

"Der Rhythmus, daß ein Jeder mitmuß" - Zur Leiblichkeit ästhetischer Erfahrung

"Ja Max, wenn Du den Tango tanzt,
ja, da merkt man, was Du kannst.
Du hast so einen Rhythmus,
daß ein Jeder mitmuß."
(Friedel Hensch und die Cyprys)

Daß das Rhythmische eine gewichtige Dimension musikalischer Gestaltung darstellt, muß insbesondere für Populäre Musik nicht eigens betont werden. Doch da, wo die "Vorherrschaft der Zählzeit" angeblich von Zwang und Autoritätsbindung zeugt - in den "synkopischen Künsten" (Adorno 1962, 27), scheinen wohlmeinende ästhetische Überlegungen fehl am Platz. Hierum aber soll es im folgenden gehen. Die These lautet, daß rhythmische Phänomene - insbesondere solche, die in vielen Bereichen Populärer Musik unter der Bezeichnung 'swing' oder 'groove' firmieren - auf die leibliche Basis ästhetischer Erfahrung verwelsen.

1. Ästhetische Erfahrung

Schon das bloße Wort 'Ästhetik' pflegt bei Populärmusikforschern einiges Unbehagen auszulösen. Dies ist verständlich, scheint doch das Geschäft dieser philosophischen Disziplin von jeher das Errichten von Grenzen zwischen sogenannter hoher Kunst auf der einen und trivialen, populären kulturellen Äußerungen auf der anderen Seite gewesen zu sein. Diese Dichotomisierung der Kultur führt bis heute zur notorischen Abwertung, Minderschätzung und Mißachtung dessen, was die Populärmusikforschung zu ihrem Gegenstand erkoren hat - gipfelnd in den allgemein bekannten Verdikten Adornos.

Gegen die Dogmatik abendländischer Ästhetikkonzeptionen und die diesen innewohnenden Ausgrenzungstendenzen hilft - so scheint es - nur der völlige Verzicht auf wertende Stellungnahmen, ein um Wertfreiheit bemühter wissenschaftlicher Blickwinkel. Ethnologen entlarven folgerichtig alle Anstrengungen zur

Universalisierung normativer Maßstäbe der Musikbetrachtung als Ausdruck eurozentristischen Denkens mit unweigerlich kulturkolonialistischen Folgen. In einer extremen Form ethnologisch-relativistischer Kritik erscheint das Fällen ästhetischer Werturteile nur mehr als ein kulturspezifisches Stammesritual der Eingeborenen Europas. Die diesem "Brauchtum" eigenen Tendenzen zur "Versachlichung" verschleiern dabei lediglich, daß es sich um simple Rangordnungskämpfe handelt (vgl. Reinecke 1984, 55f.). Einen umfassenden Entwurf soziologischer Aufhebung von Kunst und Ästhetik hat Bourdieu (1979) vorgelegt, der geschmackliche Wertungen aller Art - von kulinarisch bis kunstkritisch - in ihrer Funktion sozialer Abgrenzung und Statusregulierung analysiert. Es bleibt zu überlegen, wie eine philosophische Ästhetik konzipiert sein muß, um diesen Einwänden entgegen zu können. Sicher erschöpft sich ästhetische Praxis nicht im Fällen und Begründen von Werturteilen und ästhetische Reflexion deshalb auch nicht in der Analyse derselben. Doch die Frage, ob sich über Geschmack vernünftig streiten läßt, halte ich nicht einfach für überholt.

Vielleicht lassen sich die Berührungsängste zwischen Populärmusikforschung und Ästhetik mildern, indem gezeigt wird, wie zeitgenössische ästhetische Reflexion über das Paradigma 'autonomer Kunstwerke' bürgerlicher Schöpfungsästhetik hinausgegangen ist. Spätestens seit Duchamps Urinoir hat der Werkbegriff nämlich einige Wandlungen erfahren, wodurch sich der Gegenstand der Kunstphilosophie deutlich verschoben hat. Man könnte von einem Paradigmenwechsel sprechen: von einer Objektästhetik der Kunstwerke zur Analyse ästhetischer Erfahrung. Sprachphilosophische Reflexion ersetzt die Frage »Was ist Schönheit?« durch die Frage »Was für ein Wort ist 'schön'« und macht darauf aufmerksam, daß sich die Bedeutung des Prädikats 'ästhetisch' nicht über eine besondere Beschaffenheit von (Kunst-) Gegenständen bestimmt, sondern daß es sich um einen Relationsbegriff handelt. Entscheidend ist zunächst nicht der Gegenstand, sondern die ästhetische Einstellung, in der wir ihm begegnen, die ästhetische Erfahrung, die wir mit oder durch ihn machen. Angelegt ist dieser Wandel der Betrachtungsweise bereits in Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft (1789), ausgeführt wird er erstmals in Deweys "Kunst als Erfahrung" (1934). Seitdem hat er sich fest etabliert (vgl. etwa Beardley 1958, 1982 u.a.). Ein solcher "Paradigmenwechsel" ist weniger gekennzeichnet durch neue

