

machen und Musik deshalb die universell verständliche Sprache, als welche sie gelegentlich bezeichnet wird, oder schließen die kulturellen Besonderheiten der Musikarten und -stile in der Welt jede Interkulturalität aus? Die Frage war weder eindeutig noch einseitig zu klären und geriet in Vergessenheit. Mit einem neuen, zeitgemäßen Ansatz holt sie Inge Cordes dort nun wieder heraus: Die Dichotomie, die ihre Vorgänger in der Frage nach der Interkulturalität der Musik sahen, nimmt sie nicht mehr an, sondern geht davon aus, dass sich in Musik beide Aspekte gleichzeitig finden lassen. Ein Musikstück kann demnach neben seiner kulturspezifischen Information auch universell verständliche Elemente enthalten, die sich quasi „herausfiltern“ lassen. Inge Cordes nennt diese universellen Elemente biologische Ausdrucksmuster, die allen Menschen gemeinsam verständlich sind. Dementsprechend hält sie sich auf der Suche nach den Kriterien für diese universellen Elemente in der Musik an Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie und der Verhaltensforschung. Ihnen zufolge reagieren Säuglinge ebenso wie Primaten spezifisch auf bestimmte expressive Tonhöhen- bzw. Lautverläufe. Also sucht Inge Cordes nach spezifischen, von Tonsystemen unabhängigen Konturen und analysiert die Konturverläufe tonweise in 185 Liedern aus über sechzig weltweit verteilten Ethnien, die in die Kategorien Loblied (42), Kriegslied (38), Lieder zur Aufmerksamkeit (22) und Wiegenlied (83) unterteilt sind und die sie in verschiedenen Archiven sowie in eigener Sammlung bei Migranten zusammenstellte. Da dabei eine Vielzahl unterschiedlicher Konturverläufe pro Lied zu entdecken sind, können nur noch statistische Verfahren zur Beschreibung herangezogen werden. Sie ergeben trotz einer großen Anzahl gleichartiger Konturverläufe in allen Gattungen gleichzeitig deutliche Konturcharakteristika für die Gattungen der Loblieder, der Kriegslieder und der Aufmerksamkeitslieder. Die größte untersuchte Gattung, die Wiegenlieder, zeigte dagegen auch Konturcharakteristika aller drei anderen Gattungen, weshalb Inge Cordes sie weiter untersuchte und dann zu vier Untergruppen kam, die dieselben Konturcharakteristika wie die vier Gruppen der „Erwachsenenlieder“ aufweisen und nach ihrer Vermutung deshalb auch dieselbe emotionale Wirkung hervorrufen wie

diese (wobei sich die vierte Gruppe, der Schwingtypus mit vermuteter beruhigender Wirkung, zusätzlich ergibt). Dies kann Inge Cordes mit den Ergebnissen aus zwei verschiedenen Tests belegen. Auch ein weiterer Test, bei dem den Testpersonen je drei Lieder aus jeder Gruppe der „Erwachsenenlieder“ vorgespielt wurden, die sie dann mittels Adjektivbewertung indirekt klassifizieren sollten, zeigt im Wesentlichen hohe Zuordnungswahrscheinlichkeiten.

Dass spezifische melodische Konturen auch spezifische emotionale Wirkungen vermitteln bzw. erzeugen können und dass diese Wirkungen zum universellen Reaktionsmuster des Menschen gehören, was die Bezeichnung „biologische Ausdrucksmuster“ rechtfertigt, ist daher in hohem Maße plausibel. Ob dies zu entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen wie dem Ursprung von Sprechen und Singen und/oder dem Aufdecken dieser Konturen in Musik des rezenten europäischen Kulturraums (inkl. Unterhaltungsmusik) führen wird oder kann, wie es der Autorin als Ziel vorschwebt, sei dahingestellt. Weitere Forschungen, auch mit anderen Stimuli, Untersuchungsmaterialien oder Fragestellungen sind dazu auf jeden Fall nötig, ebenso interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Biologen, Psychologen, speziell Emotionstheoretikern und weiteren Vertretern anderer relevanter Fachgebiete. Einige kurze Blicke in ausgewählte, der Fragestellung angemessene Theorien zu werfen, wie dies Inge Cordes tat – und als Einzelforscherin auch nicht anders tun konnte – reicht letztlich nicht aus, um die Existenz biologischer Ausdrucksmuster in der Musik zu belegen. Doch das soll der Autorin keineswegs vorgehalten werden, die mit ihrem Buch einen guten Grund geliefert hat, die Frage nach den biologisch begründeten Ausdrucksmustern in der Musik wieder aufzugreifen und auch weiterzuverfolgen.

