

## RHYTHMUS UND NON-FREQUENCY-POLITICS

Wenn der Rhythmus sich radikal von der Metrik und der Uhr unterscheidet, dann betreten wir das Feld der non-frequency-politics; scheinbar ist diese nichts weiter als eine Politik der deleuzanisch-produktiven Differenzen, die anzeigt, dass sich der Rhythmus als differenzielles Phänomen von der Metrik und der messenden Wissenschaft unterscheidet. Der nicht-musikologische Begriff der Rhythmusmacht (Fowler 2015) eröffnet hier zunächst die Möglichkeit für experimentelle Rhythmusproduktionen: Wir können von Rhythmusmacht etwa im Hinblick auf nicht-periodische Pulse und »clicked music« sprechen. Wir finden in den Clicks & Cuts transversale Disjunktionen und heterogene Temporalitäten sowie divergente räumliche Komponenten vor, die sich in einem Track überlappen und koexistieren; ganz im Dienst der heterogenen Temporalitäten und räumlichen Komponenten zeigt der Click genau dann seine unbesiegbare Evidenz, wenn er verschiedene Potenziale, die das Immer-Weiter-Machen fordern, öffnet (ein Aspekt der Ultrablackness der Musik), weil das Signal kurz und ohne kontextuelle Referenz ist, sodass eben Anschlussfähigkeit notwendig ist, ohne dass aber der weitere rhythmische Verlauf determiniert wird. Vielmehr beginnt durch die Verkettung eine Indetermination sich anzudeuten. An dieser Stelle ist der Fehler nicht etwas, das als Bedeutung in die Clicks & Cuts eingeschrieben wird, sondern er ist ein Faktum, das Potenziale freisetzt. Indem potenziell jedes Geräusch zum musikalischen Material und zugleich zum a-signifikativen Zeichen wird, das ohne einen Zeichenträger auskommt, der sui generis etwas bedeuten muss, wird der Kopf kirre. Die Musik entsteht jetzt gerade durch eine Verschiebung dessen, was als Click, Pulse oder Geräusch minimal zeichenhaft verfahren muss. Erst durch die Verkettung von a-signifikanten Zeichen wird aus dem Material Rhythmus

und Musik. Der Track ist jedoch keine dem Zeichen eingelagerte Bedeutung, sondern ein Referieren auf vorgängige und auf zukünftige Zeichenketten. Selbst der traditionelle Ton ist nicht an sich Musik, sondern die Verkettung und die Zusammensetzung erschafft die Musik. Nono schreibt: »Die Bedeutung liegt in den Beziehungen, die zwischen den Tönen geschaffen werden« (Nono zitiert nach Schläbitz 2003: 122).

Durch die Verkettung der Zeichen wird eine lose Kopplung zum Track gezurrt, gerade weil ein »Zeichen« wie bspw. der Click »für sich nicht feststeht und eine aufgeschobene Präsenz nur beweist, indem er seinem folgenden Verwandten die Referenz erweist« (ebd.). Durch die Folge weiterer Clicks und deren verschobener Wiederkehr wird der Track verändert und zugleich etabliert. Wo früher Verunreinigungen oder Kratzer auf dem Vinyl den behäbigen Musikgenuss störten, werden nun Geräusche/Zeichen in die Musik integriert. Der Click ist zu kurz, er eignet sich nicht für die Assoziation phantastischer Bilderwelten, aber er ist doch lang genug, um in der rhythmischen Relation mit anderen Clicks zu wirken und an die Musik des Realen heranzureichen. Es gibt eine transversale Disjunktion, die intern im Track artikuliert ist, die aber auch in seiner Beziehung zu anderen Tracks existiert, und dies impliziert die Transition der Clicks & Cuts. Transversalität ist ein topologisches Konzept, ein extending over, lying across und intersecting ohne resultierende Koinzidenz, während transversale Musik den Click/Cut im Spiel zwischen aktuell und virtuell im Ereignis selbst verdichtet, von der Mutation eines Instruments, das die Vergangenheit mit der Gegenwart verknüpft, hin zu einer neuen futuristischen Art des Sounds. Wenn man einen Track hört, dann beschreibt Deleuze ihn als Kraft, Dauer und Sensation, welche durch Tempi, Rhythmen, Texturen und Sound variiert werden.

