen eigen ist (aus der Funktionalisierung entstandene Taktilität des Lauten, Durchdringenden, „Überdeutlichen“ …). Die besondere Verweisenergie und aufgerufene „Bedeutung“ macht eine besondere Transformationsarbeit nötig. Bearbeitung besonders gefestigter Objekte lässt Veränderung, Öffnung zu Anderem, zum Möglichkeitssinn in besonderem Maß spürbar werden. Ein Material, das bekannt klingen kann, dabei aber unbekannt kontextualisiert ist, lässt eine Kluft deutlich werden, die auf die Kluft zwischen der „realen“, stückimmanenten Erscheinung und ihrer kollektiven Besetzung verweisen kann. In dieser erlebbaren Inkongruenz können sich dann das Klangobjekt und seine Bedeutung befreien von der Hör- und Verstehensweise, die sie bestimmt und diese gleichzeitig gerade durch die Veränderung ins Zentrum rücken, als „entthronte“, reflektierbare: Die alte Hör- und Verstehensweise ist nicht mehr zentral, übergeordnet, sondern muss einer jeweils spezifischen, kontextuell aktuellen Platz einräumen.

Als Zeichen geben diese Klänge Nachricht von der „Brauchbarkeit / Missbrauchbarkeit“ akustischer Objekte und ihrer Rezeption. Ebenso bekommen wir Nachricht von der funktionellen Benutzung, der Einengung des Hörens und Verstehens auf eine Funktion. Wenn ich diese „Signalklänge“ – und das ist im Materialformungsprozess impliziert – einer Analyse unterziehe, wird ihre manipulative Energie offenbar, wird auch offenbar, wie manipulativ die Art und Weise eines kompositorischen Umgangs mit ihnen sein kann. Manipulative Kraft ist Ergebnis von Vereinfachung, Verflachung der Perzeption von akustischen Objekten und den Zusammenhängen, die zwischen ihnen bestehen, also Ergebnis der „sedimentierten“ Hörweisen, die ein Klang, ein Klangverlauf, im Laufe seiner Verwendungsgeschichte erfahren hat. Auch die zerstörerische Kraft der (einseitigen) Funktionalisierung wird bei einer solchen Betrachtung der Klangzeichen sichtbar. Und es wird klar, auf welche Weise Funktion nötig ist, um aus einem Klangzeichen ein Signal zu machen. Durch die Technik der Materialbildung mit „Signalklängen“ will ich Manipulation und Funktionalisierung feststellen als Teil unsrer Hörweisen, – als ein veränderbarer, bearbeitbarer, offen zu legender Teil derselben. Manipulative Kräfte aber verlieren, wenn sie selbst und ihre Funktion, ihre direkte Bezogenheit auf einen Zweck vorgeführt werden, ihre Kraft. Sichtbar sind die Kräfte noch (wenn auch anders), nicht mehr als „Eigentliche“, sondern abgelenkt durch die Analyse ihrer Qualitäten und der daraus gewonnen Neugestaltung (also „uneigentlich – eigentlich“).

Potenziell ist natürlich jeder Klang auch „Zeichen“. Je klarer aber ein Klangzeichen „zu einer Handlung aufruft“, also mit konnotativer, signalhafter Energie aufgeladen ist, desto deutlicher stellt sich im kompositorischen Prozess die Frage nach den Bedeutungsfeldern des Zeichens im sozialen Kontext in Relation zu den möglichen Verweisebenen, die im musikalischen Kontext eröffnet werden. Die Kontextfelder sind Qualitäten solcher Klangobjekte, die in dieser kompositorischen Praxis bearbeitbar werden: Erinnerungsräume, Kontextfelder, Verweisebenen werden zu „Klangparametern“, die kompositionstechnisch „in die Hand“ genommen werden.

Zu Material gewordene Klangzeichen stehen zu ihren Vorbildern in einem Verhältnis der Nachahmung, der mimetischen Aneignung. Das Martinshorn im Konzertsaal ist nicht dasselbe, wie dasjenige, das wir auf der Straße hören. Ich eröffne im musikalischen Zusammenhang eine Struktur der Annäherung des Klanges an das jeweilige Signal-Vorbild. Dieses Verhältnis kann sich nur stückimmanent, spezifisch „musikalisch“ definieren, kann sich nur als Stück ereignen: in der jeweiligen erarbeiteten Form der „Nachahmung / Annäherung“, dem Grad und der Art der mimetischen Annäherung also, den jeweils entwickelten Qualitäten der Übertragung (welche Qualitäten werden wie übernommen, verändert …), den Techniken der Materialformung und weiterführenden Kompositionstechniken.

„Nachahmung“ bzw. mimetische Annäherung scheint mir auf jeden Fall eine Konstituente unserer Wahrnehmung zu sein, wesentlich für unser Empfinden und Verstehen. Ich gehe davon aus, dass ein großer Teil meines Hörens und Verstehens sich durch Nachmachen, Nachahmen herausgebildet hat, dass ich in meiner Erlebniswelt also geprägt bin durch das Nachahmen meiner Umgebung. Die Offenlegung dieser Entwicklung bedarf im Kompositionsprozess wieder der mimetischen Annäherung oder Ableitung: Klangobjekte werden mimetisch Signalobjekten angenähert oder von diesen abgeleitet. Nicht nur Zeichen, sondern auch die möglichen Kontexte, in denen sie auftreten, werden durch die Materialbildungsvorgänge mimetischer Projektion unterzogen. Das Beobachtungsinstrument „mimetische Aneignung“ lässt sich also nicht nur bei Objekten anwenden, sondern auch bei deren Herkunfts-Kontexten.

