

## 8 ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

„Rhythm is it!“ – auf diese Formel ließe sich die Ausgangsthese dieses Buches zuspitzen. Musik wird durch ihren Rhythmus attraktiv und populär. Der Grad der Popularität von Musikstücken und Musikstilen hängt unmittelbar mit Aspekten der Rhythmusgestaltung zusammen. Das Anliegen der Studie ist es, diesen Zusammenhang aus verschiedenen Blickwinkeln heraus zu erschließen.

Dabei gilt es zunächst zu klären, was mit „Popularität“ und „populäre Musik“ gemeint ist. Soll populäre Musik nicht nur als Sammelbezeichnung für eine Reihe historisch gewachsener Musikrichtungen oder als ein Sammelbecken für all jene Musik verstanden werden, die weder der traditionellen Volksmusik noch der Kunstmusik zugerechnet wird, so kommt man um eine Bestimmung des Populären in der Musik nicht herum. Zwar könnte Popularität unter Hinweis auf die massenhafte Verbreitung von Musik definiert werden. Aus Verkaufszahlen von Tonträgern, Einschaltquoten von Rundfunk und Fernsehen sowie Konzertbesucherzahlen ließe sich ein quantitatives Maß für die Popularität bestimmter Musikstücke, Stilbereiche und Musiker herleiten. Offen bliebe dabei allerdings, welche Rolle die Musik im Leben der Hörer tatsächlich spielt, was genau die Hörer an der von ihnen präferierten Musik so attraktiv finden und wie sie mit der Musik umgehen. Daher habe ich vorgeschlagen, den Grad der musikalischen Popularität weniger mit ihrer quantitativen Verbreitung, sondern vielmehr damit in Verbindung zu bringen, in welchem Maße Musik Möglichkeiten bereitstellt, aufgrund derer sie von den Hörern aktiv in ihren Lebensalltag eingliedert werden kann und in ihrem Leben eine wichtige Rolle spielt. Dies kann verschiedene Formen annehmen: Musik wird beispielsweise zur gezielten Beeinflussung der eigenen Stimmung und des aktuellen körperlichen und mentalen Energielevels eingesetzt oder sie bietet Anknüpfungspunkte für Prozesse der Identitätskonstruktion und Selbstvergewisserung. Viele Menschen gehen dabei aktiv mit der von ihnen präferierten Musik um. So singen sie etwa Melodiephrasen nach – und dabei nicht selten *um* – oder klopfen beim Musikhören den Rhythmus mit. Neben ihrer massenhaften Produktion und Verbreitung wäre demnach die aktive und nicht selten produktive Umformung, Umgestaltung und Aneignung von Musik durch

die Hörer ein zentrales, wenn nicht das entscheidende Kriterium populärer Musik. Bei den Prozessen der aktiven Aneignung und produktiven Umgestaltung von Musik ist Rhythmus besonders wichtig, weil er sowohl die körperliche als auch die mentale Einbindung der Hörer in das Klanggeschehen erleichtert.

Rhythmus lässt sich in zahlreichen populären Musikrichtungen, so eine weitere These dieser Untersuchung, als ein Wechselspiel von Einfachheit oder Kohärenz und Komplexität oder Divergenz der zeitlichen Strukturen beschreiben. Einfachheit und Kohärenz kommen durch eine einprägsame, regelmäßige Organisation des Klanggeschehens und durch die Verwendung und Wiederholung bestimmter schematischer Muster zustande; Komplexität und Divergenz entstehen dagegen durch die Variation dieser Muster sowie vor allem durch Überlagerungen und Mehrdeutigkeiten in der klanglichen Organisation. Das Zusammenwirken von Einfachheit und Komplexität bewirkt einerseits einen hohen Grad an Vertrautheit und Erwartungssicherheit, andererseits Abwechslung und Überraschungen, wodurch die Aufmerksamkeit und das Interesse der Hörer erhalten bleibt bzw. immer neu entfacht wird. Das Wechselspiel von Einfachheit und Komplexität anhand von stilanalytischen Untersuchungen ausgewählter Beispiele aus der Geschichte der populären Musik zu beschreiben, ist die zentrale Absicht dieses Buches.