Wenn non-frequency-politics der Uhr zuhört, hört man nicht das gleichförmige tic tic, tic, sondern man hört tic – toc – fuck the clock. Non-frequency-politics arbeitet mit dem Click, der jetzt als inhärenter Stress zu verstehen ist, welcher auf bestimmte Metriken oder Beats fällt, wobei jeder weitere Beat unter Stress gestellt wird und dieser sich wiederholende Stress ist das Click-Clock im Sound – verschiedene Möglichkeiten der Überlagerung und Verkettung von Clicks, Pulsen und Geräuschen bis hin zu Gruppierungen von Beats, die wiederum in ungleiche Patterns verteilt sind. (Wenn die Nicht-Musik der non-frequency-politics im nicht-standardisierten Phasenraum situiert ist, nämlich zwischen periodischen Pulsen und Sinustönen und nicht-periodischen komplexen Modulationen und Transformationen, dann lässt sich hier vielleicht eine Nachbarschaft zu Dantes Bourdon oder Messians kompositorischen Techniken feststellen. Messian kombiniert das Rhythmische jedes einzelnen Vogelgesangs mit dem Rhythmus als Orchester aller Vögel: Auf der einen Seite gibt es keine vollkommene rhythmische Unordnung, aber auf der anderen Seite werden die Vögel als Orchester auch nicht durch eine tickende Uhr synchronisiert.)

Non-frequency-politics widersetzt sich den Einschreibungen des Werts, der als Differenziator des Kapitals die Bedingung für das Geld in all seinen Registern ist; sie widersetzt sich dem semiotischen Wert oder den Schlägen und Beats der Signifikanten, welche das tic, tic, tic der schlagenden Differenz als Preis zählen. In der Standard-Musik wird die punktierte Produktionszeit der Codes in den Körper der Musik eingepflanzt, was die non-frequency-politics wiederum weiß und deshalb zur pulsierenden rhythmischen Kraft übergeht und sich dabei einer antikausalen Methode der perkussiven Verkettung bedient, die aus dem Bann der Uhrzeit herausführen soll (and-when-you-hear-in-rhythm-you-are-the-co(s)mic-warrior-with-the-golden-

imperative-in-the-last-instance: tic-toc – fuck the clock). Man hört nun tic-toc anstatt tic-tic. Der Rhythmus kann in diesem Kontext eben als Stress bezeichnet werden, der in der Konfrontation, der Verschiebung und der Überlagerung diverser Clicks, Pulse und Beats entsteht, wobei jedes kommende Pattern noch mehr gestresst wird als das vorherige schon wurde. Das Pattern als ein singuläres zeitliches Ereignis kann aber auch schwimmen, ja verschwimmen, wenn es zu einer Serie von schwindenden Echos de-gradiert wird ... der Rhythmus wird Soundschweif (Eshun 1999: 076): Dehnungen des Rhythmus und Rhythmus-trümmer, die selbst wieder rhythmisch werden und zu Sound-Texturen führen.

Solche Prozesse sind für Eshun eher als Texturen denn als Rhythmen zu verstehen. Scratches ist ein Textur-effekt per se. (In den Werken von Yannis Xenakis wie »Pleiades« ist die Klangtextur der Musik noch ein akziden-telles Element. Perkussive Stücke hingegen, bei denen das Perkussive zur Mobilisierung der Geräusche eingesetzt wird, sind meistens nicht für Schlaginstrumente geschrie-ben.) Das Scratching einzig als Fehlbedienung zu verste-hen, das der Erzeugung geräuschhafter Klänge dient, geht fehl. Aber wenn im Zuge dieser Position jedes Instrument, jedes Gerät und jede Maschine in einen Geräuschmodula-tor verwandelt werden soll, dann taucht die These von der musikalischen Suffizienz auf, die einschließt, dass alles, was gehört werden kann, musikalisch ist.

