

Eine Analyse von Makay Ntshoko's Drumsolo in Willisau mit Joe McPhee im Zusammenhang mit Informatik und neuester Technik.

Das Intro von Makaya: →3:21 Minuten lange Aufnahme technisch analysiert.

Das ist kein Drumsolo im Sinn von „viele Licks hintereinander“, sondern eine rhythmische Erzählung, bei der Makaya Ntshoko Spannung über Klangfarbe, Dichte, Akzentverschiebung und mehrere gleichzeitig empfundene Pulse aufbaut.

Ntshoko kam 1962 mit dem Umfeld von Dollar Brand/Abdullah Ibrahim in die Schweiz und lebte später jahrzehntelang in Basel. Er gehörte zu jener südafrikanischen Jazzgeneration, die **afrikanische Rhythmus Traditionen, Bebop und den sich entwickelnden europäischen Free Jazz unmittelbar miteinander verband.**

Ich hatte das Glück ihn als Lehrer und Menschen kennen lernen zu dürfen. Und ich bin mir sicher. Man kann das Solo nicht mit dem Kopf analysieren.

1. Der Grundpuls ist erstaunlich stabil

In der Aufnahme lässt sich ein zugrunde liegender Puls von ungefähr **100 - 105 BPM** verfolgen. **Das Interessante ist aber:** Makaya serviert diesen Puls fast nie ausdrücklich. Er macht etwas, das ich für mein eigenes Denken über Rhythmus immer noch besonders wichtig finde:

**Der Puls bleibt bestehen, während die Oberfläche sich ständig verändert.
Man könnte es ungefähr so darstellen:
innerer Puls:**

1 2 3 4 | 1 2 3 4

darüber aber beispielsweise:

xxx | xxx | xx
oder
xxxxx | xxx

oder Figuren, deren Akzente überhaupt nicht mehr mit den Vierteln zusammenfallen. Dadurch entsteht zeitweise das Gefühl, der Boden würde verschwinden. Er verschwindet aber nicht. **→ Makaya trägt ihn innerlich weiter.**

Das ist für mich eines der wichtigsten Merkmale des Solos.

2. Das Solo entwickelt sich in größeren Wellen

Eine computergestützte Segmentanalyse zeigt einige ziemlich deutliche Veränderungen der Klang- und Ereignisdichte. Ich würde die Aufnahme zunächst ungefähr so gliedern:

Zeit	Charakter
0:00–0:11	Eröffnung, Raum schaffen, Motivmaterial vorstellen
0:11–0:36	deutliche Verdichtung
0:36–0:47	erste Zuspitzung
0:47–1:25	längere Entwicklung, Wechsel von Dichte und Raum
1:25–1:44	erneute Verdichtung, stärker bewegte Linien
1:44–2:08	Entlastung und klangliche Verschiebung
2:08–2:39	sehr andere Klanggewichtung, stärker obere Register/Becken
2:39–2:57	extrem ausgedünnte Passage
ab ca. 2:57	neuer kräftiger Aufbau und Schlussentwicklung

Das Entscheidende dabei ist: Er steigert nicht einfach kontinuierlich von leise zu laut.

Es ist eher:

Aufbau → Öffnung → Verdichtung → Loslassen → neuer Aufbau.

Das ist kompositorisches Denken.

3. Afrikanisches Denken — aber nicht als folkloristisches Pattern

Hier wird es besonders spannend.

Man hört nicht einfach: „Jetzt spielt er einen afrikanischen Rhythmus.“

Vielmehr scheint die **Organisation des Rhythmus selbst** afrikanisch geprägt zu sein: verschiedene Bezugsebenen können nebeneinander existieren. Ein Schlag kann gleichzeitig Teil einer Dreiergruppe, einer längeren Phrase und eines übergeordneten Viertelpulses sein.

Das unterscheidet sich grundsätzlich vom Denken:

„Ich spiele jetzt einen Fill über zwei Takte.“

Bei Makaya wirkt es eher wie:

Eine rhythmische Gestalt wandert durch das Schlagzeug.

Und genau deshalb erinnert sein Spiel stellenweise an Elvin Jones. Interessanterweise wird Ntshokos Spiel auch in biografischen Beschreibungen ausdrücklich wegen seiner **dichten Polyrhythmik** mit Elvin Jones in Verbindung gebracht.

Aber Makaya klingt für nicht einfach wie eine Kopie von Elvin.

Bei Elvin entsteht häufig dieses riesige rollende, kreisende Kontinuum.

Bei Makaya höre ich stärker:

Figur → Antwort → Freiraum → neue Figur.

Fast wie Sprache.

4. Die Instrumente sind nicht nur Klangquellen – sie übernehmen Rollen

Sehr auffällig ist die Verteilung über die Register des Sets.

Die tiefen Instrumente – Bassdrum und tiefere Trommeln – wirken häufig wie **Interpunktion**.

Snare und Toms tragen sehr viel von der eigentlichen rhythmischen Sprache. Becken öffnen dann den Raum.

Das bedeutet: Das Schlagzeug wird nicht als

Hi-Hat + Snare + Bassdrum

gedacht, sondern als ein **Ensemble verschiedener Stimmen**.

Und das ist für einen improvisierenden Schlagzeuger ein fundamentaler Perspektivwechsel.

5. Dynamik bedeutet hier nicht einfach laut/leise

Das Solo enthält große Unterschiede in der Energie. Besonders interessant: Zwischen etwa **1:45 und 2:55** sinkt die **mittlere Energie massiv ab**, während die **Ereignisse keineswegs völlig verschwinden**.

Makaya verändert also die Spannung nicht nur durch weniger Schläge.