Bei der Durchführung der Stilanalysen wird auf Methoden der Transkription und Analyse von Klangdokumenten zurückgegriffen. Da der Zusammenhang von Klanggeschehen, Musikproduktion und Musikrezeption gerade im Falle populärer Musik konstitutiv ist, müssen musikalische Analysen zugleich in einen sozialgeschichtlichen Fragehorizont der Musikproduktion und -rezeption eingebettet sein. Die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von populärer Musik stehen allerdings nicht im Zentrum der Untersuchung. Vielmehr folgt der hier vertretene stilanalytische Ansatz der Feststellung, dass das Klanggeschehen die zentralen Knotenpunkte in einem Netzwerk von Beziehungen darstellt, die in andere, nicht-klangliche kulturelle Bereiche hinausweisen. Die zahlreichen Forschungsansätze, die sich populäre Musik primär über deren Produktion oder Rezeption erschließen, versäumen jedoch nicht selten, das Klanggeschehen zum Gegenstand einer detaillierten Untersuchung und Beschreibung zu machen.

Unabdingbare Voraussetzungen für eine stilanalytische Untersuchung der Rhythmusgestaltung und Rhythmuserfahrung in populärer Musik sind eine eindeutige Terminologie und eine adäquate theoretische Konzeption. Bei der Darstellung der psychologischen Grundlagen von Rhythmuswahrnehmung und Rhythmuserfahrung muss der Blick sowohl auf allgemeine Merkmale der Rhythmuserfahrung als auch auf die Rolle und Funktionsweise von kulturspezifischen und individuellen Schemata und Bezugssys-

temen gerichtet werden. Vor diesem Hintergrund kann sodann in Auseinandersetzung mit der musikwissenschaftlichen Literatur eine umfassende theoretische Konzeption des musikalischen Rhythmus erarbeitet werden.

Ich möchte nun die Ergebnisse der Untersuchung zusammenfassen und im Zuge dessen auf eine Reihe von offenen Forschungsfragen hinweisen.

Nach Gabrielsson (1993) lassen sich drei Dimensionen der musikalischen Rhythmuserfahrung unterscheiden: die Erfahrung der kognitiv-strukturellen Eigenheiten, die Erfahrung der Bewegungsqualitäten sowie die Erfahrung der emotionalen Qualitäten des musikalischen Rhythmus. Die kognitive Dimension der Rhythmuserfahrung bezieht sich auf die Aufspaltung komplexer auditiver Szenerien in Klangströme, auf die Gruppierung der Klänge zu Klanggestalten innerhalb eines überschaubaren Zeitrahmens der sog. psychologischen Gegenwart, auf die Akzentuierung der Klänge durch verschiedene Klangqualitäten sowie auf Regelmäßigkeiten in der zeitlichen Struktur der Klangfolgen. Bereits auf einer grundlegenden Ebene der Wahrnehmung von Rhythmusgestalten kann es zu Ambivalenzen und Mehrdeutigkeiten kommen, wie am Beispiel der künstlichen Mehrstimmigkeit und der engen Interdependenz von wahrgenommenen Gruppierungen und Akzentuierungen gezeigt werden kann.

Schwerpunkt der bisherigen musikpsychologischen Forschung zur Rhythmuswahrnehmung sind die Regelmäßigkeiten innerhalb der zeitlichen Organisation von Klängen, aufgrund derer Erwartungen und Wahrnehmungsschemata entstehen. Die schematischen Erwartungen hinsichtlich eines regelmäßigen Fortgangs des Klanggeschehens erleichtern kognitive Verarbeitungsleistungen und ermöglichen die Synchronisierung zwischen Aufmerksamkeit und der zeitlichen Struktur der Musik. Dies entlastet die begrenzten kognitiven Ressourcen beim Musikhören und ist die Grundlage für eine körperliche Synchronisation mit Musik (z.B. beim Mitklopfen oder Tanzen). Inwieweit sich metrische Erwartungen aufgrund der Struktur auditiver Stimuli beim Musikhören automatisch aufbauen oder aber aufgrund gelernter Schemata und Prototypen entstehen, die im Laufe der musikalischen Sozialisation gelernt und dann beim Musikhören aktiviert werden, konnte bislang nicht eindeutig geklärt werden. Zudem gibt es Hinweise, dass bei manchen Hörern eine sog. figurale Musikwahrnehmung verbreitet ist, die sich nur marginal auf metrische Regelmäßigkeiten stützt. Eine Klärung dieser Fragen ist der zukünftigen empirischen Forschung vorbehalten.

