

1 EINFÜHRUNG

Rhythmus ist allgegenwärtig in populärer Musik. Vom regelmäßigen Schlag der Basstrommel in der Tanzmusik und den Walking Bass-Linien der Jazzbassisten bis zum Wechsel zwischen Harmoniegrundton und Akkorden in der Begleitung populärer Lieder oder zwischen Bass Drum- und Snare Drum-Akzenten in der Pop- und Rock-Musik: Rhythmus bestimmt die Struktur populärer Musik fast jeder stilistischen Couleur. Der Grund hierfür liegt auf der Hand. „The reason why rhythm is particularly significant for popular music is that steady tempo and an interestingly patterned beat offer the easiest ways into a musical event; they enable listeners without instrumental expertise to respond ‚actively‘, to experience music as a bodily as well as a mental matter“ (Frith 1996, S. 143).

In der Rhythmusgestaltung, so die These dieser Studie, liegen zentrale Voraussetzungen für die hohe Anziehungskraft der meisten Richtungen populärer Musik begründet. So erleichtert die rhythmische Prägnanz von melodischen Strukturen das Mitsingen und Nachsingen, und eine regelmäßige und einprägsame Rhythmusgestaltung ermöglicht es den Hörern, ihre Körperbewegungen mit den musikalischen Strukturen zu synchronisieren. Prägnanz und Regelmäßigkeit sind allerdings nur eine Seite des Rhythmus in populärer Musik. In vielen Stilbereichen entstehen durch eine unregelmäßige Gestaltung von Melodielinien und Begleitfiguren, durch abweichende Akzentuierungen und durch Schichtung zweier oder mehrerer divergenter Rhythmen bisweilen komplexe Rhythmusstrukturen, durch welche die Aufmerksamkeit und das Interesse der Hörer erhalten bleibt bzw. immer wieder neu erregt wird. Gerade das Zusammenwirken von Einfachheit und Komplexität ermöglicht eine ästhetische Erfahrung, die einen hohen Grad an Vertrautheit und Erwartungssicherheit mit Abwechslung und Überraschung verbindet. Wer sich mit Rhythmus in populärer Musik beschäftigt, muss versuchen, beide Seiten des Phänomens in den Blick zu bekommen.

Unter populärer Musik versteht man laut *Sach-Lexikon Populärmusik* von Wieland Ziegenrucker und Peter Wicke ein „[...] Ensemble sehr verschiedenartiger Genres und Gattungen der Musik, denen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden [und] im

Alltag wohl fast aller Menschen, wenn auch im einzelnen auf unterschiedliche Weise, eine bedeutende Rolle spielen“ (Ziegenrucker/Wicke 1989, S. 288).¹ Der Ausdruck „populäre Musik“ bezieht sich somit auf eine Ansammlung historisch gewachsener Stilentwicklungen. Der Bereich der populären Musik wird näher eingegrenzt, indem entweder verschiedene Stilrichtungen und Genres aufgezählt werden; so liefern Ziegenrucker und Wicke eine umfassende Liste der Genres und Gattungen populärer Musik (Ziegenrucker/Wicke 1989, S. 288, vgl. auch Wicke 1997, Sp. 1698f). Oder aber populäre Musik wird von vornherein als Gegensatz zu anderen Musikbereichen konstruiert, die eben *nicht* populäre Musik sind: zumeist als Gegensatz zur sog. ernsten Musik oder Kunstmusik (Adorno 1941), oder aber zur Kunstmusik *und* zur sog. Volksmusik, so etwa bei Philip Tagg (1982).

