

Manfred Stahnke

Versuch über das Hörendenken...

und meine Straßenmusik *Harbor town love at milleniums's end*

1 *Le Coeur et ses Raisons. Pensées*, nach dtv München 1988, S. 12/13. Die Übersetzung: »Man muß sofort mit einem Blick das Ganze übersehen, und nicht etwa im Fortgang einer logischen Beweisführung – wenigstens bis zu einem gewissen Grad.«. ↑

2 a.a.O., S. 28. ↑

3 Carl Gustav Jung, *Archetypen*, dtv München 1990, zu den »Wildherden« S.93. ↑

4 Jack Body, '*BIG NOSE' & BODY MUSIC*, New Zealand Film Commission, P.O. Box 11546, Wellington, New Zealand. ↑

5 Gerhard Kubik, *Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur*, in: *Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses*, Hamburger 1988 = Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Band 11, Laaber-Verlag 1991, S.231-62. ↑

6 Charles L. Boilés, *Tepehua Thought-Song: A Case Of Semantic Signalling*, in: *Ethnomusicology* 11, 1967. ↑

7 Egerth Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970. ↑

Il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard, et non pas par progrès de raisonnement, au moins jusqu'à un certain degré.
*Blaise Pascal (1623-1662)*¹

Tatsächlich ist mein Artikel ein Gegenartikel zur »Zahl«. Statt »Gegenartikel« sollte ich vielleicht sagen: »Frageartikel«.

Europa muß sich jetzt die Frage gefallen lassen, ob es sich nicht durch die im Mittelalter begonnene Diskussion um Fragen und Proportionen eingeengt hat. Alle Musik, die nicht bewußt von diesen Denkkategorien ausgeht, war Europa seit je suspekt. Wir sehen das exemplarisch noch bei Adorno, der mit Jazz und ethnischer Musik nichts anfangen konnte. In der »Musik von der Straße« (außerhalb der Klostermauern) steckt immer noch der Teufel. Adorno ist der Mönch, der mit seinem Postulat des Notats den Teufel, das Chaos, austreibt.

Der Musikbau Europas (der ein transponierter Kathedralbau war, siehe *Nuper rosarum flores* von Dufay – nach den Proportionen des Florentiner Doms) hat zu einer wunderbaren Musik geführt. Ich fürchte nur, ich fühle es jetzt, daß dieser Kathedralbau umgebaut (ersetzt?) werden wird, wie auch das Christentum. Dabei glaube ich gar nicht an ein »Vergessen« des alten Denkens (wir vergessen nichts, wir formen nur um), die Zahl wird nur sehr anders eingesetzt werden, um außerordentlich unregelmäßig erscheinende Strukturen zu erfassen.

Die europäischen Vereinfachungen (das Zwölftonsystem mit gleichen Stufen, das metrische System aus Teilungen einer Note) sind obsolet, ungeeignet für einen Komponisten heute, der die sprachhaften Mikrostrukturen von Musik wiederentdeckt – die jeder Improvisator kennt, jeder ausübende Musiker. Die Notate, an die wir uns so gern wie an etwas Heiliges klammern, sind inadäquat für vielerlei sprachliche Feinheiten.

Aber ja: Auch ich »notiere« meine Musik immer noch. Und ich weiß, daß in jedem Notat die Zahl vorhanden ist und ich sie nicht vermeiden kann. Jeder notierte Rhythmus erscheint »gemessen«, »proportional«, jede Tonhöhe auch.

Ich habe mich intensiv mit ethnischer Musik befaßt. Ich »messe« selbst mit Wavelets die rhythmischen und Tonhöhen-Feinstrukturen afrikanischer Musik, um daran zu lernen. Ich habe mich intensiv mit diversen Tonsystemen beschäftigt, mit Zahlenproportionen jenseits unserer 12 Töne. Mein Stück *HARBOR TOWN LOVE AT MILLENNIUM'S END* ist – wie alles von mir – voll mit seltsamen Intervallen, die aus einer Hybridisierung entstehen, von einfachen Proportionen wie 5/4 (»Naturterz«) mit Halb- oder Viertelton-Temperierungen.