Die nicht-kognitiven Dimensionen der Rhythmuserfahrung sind von der musikpsychologischen Forschung bislang nur am Rande untersucht worden. Da die Erfahrung von Rhythmus als bewegt und bewegend gerade im Bereich der populären Musik konstitutiv ist, wurden entsprechende Forschungsansätze ausführlich dargestellt. Hieraus ergeben sich zahlreiche

Fragen: Wie kommt die Bewegungsempfindung bei der Musikwahrnehmung zustande und wie hängt sie mit den zeitlichen Strukturen der Musik zusammen? Gibt es einen direkten Zusammenhang zwischen musikalischer Rhythmuserfahrung und der eigenen körperlichen Bewegung? Wie steht es um das Wechselverhältnis von Rhythmuswahrnehmung, Bewegungsempfindung und emotionaler Erfahrung?

Eine Verbindungslinie zwischen kognitiven, motionalen und emotionalen Aspekten der Rhythmuserfahrung lässt sich vermutlich in der mikro-rhythmischen Gestaltung ausmachen, die innerhalb der musikpsychologischen Forschung allerdings bislang hauptsächlich hinsichtlich lokaler Temposchwankungen sowie deren Beziehung zur Gruppierungsstruktur untersucht worden ist. Dagegen sind mikrorhythmische Verschiebungen der Melodiestimme gegenüber einem streng metrischen Zeitraster der Begleitung sowie asymmetrische Unterteilungen des Grundschlags, wie sie in populärer Musik verbreitet sind, in ihren Auswirkungen auf die Erfahrung des musikalischen Bewegungscharakters und auf die emotionale Erfahrung der Musik bislang nur ansatzweise empirisch untersucht worden.

Die Fokussierung der musikpsychologischen Forschung auf die Wahrnehmung von Regelmäßigkeiten spiegelt den zentralen Stellenwert wider, der dem Metrum in der europäischen Musiktheorie zukommt. Eine regelmäßige, metrische Gliederung des klanglichen Geschehens wird hier spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts zu einer ästhetischen Norm, an der Abweichungen gemessen werden. Auch in vielen Musiktheorien des 20. Jahrhunderts ist der Blick vorwiegend auf die Erklärung von Kohärenz und Regelmäßigkeit der Musikwerke gerichtet (so bei Lerdahl und Jackendoff) – oder die Dimension des Rhythmus wird generell der musikalischen Oberfläche zugewiesen (wie bei Kurth und Schenker). Allerdings können aus der Perspektive der metrischen Organisation auch Divergenzen der Rhythmusgestaltung ins Blickfeld rücken (so bei Yeston). Eine Ausweitung der rhythmustheoretischen Fragerichtung auf Dimensionen der rhythmischen Komplexität jenseits des Sonderfalls einer metrischen Gestaltung bleibt jedoch die Ausnahme (so bei Petersen); gerade in dieser Öffnung des Fragehorizonts liegt eine der zentralen Aufgaben der gegenwärtigen rhythmustheoretischen Reflexion.

Anders als die europäische Musiktheorie hat die afrikanische Musikforschung von vornherein die zahlreichen Gestaltungsmittel im Blick, mit denen in afrikanischer Musik rhythmische Divergenzen und Komplexität erzeugt werden. Während die metrische Orientierung von Musikern und Hörern sich hier weitgehend auf den Grundschlag und auf die zyklische Wiederholung bestimmter Patterns beschränkt, gibt es zugleich zahlreiche komplexitätsfördernde Gestaltungsmittel, die auch in Stilrichtungen populärer Musik wichtig geworden sind.

