

Academic Grooves

Heinrich Klingmann

„That’s an interesting point! Now let’s play it from the ninth.“ Diese Antwort erhielt ein Freund von mir, als er den renommierten Jazzsaxophonisten und Didaktiker Jerry Bergonzy zu Beginn einer Unterrichtsstunde danach fragte, ob die Erarbeitung von Improvisationsfähigkeit nicht auch etwas mit musikalischer Interaktion zu tun habe. Er wollte seine wertvolle Unterrichtszeit nicht zum wiederholten Mal damit verbringen, die Fertigkeit zu erarbeiten, bebop scales von unterschiedlichen Akkordfunktionen aus automatisiert spielen zu können. Rückblickend kann er die eingangs zitierte Antwort auf seine Frage gut nachvollziehen. Die message, dass musikalische Interaktion auf der Grundlage musikalischer Fertigkeiten vollzogen wird, und dass diese vorzugsweise in strukturierten Lehrgängen und durch hartes Üben erworben und verbessert werden, vertritt er heute selber. Klar ist, dass die Entwicklung strukturierter Lehrgänge und damit assoziierter Methoden einen tiefen Einblick in die Struktur einer Sache voraussetzt. In ihrem Bericht über die erste Jazz Education Conference der International Association of Schools of Jazz (IASJ), die im Jahr 2003 in Den Haag stattfand, zeichnen die Vertreter der Hochschule für Musik Luzern, Rainer Tempel und John Voirol, allerdings ein abschreckendes Bild von einer Jazzmethodik, die, informiert und bewährt, mit einem „durchschlagenden“ Geltungsanspruch auftritt.

„Sehr umstritten unter den Konferenzteilnehmern war dann Jamey Aebersolds Unterrichtsdemonstration. Mit einer jugendlichen Begabtenklasse des Haager Konservatoriums, welche noch nie improvisiert hatten, demonstrierte er seine Lehrmethode, die im wesentlichen daraus besteht, eine Tonleiter auf und ab zu spielen und dann mit dem Improvisieren zu beginnen. Es war erschreckend mit anzusehen, wie hart und rücksichtslos er diesen jungen Talenten seine Methode aufzuzwingen versuchte. Seine Demonstration ignorierte sowohl wesentliche musikalische Elemente der Improvisation als auch der pädagogischen Vermittlung [...].“ (Tempel/Voirol 2010)¹

1 Einen interessanten Kontrast zu dieser Beschreibung bietet eine kurze Äußerung von Walter Turkenburg (Executive Director der IASJ) zum selben Ereignis: „In the afternoon Jamey Aebersold worked with young teenage students who had never before improvised. Within minutes he had them going, much to the surprise of the players and audience.“ (Turkenburg 2010, S. 1)

Die aufgezeigte Spannung, die sich beim musikalischen Lehren und Lernen aus der Notwendigkeit ergibt, zwischen den Ansprüchen des Lerngegenstands, den Ansprüchen institutionalisierter Lehr-/Lernprozesse und den Ansprüchen auf ein selbstbestimmtes Lernen zu vermitteln, ist nicht prinzipiell, sondern nur individuell und situativ zu Gunsten der Lernenden aufzulösen (vgl.: Klingmann 2010, S. 375-376). Bei der pädagogischen Arbeit mit dem rhythmischen Aspekt von Jazz und Populärer Musik tritt in diesem Spannungsfeld ein zusätzlicher „Spieler“ auf den Plan, der sich u. a. darin äußert, dass die spezifische Qualität dieser Rhythmik, der Groove, sich im Gegensatz zu funktionsharmonischen Zusammenhängen in ihrer Eigengesetzlichkeit gegen eine rational geprägte Strukturierung sträubt. Dies ist der Kontext, in dem hier danach gefragt werden soll, welche Perspektiven wissenschaftlich begründetes Groove-Wissen eröffnet.

What is this thing called Groove?

Die Motivationen und Begründungen für eine wissenschaftlich-akademische Auseinandersetzung und Beschäftigung mit Grooves sind vielfältig. Von zentraler Bedeutung ist die enorme Verbreitung von „groove-based music“² und ihre hiermit verbundene gesellschaftliche und kulturelle Wirksamkeit, die sich für die beteiligten Individuen in einer unmittelbaren körperlichen Betroffenheit und den damit verbundenen sozialen Interaktionsangeboten zeigt. Groove aus einer wissenschaftlichen Perspektive in der Folge als kulturelles Phänomen zu betrachten, bedeutet daher die Auseinandersetzung mit einer musikkulturellen Praktik, die, gerade in ihrer körperlichen Unmittelbarkeit und Kontingenz, das traditionelle Ideal einer Alma Mater herausfordern muss, die „reine“, geistige Nahrung bietet, eine Distanzierung vom Reich der Praktik und der physischen Notwendigkeiten einführt und den Geist in Opposition zum Körper setzt.

Das Wort Groove bezeichnet im musikalischen Kontext eine rhythmische Qualität. Grooves entstehen im Medium rhythmisch-musikalischer Kommunikation auf der Grundlage emotional intonierter Interaktionsprozesse. Diese werden in Form einer kontextabhängigen und praktikablen Auslegung von inkorporierten Spielregeln vollzogen, beinhalten eine Synchronisierung zyklisch wiederholter Bewegungsmuster und zielen beim Rezipienten auf körperlichen Mitvollzug und „pendular motions“; dies steht im Gegensatz zur gestischen Ausdrucksbewegung des Rhythmus in der abendländischen

Opusmusik (vgl.: Klingmann 2010, S. 39, S. 163-165). Gelingende Groovegestaltung zeichnet sich dadurch aus, dass ein Zustand intuitiven Verständnisses erreicht wird, bei dem aus der wechselseitigen Interaktion eine gemeinsame Aktion im „Jetzt“ wird, die eigenständige, rhythmisch vermittelte Emotionen hervorbringt (vgl.: Klingmann 2010, S. 279). Die sich ergebenden rhythmischen und rhythmusbezogenen Gestaltungen und die mit ihnen assoziierten (Körper-)Gefühle stellen einen fundamentalen Parameter bei der Bewertung Populärer Musik dar. Hieraus ergibt sich auch die Rede von der „groove-based music“, die hier als Groovemusik bezeichnet wird.

Groovemusik ist bereits und wird in fortschreitendem Maße in die akademische Ausbildung in Deutschland integriert. Dieser Weg wird im Umfeld der Populären Musik, z. B. in der Ausbildung von Instrumentalisten und Instrumentalpädagogen, seit Jahren auf breiter Front beschritten.³ Problematisch ist die wissenschaftlich-theoretische Fundierung und Legitimierung dieser Arbeit. Dies kann man u. a. daran ablesen, dass die Tatsache, dass Musik grooven kann und je nach Stilistik sogar grooven muss, bislang in der Musikwissenschaft kaum beachtet wurde. Unklar ist aus musikwissenschaftlicher Perspektive auch, ob der Groovebegriff als Bezeichnung für eine spezifische musikalisch-rhythmische Qualität überhaupt „systematisch“ weiterführend ist (vgl.: Pfeleiderer 2006, S. 301). Dass dieser Umstand Auswirkungen auf die Integration bzw. auf die Integrierbarkeit von Groovemusik in die von der abendländischen Geistesgeschichte geprägten Akademien hat, liegt auf der Hand (vgl. z. B.: Smit 2004).

Beispielhaft für die Skepsis vieler musikpädagogisch tätiger Jazzmusiker gegenüber einer systematisch begründbaren und planbaren Lehre in Bezug auf den Jazz und seine Rhythmik kann hier Christoph Spendel (Musikhochschule Frankfurt a. M.) auszugsweise zitiert werden, der mit folgenden Worten den Erwerb einer Jazz-Improvisations-Klavierschule empfiehlt:

„Most Jazz improvisation books don't build up a healthy relationship to the magma of Jazz – the rhythm – [...]. One is highly aided in coming a bit closer to the core of Jazz improvisation which is practically almost unlearnable.“ (Spendel 2004)

2 Zur Verwendung dieses Begriffs, vgl. z. B.: Iyer (2002), Klingmann (2010)

3 Ich selbst erlebe die Integration des Grooves in Musikhochschulen seit der Aufnahme meines Jazz und Populärmusikstudiums mit dem Hauptfach (Latin) Percussion im Jahr 1993. Ab dem Jahr 1998 bis heute war ich durchgehend an unterschiedlichen Hochschulen als Musikpädagoge/Dozent tätig.