Der Popularitätsgrad von Musik lässt sich heute über Stil- und Genre-grenzen hinweg angeblich direkt messen. Die Zahl der verkauften Tonträger, die Sendehäufigkeit und die Einschaltquoten bei Rundfunk und Fernsehen sowie Konzertbesucherzahlen liefern einen relativ verlässlichen Eindruck von der Verbreitung verschiedener Stücke und Stile. Bei einer solchen rein quantitativen Bestimmung von musikalischer Popularität bleibt allerdings unklar, ob die Musik, die viel gekauft und gesendet wird, tatsächlich eine bedeutende Rolle im Leben der Menschen spielt. Was machen die Menschen mit der Musik, die sie hören? Welche Bedeutung haben bestimmte Musikstücke und Musikstile für sie? Zugleich bleibt das Klanggeschehen ausgeblendet – und damit die zentrale Fragestellung: Was genau mögen die Menschen an einem bestimmten Musikstil oder Musikstück? Welche klanglichen Faktoren tragen dazu bei, dass manche Musik von einem vergleichsweise großen Hörerkreis präferiert wird und andere nicht? Hierbei handelt es sich um Fragen, denen sich auch die Auseinandersetzung mit Rhythmus in populärer Musik zu stellen hat. Was genau zieht die Menschen am Rhythmus in populären Musikrichtungen an? Wie kommt es, dass die Rhythmusgestaltung so wichtig für deren Attraktivität und Popularität ist? Die vorliegende Untersuchung knüpft bei der Beantwortung dieser Fragen weniger an den historischen Bedingungen und Zusammenhängen der Produktion und Rezeption populärer Musik an – ein in der Populärmusikforschung häufig beschrittener Weg –, sondern wählt als Ausgangspunkt das Klanggeschehen (vgl. hierzu Kapitel 2). Das Vorgehen umfasst dabei drei Schritte: Durch eine Erörterung der psychologischen Grundlagen von Rhythmuswahrnehmung und Rhythmuserfahrung wird zunächst der Blick sowohl auf mögliche anthropologische Grundgegebenheiten als auch auf die Rolle und Funktionsweise von kulturspezifischen und individuellen

1 Die Definition von Ziegenrucker und Wicke ist allerdings in einer Hinsicht problematisch: Populäre Musik spielt nicht nur im Alltag der Menschen, sondern natürlich ebenso bei Festlichkeiten, Partys, Konzertbesuchen und anderen *nicht*-alltäglichen Ereignissen eine bedeutende Rolle.

Schemata und Bezugssystemen der Rhythmuserfahrung gelenkt. Vor diesem Hintergrund werden sodann eine umfassende theoretische Konzeption des musikalischen Rhythmus sowie Möglichkeiten einer angemessenen Beschreibung von Rhythmusphänomenen erarbeitet. Dies sind Voraussetzungen für eine fundierte stilanalytische Untersuchung und adäquate Darstellung der Rhythmusgestaltung in populärer Musik.

Rhythmen bestimmen zahlreiche Erfahrungsbereiche des menschlichen Lebens, so die Abläufe und Bewegungen in der natürlichen Umwelt, Körperbewegungen, die Organisation des sozialen Zusammenlebens, die zeitliche Struktur der gesprochenen Sprache und eben die Musik. Mit der Vielfalt der Rhythmusphänomene hängt wohl zusammen, dass innerhalb der Wissenschaften bislang keine allgemein akzeptierte Rhythmus-Definition vorliegt. Das griechische Wort „rhythmos“ leitet sich von „rein“, wörtlich: fließen, ab. Rhythmus wird seit der Antike als „Ordnung der Bewegung“ (so bereits bei Platon) oder „Ordnung der Zeiten“ (Aristoxenos) verstanden – also nicht als ein amorphes Dahinfließen der Zeit, sondern als die Strukturierung des Zeitflusses durch eine bestimmte Reihenfolge der Ereignisse sowie durch deren Dauer und Gewichtung (vgl. Seidel 1976, S. 15ff).

