

Die Kultur mitsamt ihrer Geschichte dringt als normative Kraft in unsere Wahrnehmung ein. Sie setzt Standards, lehrt uns, wie etwas wahrgenommen werden und was es bedeuten soll. Sie prägt unsere Form jeder weiteren Wahrnehmung und beeinflusst unsere Wahrnehmungsgeschichte. Kulturgeschichte ist somit eine Möglichkeit zur Erweiterung, setzt uns im Laufe der Zeit aber auch fest in den Standards, die sie uns aufpfropft – sie wird zum Wahrnehmungsgefängnis.

Als Gegenmittel haben wir die Kunst erfunden, die dann wieder von der Kulturgeschichte aufgenommen wird. Kunst ist damit immer auch in Gefahr, von der Kulturgeschichte aufgefressen zu werden.

Beethoven ist von der Kulturgeschichte gefressen und wieder ausgespien worden, wehrt sich gegen die Vereinnahmung. Das gelingt ihm bzw. seiner Musik - und dann auch wieder nicht. Die Maschinerie der Kulturgeschichte (oder Kulturindustrie, um Adornos treffenden Begriff zu verwenden) hat aus seinen Klangwelten Versatzstücke gemacht, die nun in grob vereinfachter Form unsere Wahrnehmung prägen, ohne Kontext der Werke, ohne die Differenziertheiten und vor allem ohne die Konsequenzen, die Beethoven in der Arbeit an der musikalischen Materie in jedem Stück vollzogen hat.

Das sind die Versatzstücke, die ich Iconosonics genannt habe. Iconosonics definiere ich als Klangfiguren, Klangstrukturen, Klanggesten, Klangqualitäten, die über (fast) alle Stile hinweg Weltteile oder Teile unseres Innenlebens akustisch repräsentieren sollen. Gewitterstürme, Leid, Schmerz und Trauer, Freude und Jubel, Vogelgezwitscher: Alle diese Phänomene werden mit den immer gleichen oder ähnlichen Versatzstücken dargestellt, bei Vivaldi, Richard Strauss und natürlich auch bei Beethoven; und auch noch bis ins 20. und 21. Jahrhundert hinein behalten sie ihre Gültigkeit. Wir können uns unschwer einen donnernden Klang vorstellen, wir können uns aber auch den Klang eines Blitzes - der Lichterscheinung des Blitzens - vorstellen, weil der Blitz von Komponierenden vielfach ins Akustische projiziert wurde, in unseren Wahrnehmungsstand eingedrungen ist und sich dort verfestigt hat. Die Iconosonics prägen also nicht nur unser Verstehen von Klangercheinungen, sondern auch unsere Imagination von Klängen.

Verfestigt und geprägt zu sein, im Sinn von Wahrnehmungsinhalten, heißt, dass wir diese nicht mehr in ihrer Qualität HÖREN (wahrnehmen), sondern dass wir auf sie nur noch reagieren, indem wir ihnen die erlernten Bedeutungen zuordnen. Diese Verfestigung stoppt das HÖREN im emphatischen Sinn. Sie setzt vielmehr das Reagieren und die Emotionalisierung den alten Mustern gemäß in Gang.

In meinem Komponieren kehre ich den oben grob skizzierten Weg zu der erlernten und geprägten Wahrnehmungs-, Auffassungs- und Verstehensform um: Vom festgelegten Reaktionsmodus hin zum HÖREN zu gelangen, wird anvisiert, und in diesem anderen Hören sollen sich dann eine andere Erfahrung, eine neue Empfindung, vielleicht auch eine bis dahin unbekannte Emotion entfalten können.

Ich will die Welt nicht abbilden, sondern arbeite am bzw. weg vom geprägten Abbildungsmodus. Die Arbeit an (und nicht mit) diesen Elementen und klanglichen Strukturen soll uns dorthin führen, wo wir HÖREN - im ganz umfassenden Sinn; wo wir die Polyvalenzen, Vieldimensionalitäten jedes

