Steffen A. Schmidt

RHYTHMUS ALS PROZESSUALE BALANCE

Wenn wir Musik hören, geraten wir in eine Zeit, die nicht – nur – die unsere ist. Vom schwingenden Klang in eine innere Bewegung versetzt, vollziehen wir in einer Art stiller Ekstase das Auf und Ab der Melodien mit, das An – und Abschwellen, den Dialog der Instrumente, die Gangart von Schwere oder Beschwingtheit des Tempos. Im imaginären Tonraum spielt sich ein, wie Helmut Plessner 1923 formulierte, „innerer Rhythmus" ab, der mit der äußeren Zählbarkeit des Taktes nur wenig zu tun hat.[1] In der Wissenschaft hat man sich mit dem Phänomen nur wenig befaßt.

Ohnehin ist die Diskussion zum musikalischen Rhythmus ins Hintertreffen geraten. Angesichts der konservativen, gleichsam vorherrschenden Auffassung der metrischen Theorie des Taktes einerseits, sowie andererseits der Untersuchung von zersplitterten Einzelaspekten des Phänomens wird das Nachdenken über eine Sache, von der man nicht weiß, ob es sie im aktuellen Musikdenken überhaupt noch gibt, erschwert. Folgende Ausführungen sind als Versuch gedacht, den 'inneren' musikalischen Rhythmus, wie er von Plessner charakterisiert wurde, als eine übergeordnete Qualität neu zu erfahren und sie mit theoretischen Ansätzen aus anderen Bereichen verbunden zu erkennen.

Plessners Begriff ließe sich mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die Auffassung von musikalischer Form zurückführen, wie sie Eduard Hanslick geäußert hatte. Beide Autoren beschreiben den musikalischen Verlauf als ein pflanzenartig verschlungenes Geschehen. Hanslick hatte daran anschließend den Begriff der Arabeske ins Spiel gebracht.

Plessner bemüht sich dagegen um eine übergeordnete Qualität des Rhythmischen, die an die Stelle des Formbegriffs tritt. Der Grund für diese Umwertung von Form in Rhythmus dürfte in der Vorstellung liegen, daß Form ein räumlich statisches Denken nahelegt, wohingegen Rhythmus mit dem zeitlichen – und daher mit dem musikalischen Erleben – enger verknüpft ist.

Obwohl Plessners innerer Rhythmus das wichtige Moment eines Rhythmus jenseits des Taktdenkens hervorhebt, nennt er doch keinerlei Anhaltspunkte, wie sein Begriff sich als ausdrücklich rhythmisch zu erkennen gäbe. Rhythmus hat mit Gleichgewicht zu tun. Und wie sich dieses Gleichgewicht als ein zeitliches konstituiert, ist die vordringliche Frage, die zu behandeln wäre.

Eben dieser Frage soll entlang des hier vorgestellten Konzepts von Rhythmus als prozessualer Balance nachgegangen werden. Der Begriff steht für ein zeitliches Geschehen, das sich erst aus dem konkreten musikalischen Verlauf, unter Einbeziehung verschiedener Ebenen, heraus entwickelt und, einem Strom vergleichbar, unteilbar ist; da aber dieser Strom von musikalischen Ebenen keineswegs homogen ist, sondern vielmehr jede Ebene ihre eigene Zeit, ihre eigene Geschwindigkeit hat, entsteht ein spannungsreiches Spiel. Dieses Spiel der Ebenen wird als ein sich permanent verschiebendes, in Bewegung befindliches, Gleichgewicht verfolgt. Damit gewinnt Rhythmus eine übergeordnete formbildende Qualität, ohne jedoch auf eingeschliffene Formmodelle rekurrieren zu müssen.

Ein vergleichender Blick in die akademische Musiktheorie zeigt, daß ein solcher Rhythmusbegriff fremd erscheint. Riemanns „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" von 1903,[2] ein, wenn auch mit vielen Einschränkungen maßgebliches Werk, hatte die achttaktige Periode als normatives Grundschema entworfen. Dieses idealtypische Modell einer komplett verräumlichten Zeit stellte den Takt als zentrale rhythmische Kategorie auf. Durch Zusammenschluß von Takten zu Taktgruppen entsteht ein sich zeitlich ausdehnendes, auf Korrespondenz beruhendes Gleichgewicht.