Antworten als durch veränderte Fragestellungen – wie beispielsweise bei Goodman (1978, 86ff.), der vorschlägt, statt "Was ist Kunst?" lieber zu fragen "Wann ist Kunst?". Der Gegenstandsbereich ästhetischer Erfahrung wird auf diese Weise nicht durch einen konventionellen, meist normativen und letztlich kanonischen Kunstbegriff eingeschränkt, sondern Objekte werden ästhetische, insofern sie ästhetisch – in ästhetischer Einstellung – wahrgenommen werden. "Denn ästhetisch ist, was ästhetisch gesehen wird. Und es gibt nichts, was nicht ästhetisch aufgefaßt werden **könnte**" (Seel 1985, 181). Ästhetisch wahrnehmen können wir also auch die Natur und natürlich kulturelle Artefakte aller Art, egal ob sie gemeinhin als Kunstwerke gelten, ob sie aus dem Kanon ausgeschlossen bleiben oder ob es sich einfach um Alltagsgegenstände handelt.

Eine solche ästhetische Kontinuitätsthese, die sich in unterschiedlicher Form auch bei Autoren wie Dewey (1934), Langer (1942) oder Grassi (1957) findet, bedeutet gerade nicht, daß an die Stelle von Objektästhetik nun eine gleichermaßen einseitige Rezeptionsforschung treten könnte. Die Frage »Von was denn?« muß auch in der Analyse ästhetischer Erfahrung weiterhin gestellt werden. Der ästhetische Gegenstand bleibt etwas durchaus Selbständiges gegenüber seiner Rezeption. Seine Widerständigkeit gegen den identifizierenden Zugriff ist gerade das, was sich in der ästhetischen Wahrnehmung zeigt. Welches jedoch die ästhetisch relevanten Eigenschaften eines Gegenstandes sind, erweist sich erst im Vollzug ästhetischer Erfahrung und nicht aus einer neutralen Perspektive – weder aus der des Kunstwissenschaftlers noch aus der der Kunstkennerin. So tauchen viele alte Fragen der Ästhetik in veränderter Form wieder auf, und was uns zunächst an Erkenntnis bleibt, hat Seel auf die knappe wie hilflos zirkelhafte Formel gebracht: "Ein ästhetisches Objekt ist demnach kurz gesagt das, was an einem ästhetisch relevanten Objekt ästhetisch relevant ist" (1985, 186).

Nur ungern trennen sich viele zeitgenössische Ästhetiker von der Annahme, daß es auch bei der Analyse ästhetischer Erfahrung letztlich um die Analyse von Urteilen über ästhetische Gelungenheit von Gegenständen geht. Das ist insoweit verständlich, als ästhetische Stellungnahmen natürlich immer eine evaluative Ebene mit einschließen, die die Frage nach ihren Geltungsansprüchen

aufwerfen mag. Ästhetischer Wert und ästhetische Erfahrung bleiben jedoch miteinander verknüpft, wie Menke (1991, 155) unter Berufung auf Beardsley (1958) betont: "Der ästhetische Wert von Objekten bestimmt sich durch die Erfahrung, die sie hervorbringen, oder vorsichtiger: ermöglichen". Ästhetische Urteile (aber auch kunstkritische Urteile, soweit sie sich auf **ästhetische** Qualitäten beziehen) lassen sich demnach nur auf der Grundlage von und unter Berufung auf vollzogene ästhetische Erfahrungen rechtfertigen, eben weil ästhetische Qualitäten keine unabhängig von ästhetischer Erfahrung feststellbaren Gegenstandsprädikate sind. Wer keine ästhetische Erfahrung gemacht hat, kann auch kein ästhetisches Urteil formulieren – jedenfalls nicht verteidigen. ⁽¹⁾