Doch der Ausgangspunkt meiner neueren Partitur ist nur in Ausnahmen die Proportion, sondern die Aktion des »hörenddenkenden« Musizierenden. Ich werfe mein Zahlenbewußtsein einfach fort – und ich weiß doch, daß ich »unbewußt« weiter in Strukturen denke, die Europa mit »Zahlen« versuchen zu erklären. Blaise Pascal hat sehr genau gewußt, daß »Zahlen« nur ein Gleichnis sind für etwas, das ursächlich gar nichts damit zu tun hat. Er bezog sich auf unsere Rauminterpretation, und ich möchte sein »Gesicht« ausdehnen auf die Musik. In *Pensées* schreibt Pascal: »Les nombres imitent l'espace, qui sont de nature si differente.« (Die Zahlen ahmen den Raum nach, von dem sie an sich so verschieden sind.)²

Die »Zahl« wird tatsächlich »ewig« sein (obwohl es anmaßend von uns ist, dieses Wort überhaupt in den Mund zu nehmen, wir können über »Ewigkeit« genauso wenig sagen wie über das, was die Welt »real« sei.) Aber unser Bewußtsein über die Kraft der Zahl hat sich schon jetzt gewandelt. Wir wissen, daß sie eine Hypothese ist, nicht mehr. Das gilt in der Musik genauso wie in der Physik. Die Welt ist nicht die Zahl. Die Zahl ist nützlich, um die auf

8 Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Fischer, Frankfurt/M 1992; Vilém Flusser, *Die Geschichte des Teufels*, Göttingen 1993, zum »Summen« S. 143 ff. ↑

uns »wirkende« Wirklichkeit zu beschreiben. Ganz in diesem Sinn ist es nützlich, eine Musik in Noten (= Zahlen) zu notieren, die nicht in Noten erdacht wurde, sondern in Aktion, in Bewegung, in Interaktion zwischen Hören und Tun.

Es liegt ein Sinn darin zu *denken*: nämlich, daß wir uns über unser Denken so klar wie möglich werden. Sonst könnten wir bleiben wie die ostafrikanischen »Wildherden« C.G.Jungs³, die das Rauschen der Welt ein für allemal zum Überleben interpretiert haben und keine Fragen stellen.

Viel Musik, die ich heute in jeder »Sparte« höre, ist gerade so unbedacht wie die äsende Wildherde. Aus dem Rauschen hat die Popsphäre sich gerade so eine Form von »Musik« herausgearbeitet wie die »Neue Musik«-Sphäre, auch wenn dort glücklicherweise das Fragen mit Kraft wieder eingesetzt hat. Es ist schreiend klar, daß das *Denken* im höchsten Anspruch das Rauschen immer neu interpretieren muß. Und wenn dann dafür Vokabeln gefunden sind, müssen diese Vokabeln schon wieder hinterfragt werden.

Das ist uferlos schmerzlich und begeisternd. Wir geraten dahin, den Westen, seine Schrift, sein architektonisches Denken in Zweifel zu ziehen. Und wenn wir schließlich dazu kommen sollten, Cage zu folgen, so müßten wir in Cage auch bald den Westler sehen, der den schönen Schein einer Theorie ausgebreitet hat.

Vielleicht greifen wir dann, gänzlich verzweifelt, zum nackten Phänomen »Klang«, dorthin, wo wir als Kind den ersten »Sinn« einfingen: aus dem Rauschen »Gestalten«, dann »Sprache« herausklaubend.