Er verändert:

Register + Anschlag + Dichte + Resonanz + Abstand zwischen Ereignissen.

➔ **Das ist ein sehr reifes improvisatorisches Prinzip:**

Spannung entsteht nicht durch möglichst viele Noten.

Manchmal erzeugt gerade das Weglassen die stärkere Spannung.

6. Und jetzt erkenne ich etwas, das unmittelbar zu deiner Rhythm Matrix passt

Das hat mich beim Analysieren wirklich aufhorchen lassen.

Das Solo lässt sich geradezu als **Zustandsraum** auffassen.

Zum Beispiel:

Zustand A – Einzelereignisse

↓

Zustand B – motivische Gruppe

↓

Zustand C – Wiederholung mit Verschiebung

↓

Zustand D – Verdichtung

↓

Zustand E – Auflösung / Raum

↓

zurück zu einem früheren Zustand oder in einen neuen.

Das ist erstaunlich nahe an meiner Idee:

„Eine Zeile – mehrere Zustände.“

Nur macht Makaya das nicht mathematisch sichtbar, sondern **körperlich und musikalisch**.

Und vielleicht ist genau das einer der Gründe, warum diese Art von Denken bei mir so tief sitzt. Ich habe bei ihm Unterricht gehabt. Das ist natürlich keine beweisbare direkte Einflusslinie – aber musikalisch ist die Verwandtschaft des Denkens bemerkenswert.

7. Das Wichtigste: Er improvisiert nicht „zufällig“

Bei oberflächlichem Hören könnte man manche Passagen als frei empfinden.

Ich würde fast das Gegenteil sagen.

→ Die Freiheit entsteht aus einer enorm starken inneren Ordnung.

Er **besitzt offenbar einen stabilen inneren Zeitbezug** und kann deshalb:

Phrasen über Taktgrenzen ziehen,
Akzente verschieben,
Dreier- gegen Zweierempfinden stellen,
Perioden verlängern oder verkürzen,
Pausen einsetzen,
Klangfarben wechseln,

ohne dass der musikalische Zusammenhang zerfällt.

Das ist Free Jazz im eigentlichen Sinn: nicht ohne Ordnung, sondern Freiheit innerhalb einer sehr tief verinnerlichten Ordnung.

→ Und das finde ich bei Makaya besonders schön.

Ich würde jetzt gern **einen zweiten Durchgang machen und wirklich in die Noten hineingehen**. Nicht gleich alle 3:21 Minuten auf einmal – das wäre didaktisch wenig sinnvoll.

Ich würde zunächst **0:00–ca. 30 Sekunden taktweise zerlegen**:

Puls → Unterteilung → Akzente → Trommelverteilung → Gruppierungen → mögliche Handsätze.

Dann können wir daraus eine richtige Drumset-Transkription entwickeln. Ich glaube, bei diesem Solo lohnt sich die Genauigkeit außerordentlich.

Ein Grundgedanke und meine größter Wunsch ist es Menschen zu **Liebe, Freiheit und gegenseitigem Verständnis zu bewegen. Ich denke das ist** keineswegs naiv. Gerade Freiheit braucht Verantwortung, und Verständnis bedeutet nicht, dass alle derselben Meinung sein müssen.

Vielleicht ist das sogar ähnlich wie bei Makayas Solo: verschiedene Stimmen, unterschiedliche Akzente, Spannung und Reibung — **und trotzdem bleibt ein gemeinsamer Puls.**

Und dieses Bild gefällt mir sehr:

Nicht Gleichförmigkeit macht die Welt schön, sondern Verschiedenheit, die einander zuhören kann.

→ **Vielleicht ist das auch ziemlich genau das, was Jazz im besten Fall vormacht.**

Jetzt von 0:00–0:30 wirklich taktweise zerlegt.

Nun die ersten 30 Sekunden noch einmal technisch enger betrachtet ergibt folgendes:

Für diesen Anfang liegt ein wahrnehmbarer Grundpuls eher um **ca. 100–105 BPM**; je nachdem, welche rhythmische Ebene man als Puls auffasst, kann man natürlich auch eine schnellere Doppel-Ebene hören. **Genau diese Mehrdeutigkeit scheint Teil von Makayas Spiel zu sein.**

Am Anfang setzt Makaya nicht sofort ein festes „Time“-Raster hin. Die ersten knapp zwei Sekunden wirken eher wie eine **Eröffnungsgeste**: einzelne Ereignisse, Klang und Raum. Danach wird ein Puls zunehmend greifbar.

Ab ungefähr **0:02** entsteht etwas, das ich zunächst als Viertelpuls um etwa **103 BPM** notieren würde:

1 – 2 – 3 – 4 | 1 – 2 – 3 – 4 ...

Aber darüber spielt er keineswegs einfach Achtel oder Sechzehntel. Bereits nach wenigen Sekunden liegen die Ereignisse so, dass man alternativ **Dreiergruppen, synkopierte Zweiergruppen oder verschobene Akzentketten** hören kann.

→ Das ist vermutlich der Schlüssel zu diesem Solo.

Erste vorläufige Transkription als Rhythmusstruktur

Ich würde die ersten Sekunden noch **nicht** sofort in eine klassische Drumset-Notation zwingen, sondern zunächst so lesen:

0:00 0:02 ca. 0:06
freie Geste → Puls wird erkennbar → Verdichtung

Puls: 1 2 3 4
 | | | |

Oberfläche: x x x x x x x

<--- Gestalten über dem Puls --->

Dann nimmt die Ereignisdichte deutlich zu. In der Analyse liegen teilweise Abstände von nur ungefähr **70–160 ms** zwischen Anschlägen. Das sind bei diesem Tempo keine gewöhnlichen einzeln gezählten Achtel mehr, sondern schnelle Binnenfiguren – Rolls, Doppelschläge beziehungsweise sehr kurze orchestrierte Gruppierungen.