Tempel und Voirol (2010) vermissen außerdem ausdrücklich wissenschaftliche Konzeptionen, die „Ansätze zur Überwindung des Grabens zwischen rein wissenschaftlicher und angewandter, praxisorientierter Forschung im Bereich Jazz aufzeigen“. Meiner Erfahrung nach werden die auf der Grundlage musikwissenschaftlich oder musiksoziologisch/kulturwissenschaftlich orientierter Forschung erarbeiteten Ergebnisse in Bezug auf die Populäre Musik und ihren Groove von den Praktikern bislang häufig entweder für irrelevante Kleinigkeiten bzw. isolierte Teilaspekte gehalten, die sowieso schon alle „gewusst“ haben, oder als abgehobenes „Gelaber“ identifiziert, das keinen praktischen Nährwert hat. Tempel/Voirol (2010) berichten allerdings auch von den folgenden, grundsätzlicheren Bedenken gegenüber einem akademischen Jazz und Groove:

„Es stellte sich die grundsätzliche Frage, ob der Jazz inzwischen zu einer Musikform geworden ist, welche durch die Anhäufung von rein handwerklichem, musikgeschichtlichem und -theoretischem Wissen und Können erlernbar ist, oder ob Jazz grundsätzlich nicht immer noch eine von Neugier und Mut zum Risiko geprägte Lebenshaltung ist.“

„Groove“ wird hier nicht direkt angesprochen, schwingt aber als Einstellung mit, als ein Lebensgefühl, geprägt von Freiheit und Mut zum (Gestaltungs-)Risiko – bzw. dem Mut, ein neues „Spiel“ zu spielen oder „Spielregeln“ zu modifizieren. Die hier gewählte Überschrift, „Academic Grooves“, kann damit auf zwei unterschiedliche Bedeutungszusammenhänge bezogen werden:

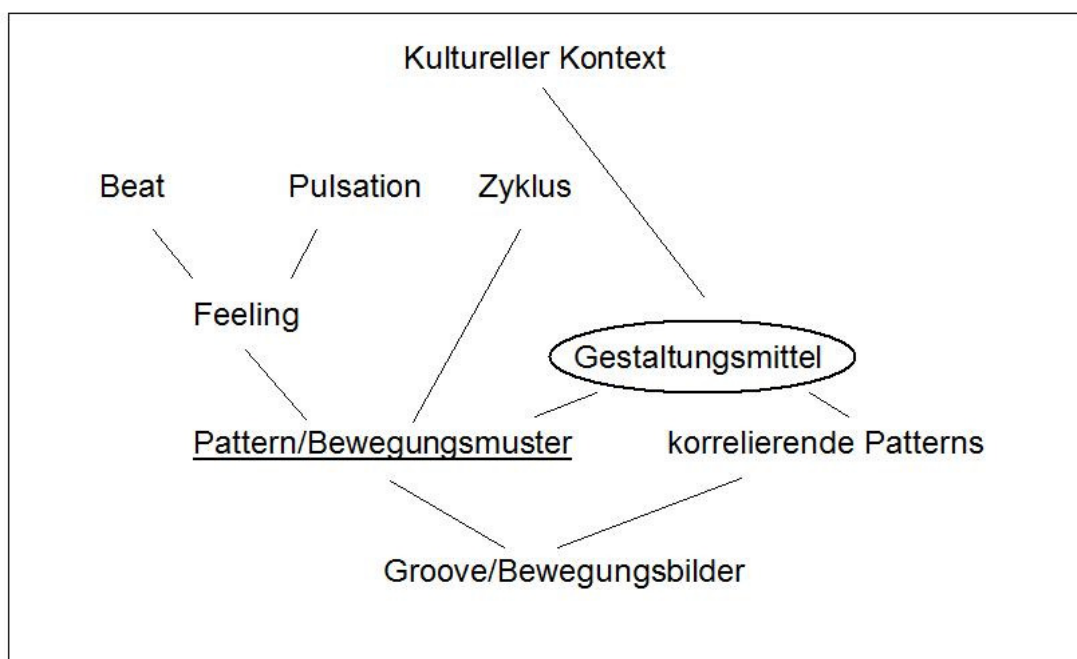
- Grooves als im engeren Sinne musikalisch-rhythmische Gestaltungen, wie sie z. B. an den Musikakademien gespielt und vermittelt bzw. erfahren und erlernt werden und
- Groove als Lebenseinstellung und Lebensgefühl, als vibe oder als feeling bzw. als (Jazz-)Atmosphäre (vgl.: Berendt 1962), von der soziale Handlungssituationen (inkl. des Musikmachens und des Musiklernens und -lehrens) geprägt werden

In diesem zweiten Sinne äußern sich auch Jazzkritiker skeptisch über die Segnungen akademisch geprägter Jazzpädagogik. Und so können wir z. B. in dem „Jazzbuch“ des Jazzjournalisten, Jazzförderers und Jazzexperten Joachim-Ernst Berendt (1922-2000), das seit der Mitte der 1980er Jahre von Günther Huesmann überarbeitet und fortgeführt wird, unter Bezug auf die Arbeit an Hochschulen wie dem Berklee College of Music in Boston (USA) folgende Einschätzung finden:

„Was einst die Bebop-Neuerer – nächtelang in Clubs sitzend und Platten immer wieder hörend – überwiegend oral und intuitiv lernten, das eignen sich heute viele junge Musiker rational an – und so klingt es dann auch: gelehrig und fleißig, sehr sauber und technisch geradezu verblüffend brilliant, aber mit wenig Gefühl und Expression.“ (Berendt 1991, S. 78)

Der mit diesem Zitat nahe gelegte Gegensatz zwischen technischer Brillanz und Gefühl bzw. Emotion, der ein normativ-ästhetisch begründetes Argument darstellt und als Gegenreaktion auf die normativ-ästhetisch begründete Abwertung der in technischen Fragen vermeintlich nachlässigeren „leichten Muse“ durch die technisch anspruchsvolle Kunstmusik gelesen werden kann, soll hier nicht diskutiert werden. Stattdessen wird im Folgenden ein Groove-Strukturmodell vorgestellt, das sich dazu eignet, zunächst einmal rational begründete Einblicke in die Struktur der „Sache“ Groove zu gewinnen sowie Forschungsergebnisse einzuordnen und sie auf ihre (lebens-)praktische Relevanz hin zu befragen. Vor diesem Hintergrund kann dann in einem nächsten Schritt gefragt werden, ob und wie bzw. unter welchen Voraussetzungen eine *dieser* Sache bzw. den erarbeiteten Sichtweisen angemessene, anspruchsvolle akademische Aneignung planbar ist.

Groovestruktur
(vgl.: Klingmann 2010, S. 207, S. 219, S. 381)



Tatsächlicher Ausgangspunkt der musikalischen Praktiken, in denen Grooves entstehen können, ist das Spielen von Patterns. Rhythmische Patterns sind in Groove-Kontexten auf unterschiedliche strukturelle Bedingungen bezogen, deren Ausgestaltung von kulturell bestimmten Spielregeln, Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen geprägt werden. Der eigentliche Ort, an dem Grooves *hergestellt* werden, entsteht in der Anwendung von Gestaltungsmitteln, die zwischen *Struktur* und *Kontext* angesiedelt sind. Die hier gewählte Darstellung einer Tiefenstruktur, deren Bestandteile *in gegenseitiger Abhängigkeit* Grooves hervorbringen können, stellt eine (Re-)Konstruktion dar und bezieht sich in wesentlichen Teilen auf Begriffe, die in der afrikanistischen Musikethnologie erarbeitet wurden (vgl.: Klingmann 2010, S. 182-207). Die dort vorherrschende kulturessentialistische und strukturalistisch geprägte Erforschung „typisch“ afrikanischer Musik beschäftigt sich u. a. mit der Untersuchung afrikanischer „Systeme des timings“ (Kubik 1988, S. 71) und hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese in ihrer Eigengesetzlichkeit zu erforschen, womit auch (rhythmische) Wurzeln der afroamerikanischen Musizierpraktik freigelegt würden.