Und dann gehen wir und belauschen Menschen aus vielen Zeiten und Räumen, wie sie mit »Klang« umgehen. Auf so viele Entdeckungen ist Europa nicht gekommen. Unser Lernen fängt jetzt an, wo Europa – immer noch – stirbt. Der Weg ist, verglichen mit dem anfänglich geradlinig-puristischen der Boulez/Stockhausen-Generation, verschlungen und verschlingend. Er erlaubt das Lachen des Entdeckers. Keine säbelraselnden Cliques wandern diesen Weg, sondern Spaziergänger oder Schmetterlingssammler. Diese spüren allerdings genau die tödlichen Gefahren, die ihren Funden blühen – sobald jemand sie katalogisieren, quantifizieren, sezieren sollte, um eine Theorie daraus zu werkeln. Die neuen Funde leben nur in ihrer Momenthaftigkeit, in ihrer blitzenden Helligkeit und Kraft, mit der sie sich selbst charakterisieren – oder das alte Europa kommentieren.

Nun hat Armin Köhler mich eingeladen, etwas über mich zu schreiben. Und ich möchte nicht im Allgemeinen stehenbleiben. Ich muß nun doch »sezieren« und »quantifizieren«, um mich in geschriebenen Worten einer meiner Musiken zu nähern. Ich hoffe aber, daß zumindest keine »Theorie« aus dem Folgenden herausspringt.

Ich werde auf Umwegen über mein *HARBOR TOWN LOVE AT MILLENNIUM'S END* schreiben, ein Trio für Saxophon, präpariertes Klavier und Schlagzeug. *HARBOR TOWN LOVE* (so nenne ich es kurz) wurde im Oktober 1994 in Donaueschingen vom *Accanto Trio* uraufgeführt als Auftragswerk des Südwestfunks. Ich habe *HARBOR TOWN LOVE* den Menschen der Straße gewidmet und dem Straßenmusikforscher und Komponisten Jack Body (Wellington, Neuseeland).

Mein Trio ist ein Stück fiktive Straßenmusik. Es ist nicht komponiert, zumindest nicht im herkömmlichen Sinn Note für Note auf's Papier geschrieben. *HARBOR TOWN LOVE* habe ich am Keyboard in den Computer gespielt, dann am Monitor in eine lesbare Form gebracht. Ich habe Teile seziiert, verschoben, verdünnt, übereinandergeschichtet, retouchiert – vielleicht so, wie ein Maler arbeiten könnte, oder noch besser: wie ein Kind, das im Sandkasten eine Stadt baut. Meine »Stadt« ist ein ferner Traum einer »unschuldigen« Stadt geworden.

Ich habe keine Musik aus irgendeiner Zeit oder irgendeinem Raum zitiert. Aber ich habe mich über Jahre beeinflussen lassen von den schönsten, klarsten, merkwürdigsten Klangformen, auf die ich stieß. Von Jack Body habe ich unglaubliche Musiken und Videos von den südchinesischen Bergvölkern.⁴ Gerhard Kubik schickte den Hamburger Komponisten um Ligeti eine ganze Kompositionslehre über ostafrikanische Musik (in der Festschrift *Für Ligeti*⁵). Ich las Artikel über semantisches Signalisieren (bei den Tepehua in Mexiko)⁶, über altgriechische Musikfragmente⁷. Ich hörte vielerlei Klänge, von Menschen produziert, wie das »Bienen-singen« der Pygmäen, um die Bienen zu beschwichtigen und ihren Honig zu ernten. Das erwähne ich, da ich diese quasi-äquidistanten Cluster gerade betrachte mit dem superpräzisen Wavelet-Analyseprogramm von Rolf Wöhrmann. Oder ich denke an das Sekundensingen in Mostar, Bosnien (eine Stadt, jetzt in Schutt und Asche), wo zwei Stimmen zu einem einzigen harten Klang verschmelzen. Und seit langem gilt meine große Liebe der frei schwimmenden Melodik der ars subtilior: jener Zeit um 1400, als Europa fast noch »ethnisch« war zwischen Mediterranem und Nordischem.