Im Bereich der Musik verbinden sich mit dem Ausdruck „Rhythmus“ Unklarheiten, die es notwendig erscheinen lassen, von vornherein weiter einzugrenzen, was in dieser Studie unter „Rhythmus“ verstanden werden soll. Dass die Zeitdimension eine der zentralen Dimensionen der musikalischen Gestaltung darstellt, ist unbestritten. Da in Bezug auf längere zeitliche Einheiten der Begriff der „musikalischen Form“ verwendet wird, ist es zunächst naheliegend, die Bedeutung von „Rhythmus“ auf Phänomene in kleineren, unmittelbar überschaubaren Zeitdimensionen einzuschränken (vgl. Petersen 1986, Seidel 1976, Gabrielsson 1993, London 2001). Vergleicht man den Begriff „Rhythmus“ sodann mit dem der „Melodie“ oder der „melodischen Phrase“, so tritt eine terminologische Unschärfe deutlich hervor. Wenn eine Folge von Klängen mit unterschiedlichen Tonhöhen, die als einheitliche Gestalt wahrgenommen wird, „Melodie“ oder „melodische Gestalt“ genannt wird, so wäre es denkbar, eine Folge von Klängen ohne Tonhöhen, z.B. Trommelklänge, als „Rhythmusgestalt“ oder kurz: als „Rhythmus“ zu bezeichnen. Allerdings stellt sich dann die Frage, worauf sich die Formulierung „der Rhythmus einer Melodie“ bezieht. Damit ist offensichtlich keine tatsächliche Klangfolge gemeint, vielmehr wird von der Klangfolge eine zeitliche Struktur abstrahiert. „Rhythmus“ bezieht sich dann auf die Abfolge von Zeitpunkten oder Zeitdauern – genauer: von den Zeitpunkten der Anfänge aller Klangereignisse und von den Klangdauern und Klangpausen, durch welche die betreffende Klangfolge zeitlich strukturiert wird –, sowie gegebenenfalls auf deren unterschiedliche Gewichtungen. Es gilt somit, zwischen zwei Begriffsverwendungen zu unterscheiden:

Rhythmus als konkret erklingende Klanggestalt, deren Elementen im Unterschied zu einer Melodie die Tonhöhendimension fehlt, und Rhythmus als die Folge von Zeitpunkten bzw. Zeitdauern, die zur Beschreibung der zeitlichen Dimension einer Klangfolge – sei es einer Melodie oder einer anderen klanglichen Gestalt – herangezogen werden kann. Entgegen dem weit verbreiteten Wortgebrauch, den Melodien (Klanggestalten mit Tonhöhenverlauf) die Rhythmen (Klanggestalten ohne Tonhöhenverlauf) gegenüberzustellen, wird „Rhythmus“ im Folgenden in der zweiten Bedeutung verwendet: als zeitliche Struktur einer Klangfolge. Dadurch wird es möglich, auch vom Rhythmus einer Melodie oder Harmoniefolge zu sprechen. Eng mit dem Rhythmusbegriff verknüpft und nicht minder vieldeutig ist der Ausdruck „Metrum“. Ohne die Diskussion des Metrumbegriffs in den folgenden Kapiteln vorwegnehmen zu wollen, lässt sich „Metrum“ einerseits auf den Aspekt der regelmäßigen, periodischen Ordnung von Klangfolgen beziehen und andererseits auf die Erwartungshaltung, die aufgrund dieser Regelmäßigkeiten entsteht. Ist „Metrum“ auf diese Weise mit der Regelmäßigkeit, Geordnetheit und Einfachheit einer zeitlichen Struktur verbunden, so umfasst „Rhythmus“ auch deren mögliche Vielschichtigkeit, Unregelmäßigkeit und Komplexität.

Bereits durch diesen kleinen terminologischen Exkurs mag deutlich geworden sein, dass im Bereich der Rhythmustheorie mit einer Reihe von konzeptionellen Unschärfen zu rechnen ist. Eine Absicht der Untersuchung besteht darin, vor dem Hintergrund verschiedener rhythmustheoretischer Ansätze sowie musikpsychologischer Forschungsergebnisse eine einheitliche Konzeption und Terminologie des musikalischen Rhythmus zu entwerfen, die auch über populäre Musik hinaus Gültigkeit beanspruchen kann.

Musiktheorie und musikpsychologische Forschung verbindet seit jeher ein gemeinsames Interesse an den Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung und Wahrnehmung, das allerdings nicht immer zu einer engen Zusammenarbeit der beiden Disziplinen geführt hat. Musiktheorie kann jedoch ihrem Ziel, Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung zu reflektieren, heute nur dann gerecht werden, wenn sie wahrnehmungspsychologisch fundiert ist. Umgekehrt bedarf die empirische Forschung in der Musikpsychologie präziser terminologischer und theoretischer Werkzeuge, damit musikalische Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozesse adäquat untersucht werden können. Der Prozess der wechselseitigen Befruchtung von Musikpsychologie und Rhythmustheorie befindet sich noch in einer Anfangsphase, in der es vielfach darum geht, Phänomene aus verschiedenen Musikbereichen angemessen zu beschreiben, um sie auf dieser Weise einer musikpsychologischen Erforschung zugänglich zu machen. Da im musikalischen Handeln der Menschen populäre Musik sowohl quantitativ als auch qualitativ einen hohen Stellenwert einnimmt, besitzt die Berücksichtigung populä-

rer Musikbereiche eine besondere Relevanz für die musikpsychologische Forschung.

