

Kleiner Beitrag

Rolf Großmann (Lüneburg)

Zur Aktualität der Rhythmusbewegung im 21. Jahrhundert. Eine Respondenz

Der Beitrag Rainer Bayreuthers in der vorliegenden Ausgabe der *Musikforschung* ist nicht nur eine konzise Beschreibung einer historisch bedeutsamen philosophisch-ästhetisch-naturwissenschaftlichen Situation, sondern erinnert zunächst einmal an Grundlegendes: An die konstituierende Rolle rhythmischer Zeitgestaltung in der Musik noch vor ihren anderen, kulturell höchst ausdifferenzierten Parametern – als empirisch beobachtbare und philosophisch zu reflektierende Wahrnehmungskategorie. Eine verdienstvolle Perspektive, denn im Rückblick auf die beschriebene musikkulturelle Phase Anfang des 20. Jahrhunderts, in der mit der Zwölfontechnik Arnold Schönbergs die rationale Komposition der Tonhöhen einen bis heute vielbeachteten Höhepunkt erreicht, gerät die Reflexion des Faktors Zeit nur zu leicht in den Hintergrund. Dabei ist es, nebenbei bemerkt, gerade der Umgang mit der musikalischen Zeit, der die kompositorische Individualität bei Schönberg, Alban Berg und Anton Webern markiert. Wenn also die Rhythmusbewegung die Performanz und das Erfahren von Zeitlichkeit als – noch vor Tonhöhe und Harmonik – zentrale Eigenschaft musikalischer Aktivität konzipiert, eröffnet sich ein musikgeschichtlicher Blick mit direkten Bezügen zum beginnenden 21. Jahrhundert. Diese Bezüge bestehen einerseits in ihren noch präsenten Ausläufern wie der in den Waldorfschulen geübten anthroposophischen Eurythmie oder der TaKeTiNa-Bewegung Reinhard Flatischlers, andererseits in ihrer kultur- und medien-geschichtlichen Spezifik, auf die im Folgenden Bezug genommen werden soll. Sie spiegelt die besondere Situation einer Wechselbeziehung von Empirie, rhythmischer Emphase und Gestaltung, die durch neue Methoden und Medien einer wissenschaftlich-künstlerischen Praxis geprägt ist. Denn parallel vollzieht sich bereits Anfang des 20. Jahrhunderts ein entscheidender Medienumbruch der technischen Verräumlichung von Zeit und vice versa, der nicht nur in neuer Weise eine empirische Beschreibung und Analyse von Zeitstrukturen ermöglicht, sondern auch deren Gestaltung selbst. Die Folgen sind bis heute gravierend und kaum übersehbar.

Um die Evidenz der Bedeutung rhythmischer Gestaltung und Rezeption im beginnenden 21. Jahrhundert zu zeigen, bedarf es keiner größeren Anstrengung. Die Dominanz rhythmischer Strukturen in der alltäglich gehörten Musik ist spürbar. Ästhetische Gestaltung dieser Strukturen findet auf jeder kompositorischen Ebene und jedem Niveau statt – von der 4-to-the-floor Kick Drum bis zum in seine einzelnen perkussiven Elemente zerlegten („gechopten“) und hochdifferenziert wieder zusammengesetzten Breakbeat¹, vom motorischen Beat bis zu Mikrotiming und polyrhythmischen Überlagerungen. Mit Begriffen wie Beat, Backbeat, Offbeat, Groove etc. hat sich ein an der Spiel- und Studiopraxis orientierter

1 Breakbeats sind freistehende Schlagzeug-Passagen, in denen die restlichen Instrumente pausieren („Break“). In der DJ- und Sampling-Praxis werden diese meist zweitaktigen Pattern als „Rohmaterial“ für Loops und Sounds isoliert und bearbeitet.