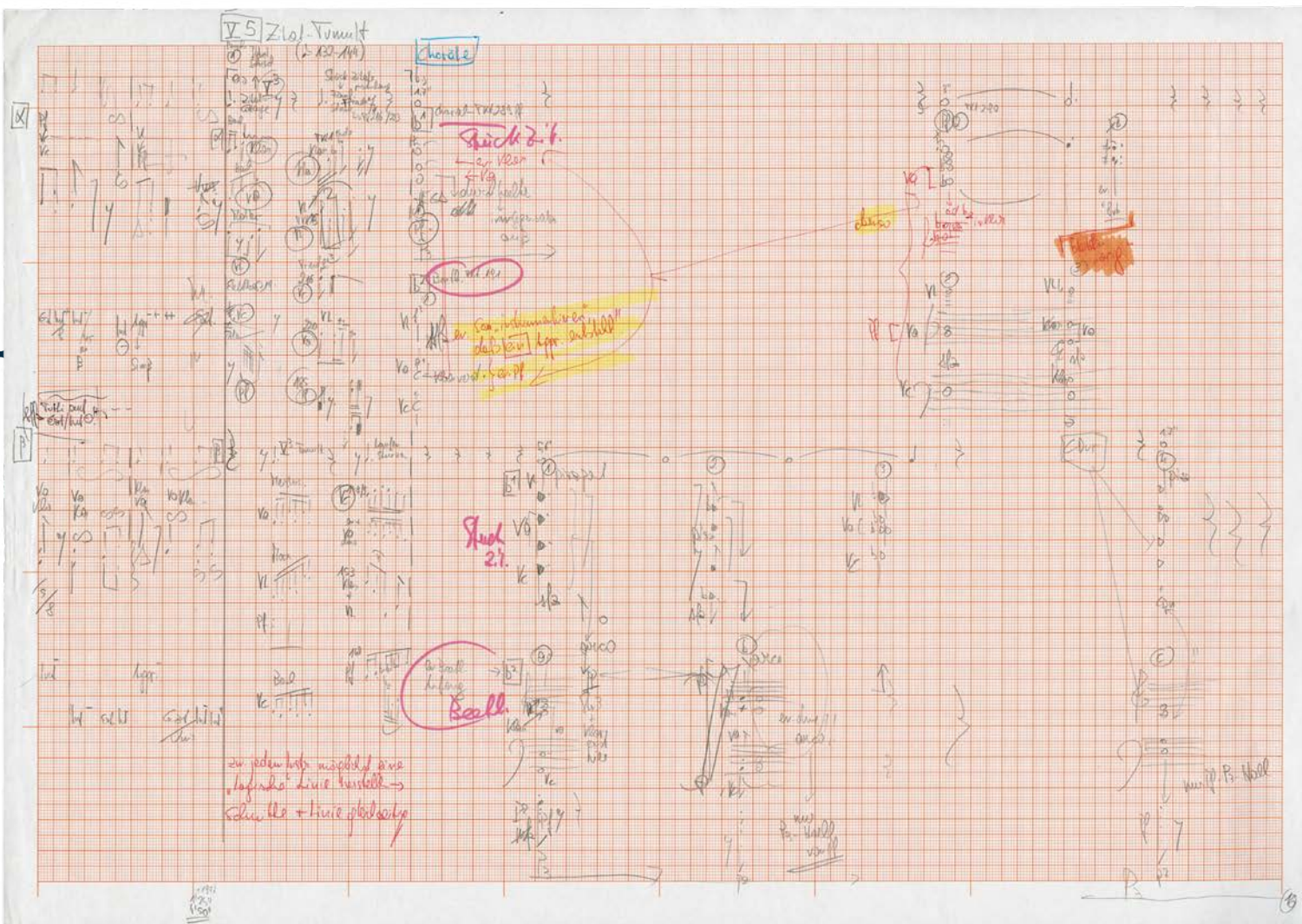
Phänomens, jedes Kontexts, jeder Struktur und unserer Auffassung von diesen erfahren; wo die Erscheinungen und ihre Wahrnehmung sich von den Prägungen lösen, die aber dennoch im Schatten bestehen bleiben und die auslösen, die es braucht, um diese Erfahrungen als UNSERE Erfahrungen zu erleben; wo wir Erfahren unter neuer kategorialer Beleuchtung erleben; wo wir uns anders erfahren lernen, andere Ichs von uns als unsere Möglichkeiten erleben ... und wahrscheinlich noch vieles mehr.

Die künstlerische Aneignung geschieht zuerst durch die Bearbeitung der Iconosonics auf Basis von Kontextualisierung: Das Vorgefundene/Fremde und dennoch uns Bestimmende wird in werkspezifische Kontexte gestellt, verliert dadurch seine festgelegte Bedeutung, ohne aber in seiner Erscheinung verändert zu werden (natürlich schwingt die ehemalige Bedeutung immer noch mit und erzeugt eben die oben erwähnte nötige Reibungsenergie). Das ist übrigens der Fall bei jeder beliebigen klanglichen Erscheinung: dem gestrichelten Ton einer Geige, jedem beliebigen Intervall, jedem Geräusch oder eben einer komplexen Geste eines Iconosonics ... Es gibt keine Erscheinungen, die nicht vorgeprägt sind, es gibt aus unserer Perspektive nur von außen Kommendes/Fremdes. Durch die Prägung unserer Wahrnehmung als Teil unseres Aufwachsens, Lernens, empfinden wir es dann aber so, als ob es „in uns“ wäre. Neu kontextualisiert, eignen wir uns die Phänomene an im Sinne einer bewussten, erfahrenen und erlebten Wahrnehmung der Erscheinungen. Und ich als Komponierender eigne mir so in einem ersten Schritt diese fremd-bestimmten Objekte an.