Mimetische Aneignung meint dann ein sich dauernd verwandelndes Aufrufen, Wachhalten, veränderndes Erinnern – also weniger eine Nachahmung von Vorbildern als einen Prozess, der über das unterschiedliche Andocken an verschiedenen Schichten des Vorbilds dieses zersplittert. Über diesen Differenzierungsvorgang, dem das Vorbild unterzogen wird, verliert es seine zentrale Position, nähert sich in Teilen anderen Elementen in Kontexten an – je nachdem, welche Schicht durch die mimetisch-orientierte Bearbeitung aktualisiert wird.

Wesentlich ist mir, Klangzeichen durch unterschiedliche Bearbeitungsweisen zu einer Abweichung vom bekannten Bild zu führen, genau an die Schwelle, an der das Zeichen janusköpfig wird: wo es Signal auf der einen Seite bleibt, spezifischer Klangmoment mit rein musikalischem Sinn auf der anderen Seite wird.

Ein Beispiel: Die Übertragung der Folgetongestalt eines Martinshorns auf ein Blasinstrument, dann die nachfolgende Änderung des Intervalls in einem weiteren Bearbeitungsschritt. Dann: die Rückkehr zum originalen Signal (z.B. via Midi-Sample des Martinshornklanges). Das erneuerte Intervall des ehemaligen Martinshorn – z.B. jetzt eine kleine Terz (statt der ursprünglichen Quart), wird in das Feld der Rufe weiterführen (oder z.B. als Sext aufwärts an einen cantabile-Auftakt angedockt), das Rufintervall ist wiederum ein bekanntes Signal, allerdings mit der Schräglage der jetzt „falschen“ Klangquelle, die nicht mit Rufen konnotiert ist (eine „rufende Signalhupe“ entsteht).

Wenn die ursprüngliche Bedeutung des Klangzeichens als fremde, „skurrile“, in der so gewonnenen Klangstruktur evoziert wird, so soll mir gerade dieses Fremdartige der konditionierten Bedeutung recht und wichtig sein. Wenn es erreicht sein sollte, dass die gelernten Bedeutungen (die wir und die Klangzeichen ja nicht los werden), plötzlich FREMD, oder FALSCH AM PLATZ, oder eben „skurril“, paradox wirken, dann habe ich dem Zeichen in seinem Bedeuten einen Freiraum geschaffen. Was die neu erarbeitete Erscheinungs- und Hörweise genau ist, ist dann einem weiterführenden kompositorischen Schritt überlassen. Jetzt sei darauf hingewiesen, dass die Anhäufung von Adjektiven und Umschreibungen das wiedergeben soll, was mir wichtig ist: Die neue Qualität soll sich der begrifflichen Umklammerung in jedem Fall entziehen, der Vereinfachung in einen Begriff soll die Komplexität der bearbeiteten Bezüge und Qualitäten entgegenstehen.

Ich versuche zu erforschen, wie in mir Bedeutung, Verstehen etc. schon angelegt sind, wie ich in kollektiven Prozessen eingeschlossen bin, in ihnen funktioniere, im Positiven wie im Negativen. Mir wird durch eine solche Arbeit deutlich, WIE es noch weitere Bedeutungen geben kann, andere Formen von Verstehen. Schließlich ist musikalisches Hören eben nicht nur Hingabe, sondern Auseinandersetzung mit der Hingabe oder Hingabe in der Auseinandersetzung. Hören als ein Spezifisches und von Spezifischem: Spezifisches in der Qualität der sensuellen Ausprägung, der aufgerufenen Kontexte, der Art des „Bedeutens“ und dessen, was bedeutet wird, des Sinns dieses Bedeutens etc.

N.B.: Es wird übrigens nicht genügen, ein Klangzeichen einfach in einen neuen sozialen Raum (z.B. den Konzertraum) zu transferieren. Das alleine macht aus dem Zeichen höchstens ein Zitat, das dann allein die Bedeutung „situationsfremd“ transportiert. Als bloßes Zitat würde das Zeichen nicht ausreichend auf seine „musikalische“, also klangliche Seite verweisen, auf das Hören selbst.

Techniken der Materialformung, Zusammenhangsbildung auf unterschiedlichen Ebenen:

1.) Die Vor-Strukturierung der Objekte nach klanglichen Aspekten, Anordnungsformen nach der akustischen Präsenz (Ähnlichkeiten, Klangquellen, etc.) bilden eine erste Ebene der Zusammenhangsbildung.

Für die Zeichenklänge heißt das, dass die Ordnung, in der sie in dieser Zusammenhangsebene auftauchen, mit den Kontexten ihrer Alltagsherkunft inkongruent ist. Die akustischen Kongruenzen gehen über die ursprünglichen Kontextgrenzen hinweg. Die ehemaligen Zeichen werden anders gelesen und somit auch anders weitergearbeitet.