Der vorgeschlagene Entwurf einer Rhythmustheorie beinhaltet mehrere Aspekte: die Unterscheidung von Rhythmus und Form aufgrund ihrer unterschiedlichen zeitlichen Ausdehnung, die Bestimmung von Metrum als Sonderfall der rhythmischen Gestaltung sowie den Versuch einer Systematik von kreuzrhythmischen Unregelmäßigkeiten und Divergenzen. Versteht man Rhythmus nicht als Klanggestalt, sondern als die zeitliche Akzentuierungsstruktur von Klangfolgen und Klangtexturen, wobei die Akzentuierungen aufgrund unterschiedlicher Klangqualitäten zustande kommen, so entspricht ein Metrum einer relativ einfachen zeitlichen Struktur, bei der eine oder mehrere grundlegende Rhythmuskomponenten in ähnlicher Weise periodisch akzentuiert werden; dadurch kann eine metrische Hierarchie von ineinander geschachtelten, unterschiedlich langen Zeiteinheiten oder metrischen Ebenen entstehen. Die kreuzrhythmischen Divergenzen umfassen zahlreiche Möglichkeiten einer vom metrischen Raster abweichenden Akzentuierung (Synkopierung, Offbeat-Akzentuierung), die bisweilen auch über einen gewissen Zeitraum regelmäßig erfolgen und dann zu Offbeat-Phrasierungen (phasenverschobene Schlagfolgen gleichen Tempos), zu Kreuzpulsationen (z.B. Hemiole) sowie zu Kreuzpulsationen mit regelmäßig auftretenden Verkürzungen oder Verlängerungen von Einheiten in einer der Pulsfolgen führen (z.B. im Habanera-Rhythmus). Hinzu treten die zahlreichen Möglichkeiten der mikrorhythmischen Gestaltung, die im Anschluss an ihre noch ausstehende empirische Erforschung musiktheoretisch zu erschließen und zu begründen wären. Die rhythmischen Divergenzen spielen in Geschichte und Gegenwart der populären Musik eine bedeutende Rolle, wobei sie sich in der Regel – so zeigen die stilanalytischen Untersuchungen – gerade vor dem Hintergrund einer streng regelmäßigen metrischen Struktur profilieren.

Die Anfänge der populären Musik im 19. Jahrhundert gehen zunächst mit einer starken Schematisierung in der melodischen Gestaltung sowie mit einer zunehmend schematisierten Rhythmusbegleitung einher – so im Walzer und Marsch, wo die Begleitfiguren weitgehend aus einem stereotypen Wechsel von Basstönen und Akkorden bestehen. Allerdings sind auch hier mikrorhythmische Gestaltungsweisen (so der gedehnte zweite Schlag im Walzertakt) und, ähnlich wie in älteren Tanzformen (Courante, Menuett), hemiolische Überlagerungen nicht ungewöhnlich.

Im Rhythmus der populären Musik der USA, die im 20. Jahrhundert weltweit bestimmend wird, macht sich um 1900 ein wachsender afroamerikanischer Einfluss bemerkbar. Die rhythmische Gestaltung im Ragtime und im frühen Jazz unterscheidet sich von derjenigen im Marsch vor allem durch die zahlreichen Synkopierungen und durch kreuzpulsatorische Überlagerungen. Diese Gestaltungsweisen beeinflussen zeitweise auch den American Popular Song. Vermutlich ebenfalls auf afroamerikanische Ein-

flüsse zurückzuführen ist ein neuartiger Gesangsstil, der sich nun stärker der beweglichen Rhythmik der gesprochenen Sprache annähert, sowie der wachsende Stellenwert von kurzen, repetierend eingesetzten melodisch-rhythmischen Patterns. Diese sog. Riffs werden im Swing der 1930er Jahre zu einem wichtigen Gestaltungsmittel, das sowohl in der Begleitung (so bei ineinander verzahnten Bigband-Arrangements) als auch in den Melodiestimmen eingesetzt wird. Sowohl die Riff-Technik als auch die ternäre, also triolische Phrasierung, die im Jazz und im American Popular Song spätestens seit Mitte der 1920er Jahre vorherrschend wird, lassen sich auf die afroamerikanische Tradition des Blues zurückverfolgen. Im Downhome Blues und im Boogie Woogie kommt es zu zahlreichen Offbeat-Akzenten, kreuzrhythmischen Überlagerungen und Passagen mit Kreuzpulsationen. Während im Downhome Blues mit Gitarrenbegleitung noch viele Abweichungen von einem metrischen Bezugsrahmen auszumachen sind, erfolgt im Boogie Woogie eine weitgehende Standardisierung der Begleitfiguren und des harmonisch-metrischen Modells.