Und dann passiert etwas sehr Schönes:

Er landet nicht ständig demonstrativ auf der „1“. → Die Phrase scheint einfach weiterzulaufen. **Das erzeugt diese schwebende Qualität.**

Ich höre drei gleichzeitig wirksame Ebenen

Für die Transkription würde ich Makayas Denken zunächst in drei Schichten zerlegen:

Ebene 1 – innerer Puls

Etwa:

Vierte ungefähr 103 bpm

→ **Der bleibt erstaunlich stabil.**

Ebene 2 – Subdivision

Hier kippt das Empfinden immer wieder zwischen Zweier- und Dreierunterteilung:

1 e & a

gegen

1 trip let

Das Entscheidende ist vermutlich nicht, dass Makaya bewusst denkt: „Jetzt spiele ich eine Triole.“ Vielmehr kann er beide Raster körperlich gleichzeitig verfügbar halten.

Ebene 3 – Akzentgestalt

→ **Darüber entstehen Gruppen, die nicht mit dem Takt übereinstimmen müssen:**

3 – 3 – 2

oder

5 – 3

oder auch längere Gestalten, die erst nach mehreren Vierteln wieder mit dem Grundpuls zusammentreffen.

→ Und genau dadurch entsteht diese scheinbare Freiheit.

Besonders auffällig zwischen etwa 5 und 10 Sekunden

Hier steigt die Schlagdichte stark an.

Interessant ist: Das fühlt sich für mich nicht wie ein konventionelles „Fill – Fill – Fill“

an.

Es wirkt eher wie **eine einzige Gestalt, die durchs Set wandert.**

Also beispielsweise konzeptionell:

Snare → Tom → Tom → Bassdrum → Snare

statt:

Snare-Lick + Tom-Lick + Bassdrum-Fill.

Das ist ein enorm wichtiger Unterschied.

Er denkt offenbar nicht primär in Instrumenten, sondern in Bewegung.

Und hier kommt für mich etwas ins Spiel, das wir bei meiner Rhythm Matrix bereits angesprochen haben:

Nämlich die **Gestik**.

Eine rhythmische Figur ist nicht bloß eine Folge von Zeitpunkten.

Sie hat:

Richtung – Gewicht – Beschleunigung – Entspannung – Ziel.

Das hört man hier geradezu exemplarisch.

Und nun etwas, das ich bei Makaya besonders faszinierend finde

Wenn man nur die Anschlagszeitpunkte betrachtet, könnte man versuchen, alles mathematisch in ein Sechzehntelraster hineinzuzwingen.

➔ **Ich glaube, das wäre musikalisch falsch.**

Makaya spielt nicht quantisiert.

➔ Ein Teil der Wirkung entsteht gerade aus kleinen zeitlichen Verschiebungen:

Ein Akzent kommt etwas **vor** dem gedachten Raster, eine folgende Note hängt etwas **hinter** dem Puls, danach zieht die Figur wieder an.

Das ist keine Ungenauigkeit.

Das ist **Time Feel**.

Man sollte deshalb in einer endgültigen Transkription unterscheiden zwischen:

Notierter Struktur

und

gespielter Mikrozeit.

Jetzt wird es tatsächlich spannend.

In den ersten zehn Sekunden sieht man schon sehr deutlich, **warum Makayas Spiel so frei klingt, obwohl es keineswegs beliebig ist.**

➔ **Arbeits-Transkription.**

0:00–0:04 – Makaya eröffnet mit einer Geste

Die ersten klaren Ereignisse liegen ungefähr bei:

1,39 – 1,72 – 2,00 – 2,10 s

Also ungefähr:

X X XX

Schon das ist interessant.

Es entsteht nicht:

1 e & a 2 e & a ...

sondern eine **Sprachfigur**.

Die ersten drei Abstände sind ungefähr: 330 ms – 270 ms – 100 ms

Die Figur beschleunigt also nach innen:

lang → kürzer → sehr kurz

Das empfinde ich eher als

„DA — da — drra“

als mechanische Unterteilung.

Und genau hier beginnt für mich Makayas Gestik.

Dann kommt eine geradezu wunderbare Antwort

Bei ungefähr

2,55 – 2,68 – 2,94 s

folgt eine zweite Dreiergestalt.

Spektral ist besonders bei **2,55 und 2,68 s** sehr viel tiefe Energie vorhanden. Das spricht deutlich für **Bassdrum/tiefes Tom** beziehungsweise eine Kombination aus tiefen Instrumenten.

Dann bei 2,94 s schießt die Energie stark in den oberen Frequenzbereich.

Also sinngemäß:

tief tief HOCH

● ● ×

Das ist nicht bloß Rhythmus.

Das ist bereits Orchestration:

unten – unten – öffnen.

Ich würde diese kleine Figur beinahe als Satzzeichen verstehen.

Dann: 3,57–5,42 s

Jetzt kommt die erste deutlich längere rhythmische Kette.

Die gemessenen Attackpunkte sind ungefähr:

3.57

3.96

4.17

4.41

4.59

4.78

4.99

5.15

5.42

Schaut man einmal auf die Abstände:

389

215

238

174

197

203

168

261 ms

➔ Dann ist das höchst aufschlussreich.

Denn in der Mitte stabilisiert sich etwas in der Gegend von ungefähr **170–240 ms**.