Der amerikanische Begriff „Groove“ findet in der „afrikanischen Ethnomusikologie“ (vgl.: Kubik 2008) bislang kaum Verwendung. Eine in dieser Hinsicht weiterführende Ausnahme bietet eine aktuelle Veröffentlichung von Rainer Polak (2010), dessen Arbeit an der Schnittstelle von Ethnomusikologie und systematischer Musikwissenschaft computergestützte Musikeditionsverfahren nutzt, um die Eigenständigkeit afrikanischer Rhythmusgestaltungen nachzuweisen – jenseits der Vorstellung einer Abweichung von ihnen unterlegten äußerlichen Normen. In der US-amerikanischen „ethnomusicology“ wird der Groove-Begriff seit den 1990er Jahren prominent von Charles Keil und Steven Feld (1994) verwendet.⁴ In thematischer Nähe zu den cultural studies (vgl.: Moebius 2009, S. 119-122, S. 192) und zugleich in Abgrenzung von diesen (vgl. Keil/Feld 1994, S. 20-21) wenden sie sich mit einer Betonung musikkultureller Praktiken, die als „out of time“ und „out of tune“ (Keil 1994, S. 96), als „participatory discrepancies“ (ebd.)⁵ und als

4 Eine Zusammenstellung von unterschiedlichen Groove-Definitionen findet sich in: Klingmann (2010, S. 430-431), vgl. auch: Keil (2006)

5 „The Participatory Discrepancies or PDs are measurable differences or discrepancies in attack points and release points along a time continuum. A bass player plucks a string at a particular point in time and may touch/muffle/stop a string before plucking it again; these startings and stoppings can be measured to the millisecond and compared with a metronome and/or a drummer's tap on a ride cymbal to say with some confidence that a particular pluck is consistently ahead of or behind the click of the metronome, ahead of or behind the drummer's tap. The drummer and bassist are consistently in

„in synchronie while out of phase“ (Feld 1994, S. 119-121) beschrieben werden, afro-amerikanischer populärer Musikkultur zu. Und sie verstehen ihre Forschungen ausdrücklich auch als politisch motiviertes und auf kulturelle Veränderungen bzw. Gestaltung zielendes Programm (Keil/Feld 1994, S. 13-15, S. 19-20). Zentraler Ausgangspunkt ist hierbei eine Anerkennung des ethischen sowie des künstlerisch-ästhetischen und emotionalen Wertes expressiver Körperlichkeit (vgl. z. B.: Keil 1994, S. 98; Keil 1995, S. 4-5, S. 12; Fuhr 2007, S 112-115).

Dass es sich bei Groovemusik um körperliche Musik handelt, umschreibt der empirisch arbeitende Musikwissenschaftler Guy Madison wie folgt:

„There is a quality of music that makes people tap their feet, rock their head, and get up and dance. For some music, such as jazz and various kinds of dance music, this is perhaps the most essential feature.“ (Madison 2006, S. 201)

Für solche Musiken können Patterns als zyklisch wiederholte Bewegungsmuster beschrieben werden, die mit Bewegungsgefühlen assoziiert sind und mit einem bestimmten feeling gespielt werden (vgl. z. B.: Klingmann 2010, S. 139-161). Im Folgenden werden ausgewählte Beispiele dafür skizziert, wie die Anwendung von Gestaltungsmitteln, die auf musikalisch-rhythmische Patterns bzw. auf hörbare Bewegungsmuster⁶ bezogen sind, auf unterschiedlichen strukturellen Ebenen die Groovegestaltung und -rezeption bestimmen. Es werden folgende Ebenen unterschieden:

1. Gestaltungsmittel auf der Ebene einzelner Patterns als Muster im zeitlichen Verlauf
2. Gestaltungsmittel in Bezug auf die Auswirkung auf andere Patterns
3. Gestaltungsmittel auf der Ebene von Bedeutungszuschreibungen

Bei der folgenden Skizzierung einzelner Gestaltungsmittel handelt es sich um eine separate Betrachtung einzelner Bedeutungsschichten eines multidimensionalen Phänomens. Ich vertrete also ausdrücklich nicht die Auffassung, dass man beispielsweise das

synchrony with each other, but they are also consistently discrepant, different, slightly out of phase or in and out of phase with each other [...].“ Keil (2006)

6 Kubik (1988, S. 44) spricht beispielsweise davon, dass in Afrika „Musik“ als „auditive Dimension unhörbarer Bewegungsstrukturen“ aufzufassen sei.

feeling eines Patterns in einem komplexen Groove verändern kann, ohne dass dies Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Interpretation korrelierender Patterns hat. Auch erlaubt der hier gesteckte Rahmen lediglich eine überblicksartige Darstellung mit dem Ziel, Grundlinien heraus zu arbeiten, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben.

Zu 1.: Feelings

Die Fähigkeit, rhythmische Patterns „con filin“ (vgl.: Washburne 1998) spielen zu können, setzt zunächst einmal die Fähigkeit voraus, überhaupt ein Pattern so zu realisieren, dass es als wiederkehrende Gestalt identifizierbar wird. Es verwundert daher nicht, dass der Schlagzeuger und WDR Jazzpreisträger des Jahres 2009, Jonas Burgwinkel, in einem Interview im Rahmen eines Radiobeitrags zu den Aktivitäten des „Groove Research Institutes“ auf die Frage, was er unter Groove verstehe, antwortet:

„Man kann sagen: es groovt nur, wenn es wirklich tight gespielt ist, also ohne Abweichungen, ganz genau und mathematisch, aber dann hört man sich James Brown 60er Jahre Schlagzeuger an, die sind absolut nicht genau, aber es groovt höllisch. Es ist echt ein sehr komplexes Thema, wenn ich so darüber nachdenke. Das zu analysieren, puhh, da weiß man nicht, wo man anfangen und aufhören soll.“ (Wellendorf 2010, S. 1)

Wir kommen hiermit zu einer kurzen Auflistung und Erläuterung einzelner Gestaltungsmittel:

1a) Spezifische Unterteilungen des Beat/Pulsationsgestaltung

Es ist geradezu ein Allgemeinplatz, dass rhythmische Gestaltungen im Allgemeinen und Grooves im Besonderen im Gegensatz zu harmonischen oder melodischen Sachverhalten mit dem herkömmlichen abendländischen Notationssystem nicht bzw. nur sehr rudimentär notiert werden können. In der Musikwissenschaft hat man diesen Umstand dadurch beschrieben, dass man von systematischen Abweichungen (SYVAR)⁷ von einer gleichmäßigen und mathematisch exakten Einteilung der metrischen Struktur spricht. Bei der Untersuchung afrikanischer Musik wird in der Musikwissenschaft in der Regel von einem metrischen System ausgegangen, bei dem drei hierarchisch angeord-

7 „The general hypothesis is that live music performance shows various deviations or systematic variations (SYVAR) in relation to a ‚mechanical norm‘.“ Gabrielson (1986, S. 155)

nete Ebenen unterschieden werden. Die Pulsation, der Beat und der Zyklus (vgl.: Polak 2010 [6]). Die stiltypische Gestaltung der den Beat unterteilenden Pulsation war in den vergangenen Jahren Gegenstand einer Reihe von empirischen Untersuchungen unter der Überschrift „expressive timing“. Allgemein bekannt ist die Frage, ob ein swing-feeling von einer bestimmten, messbaren und allgemeingültigen lang-kurz-Gestaltung der Pulsation abhängig ist (vgl.: Klingmann 2010, S. 46-55). Auf der Grundlage empirischer Analyse von Pulsationsgestaltungen einzelner Instrumente in unterschiedlichen Stilistiken können zusammenfassend folgende Erkenntnisse formuliert werden (vgl. Klingmann 2010, S. 78):

- Eine Pulsationsgestaltung zeichnet sich dadurch aus, dass systematische Abweichungen von der exakt gleichmäßigen Unterteilung eines konstanten Beat auftreten.
- Die Interpretation aller zyklisch wiederholten Patterns eines Grooves ist auf eine stiltypische Pulsationsgestaltung bzw. die stiltypische Mischung unterschiedlicher Pulsationsgestaltungen bezogen.
- Pulsationsgestaltungen weisen einerseits stiltypische Merkmale auf, sind aber gleichzeitig auch individuell sowie von dem jeweils gespielten Pattern und von ihrer Funktion im Ensemble (Soloinstrument, Rhythmusgruppe) geprägt.
- Die Pulsationsgestaltungen unterschiedlicher Individuen innerhalb eines Ensembles sind aufeinander bezogen.
- Pulsationsgestaltungen sind tempoabhängig.
- Pulsationsgestaltungen können z. B. als „performance model“ oder als „groove-template“ von Computerprogrammen „authentisch“ simuliert werden.

Polak (2010) kommt in seinen Untersuchungen zu dem Ergebnis, dass die bisherige Auffassung, es handle sich bei Pulsationsgestaltungen um expressive „Abweichungen“, zumindest für die von ihm untersuchten Djembe-Stilistiken aus Mali nicht zutreffend ist. Pulsationsgestaltungen wären aus seiner Perspektive wohl eher als rhythmische Modi analog zu Skalen zu verstehen, die einzelnen Stilen zugeordnet sind und diese charakterisieren. Für ihn fallen „rhythmic feel“ und „meter“ in einem „pulse-based metric feel“ zusammen. Die Gestaltungsgrundlage für expressives timing, das der Gestaltung zugrundeliegende metrische Gefühl, ergibt sich dann aus der stiltypischen Gestaltung der den Beat unterteilenden Pulsation, die von Polak als „pulse“ bezeichnet wird.

