

implizierte Doppelung des Hörens findet ihre Fortsetzung in dualistischen Typologien einer Musikwissenschaft, die gegen ihre eigene Selbstfesselung an die autonome Kunstmusik rebelliert: Die Gegenüberstellung einer ereigniszentrierten »perfect musical performance« und einer werkzentrierten »perfect performance of music« bei Lydia Goehr wäre hier zu nennen, die Forderung nach »drastischen« statt »gnostischen« Musiklektüren durch Carolyn Abbate, oder auch die Trennung zwischen »participation music« und »presentation music« von Thomas Turino.⁵

Alle diese Dualismen unterscheiden eine Musik, der man folgen *kann*, von einer Musik, der man folgen *muss*. Im ersten Fall geht es also um den geistigen Nachvollzug, im zweiten Fall um den zwanghaften körperlichen Mitvollzug der Klänge. Und der Umschlagpunkt der Sirenenepisode wird dadurch markiert, dass Odysseus hier gleichsam die eine gegen die andere Rezeptionsform austauscht, indem er die von der Musik eingeforderte Reaktion der physischen Mitbewegung verweigert und eine rein psychologische Rezeptionshaltung einnimmt.

Der Gesang der Sirenen bleibt demgegenüber der Inbegriff einer Musik, der man folgen muss. Es scheint demnach ebenfalls klar, auf welcher Seite der Scheidewand in der Versuchsanordnung der Sirenenepisode der musikalische Rhythmus zu verorten ist:

»If there is one realm where the erotic desire, the physical immediacy and the danger of the sirens' song come together in a new form of anaesthetic music – devoid of cognition (in the philosophical sense) but full of bodily desire – then it would be in the form of electronic dance music.«⁶

Alle weiteren Ausführungen dieses Kapitels sind davon abhängig, diese gleichsam automatische Verbindung des Sirenengesangs mit einer rhythmischen Reizkomponente zu hinterfragen. Dafür muss erstens gezeigt werden, dass mit dem Sirenenklang wirkmächtig gerade die Utopie einer rhythmuslosen und »reinen« Klanglichkeit verbunden ist. Zweitens muss gezeigt werden, dass innerhalb der Sirenenepisode der Ort des Rhythmischen zwar nicht bei den Sirenen selbst, aber dafür bei allen anderen Beteiligten in der Versuchsanordnung gefunden werden kann:

»In der Geschichte von Odysseus und den Sirenen scheint es sich somit um die beiden getrennten Hälften des Menschen schlechthin zu handeln; ›Vernunft‹ und ›Sinnlichkeit‹, die gewöhnlich als zwei einander widerstreitende Prinzipien in einundderselben

5 Vgl. Lydia Goehr, »The perfect performance of music and the perfect musical performance«, in: *New Formations* Nr. 27 (1995/96), S. 1-22; Carolyn Abbate, »Music – Drastic or Gnostic?«, in: *Critical Inquiry* 30/3 (2004), S. 505-536; Thomas Turino, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago 2008, S. 23ff. Es werden partiell tautologisch neue Begriffe erfunden für jene Differenz von Umgangs- und Darbietungsmusik, deren wirkmächtige Formulierung durch Heinrich Bessler für die aktuelle Forschung kaum noch zitierfähig scheint, jedoch die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* beeinflusst haben mag.

6 Alexander Rehding, »Of Sirens Old and New«, in: Sumanth Gopinath/Jason Stanyek (Hg.), *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, Bd. 2, Oxford 2014, S. 96.

Brust miteinander im Kampf liegen sollen, scheinen hier auf zwei unterschiedliche Gestalten verteilt zu sein.«⁷

Eine Rhythmuslosigkeit des Sirenenanges ist in dieser Formulierung eigentlich bereits impliziert: Rhythmus als Widerstreit in sich gegenstrebigem Prinzipien ist bei einer solchen Spaltung in zwei gänzlich voneinander getrennte Extreme nicht mehr gegeben. Eine Rhythmisierung kann daher einzig durch all das erfolgen, was sich zwischen den Sirenenang und Odysseus als dessen Rezipienten stellen lässt – doch für diesen Gesang selbst sind die »rhythmuslosen« Komponenten eines »rein rationalen« bzw. eines »rein sinnlichen« Klangdesigns zu diskutieren. Dafür muss die musikbezogene Erforschung der Sirenenfiguren in ihren Grundprämissen umgekehrt werden: Dort wird einerseits das Feld auf Nymphen, Märchengestalten und insgesamt auf das Phänomen des lockenden Frauengesangs ausgedehnt, aber andererseits bleibt die Fabriksirene als Namensäquivalent der weiblichen Wasserwesen weitestgehend ausgeklammert.⁸ Das Singen und die weibliche Konnotation der Gesangsstimme beruhen auf der Absenz von Technologie.⁹ Was hier stattdessen vorgetragen werden soll, ist eine Deutung, in der die mythologische Versuchsanordnung der *Odyssee* und das Klangbild der neuzeitlichen Fabriksirene direkt aufeinander bezogen werden. Dabei wird die essayistische Abfolge verschiedener Pointierungen des »Sirenentopos« an einem doppelten Darstellungsziel ausgerichtet: Es sollen zentrale Grundbedingungen von Rhythmustheorien des 20. Jahrhunderts aufgezeigt werden, die aus einer Auseinandersetzung mit gegensätzlichen Zeitstrukturen entspringen, die wiederum von den verschiedenen »Sirenentypen« symbolisiert werden.