Komponieren ist also die Arbeit an diesen prä-existenten Erscheinungen und ebenso präfixierten Kontexten, die meine - im weiteren Sinne unsere - Wahrnehmung zugerichtet/geprägt haben. Die Arbeit als transformative Tätigkeit entreibt das Fixierte aus den Fesseln, die ihnen die Wahrnehmungsgeschichte angelegt hat; spezifische Qualitäten, verdeckte Differenzierungen, andere Möglichkeiten und neue Bedeutungsebenen werden eröffnet. Wir können das Bekannte, uns Bestimmende erleben in all den Dimensionen und Möglichkeiten, die der kollektive Gebrauch ihnen ausgetrieben hat.

Im Extremfall kann ich das mit Erscheinungen/Iconosonics versuchen, die durch Komponierende geschaffen wurden und in einer Weise eingeeignet worden sind, sodass der Kontext der Werke, denen sie entstammen, verloren gegangen ist und sie nur noch als Signale, emblematische Repräsentanten von Weltteilen oder Empfindungen rezipiert werden. Dies geschieht durch eine vereinfachende, einengende und banalisierende Zurechtstutzung zu einem einfachen, appellativen und kollektiv wirksamen Signal - zum Beispiel mit Objekten aus der Musik von Ludwig van Beethoven. Ich eigne mir Bruchstücke aus Beethovens Schaffen an, nicht nur - aber hier in besonderem Maße - in dem Stück Figure - Iconosonics 1.

A large handwritten page in German containing musical theory notes, diagrams, and references. The main title is 'V(5) Vielfalt der Zitate 3'. It includes sections like 'Zitat-Allope n.V.', 'Stück-Zitate auf die Themenfelder besagte', 'Zitate + Choräle - Kodieren', 'Zitate + Ariensol.', and 'Zit. + Rezitative - Kol.'. The page is filled with musical notation, mathematical formulas (e.g., $1 = 132 - 141$, $2b$, $3x$), and various annotations. A prominent orange circle highlights the word 'Hoplus-Nomen'. Other circles in blue and green highlight specific terms like 'Hoplus-Nomen' and 'Hoplus'.



Beethoven-Fragmente als Iconosonics zu betrachten, als Signale für bestimmte Empfindungen oder akustische Nachbildungen bestimmter Weltphänomene, also diese zu Versatzstücken unserer Wahrnehmungsgeschichte und auch Verstehenszurichtung zu machen, erscheint vielleicht unangebracht ob der Größe dieser unglaublichen Musik, ob der unendlichen experimentellen Ansätze, die dieser Komponist in die Welt gesetzt hat. Aber Beethovens Musik wurde von unserer Gesellschaft banalisiert, auf eine bestimmte Bedeutungs- und Erfahrungsebene reduziert: Sie wurde zum banalen Platzhalter für europäische Einheit, zur schablonenhaften Darstellung eines Schicksals oder zum Abziehbild eines Empfindens von „Natur“. So – in der banalen Version – sollen wir dies alles empfinden, jede und jeder am besten gleich (das wäre die Zurichtung durch die Wahrnehmungsgeschichte).

Beethovensche Musik wurde zur „Figur“ gemacht. Meine Arbeit soll das an ihr hervortreten lassen, was in den Werken nicht schon von selbst hervortritt. Es sollen die Möglichkeiten herausgearbeitet werden, die sich aus der veränderten Situation, 200 Jahre nach Beethovens Geburt, eröffnen können – die Verstehensformen, die er nicht errahnen konnte, die sich uns aber jetzt darbieten. Das unbekannte – auch für mich noch unbekannte – Potenzial in diesen Musiken soll erforscht und erlebbar gemacht werden.

Dieser Prozess geschieht aber selbstverständlich auch mit allen anderen Objekten, an denen ich mich abarbeite. Beethoven ist da nur ein Iconosonic unter vielen.