(August 2006)

Martha Brech

*Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten.* Hrsg. von Patrick PRIMAVESI und Simone MAHRENHOLZ. Schliengen: Edition Argus 2005. 310 S., Abb., Nbsp. (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung. Band 1.)

Mit der Untersuchung des Spannungsverhältnisses „zwischen Ästhetik und Zeiterfah-

rung im Kontext der historischen, anthropologischen und soziologischen Faktoren, durch welche die Wahrnehmung von Rhythmus einem ständigen Veränderungsprozess unterliegt“ (S. 7), stellt sich der vorliegende Band einem zentralen, aber interdisziplinär bislang nur wenig untersuchten Aspekt europäischer Kulturgeschichte. Angesichts der vielen differierenden Auffassungen davon, was Rhythmus ist oder sein kann – sie bewegen sich in einem Spannungsfeld, das von der Deutung des Rhythmus als harmonisches, ordnungs- und sinnstiftendes Prinzip bis hin zu seiner Bewertung als Anzeichen von Regression und massenhafter Gleichschaltung reicht, schließen aber auch den alltäglichen Sprachgebrauch ein, der rhythmische Phänomene in allen Lebensbereichen als Grundprinzipien von Wahrnehmung und gesellschaftlichen Phänomenen kennt –, ergibt sich eine verzwickte Aufgabe, die sich sinnvoll nur aus verschiedenen Perspektiven heraus erschließen lässt. Im Mittelpunkt steht daher, nach einer fundiert auf die verschiedenen Problemstellungen abhebenden Einleitung der Herausgeber, die punktuelle Annäherung von insgesamt 19 Autoren, die in Aufsätzen heterogener methodischer Ausrichtung jeweils einer von vier thematischen Rubriken und damit einem ganz bestimmten Kreis kultureller Phänomene zugeordnet ist. Dabei wird rasch deutlich, dass es nicht allein um die Künste, sondern auch um den Raum der alltäglichen Erfahrung geht, dass es sich bei der – bewussten oder unbewussten – Auseinandersetzung mit den Aspekten des Rhythmischen folglich um ein zentrales Prinzip menschlicher Wahrnehmung und Weltdeutung handelt.

Dass der Rhythmus zu einem die Wahrnehmung intensivierenden produktiven Schock werden kann, erklärt sich durch die seit der Antike dominierende Unterordnung des Rhythmus unter das Melos, die Dieter Mersch in seinem grundlegenden Text „Maß und Differenz. Zum Verhältnis von Mélos und Rhythμός im europäischen Musikdenken“ durch alle Phasen der Musikgeschichte hindurch nachzeichnet und damit den Diskurs zur Themenrubrik „Zeitstrukturen in der Musik“ eröffnet. Dabei beschreibt er, wie mit der historischen Entwicklung hin zur Befreiung und Verselbstständigung des Rhythmus gegenüber Melodie und Harmonie die von der Sprache her gedachte Ka-