2.) Die semantische Ebene der Klangobjekte, die Qualität des Zeichenhaften, die diesen innewohnt, wird zu einer zweiten Zusammenhangsbildungskategorie. Die mitgelieferten Bedeutungsfelder werden abstufend differenziert.

Praktisch heißt das, dass Klangobjekte zu Bedeutungsklassen zusammengefasst werden, z.B. Signale, Warnklänge etc. In solchen Kontextfeldern kommen nun Objekte miteinander in Berührung, die z.T. bestimmten Erfahrungskontexten entsprechen, aber ebenso fremdartig zueinander sein können.

3.) Eine dritte Ebene ist die der „situativen“ Zusammenhangsbildung: Klangobjekte, die eine Situation des Alltäglichen hinreichend charakteristisch umreißen, bilden den Kontext, aus dem dann die musikalische Struktur gewonnen wird. Hier wird das Problem der mimetischen Aneignung besonders deutlich: Die Klangobjekte bilden eine geschlossene Situation ab, allerdings in einem fremden sozialen und kulturellen Kontext (dem meines Stückes in einem Konzert), die Kenntlichkeit der Situation hängt in diesem Kontext dann direkt proportional mit der Deutlichkeit der „Nachahmung“ dieser Situation ab. Es kann so „mimetische Deutlichkeit“ zu einem kompositorischen Parameter werden.

4.) Daraus bildet sich die vierte Zusammenhangsebene durch die Unterscheidung von Klassen der Struktur der mimetischen Aneignung. Gemeint ist die Art und Weise der mimetischen „Transposition“, Verschiebung, die Qualität der „Übertragung“. Abstufend vorgeordnet werden Nachahmungsebenen wie z.B. mimetische Aneignung via Midi-Sample, mimetische Aneignung via Übertragung auf klanglich möglichst kongruente Schallquellen, mimetische Aneignung als Übertragung auf Instrumente, mimetische Aneignung als Aufrufen von Teilaspekten wie Tonhöhen, rhythmische Gestalten etc. Die Nähe bzw. Ferne zu einem Original wird zu einem Parameter der kompositorischen Arbeit: Die Nachahmungsenergie, die Form der mimetischen Projektion (die Spezifik und Deutlichkeit des Andockens an Erinnerbares) ist nicht immer gleich hoch, wird bearbeitbar, zur fluktuierenden Größe.

Wesentlich für mich ist die Möglichkeit der Zusammenhangsbildung auf unterschiedlichen Ebenen. Im musikalischen Kontext werden so die unterschiedlichen Wirkungsweisen von Klangobjekten, deren Strukturierungen zu Kontexten, sukzessiv oder auch simultan bearbeitbar. Zusammenhangsbildung und transformative Arbeit setzt immer an möglichst umfassend beobachteten Qualitäten des „Materials“ an.

Die Wirklichkeit in mir und um mich als solche wichtig und daher wahr-zu-nehmen, impliziert der geschilderte kompositorische Ansatz. Er meint eine Art „Realismus“ als eine Möglichkeit, Wirklichkeit(en) instand zu setzen. Angestrebt ist eine Art von archäologischer oder physiologischer Arbeit an der Morphologie der Wirklichkeit, um ihre Elemente, Zusammenhänge, ihre Qualitäten und somit die Art und Weise ihrer Präsenz zu erkunden und zu entdecken durch die verändernde Bearbeitung.

In der Beobachtung meiner Umgebung entdecke ich die Elemente der Wirklichkeit als Zeichen, also als mindestens potenzielle Botschaften, die gleichzeitig Klangmomente von hoher Anziehungskraft sind (wenigstens für mich). Diese Klangobjekte sind so etwas wie „daily examples“, die, wenn sie transformiert und verdichtet in Musik auftreten, von Funktionalitäten entbunden und auf musikalischer Basis neu geordnet sind, mir Auskunft geben können über mich, meine Umwelt und mein Erleben, die gegenseitige Beeinflussung von Umwelt und Erleben. Die gewonnene Erfahrung der Struktur des Erlebens verändert dieses aber auch.

Unsere klangliche Umwelt ist „designt“. Vieles von dem, was uns als „aus den Gegebenheiten selbstverständlich entstehender Klang“ erscheint, ist von der Klangindustrie erzeugtes Designerprodukt. Wir sind auf bestimmte Weisen der Deutung von hergestellten Klängen konditioniert. Naturklang und Kulturklang werden für die Evozierung von Wunschbildern genutzt. Und so steht der Klang des Motors für unbezähmbare Kraft und Männlichkeit, das Klacken des Türschlosses für Sicherheit, das Geräusch des Staubsaugers für Effizienz. Und ähnliches gilt für Bedrohungsszenarien, emphatisch aufgeladene Situationen etc.

Unsere Manipulierbarkeit mit und durch Klänge, durch Klangfolgen, durch „Musik“ (spätestens seit Wagner ist Manipulation auch hier ein Thema, ist Thema im Feld der Filmmusik, des Filmsounds, in medial eingesetzter Musik etc.) – diese Manipulierbarkeit sagt viel über unsere Strukturiertheit aus und über die des akustischen Zeichens, über das Verhältnis zwischen uns und dem Klingenden.