1b) Expressives timing auf Pattern-Ebene

Patterns, die auf der Grundlage einer stiltypischen Pulsationsgestaltung gespielt werden, werden nicht immer *tight* gespielt, in dem Sinne, dass sie einer Pulsationsgestaltung exakt entsprechend gespielt würden. Ein bekanntes Beispiel ist die afrokubanische Musik mit dem ihr eigenen „eigenen feel“. Die Möglichkeit, in der afrokubanischen Musik zwischen unterschiedlichen Beatunterteilungen zu wechseln, wird von Maturano (2000, S. 25) als verwobenes Gefühl mit dem Begriff „interweaving feel“ beschrieben. Er liefert uns mit seinem „Relayed Time Shifting“ Konzept einen rational nachvollziehbaren Zugang zu diesen „Abweichungen“ und vermeintlich irrationalen Timinggestaltungen.⁸ Maturano entwickelt seine Überlegungen und die darauf bezogenen Übungen aus dem Umstand, dass die Phrasierung in der afrokubanischen Musik nicht immer eindeutig als *alla breve* oder *6/8-feeling* identifiziert werden kann.

„How do you get that ‚special‘ feel? What is all that ‚stuff‘ you’re playing? Where is the ‚1‘? These are questions most often asked by musicians wanting to learn Latin styles. The answer is fairly simple: Understand 6/8 and how it relays its vocabulary to cut time.“
(Maturano 2000, S. 24)

Maturanos Zugang zum „Latin phrasing“ beruht darauf, dass er Patterns wechselnd in den Taktarten *alla breve* und *6/8* spielt und zunehmend an der Grenze zwischen den

8 In der afrikanistischen Musikethnologie herrscht die Auffassung vor, dass eine gleichmäßige Unterteilung des Beat Musikern als entscheidendes Orientierungsmittel für ein exaktes Spiel dient. Bezeichnungen für diese kleinste metrische Ebene lauten beispielsweise „fastest pulses“, „equal-pulse base“, „density referent“, „valeurs opérationnelles minimales“ oder „Elementarpulsation“ (vgl.: Polak 2010 [5]). Kubik (1988, S. 77) bezeichnet die „Elementarpulsation als primäre Bezugsebene des *timing* in afrikanischen wie afroamerikanischen Musikkulturen“ und beschreibt ihre Bedeutung wie folgt: „Mit Ausnahme völlig irrationaler Off-beat-Phrasierungen durch *Retardierung* oder *Antizipation* [...], wie sie gleichfalls in zahlreichen afrikanischen Musikkulturen – wie es scheint, besonders in den Musikkulturen des westlichen Sudans (Senegal, Mali, Burkina Faso, Niger) – vorkommen, fallen Off-beat-Akzente nicht einfach irgendwo zwischen den Beat-Stellen, sondern genau mit Elementarpulsen zusammen.“ (ebenda) In einer neueren Veröffentlichung erweitert Kubik dieses starr erscheinende Pulsationskonzept allerdings und stellt unter Bezug auf die rhythmische Gestaltung im Jazz fest: „Man spielte somit nicht nur ‚off-beat‘ im Sinne von Richard A. Waterman, sondern manipulierte auch die Elementarpulsation. Man kann sie – in der Regel durch irreguläre – melodische Akzente bestätigen, aber auch überlagern, hinter ihr herschleppen. Eine dieser Techniken ist die bereits erwähnte *Retardierung* ganzer Phrasen um einen Minimalwert [...].“ Kubik (2008, S. 190)

Taktarten zu einem verwobenen Gefühl kommt, in dem dieser Wechsel nicht mehr von Pattern- oder Taktgrenzen abhängt. In der Zeitschrift *Drums&Percussion* finden wir folgende grafische Darstellung der hiermit angesprochenen Verflechtung unterschiedlicher Pulsationen.



Notenbeispiel aus: Maturano (2001, S. 118)

Die hier dargestellte Elastizität auf der Ebene der Beatunterteilung ermöglicht es, durch eine eigenständige Interpretation der Pulsation Gestaltungsakzente zu setzen und auf solche zu reagieren, bzw. sich in die gruppen- und situationsspezifische Interpretation eines Grooves zu integrieren (vgl. auch: Klingmann 2010, S. 48, S. 213-215). Stanton Moore (2005) demonstriert in einer Unterrichts-DVD, dass ein wesentlicher Bestandteil der stiltypische Interpretation beim Second Line-Drumming darin besteht, das kubanische 2-3 Clave-Pattern so zu interpretieren, dass die Pulsationsgestaltung zwischen geraden Achteln („straight feel“) und ternären Achteln („swing feel“) „schwimmt“. Eine mögliche Erklärung für das oben zitierte Erstaunen von Jonas Burgwinkel über die Spielweise der Schlagzeuger im Funk könnte vor diesem Hintergrund darin bestehen, dass die Schlagzeuger Clayton Fillyau und Clyde Stubblefield die Spielweise des Second Line-Drumming in den Funk James Browns eingebracht haben (vgl.: Pfeleiderer 2006, S. 294).

1c) Synchronisierte Phasenverschiebung

Charles Keil (1995, S. 8) weist darauf hin, dass Musiker beim Spielen eines Grooves in der Regel vor allem darum bemüht sind, zusammen zu spielen und nicht in erster Linie darauf achten, sich in ein andauerndes und absichtvoll gestaltetes rhythmisches Spannungsverhältnis zu ihren Mitmusikern zu begeben. Die bislang beschriebenen Mittel der Patterngestaltung werden ohnehin in der Regel nicht in einer rational gesteuerten Weise zur Grooveproduktion eingesetzt (vgl. auch: Kubik 2008). Dies wird u. a. auch darin deutlich, dass die von Keil befragten „groove experts“ häufig über die „Geheimnisse“ ihres Grooves keine Auskunft geben wollen oder können. Entscheidend scheint mir, dass der Austausch über Grooves einen Austausch über persönliche und subjektive

Wahrnehmungen und Empfindungen bedeutet. Diese sind in einer anderen „Welt“ angesiedelt als rationale Erklärungen, wie sie beispielsweise auf der Grundlage von Messergebnissen empirischer Forschung erfolgen.

Ein bekanntes Gefühl in einer Rhythmusgruppe ist die Wahrnehmung, dass ein Instrument „vorne“ oder „hinten“ spielen kann. Eine grundlegende Untersuchung zu diesem Gestaltungsaspekt stammt von Prögler (1995), der nachprüfte, ob das Swing-Phänomen messbar davon geprägt ist, dass Schlagzeuger und Bassist systematische Abweichungen von einem gemeinsamen Beat erzeugen, ob also der Bassist beispielsweise verlässlich „hinten“ dem Schlagzeuger bzw. dem von ihm realisierten Beat spielt. Dieses Gestaltungsmittel wird von mir als synchronisierte Phasenverschiebung bezeichnet (vgl.: Klingmann 2010, S. 54, S. 56). Ein Beispiel für asynchrone Phasenverschiebungen ist die Komposition „Drumming“ von Steve Reich, bei der Patterns immer wieder kontinuierlich gegeneinander verschoben werden. Als Ergebnisse wissenschaftlicher Analysen von synchronisierten Phasenverschiebungen einzelner Instrumente in unterschiedlichen Stilstiken (vgl.: Klingmann 2010, S. 54-60) können zusammenfassend folgende Aussagen formuliert werden (vgl.: Klingmann 2010, S. 78):

- Synchronisierte Phasenverschiebungen werden als Strukturelement von Instrumentalisten in einen Groove eingeführt, um ein Groovefeeling zu etablieren. Hierbei wird die eigene Stimme in einem Spannungsverhältnis in Bezug auf den Beat, bzw. in Bezug auf weitere Instrumentalisten erlebt.
- Die synchronisierten Phasenverschiebungen sind sowohl vom Instrument und seiner Funktion innerhalb eines Ensembles als auch individuell geprägt. In Jazz-Ensembles scheint beispielsweise eine deutliche Tendenz zu bestehen, dass der Bass (im Durchschnitt) „hinten“ dem Schlagzeug spielt. Dies kann aber nicht als Grundvoraussetzung für die Herstellung eines Swingfeelings gelten, da in Einzelfällen und situationsbezogenen Abweichungen von dieser Regel nachweisbar sind.
- Individuell geprägte Verschiebungen interagieren miteinander, beeinflussen sich gegenseitig. Es wurden unterschiedliche Interaktionen sowohl innerhalb der Rhythmusgruppe (Schlagzeug, Piano, Bass) als auch im Verhältnis zwischen Solist und Rhythmusgruppe bzw. dem Schlagzeug nachgewiesen.

Die bisher beschriebenen Gestaltungsmittel bezogen sich auf Patterns als zyklisch wiederholte Bewegungsmuster im zeitlichen Verlauf. Mit der in 1c erläuterten Möglichkeit, ein Pattern im Verhältnis zum Beat und damit auch im Verhältnis zu anderen Patterns

zu verschieben, hat sich der Fokus der Betrachtung zu verlagern begonnen – von der Darstellung von Gestaltungsmitteln für einzelne Patterns weg, hin in Richtung der vielfältigen Beziehungen, die zwischen Patterns entstehen, wenn diese, eingebettet in eine gemeinsame und übergeordnete Struktur, zyklisch wiederholt werden. In der Musikwissenschaft wird dieser Groove-Aspekt unter unterschiedlichen Begriffen diskutiert (vgl.: Klingmann 2010, S. 204-205). Ich verwende für diese Zusammenhänge den von Volker Schütz (1992, S. 37) geprägten Begriff der „Korrelationsrhythmik“, da er der essentiellen Bedeutung der sich ergebenden Abhängigkeiten und Kommunikationsmöglichkeiten für die Realisierung und die Rezeption von Grooves in besonderem Maße gerecht wird.