Swing, Boogie Woogie und städtischer Blues bilden das Rückgrat für die Rhythmusgestaltung im Rhythm'n'Blues der 1950er Jahre und beeinflussen damit auch den Rhythmus im Rock'n'Roll, Rock, Soul und Pop in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hier setzen sich Offbeat-Akzentuierung und Rifftechnik als vorherrschende rhythmische Gestaltungsmittel durch. Ähnlich wie bereits im Swing werden die Riffs der Melodiestimme, die zum großen Teil synkopierte Akzentmuster besitzen, zu den zentralen Hooklines der Stücke. Bei dem nun vorherrschenden schematischen Begleitpattern, dem sog. Backbeat-Pattern, wird jeder zweite Schlag der Grundschlagfolge (also Schlag 2 und 4 eines notierten 4/4-Taktes) in der Regel durch Akzente der Snare Drum betont. Allerdings finden sich in avancierteren Richtungen der Rockmusik auch zahlreiche metrische Unregelmäßigkeiten, die von diesem Schema abweichen. Zudem bergen die Einflüsse aus lateinamerikanischer Musik alternative Möglichkeiten der Rhythmusgestaltung, die in populärer Musik spätestens seit den 1930er Jahren in wachsendem Maße rezipiert wurden, jedoch das Backbeat-Pattern als zentrales rhythmische Schema der Pop- und Rock-Musik nicht verdrängen konnten. Neben zahlreichen lateinamerikanischen Perkussionsinstrumenten handelt es sich bei diesen Übernahmen in erster Linie um rhythmische Muster aus kubanischer Musik: den Habanera-Bass, die Clave als komplexes zeitliches Bezugssystem sowie ein standardisiertes Conga-Pattern, das sich allerdings als eine Variante des Backbeat-Patterns verstehen lässt und daher gut in die populäre Musik eingliedert werden kann.

Im modernen Jazz sind weitere Möglichkeiten der Rhythmusgestaltung entstanden. Während ein metrischer Bezugsrahmen aufgrund eines regelmäßigen harmonischen Formschemas sowie konventioneller Begleittechni-

ken (Walking Bass und Ride Cymbal-Pattern) durchweg bestehen bleibt, ergeben sich im Spiel der Rhythmusgruppe und in den Improvisationen der Solisten große rhythmische Gestaltungsfreiheiten, die von den Musikern in unterschiedlichem Maße und unter Einsatz verschiedener Strategien genutzt werden: durch Betonung von Offbeats, durch unregelmäßige Akzentuierungsstrukturen, durch ein variierendes und desorientierendes Spiel mit rhythmischen Zellen sowie durch kreuzrhythmische Überlagerungen und metrische Ambivalenzen.

Die spezifische rhythmische Qualität des Jazz kommt nicht nur durch die genannten Gestaltungsmittel zustande, sondern vermutlich auch durch gezielte mikrorhythmische Gestaltungsweisen: durch eine ungleiche Unterteilung des Grundschlags in eine längere Achtel und eine kürzere Offbeat-Achtel im Spiel von Solisten und Begleitmusikern (dort vor allem im Pattern der Ride Cymbal), durch gezielte Asynchronizitäten im Spiel der Rhythmusgruppe sowie durch eine Spielstrategie der Solisten, bei denen Töne hinter den Beat der Rhythmusgruppe platziert werden (sog. Lay Back und Back Phrasing). Allerdings weisen die bisher durchgeführten Untersuchungen darauf hin, dass es im Bereich der mikrorhythmischen Gestaltung zwar einige „Faustregeln“ gibt – z.B. dass der Solist die längere Achtel eher hinter dem Schlagzeuger, die kürzere Offbeat-Achtel jedoch synchron mit dessen Ride Cymbal-Figur platzieren sollte, um zugleich einen Eindruck von entspanntem Lay Back und von hoher Spielpräzision zu erzeugen –, dass es jedoch auch beim Mikrotiming große Gestaltungsfreiräume gibt, welche die Musiker auf individuelle Weise nutzen können. Zukünftiger Forschung bleibt es vorbehalten, weitere Gesetzmäßigkeiten des Mikrotiming zu ermitteln – im Jazz wie auch in anderen Bereichen der populären Musik.

Die Orientierung an Patterns und Riffs und eine Verwendung „ungerader“ oder additiver Metren im modernen Jazz stehen mit der Offenheit der Jazzmusiker gegenüber rhythmischen Gestaltungsweisen jenseits des Jazz in Zusammenhang – gegenüber der Rhythmik anderer populärer afro-amerikanischer Musikstile, gegenüber der Rhythmik lateinamerikanischer Musik und gegenüber zeitlichen Bezugssystemen in der Musik des Balkans, der Türkei und Indiens. In eine andere Richtung weist die zeitliche Gestaltung im Free Jazz, wo regelmäßige Strukturen zugunsten eines klangorientierten Spiels mit hoher Ereignisdichte aufgelöst werden.

