

Wer diese Erfahrung kennt, hat vielleicht auch irgendwann, ohne es zu wissen, das Motiv von Vinteuil<sup>2</sup> gehört, oder das »leise Wispern der verliebten Winde« oder die »musica callada«, die schweigende, stille Musik, die Johannes vom Kreuz<sup>3</sup> besingt.

Wer diese Erfahrung kennt, wird immer auf der Suche bleiben nach diesem ungreifbaren »Etwas«, das keinen Namen hat, das manchmal, plötzlich, ganz kurz da, aber ebenso schnell wieder verschwunden ist.

Wohin es geht, woher es kommt: wer wird es sagen?

Was bleibt, ist die Erinnerung, die brennende Sehnsucht werden kann, die das Leben verändern kann; die Ergriffenheit, die dich nicht mehr los lässt und dich auf die Suche schickt, auf unbestimmten, unbekanntem Wegen, immer neuen Begegnungen, Erscheinungen/Verschwindungen, entgegen.

### 3.

Einst.<sup>4</sup>

### 4.

Und was ist Musik, wenn nicht, in ihrem klingenden Verklingen, »die Feier dessen, dass wir nichts besitzen« (John Cage)?

Dann heiße Komponieren: alles aus dem Wege schaffen, das eine solche Feier verhindert, erschwert oder eingrenzt. Übrig bleibt: die klingende Stille. Diese zu suchen, ist die wohl nie zu Ende zu bringende Aufgabe, die sich für mich aus 4'33" ergibt. Sie ist meine Inspiration, sie hat mich ergriffen, sie lässt mich nicht los.

### 5.

Für alle Musiker:  
*wir möchten weite nur, nur weite  
immerzu im freien sein  
wir können klingen nur, nur singen:  
klingend raum für welten sein* ■

## Marc Sabat: Still Stehn

Mit seiner berühmten Geschichte über die zwei im schalltoten Raum gehörten Klänge erinnert uns John Cage daran, dass es keine eigentliche Stille gibt, wo das Zuhören, das heißt die Phänomenologie des Wahrnehmens oder des Hörens von Vibrationen, stattfindet. Hieraus ergeben sich zwei bemerkenswerte Überlegungen. Erstens, dass die herkömmliche Teilung musikalischer

Materials in Klänge und Stillen präziser differenziert werden kann in *absichtliche* und *unabsichtliche* Klänge, die von Menschen und/oder anderen Quellen abstammen können. Zweitens, dass, wenn Musik somit sowohl absichtliche wie auch unabsichtliche Klänge enthält, sie zu einem gewissen Grad *undeterminiert* sein muss und somit von den subjektiven Erfahrungen im Zuhören abhängt.

Musik kann also definiert werden als das Wahrgenommene während des *Lauschens*: Hiermit meine ich das Zuhören um seiner selbst willen. Dies ist der Anfang einer experimentellen Ausübung von Musik, die nach der Formulierung empirischer Forschungen im Zuge des Lauschens sucht. Viele Äste sind aus diesem Denkstamm gewachsen; eine mir wichtige Abzweigung ist das Verhältnis zwischen dem Lauschen und dem inneren Zeitbewusstsein. Wie formen sie sich gegenseitig? Wie öffnet sich das »Jetzt«, um die Wahrnehmung von Klangformen zu beherbergen? Wie manifestieren sich zeitliche Klangparameter in scheinbar körperlichen Eigenschaften? Wie kommt es dazu, dass selbst das Fließen der Zeit still zu stehen scheint?

Als Mechanismus betrachtet tastet das Gehör Luftdruckschwankungen ab und wandelt sie in Nervenimpulse um. Ein Netz unbewusster und bewusster auditiver Systeme sucht innerhalb einer Bandbreite von Frequenzen nach möglichen Periodizitäten und setzt die empfangenen Daten zu Informationssträngen zueinander in Beziehung. Diese werden ihrerseits als die Empfindung von Tonhöhen, Klangfarben und Rhythmen interpretiert, welche wir wiederum mit um uns positionierten Klangquellen assoziieren. Albert S. Bregman nennt diesen Vorgang *auditory scene analysis* (auditive Umgebungsanalyse).

Wenn wir *nach Musik lauschen*, kreieren wir in unserem Bewusstsein eine Darstellung der Klangtextur als eine Polyphonie hierarchisch verschachtelter Formen, welche James Tenney und Larry Polansky *temporale Gestalten* nennen. Jede Gestalt verbindet in sich Informationsvektoren, die im Verlauf der Zeit in eine im Bewusstsein bestehenden Form vereint werden, obwohl diese selbst in der Zeit vorbeigeht, zwischen zwei Daseinsformen gleitend: kohärent und fließend. Die Frequenzen verschiedener Teiltöne verschmelzen zu einer komplexen Geräusch- oder Tonhöhenklangfarbe; aber damit es möglich ist, dem Klang zu »folgen«, damit er unsere Aufmerksamkeit fesseln kann, müssen wir Veränderung hören. Parametrische Morphologien besitzen charakteristische Hüllkurven, die einen Klang identifizieren und »festsetzen«. Das *Formen* von Klängen ist jedoch eine der Spieltechniken, anhand derer

2 Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

3 San Juan de la Cruz (1542 - 1591), spanischer Dichter und Mystiker in seinem *Cantico Espiritual* (*Der Geistliche Gesang*).