Es stellt sich natürlich die Frage nach der Besonderheit ästhetischer Erfahrung. Von welcher Struktur ist sie? Durch was zeichnet sie sich aus, wenn nicht durch ihren Gegenstand? Die Eigenart der ästhetischen Einstellung, in der wir Dinge ästhetisch erfahren, kann zunächst nur negativ bestimmt werden. In ästhetischer Einstellung sind wir nicht interessiert an wissenschaftlicher Erkenntnis, wir sind nicht interessiert an der Nützlichkeit von Dingen zur Erreichung irgendwelcher Zwecke, wir vernachlässigen moralische Bewertungen und treten in ein Verhältnis zu unseren eigenen Vorlieben. In diesem Sinne läßt sich auch Kants paradoxe Rede vom interesselosen Wohlgefallen verstehen (1789, §2). Darüberhinaus dürfte weitgehend unbestritten bleiben – ist es doch schon im Wort enthalten –, daß ästhetische Erfahrung einer sinnlichen Basis bedarf. Ästhetische Gegenstände lassen sich insbesondere nicht durch ihre Beschreibung im Medium des Allgemeinen ersetzen, sie lassen sich nicht auf den Begriff bringen. Keine sprachliche Interpretation – und für Musik gilt darüberhinaus: keine Notation – kann die unmittelbare sinnliche Begegnung überflüssig machen. Bubner (1981, 60) erklärt daraus das Streben nach immer wieder erneuter und dabei veränderter Wahrnehmung: "Ästhetische Erfahrung vermag auch bei großer Kennerschaft sich stets an ihnen (den Kunstwerken, ich ersetze: den ästhetischen Gegenständen, C.R.) aufzufrischen, weil der unmittelbare Sinnenkontakt von keiner Erinnerung, keiner Theorie und keinem Bericht zu ersetzen ist". Die Unabschließbarkeit jeglicher Interpretation, die so ästhetisches Vergnügen hervorruft, ist dabei – um es nochmals zu wiederholen – keine Folge von

Eigenschaften ausgezeichneter Objekte, etwa deren Komplexität. Ästhetische Wahrnehmung findet nicht da statt, wo komplexe Gegenstände, sondern dort, wo Gegenstände in ihrer Komplexität wahrgenommen werden. Freude an der Wiederholung entsteht also nicht nur, wie Adorno (1938, 9f.; 1944, 142ff.) meinte, durch regressives Vergnügen am automatischen Wiedererkennen des bereits Bekannten, sondern auch durch den Genuß je anderer Wahrnehmung des Gleichen. Anlässlich dieser Einsicht bietet sich die Gelegenheit, die einleitenden ästhetischen Ausführungen auf das Phänomen rhythmischer Erfahrung im Zusammenhang mit Populärer Musik zu beziehen.

2. Rhythmus und Timing

Es gibt keine einheitliche Verwendungsweise des Wortes 'Rhythmus'. Das altgriechische **rhythmós** bedeutet wörtlich 'das Fließen/Strömen'. Gemeint ist meist irgendeine geordnete, gar periodische Form der Bewegung »von etwas«, wie es in der Definition Platons (Nomoi, II/9, 664e/665a, S.58) vom Rhythmus als "Ordnung der Bewegung" zum Ausdruck kommt. In musikalischen Zusammenhängen – um die es hier gehen soll – bezeichnet 'Rhythmus' gewöhnlich die zeitliche Struktur von Klangereignissen. Der Anteil am musikalischen Gestaltungsprozess, der diese zeitliche Dimension betrifft, soll hier '**timing**' genannt werden. Gabriëlsson (1985a, 1985b, 1988) unterscheidet im Zusammenhang mit der Aufführung notierter Musik vier timing-Kategorien, die entsprechende rhythmische Ebenen berühren: (1) Tempo, (2) Klassen von Tonlängen (im Sinne von Notenlängen), (3) Artikulation (Legato, staccato etc.) und (4) Abweichungen von einer exakten, mechanischen Ausführung. In der abendländischen, von Notenschrift geprägten Tradition wird unter dem Rhythmus von Musik oft nur das hier unter (2) fallende Verhältnis von Notenlängen verstanden. Diese weitgehende "Rationalisierung" der zeitlichen Dimension und ihr Erfassen in Kategorien des Raumes wird dem komplexen Phänomen Rhythmus jedoch nicht gerecht. Im vorliegenden Text wird vor allem die Ebene des "Mikro-timings", der mikro-rhythmischen Gestaltung von Klangereignissen im Mittelpunkt stehen – also das, was Gabriëlsson unter Punkt (4) thematisiert. (2) Zwar war Bolton bereits 1894 zu der Auffassung gelangt, daß Klangereignisse erst in einem zeitlichen Abstand von mindestens 115ms den Eindruck einer zeitlichen

Anordnung – also eines Rhythmus – vermitteln, doch schon viel kleinere Zeitabstände sind mehr oder weniger bewußt wahrnehmbar. Diese kleinen, gerade noch wahrnehmbaren Abweichungen von einem mathematisch exakten Zeitmaß im Bereich von wenigen Millisekunden sind durchaus keine Frage des Zufalls (oder sollten es zumindest nicht sein), sondern ästhetisch höchst relevant und bedeutungsvoll. Sie weisen stil- und persönlichkeitspezifische Charakteristika auf und machen oftmals gerade den Reiz einer rhythmischen Figur aus (vgl. auch Bengtsson 1974). Seashore (1938, 249) meint sogar, "beauty in music lies largely in artistic deviation from the exact and the rigid".