Die Kraft des Rhythmus erzeugt Spannung und Er-starrung zugleich; die non-frequency-politics wird sich jetzt gewahr, dass diese Kraft dem Metrum entzogen ist oder es einfach überrollt: tic-toc – fuck the clock! heißt das Prinzip. Non-frequency-politics ist irreguläre »click music«, aber ähnliche Effekte erzeugt auch der unend-liche Loop des Breakbeat: vertikale, ver stolperte, kontra-, polar-, nicht-synchrone Rhythmen, Ströme des sonischen

Materials, das zudem »flüssige Klavierperlen«, »kreischen-  
de Motorsägen« und »gedämpfte Trompetennebelbänke«  
moduliert (Eshun 1999: 007). Perkussion mutiert laut  
Eshun zu einer »nonlinearen Boshaftigkeit« (ebd.: 008),  
wenn sie eine kriechende, sich windende Taktilität er-  
zeugt. Im Grunde genommen ist schon die Drummachine  
ein Rhythmus-Synthesizer (ebd.: 224), der im Sinne einer  
Sprengmaschine und neuen Ballistischen Signale und Pulse  
ausgibt, die zu neuen Pulsen und Signalen verkettet wer-  
den. Non-frequency-politics generiert die Superspur, ist  
Flow an sich oder Quant, mit dem ihre Generatoren die  
Metrik oder den Beat des Signifikanten ding-ding-ding-  
ding überschwemmen. Und non-frequency-politics präsent-  
iert nun an Stelle der Wahrheit, die ihr Telos im weißen  
Rauschen eines vollen Sprechens hat, mit dem ja selbst  
das Hintergrundrauschen, das Reale selbst zählbar wer-  
den soll –, sie präsentiert eine inzestiöse Konjunktion des  
Prinzips der Überlagerung und der Nicht-Kommutativität.  
Wellen überlagern sich, durchqueren einander und kreuzen  
sich in der Geschwindigkeit ihres in-rhythm-in-rhythm.  
(Non-frequency-politics liefert sozusagen das Speed für  
die Soundmaschinen, während die Analyse des Musikali-  
schen den Tranquilizer bereithält.) Non-frequency-politics  
weiß, dass die Matheme des Kapitals keine Götter sind.

Clicks sind nicht nur, wie oben ausgeführt, a-signi-  
fikante Zeichen, sie sind zugleich Atome der Musik, kurze  
Einzelschwingungen, die aus dem Kontinuum der Schwin-  
gungswelle eines Tons herausgerissen werden. Auf dem  
Bildschirm des Computers werden die Konturen dieser  
Musik-Atome mit Hilfe von Wave-Editoren sichtbar. Die  
digitale Audiotechnologie erlaubt den Zugriff auf das  
winzige Detail einer Schwingung und generiert damit das  
Eindringen in die atomare Materialität. Digital-elektrische  
Maschinen ermöglichen vielfältige mikrologische Kon-  
stellationen von Summ-, Brumm- und Rauschgeräuschen

und schaffen damit ein scheinbar endlos variierendes Click-Universum. Es gibt das Klicken ganz verschiedenartiger Dichte, die variierende Härte und die Modulation perkussiver Energie – und der Klang, der über die Klangfarbe definiert wird, kann ins schrill Helle oder ins dunkel Dumpfe moduliert werden. Und die Tonhöhe reicht von der schmerzhaften oberen Hörgrenze bis in den unhörbaren Bereich des Subbass, der als mechanische Energie vom Körper absorbiert wird. (Elektronische Clicks unterscheiden sich von den perkussiven Sounds akustischer Instrumente. Sie sind wie das Rauschen, Summen und Sirren Teil der mit Elektrizität funktionierenden Klangmaschinen.)