terminologischer Apparat etabliert. Gleichzeitig durchläuft die Zeitgestaltung einen Prozess technikkultureller Rationalisierung, gegen den die epochale Wende der Bach-Zeit zur gleichschwebend temperierten Stimmung geradezu archaisch anmutet. Nach einer Vorstufe der Metronomisierung in den 1970er Jahren, in welcher der Klick im Ohr zum zentralen Zeitmaß der Schlagzeuger wird, zieht in den 1980ern der Computer als Zeitmaschine in die Studios ein. Das Raster von Quarz-Schwingkreisen bestimmt nun als mathematisch kalkulierte „objektive Struktur der akustischen Ereignisse“ (Bayreuther) den zwischen mindestens zwei Zeitpunkten erzeugten „schematischen Erwartungsrahmen“² des Metrums, auf das im Millisekundenbereich ausdifferenzierte rhythmische Pattern aufsetzen.

Der Gedanke, dass sich Rhythmen mit den großen gesellschaftlich-technologischen Umbrüchen verändern, lässt sich hier plausibel weiterführen. Es ist gerade nicht mehr der gleichmäßige Puls des Marschs oder der industriellen Mechanik, sondern die Zeitrasterung der Quarzschwingkreise und CPUs, deren Gigahertz-Takt die Basis für die rhythmischen Informationsquanten vorgibt. Auf diesem durchaus „unmenschlich“ feinen Zeitraster setzt schließlich sowohl die performative „Eigenzeit der Apparate“, wie sie sich in den *Grooves* in den legendären Sample- und Rhythmusmaschinen manifestiert,³ als auch die Timeline für das *Sensory Engineering* mittels Sequenzerprogrammen in der Studioproduktion⁴ auf. Das solchermaßen technikbedingte Zeitraster, das in seiner Künstlichkeit zunächst als Gegner menschlicher Rhythmik gedacht wurde, wird Teil einer sensorischen Symbiose von Mensch und Maschine.

Empirie, Informationstechnologie und künstlerische Praxis finden hier zu einer Rhythmusforschung zusammen, deren Ausgangspunkt und Ziel eine praktische Poetik musikalischer Medienproduktion bildet. Allerdings – und in erstaunlicher Korrespondenz zu den im Beitrag Bayreuthers verhandelten Künstlertheorien der Rhythmusbewegung – handelt es sich nun noch weit weniger um eine theoriegeleitete oder theoretisch reflektierte Erkundung von „Bewegungsdynamiken“ und Körperhythmen, sondern um in unzähligen Stunden im Club gewonnene Erfahrung, die in Versuch und Irrtum mit Hilfe programmgesteuerter Verfahren auf die musikalische Struktur übertragen wird. Der auf die 1920er Jahre des letzten Jahrhunderts gemünzte Satz, „die elementare rhythmische Auffassung des musikalischen Motivs wandert direkt in die Tanzbewegung“ (vgl. den Beitrag von Bayreuther, oben S. 155) gewinnt angesichts von „Riffs“, „Hooklines“ oder „Technobrettern“⁵ eine neue, jedoch nicht weniger zutreffende Konnotation. Nicht mehr die „rhythmische Gymnastik“ einer elitären großbürgerlichen Kultur liefert nun den Erfahrungshintergrund und Anwendungshorizont, sondern die Dancefloors der „Club Cultures“, deren kulturelles Potential Sarah Thornton ausführlich beschreibt.⁶ Dabei greift es zu kurz, die „geraden Rhythmen“ populärer Musik auf Takt und Metrik des Marschs zurückzuführen und sich vermeintlich avancierten

2 Martin Pfeiderer, *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld 2006, S. 70.

3 Etwa in den Instrumenten der Akai MPC- oder der Roland TR-Serie.

4 S. dazu Rolf Großmann, „Sensory Engineering. Affects and the Mechanics of Musical Time“, in: *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics*, hrsg. von Marie-Luise Angerer u. a., Zürich 2014, S. 191–205.