Aber nichts von alledem übernehme ich direkt in *HARBOR TOWN LOVE*. Ich lasse mich nur leiten von einem

(erträumten?) Zustand der vorkünstlerischen »Unschuld« und ich weiß doch, daß die Klangformen auch außerhalb Europas lange »gewachsen« sind, lange ausprobiert und in Gesamtkulturen hineingebaut. Wenn ich ehrlich bin, werde ich nirgends Urzustände von »Klang« einfangen. Aber ich lerne »Sprachformen«, die nicht die europäischen »Normalisierungen« enthalten. Ich lerne unsere eigenen »Sprachbegrenzungen« kennen, sobald ich mich nach draußen wende. Ich fange wieder an, das »Rauschen« wahrzunehmen, vor allem, wenn ich eine unvertraute Musik das erste Mal höre. Es dürfte klar sein, daß dieses Wort »Rauschen« (Vilém Flusser sagt »Summen«) nichts mit Rein-Akustischem zu tun hat, sondern mit dem Phänomen Welt⁸.

Um konkreter zu *HARBOR TOWN LOVE* zu kommen, muß ich den Hintergrund meiner asymmetrischen Tonhöhenwelt und der versteckt-pulsierenden Rhythmik beleuchten. Ich habe früh eine Abneigung gegen »normalisierte« Denkweisen gehabt, egal ob es um Zwölfttemperierung oder Serialismus oder »Just Intonation« ging. »Just Intonation«, also naturreine Stimmung, für die ich einige Sympathie entwickelte, wurde mir, wie unsere Temperierung, schnell zu eng. Selbst der große Meister der »Just Intonation«, Harry Partch, bewegte sich eher in allerhand »Strange Intonations«, als daß er bei reinen Intervallen blieb.

Ich nahm von dem Gedanken des »naturrein gestimmten« Intervalls das Naheliegendste: das Wiederfinden der wirklichen Konsonanz. Und ich nahm das Merkwürdigste: die unkalkulierbare Dissonanz, die bei naturreinen Stimmungen durch Übereinanderschichtung der Intervalle zwangsläufig entsteht. Reine Terzen 5/4 übereinander ergeben nun mal eine falsche Oktave: Es fehlen 41 Cent (41/100 eines temperierten Halbtons). Seit meiner Reise zur amerikanischen Partch-Gruppe (um Ben Johnston) bewegt sich meine Musik zwischen »Just« und »Strange« – und schließt alle nur denkbaren Stimmungen mit ein, auch unsere alte Temperierung.

Das Klavier in *HARBOR TOWN LOVE* ist normal gestimmt. Allerdings verhindern mitklöppelnde fixierte Bleistifte über den Saiten die Ausbreitung der »normalen« Steinway-Brillanz. Das Saxophon dagegen spielt oft abweichende Töne, wobei ich – entgegen meiner sonstigen Praxis – diesmal regelrecht Cent-Abweichungen angegeben habe.

The image shows a musical score for three parts: piano (right hand), piano (left hand), and gongs. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Above the staff, cent deviations are indicated: -31, norm., -14, -31, -50, +40, +40, norm., -14. The piano part includes dynamics like *pp* and *ppp*. The gong part is written in treble clef and includes the dynamic *pp*. The score is for a piece titled "Harbor Town Love".

Um eine mikrotönig abwärtsgehende Saxlinie herum sind Mixturen aus Klavier und Gong angeordnet. Zusammen ergeben sich obertönige oder untertönige Akkorde mit allerhand Asymmetrien durch die Klaviertemperierung und die harmonischen Unvorhersehbarkeiten der Gongtöne. Eben das möchte ich: Eine Spanne zwischen möglicher größter Konsonanz und »Schmutz« erzeugen. Wenn das Saxophon wirklich zum Beispiel »14 Cent« spielt, wird es zum Klavier-F eine naturreine Terz a bringen (das Altsax ist transponierend notiert!). Dazu tritt dann aber ein *pp*-as vom Gong (theoretisch ein 19. Naturton über F, falls das *as* exakt auf die Temperierung fällt). Gewiß gibt es Schwebungen zwischen dem klingenden a (Sax) und *as* (Gong). Oder nehmen wir als letztes Beispiel die nächste Mischung: Das Sax spielt wieder a, diesmal »31 Cent«, das wäre die Natursept über H im Klavier. Die Schwebung zum Gongton *as*, der stehen bleibt, wird sich leicht verlangsamen: Beide Töne rücken näher zusammen.