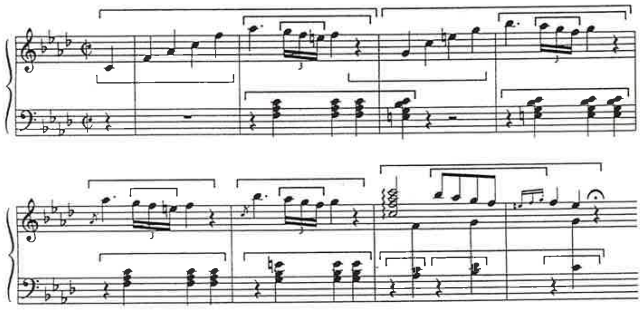
Der Ausgangspunkt einer Untersuchung zum Rhythmus, aus der Perspektive der traditionellen musikalischen Rhythmustheorie – der metrischen Theorie – wäre demnach, grob skizziert, der folgende: die konkreten musikalischen Dauernwerte – Längen und Kürzen – einer Melodie würden auf das metrische System des Takts rückbezogen. Der Eigenwert einer rhythmischen Gestalt wird stets nur innerhalb des Taktdenkens, von schweren und leichten Zählzeiten, bewertet. Der Takt wiederum, sich erweiternd zu Taktgruppen und Perioden, verbürgte die ausgeglichene zeitliche Form einer Komposition. Anders gesagt: der metrische – taktmäßige – Bau der Melodie wäre der Gegenstand der Betrachtung. Die Schwierigkeit solcher Herangehensweise besteht in erster Linie in der reduktionistischen Methodik, da die konkreten musikalischen Verläufe in ein weitgehend statisches Modell gebracht werden, das die oftmals heterogene Bewegung vereinheitlicht. Dementsprechend entsteht die Vorstellung von Einschnitten zwischen den Taktgruppen, die die fortlaufende Zeit in Blöcke teilt.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts entstanden vereinzelt Untersuchungen, die das Taktschema differenzierten, indem die unterschiedlichen musikalischen Ebenen in ihrer rhythmischen Funktion betrachtet wurden. Diese Differenzierungen waren durchaus sinnvoll, denn es zeigte sich nunmehr deutlich, daß der Taktbegriff die musikalische Zeit in Blöcke geschnitten hatte, anstatt die tatsächlich stattfindenden Verläufe als Ströme zu verfolgen. Diese nämlich zeitigten vielschichtige

Überschneidungen: die harmonische Gliederung konnte gegenüber der melodischen eine andere sein (Mozart), das rhythmische Motiv der Dauernwerte konnte vom Takt abweichen.

Hinsichtlich dieser Untersuchungen stellte sich die Frage, ob die verschiedenen Ebenen in ihrem Verlauf als ein Zusammenwirken, ein gegenseitiges aufeinander Reagieren, beschrieben werden könnten, was wiederum ermöglichen würde, von einem übergeordneten – jenem 'inneren' – Rhythmusbegriff zu sprechen, anstatt Rhythmus nur als ein Arsenal verschiedener Eigenschaften zu beschreiben, wie Dahlhaus es nahegelegt hatte.[3]

Rhythmus und Analyse

Am Beginn der Klaviersonate op. 2.1. von Beethoven läßt sich ein solch übergeordneter Rhythmus exemplarisch aufzeigen und begrifflich bestimmen. Riemann und Ratz hatten bislang eine Beschreibung dieser Passage in Taktgruppen vorgenommen. Es kann aber gezeigt werden, daß das Zusammenwirken der rhythmischen Gestalten zu einem Satz führt, der eine fragile Gleichgewichtskonstruktion, in Einbeziehung verschiedenster Ebenen, konstituiert, ein Gleichgewicht, das weit über die Taktgliederung hinausreicht. Um diese Konstruktion im einzelnen nachvollziehen zu können, müssen allerdings die musikalischen Gestalten in ihrem Eigenleben eingehender betrachtet werden. Es genügt gerade nicht, die Melodie und deren metrischen Bau zu verfolgen und aus ihr alles weitere abzuleiten. Ebenso besitzt die Begleitung einen Verlauf, der nicht unbedingt mit der melodischen Linie konform geht.

Beethoven, op. 2,1, T. 1–8

Die melodische Linie beschreibt zu Beginn einen raketenartigen Anlauf (eine „Mannheimer Rakete"), der im gedehnten Spitzenton mündet. Pochend imitiert die Begleitung die rhythmischen Impulse der Anlaufgeste. Das zweitaktige Thema wird bei der Wiederholung leicht gesteigert. Eine vorwärtstreibende Bewegung also, die vorerst ausgewogen konstruiert ist. Doch dann gerät die Musik ins Rasen. Die musikalischen Verläufe, Melodie und Begleitung, vollziehen durch Abspaltung der melodischen Linie eine metrische Verdichtung: Takt 5 und 6 fassen verkürzend die vorangegangene Bewegung der Takte 2 und 4 zusammen. Das Anlaufmotiv wird gekappt, der gedehnte Spitzenton wird selbst zum Anlauf, Beschleunigung und Steigerung gehen Hand in Hand. Mit dem Erreichen des Höhepunktes in den letzten zwei Takten dieser achttaktigen Phase aber beschreibt die Melodie dann eine Verlangsamung durch Dehnung der Notenwerte (Takt 7 wird auf zwei Takte geweitet), während die Werte der Begleitung ebenfalls zeitlich gedehnt, zugleich aber harmonisch beschleunigt werden. Der harmonische Rhythmus, die Abfolge der Klänge, koppelt sich gewissermaßen von den pochenden Impulsen der Begleitung ab. Die Begleitfigur wird in ihrer zeitlichen Gestaltung doppeldeutig. Man gelangt zu einem paradoxen zeitlichen Verlauf, der eine Dehnung und Zusammenziehung ineins beschreibt. Während die melodische Linie zu einem Ruhepunkt gelangt, scheint die Begleitung in die abschließende Stille der Pause hineinzustürzen: Wie ein plötzliches Innehalten, ein Gewahrwerden der paradoxen Situation gestaltet sich der Übergang von Klang zu Stille, am Ende dieses ersten Satzes.[4]