Die von mir anvisierte kompositorische Bearbeitung soll die zielgerichtete, eindimensionale Manipulation, in denen die Material-bildenden Klangobjekte stehen, auflösen zugunsten einer Vielschichtigkeit, Polydimensionalität, welche die Manipulation auszuhebeln versucht. Wir stimmen – auch im Hören – oft ungefragt Lebensentwürfen zu, ohne im Geringsten zu wissen, warum und was oder wem wir da eigentlich zustimmen. Daher geht es mir darum, Inhalte des Gehörten wahrzunehmen und zu transformieren, sie bewusst zu machen durch die Arbeit an ihnen. Es geht mir aber nicht darum, Inhalt bzw. Bedeutung per se zu verhindern.

Im Alltag wird die Zeichenhaftigkeit von Klängen oft benutzt, um Wünsche in jeder Form in uns hervorzurufen: den Wunsch nach Erhabenheit, Größe, besonders aber den Wunsch nach Emotion, nach dem Spüren von „echten Gefühlen“.

Menschen auf das Abrufen bestimmter Symptome einer Emotion durch Musik zu konditionieren, heißt nicht, Emotionen hervorrufen. Es handelt sich hier nicht um eine mir und meiner spezifischen Situation entsprungenen bzw. entsprechenden Emotion. Da der Wunsch von Außen „erzeugt“ wurde, ist auch das gewünschte „emotionale“ Ergebnis gemacht.

Seit dem grundlegenden Durchbruch des Konsums in alle Lebenswelten sind Emotionen Konsum förderndes Industrieprodukt. Und auch Kunst ist, wie viele andere Bereiche, Teil einer Industrie des „emotional designs“. Und auch hier gilt für mich: die Beobachtung und Bearbeitung dieser Manipulationsmechanismen ist Arbeitsfeld. Mit der Ausblendung des Problems oder der einfachen Übernahme des Emotionalisierungsidioms komme ich kompositorisch nicht weiter.

Schließlich: In den Klangzeichen steckt eine sehr wesentliche Schicht der Sinnbildung und Emotionserzeugung: die „Gestik“. Wir verfügen über einen gefestigten Gestenschatz, der uns ein präformiertes Hören und Verstehen aufzwingt. Ein Beispiel: Alles, was in einer „geflüsterten“ Gestenmanier präsentiert wird, hat auch die „Aura des Flüsterns“ – egal, ob da wirklich etwas geheim, geheimnisvoll etc. IST, ob da überhaupt etwas eine Bedeutung oder einen Sinn hat oder ob der Gestus des „Geheimnisvollen“ Bedeutung und Sinn vielleicht nur vortäuscht und damit Emotion erzeugt – das typische Beispiel einer „leeren“ Geste. Die Geste ersetzt mit einem allgemeinen, kollektiv gefestigten Impetus das Spezifische der Erscheinungs- und Hörweise. Sie steht in ihrer Allgemeinheit im Vordergrund (es wird geflüstert), das Spezielle tritt in den Hintergrund (die Worte, die geflüstert werden, die Intonation, mit der diese Worte geflüstert werden etc.).

Klanggesten sind also in diesem Sinn ebenso „Signalklänge“ und verlangen daher in meiner Lesart auch eine dementsprechende Bearbeitung.

Gesten sind – so mein Ausgangspunkt – Nachahmungen, Projektionen und der Sublimierung unterzogene Klangweisen aus „alltäglichen“ Lebensbereichen. Die Erfahrung des Blitzes wurde in eine musikalische Geste sublimiert, kodifizierte Sprechweisen (Klagen, Weinen, Flüstern, etc.) wurden zu mehr oder weniger feststehenden Figuren, Gesten sind Klang gewordene Körpererfahrungen, Gehen, sich Hinwenden, Auffahren, Erschrecken etc. Auch zu erwähnen: die Gesten, die aus der Funktion von Körperorganen stammen – namentlich der Klanggeste, die aus dem Herzschlag übernommen wurde. Weitere Beispiele können unschwer gefunden werden.

Mich interessiert der Umstand, dass Musik sich mit Erscheinungsformen aus dem alltäglichen Leben, mit Körpergesten, Redeweisen etc. auseinandersetzt. Diese Sublimierung des Gebräuchlichen durch Umformung in musikalisches Material und die damit einhergehende Entfunktionalisierung etabliert Klanggestalten, die das ehemalige Zeichen aufrufen und gleichzeitig neu bewerten durch Strapazierung seiner formalen Dimension. Dadurch entsteht eine „musikalische Geste“. Diese ist aber schon wieder für sich, durch den (nicht reflexiven) Gebrauch, zur standardisierten, leeren Formel geworden. Sie spricht nur mehr aus, was ihr an allgemeiner Bedeutung zugeschrieben wird. Wenn ich auf diesen Gestenschatz nochmals die Techniken der Musikalisierung wirken lasse, dann um weiter in das Forschungsgebiet zu gelangen, wie ich Gehörtes auffasse, wie Hören in mir wirksam wird, um erlebend zu verstehen, wie das Hören sich in der Verarbeitung vollendet.