Musik ist ein Phänomen des menschlichen Erlebens, dem zwar in der Regel akustische Stimuli zugrunde liegen (es sei denn, Musik wird erinnert oder vorgestellt), das sich allerdings nur zum Teil hierauf zurückführen lässt. Vielmehr entstehen erst im Prozess der Wahrnehmung und kognitiven Verarbeitung der Sinnesreize jene Strukturen, die als Musik erfahren werden. Daher liegt es nahe, in einer Studie zum musikalischen Rhythmus der Sichtung jener Forschungsergebnisse großes Gewicht einzuräumen, die sich explizit auf Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Rhythmuswahrnehmung und Rhythmuserfahrung beziehen. Psychologische Theorien und empirische Untersuchungen zu den Grundlagen der musikalischen Rhythmus-erfahrung, zur Funktion des musikalischen Metrums und der mikrorhythmischen Gestaltung sowie zum Zusammenhang von Musik, Rhythmus und Bewegung werden daher ausführlich diskutiert (Kapitel 3).

Eine Rhythmustheorie, wie sie in Kapitel 4 erarbeitet wird, sollte die umfassende Beschreibung aller rhythmischen Charakteristika von musikalischen Strukturen ermöglichen – der zeitlichen Strukturen sowohl von einfachen Klanggestalten, z.B. einstimmigen Melodien, als auch von komplexeren klanglichen Texturen, z.B. polyphonen Sätzen. Dies setzt eine eindeutige Terminologie und eine schlüssige rhythmustheoretische Gesamtkonzeption voraus, die prinzipiell bei allen Arten von Musik anwendbar sein sollte. Zwar ist es sicherlich sinnvoll, Rhythmusphänomene weiterhin mit stilspezifischen Ausdrücken und Konzepten zu beschreiben, die innerhalb der Musikpraxis des jeweiligen Stilbereichs geläufig sind. Zugleich sollten diese stilspezifischen Konzepte jedoch mit einer übergreifenden Rhythmuskonzeption in Zusammenhang gebracht werden können. Denn nur so wird ein Vergleich zwischen der Rhythmusgestaltung in verschiedenen musikalischen Traditionen und Stilen möglich. Ein weiteres Ziel einer Rhythmustheorie ist deren Tauglichkeit für die Formulierung empirisch überprüfbarer Wahrnehmungsmodelle in der Musikpsychologie und für die stilanalytische Beschreibung von Phänomenen der Rhythmusgestaltung in ganz konkreten Musikstücken und Musikstilen.

Die Darstellung der Rhythmusgestaltung in populärer Musik folgt im Groben der chronologischen Abfolge der Stile vom 19. Jahrhundert bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts. Bei der Auswahl der zu behandelnden Stilrichtungen werden zugleich inhaltliche Gesichtspunkte herangezogen, so etwa einschneidende Veränderungen in der rhythmischen Gestaltung und das Auftreten historisch einflussreicher Gestaltungsmittel und Rhythmuskonfigurationen.

Zunächst werden die Ursprünge und die Entwicklung jener rhythmischen Gestaltungsprinzipien skizziert, die von den Anfängen populärer

Musik im frühen 19. Jahrhundert bis zum Entstehen der Rockmusik in den 1950er und 1960er Jahren maßgeblich waren und die seither den überwiegenden Teil der populären Musik prägen (Kapitel 5). Den Wurzeln und der frühen Entwicklung der Rhythmusgestaltung in der populären Musik Europas werden Entwicklungen in den USA gegenübergestellt (im American Popular Song, Ragtime, New Orleans Jazz, Swing, Downhome Blues, Boogie Woogie und Rhythm'n'Blues), wobei afroamerikanische Einflüsse auf die populäre Unterhaltungsmusik zwischen 1900 und 1970 im Zentrum des Interesses stehen. Denn hier setzten sich jene Gestaltungsmittel durch, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts für die Rhythmusgestaltung in populärer Musik allgemein bestimmend geworden sind, u.a. das sog. Backbeat-Pattern, kurze, prägnante rhythmische Muster in Melodie und Begleitung, sog. Riffs, sowie die Kombination von Patterns verschiedener Instrumente zu sog. Grooves. Darüber hinaus sorgten Einflüsse aus Lateinamerika, insbesondere aus kubanischer Musik, für weitere Anregungen.