HARBOR TOWN LOVE ist durchzogen von derlei subtilen harmonischen Hintergründen, Unwägbarkeiten, Frechheiten. Apropos »Frechheit«: Hierfür möchte ich ein Beispiel eines Duos zwischen Altsax und Klavier geben. Ich erwähnte vorhin das Sekundensingen aus Mostar. Vielleicht habe ich unbewußt daran gedacht, als ich

folgende Viertelton-»Unisoni« schrieb; denn die Summe von klöppelndem Klavierton und blökendem Altsax ist schon »hart«:

The image shows a musical score for Alto Saxophone in E-flat major. The title is 'Altsax in Es'. The score consists of three systems of staves. The first system has a dynamic marking of 'fff' and the instruction 'sehr rustikal, exakt synchron mit Klavier'. Above the staff, there are markings for 'loco -50' and '-50 sempre'. The second system has a dynamic marking of 'fff' and the instruction 'hart'. The third system is empty.

Weder glaube ich an eine »Vorliebe« des Gehörs für »naturreine« Intervalle, noch an ewiggültige Vorteile irgendwelcher harmonischer Systeme. Nach meiner Erfahrung (besonders mit meinen Kindern) ist unser Gehörsinn in einer Lernphase völlig offen (die Lernphase sollte bis ans Lebensende reichen!) und verschließt sich dann gegenüber vielen Lauten, Skalen, Klängen durch einen selektiven Lernprozess. Dann wird plötzlich unterschieden zwischen »richtig« und »falsch«, schön und unschön. Das Vertraute grenzt sich vom Fremden ab. Wie schade. Wie glücklich sind diejenigen mit fröhlich offenen Ohren (um Cages Wort von den »happy new ears« abzuwandeln – ja, ich bin doch für seinen Europa-Kommentar; vielleicht war sein Pech nur, daß ihm zu Viele gefolgt sind).

Ich komme zu einer »anderen Komponente« von *HARBOR TOWN LOVE*: zur Rhythmik. Allerdings ist diese »Komponente« für mich wesentlich vollkommen verschwimmt mit der Tonhöhenwelt. Wer einmal Wavelet-Analysen von Klang gesehen hat, wird nicht mehr an die sogenannten »Parameter« Tonhöhe, Farbe, Dauer etc. glauben: Zu sehr ist »Klang« ein einziges, komplex verwobenes Phänomen.

Ich erwähnte vorhin »Schwebungen«, die ich einkomponiert habe, auch mit wechselnden »Tempi«. Die Zahl der Schwebungen ist kalkulierbar wie ein »Rhythmus« (in der wirklichen Welt wird allerdings die Schwebungszahl unvorhersehbar abweichen!).

Rhythmisch-zeitliche »Färbungen« von Tönen kommen auch durch die mitschwingenden Bleistifte auf den Klaviersaiten zustande: Klaviertöne erzeugen Rhythmen durch die Trägheit der Bleistiftmasse: Ohne Masse würden die Bleistifte so schnell schwingen wie die jeweilige Saite, die sie angestoßen hat. In der wirklichen Welt schwingen sie erheblich langsamer und unregelmäßig.

Und außerdem entstehen unvorhersehbare rhythmische »Färbungen« von Tönen durch die Unmöglichkeit, zwei Menschen (Klavierspielerin und Schlagzeuger) exakt so zu synchronisieren, wie die Partitur es bei den beiden oft verlangt: Immer wieder wird es Merkwürdigkeiten geben, die zu *HARBOR TOWN LOVE* gehören wie der Unfall zur Autobahn.

Mich interessiert die Färbung des Moments, die durch die Musiker entsteht. Der Komponist schafft nur einen Freiraum. Er ist ein Anstoßer und kein »Kontrolleur«.