Zwei Aspekte übergeordneter Art müssen eingeführt werden, um dieses zeitliche Paradox, der Verflechtung von Verlangsamung und Beschleunigung, mithilfe von Kriterien nachvollziehbar zu machen: erstens die „rhythmische Geschwindigkeit", ein Kriterium, das die Veränderungen von Dehnung und Zusammenziehung musikalischer Gestalten und Ebenen berücksichtigt, und zweitens das „Gleichgewicht", das die verschiedenen zeitlichen Prozesse in einen übergeordneten Zusammenhang – jenseits des Taktdenkens – bringt. Beispielsweise können wir bei dem Beethovenbeispiel von einer Verschiebung des Gleichgewichts sprechen, da die anfangs aufgestellte metrische Balance zugunsten einer differenzierenden „Kontraktionsbalance" auf der Ebene musikalischer Dauern verschoben wird. Diese bewirkt zugleich eine Verschiebung hinsichtlich der Bedeutung des Satzes: Melodie und Begleitung durchlaufen verschiedene Prozesse, wodurch sich ihr Verhältnis zueinander wandelt. Die Melodie sinkt gestisch zurück, die Begleitung begehrt zum Ende auf. Es findet ein „energetischer" Rollentausch statt. Man erkennt also ein übergeordnetes Gleichgewicht, das jedoch mit dem Taktdenken nur ungenügend umschrieben ist; stattdessen entsteht dieses Gleichgewicht durch das Zusammenwirken verschiedener Ebenen.

Dieser, in seiner Dichte und Konsequenz sicherlich ungewöhnliche musikalische Satz von Beethoven vollzieht einen Prozeß, in welchem sich Gleichgewicht als ein vorausgesetztes zu einer paradoxen Zeiterfahrung von Gleichgewicht entwickelt: als stünde Beethoven zu Beginn noch auf zwei Beinen, während er am Ende halb in der Luft schwebte.

Als „drängend" hatte der Musiktheoretiker Erwin Ratz diesen Satz bezeichnet. Eine durchaus zutreffende, jedoch unzureichende Feststellung. Weitaus differenzierter müßte diese musikalische Geste in ihrem Schwung holen, in ihrer kontroversen Erfüllung von resignativem Zurücksinken und treibender Kraft beschrieben werden.

Mit Absicht wurde für die Analyse ein Beispiel klassischer Musik gewählt, denn es ist notwendig zu zeigen, daß die traditionelle metrische Theorie selbst bei dem ihr eigenen Gegenstand nur grobe Züge des musikalischen Verlaufs nachzeichnen kann und den genaueren Prozeß vernachlässigt. Vor der Musik des 20. Jahrhunderts nun verstummt die traditionelle Theorie vollständig. Der Takt hatte seine einheitsstiftende Funktion verloren. Und Rhythmus in seiner formalen Funktion schien allein dem Gutdünken des Komponisten überlassen zu sein. Zahlreiche Beispiele aber machen deutlich, daß es sich bei den Kompositionen des 20. Jahrhunderts um eine Differenzierung von Rhythmus handelt. Um nur zwei recht prominente Beispiele zu nennen: Olivier Messiaen hat in seiner weitreichenden rhythmischen Kompositionsweise zahlreiche Techniken entwickelt wie etwa in dem Klavierstück „Vingt regards sur l'enfant Jesus" (1947), wo eine melodische Ebene statisch verläuft, dagegen die klanglich-harmonische Schicht in minimalen Werten beschleunigt. Der britische Komponist Michael Nyman nahm in seiner Oper „The Man who mistook his wife for his hat" (1984) am Schumannlied „Ich grolle nicht" eine Bearbeitung vor, durch die die melodische Ebene beschleunigt, gleichzeitig der harmonische Rhythmus verlangsamt wurde.

Die oben erwähnten Prozesse spielen sich ab in der polaren Spannung von Schwerpunkt, Akzent und Takt auf der einen Ebene, sowie Dehnung und Zusammenziehung als Dauer auf der anderen. Beide Ebenen wechselseitig in Bezug zueinander zu sehen und nicht die eine als von der anderen generiert zu interpretieren, ist erste Voraussetzung für eine Betrachtung des Rhythmus, die die musikalischen Prozesse in ihrer Mehrschichtigkeit aufdeckt. Die traditionelle Unterscheidung etwa, die zwischen qualitativer, akzentuierender Rhythmik einerseits, und der quantitativen von Längen und Kürzen andererseits getroffen wird, ist somit hinfällig. Denn entscheidend für die Dauernebene ist hier, daß die qualitative Funktion von Dehnung und Zusammenziehung benannt werden kann. Eben dafür wurde der Begriff der rhythmischen Geschwindigkeit eingeführt.