4 »a. früher, vor langer Zeit; b. in einer fernen Zukunft, später einmal, künftig« (Duden)

Musiker die Musik »in Bewegung« bringen. Manche sich wiederholende Patterns, gerade solche mit kleinen Asymmetrien, mit sich ändernden vertikalen oder horizontalen Beziehungen, scheinen in der Zeit umher zu schweben, während die unerbittliche Wiederholung anderer Muster unser Zeitgefühl zu beschleunigen vermag. Auch kann die Zeit in eine Vergegenwärtigung des physikalischen Raumes umgekehrt werden: binaurale Verzögerungszeiten werden als Hinweis zum Orten einer Klangquelle interpretiert; durch Reflexion entstehende, mehrfache Echos vereinigen sich zum Abbild der Raumakustik.

In meiner Musik strebe ich danach, ein *plastisches* Zuhören zu ermöglichen, eine Ausdehnung des Zeitbewusstseins, um das Stück als Ganzes im gleichen gegenwärtigen Raum wie die vorbeiziehenden Formen der Klänge zu erfassen. Dies zeigt sich in einigen meiner frühesten Arbeiten, zum Beispiel in *3 Chorales for Harry Partch* (1993), und in jüngster Zeit bei *Wave Piano Scenery Player* (2007) oder *Cucumber Spiral Serenade* (2009). Besonders sorgfältig bin ich mit Entscheidungen, die über das erweiterte »Jetzt« hinausgehen, um so ein Gefühl von *in-dem-Werk-zu-sein* zu bewahren, ohne dass das Andenken (Wiederkehr) oder die Erwartung (Drama) heraufbeschworen würde. Stattdessen ziehe ich es vor, wenn eine klingende Textur zeitweilig ein *so-gewesen-sein* oder ein *vielleicht-so-werden* andeutet, ohne dass dies wirklich geschähe, sich selbst verwandelnd, frei von jeglicher Erinnerung.

Musikalisches Material entdecke ich oft beim Finden einer sich entfaltenden Struktur, eines Filterns einer größeren Form. Umgekehrt entstehen größere Formen durch das Nachden-

ken über psychoakustische, physikalische und instrumentale Prozesse; zum Beispiel beim Lauschen auf die komplexen harmonischen Verhältnisse, die gehörte Klänge miteinander verbinden, beim Achten darauf, wie gehörte Vibrationsmuster absichtliche oder unabsichtliche Periodizitäten miteinander teilen. Dies hat mich zu einer Vertrautheit mit den stimmbaren Intervallen und Akkorden geführt, den Kombinationstönen und periodischen Interferenzen, den Phänomenen all dessen, was Ben Johnston *extended Just Intonation* nennt. Hier ereignen sich temporale Kohärenzen nicht nur in Bezug auf Mischung und Refraktion von Klangfarben, sondern auch durch ein Bewusstsein für die Geometrie des harmonischen Tonraums und dafür, wie diese melodisch werden könnte.

Ich mag es, wenn Musik den Veränderungen von einem Fluss, von Mineralformen oder von Formen im Himmel ähnelt: eine *bewegte Stille*, suggestiv und faszinierend im Detail. *In-der-Welt-sein*, ohne die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ein Lauschen einladend, das eher dem Erlebnis von, sagen wir mal, Skulptur oder Architektur entspricht, dem sich frei bewegen in Zeit und Raum. Aus meiner Sicht kann hier Denken stattfinden, kein *Denken-über*, aber ein *Denken-durch* die im Lauschen selbst erschaffenen Formen, während sie sich in unserem Sein öffnen, bevor sie sich auflösen. (8. Oktober 2011—Villa Massimo, Rom) ■  
(Übersetzung aus dem Englischen: Natalie Pfeiffer)

*Für meine Freunde, Danke für die vielfältigen Diskussionen und Kritiken.*



Mein Berlin  
**Grünte**  
**aus Japan**

Mark Andre  
Frankreich

Kammerensemble  
**KNM**  
Neue Musik Berlin

ohrenstrand.guide

Werbepostkarte zu den  
*lunch & after work Konzerten*  
(Foto: Bernd Uhlig, Grafik:  
Kathrin Jachmann / dia-  
mond.gestaltung).