Aus der Vielfalt der Stilrichtungen populärer Musik, die seit den 1960er Jahren entstanden sind, wurden vier Bereiche ausgewählt, an denen exemplarisch neue Möglichkeiten der Rhythmusgestaltung dargestellt wurden. Im Funk treten harmonische und melodische Aspekte im Vergleich zum vorwiegend rhythmisch-perkussiven Einsatz vieler Instrumente in den Hintergrund. Vorherrschendes Gestaltungsprinzip ist nun die Kombination

von ineinander verzahnten zyklischen Patterns zu sog. Grooves. Die Akzente von Bass Drum und Snare Drum weichen im Funk vielfach vom Backbeat-Schema ab und betonen stattdessen verschiedene Offbeats. Die hierdurch erzeugten rhythmischen Divergenzen werden durch eine starke Betonung des Anfangs eines Patternzyklus aufgefangen. Der Grundschatlag wird nicht mehr in zwei oder drei, sondern in vier Teile unterteilt; zugleich verlangsamt sich das Tempo.

Die populäre jamaikanische Musik steht seit den 1950er Jahren unter starkem Einfluss des amerikanischen Rhythm'n'Blues. In den 1960er Jahren erfolgt dort, ähnlich wie im Funk, eine Umstellung auf eine binäre oder quaternäre Grundschatlagsunterteilung, eine Verlangsamung des Tempos und eine Gestaltung der Begleitstimmen mit teilweise ineinander verzahnten Patterns, wobei der Basslinie eine zentrale Rolle zukommt. In den jamaikanischen Sound Systems wird ein Musikhören bzw. Tanzen unter sehr hohen Lautstärken üblich, wobei die körperlich fühlbaren Bassfrequenzen hervorgehoben werden. Im Dub Reggae werden zunehmend Mittel der modernen Studioteknik zur Veränderung von klanglichen und rhythmischen Strukturen eingesetzt.

Neue Produktions- und Rezeptionsbedingungen prägen in den 1970er und 1980er Jahren generell die Tanzmusik (Disco Music, House und Techno), die nun in sog. Diskotheken oder Clubs in hoher Lautstärke rezipiert und zunehmend elektronisch produziert wird. Neben den studioteknischen Möglichkeiten von Mehrkanalaufnahmen und deren klanglicher Nachbearbeitung werden ab ca. 1980 verstärkt sog. Rhythmusmaschinen eingesetzt, durch die komplexe Schlagzeug- und Perkussionstexturen synthetisch generiert und mit ebenfalls synthetisch erzeugten Basslinien unterlegt werden. Das technologisch vorgegebene „Baukastenprinzip“, bei dem unterschiedliche Patterns in beliebiger Zahl miteinander kombiniert werden können, geht einerseits mit einer Standardisierung der metrischen Gestaltung durch die als Grundschatlag durchlaufende Bass Drum („four to the floor“), durch die Offbeat-Phrasierung der Hi-Hat sowie durch regelmäßige metrische Hierarchien (Gliederung in Einheiten von zwei, vier, acht, 16 usw. Schlägen) einher. Andererseits ergeben sich neue Möglichkeiten zur Schaffung komplexer rhythmischer Texturen durch synkopierende Akzentsetzungen und kreuzrhythmische Überlagerungen; außerdem werden gezielt metrische Irritationen eingesetzt, deren Auflösung einen zusätzlichen, vorantreibenden Bewegungsimpuls auslösen kann.

Ende der 1980er führt die Einführung von digitalen Sampling-Geräten in einer erschwinglichen Preislage zu einer Veränderung der Rhythmusgestaltung in der Rap Music und schließlich im Drum'n'Bass. Anders als in House und Techno werden hier Ausschnitte (Samples) unterschiedlicher Länge – von einzelnen Klängen bis zu ganzen Schlagzeug-Patterns (sog.