tegorie des Sinns oder Inhalts aufs Spiel gesetzt wird und damit auch zur Auflösung anderer Dichotomien – etwa jene zwischen Ton und Nicht-Ton bzw. Klang und Stille – anregt. Da gerade die Musik nach 1945 sich kompositorisch immer wieder aus dem Korsett des Zählens herauszulösen suchte, fokussiert Marion Saxer in ihrem Beitrag „Die Emanzipation von der metrischen Zeitordnung – eine Utopie? Zeitkonzeptionen in der Musik nach 1945“ auf Werke und Konzepte von Künstlern wie John Cage, Morton Feldman, Alvin Lucier oder Achim Wollscheid, in denen das überkommene Verhältnis von Zeitdauer und Metrum auf immer wieder neue Weise in Frage gestellt wird. Als weitere Exemplifizierung dieser systematischen Übersicht kann Regine Elzenheimers Aufsatz dienen, der am Beispiel von Luigi Nono's Streichquartett *Fragmente, Stille – An Diotima* die Strategien einer Neukonzeption des Rhythmischen nachzuweisen versucht und sie in der Loslösung des Rhythmus von metrischem Raster und linear-progressiver Ausrichtung lokalisiert.

Der Stichwort-Trias „Stadt – Körper – Alltag“ nähern sich insgesamt fünf Textbeiträge: Während Ulf Schmidt seinen Aufsatz „Der Rhythmus der Polis. Zeitform und Bewegungsform bei Platon“ dem pädagogischen Effekt und dem organisatorischen Aspekt des für Platon fundamentalen Rhythμός-Prinzips, also dem Weg von der Theorie in die Praxis widmet, liefert Gabriele Klein in „Dancing the Urban. Körper-Rhythmen und der Sound der postindustriellen Stadt“ einen auf der Analyse aktueller Popkulturen basierenden Ansatz der Herausbildung von Körpercodes, die umgekehrt von einer praktizierten Identitätsbildung durch Körper, Tanz und Bewegung ausgeht. Die Rhythmen des Techno, denen hier eine Neukonstitution des Verhältnisses von Körper und Ratio zugeschrieben wird, verfolgt Jürgen Link in seiner Analyse „Basso sincopato. Stau und Beschleunigung im normalistischen ‚Fun and Thrill‘-Band“ bis in die Rhythmisierung der Alltagswelt hinein. Wie in der Popkultur zugleich auch durch Chiffrenbildung neue Wahrnehmungsstrategien entwickelt werden, zeigt Saskia Reither in „46 Cuts in 3 Minuten“ durch ihre Analyse der rhythmisierten Typografie des Musikvideos *The Child*, 1999 realisiert von Antoine Bardou Jacquet und Alex Gopher. Mit Blick auf

eine bestimmte Art von Alltags- oder Gebrauchsliteratur erkundet schließlich Eckhard Schumacher in „Schreibweisen des Alltags. Rainald Goetz' Zeitmitschriften“ ähnliche, dem Rhythmus unterworfenen Entwicklungen im Bereich des Schreibens, bei denen es darum geht, den Prozess des Findens im Fundus des alltäglich Verfügbaren an die Stelle der Imagination zu setzen und mit einer spezifischen Art rhythmisierter Materialbehandlung in nicht-semantische Dimensionen von Sprachlichkeit vorzustoßen.

Die Rubrik „Aisthesis und Poetik“ leitet Simone Mahrenholz mit ihrem Beitrag „Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensuralem“ ein, in dem sie grundlegende theoretische Positionen der Auffassung von Rhythmus einander gegenüberstellt und dies mit der Frage nach der Rhythmuserfahrung als Modell kreativen Handelns verbindet. Die übrigen Texte exemplifizieren den übergeordneten Gesichtspunkt an wichtigen Beispielen aus Philosophie und Literatur: Daniel Payot befasst sich mit der Auslegung des einschlägigen „Aphorismus 84“ aus Friedrich Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* (1884), Arne Stollberg macht den für die Geschichte der neueren Rhythmustheorie grundlegenden Artikel aus Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1794) zum Ausgangspunkt einer Charakterisierung des Rhythmusdenkens bei Johann Gottfried Herder, Bettine Menke fokussiert in ihrem Beitrag „Rhythmus und Gegenwart. Fragmente der Poetik um 1800“ auf den Rhythmus als Prinzip erinnernden Innehaltens in den Literaturtheorien August Wilhelm Schlegels und Novalis', Patrick Primavesi widmet sich der Rhythmus-Auffassung Friedrich Hölderlins, und Thomas Küpper untersucht in seinem Beitrag zu Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* den literarischen Versuch einer Aufhebung des herkömmlichen Zeitgefüges.