Gleichzeitig ist das übergeordnete Gleichgewicht, welches sich durch die kompositorische Konstruktion ergibt, nicht allein durch den Takt repräsentiert, sondern durch alle möglichen musikalischen Momente, die am Prozeß beteiligt sind. Erst diese begriffliche Öffnung kann es ermöglichen, von einer Verschiebung des Gleichgewichts, und damit von einem Prozeß des musikalischen Verlaufs insgesamt, auszugehen.

Diese Kriterien, rhythmische Geschwindigkeit und Gleichgewicht, beschreiben eine theoretische Annäherung, einen Rahmen, worin sich die mehrschichtigen Prozesse des musikalischen Rhythmus – allgemein und grundsätzlich – bewegen. Wichtig an diesem Rahmen ist die Weite des Horizonts, denn die rhythmischen Funktionen können von verschiedenen musikalischen Ebenen – Melodie, Harmonik, Instrumentation etc. – übernommen werden. Daher sind die Kriterien nicht als schlampige Ungenauigkeit zu bewerten, sondern eben als jene Offenheit, die dem Rhythmusdenken – zumal dem des 20. Jahrhunderts – entspricht: daß nämlich die Ebenen der Darstellung gewechselt werden können, der Ebenenwechsel aber dennoch Bestandteil des übergeordneten rhythmischen Gefüges bleibt.

Bewegung und Zeit

Anhand der hier skizzierten Analyse des Beethovenbeispiels läßt sich ersehen, wie musikalischer Rhythmus als übergeordnete Bewegungsqualität – als „Gleichgewichtsverschiebung" – fungiert. Diese wird allerdings erst sichtbar, wenn der Rhythmusbegriff im oben beschriebenen Sinne erfaßt wird. Die Umformulierung des Begriffs zeigt sich ansatzweise schon in früheren Ausführungen zum Rhythmusproblem. Bereits Dahlhaus hatte in seiner Musikästhetik[5] dem Rhythmus zwei verschiedene Funktionen zugesprochen: erstens die der Mehrschichtigkeit und zweitens die des Bewegungseindrucks.

Die Mehrschichtigkeit vom Rhythmus formulierte Dahlhaus in der Möglichkeit, eine Betonung einerseits durch die Dynamik (Akzent/ Lautstärke), andererseits durch die Agogik (Dehnung/Dauer) darstellen zu können. Im Anschluß an diese Beobachtung ist unschwer zu erkennen, daß der hier explizierte Rhythmusbegriff die Eigenschaft der Dauer gegenüber der der Dynamik emanzipiert. Erst das gleichgewichtige Spiel zwischen Agogik und Dynamik vermag die Mehrschichtigkeit nicht nur des musikalischen Moments, sondern des gesamten Prozesses zu gewährleisten.

Die Zuordnung des Bewegungseindruckes war bislang der Melodie vorbehalten. Da dieser sich aber in einem Nacheinander von Klangereignissen einstellt, der

noch nicht Melodie sein muß, galt der Rhythmus als das primäre Moment. Man kann diesen Gedanken sogar noch weiter treiben und behaupten, daß es vorerst für den Bewegungseindruck auch nicht des Rhythmus bedürfe, für den der Wechsel von Akzenten und Dauern substantiell ist, sondern daß bereits das Tempo genügt um Bewegung herzustellen. Eine unbestimmte Anzahl von Impulsen im konstanten zeitlichen Abstand kreiert – wie in Steve Reichs repetitiver Kompositionsweise etwa – eine Bewegung.

Man kann nun noch einen Schritt weitergehen und die Ausführungen von Dahlhaus bezüglich der musikalischen Zeit verfolgen und modifizieren. Daß Musik eine Zeitkunst sei, die selbige zum Erlebnis macht, wird durch den Bewegungseindruck vermittelt. Einerseits nämlich durch den zeitlichen Charakter, des Tempos also (Andante, Allegro etc.), andererseits durch die – nunmehr rhythmische – Abfolge musikalischer Gestalten. Bei der Analyse von rhythmischer Geschwindigkeit wird nun deutlich, daß der zeitliche Charakter in Widerspruch zu sich selbst geraten kann. Dasjenige, was auf der einen Ebene gedehnt (lang) erscheint, ist auf anderer Ebene zusammengeschoben (kurz). Das Phänomen von Erlebniszeit, sich im Paradox der Dauer zu befinden, im gleichen Moment lang und kurz zu erscheinen, wird von der Komposition Beethovens quasi objektiviert. Und es ist gerade die musikalische Qualität als Zeitkunst, daß sie diese Erlebniszeit im Verbund mit der verräumlichten, gemessenen Zeit darstellen kann. Dahlhaus ist insofern Recht einzuräumen, wenn er in Bezug auf Bergson schreibt:

„Ist der *temps espace*, das leere Vor und Nach, eine Abstraktion vom temps durée, so sind andererseits die Dehnungen und Kürzungen der erlebten Zeit erst faßlich vor dem Hintergrund der räumlichen. Und beide Momente,der temps espace und der temps durée sind, als Zeitgerüst und Bewegung, wirksam."[6]

Ergänzend zu fragen wäre allerdings, ob es in der Musik diesen leeren „temps espace" überhaupt gibt, oder erweckt nicht vielmehr das Tempo diese Abstraktion ästhetisch zu neuem Leben. Kann und darf man in der Musik vom Tempo abstrahieren? Ist nicht bereits das Tempo in seiner spezifischen Geschwindigkeit eine ästhetische Zeiterfahrung, also eine Erlebniszeit, die über das Messen hinausgeht? Mit dem Bau einer melodischen Linie wird eine weitere Spannung zum Tempo hergestellt, die dessen gleichmäßigen Zeitcharakter verzögernd und beschleunigend fließen läßt. Müssen wir nicht daher von einer Geschwindigkeit sprechen, die das Tempo geschmeidiger, differenzierter – rhythmisch – macht?

Das zeitliche Erleben von Musik wäre demnach an dieser Stelle zu präzisieren: Es wird ständig in Gang gehalten durch den immerwährenden Prozeß, einerseits des Tempos, das durch „rhythmische Geschwindigkeit" differenziert wird, andererseits des Ausbalancierens der Ebenen; um fortwährend, wie David Epstein formulierte, den Wagen in Gang zu halten, der durch eine Achterbahn führt.

Dauer und Balance

Es bedarf somit einer anderen theoretischen Voraussetzung, als sie die traditionelle musikalische Rhythmustheorie der Metrik zu geben vermag. In deren Umkreis ging es um die ästhetische Prämisse der Herstellung von Einheit, indem Takt und Schwerpunkt alle weiteren Ebenen besetzt hielt. Die theoretische Perspektive muß nun die Untersuchung von Bewegung, Veränderung ansteuern. Und zwar indem sie die verschiedenen musikalischen Ebenen prozessual in Beziehung setzt. Während Metrik die Statik einer Komposition ans Licht bringt, eröffnet Rhythmus das Spiel zwischen statischen und variierenden Ebenen. Das gleichbleibend Auf und Ab der metrischen Zeit (des Taktes) ist nicht gleichzusetzen mit Rhythmus, da letzterer stets Veränderungen bewirkt, die den Bewegungseindruck differenzieren und den zeitlichen Bau der Komposition kontinuierlich modifizieren. Genau diese Kontinuität und Permanenz der Veränderungen eines Musikstückes müßten Gegenstand der Rhythmustheorie werden. Und ein Ziel könnte es sein, das Spiel der Verschiebung von Ebenen, den Dialog der Parameter in einer Komposition nachzuvollziehen.

Um also diese Qualität des zeitlichen Verlaufs herausarbeiten zu können, muß eine Bewegung in ungeteilten und nicht unterbrochenen Zeitstrecken in ihrer Mehrschichtigkeit, will sagen in der Offenheit der Ereignisse, in der Möglichkeit von Verschiebung und Veränderung, untersucht werden. Stets ist darauf achtzugeben, daß das „rhythmische System" nicht von vornherein festgelegt, sondern die Möglichkeit des Ebenenwechsels und des Bedeutungswandels eingeräumt wird.

Deleuze hat in seiner Analyse zur Bewegung in „Kino 1" genau jene Unterscheidung vorgenommen, die es ermöglicht, ein solches offenes System mit wechselnden Komponenten zu erstellen.

Im Anschluß an Bergson bezeichnet Deleuze eine Zeitstrecke als Dauer, die darin sich ereignenden Veränderungen von Objekten als Relationen in einem Ensemble. Der genaue Wortlaut seiner Bestimmung von Dauer und Ensemble macht die Nähe zum hier diskutierten Rhythmusbegriff deutlich:

„Somit hat die Bewegung zwei Gesichter. Zum einen ist sie das, was sich zwischen Objekten oder Teilen ereignet; zum anderen gibt sie die Dauer oder das Ganze wieder. Sie bewirkt, daß sich die Dauer in die Objekte teilt – wobei sie sich grundlegend verändert – und daß sich die Objekte in einer Vertiefung, im Verlust ihrer Konturen, in der Dauer vereinigen. Also läßt sich sagen, daß die Bewegung die Objekte eines geschlossenen Systems auf die offene Dauer bezieht und die Dauer auf die Objekte des Systems, dessen Öffnung sie erzwingt."[7]

Eben dieser Verlust der Konturen in der Dauer ermöglicht überhaupt erst die Erfahrung von Bewegung und Wandel, von zeitlicher Erfahrung ...