Die Technik einer ahumanen Musik forciert eine Produktion von dermaßen nuancierten Patterns, dass nur noch Maschinen in der Lage sind, diese auszuführen, und wenn der Zuhörer die Patterns einfangen will, rennen sie ihm manchmal einfach davon oder prasseln als Rhythmuschauer auf ihn ein oder ziehen ihm den Boden unter den Füßen weg. Es ist der computerisierte und posthumane Hyper-Rhythmus, der als Effekt von Effekten (die Struktur ist der Effekt) von Menschen nicht gespielt werden kann und manchmal auch gar nicht mehr hörbar ist. »Hyperkussion« und »Superkussion« (Eshun) implizieren eine neue rhythmische A-Logik, wenn Beats sich spalten oder sich gegenseitig abschießen, oder sie überlagern sich und mutieren zu »rieselnden Stricknadeln« und »hochgepitschtem Quietschen« und »Klapperschlangenspasmus« (ebd.: 082); beschleunigen bis auf 180 bpm, wo sie sich wieder in das unhörbar Körnige des Noise verwischen und gleichzeitig gigantische Soundwände aufbauen. Und solch eine Musik muss, was ihre Konzeptualisierung betrifft, sich gar nicht der Technologie unterwerfen, sondern sie muss sich selbst als Form verstehen, die mit Technik rekombinierbar ist. Diese Rekombination der Klang- und Rhythmusfülle verschluckt den Produzenten. Parallel dazu

hat eine Theorie der Musik-Fiktion die Essenz des musikalischen Seins sowie das fraktale Sein der musikalischen Objekte einzufangen, um sie als Hypothese, Deduktion und experimentellen Test zu behandeln.

## RHYTHMÄCHTE

Die sich auf den französischen Philosophen François Laruelle beziehende Nicht-Musikologie benutzt die klassische Musikwissenschaft und die existierende Musik allenfalls als Material. Und auch die Nicht-Musiker beginnen damit, die Diskurse der Wissenschaft und die Musik auf reines Material zu reduzieren, um in der Interaktion mit dem Hören-im-Rhythmus neue pulsierende Rhythmusmächte zu erzeugen.

Der Term »Rhythmacht« eröffnet eine neue experimentelle Methode der rhythmischen Produktion. (Vgl. Fowler 2015) Man ist jetzt vielleicht Kleists Forderung ganz nahe: Um großartige Rhythmusmächte zu produzieren, muss der Nicht-Musiker wie ein Puppenspieler zum Automaten werden, um als Maschinist sich selbst in der Emphase der Puppe zu lokalisieren, wobei solch eine Emphase mit Anziehung verbunden ist, die mit dem Folgenden korreliert: Nicht-Musikologie wäre nun im Anschluss an Laruelle als die Linie der Rhythmizität des Rhythmus als Tanz im Rhythmus zu verstehen, als Ereignis einer Verdichtung, die als Effekt der rhythmisierenden Rhythmacht sich schreibt. Es muss gar keine Drums geben, womit der perkussive Schlag auch gar keinen Punkt innerhalb einer rhythmischen Struktur markiert. Das perkussive Element wird vielmehr zum Nukleus eines Klangs jenseits des Harmonischen. Zu Teilen besteht dieser neue Klang aus akustischen Phänomenen, die aus klassischer Sicht zu den minoritären Klängen gehören – Klicken, Plocken, Rasseln, Rascheln, Dröhnen, Schnarren etc. – eine Art Rhythmuswaldregen, in dem die Klänge gar nicht mehr recht lokalisierbar sind. Diese minoritären Klänge bilden zumindest eine geräuschvolle Hülle für die Perkussion. Gleichzeitig sollten die Futurrhythmusmaschinen den perkussiven Schlag oder den Beat in die n-te Dimension komplexifizieren und eine Alien-Macht generieren, sie