5 Riffs und Hooklines sind melodisch-rhythmische Phrasen mit hohem Wiedererkennungswert, deren Qualität oft über den Erfolg eines Popsongs entscheidet. Ein Technobrett erfüllt als komplexeres, meist durch Schichtungen mehrerer programmgesteuerter Spuren gebildetes Basispattern eine ähnliche Aufgabe.

6 Sarah Thornton, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, UK 1995.

Rhythmen zu widmen.⁷ Wenn der durch die Rhythmusbewegung beförderte „performative Turn“ musikalischer Zeit ernst genommen wird, stehen sich die disziplinarische Performanz des militärischen Marschs und die synchronisierte Individualität der Club-Kultur diametral entgegen. Zugleich wird das in der ästhetischen Empirie gewonnene gestalterische Wissen neu verschriftlicht („programmiert“) und nimmt instrumentale Formen an. Auf der Basis jeweils aktueller Gestaltungsprozesse entstehen in den Produktdesign-Abteilungen der Musik-Soft- und -Hardwarehersteller entsprechend ausdifferenzierte Oberflächen und Programmsteuerungen.

Damit sind die Parallelen keineswegs erschöpft. Im selben Jahrgang der *Musikblätter des Anbruch* (1926), in dem das Sonderheft „Tanz in dieser Zeit“ einen der Höhepunkte der Rhythmusbewegung markiert, erscheint neben der Neueinrichtung einer Rubrik „Musikautomaten“ ein ebenfalls erweitertes Sonderheft *Musik und Maschine*.⁸ Während dort noch Musikautomat und Sprechmaschine in einem Atemzug verhandelt werden, vollzieht sich – fast gleichzeitig zur Genese der Rhythmusbewegung – mit Mikrofon, Lautsprecher und elektromagnetischen Schneideapparaten der endgültige Siegeszug des „Nadeltons“ über die Musikautomaten mit weitreichenden Folgen für die musikalische Poetik technischer Medien. Diese Konsequenzen betreffen weniger melodische und harmonische als vielmehr klangliche und rhythmische Neuperspektivierungen. Die technische Klangschrift (Phonographie!) notiert nicht nur den Klang, sondern auch die Zeit, und dies jenseits aller in den bisherigen Notationssystemen niedergelegten Bedeutungszusammenhänge. Das Begehren, diese Leerstellen einer bisher der Aufführung vorbehaltenen Ungewissheit mit nun notationsfähiger Gestaltung zu füllen, zieht sich durch die Geschichte der kulturellen Aneignung der Phonographie. Die bereits in den 1920ern mit dem gefühlten Anbruch des Zeitalters von „Musik und Maschine“ beginnenden Experimente zur Transposition mittels verlangsamter oder beschleunigter Wiedergabe sowie die Überlagerung und Montage bereits aufgezeichneten Materials begründen nun, neben der Arbeit am Klang, auch eine phonographische Praxis musikalischer Zeitgestaltung. Mehr noch, durch die Phonographie wird auch die individuelle und genrespezifische mikrorhythmische Gestaltung (etwa des Swing oder des bereits erwähnten Breakbeat) zum Teil des kulturellen Gedächtnisses – und damit zum kompositorischen Material phonographischer Arbeit.

Und auch hier gibt es einen Vorlauf der naturwissenschaftlich-empirischen Tradition: Leon Scott erforscht in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Phonautographen (1857) die Zeit- und Schwingungsstrukturen von Sprachlauten. Alva Edisons Grammophon nutzt dieses Prinzip der Verschriftlichung zeitbasierter Vorgänge nicht mehr nur zur Visualisierung von Schallschwingungen, sondern zu ihrer Reproduktion. Damit geht kurz nach der Jahrhundertwende eine weitere Empirisierung eines vormals Transzendentalen vor sich: Die menschliche Wahrnehmung wird Gegenstand einer musikalisch-technischen Forschung, die sich – als künstlerische Praxis (!) – einer exakten Schrift der physikalisch-akustischen Zeit bedient. Die später, in den 1980ern, einsetzende Digitalisierung dieser Prozesse (wie oben kurz skizziert) präzisiert durch Rasterbildung und Automatisierung diese medienästhetische Forschung noch weiter nach Maßgabe aktueller informatorischer Werkzeuge und forciert die Entwicklung ästhetischer Strategien. Heutige Charts-Hits sind Stationen in diesem Kon-

7 Stefan A. Schmidt, „Kulturen des musikalischen Rhythmus“, in: *Rhythmus – Balance – Metrum. Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, hrsg. von Christian Grüny und Matteo Nanni, Bielefeld 2014, S. 59–72, hier S. 62f.