Alle diese Gesten reißen Bedeutungsfelder und Konnotationsräume auf, sprechen bestimmte Erfahrungen an, docken an Zustände unseres Körpers in Relation zu unserer Umwelt an. Das ist das Signalpotential der Gestik: Sie zeigt das Verhältnis zur Umwelt, das Verhalten in derselben an. In der Möglichkeit, durch kompositorische Verfahrensweisen die Geste aus der „Allgemeinverständlichkeit“ in eine spezifische – sich von den allgemeinen Bedeutungsfeldern entfernende – zu gestalten, liegt das Ziel der kompositorischen Arbeit an ihr. Die Geste wird ihren „Signalwert“ in Bezug auf den kollektiv / körperlich fixierten Bedeutungsgehalt nicht verlieren, dennoch: das Spezifische ihrer Erscheinung, ihrer Form, der Zusammenhänge wahrzunehmen, vermag die gesetzte, kollektiv etc. vermittelte Allgemeinheit des Verweisens zu überschreiben. Komponieren an Gesten kann sich in meiner Praxis nur darum drehen, scheinbare Unveränderbarkeiten einfach nicht gelten zu lassen – auch wenn dies manchmal paradox erscheinen mag.

Und das „Palimpsest“, das durch diesen „Überschreibungsvorgang“ entsteht, ist eine andere Form von Gestus, eine, die um die Kodiertheit weiß, diese aber nicht benutzt, um zu „verweisen“ – was ja tautologisch wäre (oder vorgäbe, „bedeutend“ zu sein); es entsteht idealerweise ein Gestus, der eine Form des Verweisen als allgemeine, unbefragt hingenommene, nicht kritisierbare Größe für ungenügend erklärt; der durchsichtig machen kann, dass das „Verweisen“ als Setzung eine Frage der Definitionsmacht ist, die Beliebigkeit solcher Setzung (wie aller Definition und Ideologie) würde offen gelegt; der entstehende Gestus soll erlebbar machen, dass der spezielle, einzigartige, erlebbare, Gehalt aus der Befragung entsteht und aus der Skepsis gegenüber der codierten Setzung von Bedeutungs- und Konnotationsfeldern.

Zum Beispiel: Die Klage-Geste, unbefragt eingesetzt, hat nur den allgemeinen Inhalt des „Klagens“ – die Tautologie entleert das spezielle Klagen seines individuellen Impetus. Hier greift das Rituelle als eine Ersetzung und Negierung des Spezifischen. Der Ritus kann unerträgliche individuelle Situationen erträglicher erscheinen lassen durch diese Auflösung des Spezifischen ins Allgemeine. Oft lässt er unerträgliche kollektive Zustände unter einer Glocke von wohlklingendem Nebel verschwinden. Es geht mir darum, das Rituelle des Gestischen, das „tautologische Moment“, zu durchbrechen. In meinen Augen setzt das Ritual Glauben voraus. Ich traue dem Glauben nicht, ich halte ihn für etwas zu sehr Uneigentliches, Vermitteltes, um ihm in Bezug auf mich eine Wichtigkeit zu geben. Ich traue daher dem Rituellen nicht, und all dem, was Rituelles anzeigt, signalisiert – daher auch der Geste (und allen anderen Signalklängen). Ich will sie bearbeitbar machen, transformieren, und durch meine Tätigkeit ihnen einen Bezug auf mich, einen persönlichen Sinn in Ablösung der begrifflichen Bedeutung einschreiben. Impliziert sei die Hoffnung der Übertragung eines solchen Bezugs auf Zuhörende.

Signalhaftigkeit bildet, wie oben erwähnt, Hierarchien aus zwischen den unterschiedlichen Teileigenschaften eines Klangobjekts. Ein oder mehrere Teilaspekte bilden die hierarchische Spitze, welche das Erkennen des Objekts als Signal garantiert. Solange es um die bloße Signalerkennung geht, bleiben die anderen untergeordnet.

In dem Moment, wo das Signal zum „Klang“ wird – also zum musikalischen Material (s. oben), werden die hierarchischen Bindungen zumindest zur Disposition gestellt. Musikalisierung verweist auf die unterschiedlichen Ebenen der Präsenz, auf die Qualitäten, setzt diese in Stand. Meist wird es nicht möglich sein, die hierarchische Struktur völlig aufzulösen. Zu trainiert ist unser Hören darauf, über- und untergeordnete Schichten und Eigenschaften für gegeben zu nehmen, zu sehr ist das Unterscheiden in Vorder- und Hintergrund, in „starke“ und „schwache“ Eigenschaften, vorgeprägt.

Dehierarchisierung ist eines der wesentlichen Ziele, die meine Beschäftigung mit Alltagsphänomenen lenkt. An diesen signalhaften Klangobjekten lässt sich die Auflösung von Hierarchien mit sehr großem Widerstand erproben: Der Widerstand wiederum macht den komponierten Versuch der Dehierarchisierung erlebbar. Natürlich sind auch in dieser Musik unterschiedliche Grade von Präsenzen konstitutiv. Das Postulat der Dehierarchisierung meint, dass fest stehende Graduierungen zu befragen und in Bewegung zu bringen sind gemeinsam mit den in ihnen abgebildeten Wertungen.

Sobald eine Funktion ein Objekt bestimmt, ist es also auf diese ausgerichtet, eindimensional, „teleologisch“ fixiert. Die Perzeption von Klang wird durch seine Funktion geprägt: Jede Dehierarchisierung bringt daher bei Signalklängen eine Defunktionalisierung mit sich.