Der Mechanismus der Fabriksirene verknüpft mit der diskreten Punktreihe und dem kontinuierlichen Linienzug zwei Grundvorstellungen temporaler Gestaltung. Die »digitale« Ereignisreihe ist bestimmt als Abfolge von Zeitpunkten, die eine ausgefüllte Zeitspanne nur noch implizieren kann, die »analoge« Ereignislinie ist bestimmt als Zeitspanne, die eine Abfolge von Zeitpunkten nicht mehr implizieren muss. Die Generalthese nicht nur dieses Kapitels lautet nun: Die Theorie des Rhythmischen vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart ist immer wieder an dem Ideal ausgerichtet, für den Rhythmusbegriff den »digitalen« Extremwert der einförmigen Reihe von Zeitpunkten durch den »analogen« Extremwert der einheitlichen Kontinuität einer Zeitlinie zu ersetzen. Die Gegenthese lautet, dass der Rhythmus aufgrund des Vorrangs des Anfangs vor dem Ende sich nicht vollständig von einer diskreten Zeitstrukturierung ablösen lässt.

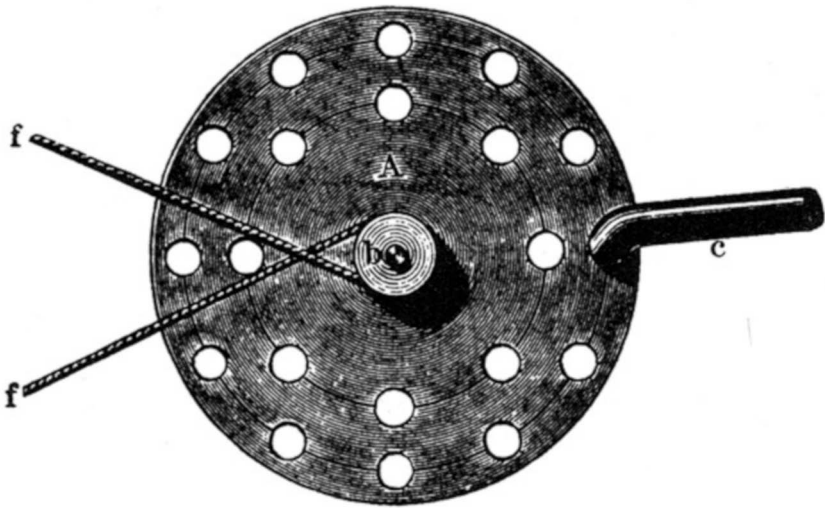
7 Ute Guzzoni, »Die Ausgrenzung des Anderen. Versuch zu der Geschichte von Odysseus und den Sirenen«, in: Irmgard Roebing (Hg.), *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*, Pfaffenweiler 1992, S. 6.

8 Vgl. insbesondere Walter Salmen, »Musizierende Sirenen«, in: Fritz Krinzinger/Brinna Otto/Elisabeth Walde-Psenner (Hg.), *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch*, Innsbruck 1980, S. 393. Auch in einem zentralen Sammelband zum Thema findet sich eine einzige Aussage zur Fabriksirene: »In this context, it is not surprising that the mechanical sound that warns us from danger – the siren – takes the name of its female embodiment« (Annegret Fauser, »Rheinsirenen. Loreley and other Rhine Maidens«, in: Linda Phyllis Austern/Inna Naroditskaya (Hg.), *Music of the Sirens*, Bloomington 2006, S. 251).