8 Sonderheft *Tanz in dieser Zeit*, *Musikblätter des Anbruchs*, Nr. 3/4, März/April 1926, Wien; Sonderheft *Musik und Maschine*, *Musikblätter des Anbruchs* Nr. 8/9 (Oktober/November 1926) Wien.

tinuum sensorischen Engineerings, das auf einer musikalischen Exploration basiert, deren primäre Schriftlichkeit keine Noten oder Bücher, sondern die nun als digitale Wertelisten vorliegenden Nadelkurven der Phonographie und die Programmcodes zu ihrer Verarbeitung bilden.

Die sich gleichzeitig um klangschriftliche Genres und die Klanglichkeit digitaler Kultur ausbreitenden spekulativen philosophisch-ästhetischen Diskurse einer transhumanen Ontologie der Schwingungen („ontology of vibrational forces“)⁹ oder eines „sonic materialism“¹⁰ fassen periodische Zeitformen als energetisches Geschehen unter Kategorien der Synchronisierung, der Resonanz und der direkten, unvermittelten Affizierung. Sie sind – mit einem vergleichenden Blick auf die esoterischen Anklänge der Rhythmusbewegung – Versuche der theoretischen Bewältigung der neuen Machtverhältnisse von menschlicher Wahrnehmung, medialer Werkbank und physikalisch-akustischer Struktur.

Zusammenfassend gesagt, ist um die Wende ins 21. Jahrhundert eine empirische Ästhetik rhythmischer Zeitgestaltung mit Parallelen zur spekulativ-praktischen Ausprägung der Rhythmusbewegung – und im Gegensatz zu aktuellen, sich präzise naturwissenschaftlich verstehenden Ansätzen¹¹ – als medienkulturelle Praxis zu beobachten. Damit eröffnet sich auch der Wechselwirkung zwischen Musikphilosophie und empirischer Dauern- und Rhythmusforschung, wie sie Bayreuther beschreibt, ein weiteres Feld. In diesem Kontext gibt es Hinweise auf die – in der Musikforschung noch kaum wahrgenommenen – Zusammenhänge zwischen Tonalität und den machtvoll affizierenden Rhythmen der neuen Studiowerkzeuge und Medien-Instrumente. So führt etwa das Übereinanderschichten von Samples verschiedensten tonalen Ursprungs zu hybriden, harmonisch „falschen“ Strukturen, die durch ihre rhythmische Einbettung dennoch nicht falsch klingen. Gleichzeitig erfährt dabei die Zeitgestaltung durch die entstandene Ambivalenz des Tonalen eine ästhetische Aufwertung. Die Erforschung der Verschränkung von „Dauernwahrnehmung“ und „Tonqualitätswahrnehmung“, begonnen von Wilhelm Wundt und Ernst Meumann (vgl. Bayreuther, oben S. 151f.), bleibt vorerst ein unvollendetes Projekt.

9 “Drawing from philosophies of vibration and rhythm, Sonic Warfare then detours beneath sonic perception to construct an ontology of vibrational force as a basis for approaching the not yet audible. Here vibration is understood as microrhythmic oscillation.” Steve Goodman, *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA 2010, S. xviii.

10 Christoph Cox, “Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism”, in: *Journal of Visual Culture*, Vol. 10(2), 2011, S. 145–161.

11 Das Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik (Frankfurt a.M.) erarbeitet gegenwärtig einen Überblick über die theoretischen und methodischen Grundlagen der empirischen Musikästhetik.