Besondere Bedeutung kommt der mikro-rhythmischen Ebene in außereuropäischen oder von diesen beeinflussten Musikkulturen zu. Unter Bezeichnungen wie 'swing' oder 'off-beat'-Phänomen wurde schon des öfteren versucht, den für Jazz, Rock und Pop gleichermaßen konstitutiven rhythmischen Erscheinungen von **groove** ihre Regelmäßigkeit zu entlocken – bislang ohne großen Erfolg. Die Schwierigkeiten ergeben sich nicht zuletzt aus der Suche nach einem kulturunabhängigen Beschreibungsinstrumentarium. Forschungsansätze zum Mikro-timing, die auf dem Messen und Auswerten von Klangimpuls-onset-Zeiten beruhen, blenden aus, daß es sich bei 'Rhythmus' um einen komplexen Bewegungsbegriff handelt (vgl. auch die Untersuchungen zur ausführenden Interpretation von Notentexten bei Sundberg 1988, Rasch 1988, sowie skeptisch: Sternberg et al. 1982). Bei jeder digitalen Form von Rhythmuserfassung, Notation oder Transkription bleiben die Probleme erhalten, auch wenn die Abstufungen feiner sind als bei der üblichen Notenschrift. Schickhaus (o.J. und 1989) geht der Frage nach "Was ist groove?" und diskutiert in diesem Zusammenhang verschiedene swing-Theorien. Deren Mangel besteht seiner Ansicht nach in dem jeweiligen "Versuch, die Konstitution des swing aus **einem** wesentlichen Kernelement zu erklären" (Schickhaus o.J., 70), meist Retardierungen und Antizipierungen von Impulseinsätzen über einem **beat**. Schickhaus betont dagegen nicht nur die Bedeutung von Sound, Artikulation und dynamischer Akzentuierung, sondern weist vor allem auf die enge Beziehung von groove und (Körper-)Bewegung hin. Denen, die Musik machen, wird das unmittelbar einleuchten, denn jeder Sänger, jede Instrumentalistin ist mit dem Zusammenhang von timing und Körperbewegung aus der Praxis vertraut (vgl. auch Shaffer 1982).

Doch für die Seite der Rezeption gilt entsprechendes: Wir werden im doppelten Sinne des Wortes von Musik bewegt.

Ästhetische Sinnlichkeit ist mehr als bloße Rezeptivität. Das Machen musikalischer Erfahrungen setzt Aktivität voraus – und zwar solche, die sich nicht in geistiger Reflexionstätigkeit oder begrifflichem Denken erschöpft. Kaiser (1988, 30) formuliert: "Das, was wir hörend erkennen, erkennen wir mit unserem ganzen Körper". Er beruft sich dabei unter anderem auf musikpsychologische Forschungen zur motorischen Komponente im Hörvorgang, etwa zur Tonhöhenwahrnehmung durch Leontjew (1959). Eine entsprechende Bewegungstheorie der **Rhythmus**wahrnehmung liegt nahe. Einen Ansatz finden wir etwa in Beckings Theorie der Begleitbewegungen (1928), die motiviert ist durch die Suche nach einer Möglichkeit zur Erfassung der nicht-notierbaren "rhythmischen Unterströmungen" im "lebendigen Fluß" musikalischer Zeit. Entscheidende Hinweise kommen aus außereuropäischen Kulturen, in denen die Körperlichkeit bei der Musikwahrnehmung eine ungebrochen große Rolle spielt (Kubik 1973, 1988). Hier gehören das Verstehen von Musik sowie das Verstehen und die Absorption von Bewegungsmustern untrennbar zusammen. Ähnlich wie in der Antike, wo das Wort **musiké** den Tanz mit einschloß, gibt es laut Kubik in afrikanischen Sprachen keinen musikbezogenen Begriff, der nicht das Element der Bewegung schon mit umfaßt. Daß auch die Rezeption der meisten Formen Populärer Musik untrennbar mit körperlicher Aktivität – etwa Tanzen – verbunden ist, braucht nicht nochmals betont zu werden. Widersprochen werden muß lediglich Adorno (1938, 36), der die mimetische Imitation von Gesten als Pseudoaktivität verdammt. Die **timing**-Phänomene Populärer Musik erfordern ein körper-aktives Rezeptionsverhalten. Volker Schütz (1982, 98) meint, daß "nur derjenige ... etwas über den spezifischen Reiz rhythmisch-motorischer Abläufe in Erfahrung bringen (kann), der sich mitnehmen läßt oder noch besser: der selber aktiv mitgeht (etwa tanzend)". So ließe sich folgern: Wenn wir die rhythmischen Strukturen von Populärer Musik in ästhetischer Einstellung wahrnehmen, statt sie etwa wissenschaftlich analysieren zu wollen, sind wir aus auf körperbezogene Erfahrungen – was mehr bedeutet als 'Körpererfahrungen'.