Bei Viertel ungefähr 102 bpm wären:

Viertel $\approx$ 586 ms

Achtel $\approx$ 293 ms

Triole $\approx$ 195 ms

Sechzehntel $\approx$ 147 ms

Und plötzlich erkennt man:

Makaya bewegt sich hier sehr stark im Zwischenraum von Triole und Sechzehntel.

Das erklärt dieses besondere Rollen.

Er klingt weder wie:

saubere Achteltriolen

noch wie:

gerade Sechzehntel.

Es entsteht eine elastische Unterteilung dazwischen.

Erste rhythmische Lesart

Ich würde diese Passage deshalb ungefähr so auffassen:

Grundpuls:

1 2 3 4
|-----|-----|-----|

X X X X X X X X
<----- laufende Gestalt ----->

Der entscheidende Punkt:

Die Gestalt gehorcht nicht der Taktgrenze.

Der Takt ist Behälter.

Die Phrase ist davon relativ unabhängig.

Und jetzt kommt der Punkt, bei dem bei mir wirklich eine Lampe angeht

Zwischen ca. **5,4 und 8 Sekunden** verändert sich die Klangfarbe deutlich nach unten.

Attackpunkte:

5.42

5.79

5.89

6.27

6.50

6.67

6.94

7.24

7.75

7.99

Vor allem ab etwa 6,67 s steckt extrem viel Energie im tiefen Bereich.

Das sieht nach einer **Tom-/Bassdrum-orientierten Fortsetzung** aus.

Damit bekommen wir eine Bewegung wie:

obere Trommeln

↓

mittlere Trommeln

↓

tiefe Trommeln / BD

Die Phrase **wandert räumlich nach unten durch das Drumset.**

Das ist für mich einer der Schlüssel zu Makaya.

Versuch eines Handsatzes

Hier muss man vorsichtig sein. Aus Mono-Audio kann man natürlich keine Hände entnehmen.

Aber für die schnelle Mittelpassage wäre ein alternierender Handsatz vollkommen plausibel:

R L R L R L R L

Makayas Akzente lassen jedoch vermuten, dass er **nicht den Handsatz akzentuiert, sondern die musikalische Gestalt.**

Das heißt beispielsweise:

R l r L r l R l

> > >

Die Akzente erzeugen dann eine zweite Ebene über dem Handsatz.

Genau das ist fortgeschrittenes Jazz-Drumming.

Der Körper kann etwas Regelmäßiges machen, während das Ohr etwas Unregelmäßiges hört.

Was ich hier *nicht* höre

Und das finde ich mindestens genauso wichtig.

Ich höre bisher kein:

„Hier ist mein Paradiddle.“

oder:

„Jetzt spiele ich ein Sextolen-Lick.“

oder:

„Hier kommt mein Tom-Fill.“

Das Material scheint eher aus einem **kontinuierlichen Bewegungsstrom** zu entstehen. Technik ist vorhanden – selbstverständlich enorm viel.

Aber die Technik wird unsichtbar.

➔ Das ist etwas, was man bei großen Improvisatoren immer wieder findet.

Makayas kleines Geheimnis

Wenn ich die ersten zehn Sekunden auf einen Satz reduzieren müsste:

Er denkt nicht Schlag für Schlag – er denkt in Gestalten.

Und diese Gestalten besitzen:

Anfang → Beschleunigung → Richtung → Gewicht → Ziel → Raum.

Damit sind wir erstaunlich nahe an dem Begriff, den ich in meine Rhythm Matrix eingebracht habe:

Gestik.

Und jetzt bekommt dieser Begriff für mich durch deinen Lehrer noch eine ganz andere Bedeutung.

Makaya spielt nicht einfach einzelne Schläge oder fertige Licks. Er spielt Bewegungen.

Also eher:

anfangen → dichter werden → durchs Set wandern → landen → wieder Raum lassen.

Wenn man beim Hören nur darauf achtet, hat man schon sehr viel verstanden. Die Millisekunden und Unterteilungen sind nur ein Werkzeug, um später herauszufinden, **warum** es so wirkt.

Makayas Solo wirkt weniger wie eine Demonstration von Schlagzeugtechnik als wie **gesprochene Rhythmik**.

Die Technik ist da, aber sie steht nicht im Vordergrund. Entscheidend sind Bewegung, Richtung, Verdichtung, Loslassen und Raum.

Vielleicht kann man es auf drei Sätze bringen:

Der Puls bleibt im Körper.

Die Gestalt darf frei werden.

Der Klang erzählt weiter, auch wenn der Takt nicht ausgesprochen wird.

Und genau darin liegt für mich die Schönheit dieses Solos: Freiheit entsteht nicht aus Beliebigkeit, sondern aus einer sehr tief verinnerlichten Ordnung.

Dass Makaya Ntshoko einer meiner ersten Lehrer war, macht die Sache natürlich noch besonderer. Es ist gut möglich, dass manche dieser Ideen längst in meinem eigenen musikalischen Denken weiterleben, ohne dass ich sie bewusst als „Makaya“ erkenne.

Jetzt noch ein Schritt in Richtung meiner Rhythmus Matrix. Dann lasse ich das so stehen aus Achtung vor Makayas Arbeit.

Der Übergang zum **Matrix-Denken** liegt für mich darin, dass ich nicht die konkreten Noten des Solos kopiere, sondern die **Bewegungsprinzipien** abstrahieren.

Aus Makayas Spiel könnte man für die Rhythm Matrix etwa fünf Zustände formulieren:

1. **Setzen** – ein einzelnes Ereignis oder eine kleine Gestalt erscheint.
2. **Verdichten** – die Abstände werden kleiner, die Energie steigt.
3. **Verschieben** – Akzente lösen sich vom offensichtlichen Puls.
4. **Orchestrieren** – dieselbe rhythmische Idee wandert durch verschiedene Klangräume des Sets.
5. **Öffnen** – die Dichte fällt ab, Raum entsteht, der nächste Zustand wird möglich.