Ich möchte das zweite »Lied« aus *HARBOR TOWN LOVE* betrachten. Die rhythmischen Strukturen, die dort entstehen, baut sich der Hörer mithilfe der Musiker, indem sein hörender Geist aus den vielen möglichen Pulsen einen bestimmten herausarbeitet. Gewiß hat der Komponist diese spezifischen Rhythmen nicht »geschaffen«. Er hat nur einen davon – einen jetzt vergessenen – auch einmal im Kopf gehabt während des Spielens in den Computer (vor aller Notation).

In dem nun zu schildernden Fall war ich meine eigene Testperson. Ich hörte die Musik (in der endbearbeiteten Computerfassung), klopfte dazu das empfundene Metrum auf das Keyboard und ließ es vom Computer aufzeichnen. Dies wiederholte ich. Die so entstandenen zwei Tap-Fassungen (die beiden unteren Systeme mit

den Kreuznoten) ließ ich zur originalen Partitur ausdrucken.



Ich habe die »Gestalten« des Saxparts, die zum Tap 2 »entstehen«, einmal extra notiert. Das ist natürlich meine persönliche Interpretation. Ich stelle hiermit die Frage, ob Tap 2 vielleicht durch derlei »Gestalten« kontrolliert und korrigiert und erhalten wird.



Ich habe hier die Sax-Melodie auf den Tap 2 hin zurechtgerückt: Tap 2 ist volltaktig in einen 3/4-Takt gestellt und die Melodie entsprechend umgerechnet. Die drei internen »Gestalten« der Sax-Melodie habe ich durch drei Symbole bezeichnet: die Dreierklammer für die Dreitongruppe, den Strich für die längere Note, den Keil für die kurze Schlußnote.

Wir sehen, daß der Tap 2 durchaus »einfache« Konfigurationen zu erzeugen scheint. Die Saxlinie ordnet sich mit ihren Elementen in einen »Takt«, der durch einige Offbeats eher noch in seiner Einfachheit »verstärkt« wird. Wohlgemerkt: Nichts davon ist vom Komponisten geplant gewesen, weder die Motivhaftigkeit der Sax-Melodie noch diese spezifische Relation der Motive auf ein Metrum. Diese Konfigurationen sind durch den Hörer induziert.

Aber den jetzt kommenden Einwand muß ich gelten lassen: daß ich ja doch beim allerersten Spielen offenkundig »Gestalten« erzeugt habe. Diese »Gestalten« sind jedoch nicht »gebaut«. Es gab keine bewußte »Architektur« mit drei Elementen »Dreitongruppe«, »längere Note«, »kurze Schlußnote«.

Was geschieht, wenn ich die Sax-Gestalten fortlasse? Woran orientiert sich dann das metrische Gefühl? Ist es identisch mit dem Metrum, das das gesamte Duo Sax/Klavier evoziert? Um diese Frage zu beantworten, habe ich den Computer-Saxpart ausgeschaltet, nur das Klavier gehört und das empfundene Metrum zu drei verschiedenen Zeiten dazugetapt.



Deutlich ist die Ähnlichkeit des Tapping-Tempos in den Versionen 3, 4, 5 zu sehen (Länge 8-9 Sechzehntel, sich dann leicht verlangsamt!). Ich denke, das empfundene Tempo wird in der Soloklavier-Version bestimmt durch die einleitenden Takte im Triolen-Shuffle, welches sich auf die Halbe = acht Sechzehntel bezieht.

Ich möchte hier keine Theorie starten, sondern eher beim Aufzeigen des Phänomens bleiben. Ich sage, was mir auffällt: Eine Musik, die impulsorientiert ist und dabei gleichzeitig lokal »Gestalten« erkennen läßt, kann im Hörer/Spieler ein Gefühl von »durchgehendem Metrum« erzeugen, auch wenn die Impulse durchaus keinem präfabrizierten »Metrum« eindeutig zuzuordnen sind.