Die Rubrik „Theater – Tanz – Film“ umreißt schließlich die Rolle des Rhythmus im Kontext von Bühnenkunst, Fotografie und Film. Dass dem Rhythmus im Sinne einer Intensivierung von Ausdruck eine zusätzliche Qualität jenseits von Semantik zukommt, die Rhythmisierung mithin in umfassendem Sinn als Modus der Inszenierung angewandt werden kann, zeigt Hans-Thies Lehmann in seinem Beitrag

„Lehrstück und Möglichkeitssinn“ durch den Blick auf die Sprache und die szenisch-dramatischen Strukturen von Bertolt Brechts Lehrstücken. Gerald Siegmund vergleicht in dem Beitrag „Schrittmuster. Rhythmus im Modernen Tanz“ die in jeweils unterschiedlichen Auffassungen des Körpers gründenden Rhythmus-Ideen von Émile Jacques-Dalcroze und Doris Humphrey; wie den hiermit verbundenen Tendenzen zur Ideologisierung künstlerisch entgegengewirkt werden kann, illustriert er anschließend am Beispiel der Performance *Street Dance* von Lucinda Childs. Diesen Beiträgen zur darstellenden Kunst folgen zwei Reflexionen über die Funktion des Rhythmus in den Bildmedien: Bernd Stiegler beschäftigt sich, ausgehend von der These, dass Fotografie „bildgewordener Rhythmus“ sei, in „Bildfolgen. Der Rhythmus des Sehens in der Geschichte der Fotografie“ mit den Etappen der Fotografiegeschichte bis hin zur Hinterfragung narrativer Zusammenhänge in Bildfolgen des Künstlers Duane Michals. Die filmische Auseinandersetzung mit rhythmischen Prinzipien ist sodann Gegenstand von Burkhardt Lindners Analyse „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa. Eisensteins Revolutionskunstwerk ‚Panzerkreuzer Potemkin‘“, die den Schnitt selbst als Kunstmittel hervortreten lässt und die Diskontinuität der Einstellungen markiert. Abschließend beschäftigt sich Sabine Nessel mit der ikonischen Einheit, die Körper und Musik im Falle des Rocksängers Elvis Presley bilden, und hinterfragt in ihrem Aufsatz „Der Hüftschwung von Elvis. Rhythmus als Spur vergangener Ekstase“ das Eigenleben der zum Markenzeichen gewordenen rhythmischen Hüftbewegung innerhalb der Pop- und Filmkultur.

Nicht alle hier skizzierten Beiträge weisen dasselbe hohe Reflexionsniveau auf; manche gehen über eine bloße Skizze der jeweils thematisierten Sachverhalte nicht hinaus und können daher im Hinblick auf eine Durchdringung der zugrunde liegenden Fragestellungen nicht vollends überzeugen. Hinzu kommt, dass einige Autorinnen und Autoren sich mitunter zu sehr in ihrer eigenen Ideenwelt bewegen und die Sekundärliteratur zu den gewählten Themen weitgehend aus ihren Überlegungen ausblenden. Eine solche Vorgehensweise erweist sich im Hinblick auf die Anbindung des Dis-

kurses an die wissenschaftliche Forschung letztlich als hinderlich. Dieses Manko ändert jedoch nichts daran, dass es sich bei dem vorliegenden Band um einen bedeutenden und anregenden Versuch handelt, das Phänomen Rhythmus von verschiedenen Seiten her zu begreifen und seine Relevanz zu verdeutlichen. Dass hierbei auch einzelne thematische Lücken zu verzeichnen sind und zudem die ausschließliche Fixierung auf die abendländische Kultur durchaus negativ auffällt, könnte letzten Endes vielleicht dem Charakter des Bandes als „work in progress“ angerechnet werden. Daher müssen nun auch unbedingt weiterführende und stringenter interdisziplinäre Forschungen zu diesem Gebiet folgen. Denn die angesprochenen Phänomene erweisen sich letzten Endes als Bestandteile einer Fragestellung, die nicht nur für sämtliche Künste, sondern auch für das kulturelle Selbstverständnis und Handeln des Menschen von fundamentaler Bedeutung sind. (Juli 2006) Stefan Drees