Die Aneignung unterscheidet sich indes wesentlich vom simplen Zitieren Beethovenscher Musik (oder welcher auch immer). Die spezifischen Kontexte, in denen die Beethoven-Iconosonics im Werk (z. B. *Figure – Iconosonics 1*) neu und anders erscheinen, sind der erste Schritt der Bearbeitung. Die Fragmente Beethovenscher Musik erscheinen als Maxima oder Isolationen von Qualitäten, die in den anderen Bausteinen auch schon eingelagert sind, allerdings in unterschiedlicher Graduierung.

Das Ende des dritten Satzes aus dem Streichquartett op. 132 („Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“), das in *Figure – Iconosonics 1* hineinverwoben bzw. verarbeitet ist, erscheint auf einer ersten Ebene als das Maximum an Annäherung an die Tonalität: an die Hör- und Verstehensformen, die dieser Organisationsform von Musik eingelagert sind, an die Farbe, die Empfindungsmodalitäten, die diese – in der hier ausgewählten Art und Weise – anzutriggern weiß. Die Annäherung ist gleichzeitig auch Kritik und Devianz zu diesen „gelabelten“ oder festgefahrenen Erfahrungsweisen. Tonalität ist nicht mehr die einzig

mögliche harmonische Welt (an der auch Beethoven schon heftig gerüttelt hat), sondern steht im Kontext mit anderen Welten; und an den Rändern dieser Welten entstehen Energien, die diese Welten verändern: Wenn Feuer auf Wasser trifft, entsteht ein Zischen, und Dampf steigt auf, es bleibt nasse Asche – alles Erfahrungen, die im vereinzelt Nebeneinander von Feuer und Wasser nicht entstehen.

Artikulationsformen und Formen der instrumental Spielweisen sind ebenso zu Maxima kontextualisiert wie „andere“, von den sie umgebenden Klangformen abweichende, auf anderes verweisende: Das gleichzeitig beginnende, scharf akzentuierte *tenuto* bildet eine Klangform, die zwei weit voneinander entfernte Elemente synthetisiert: den scharfen, schneidenden Akzent und das leise, gehaltene Prolongieren des Klanges. Dieses „Syntheseelement“ wird in *Figure – Iconosonics 1* weitergetrieben und noch in andere Extremformen verfolgt.

Der Verzicht auf polyphone Satztechniken wird als Zwischenstufe zum „absoluten Einklang“ umgearbeitet.

Der dynamische Kontrast wird zu einer Stufe von dynamisch-plastischen Erscheinungsformen, indem diese rüden Kontraste im Laufe des Werkes in unterschiedlichen Stufen differenziert werden.

Und noch auf einigen weiteren Ebenen wird das Beethovensche Fragment in den Kontext des Stückes als ein Aspekt, als eine bestimmte Form der Beleuchtung einverleibt. Und es ist dann vom Korpus des Werkes nicht mehr zu trennen.

So wird ersichtlich, dass das Fragment aus dem Streichquartett Beethovens immer noch ist, was es ist, sich aber gleichzeitig verwandelt hat zu einem integrierten Bestandteil meines Quintetts. Es ist also gleichzeitig „nur Beethoven“ und auch mein ureigenes Material und Bestandteil meiner kompositorischen Welt geworden.

Diese Doppelgesichtigkeit (wahrscheinlich gibt es aber noch viel mehr Gesichter und Seiten) ermöglicht das andere Hören des Bekannten und eröffnet die Möglichkeit, das Unbekannte im Licht des Bekannten zu erfahren.

Die Anverwandlung des Fremden als Arbeitshypothese und Grundthema findet auf allen Ebenen und mit allen Objekten, Strukturen und Techniken statt und wird in der Anverwandlung von Fragmenten fremder Musiken auf die Spitze getrieben; im Falle Beethovens allerdings mit der spezifischen Referenz auf den für mich vielleicht zentralsten Komponisten: denjenigen, der in jedem Werk sein Instrumentarium neu erfindet, der in jeder Sonate ein anderes Klavier baut, denjenigen, der Empfindung als bearbeitbare musikalische Kategorie in die Musik eingeführt hat. Nicht die Auslösung von Empfindungen (die geschieht automatisch), sondern die Arbeit an unserem Empfinden steht im Zentrum seiner Musik. Wir hören uns immer neu in dieser Musik. Und diese scheinbar bekannte Musik neu, erneuert und mit neuen Energien, Bedeutungen und Qualitäten hörbar zu machen, nimmt sich der beschriebene Strang meines Stückes vor. In dieser Hinsicht sind das Eindringen Beethovens in das Stück *Figure – Iconosonics 1* und mein Versuch der Anverwandlung auch eine Form der Hommage, die ehrfürchtig und selbstbewusst demjenigen die Reverenz erweist, der ein solches Denken und künstlerisches Handeln in dieser Form erst ermöglicht hat.