Zu 2: Korrelationen

In seiner im Jahr 1979 als Monographie erschienen Dissertation mit dem Titel „African Rhythm and African Sensibility“ formuliert John Miller Chernoff als grundlegendes Strukturmerkmal: „[...] in African music *there are always at least two rhythms going on.*“ (Chernoff 1979, S. 42, Hervorh. im Orig.) Dies bedeutet, dass in Musik, die in der Tradition afroamerikanischer Rhythmusgestaltung vollzogen wird, zusätzlich zu der Gestaltung einzelner Patterns im zeitlichen Verlauf gleichzeitig die (Bewegungs-)Energien unterschiedlicher rhythmischer Muster oder Gestalten, die mit verinnerlichten Bewegungsgefühlen verbunden und in Bewegungsmustern gespeichert sind, aufeinander treffen und immer wieder neu ausbalanciert werden müssen. In diesem Zusammenhang scheint mir eine Rhythmusdefinition von John Dewey erhellend und weiterführend:

„[...] ein Rhythmus bringt beständige Variation mit sich. Nach der Definition von Rhythmus als geordneter Variation einer Manifestation von Energie ist die Variation nicht nur ebenso wichtig wie die Ordnung; sie ist vielmehr ein unerlässlicher Koeffizient einer ästhetischen Ordnung. Je größer die Variation, desto interessanter der Effekt, vorausgesetzt, die festgesetzte Ordnung wird beibehalten [...].“ (Dewey 1988, S. 190)⁹

2a) Variation durch melorythmische Gestaltung

Gehen wir von einer musikalisch-rhythmischen Situation aus, in der zwei Patterns

9 Die Vorstellung, dass diese Rhythmusdefinition für (afroamerikanische) Grooves nicht anwendbar sei, weil es sich dabei um ein monotones, redundantes und ungestaltetes Getrommel handle, ist bei Dewey nicht zu finden. Er stellt u. a. fest, „[...] dass in der Tat die primitiven Rhythmen wie die afrikanischer Neger subtiler variiert werden, d. h. weniger einförmig sind als die Musik zivilisierter Völker [...].“ Dewey (1988, S. 193)

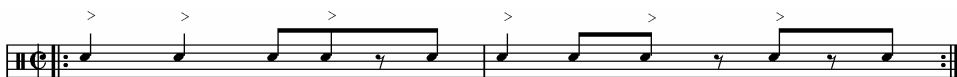
gleichsam ineinander verzahnt sind, sich gegenseitig ergänzen und gemeinsam ein neues Pattern entstehen lassen, das vom Rezipienten als eigenständiges Pattern wahrgenommen werden kann, ohne dass es von einem der Musiker gespielt wird. Insbesondere bei Trommeln, die unterschiedlich klingen, entsteht dieser Effekt sehr häufig. Man beginnt dann, aus den einzelnen Tönen unterschiedlicher Trommeln eine „Melodie“ zu konstruieren. Wenn diese neue „melorhythmische“¹⁰ Gestalt nun durch mehrmalige Wiederholung der Patterns als Orientierungs- und Ordnungsanker der Wahrnehmung etabliert wurde, haben auch kleine Veränderungen in der rhythmisch-klanglichen Gestalt einzelner Patterns Auswirkungen auf die (Re-)Konstruktion des Patterngefächts. In traditionellen Rhythmen wie der afrokubanischen Rumba sind die Variationsmöglichkeiten der einzelnen Patterns geregelt und es existieren immer einzelne Stimmen, die die ursprüngliche Ordnung aufrecht erhalten.

2b) Akzentuierungen

Eine weitere Möglichkeit Patterns zu variieren besteht darin, einzelne Schläge zu akzentuieren. Als Beispiel hierfür kann das Cascara-Pattern dienen, welches in einem Salsastück an den Timbaleskesseln gespielt wird. In seiner grundlegenden Form hat dieses Pattern folgende Gestalt.



Durch die folgende stiltypische Akzentuierung wird das Pattern mit einer zusätzlichen rhythmischen Information aufgeladen.



Es werden die beiden Einzelschläge und jeweils der zweite Schlag der Doppelschläge akzentuiert. Kubik (1988, S. 97 f.) spricht in diesem Zusammenhang auch von „Timbre-

¹⁰ „Melorhythmus“ ist ein musikethnologischer Begriff zur Bezeichnung der Gestaltung eines rhythmischen Patterns unter Anwendung unterschiedlicher Tonhöhen und Klänge. Eine griffige Definition findet sich bei Konaté/Ott (1997, S. 33): „Melorhythmus‘ besteht darin, dass sich Trommeln in ihrem Klangcharakter – vor allem auch in ihrer ‚Klanghöhe‘ – unterscheiden, und dass man auf einer und derselben Trommel durch Wechsel der Spieltechnik unterschiedliche Klanghöhen erzeugen kann.“ Vgl. auch: Klingmann (2010, S. 150, S. 210-211)

Sequenzen“¹¹. Durch die akzentuierte klangliche Artikulation des Patterns, die in Analogie zu einem akzentuierten mündlichen Vortrag zu verstehen ist, entsteht innerhalb desselben eine zweite rhythmische Schicht mit folgender Gestalt.



Dieses Pattern wiederum kann beispielsweise für den Congaspieler oder für den Pianisten einen Ausgangspunkt bzw. einen Anlass für die Veränderung der eigenen Akzentuierungen bieten. In jedem Fall hat eine derartige Veränderung in der Akzentstruktur eines Patterns Auswirkungen auf den Gesamtgroove und zwar sowohl auf das Spielgefühl derjenigen, die ihn spielen, als auch für diejenigen, die sich mit ihm synchronisiert haben und die mit der veränderten Akzentuierung neue Wahrnehmungs- und Synchronisierungsangebote erhalten. Vergleichbar mit dem Cascara-Pattern wird beispielsweise das Gitarrenriff eines Popstücks nicht nur von seiner grundlegenden rhythmischen Gestalt, sondern ebenso von seiner Akzentuierung bzw. der Modifikation derselben geprägt und kann damit auch entsprechende Interaktionsangebote senden.

2c) Metrische Modulation

Ein wichtiges Gestaltungsmittel beim Solospiel in groovemusikalischen Kontexten sind die an anderer Stelle ausführlich dargestellte partielle rhythmische und metrische Modulation (vgl.: Klingmann 2010, S. 144 ff., S. 152 ff.). In der Timbalesschule von Tito Puente (Puente/Payne 2000) finden wir ein Beispiel, wie eine partielle, von einem Pattern in Relation zu einem Patterngeflecht durchgeführte metrische Modulation aus der Variation des folgenden Patterns entstehen kann.



Notenbeispiel aus: Puente/Payne (2000, S. 147), obere Zeile = hohe Trommel/„macho“, untere Zeile = tiefe Trommel/„hembra“

11 „Auch beim Spiel afrikanischer Felldrums vollzieht sich die wichtigste Dimension des musikalischen Denkens der Ausführenden im klanglichen Bereich; denn es werden nicht einfach ‚Rhythmen‘ geschlagen, sondern organisierte Timbresequenzen.“ Kubik (1988, S. 98)

Puente bezeichnet dieses Pattern als Offbeat-Pattern und empfiehlt es als mögliches Ausgangspattern für die Gestaltung eines Timbalessolos. Betrachten wir die Gestalt dieses Patterns, so fällt seine enge Verwandtschaft zum Cascara-Pattern auf. Verschiebt man das erste Achtel im zweiten Takt von der Zählzeit 1u auf die Zählzeit 1, so erhält man das 3-2 Cascara-Pattern¹².

Im Folgenden stellt Puente eine Auswahl von 26 „3-Beat Figures“ vor, die sämtlich darauf beruhen, dass sie sich auf einen Beat beziehen, der entweder aus einer Pulsation von drei Achteln (= punktierte Viertel) oder aus einer Pulsation von sechs Achteln (= drei Viertel) besteht. An dem folgenden Beispiel können wir nachvollziehen, dass dies zu einer dreitaktigen Zykluslänge führt.



Notenbeispiel aus: Puente/Payne (2000, S. 149)

Beginnen wir nun im zweiten Takt des Offbeat-Patterns mit dem zweiten Takt der vorgestellten „3-Beat Figure“, so spielen wir fast über die Dauer von zwei Takten rhythmisch identische Gestalten. Erst ab der Zählzeit Vier des zweiten variierten Taktes beginnt die Modifizierung der Patterngestalt, die bis dahin durch die neue Akzentuierung der „3-Beat Figure“ lediglich angedeutet wurde. Durch die Ähnlichkeit in der rhythmischen Gestalt der beiden Patterns kann nahtlos zwischen ihnen gewechselt werden, woraus sich die Möglichkeit der partiellen metrischen Modulation in einem Pattern, als Spannungsaufbau in Relation zu einem stabilen Groove, auf der Grundlage einer Patternvariation ergibt (vgl. auch: Klingmann 2010 S. 152-156).