Logisch ergibt sich aus dem Obigen, dass die „polydimensionale“ Erlebbarkeit jedes Klanges, jeder Klangstruktur etc. im Zentrum dieser Kompositionstechnik steht. Wenn ein Objekt auf mehreren Ebenen unterschiedlich komponiert und dann auch erlebbar wird, komme ich meinem Ideal von Komplexität nahe. Musik setzt nicht Qualitäten fest, sondern entfesselt ihre Beweglichkeit.

Zeichen sind Abdrücke kollektiven Lebens. In ihnen manifestiert sich, wie eine Gesellschaft Information strukturiert, filtert, lenkt. Die Kritik, Hinterfragung von Gesellschaft setzt in meinem kompositorischen Projekt an den Zeichen dieser Gesellschaft an, deren Teil ich mit meiner Arbeit bin.

Ich meine, dass „Hyperzeichen“ wie Hymnen, Trachten, manche Soundscapes etc. uns das diabolische Angebot machen, uns die eigene Identitätsfindung sozusagen zu erlassen. Daran schließt sich die Frage an, wie das eigentlich funktioniert, wie es dazu kommt. Wie verhält sich diese Form von Zeichen zur „Ekstase“, zum Gefühlsausbruch z.B. in Massenerlebnissen? Ist die Ekstase das Glück, das wir mit dem Verlust eigener Identität erkaufen? Wie wären solche Zeichensätze zu transformieren? Wie verhält sich das Zeichen nach seiner Transformation zur mimetischen Aneignung?

Ich füge nun einige Beispiele an von Anwendungen der oben skizzierten Lesart auf historische Musiken. Die folgenden Zeilen sind nur als „Abstracts“ von Detailanalysen zu verstehen:

EdgardVarèse: Désert

In Désert lassen sich alle Klangereignisse als Nachbildungen von Signalklängen lesen und analysieren. Um nur die wichtigsten aufzuzählen: Die Glocken samt den komponierten (mimetisch nachgebildeten) dynamisch beweglichen Spektren sind im Anfang beinahe überdeutlich; die Morserhythmen als Permutationen eines binären lang-kurz-Codes ebenso; die Rufartigkeit des (spärlichen) „melodischen“ Geschehens; die Fanfaren-Wellen der Bläser; das Gerinnen von Rhythmen/Fanfarenklängen/Instrumenten in ihrer gegenseitigen Koppelung zu Marschähnlichem. – Und aus all dem werden rein musikalische Schlussfolgerungen gezogen, musikalische „Individuationen“ der Klangphänomene, die aber die Quellen nicht zudecken, sondern diese transformieren zu einer neuen Form von Klangstrukturierung. Das Tonband hat dabei die wesentliche Funktion, den instrumentalen „Schlussfolgerungen“ noch die Spiegelebene einer zweiten Bearbeitungsmöglichkeit entgegen zu setzen: Alle Klangobjekte werden zweifach neu gestaltet.

Schubert: „Die Post“ (Winterreise Nr. 13)

Das Posthorn ist als Klangzeichen „zitiert“ über die motivisch-thematische Gestalt; einfache mimetische Aneignung auf der Tonhöhen- und Rhythmusebene. Mir scheint dabei die klangliche Distanz zum Original sehr wesentlich: Wäre der Klang kein Klavierklang mehr, wäre die nötige Distanz für die Musikalisierung in meinem Sinne nicht mehr gegeben. Erklänge da ein Horn, hörten wir die Postkutsche und nicht mehr das Lied, das ja von ganz anderem auch Auskunft gibt. Interessant ist die Abhängigkeit des ganzen Satzes von diesem Signalmotiv. Das Signal verschwindet in die Begleitung (Isolation des Rhythmischen und Harmonischen) und erscheint melodisiert / transformiert in der Singstimme – zwei wesentliche Formen weiterer Musikalisierungen, die das Signal aber immer präsent halten. Das Signal ist Auslöser komplexer Vorgänge, die Komplexität wird erreicht durch „Musikalisierung“; die Textebene als weitere Schicht in diesem Prozess natürlich nicht zu vergessen.

Es wären hier noch viele Beispiele einzufügen. (Wesentlich ist allerdings, dass das Zitieren von „Signalklängen“ nicht als Kriterium für deren Bearbeitung gilt. Eine Musik, die an den Zeichen arbeitet ist eine ganz andere als jene, die sich mit ihnen nur schmückt): Mahler hat sich in beinahe jedem Sinfoniesatz implizit oder explizit mit Techniken der Signal-Musikalisierung beschäftigt. In Schönbergs Werken finden sich ebenso unzählige Beispiele (am deutlichsten vielleicht der Anfang von „Ein Überlebender aus Warschau“: Trompetensignale und kleine Trommel rufen den Kontext des Militärischen auf – schon hier durch die Tonhöhenarbeit transformiert – und sofort danach setzen Bearbeitungen der Klangqualitäten einer Anfangsgeste den Strudel in Gang, der die Bearbeitung immer weitertreibt, sie aber ebenso immer an das Vorbild anbindet).