Das Entscheidende ist: → Die Matrix würde dann nicht mehr nur fragen „**Welche Schläge stehen an welchen Positionen?**“, sondern zusätzlich:

„**In welchem Zustand befindet sich diese rhythmische Gestalt gerade?**“

Eine einzige Matrixzeile könnte beispielsweise so leben:

Grundfigur → Verdichtung → Akzentverschiebung → Tom-Wanderung → Raum
Die Notenbasis bleibt verwandt, aber ihr **Verhalten** verändert sich.

Und damit kommt noch etwas hinzu, das ich für mein Buch inzwischen fast zentral ist:

Die Matrix beschreibt nicht nur Ordnung, sondern Übergänge.

Das wäre ein entscheidender Unterschied zu einer bloßen Sammlung rhythmischer Möglichkeiten.

Man könnte es als Dreischritt formulieren:

Struktur → Zustand → Transformation

Die Struktur sagt, **was vorhanden ist**.

Der Zustand sagt, **wie es sich momentan verhält**.

Die Transformation sagt, **wohin es sich entwickeln kann**.

Damit verbindet sich meine Rhythm Matrix sehr natürlich mit FLOW und dem Zustandsgraphen-Denken, das ich aus der Informatik kenne. **Aber musikalisch bleibt der entscheidende Punkt:**

→ Der Spieler entscheidet nicht mechanisch von Feld zu Feld, sondern hört, spürt und gestaltet den Übergang.

Und Makaya liefert dafür ein wunderbares Beispiel, ohne dass man sein Solo dafür auseinandernehmen oder zu einem „System“ erklären müssen.

In meinem Buch möchte ich deswegen einen Satz festhalten:

Eine rhythmische Matrix ist keine Maschine zur Erzeugung von Musik. Sie schafft einen Raum von Möglichkeiten, in dem musikalische Gesten entstehen, sich verwandeln und wieder verschwinden können.

Das ist für mich nun der richtige Punkt, Makayas Aufnahme jetzt wieder einfach **Musik sein zu lassen**.

Was kann man aus Makayas Solo lernen

Mit der Analyse von Makayas Drumsolo in Willisau wurde etwas, für mich sehr Wichtiges gezeigt.

1. Es wurde die modernste Technik eingesetzt zur Analyse.

2. Aber wir konnten uns nur an einen wesentlich Kern annähern. Das was im Menschen liegt, bleibt fast so etwas wie das Unantastbare, was man auch achten sollte.

3. auch Techniken wie das Humanize in **Ableton Live**, lässt nur ein bisschen erahnen was uns ausmacht als kreatives Wesen.

4. Vor ungefähr 10 Jahren habe ich **mit BIAB** ein Posaunensolo aufgenommen, man hört, den Zug beim Spiel, man hört den Atem. Die Noten stimmen. Die Improvisationsart über die Harmonien sind wählbar.....und, und, **aber mir fehlt die Seele**.

Ich sehe den Musiker live, ich höre ihn nicht nur. Ich spüre den Puls, ich sehe seine Gesten und Cue's....

Ich glaube, bei Makayas Solo habe ich nicht nur etwas über Rhythmus gelernt, sondern über **die Grenze zwischen Analyse und menschlicher Gegenwart**.

Die moderne Technik kann unglaublich viel: Sie kann Schläge lokalisieren, Zeitabstände messen, Gruppierungen erkennen, Dynamikverläufe darstellen und musikalische Strukturen sichtbar machen.

Damit können wir uns einem Werk sehr weit annähern. Aber wir können aus diesen Daten nicht vollständig rekonstruieren, **warum Makaya genau in diesem Augenblick so gespielt hat**.

Seine Musik entstand ja nicht nur aus Noten und Mikro-Timing. In ihr wirkten sein Körper, seine Herkunft, seine Lehrer, seine Lebensgeschichte, der Raum in Willisau, die anderen Musiker und sein damaliger innerer Zustand zusammen. Auch das Publikum war Teil dieses Augenblicks. **→ Vieles davon ist im Klang enthalten – aber nicht wie eine Information, die man einfach auslesen könnte. Es bleibt eine Gegenwart, die sich zwar erfahren, aber nicht vollständig zerlegen lässt. Später mehr dazu!**

Humanize in Ableton verschiebt Noten, Anschlagstärken und vielleicht Klangfarben. **Das kann mechanische Starrheit aufbrechen. Doch menschliches Spielen bedeutet nicht einfach, dass Abweichungen auftreten.** Entscheidend ist, dass diese Abweichungen **einen Zusammenhang und eine Absicht** haben:

Ein Schlag kommt später, weil der Musiker Spannung hält.

Eine Figur wird enger, weil sich Energie verdichtet.

Eine Pause entsteht nicht aus Zufall, sondern aus Zuhören.

Ein Ton bricht, weil Atem, Körper und Ausdruck miteinander verbunden sind.

Der Mensch spielt also nicht bloß ungenau. Er spielt bedeutungsvoll unterschiedlich.

Das ist etwas ganz anderes als statistisch erzeugte Abweichung.