Aufgrund der überwältigenden Materialfülle erwies es sich als undurchführbar, die Rhythmusgestaltung in allen Stilrichtungen und Teilbereichen der populären Musik im 20. Jahrhundert detailliert zu untersuchen. Insbesondere seit den 1970er Jahren zeigt sich die populäre Musiklandschaft in einer Blüte und Vielfalt, deren umfassende Darstellung die Möglichkeiten dieser Studie bei weitem übersteigt. Daher müssen Schwerpunkte gesetzt werden. Ausgewählt wurden zwei Bereiche populärer Musik, in denen sich ein relativ hoher Komplexitätsgrad der Rhythmusgestaltung entwickelt hat: der moderne Jazz (Kapitel 6) sowie verschiedene Spielarten der im weitesten Sinne afroamerikanisch geprägten Tanzmusik (Funk, Reggae, Disco, House, Techno, Rap Music und Drum'n'Bass, Kapitel 7).

Im Vergleich zum Swing der 1930er Jahre gilt der moderne Jazz als eine eher unpopuläre Musik, was vermutlich auch mit seinen differenzierten rhythmischen, harmonischen und melodischen Gestaltungsweisen sowie mit den großen improvisatorischen Gestaltungsfreiheiten der Jazzmusiker zusammenhängt. Der moderne Jazz zeichnet sich durch sein spezifisches Bewegungsgefühl aus, das gerne mit den Ausdrücken „Swing“ und „Drive“ umschrieben wird und dessen mögliche Ursachen nach wie vor ein Gegenstand der Diskussion unter Jazzhörern und -forschern ist. Neben einer „swingenden“ Phrasierung haben sich im Jazz weitere rhythmische Gestaltungsmodelle etabliert, vor allem durch Einflüsse aus der lateinamerikanischen Rhythmik, aus Rhythm'n'Blues und Soul, aber auch durch die Rezeption von Gestaltungsmitteln aus asiatischen Musikkulturen. Im Free Jazz führt schließlich die Abwendung von Metrum und Grundschatz zu neuartigen, frei rhythmischen Gestaltungsweisen, was diese Musikrichtung allerdings zu einer eher unpopulären Minderheitenmusik werden lässt.

Die rhythmischen Gestaltungsmittel des Funk haben nachhaltigen Einfluss auf andere Stilbereiche der populären Musik ausgeübt und prägen insbesondere den Rhythmus in Disco Music, Rap Music und neuerem Rhythm'n'Blues. In der jamaikanischen Musik vollzogen sich im Laufe der 1960er Jahre Veränderungen der rhythmischen Gestaltung, die den Neuerungen im Funk vergleichbar sind und mit diesen in Verbindung stehen: eine Umstellung von der ternären Phrasierung auf eine binäre bzw. quaternären Grundschlagsunterteilung, eine Verlangsamung des Grundtempos, eine enge Verzahnung der einzelnen Instrumentalstimmen sowie eine flexiblere Gestaltung der Basslinien. Außerdem veränderte sich im Reggae bereits früh die Musikrezeption und Musikproduktion auf eine Weise, die für die nordamerikanische und europäische Tanzmusik seit den 1970er Jahren wichtig geworden ist. Die elektronische Produktion der Musik mit Hilfe von Synthesizern (im House und Techno) oder digitalem Sampling (in der neueren Rap Music und im Drum'n'Bass) eröffnet neue Möglichkeiten der klanglichen Gestaltung, durch die es zum Teil auch zu neuartigen Rhythmusstrukturen gekommen ist.

Die Ergebnisse der stilanalytischen, musiktheoretischen und musikpsychologischen Untersuchungen werden im Schlusskapitel (Kapitel 8) resümiert. Eine ausführliche Inhaltsübersicht befindet sich am Schluss des Buches. Ein Glossar liefert zudem Kurzbeschreibungen der wichtigsten im Text verwendeten Fachtermini.