Die bislang besprochenen Gestaltungsverfahren bezogen sich auf Möglichkeiten der Patterngestaltung, als Parameter, der *in der Tat* darüber entscheidet, ob ein Groove entsteht und was für eine Qualität er hat. Dabei wurden zwei Dimensionen unterschieden:

1. Patterngestaltung im zeitlichen Verlauf (diachron, horizontale Dimension)
2. Patterngestaltungen als Gestaltmodifizierung in Relation zu korrelierenden Patterns (synchron, vertikale Dimension)

¹² Man erhält das 3-2 Cascara-Pattern, wenn man das in 2b vorgestellte (2-3) Cascara-Pattern ab dem zweiten Takt spielt. Die Bezeichnungen „3-2“ und „2-3“ ergeben sich aus der Korrelation der Patterns mit dem Clave-Pattern. Vgl. auch: Klingmann (2010, S. 90 , S. 215-217)

Es folgt nun als dritte Dimension die Einbettung der Pattern- bzw. der Groovegestaltung in den kontingenten Raum sozialer Handlungssituationen.

Zu 3: Bedeutungszuschreibungen

Grooves werden in konkreten sozialen Handlungssituationen hergestellt, in denen handelnde Individuen verinnerlichte Wahrnehmungs-, Handlungs- und Deutungsdisposition situationsadäquat anwenden. In Bezug auf den praktischen Umgang mit den strukturellen Bedingungen der sich ergebenden Groovepraktiken halte ich es für weiterführend, von inkorporierten Bewegungsmustern, die zu ausdeutbaren Bewegungsbildern¹³ verschmelzen (Klingmann 2010, S. 139-161), als dem physisch-körperlichen „Ort“ der Grooveherstellung und -gestaltung auszugehen. Die vermeintlich „nur sinnlichen“ bzw. „sinnfreien“ Pattern- und Groovegestaltungen und die mit ihnen verbundenen Bewegungsgefühle und -energien sind aus dieser sozial-interaktiven Perspektive auf unterschiedlichen Ebenen mit Bedeutungszuschreibungen verbunden. Sie erscheinen als ein Mittel zur Gestaltung sozialer Handlungssituationen im Medium des Musikalischen.

3a) Patterngestaltung als Medium, das soziale Handlungssituationen herstellt und benötigt

Chernoff stellt zum Verhältnis von Struktur und Kontext in der von ihm erlebten und untersuchten afrikanischen Rhythmusgestaltung fest:

„The music works more by encouraging social interaction and participation at each performance than by affirming a fixed set of sanctioned conceptions or beliefs.“ (Chernoff 1979, S. 126)

Bereits zu Beginn seiner Untersuchung unterstreicht er die essentielle Bedeutung der aktiven Teilnahme aller am Musizierprozess Beteiligten für die Produktion und die Rezeption afrikanischer Musik, indem er hervorhebt: „ [...] without participation there is no meaning.“ (Chernoff 1979, S. 96) Groovegestaltung in der Tradition afroamerikanischer

13 Bewegungsbilder entstehen durch eine „Integration unterschiedlicher Bewegungsmuster in einem übergeordneten Bewegungsbild“ (Klingmann 2010, S. 149). Sie sind dem unmittelbaren Zugriff entzogen und können nur auf der Grundlage ästhetischer Erfahrung unterschiedlich ausgedeutet oder akzentuiert werden, als körper-bewusste Gestaltung der zugrunde liegenden Bewegungsmuster im Rahmen einer emotional intonierten Interaktion und Kommunikation in gemeinschaftlichen Gestaltungsprozessen.

Musizierweisen ist damit nicht unabhängig von dem Kontext zu verstehen, in dem sie vollzogen wird, bestimmt die soziale Handlungssituation und das feeling von dem diese geprägt wird doch die „Haltung“ mit der man sich begegnet.

Als grundlegende Ordnungsbedingung für die Gestaltung eines Grooves kann damit formuliert werden: Die gespielten Patterns müssen auf Interaktion gerichtet sein bzw. dafür offen sein. Im praktisch-musikalischen Umgang bedeutet dies, dass sich eine Patterngestaltung auf einen musikalischen Erfahrungshintergrund beziehen sollte, der von den potentiellen Interaktionspartnern voraussichtlich geteilt wird. Auf dieser Basis wird es möglich, Grooves als eine Weise der Welterfahrung zu erleben, die grundlegende soziale und emotionale Bedürfnisse von Menschen anspricht. Charles Keil verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „participation consciousness“ und spricht damit u. a. die Erfahrung an, sich selbst als Teil einer umfassenden Einheit zu erleben, sich unmittelbar mit seiner physischen, spirituellen und sozialen Umwelt verbunden zu fühlen (vgl.: Keil/Feld 1994, S. 22-24; Keil 1994, S. 97-98).

3b) Patterninterpretationen und -variationen als Verweise auf kulturelle Kontexte

Neben der allgemeinen und grundlegenden Bedingung, dass Patterngestaltungen für potentielle Interaktionspartner nachvollziehbar sein, bzw. Anknüpfungspunkte für deren Wahrnehmungs-, Handlungs- und Deutungsdispositionen bereitstellen müssen, können Patterngestaltungen sehr spezifische Bedeutungen beinhalten und auf bestimmte Stilstiken verweisen, die wiederum stilspezifische Antworten auf eine Patterngestaltung fordern. Zur Veranschaulichung dieses Aspekts kann wiederum das Cascara-Pattern dienen, das in dem Mamboteil eines Salsaarrangements in der Regel auf einem Becken in der bereits beschriebenen rhythmischen Gestalt gespielt wird, in einer afrokubanischen Rumba hingegen auf einem Holzblock bzw. mit einem Holzsound in der folgenden Form interpretiert wird (vgl.: Malable/Weiner 1990; Klingmann 2010, S. 212-213):



In der oberen Zeile wird die rechte, in der unteren Zeile die linke Hand dargestellt

Ein Timbalero, der diese Rumba-Patterninterpretation in einen Groove einführt, verweist damit auf einen traditionellen kulturellen Kontext und auf mit diesem Kontext verbundene musikalische Erfahrungen. Die Mitmusiker und die Rezipienten werden auf einen

spezifischen „Bauplan“ für die (Re-)Konstruktion von Erfahrungsräumen verwiesen, der zugleich einen Raum für weitere rumbabebundene Bedeutungszuschreibungen eröffnet.

3c) Patterns als Nachrichten/Signale

An anderer Stelle habe ich ausgeführt, dass musikkulturelle Praktiken von handelnden Akteuren geprägt sind, die Musiken als „situiertere“ Erfahrungen herstellen (Klingmann 2010, S. 276-280, S. 380). Die musikalischen Aktionen finden hierbei in einem Beziehungsgeflecht statt, in dem unterschiedliche Variablen interagieren. Individuen mit ihren Habituerungen treffen innerhalb kultureller Kontexte oder „Welten“ (vgl.: Klingmann 2010, S. 281-287) auf kulturell geprägte musikalische „Gegenstände“ bzw. auf Traditionen musikalischer Gestaltung. Wenn die Beteiligten sich in einer konkreten musikkulturellen Praktik auf einen geteilten Erfahrungshintergrund beziehen, so kann der musikalische Gegenstand als Spiel verstanden werden, das gespielt wird, auf der Grundlage bekannter und anerkannter Spielregeln, die von den handelnden Individuen im Rahmen ihrer musikalischen Erfahrung ausgelegt werden (vgl.: Klingmann 2010, S. 381). Auf dieser Grundlage kann z. B. als Spielregel vereinbart sein oder vereinbart werden, dass einzelnen Patterns oder Patterngestaltungen die Funktion zukommt, eine Signalfunktion zu übernehmen, um die gemeinschaftliche musikalische Gestaltung zu lenken. Ein beeindruckendes Beispiel für die Realisierung kulturell tradierter Groovekompositionen, die ihre konkrete Form auf der Grundlage von Patterns und Patternvariationen gewinnen, die als Nachrichten eingesetzt werden, sind Batarhythmen, die anlässlich der religiösen Feiern der afrokubanischen Santeriarreligion gespielt werden (vgl.: Amira/Cornelius 1999; Klingmann 2010, S. 113-116).