*„Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.“ Remigration und Musikkultur. Hrsg. von Maren KÖSTER und Dörte SCHMIDT unter Mitarbeit von Matthias PASDZIERNY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2005. 275 S. Abb., Nbsp., CD.*

Die vorliegende Publikation, basierend auf den Beiträgen zur internationalen Tagung „Remigration und Musikkultur“ (Evangelische Akademie Tutzing, November 2003), versteht sich als Beitrag zur Diskussion darüber, welche Bedeutung die Phänomene von Remigration bzw. Nicht-Remigration und ihre individuellen sowie historischen Hintergründe für die jüngere und jüngste Musikgeschichte haben. Die versammelten Beiträge zielen vor allem auf fundamentale interdisziplinäre Themen und behandeln aus unterschiedlichen Perspektiven die Bedingungen ästhetischen Handelns sowie dessen Verwurzelung im politischen und sozialen Umfeld, und zwar ganz im Sinne jener Verwendung von „Musik als Inszenierung kultureller Identität in der Remigration“, der sich Philipp V. Bohlmann in seinem Aufsatz durch Unterscheidung verschiedener Typologien der Remigration exemplarisch anzunähern versucht.

Diese Ausrichtung wird insbesondere dort deutlich, wo durch die Blickwinkel anderer geis-

teswissenschaftlicher Disziplinen ein Schlaglicht auf das Thema geworfen wird, etwa wenn Hans Mommesen („Rückkehr in die verwandelte Heimat“) die Problematik aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft beleuchtet oder Josef Ludin („Exil und Rückkehr“) eine aufschlussreiche Analyse der Exil- und Remigrationsituation aus Sicht der Psychoanalyse skizziert. Darüber hinaus setzen die Herausgeberinnen auf fließende Übergänge zwischen wissenschaftlicher Untersuchung und den Berichten von Zeitzeugen, deren persönliche Berichte wichtige Impulse zu einer veränderten Kontextualisierung der ansonsten rein wissenschaftlich betrachteten Fakten beitragen. In diesem Sinne gibt die Publikation Persönlichkeiten wie Gerhard Bronner, Michael Gielen, Eberhard Rebling und Hanns Stein das Wort und enthält als willkommene Ergänzung, eingeleitet durch kurze biografische Texte innerhalb des Bandes, eine dokumentarische CD mit Ausschnitten aus den in Tutzing geführten Gesprächen.

Viele der versammelten Texte bündeln auf prägnante Weise wichtige Erkenntnisse aus der Exilforschung der vergangenen zwei Jahrzehnte und fokussieren sie auf das Phänomen der unterbliebenen oder erfolgten Remigration. Dass dies nicht immer ohne Darstellungsprobleme systematischer Art abgeht, zeigt Maren Kösters kursorischer Überblick über die Remigration von Musikern in der Skizze des Forschungsfelds „Musik-Remigration nach 1945“, denn die Autorin versucht hier, zwei unterschiedliche Gruppen von Kriterien – jene der Ursachen und jene der historischen Zeitabschnitte – auf einer Diskursebene miteinander zu vermischen. Ihr Ansatz ist daher für die Praxis eher ungeeignet und lässt zudem berechtigte Zweifel daran aufkommen, ob die Erstellung einer Systematik überhaupt ein adäquates Verfahren der Annäherung an die thematischen Aspekte der Remigrationsforschung sein kann.

Die Überzeugungsarbeit leisten daher vor allem jene Aufsätze, die dazu beitragen, die Remigration als Bündel von Kriterien zu verstehen, das die Entwicklung des Kulturlebens und der Geisteswissenschaften in beiden deutschen Staaten der Nachkriegszeit entscheidend geprägt hat und die Fremdwahrnehmung der spezifisch deutschen Musikästhetik in einigen wesentlichen Details bis zum heutigen Tag beein-