Bei einem Vergleich der Ansätze läßt sich der Dauerbegriff von Deleuze und Bergson sogar noch mithilfe des Kriteriums des Gleichgewichts als Ausgleichsverfahren – zumindest in diesem Zusammenhang – präzisieren: Die Dauer muß in ihrer begrifflichen Funktion problematisiert werden. Deleuze spricht von der Dauer als einer" ... sich fortwährend gemäß ihren eigenen Relationen verändernden geistigen Realität." Die geistige Realität impliziert dabei aber ein Empfinden wenn nicht von einer gewissen Abgeschlossenheit, so doch von einem Gleichgewicht, das sich während der Veränderung zwischen den Objekten immer neu konstituiert. In seinen Ausführungen zur Bewegung schreibt Deleuze selbst:

„Man könnte sagen, daß die Bewegung einen Spannungsunterschied voraussetzt, den sie auszugleichen sucht ..."[8]

Ohne von formaler Geschlossenheit sprechen zu müssen, wird beim Gleichgewicht, der Balance, eine formale Komponente ins Spiel gebracht, die die Objekte überhaupt in Relation zu setzen vermag. Folgt man den Beispielen von Deleuze[9], so wird noch deutlicher, wie sich im Dauernbegriff ein Gleichgewichtsempfinden einschleicht, woran sich die Wahrnehmung von Bewegung als ein Verschieben von Relationen heftet. Der Dauernbegriff Bergsonscher Prägung zielt hingegen auf eine universale Komponente von Zeit ab, die sich weit über „Kunstwerke" hinaus erstreckt. Diese Auffassung würde sich präzise mit den Vorstellungen von Unbestimmtheit bei John Cage decken, der die Komposition durch Zufallsoperationen dem Universum anvertraute. Das artifizielle Werk aber, die Komposition im engeren Verständnis – und auch im Sinne von Deleuze – operiert noch mit Bedeutungen, die sich – als Bewegung – wandeln. Bewegung ist somit jene Verschiebung, die die – niemals vollkommene – Balance immer neu definiert und immer andere Komponenten ins Spiel bringt. Daher muß das Gleichgewicht selbst als ein prozessuales verstanden werden, das, nie vollkommen, stets im Werden, in der Dauer, begriffen ist.

Struktur und Erfahrung

Es dürfte deutlich geworden sein, daß die Betrachtungen zwar einerseits auf analytische Differenzierung abzielen, andererseits aber eine geschlossene Theoriebildung keinesfalls angestrebt wird. Es geht um einen theoretischen Entwurf, der es ermöglicht, mit den Dingen stärker in Kontakt zu treten, ihr Eigenleben zu erfahren. Gleichsam soll einer Gefahr vorgebeugt werden, die in jeder Theoriebildung angelegt ist, nämlich jene mechanisch anzuwenden und sie unangemessen an den

Sachverhalten zu verifizieren. Gegeben ist diese Gefahr bei rigiden Anwendungen der strukturalen Methode, wenn Modelle und Funktionen statisch gedacht werden.

Die Alternative dazu wäre dahingehend zu formulieren, daß Theorien bei ihrer Anwendung stets neu durchdacht (theoretische Reflexion) und mit einem eigenen Erleben (phänomenologische Reflexion) konfrontiert werden müssen.

Rudolf zur Lippe hat in „Sinnenbewußtsein" den Prozeß von Leben, Erleben (= Wahrnehmen) und Erfahren[10] nachvollziehbar und so auch zu einer wissenschaftlichen Aufgabe gemacht. Seine Kritik am herkömmlichen wissenschaftlichen Denken greift jene reduktionistische Vorgehensweise an, die zu mechanisch routinierten Anwendungen und eindimensionalen Sichtweisen führt. Es dürfte kein Zufall sein, daß zur Lippe im Gegenzug zu einer Methodik vordringt, deren Vorgehen mit Rhythmus viel zu tun hat:

„Hier wollen wir nur betonen, wie entscheidend der Unterschied zwischen dem, was bewußt eben ein mechanisches Nacheinander genannt worden ist, ..., und Schrittfolgen, die eben als Rhythmus eine Gesamtgestalt, wenn auch sehr wohl in einer Zeitfolge, bilden."[11]

Worauf zur Lippe in erster Linie abzielt, ist ein Vorgehen, das es ermöglicht, die Dinge und Vorgänge nicht auf eine Eindimensionalität zu reduzieren, sondern, gemäß lebendigen Prozessen, die „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen" mehrerer Ebenen berücksichtigen zu können. Lippes Beispiele rekurrieren, hinsichtlich einer offenen Theorie des Rhythmus, auf den Tanz, bzw. die Körperbewegung.