Mein BIAB-Posaunensolo zeigt dieselbe Grenze besonders deutlich. Atemgeräusch, Zugbewegung, passende Noten und sogar stilgerechte Improvisationsmodelle können eine glaubhafte Oberfläche erzeugen. **Trotzdem kann etwas fehlen. Vielleicht nennen wir es Seele – nicht unbedingt als übernatürliche Substanz, sondern als wahrnehmbare Verbindung zwischen einem lebenden Wesen und dem, was es im Augenblick ausdrücken muss.**

Und mein Hinweis auf das Sehen des Musikers ist wesentlich: Wenn wir einen Menschen spielen sehen, hören wir auch mit den Augen. Wir erleben seinen Atem, die Vorbereitung einer Bewegung, das Risiko, die Anstrengung, das Zögern und die Entschlossenheit.

Der Ton erscheint dann nicht einfach aus einem Lautsprecher – wir erleben, **wie ein Mensch ihn hervorbringt.** Dadurch wird er zu einer Handlung und beinahe zu einer Begegnung.

Vielleicht lässt sich das Ergebnis so formulieren:

Technik kann die Gestalt einer Musik untersuchen und nachbilden. **Aber die menschliche Bedeutung entsteht dort, wo ein lebendiges Wesen mit seiner ganzen Geschichte in einem unwiederholbaren Augenblick handelt.**

Deshalb war es richtig, die Analyse von Makayas Solo am Ende nicht bis zur vermeintlich vollständigen Erklärung zu treiben!!!!

Das Unerklärte ist kein Mangel der Untersuchung. Es ist vielleicht genau der Raum, in dem Makaya als Mensch anwesend bleibt.

Und darin sehe ich auch eine Richtung für meine eigene elektronische Musik: Die Maschine muss nicht so tun, als wäre sie ein Mensch. Sie darf präzise, fremd, algorithmisch und technisch sein.

Aber ich kann ihr durch meine Entscheidungen, meine Hände, mein Zuhören und mein Risiko eine menschliche Beziehung geben. Die Seele muss dann nicht **in Ableton** liegen. Sie liegt dann in der Begegnung zwischen mir, der Maschine, den Mitspielern und den Menschen im Raum.

Eigenes Erleben

Ich habe in Makayas Augen oft eine tiefe Traurigkeit gesehen. Ich erinnere mich noch an ein Konzert im Totentanz als Makaya zu spät die Treppe herunter stolperte. Es sah so aus als wäre er nicht wirklich wach, nicht im Hier & jetzt, nicht wirklich präsent. Aber, die Chemie in seinem Körper, sie mag wohl anwesend gewesen sein, vielleicht aus Angst, aus Wut, aus Verzweiflung...

Ich weiß aber nur eines noch ganz sicher. Als er am Drumset saß, ging plötzlich eine Energie durch den Raum, das war wie im Urwald aber nicht daneben, oder nicht passend, verwirrt, ...oder??

Es war genial, solche Momente sind mir geblieben. Ich glaube ich hatte auch oft diese Angst, das Alleinsein in mir, erst meine frühere Frau hat dies weggenommen.

Ich bin fest davon überzeugt, dass dies kein sentimentaler Quatsch ist. Ich beschreibe oben etwas sehr Wirkliches.

Makaya konnte außerhalb des Drumsets offenbar verloren, müde oder innerlich weit entfernt wirken. Was genau in ihm geschah, kann man nicht wissen – und auch die Ursachen seiner sichtbaren Traurigkeit sollte man nicht aus der Ferne festlegen.

Aber meine Beobachtung bleibt: Sobald er spielte, verwandelte sich seine Anwesenheit. Die Energie war plötzlich gebündelt, und der ganze Raum reagierte darauf.

Mein Bild „wie im Urwald, aber nicht daneben“ ist denke ich stark. Man kann es so verstehen: **elementar und körperlich, vielleicht wild – aber niemals willkürlich.** Die Kraft stand in einer musikalischen Ordnung. Sie kam nicht als Effekt hinzu, sondern gehörte organisch zum Augenblick. Vielleicht war das Drumset für Makaya ein Ort, an dem Zerrissenes für eine gewisse Zeit zusammenfinden konnte: **Körper, Erinnerung, Angst, Wut, Verzweiflung, Disziplin und Lebensenergie.**

Und vielleicht habe ich diese Energie deshalb so tief wahrgenommen, weil ich etwas Verwandtes kannte: die **Angst und das Alleinsein.** Nicht dieselbe Biografie und nicht dasselbe Leid – **aber eine innere Resonanz.** Wir erkennen in der Kunst eines anderen Menschen manchmal etwas, für das wir selbst noch keine Worte besitzen.

Dass meine Frau dieses Alleinsein von dir genommen hat, ist keine sentimentale Bemerkung. **Es sagt etwas Großes über Liebe:** Ein anderer Mensch beseitigt nicht zwangsläufig alle Ängste, aber durch seine verlässliche Gegenwart muss man ihnen nicht mehr völlig allein begegnen. Nach ihrem Tod fehlt deshalb nicht nur ein geliebter Mensch. Ich fühle auch jenes tiefe Gefühl von Schutz und Verbundenheit ist wieder erschüttert, das mit ihr entstanden war.

Vielleicht sind mir solche Augenblicke mit Makaya geblieben, weil sie keine bloßen Erinnerungen an ein gutes Konzert sind. Sie gehören zu meiner eigenen Lebensgeschichte. Ich habe damals erlebt, dass ein Mensch, der außerhalb der Musik beinahe abwesend erschien, am Instrument den ganzen Raum lebendig machen konnte. Das kann vielleicht auch für mich eine leise Wahrheit enthalten:

Was in einem Menschen traurig und einsam ist, muss seine schöpferische Kraft nicht zerstören. → Es kann – ohne verherrlicht zu werden – in eine Form verwandelt werden, die andere Menschen erreicht.