9 Vgl. Lucy Green, *Music, Gender, Education*, Cambridge 1997, S. 28.

Der Sirenenton wird medienästhetisch zum Teil eines Grundschemas der Moderne, nämlich der Entdeckung einer diskontinuierlich-digitalen Basis in nur scheinbar dicht-analogen Erfahrungstatbeständen (das visuelle Paradigma dieses Prinzips bleibt das Filmbild).¹⁰ Die Apparatur der Sirene entspricht den Rezeptionsstereotypen der beiden Zeitformen: Die in gleichen Abständen angeordneten Löcher der rotierenden Scheibe repräsentieren den »rationalen Hintergrund«, der kontinuierliche Einzelton hingegen die »phänomenale Klangpräsenz« des mechanischen Instruments (vgl. auch Abbildung 2.1).

Abbildung 2.1: Darstellung einer mechanischen Sirene¹¹



Innerhalb der empirischen Rhythmustheorien werden diese beiden einfachen Temporalformen aber als jene beiden Extremwerte bestimmt, die den Bereich der rhythmischen Erscheinungen von zwei Seiten her begrenzen (und also selbst nicht rhythmisch sind).

Extremwerte sind dabei keine Randzonen: Natürlich kann der Eindruck der Rhythmuslosigkeit auch dadurch erzielt werden, dass komplexe oder irrationale Zahlenverhältnisse anstelle einer metrisch berechenbaren Pulsation das Feld der ästhetisch legitimen Möglichkeiten erweitern. Punktreihe und Linienzug hingegen sind qualitative Extremwerte, die das Pulsieren bzw. das »Unterwegs-Sein« des Rhythmus bewahren – und dennoch als rhythmuslos gelten, nicht weil sie chaotische oder komplexe, sondern obgleich sie ganz einfache Zeitmuster darstellen. Auch im übertragenen Sinne werden diese beiden temporalen Muster in der Rhythmusforschung daher zu Sirenenfiguren:

10 Vgl. zu diesem Aspekt auch Rehding 2014, »Sirens Old and New«, S. 83f.

11 Vgl. Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 6 1913, S. 21.

Sie locken den Betrachter, den Rhythmus in sie hineinzulesen oder vor ihrem Einfluss zu schützen. Dabei zeigt sich dann der komplementäre Status der beiden Extremwerte: Die Punktreihe ist *noch nicht* rhythmisch, aber sie ist für die Generierung von rhythmischen Elementarformen in der empirischen Forschung zugleich beinahe unabdingbar; der Linienzug ist *nicht mehr* rhythmisch, aber er kann gerade deswegen zum Idealtypus der »esoterischen« (und auch der »kritischen«) Rhythmusauffassung erhoben werden.

Die rhythmuslose Punktreihe ist die zentrale Bezugsgröße für das Schlagwort einer »subjektiven Rhythmisierung«, insofern eine »objektive« Rhythmisiertheit in Form ungleicher Abstandslängen oder Intensitätsstufen nicht vorliegt, sondern psychologisch unwillkürlich ergänzt werden muss. Diese Entgegensetzung einer uninterpretierten rhythmuslosen und einer rhythmischen Zeitpunktfolge impliziert zwei Fragestellungen: Erstens die Frage, inwiefern die uninterpretierte Reihe wirklich eindeutig rhythmuslos ist, zweitens die Frage, inwiefern die rhythmisch interpretierte Reihe tatsächlich bereits alle Merkmale positiver Zeitausgestaltung in sich abbildet.

Verräterisch erscheint hierbei für die erste Frage, in welcher Weise im Gründungsdokument der empirischen Forschungstradition diese entscheidende (und danach in immer neuen Varianten ausformulierte) Differenz der beiden Reihentypen von Bolton begründet wird:

»In the first place vocal utterances are related as regards time, that is, the same sound may recur at regular intervals, in which case the series thus formed might be termed a *rhythmic* series – a series which may become rhythmical. In the next place this series might be made up of louder and weaker sounds alternating with each other. The series would then be composed of groups of sounds and might be called a *rhythmical* series.«¹²

Man könnte die beiden Begriffe im Deutschen vielleicht durch den Unterschied zwischen einer »rhythmisierenden« Reihe und einer »rhythmisierten« Reihe wiedergeben. Die Rhythmuslosigkeit der »rhythmisierenden« Ausgangsreihe ist dabei eine Behauptung, die wie in der folgenden Definition auf eine Vermengung zweier Annahmen über das musikalische Metrum zurückgeführt werden kann:

»Im Gegensatz zum neuzeitlichen Begriff des Taktes, der eine virtuelle Größe darstellt, da es sich beim Takt um eine nicht notwendig erklärende Gruppierung von *gleichartigen* Notenwerten handelt, also z.B. 3/4, sozusagen einen Zeit-Rahmen, vor dem der Rh. sich abhebt, ist der Rh. eine Abfolge rhythmischer Elemente, also *verschiedener* Notenwerte.«¹³

Die auf das Metrum bezogene erste Hälfte der Definition bestimmt die Differenz von Rhythmus und Metrum als Differenz zwischen der psychologischen Projektion und der phänomenalen Präsenz zeitlicher Strukturen. In diesem Fall aber ist die »rhythmisierende« Punktreihe, wenn sie phänomenal gegeben ist, ebenso rhythmisch wie jede andere geklopfte Zeitabfolge, wohingegen die »rhythmisierte« Punktreihe, wenn diese

12 Bolton 1894, »Rhythm«, S. 157.

13 Clemens Risi, »Rhythmus«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 271.

Rhythmisierung als subjektive, also psychologische Ergänzung verstanden wird, rein metrisch und also unrhythmisch verbleiben würde.