„Nicht anders als im Tanzen mit Schritten der Füße ist das Gehen. Die Erfahrungen im rhythmischen Wechselspiel der Beine miteinander, im sie vereinigenden und mitschwingenden Leib, im Wechselspiel mit allen Unterschieden des Geländes finden ihre Niederschläge im Körperbewußtsein."[12]

Dieses Körperbewußtsein gewinnt im Zusammenhang mit der musikalischen Rhythmustheorie eine besondere Bedeutung. Im Zuge des neuzeitlichen Denkens wurde Rhythmus stets von der körperlichen Erfahrung abgeleitet. Das dafür prominenteste Beispiel ist die umfangreiche Studie Karl Büchers „Arbeit und Rhythmus" (1. Aufl. 1896). Das in diesem und in den nachfolgenden Werken anderer Autoren geschilderte Körperbewußtsein erscheint als ausgesprochen eindimensional. Aus den Arbeitsbewegungen oder dem Gehen wurden allein Pulsschlag und Takt als Wechsel von Betonung abgeleitet. Zu etwas differenzierteren Überlegungen hinsichtlich der körperlichen Grundlage von Rhythmus kam es erst im Zusammenhang mit Tanztheoretikern wie Emil Jaques Dalcroze, dem Begründer der musikalischen Rhythmik, Rudolf von Laban und Oscar Bie.

Dalcroze hatte bereits begonnen, verschiedene innere (!) rhythmische Funktionen des Körpers zu unterscheiden, wie etwa den Herzschlag, den Atem und den Blutkreislauf. Dies führte zu einer Sichtweise, die das Zusammenwirken rhythmischer Ebenen im Körper als ein Vorhandensein verschiedener Geschwindigkeiten in einem übergeordneten Gleichgewicht beschreibt.

Kehren wir nun in diesem Zusammenhang noch einmal zum Beispiel Beethovens zurück. In der Analyse wurde gezeigt, daß es sich um ein Phänomen von gleichzeitiger Dehnung und Zusammenziehung handelt. Wir finden ein ganz ähnliches Vorkommen, wie zur Lippe referiert, in den „Grundformen der Bewegung", in der Dehnung und Kontraktion der Muskeln[13]. Dieser Zusammenhang kann hier nur angedeutet werden, aber er verweist bereits auf weitreichendere Perspektiven hinsichtlich der musikalischen Gestik und eines damit in Verbindung stehenden Körperbewußtseins.

Lippe führt weitere Beispiele an. Er spricht vom Herzschlag des Fötus und dem der Mutter, die beide verschieden in einer übergeordneten Einheit zusammenstimmen, oder von verschiedenen körperlichen Funktionen von Atem, Blutzirkulation etc. Dabei wird offensichtlich, daß in „Sinnenbewußtsein" ein anthropologisch fundiertes Rhythmusdenken dargelegt ist, das die verschiedenen Ebenen in ihrem Zusammenspiel und dem übergeordneten Zusammenwirken (im Leib) berücksichtigt; ein Zusammenspiel also, das in seiner Offenheit den Ebenen und Dimensionen eine Souveränität zuerkennt und sie nicht in einen Oberbegriff subsumiert. Ein Denken, welches die Bedingungen für ein rhythmisches Erleben, einen „inneren Rhythmus" erforscht. Hier kündigt sich eine Verschiebung des Rhythmusparadigmas Leib an, das andere Prämissen auf theoretischer Ebene fordert.

Nicht nur das: zur Lippe arbeitet mit zwei Rhythmusbegriffen auf verschiedenen Ebenen. Zum einen ist der Rhythmus eine Qualität der Lebenswelt (des Körperbewußtseins), die es zu erforschen gilt, zum anderen stellt Rhythmus zugleich auch einen Aspekt der Erkenntnis – der methodischen Reflexion – durch sich selbst bewußt werdende Wiederholung etwa – selbst dar. Diese Unterscheidung scheint bedeutsam, denn sie sichert das Prozessuale, dialogisch Offene als Erkenntnis, da es immer wieder, in Form des methodischen Spiels und der introspektiven Reflexion, erfahren werden muß. Vielleicht zum ersten Mal wird hier eine ästhetische Theorie ausgebreitet, die den Dialog mit dem Leib aufnimmt, ohne ihn dabei zu instrumentalisieren. Das erkennende Subjekt ist in den rhythmischen Prozeß involviert.

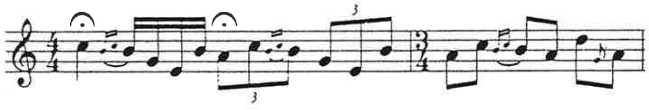
Somit würde sich auch das Ziel der Erkenntnis ändern, da es nicht mehr in erster Linie um das Ergebnis geht, sondern um den Prozeß der Durchdringung, der Bewußtwerdung; modischer ausgedrückt: um eine Erkenntnis als *work in progress*.