Selbst bei Webern lassen sich immer wieder solche Vorgänge beobachten. Das deutlichste Beispiel findet sich im zweiten Satz der Symphonie op. 21, wo die fünfte Variation das Material strapaziert in Form von Repetitionsfeldern, die an das „Einschlagen eines Marsches“ erinnern. Eindeutig wird dieser Vorgang durch die Transformation des Marsches in der sechsten Variation („marschmäßig“) – was natürlich nur eine Schicht der musikalischen Arbeit darstellt.

Bei meinem hier zur Diskussion stehenden Aufriss, wo „Material“ schon Reflexion des Musikalischen am Signalhaften ist, wo weiters der semantische und dadurch auch der emphatische Aspekt, also die nicht quantifizierbaren Aspekte von Klangobjekten ein Zentrum der Arbeit ausbilden, ist es klar, dass einige Techniken, die den derzeitigen Common Sense kompositorischer Praxis ausmachen, nicht anwendbar sind:

– Es verbietet sich mir jede Form der rein abstrakten Systematik. Mir geht es nicht um abstrakte Ordnung, sondern um die Transformation von Konkretem über spezifische, sich auch selbst reflektierende Ordnungsweisen (Zusammenhangsbildungen, siehe oben).

– Ebenso wenig lassen sich bei einem solchen Ansatz Computer-gestützte Techniken – nach meiner derzeitigen Kenntnis der einschlägigen Programme wenigstens – sinnvoll nutzbar machen. Der Hauptpunkt dabei: Ich gehe immer davon aus, dass die Kompositionstechnik sich im Kompositionsprozess ebenso reflektieren sollte wie diese die Objekte reflektiert in einem vielfachen „Transformationsspiegel“. Eine geeignete Software, so mein Ansatz, müsste sich daher selbst in ihren Berechnungen reflektieren können, sie müsste also weitere Programmleisten besitzen, die ihre Tätigkeit auf einer Metaebene bearbeitet, welche dann wiederum in klangliche Prozesse eingreift und sich so widerspiegelt. Bei allen Gesprächen, die ich bis jetzt mit Informatikern und KollegInnen geführt habe, scheint diese Frage noch nicht so weit bearbeitet worden zu sein, dass eine Software im Stande wäre, sich selbst auszuhebeln und dennoch sinnvolle Daten zu liefern (was ein einfacher Fall von Reflexion wäre, wobei ich komplexeren Bespiegelungstechniken den Vorzug gebe).

– Im wirklich krassen Gegensatz steht mein Ansatz zu Tendenzen, welche die Verfügbarkeit des Materials proklamieren, die also – in einer seltsamen Interpretation der Rede von der „Demokratisierung der Klänge“ – propagieren, alle Klangobjekte seien an sich gleich, geschichtslos, benutzbar. Diese im weitesten Sinn ungeschichtlichen Kompositionsansätze halte ich für populistisch, unkritisch, unreflektiert. Nachdem semantische Aspekte Auswirkungen auf unsere Lebensentwürfe haben, bilden semantische Aspekte eines meiner Arbeitsfelder. Es ist in diesem Sinn wesentlich, dass es eine kompositorische Instanz – eine technische Grundlage – gibt, welche die freigesetzten Bedeutungen, Andeutungen, Hinweise etc. reflexiv bespiegelt. Es geht hier auch um Selbstkontrolle: Die Semantik soll nicht plötzlich in eine Richtung treiben, die dem Projekt und meiner Denkweise entgegensteht. Umso mehr, wenn „gefährliches“ Material zur Disposition steht, z.B. Marschmaterial (vgl. mein Orchesterstück „auf Takt“).

Einen grundlegenden, für mich positiven Skeptizismus, der nach den Möglichkeiten im Bestehenden sucht, würde ich ahistorischen Tendenzen entgegenstellen.

Der Vollständigkeit halber:

Von der Musique Concrète trennt mich 1.) das fast völlige Fehlen von Montage- und Collagetechniken, 2.) die oben geschilderten Musikalisierungstechniken, welche Objekte zum Material formen, sowie Techniken der mimetischen Aneignung und deren Kritik, die meine Arbeiten zentral bestimmen.

Von den „radikal reflexiv-experimentellen“ Kompositionen der Musik nach 1945 habe ich viel gelernt (namentlich: L. Nono, Kh. Stockhausen, H. Lachenmann., N. A. Huber, M. Spahlinger.). Ich reagiere auf diese Ergebnisse, die für mich zu den wesentlichsten der Musik des letzten und auch diese Jahrhunderts zählen.

POLYDIMENSIONALE SATZSTRUKTUREN als Arbeit am Umdeuten von Bedeutungen: Aufgrund der besprochenen Zusammenhangsbildungstechniken auf den geschilderten vier Ebenen ergeben sich Gruppen von Klangobjekten als „Materialfelder“. Aus diesen entwickle ich die Struktur für lineare Abfolgen. Material und seine Formung sollen auseinander hervorgehen. Die entwickelten Formstrukturierungsmaßnahmen formen Material zu „Gestalten“. Diese Gestaltbildung wird wiederum stückspezifisch aus der Ausgangsthematik entwickelt, verweist auf die grundegenden Materialfelder, deren „Erinnerungsfelder“, Vorgeformtheiten. Das Changieren zwischen den Ebenen der Zusammenhangsbildung – akustische, semantische, situative, „mimetische“ Zusammenhangsbildungsebenen – in solchen Folgestrukturen ist für die lineare Anordnungsstruktur konstitutiv.