Die »Gestalten« werden vom Hörer/Spieler in das von ihm selbst erzeugte »Metrum« eingepflanzt und verstärken dadurch das Metrikgefühl, ein rekursiver Prozeß also. Zwei virtuelle Schichten erzeugen so zusammen eine manifeste Metrik: Zum einen sind die »Gestalten« reine Interpretationen des Hörers/Spielers, zum andern ist auch das »empfundene Metrum« allein ein Erzeugnis des Hörers/Spielers und kann immer anders aussehen. Im Fall von *HARBOR TOWN LOVE* liegt die Sache so, daß der Komponist beim Spielen als Protohörer – ohne Notenvorlage – spielendhörend »Gestalten« spontan erzeugt hat. Dadurch sind die »Gestalten« sicherlich schon

vorgebaut, also schon angeboten, bevor der Spieler sich mit der Partitur auseinandersetzt. Allerdings ist beachtenswert, daß die Gestalten – auch im vorliegenden Selbsttest – nicht »feststehen«, sondern metrisch immer neu »interpretiert« werden. Dieses hörpsychologische Phänomen kennen wir, etwas anders gelagert, aus afrikanischer Musik: Dort werden die »inherent patterns«, die eingewobenen Muster, jeweils erst im Spiel von Musikern und auch Hörern erzeugt. Die Struktur dieser Musik ist offen und mehrdeutig. Es gibt nicht die *eine* Lösung. Spontan bilden sich Vorder- und Hintergrund. Mein afrikanischer Trommellehrer Dumisani Mabaso sprach dieses Phänomen an, als er meinte, er folge beim Trommeln den »Stimmen«, die aus seinen Trommeln sprechen (und aus gar nicht gespielten Trommeln, die in der Nähe stehen und mitschwingen).

HARBOR TOWN LOVE ist ein Beispiel für das Phänomen des »Sprachelernens« aus einem »Rauschen« heraus. Allerdings ist das »Rauschen« vorgefiltert durch den hörenddenkenden »Komponisten«. Der Spieler sucht sich dann beim Üben anhand der Partitur aus dem »Rauschen« möglicher Gestalten eine eindeutige Information. Ebenso verfährt der Hörer im Konzert. Die Information, die er sich herausklaubt, muß durchaus nicht mit derjenigen des Spielers übereinstimmen. Und die Information, die der »Komponist« empfand, kann wiederum eine ganz andere sein.

So scheint unser Kopf angelegt: Auch dort, wo Information entweder gar nicht vorhanden ist oder wie im Fall von *HARBOR TOWN LOVE* multiplex vorliegt, sucht sich der Kopf eine eindeutige Lösung heraus. Wie merkwürdig festgelegt der Zustand unseres Denkens doch ist. Wahrnehmen heißt interpretieren. Unsere »Freiheit« liegt nur darin, daß wir das erkennen können.

Wieviel merkwürdiger aber noch ist die Konsequenz: Was wir von der Welt wahrnehmen, ist nur unsere menschenmögliche Interpretation. Was die Welt »real« ist, bleibt uns vollkommen verschlossen, und zwar aus prinzipiellen Gründen. Stattdessen aber können wir die Welt interpretieren wie ein »Kunstwerk«, wie eine Musik. Die »wirkende« Wirklichkeit ist uns geöffnet.

Vielleicht ist das die schönste Aufgabe für den Komponisten: allein mit Klängen eine reiche wirkende Wirklichkeit zu erzeugen, ohne sich den Anschein zu geben, er hätte die »reale« Welt, den letzten Weltsinn erkannt. Klopfen wir uns ab: Allzu gern möchten wir *alles* einordnen in ein Gedankenkästchen. Dann könnten wir »Gut« von »Schlecht« unterscheiden und wüßten den Weg. Sind wir nicht alle voll davon? Leben wir doch eher gott- und teufellos (aha: schon wieder eine Theorie).

Wie mich das erinnert an die *ars subtilior*, die so schön versuchte, die Kästchen aufzuknacken.

Literatur

Gerhard Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Suhrkamp Frankfurt/M 1994

Die Partitur von *HARBOR TOWN LOVE AT MILLENNIUM'S END* (ad libitum mit Computerversion) ist zu beziehen über den STAHNKE-VERLAG, Rahlaukamp 29 b, D-22045 Hamburg. Fax 040.6682970