Zweifellos werden mit dem Sinnenbewußtsein als einem Dialog von Denken und Körperbewußtsein Dimensionen eröffnet, die für die Rhythmusforschung weitreichende Bedeutung haben. Zu erwähnen ist nur die Beziehung zwischen dem Körper des Interpreten und dem darzustellenden Werk.[14]

Aber nicht nur im performativ orientierten Bereich wäre der Leib des Sinnenbewußtseins zu reflektieren. Auch von der Werkanalyse könnten wichtige Aspekte aufgegriffen werden. Mit einigem Recht ließe sich behaupten, daß eine Komposition in ihrer rhythmischen Bewegung einen Leib denkt: aus den Spuren der funktionalen Tanzmusik, die ganz offensichtlich den Körper mitvollzieht. In Abgrenzung zur Tanzmusik aber, die den gesellschaftlich legitimierten Leib unterstützt, beschreibt Instrumentalmusik, als stilisierte Tanzmusik, eine Körpervision, einen utopischen Leib. Und gerade hier ließe sich die ästhetische Bedeutung von Instrumentalmusik begreifen, da die Utopie einen Ort gefunden hätte: Musik als das unleiblich Leibhafte.

Tatsächlich wäre es sehr aufschlußreich, unter dieser Prämisse des utopischen Körperentwurfs Werke der Instrumentalmusik zu untersuchen; in erster Linie solche, die den Konnex zum Körperdenken programmatisch herstellen, wie die Walzer von Chopin, der „Carnaval" von Schumann. Dieses Denken ließe sich weiterverfolgen bis in die „szenische Musik" Karlheinz Stockhausens, die wichtigen Teile aus „Samstag aus Licht" etwa, wo der utopische Leib schließlich in der Komposition Gestalt annimmt. Allein die Betrachtung dieser Ebenen verweist auf zukünftige Forschung. Festzuhalten ist hier vorerst die theoretische Perspektive, in der sich der Rhythmusbegriff als prozessuales Modell formieren kann. Dabei wird evident, daß es für eine Theorie des Rhythmus unabdingbar ist, als Ausgangspunkt nicht einen zeitlich rein sukzessiven Verlauf anzunehmen, sondern rhythmisch „polyphon" (mehrstimmig) – also simultan polyrhythmisch, in verschiedenen Ebenen, zu denken. Daß gleichzeitig aber die verschiedenen Ebenen des Rhythmus nicht unabhängig und getrennt voneinander agieren, sondern stets in einen komplexen Prozeß und Dialog involviert sind – einen Vorgang, den man als „prozessuale Balance" beschreiben kann.

Ein schönes Beispiel einer prozessualen Balance, quasi als Sinnbild, vermag der Beginn von „Le Sacre du Printemps" von Stravinsky zu geben. Natürlich läßt sich dieser Beginn auch zu einer wunderbaren Rechenaufgabe machen, wie Boulez es tat. Sein Ergebnis aber zielt nur auf ein Ausgleichsdenken ab, das das zeitliche Ereignis aufhebt. Aus dem einstimmigen Verlauf der Fagottmelodie, dem gedehnten Anfangston mit der schnellen Viertongruppe, die dann kurz auf dem Zielton ruht, diesen aber nur streift, um anschließend den Gegensatz von Dehnung und Zusammenziehung in einen gleichmäßigen Mittelwert auszubalancieren – aus

diesem Verlauf entsteht ein ineinander verwoben Sein von Geschwindigkeiten einzelner Töne, das diese zu einem vielschichtigen – zeitlichen – Ereignis macht.

Stravinsky, Le Sacre du Printemps, Introduction, T. 1–2

Anmerkungen

1 Plessner, Helmut: Die Einheit der Sinne. Frankfurt a. M. 1980, S. 226.

2 Riemann, Hugo: System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig 1903.

3 Dahlhaus, Carl: Was ist musikalischer Rhythmus?, in: Probleme des musiktheoretischen Unterrichts. Berlin 1967; S. 16–22.

4 Für eine genauere Analyse vgl. Schmidt, Steffen A.: Schnitt und Strom. Ansätze zu einer integralen Funktionstheorie des musikalischen Rhythmus, in: Musik & Ästhetik 3. Jg., 9, 1999. Hg. von L. Holtmeier, R. Klein und C.-S. Mahnkopf, S. 58–71.

5 Dahlhaus, Carl: Musikästhetik. Köln 1967.

6 Ebd., S. 112.

7 Deleuze, Gilles: Das Bewegungsbild. Kino 1. Frankfurt a. M. 1990, S. 26.

8 Ebd., S. 22.

9 Vgl. Deleuze Ausführungen zu Hitchcocks Film 'Die Vögel', ebd. S. 38.

10 zur Lippe, Rudolf: Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik. Reinbek 1987, S. 287. 2. Aufl. Schneider Verlag Hohengehren, 2000.

11 Ebd., S. 288.

12 Ebd., S. 308.

13 Ebd., S. 53.

14 Beuerle, Hans Michael: über den Zeitpunkt, in: Poeisis 5/1989, hg. von Rudolf zur Lippe und Gert Selle, S. 105–114.

Der Begriff einer Dauer eines Tones, einer Note wird in der Musikwissenschaft auch im Plural gebraucht und unterscheidet sich von dem gemeinsprachlichem und philosophischem, der Dauer als solche meint.