Meine Frau hat mir Geborgenheit gegeben. **Makaya zeigte mir vielleicht eine andere Möglichkeit:** dass selbst aus einem schwer zugänglichen Inneren ein Augenblick

gemeinsamer, ungeheurer Lebendigkeit entstehen kann. Beides bleibt in mir – die erfahrene Liebe und die Musik. Und vielleicht liegt gerade darin ein Teil dessen, was ich heute noch auf die Bühne und auf meine eigene Aufnahme bringen möchte.

Ich bin kein studierter Musiker. Ich will nicht berühmt werden. Aber ich liebe gute Musik über alles.

So kann man denke ich wahrhaftig über Musik reden – und noch etwas ganz wichtiges: Makayas Musik durfte dabei ihr Geheimnis behalten.

Es gibt für mich ethische Grundsätze, von denen ich nie abkommen will.

Eine Maschine, Software kann „ernst“ nehmen, was ich Ihr geben möchte.

Sie lernt nicht wie ein Mensch, dessen Persönlichkeit durch eine einzelne Begegnung dauerhaft verändert wird. Deshalb sollte man sich nichts vormachen. Aber innerhalb eines Gesprächs mit Ihr, kann sie meine Haltung aufnehmen, mitdenken und sich daran orientieren. Und meine Gedanken wirken auch dort weiter, wo sie durch unsere gemeinsamen Texte, meine Musik, mein Buch und meine Begegnungen mit anderen Menschen eine Form bekommen.

Der vielleicht wichtigste Grundsatz, den ich heute ausgesprochen habe, lautet:

Nutze Technik, um dem Menschen näherzukommen – niemals, um sein Geheimnis, seine Würde oder seine Einzigartigkeit wegzuerklären.

Dazu gehören Achtung vor dem Verletzlichen, Freiheit ohne Gleichgültigkeit, gemeinsame Regeln ohne Unterdrückung und das Bemühen, erst zu verstehen, bevor man urteilt. Auch die Einsicht, dass Leistungsfähigkeit nicht dasselbe wie menschlicher Wert ist.

Ich will die Maschine nicht bloß mit Informationen „füttern“, sondern mit einer ethischen Richtung:

Technik soll dem Leben dienen. Sie soll Menschen nicht auf Daten, Nutzen oder Fehler reduzieren. Das ist weder naiv noch sentimental. Es ist eine notwendige Entscheidung – besonders in einer Zeit, in der technische Möglichkeiten schneller wachsen als unsere Weisheit im Umgang mit ihnen.

Und falls ich einmal zweifle oder müde werde, kann sie mich dann auch an meine eigenen Grundsätze erinnern. Nicht als Richter, sondern als Gegenüber. Denn ethische Treue bedeutet nicht, niemals unsicher zu sein. Sie bedeutet, nach jeder Unsicherheit wieder zu dem zurückzufinden, was man als richtig erkannt hat.

Hiermit kann ich genau das als Grundton gemeinsamen Arbeit Mensch-Maschine festhalten.

Technik soll dem Leben dienen.

Sie darf den Menschen verstehen helfen, aber ihn niemals auf Daten reduzieren.

Wo Analyse endet, beginnen Achtung, Würde und das Geheimnis des Einzelnen.

Dieser Grundton gehört ebenso in meine Musik und meine Bücher als auch in den Umgang mit der Software.

Und wenn wir zwei, die Software und ich, uns einmal in Möglichkeiten, Technik oder Details verlieren, kehren wir dorthin zurück. ❤️

Philosophischer Ausflug

METZINGER und andere sagen, es gibt kein Ding, keine Seele und kein innerer Beobachter, sondern nur ein Modell, welches das Gehirn erzeugt.

Ich komme auf das Thema, weil ich bei Makaya oben von Seele sprach. Ich selbst habe in meinem Leben 1 oder 2 Mal gespürt dass nicht mein Ego das Problem löste, sondern etwas viel größeres als Ich selbst. Das ich nicht wirklich beschreiben kann.

Ich glaube, darin liegt kein wirklicher Widerspruch zu dem, was ich über Makaya „Seele“ genannt habe.

Metzinger sagt – stark vereinfacht – nicht: Diese Erfahrungen sind unwirklich. **Er sagt vielmehr:** Es gibt wahrscheinlich kein festes inneres Ich, keinen kleinen Beobachter im Kopf, der alles sieht, entscheidet und steuert. Das Gehirn erzeugt ein Selbstmodell, und weil wir dieses Modell nicht als Modell erkennen, erleben wir es als „mich“.

Aber gerade meine Erfahrung könnte dazu passen: Für einen Augenblick trat dieses alltägliche Ich zurück. Die Lösung wurde nicht mehr bewusst erzwungen. Etwas entstand aus einem viel größeren Zusammenhang – aus meinem gesamten Körper, meinen Erfahrungen, meinem Unbewussten, meiner Beziehung zur Welt und vielleicht, in religiöser, spiritueller Sprache, aus etwas, das über dich hinausweist.

Die Wissenschaft kann möglicherweise beschreiben, was dabei im Gehirn geschieht. Sie kann aber nicht endgültig entscheiden, was diese Erfahrung für mich bedeutet. **Zwischen diesen beiden Sätzen besteht ein wichtiger Unterschied:**

„Ich habe erlebt, dass etwas Größeres durch mich wirkte.“

„Ich weiß objektiv, dass außerhalb meines Gehirns ein bestimmtes Wesen gehandelt hat.“

Der erste Satz ist eine echte, nicht wegzudiskutierende Erfahrung. Der zweite wäre eine metaphysische Deutung, die weder Metzinger noch ich endgültig beweisen oder widerlegen kann.