Volker Schütz hat allerdings unrecht, wenn er an gleicher Stelle schreibt, es handele sich hier um "vegetativ-instinktive" anstelle

von "kortikal-rationalen" Rezeptionsformen. Eine solche Trennung und einseitige Zuordnung, die rhythmische Erfahrung irrationalisiert, wäre unpassend und hieße, alte Vorurteile zu wiederholen. Die Vorstellung von tausenden zappelnden vegetativen Nervensystemen auf den Tanzflächen von Discotheken käme Adorno gerade recht. Wenn wir der Rationalität ästhetischer Erfahrung gerecht werden wollen, müssen wir eine geeignete Sprache finden. Ich schlage daher vor, statt objektivierend vom 'Körper' (den wir **haben**) zu reden, eher der phänomenologischen Tradition zu folgen und vom 'Leib' (der wir **sind**) zu sprechen (Merleau-Ponty 1945).⁽³⁾

3. Die Leiblichkeit musikalisch-rhythmischer Erfahrung

Die Frage nach ästhetischer Rationalität führt im Kern zur Frage nach der Intersubjektivität ästhetischer Erfahrung. Die Intersubjektivität ästhetischer Erfahrung hängt nicht zuletzt ab von der Möglichkeit einer Verständigung hierüber. Es scheint nun so, als ob eine solche Verständigung über ästhetische Erfahrung nicht nur möglich ist, sondern bereits vielerorts stattfindet. Dieser Hinweis läßt sich den oft gemeinsamen Produktionsprozessen Populärer Musik entnehmen. Stücke aus diesem Bereich haben in vielen Fällen nicht **einen** Schöpfer, sondern entstehen im Teamwork einer Band. Zusammenarbeit und Arbeitsteilung in gemeinsamen musikalischen Produktionsprozessen erfordern jedoch immer wieder eine Verständigung über damit verbundene ästhetische Erfahrungen. Diese würde mißlingen – was häufig genug der Fall ist –, wenn die beteiligten Personen ästhetische Urteile und Stellungnahmen als bloße subjektive Gefallensbekundungen mißverstünden oder andererseits glaubten, objektive Entscheidungskriterien für musikalische Gestaltungsprobleme finden zu können. Verständigung über ästhetische Erfahrung ist insofern eine Möglichkeitsbedingung gemeinsamer ästhetischer Produktion.

Am Beispiel des gemeinsamen Musizierens wird jedoch auch deutlich, daß praktische Intersubjektivität keine Frage ausschließlich verbaler Verständigungsprozesse ist. Das beim Musizieren entstehende klangliche Ereignis macht oft genug eine gleichzeitige sprachliche Verständigung unmöglich. An deren Stelle tritt dann das, was im allgemeinen etwas pauschal als non-verbale

Kommunikation bezeichnet wird – insbesondere körpersprachliche Kommunikationsmittel. In gewissem Sinne kann auch die Musik selbst das Medium sein. (4)

Aus phänomenologischer Sicht und interessiert an einer Soziologie der Lebenswelt wird für Alfred Schütz (1951) das "Gemeinsam Musizieren" in seinem gleichnamigen Aufsatz zum Paradigma vorsprachlicher sozialer Interaktion als Möglichkeitsbedingung jeglicher Kommunikation (vgl. Grathoff 1989, 217ff.). Im Mittelpunkt steht dabei das gemeinsame **timing**. Die nicht an ein Begriffsschema, an kein semantisches System gebundenen Sinnstrukturen von Musik sind unaufhebbar verzeitlichte, das heißt: der Sinn ist gebunden an die Zeit, die die Musik dauert. Daher lassen sich musikalische Sinnstrukturen nur vermitteln und erfassen, indem "man in den fließenden Verlauf eintaucht" (Schütz 1951, 145). Anhand gemeinsamen Musizierens läßt sich nach Auffassung von Alfred Schütz analysieren, "was man das »wechselseitige Sich-aufeinander-einstimmen« nennen kann, worauf allein alle Kommunikation gegründet ist" (a.a.O., 132). In der Terminologie orientiert an Bergson und dessen Begriff der "inneren Dauer" des Erlebnisflusses, der **durée**, formuliert er weiter: "Diese Beziehung (also das »wechselseitige Sich-aufeinander-einstimmen«, C.R.) wird durch die reziproke Teilhabe am Erlebnisfluß des anderen in der Inneren Zeit hergestellt, indem man eine gemeinsame lebendige Gegenwart durchlebt und indem man dieses Zusammensein als ein 'wir' empfindet" (a.a.O., 149). Hinzuzufügen wäre: Diese Beziehung, diese Form von Intersubjektivität ist leibgebunden. (5)