sollten den Hyper-Rhythmus erzeugen – unberechenbar, zergliedert und bestürzend – indem sie Pulsen und Clicks aus Rauschen programmieren und Frequenzen, Wellen und gesampelte Drumsounds modulieren, sodass der Klang zum Vibrieren gebracht wird. Eshun spricht von einer posthumanen Multiplikation des Rhythmus, einer Rhythmik, die als asynchrone Überlappung, Wiederholung und Aneinanderreihung von spastischen Pulsen, Clicks und Schlägen das Sensorium der Rezipienten neu verdrahtet und die Tänzer in eine Kinästhetik des Stotterns und der falschen Schritte überführt, in einen »Tanz der Epilepsie der Fülle« (Eshun 1999: 094).

## **ERSTER EINWURF:**

Die Rhythmusmaschine ist digital und sie rechnet. Sie ist nicht allein elektrischer Strom, synthetische Perkussion oder gar Synkussion, die Snares zu klirrenden Stricknadeln und die Bassdrum zur mobilen Waffe macht (ebd.: 085) vielmehr ist sie auch »digitale Musik«, berechnend, verrechnend, auf-teilend und sie ist Uhrzeit-Musik. Damit enthält sie immer auch schon das Potenzial zur Standardisierung. (Bei einer digitalen Übertragung wird nicht mehr eine kontinuierlich änderbare Spannung übertragen wie bei der analogen Übertragung, sondern binäre – mit den Zuständen 0 und 1 – Zahlenwerte, die den Spannungswerten entsprechen. Wenn wir Musik hören, so handelt es sich um analoge Signale bzw. um kontinuierliche Änderungen von Schallwellen.)

Die potenzielle Virtuosität des Perkussions-Geräuschapparats ist längst ins Innere der Maschinen (Software und Hardware) gewandert, wo auch alle Soundcards, Presetsounds und Soundfiles abgelegt sind (ebd.: 036); es ist ein Möglichkeitsraum, durch den der Produzent zu navigieren hat. Die Kopie authentifiziert nun das Original. Aus der Beschränkung, die Programmen wie Cubase etc. inhärent ist, soll aber gerade ein Möglichkeitsraum oder ein virtueller Raum erwachsen. Er ist einerseits Zeichen der Technik und andererseits dient er der Simulation von natürlichen Objekten (zerspringendes Glas, Toilettenspülrauschen, raschelnder Wind etc.) – als Sound aktualisiert, mutieren die sonischen Exkursionen zum Spielobjekt der Produzenten. Das Geräusch entsteht vielfach nicht mehr aus dem Spiel mit oder dem Missbrauch der Maschine, sondern es sind die Maschinen selbst, die die Musik in einen neuen Inhumanismus drängen: Acid hört die Frequenzen der TB303, genau so, wie sie sind. (Ebd.: 022) Der Produzent folgt nur noch der Spur, die die Maschine gelegt hat. Damit wird die rigide Funktion des

digitalen Studios akzeptiert, gleichzeitig sollen dem digitalen Studio durch Optimierung weiterhin neue Möglichkeiten abgewonnen werden. Allerdings führt diese musikalische Praxis heute eher zu einer rigiden Standardisierung, dem naiven Auf- und Abrufen der Preset-Sounds und der Metriken. Das Lineare definiert sich hier als die gleichförmige Abfolge bzw. als die Reproduktion eines vollkommen oder nahezu identischen Phänomens, und dies in mehr oder weniger kurzen Intervallen – wie bei einer Reihe von Hammerschlägen, einer repetitiven Serie, in die aber auch stärkere und schwächere Schläge und Pausen in regelmäßiger Folge eingehen können. Das Metronom gibt uns ein Beispiel für den harten linearen Rhythmus. Es bildet dem Ausgangspunkt alles Mechanischen. Das Lineare baut auf die Identität des Wiederholten, auf die Stereotype, und seine eher extensiven und symmetrischen Rhythmen neigen dazu, sich dem die Differenz differenzierenden Werden quertzustellen.