Breaks oder Breakbeats) – aus Plattenaufnahmen isoliert und zu neuen Patterns (sog. Beats) zusammengesetzt. Auch hierbei halten sich eine gewisse Schematisierung der rhythmischen Strukturen und die gezielte Erzeugung rhythmischer Divergenzen die Waage. Während in der Rap Music die Beats als Begleitung des Sprechgesangs (Rap) dienen – wobei es zu kreuzrhythmischen Überlagerungen zwischen Sprechrhythmik und Begleit-Patterns kommen kann – wird in manchen Produktionen des Drum'n'Bass bei einem hohen Grundtempo rhythmische Komplexität und Ereignisdichte mitunter zum Selbstzweck. Beide Stilrichtungen tendieren zu einem Kult des Rhythmus und wenden sich dabei, ähnlich wie House und Techno, bisweilen völlig von Liedstrukturen bzw. einer melodischen oder harmonischen Gestaltung ab.

In der populären Musik des 20. Jahrhunderts sind somit zahlreiche Möglichkeiten der Rhythmusgestaltung entstanden, in denen der Spielraum zwischen Regelmäßigkeiten und komplexitätsfördernden Gestaltungsmitteln auf unterschiedliche Weise ausgestaltet und erweitert wird. Dabei ergibt sich in den meisten Fällen eine Balance zwischen metrischer Regelmäßigkeit und rhythmischer Komplexität.

Bei der Durchführung der stilanalytischen Untersuchungen hat sich herausgestellt, dass eine enge Verbindung von musikalischer Analyse, musiktheoretischer Reflexion, musikpsychologischer Theoriebildung und empirischer Forschung nicht nur möglich und sinnvoll, sondern unabdingbar ist. Musikalische Analyse muss über präzise theoretische und terminologische Werkzeuge verfügen, damit musikalische Phänomene adäquat dargestellt und miteinander verglichen werden können. Zugleich müssen musiktheoretische und musikanalytische Konzeptionen an den aktuellen Stand der musikpsychologischen Forschung gekoppelt sein, um zu aussagekräftigen Ergebnissen führen zu können. Die musiktheoretische Reflexion kann einen höheren epistemologischen Anspruch einlösen, wenn sie sowohl psychologisch als auch stilanalytisch fundiert ist. Umgekehrt bedarf die Modellbildung und empirische Forschung in der Musikpsychologie der ständigen Vergewisserung, dass die von ihr untersuchten Phänomene keine experimentellen Artefakte, sondern tatsächlich Inhalt und Gegenstand der alltäglichen, historisch und kulturell verankerten Musikerfahrung sind. Empirische Forschung kann schließlich nur jene Fragestellungen valide und ertragreich untersuchen, die einerseits theoretisch gut erschlossen und präzise formuliert sind, und die andererseits beispielhaft an bestimmten musikalischen Erscheinungen dargelegt wurden.

Die Studie versteht sich als ein Beitrag zur Populärmusikforschung, durch den konzeptionelle und methodologische Grundlagen erschlossen werden und an den sich weitere Untersuchungen anknüpfen lassen. Wichtig

wären zunächst weitere detaillierte Studien zur Rhythmusgestaltung in verschiedenen Stilbereichen populärer Musik, um die Ergebnisse des vorliegenden Buches zu vertiefen und erweitern. Sodann ließe sich der hier vertretene Ansatz einer Verbindung von Stilanalyse, Musiktheorie und Musikpsychologie auch auf andere musikalische Parameter übertragen, so auf die melodische Gestaltung, auf die Gestaltung von tonalen Bezugssystemen sowie auf Fragen der Klanggestaltung in populärer Musik. Wichtig ist zudem eine Verknüpfung von Stilanalysen mit einer Erforschung der Produktionskontexte von bestimmten Musikstilen sowie mit der Untersuchung von musikalischen Rezeptionsprozessen innerhalb bestimmter sozialer und kultureller Zusammenhänge. Schließlich ließen sich musikpsychologische Studien konzipieren, mit denen sich bestimmte Aspekte der Rhythmuswahrnehmung und Rhythmuserfahrung durch Hörversuche empirisch erschließen lassen.

Der Nutzen eines Zusammenwirkens von musikalischer Analyse, Musiktheorie und Musikpsychologie liegt, so denke ich, auf der Hand – für die Populärmusikforschung ebenso wie für die musiktheoretische Reflexion und die musikpsychologische Forschung. In diesem Sinne möchte die hier durchgeführte Verbindung von psychologischer Rhythmusforschung, Rhythmustheorie und Stilanalyse zu einer übergreifenden, ganzheitlich orientierten Musikforschung beitragen.