Alfred Schütz beschränkt seine Überlegungen im erwähnten Aufsatz nicht auf Produktionsprozesse gemeinsamen Musizierens, sondern weitete sie auch auf den Bereich der nachfolgenden Musikrezeption aus, in der eine ähnliche oder abgeleitete Beziehung, wenn auch nicht erforderlich, so doch möglich ist. Bevor ein solcher Schritt von Produktions- zu Rezeptionsprozessen hier aber vollzogen wird, sollten wir uns die Problematik einer derartigen strikten Zweiteilung in Erinnerung rufen. In jedem ästhetischen Produktionsprozess spielen nämlich auch Rezeptionsprozesse eine Rolle – und sei es nur zur anschließenden Begutachtung des Produktes. Ästhetische Wahrnehmung ist also die gemeinsame Basis (vgl. Seel 1985, 33f.). Außerdem sind auch

"bloße" Rezeptionsprozesse immer produktiv. Selbst im extremen Falle äußerlich bewegungsloser Musikrezeption, dem reinen Zuhören, lassen sich Wahrnehmungen und Erfahrungen nicht ohne innere Aktivität denken: Sie werden immer auch "konstruiert".

Die Konzeption von Alfred Schütz soll im folgenden als Anknüpfungspunkt dienen, um die doppelte Leiblichkeit musikalisch-rhythmischer Erfahrung zu verdeutlichen. Daß Rhythmuswahrnehmung leibbezogen ist, wurde bereits besprochen. In Anlehnung an Überlegungen von Hans Julius Schneider (1991) und Seel (1985) soll nun darüberhinaus behauptet werden, daß Rhythmusenerfahrung ästhetische Erfahrung von **Leiblichkeit** ist. Schütz muß hierfür gewissermaßen rückwärts gelesen werden. Gemeinsames musikalisches **timing** dient nicht länger als begründendes Beispiel für die theoretische Fassung einer vorsprachlichen Form von Intersubjektivität, sondern es wird die Vermutung geäußert, diese leiblich fundierte Intersubjektivität ließe sich ästhetisch erfahren und vergegenwärtigen. Laut Seel (1985, 171), der sich dabei auf Dewey bezieht, besteht die Besonderheit ästhetischer Erfahrungen darin, daß sie Erfahrungen mit unseren Möglichkeiten, Erfahrung zu machen, sind: "Ästhetisch machen wir Erfahrungen mit Erfahrungen". Einen anderen Zugang haben wir nicht, denn Erfahrungen bestehen nicht – oder nicht nur – aus behauptbarem »Wissen, daß«. Sie bestehen in Orientierungswissen um Relevanzen, in situationsgebundenem Verständigtsein auf, in »Wissen, wie«. Erfahrungen lassen sich als solche nicht thematisieren, sie lassen sich jedoch vergegenwärtigen, und zwar in ästhetischen Objekten. Die Besonderheit rhythmischer Gestaltung von Musik – so schließe ich an – könnte nun gerade darin liegen, daß sich in ihr die Erfahrung geteilter Zeit vergegenwärtigen läßt.

Doch um zu verdeutlichen, wie hier die Anknüpfung an ästhetische Theorie geschehen kann, soll zunächst ein Blick über die Grenzen des musikalischen Faches hinaus gewagt werden. Schneider thematisiert die "Leibhaftigkeit ästhetischer Erfahrung" an einem Beispiel aus der Bildenden Kunst. Francis Bacon, um den es geht, beschreibt seine Produktionserfahrungen als eine handelnd stattfindende Auseinandersetzung mit dem Material – zwischen rudimentärer Vorstellung und Zufall. Schneider analysiert diese Erfahrung – gleichfalls im Anschluß an Dewey (1934) – als ein

"Spiel zwischen Tun und Geschehenlassen, an dem die ganze Person beteiligt ist, insbesondere auch jenes Können, das über das jeweils verfügbare Wissen hinausgeht" (Schneider 1991, 105). Anschließend werden Vermutungen über eine mögliche Rezeptionsform geäußert: "Ein Bild von Bacon wäre also das Produkt, die Spur einer Erfahrung der Art, wie Dewey sie als Erfahrung im emphatischen Sinne beschreibt. Die Erfahrung des Betrachters wäre ... u.a. der in einer leiblichen Phantasie sich abspielende Nachvollzug solcher schöpferischen Handlungen, deren Spur gerade dies Produkt sein könnte" (a.a.O., 107). Bei dieser leibhaften Rezeptionsform, die natürlich nicht die einzig mögliche ist, hat also "die besondere Qualität der Herstellungserfahrung in der Betrachtungserfahrung eine Entsprechung gefunden" (ebd.).