Die zuletzt durchgeführte Darstellung von Patterngestaltungen auf der Ebene von Bedeutungszuschreibungen ließ deutlich werden, dass es sich bei Grooves um musikkulturelle Praktiken handelt, die sich auf Bedeutungsaushandlungen beziehen und Bedeutungen hervorbringen. Neben strukturellen Voraussetzungen und Aspekten spielt bei der Grooveherstellung also der je aktuelle kulturell geprägte Interaktionsrahmen eine essentielle Rolle. Es macht daher schlicht keinen Sinn, ein Pattern strukturell korrekt zu spielen oder ein Pattern strukturell korrekt zu gestalten, ohne seine Anschlussfähigkeit zu berücksichtigen, denn ein Groove im Besonderen ist, ebenso wie Populäre Musik im Allgemeinen, darauf angewiesen, dass das, was er verspricht, von denjenigen hergestellt wird, die es suchen (vgl.: Klingmann 2010, S. 369).

So what?

Welche Perspektiven eröffnet nun das vorgestellte Groove-Strukturmodell? Bleibt es nicht dabei, dass Groove-Wissen und Groove-Praktik in unterschiedlichen „Welten“ zu Hause sind? Untermauert die immer wieder betonte körperliche Verankerung des Grooves nicht seine Irrationalität und wird damit nicht die Kluft zwischen dem musikalischen Groove und dem akademischen Groove bestätigt? Zur Beantwortung dieser Fragen werde ich im Folgenden von der praktischen Auseinandersetzung mit Grooves ausgehen und dabei das Grooves produzierende und rezipierende Individuum ins Zentrum stellen.

Es stellt sich also die Frage, welchen praktischen Wert eine theoretische Auseinandersetzung mit der „Sache“ Groove für deren individuelle Nutzung hat. Anders formuliert und in einer das Problem zuspitzenden Frage gefasst: Muss man einen rationalen Zugang zum Groove haben, um zu grooven? Die Antwort auf diese Frage lautet zunächst einmal kurz und eindeutig: Nein! Und dennoch kann man mit der wissenschaftlichen Erforschung des Grooves die Hoffnung verbinden, dass das „Geheimnis“ gelüftet wird, und dass man eine oder mehrere Erklärungen dafür erhält, welche Funktionsweisen hinter dem Phänomen wirken, welcher Mechanismus den Groove antreibt. Die Erforschung des „Groove-Geheimnisses“ hat bislang allerdings naturgemäß keine erschöpfende Antwort geliefert, da es sich beim Groove, wie an dem vorgestellten Groove-Strukturmodell ablesbar, um eine musikkulturelle Praktik handelt, die von lebendigen und handelnden Individuen als „complex of doings“ (Reckwitz 2002, S. 258) vollzogen und mit- bzw. nachvollzogen wird. Die hiermit verbundenen, unkalkulierbaren Erfahrungsräume sind vorweg nicht zu prognostizieren und verfügbar, es sei denn, man würde immer vorhersagen können, auf wen man wo und in welcher Verfassung trifft. Und dennoch, auch wenn die Formulierung universaler Groove-Regeln nicht möglich ist, kann die Groove-Forschung Einblicke in die Struktur der „Sache“ liefern, die eine Entwicklung von Methoden für die gezielte und effektive pädagogische Arbeit mit unterschiedlichen Grooveaspekten ermöglichen. Darüber hinaus können die Ergebnisse der Groove-Forschung dabei behilflich sein, die (Frei-)Räume und Ressourcen zu organisieren, die für die Erarbeitung groovespezifischer musikalischer Erfahrungen unverzichtbar sind.

Um den Nutzen des vorgestellten Strukturmodells und der in ihm enthaltenen theoretischen Perspektive zu veranschaulichen, scheint mir die Behandlung einer weiterführenden Frage wichtig, die geradezu eine Umkehrung der Frage nach dem praktischen

Wert des rationalen Zugangs zum Groove darstellt. Sie lautet: Ist theoretisches Groove-Wissen schädlich bzw. der Fähigkeit zu grooven abträglich? Meine Antwort hierauf lautet: Es kommt auf die Verfassung des Wissens und auf seine Verwendung an. Und hiermit kommen wir zum Kern der Auseinandersetzung. Wenn Wissen bedeutet, dass ein überlegener Geist einen schwachen und unzuverlässigen Körper mitsamt seiner trügerischen und gierigen Gefühlswelt durchschaut, kontrolliert und beherrscht, dann haben Groove-Wissen und Groove-Praktik nichts gemein. Für das Spielen eines Grooves benötigt man allerdings musikalische Erfahrung. Musikalische Erfahrung wird erworben im praktischen musikbezogenen Umgang mit Mitmenschen und (musikalischen) „Gegenständen“ und bewahrt ein individuelles musikbezogenes (Gestaltungs-)Wissen auf (vgl.: Klingmann 2010, S. 319-320, Kaiser 1992, 1993). Dass ästhetische Erfahrungen und die mit ihnen verbundene Fähigkeit, Beziehungen zwischen empfundenen Eigenschaften zu erleben und nachzuvollziehen¹⁴, im Umfeld ästhetischer Gestaltung von zentraler Bedeutung sind und ihre eigene Dignität haben, wurde von Dewey überzeugend dargelegt. Er beschreibt die Welt der Kunst als Denkende und stellt fest:

„Ein Maler muss den Effekt eines jeden Pinselstrichs bewusst erleben, oder er erkennt nicht, welche Richtung sein Werk nimmt. Darüber hinaus muss er jede einzelne Verbindung zwischen Tun und Erleben in der Beziehung zum Ganzen sehen, das er schaffen will. Einsicht in solcherlei Beziehungen nehmen, heißt Denken, und zwar Denken in einer seiner tiefgründigsten Formen. [...] Gedanklich in sinnvoller Weise mit den Beziehungen von Eigenschaften umzugehen bedeutet eine ebenso strenge Forderung an das Denken wie Denken mit Hilfe von sprachlichen und mathematischen Symbolen.“ (Dewey 1988, S. 59)

Der Pragmatist Dewey beschritt bereits in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts einen Weg, der die konventionellen Dichotomien im Umfeld der Kunst hinterfragt und attackiert. Er wendet sich gegen eine Glorifizierung der Kunst als „geistig“ und „ideell“, die, auf einen Sockel gehoben, Ehrfurcht gebietet und die materielle Welt sowie den (leich-

14 Zur Verbindung von ästhetischer Erfahrung und Gestaltung schreibt Dewey beispielsweise: „Bei einer ästhetischen Erfahrung sind Hand und Auge lediglich Instrumente, mit denen das gesamte, durch und durch bewegte und aktive Lebewesen operiert. Somit ist der Ausdruck gefühlhaft und von einer Absicht gelenkt. Durch die Beziehung zwischen dem, was getan, und dem, was erlebt wird, entsteht ein unmittelbares Empfinden dafür, ob wahrgenommene Dinge zusammengehören oder sich abstoßen, ob sie sich verstärken oder hemmen.“ Dewey (1988, S. 64)

ten) Genuss verachtet. Und er plädiert stattdessen für eine Theorie, die Kunstschaffen und Kunstgenuss in gewöhnlichen Lebensprozessen verankert (vgl. z. B.: Dewey 1988, S. 12, S. 18-20). Diese Position wird aktuell von Richard Shusterman weitergeführt, der zu Beginn der 90er Jahre eine philosophische Position bezog, die sowohl eine ausdrückliche Wertschätzung der „populären Kunst“ und der „populären Ästhetik“ vertritt als auch auf einer grundlegenden Bedeutung des Körpers (der Wahrnehmung durch bzw. mit Hilfe des Körpers sowie der Freuden des Körpers) für ein im philosophischen Sinne ethisches und gutes Leben besteht (vgl. z. B.: Shusterman 1994, S. 109-111, S. 222-223, S. 243-246). Shusterman spricht in der Folge beispielsweise weitergehend von der „bodily dimension of philosophy“ (Väkevä 2002, S. 4), von der Notwendigkeit einer „cultivation of skills of enhanced awareness“ (Shusterman 2006, S. 5) und von einer „conception of philosophy as a distinctively embodied and somatically self-conscious practice of transformative cultivation of the self“ (Shusterman 2008, S. 18), die in der Musikpädagogik einen deutlichen Wiederhall findet (vgl.: Shusterman 2010).

Es wird am Beispiel Shustermans deutlich, dass die in dem beschriebenen Groove-Strukturmodell enthaltenen Vorstellungen von einem körperlich verankerten und handlungsrelevanten Wissen durchaus auch im wissenschaftlich-philosophischen Diskurs präsent sind. Die wichtigste Perspektive, die sich hieraus ergibt, ist die Möglichkeit, den Groove in seiner Eigengesetzlichkeit in die akademische Welt zu integrieren, indem man ausdrücklich den Schulterschluss mit ausgewählten akademischen Traditionen sucht und betreibt. Die häufig anzutreffende Vorstellung von einem Gegensatz, der besagt, dass ein Groove entweder nur als messbare und reproduzierbare Struktur oder ausschließlich als vermittelbare bzw. mitteilbare Erfahrung zu begreifen sei, wird der Struktur der Sache, die sich als unmittelbare körperliche Teilhabe an einem gemeinschaftlichen und kreativen Schaffensprozess darstellt, nicht gerecht.