Die auf den Rhythmus bezogene zweite Hälfte der Definition bestimmt daher die Differenz von Rhythmus und Metrum durch ein Zusatzkriterium, wonach die psychologische Projektion an gleiche, aber die phänomenale Präsenz an ungleiche Zeiten gebunden sein soll. Die gewünschte Abfolge einer rhythmuslosen »rhythmisierenden« und einer »rhythmisierten« Reihenform ergibt sich nur dann, wenn für die erste Reihe das erste Differenzkriterium zugunsten des zweiten außer Kraft gesetzt wird, und für die zweite Reihe das zweite Differenzkriterium durch das erste außer Kraft gesetzt wird (die *phänomenale* »rhythmisierende« Reihe ist weiter nicht rhythmisch, weil sie aus gleichen Zeiten besteht, aber die objektiv gleichen Zeiten der »rhythmisierten« Reihe sind bereits rhythmisch, weil in ihnen *psychologisch* eine Differenzierung der Intensität oder eine Dehnung der Längswerte im Sinne subjektiv ungleicher Zeiten spürbar wird).

Demnach muss in der empirischen Forschung zur »subjektiven Rhythmisierung« die Differenz von Rhythmus und Metrum (bzw. Takt) teilweise außer Kraft gesetzt werden.¹⁴ Der polemische Vorwurf von Ludwig Klages, wirklich jede bisherige Definition des Rhythmus würde diesen in Wahrheit mit einzelnen Elementen des rationalen Takts verwechseln, ist durch die faktische Anbindung dieser frühen Definitionen an einfache Schlagfolgen eine ziemlich präzise Diagnose.¹⁵ Tatsächlich wird die Frage nach der Vollwertigkeit oder Unvollständigkeit einer einzelnen Punktreihe in jenem Teil der einzelwissenschaftlichen Rhythmusforschung, der sich ausgehend von den Theorien Heinrich Schenkers in den USA seit etwa 1970 etabliert hat, nun explizit nicht für den Rhythmus, sondern für das Metrum nochmals ausdebattiert.¹⁶

Die Rhythmuslosigkeit der einzelnen Punktreihe ist also eine Hypothese, die notwendig ist, um die volle Rhythmisiertheit der psychologisch gegliederten Punktreihe behaupten zu können.¹⁷ Diese zweite Annahme verlangt letztlich ebenso dringlich nach einer nun aber stärker historisch zeitgebundenen Erklärung: Warum erkennen die Forscher in der Gruppenbildung innerhalb einer »rhythmisierenden« Einzelreihe nicht den trivialen Normalfall einer metrisch-taktmäßigen Regulierung, sondern den Idealfall ei-

14 Vgl. Theodor Ziehen, »Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 21 (1927), S. 187f.: »Der Rhythmus ist die Rekurrenz, d.h. die regelmäßige Wiederkehr von etwas Gleichem in gleichen Abständen«.

15 Vgl. Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Kampen auf Sylt 1934, S. 19.

16 Vgl. einerseits Maury Yeston, *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven 1976, S. 66, der das Metrum als »a constant rate within a constant rate« notwendig doppelwertig bestimmt, andererseits als Gegenposition William E. Benjamin, »A Theory of Musical Meter«, in: *Music Perception* 1 (1984), S. 371: »First, the determination of even one level of pulsation, which involves a regular cutting of time, must rest on a judgment that the points of cutting are in some sense strong points«. Der neue Mitspieler ist dabei die Neue Musik: Das Metrum einer einzelnen Punktreihe erscheint hinreichend, wenn diese extern (z.B. durch ein Metronom) als Orientierung auf eine in sich »rhythmuslose« Musik projiziert wird.

17 Vgl. zur Konstanz dieser Argumentation Meumann 1894, *Psychologie und Ästhetik des Rhythmus*, S. 15 sowie Theodor Lamm, »Zur experimentellen Untersuchung der rhythmischen Veranlagung«, in: *Zeitschrift für Psychologie*, Bd. 118 (1930), S. 210f.