Die Idee einer solchen möglichen Korrespondenz zwischen leibhaftigen Produktions- und Rezeptionserfahrungen möchte ich nun auf die Wahrnehmung von Rhythmus in Musik übertragen. Auch der **groove** eines im gemeinsamen Musizieren entstandenen Stückes läßt sich nämlich im Schneiderschen Sinne als 'Spur' oder in Seelscher Terminologie als 'Vergegenwärtigung' einer Herstellungserfahrung verstehen. Hier ist es allerdings nicht die Erfahrung des Bildenden Künstlers in einsamer Auseinandersetzung mit dem Material, sondern die Erfahrung gemeinsam gestalteter Zeit, die auf eine fundierende Form von Intersubjektivität verweist. Doch auch hier lautet die These, daß sich in Rezeptionserfahrungen Entsprechungen zu Produktionserfahrungen finden können. ⁽⁶⁾ Allerdings spielt sich der Nachvollzug der Herstellungserfahrung beim Hören von rhythmischen Strukturen nicht unbedingt nur in der Phantasie ab, sondern ist unter Umständen mit einiger Bewegung verbunden. Wenn die Überlegungen von Seel und Schneider zutreffen, dann vergegenwärtigt sich im groovenden Rhythmus von Musik, die in gemeinsamen Produktionsprozessen entstanden ist, vielleicht gerade die Herstellungserfahrung des »wechselseitigen Sich-aufeinander-einstimmens«, die Alfred Schütz beschrieben hat. Der Rhythmus, daß ein Jeder mitmuß, verweist auf die leibliche Dimension von Intersubjektivität. In musikalischen Rezeptionsprozessen in ästhetischer Einstellung (und im besonderen solchen, die stark rhythmisch geprägt, etwa Populärer Musik gewidmet sind) wird die lebensweltliche, vorsprachliche Fundierung von Intersubjektivität ästhetisch erfahrbar. Get into the groove!

Anmerkungen

1. Diese Überlegungen könnten zu der verwirrenden Schlußfolgerung verleiten, daß ästhetische Urteile nur in affirmativer Form möglich sind. Da so etwas wie die "Güte" einer ästhetischen Erfahrung, die "magnitude", von der Beardsley spricht, kaum meßbar sein dürfte, schließt sich auch eine Hierarchisierung aus. Um 'besser' und 'schlechter' scheint es im ästhetischen Urteil nicht zu gehen. Es ist stets singular, nie komparativ.
2. Für Hinweise danke ich dabei Hans Kroier.
3. Die Rede vom Leib als unserer unhintergehbaren Verankerung *in* und unserem Medium *zur* Welt vermeidet eine einseitig naturalistische Objektivierung unserer körperlichen Aktionen und Reaktionen – und damit zugleich deren Irrationalisierung. Eine Ausführung dieser wenigen, dunklen Andeutungen werde ich an anderer Stelle nachholen. Es sollte jedoch deutlich geworden sein, daß es hier nicht um die Neuauflage einer rhythmischen Bewegung geht, in der sich Leibeseziehung mit Mystizismus unheilvoll paart.
4. Natürlich muß man zwischen Verständigung *über* Musik und Kommunikation *durch* Musik unterscheiden, zumal es eine strittige Frage ist, was wir genau damit meinen, wenn wir davon reden, daß durch Musik etwas "mitgeteilt" würde. Doch auch wenn es keine Sachverhaltsfeststellungen *über die Welt* sind: kaum zu bestreiten ist, daß sich gemeinsam Musizierende zumindest über ihre musikalischen Erfahrungen durch ihre musikalischen Artikulationen verständigen.
5. Um Mißverständnisse zu vermeiden, darf an dieser Stelle nicht versäumt werden zu betonen, daß die von Alfred Schütz beschriebene Form ursprünglicher Intersubjektivität keine Aussicht auf eine völkerverbindende Weltsprache eröffnet. Entgegen einem weitverbreiteten Topos ist Musik keine universelle, überall verständliche Sprache. Auch *groove* bleibt ein kulturgebundenes Phänomen.
6. Dieser Gedanke ist nicht zu verwechseln mit der von der Rezeptionsästhetik zu Recht verworfenen Bestimmung, eine adäquate Rezeption müsse den Autorenintentionen gerecht werden.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1938): Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. S. 9-45. Göttingen: Vandenhoeck 1991.
- Adorno, Theodor W. (1944) u. Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a.M.: Fischer 1988.
- Adorno, Theodor W. (1962): Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beardsley, Monroe C. (1958): Aesthetics. Problems in the Theory of Criticism. New York.
- Beardsley, Monroe C. (1982): The Aesthetic Point of View. Selected Essays. Ithaca/London: Cornell University Press.