„Der Künstler ist im Vergleich zu seinen Mitmenschen nicht nur in besonderem Maße mit technischem Geschick, sondern auch mit außergewöhnlicher Einfühlung in das Wesen der Dinge begabt.“ (Dewey 1988, S. 63)

Beide Aspekte auf der Grundlage eines reflektierten Wissens über den „Gegenstand“ in der jeweils angemessensten Weise zu thematisieren und zu vermitteln, ist eine permanente pädagogische Herausforderung und die vornehmste Aufgabe derjenigen, die für die Gestaltung der „academic grooves“ Verantwortung tragen.

Literatur:

- Amira, John/Cornelius, Steven (1999): *The music of Santería: traditional rhythms of the batá drums*, White Cliffs Media, Tempe
- Berendt, Joachim-Ernst (1962): *Vorwort*, in: Shapiro, Nat/Hentoff, Nat: *Jazz erzählt. Von New Orleans bis West Coast*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München
- Berendt, Joachim-Ernst/Huesmann, Günther (1991): *Das Jazzbuch: von New Orleans bis in die achtziger Jahre*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main
- Chernoff, John Miller (1979): *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, The University of Chicago Press, Chicago
- Dewey, John (1988): *Kunst als Erfahrung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
- Feld, Steven (1994): *Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title); or, (downtown title) „Lift-up-over-Sounding“: Getting into the Kaluli Groove*, in: Keil, Charles/Feld, Steven: *Music Grooves. Essays and Dialogues*, University of Chicago Press, Chicago, S. 109-150
- Fuhr, Michael (2007): *Populäre Musik und Ästhetik. Die historisch-philosophische Rekonstruktion einer Geringschätzung*, transcript Verlag, Bielefeld
- Gabrielsson, Alf (1986): *Rhythm in Music*, in: Evans, James R./Clynes, Manfred (Hrsg.): *Rhythm in Psychological and Musical Processes*, Charles C. Thomas, Springfield, S. 131-167
- Iyer, Vijay S. (2002): *Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music*, in: *Music Perception*, Vol. 19, Nr. 3, S. 387-414
- Kaiser, Hermann J. (1992): *Meine Erfahrung – Deine Erfahrung?! Oder: Die grundlagentheoretische Frage nach der Mittelbarkeit musikalischer Erfahrung*, in: ders. (Hrsg.): *Musikalische Erfahrung. Wahrnehmen, Erkennen, Aneignen (= Musikpädagogische Forschung, Bd. 13)*, Verlag Die Blaue Eule, Essen, pp. 100-113
- Kaiser, Hermann J. (1993): *Zur Entstehung und Erscheinungsform „Musikalischer Erfahrung“*, in: Kaiser, Hermann J./ Nolte, Eckhard/Roske, Michael (Hrsg.): *Vom pädagogischen Umgang mit Musik*, Schott, Mainz, pp. 161-176
- Keil, Charles (1994): *Participatory Discrepancies and the Power of Music*, in: Keil, Charles/Feld, Steven: *Music Grooves. Essays and Dialogues*, University of Chicago Press, Chicago, S. 96-108
- Keil, Charles (1995): *The Theory of Participatory Discrepancies: a Progress Report*, in: *Ethnomusicology*, Vol. 39, Nr. 1, S. 1-19

- Keil, Charles (2006): *Defining "Groove"*, in: Keil, Charles/Campbell, Patricia: *Born To Groove*, web: <http://borntogroove.org/file.php/2/Ch23DefiningGroove.pdf> (last modified: Tuesday, August 8, 2006, 11:26 PM)
- Keil, Charles/Feld, Steven (1994): *Dialogue 1: Getting into the Dialogic Groove*, in: Keil, Charles/Feld, Steven: *Music Grooves. Essays and Dialogues*, University of Chicago Press, Chicago, S. 1-30
- Klingmann, Heinrich (2010): *Groove – Kultur – Unterricht. Studien zur pädagogischen Erschließung einer musikkulturellen Praktik*, transcript Verlag, Bielefeld
- Konaté, Famadou/Ott, Thomas (1997): *Rhythmen und Lieder aus Guinea*, Institut für Didaktik populärer Musik, Lugert Verlag, Oldershausen
- Kubik, Gerhard (1988): *Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze*, Reclams Universal-Bibliothek, Leipzig
- Kubik, Gerhard (2008): *Referentielle Elementarpulsationen. Bemerkungen zur konzeptuellen Welt unseres Jazz aus dem südlichen Afrika*, in: Knauer, Wolfram (Hrsg.): *Begegnungen. The World Meets Jazz (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 10)*, Wolke, Hofheim, S. 187-194
- Madison, Guy (2006): *Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology*, in: *Music Perception*, Vol. 24, Nr. 2, S. 201-208
- Malabe, Frank/Weiner Bob (1990): *Afro-Cuban Rhythms For Drumset*, Drummers Collective Series, Manhattan Music, New York
- Maturano, Phil (2000): *Latin Soloing for Drumset: Discover the Secret Phrasing of African Descent Rhythms*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee
- Maturano, Phil (2001): *Latin Drumming. „Relayed Time Shifting“*, in: *Drums & Percussion*, 3/2001, S. 118-119
- Moebius, Stephan (2008): *Kultur*, transcript Verlag, Bielefeld
- Moore, Stanton (2005): *Take it to the Street. A Traditional Approach to New Orleans Drumming*, Carl Fischer, New York (DVD)
- Pfleiderer, Martin (2006): *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, transcript Verlag, Bielefeld
- Polak, Rainer (2010, forthc.): *Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali*, in: *Music Theory Online*
- Prögler, J. A. (1995): *Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section*, in: *Ethnomusicology*, Vol. 39, Nr. 1, S. 21-54

- Puente, Tito/Payne, Jim (2000): *Tito Puente's Drumming with the Mambo King*, Hudson Music
- Reckwitz, Andreas (2002): *Toward a Theory of Social Practices. A Development in Culturalist Theorizing*, in: *European Journal of Social Theory* 5(2), pp. 243–263 web: <http://club.fom.ru/books/reckwitz.pdf>
- Schütz, Volker (1992): *Musik in Schwarzafrika. Arbeitsbuch für den Unterricht in den Sekundarstufen*, Lugert Verlag, Oldershausen
- Shusterman, Richard (1994): *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt. a. M.
- Shusterman, Richard (2006): *Thinking Through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics*, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 40, No. 1, Spring 2006, S. 1-21
- Shusterman, Richard (2008): *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, Cambridge University Press, New York
- Shusterman, Richard (2010): *Body Consciousness and Music: Variations on Some Themes*, in: *Action, Criticism & Theory for Music Education*, Volume 9, No. 1, January 2010, S. 93-114, web: http://act.maydaygroup.org/articles/Shusterman9_1.pdf
- Smit, Nico (2004): *Professional jazzeducation: dare to be different*, Vortrag beim 2. Weiterbildungs-Seminar für Jazz-Dozierende der Schweizerischen Hoch- und Berufsschulen in Basel, Direktoren-Konferenz Schweizerischer Jazzschulen (DKSJ), web: <http://lectoraat.koncon.nl/en/lectordksj.php> (downl. vom: 31.01.2010)
- Spendel, Christoph (2004), in: Moehrke Philipp, *Jazz Piano Improvisation Concepts*, Einbandrückseite, Ama Verlag 2004
- Tempel Rainer/Voirol, John (2010): "What has been reached and what needs to be done in jazz education?". 1st IASJ Jazz Education Conference 2003, Koninklijk Conservatorium Den Haag, 30. Oktober – 2. November 2003, ohne Paginierung, web: http://www.isl.ch/div/IASJ_TheHague_03.htm (downl. vom: 15.07.2010)
- Turkenburg, Walter (2010): *Report on the 1st IASJ Jazz Education Conference 2003*, web: http://www.epilepticaspectus.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=131&Itemid=228 (download vom: 15.07.2010)
- Väkevää, Lauri (2002): *Interviewing Richard Shusterman: Part 1*, in: *Action, Criticism & Theory for Music Education*, Volume 1, No. 1, April 2002, S. 2-10, web: http://act.maydaygroup.org/articles/ShustermanPt1v1_1.pdf

Washburne, Christopher (1998): *Play it Con Filin!: The Swing and Expression of Salsa*, in: Latin American Music Review, Vol. 19, Nr. 2, S. 160-185

Wellendorf, Sebastian (2010): *Groove – oder: die körperliche Wirkung von Rhythmus*, WDR 5, Scala – Aktuelles aus der Kultur, 14. April 2010, web.:

www.wdr5.de/fileadmin/user_upload/Sendungen/Scala/2010/04/04_14_Groove%20Research%20Institute.pdf (download vom: 4.08.2010)