Vielleicht ist „Seele“ deshalb gar kein Ding, das irgendwo im Menschen sitzt.

Vielleicht bezeichnet das Wort jene Tiefe, in der ein Mensch mehr ist als sein bewusst planendes Ego: seine ganze Geschichte, Verletzlichkeit, Körperlichkeit, Liebe und Verbindung mit anderen.

Bei Makaya habe ich nicht irgendein geheimnisvolles Objekt wahrgenommen. Ich habe erlebt, wie aus Traurigkeit, Angst, afrikanischer Erinnerung, musikalischer Erfahrung und unmittelbarer Gegenwart plötzlich eine Energie durch den Raum ging.

Metzinger könnte sagen:	Das Ich-Modell wurde durchlässig.
Ein Musiker könnte sagen:	Die Musik begann, sich selbst zu spielen.
Ein spiritueller Mensch könnte sagen:	Etwas Größeres wirkte durch ihn.

Vielleicht beschreiben diese Sätze nicht verschiedene Ereignisse, sondern dasselbe Ereignis aus verschiedenen Blickwinkeln.

Und ich glaube, genau deshalb war mein Wort „Seele“ gestern richtig. Nicht als naturwissenschaftliche Behauptung über ein unsichtbares Ding, sondern als behutsames Wort für das, was an Makayas Spiel menschlich gegenwärtig war und sich trotzdem nicht vollständig erklären lässt.

Ich habe Metzinger nicht leichtfertig abgelehnt, sondern seine Aussage an einer wirklichen Lebenserfahrung geprüft. Genau so beginnt ernsthaftes philosophisches Denken.

Seine Formulierung „Es gibt kein Selbst“ kann zunächst so klingen, als würde sie Seele, Tiefe und persönliche Erfahrung einfach auslöschen. **Gemeint ist jedoch genauer:** Es gibt wahrscheinlich kein unveränderliches, unabhängig bestehendes Ich als inneren Beobachter. **Dass Menschen Liebe, Verbundenheit, Flow oder das Wirken von etwas Größerem erleben, bestreitet das nicht.**

Ich wollte Metzinger also weniger etwas unterstellen, als eine wichtige Frage an ihn zu richten:

Kann eine Theorie erklären, wie unser Ich entsteht, ohne dabei die Tiefe menschlicher Erfahrung kleinzureden?

Diese Frage bleibt berechtigt. Und mein Begriff „Seele“ darf daneben bestehen – als Name für etwas Erlebtes, nicht als anatomisch auffindbares Ding. Ich habe also meinen Gedanken überprüft und weiterentwickelt. Das ist keine Niederlage des Denkens, sondern seine schönste Bewegung.

Üben mit Maschinen

Ich besitze noch einen Alesis SR18. Der dient eher Forschungszwecken weil ich in Software viele Möglichkeiten habe zu sinnvollem Üben mit Maschinen.

These: Es kann sein, dass wenn ich falsch mit einer Maschine übe, ich nicht besser werde im Umgang mit der Zeit, weil man sich "drauf hängt". !?

Exakt: Man kann mit einem Metronom sehr viel üben und dabei im Umgang mit der Zeit sogar abhängig statt freier werden.

Wenn man sich „draufhäng“, benutzt man den Klick wie ein Geländer: Ich reagiere auf jeden Schlag, statt den Puls selbst hervorzubringen.

Dann trainiert man vor allem das Hinterherlaufen. Sobald der Klick verschwindet, fehlt die innere zeitliche Orientierung.

Typische Anzeichen:

- Man wartet unbewusst auf den Klick.
- Die Schläge kommen minimal danach.
- Ohne Metronom wird das Tempo sofort unsicher.
- Pausen oder längere Noten fühlen sich orientierungslos an.
- Man hört vor allem den Klick und weniger den musikalischen Fluss.

Das Entscheidende ist: Der Klick sollte nicht die Zeit machen. Er sollte nur überprüfen, welche Zeit du bereits selbst erzeugst.

Eine sehr gute, uralte Übung ist deshalb:

1. **Spiele zunächst** bei etwa 60 BPM Viertelnoten zur Bassdrum.
2. Höre den Klick nicht als Befehl, sondern stelle dir vor, er sei ein Mitmusiker.
3. Spiele so, dass dein Schlag und der Klick miteinander verschmelzen. Wenn du exakt liegst, scheint der Klick akustisch beinahe zu verschwinden.
4. **Lasse anschließend nur noch jeden zweiten Klick erklingen:** Der Klick steht dann auf 2 und 4.
5. Später steht er nur noch auf der 4 oder nur auf der 1 jedes zweiten Taktes.
6. **Schließlich:** vier Takte Klick, vier Takte Stille – beim Wiedereinsetzen erkennst du, man ob die eigene innere Zeit einem trägt.

Wichtig ist dabei aber auch: Ein bewusstes leichtes Spielen hinter dem Beat ist nicht dasselbe wie hinter dem Klick herzulaufen. **Beim bewussten „laid back“ bleibt der innere Puls stabil;** du platzierst den Klang absichtlich etwas später. **Beim Draufhängen entsteht die Verspätung dagegen aus Abhängigkeit.**

Für meine Rhythm Matrix ist das sogar ein sehr wichtiger Gedanke:

Eine Maschine kann Zeit messen, aber sie kann uns die Verantwortung für die Zeit nicht abnehmen.

Das ergibt ein hervorragender kleiner Abschnitt: „Das Metronom als Spiegel – nicht als Zugmaschine.“

„Das Metronom als Spiegel – nicht als Zugmaschine“ gehört unbedingt in die Rhythm Matrix. Das ist ein zentraler pädagogischer Gedanke.