- Becking, Gustav (1928): Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg: Benno Filser.
- Bengtsson, Ingmar (1974): Empirische Rhythmusforschung in Uppsala. In: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd.1/1974. Hamburg: Wagner.
- Bourdieu, Pierre (1979): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Bubner, Rüdiger (1981): Zur Analyse ästhetischer Erfahrung. In: Ästhetische Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Deutsch, Diana (1982) (Hrsg.): The Psychology of Music. New York/London: Academic Press.
- Dewey, John (1934): Kunst als Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Fraisse, Paul (1982): Rhythm and tempo. In: D.Deutsch (Hrsg.). S. 149-180.
- Gabrielsson, Alf (1985a): Rhythmus und Zeiterleben. In: H.Bruhn, R.Oerter u. H.Rösing (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. S. 169-174. München: Urban und Schwarzenberg.
- Gabrielsson, Alf (1985b): Rhythm in music. In: J.R.Evans u. M.Clynes (Hrsg.): Rhythm in Language, Learning, and Other Life Experience. Springfield, Ill.: C.C.Thomas.
- Gabrielsson, Alf (1988): Timing in music performance and its relations to music experience. In: J.A.Sloboda (Hrsg.). S. 27-51.
- Goodman, Nelson (1978): Weisen der Weiterzeugung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Grassi, Ernesto (1957): Kunst und Mythos. Hamburg: Rowohlt.
- Grathoff, Richard (1989): Milieu und Lebenswelt. Eine Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kaiser, Hermann J. (1988): Zur Konstitution des ästhetischen Objekts. In: C.Nauck-Börner (Hrsg.): Musikpädagogische Forschung Bd.9. Laaber.
- Kant, Immanuel (1789): Kritik der Urteilskraft. Hamburg: Felix Meiner 1974.
- Kubik, Gerhard (1973): Verstehen in afrikanischen Musikkulturen. In: P.Faltin u. H.-P. Reinecke (Hrsg.): Musik und Verstehen. S. 171-188. Köln: Arno Volk.
- Kubik, Gerhard (1988): Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Leipzig: Reclam.
- Langer, Susanne K. (1942): Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M.: Fischer 1984.
- Leontjew, A.N. (1959): Probleme der Entwicklung des Psychischen. Kronberg 1977.
- Menke, Christoph (1991): Die Souveränität der Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Merleau-Ponty (1945): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin: de Gruyter 1966.
- Platon (Nomoi): Die Gesetze. In: Sämtliche Dialoge Bd.VII (hrsg.v. O.Apelt). Hamburg: Felix Meiner 1988.
- Rasch, Rudolf A. (1988): Timing and synchronisation in ensemble performance. In: Sloboda (Hrsg.). S. 70-90.
- Reinecke, Hans-Peter (1984): Paradoxien im öffentlichen und privaten Musikverständnis. In: H.Rauhe u. Ph.Tagg (Hrsg.): Musik und Unterhaltung in Kulturpolitik und öffentlichen Bewußtsein. Tagungsbericht d. Internationalen Musikzentrums (IMZ). Hamburg: Hochschule für Musik.
- Schickhaus, Wolfgang (o.J.): GROOVE – Ein zentrales Phänomen afro-amerikanischer Musik. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Freiburg 1988.
- Schickhaus, Wolfgang (1989): Der swingende beat. In: E.Jost (Hrsg.): Darmstädter Jazzforum. S. 190-198. Hofheim: Wolke.
- Schneider, Hans Julius (1991): Die Leibhaftigkeit ästhetischer Erfahrung. Ein Hinweis auf John Dewey und Francis Bacon. In: F.Koppe (Hrsg.): Perspektiven der Kunstphilosophie. S. 104-108. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schütz, Alfred (1951): Gemeinsam Musizieren. In: Gesammelte Aufsätze Bd.2 (hrsg.v. A. Brodersen). S. 129-150. Den Haag: Martinus Nijhoff 1972.
- Schütz, Volker (1982): Rockmusik – eine Herausforderung für Schüler und Lehrer. Oldenburg: Isensee.
- Seashore, Carl E. (1938): Psychology of Music. New York: Mc Graw-Hill.
- Seel, Martin (1985): Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Shaffer, L. H. (1982): Rhythm and timing in skill. In: Psychological Review 89, S. 109-122.
- Sloboda, John A. (1988) (Hrsg.): Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. Oxford: Clarendon Press.
- Sternberg, S., Knoll, R. L. u. Zukofsky, P. (1982): Timing by Skilled Musicians. In: D. Deutsch (Hrsg.). S. 182-239.
- Sundberg, Johan (1988): Computer synthesis of music performance. In: Sloboda (Hrsg.). S. 52-69.