Linearität entsteht somit aus einer bestimmten Anordnung von Materialien, die aus verschiedenen Zusammenhangsebenen stammen. Die „Linie“ verweist auf diese heterogenen Ebenen, verweist in die „Räumlichkeit“, die von den Materialien aufgespannt wird. Linearität entfaltet sich durch die Durchschneidung unterschiedlicher Zusammenhangsebenen in einer Erscheinungsform (der „Linie“).

Die Elemente der linearen Folgestruktur hängen qualitativ zusammen, doch betrifft diese jeweilige Qualität IN den Elementen nicht unbedingt DIESELBE Ebene der Präsenz. Sie hängen auf einer Ebene zusammen, weisen auf anderen aber in sehr heterogene Richtungen. Ich denke und höre solche linearen Strukturen als „immanente Mehrstimmigkeiten“, in denen jede Ebene für sich oder aber auch alle gemeinsam als „übergeordnete Syntheseebene“ verstanden werden können. An den Rändern, dort, wo unterschiedlichen Zusammenhangsfelder aufeinandertreffen, verorte ich die Möglichkeit zum Umdeuten der Qualitäten: Im Aufeinandertreffen treten die akustischen, semantischen, mimetischen und situativen Qualitäten transformiert in Erscheinung.

Kompositionstechnisch ist anzumerken, dass die Dichte der präsenten Zusammenhangsebenen variabel, abstufbar gehalten wird, dass natürlich die Wahl der Ausschnitte aus Zusammenhangsfeldern einer genauen, vorstrukturierten Abstufung unterzogen wird, weil damit ja schon wieder – neben klanglichen Qualitätsbestimmungen – auch Bestimmungen des „Bedeutens“, „Verweisens“ für die kompositorische Bearbeitung offen werden.

Aus diesen „linearen“ Folgestrukturen heraus entwickle ich „kontrapunktische“ Strukturen. Es kommt so zu mehrdimensionalen Erscheinungsformen der Zusammenhänge. Mehrdimensional sind diese in dem Sinn, dass sie nicht nur den linearen Verlauf, sondern sozusagen auch die „Diagonalen“ und „Vertikalen“ betreffen. Die (Klang-)Zeichen prallen simultan und sukzessiv auf unterschiedlichen Levels aufeinander. Der linear entwickelte Zusammenhang wird durch den „diagonalen“ bzw. „vertikalen“ bespiegelt, befragt, transformiert.

Die „kontrapunktische Achse“, wie ich den Zusammenhang in der Simultaneität solcher Verläufe nenne, kann dann beispielsweise mit den Klangzusammenhängen, welche die Folgestrukturen entwickeln, in eins fallen. Auch die Entwicklung eines „Meta-Zusammenhangs“ ist anvisierbar: Die kontrapunktische Achse entwickelt ein Kontextfeld, das nur aus dem Zusammentreffen bestimmter Momente der Einzelverläufe sich konstituiert, in keinem derselben aber enthalten ist.

Ich versuche, mit dieser Technik des kontrapunktischen Erzeugens von Zusammenhangsbildungsebenen, Folgestrukturen, der Einrichtung der kontrapunktischen Achse einfache, grundmusikalische Strukturformen einer Neubewertung zu unterziehen. Diese wäre

zum einen die Form der „Linearität“: Privat würde ich von „Melodie“ sprechen, meine damit also nicht das, was unter diesem ungenauen, aber sehr viel sagenden Begriff landläufig verstanden wird. „Melodie“ meint hier vielmehr eine polydimensionale und auch polyvalente Anordnungsform von Klangsignalen (in der Linearität wird jedes Klangsignal gleichzeitig auf mehrere andere bezogen, auch zum Teil nur auf Teilaspekte von benachbarten Klangsignalen – diese vielfache Bezugnahme projiziert die Linie in etwas, was ich den musikalischen Raum nennen möchte). Die Anordnungen bilden Gestalten aus, die wiederum Gestaltbildung in bekannt vermittelter Form reflektieren und transformieren.

Zum anderen – als Teilaspekte des „Linearen“ – ausgearbeitet in Isolationen und als eigene kompositorische Ebenen: Rhythmus, Metrik, Harmonik, Kontrapunkt, Homophonie, das Musikantische, Virtuose, Begleitungen etc.. Alle diese Komponenten sollen, in stückspezifisch unterschiedlicher Ausprägung, anders, besonders gesehen bzw. gehört werden können. Sie sind in meiner Sicht der Dinge ja selbst wieder Zeichen, die zur Disposition stehen müssen. Das sind sie auf Basis der geschilderten Materialkonzeption, ausgehend von alltäglichen, signalhaften Klangobjekten. Immer im Zentrum bleibt die Suche nach den Möglichkeiten des Hörens. Sie bestimmt die formalen Lösungsansätze, leitet die Bearbeitung des Vorgefundenen.

(Dieser Text bezieht sich in besonderen auf folgende Stücke: „Variationen und alte Themen“, „auf Takt“, „COMIC SENSE“, „Semantical Investigations“, „semantical investigations 2“, „powered by emphasis“, „Madrigale für sechs Stimmen“)

Clemens Gadenstätter Berlin, 9 / 06; Wien 2 – 4 / 07; 9/09