

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Das Prinzip der »eidetischen« Reduktion in den musiktheoretischen Systemen von Heinrich Schenker und Georgij Conus

VON SVETLANA KHLYBOVA

Zwei Konzepte

Unter den musikanalytischen Konzepten aus dem ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts finden sich zwei, deren Positionen fast in jeder Hinsicht einander gegenüberstehen. Aber genau diese beiden Theorien – von den Zeitgenossen Heinrich Schenker¹ und Georgij Conus² – lassen sich in aufschlußreicher Weise miteinander vergleichen. Sie fordern uns heraus, zu den tiefer liegenden Problemen der Musiktheorie und -analyse vorzudringen.

Die Substanz: Musikalische Logik

Bei diesen Problemen handelt es sich um substantielle und ontologische Fragen der Musik, die die Musikanalytik mit eigenen Methoden zu beantworten versucht. Die klassischen Antworten, daß das Wesen der Musik durch die Zahl bzw. durch den Klang (oder durch die »klingende Zahl«) erfaßt werde, können für das Musikdenken nach 1900 kaum mehr als befriedigend gelten; denn bei diesen musikalischen Substanzen – Zahl als Phänomen der Vernunft und Klang als solches der Sinne – handelt es sich um Erfindungen des mathematisch-ästhetischen und des wahrnehmungspsychologischen Geistes. Musiktheorie als Disziplin der immanenten musikalischen Logik sucht eine eigene Erklärung des Phänomens »Musikwerk«, und dieses Musikwerk wird auf keinen Fall als ein Produkt von Zahlenverhältnissen oder der ästhetisch orientierten Zusammenstellung von Tönen und Klängen erscheinen.

Seit sich das Konzept des Werks als »opus perfectum et absolutum« im Musikdenken verbreitete, ging die Musiktheorie immer wieder auf die Suche nach einem Prinzip, das in der Musik *selbst* verborgen sein sollte und mit dessen Hilfe sich gute Komposition von unvollkommenen und unvollendeten Werken unterscheiden ließ.

-
- 1 Als Bibliographie zum musiktheoretischen System Heinrich Schenkers vgl. William Drabkin, *Heinrich Schenker*, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. v. Thomas Christensen, Cambridge (Cambridge University Press) 2002, S. 839–843. Zum Reduktionsbegriff bei Schenker: Robert P. Morgan, *Schenker and the Theoretical Tradition. The Concept of Musical Reduction*, College music symposium 18 (1978), S. 72–96.
 - 2 Ausgewählte Literatur zum musiktheoretischen System von Georgij Conus: Georgij E. Conus, *Diagnose métrotectionique de la forme musicale*, Moskau 1933; Georgij E. Conus, *Die metrotektionische Lösung des Problems der musikalischen Form. Zusammenfassung einer musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit*, übers. v. Ivanka Stoianova, *Musiktheorie* 1 (1986), S. 83–88; Ivanka Stoianova, *Die Theorie der Metrotektionik von Georgij E. Conus*, *Musiktheorie*, a. a. O., S. 89–95; Andreas Wehrmeyer, *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, Frankfurt a. M. 1991, S. 44–62; *Russian Theoretical Thought in Music* (Russian music studies 10), hg. v. Gordon D. McQuere, Ann Arbor (UMI Research Press) 1983.

Die Übergangskrise

In diesem Sinne erscheinen die Konzepte von Schenker und Conus als Folge immanenter Entwicklungen in der Musiktheorie. Es scheint bemerkenswert, daß sie zu einem Zeitpunkt entstanden, an dem sich der Übergang von der Neuen zu der Neuesten Zeit krisenhaft vollzog. Die dreihundertjährige Herrschaft der harmonischen Tonalität ging zu Ende, das musikästhetische Paradigma änderte sich, und Komponisten sowie Musiktheoretiker sahen sich mit der Zerstörung der bisherigen Grundlagen konfrontiert. Für die Musiktheorie, deren Stellung zur Praxis stets zwischen Empirik und Dogmatik schwankte, stellte sich die Frage, wie sie mit ihren vorhandenen systematischen Konzepten auf diese raschen Änderungen reagieren konnte (bspw. was Akkord-, Funktions- und Formenlehre betrifft).

Die zwei Möglichkeiten

Offensichtlich gibt es zwei grundsätzliche Möglichkeiten: entweder die Formulierung von musikalisch-ästhetischen und kompositionstechnischen Gesetzen, deren Anforderungen zu erfüllen die Neue Musik nicht in der Lage ist, oder das Auffinden von grundlegenden Gesetzmäßigkeiten, die gleichermaßen sowohl zur »prima pratica« als auch zu der »seconda pratica« der neuen Übergangsepoche passen.

Im Sinne der ersten Möglichkeit, das ›klassische‹ Erbe vor der sogenannten ›Neuen Musik‹ zu schützen, entstand die Ursatz-Theorie von Heinrich Schenker. Als ein Versuch, der ganzen Musik, ungeachtet ihrer zeitlichen und räumlichen Zugehörigkeit, eine substantielle Basis zu geben, entstand die Theorie der Metrotektonik von Georgij Conus.

Analytische Vorbestimmtheit: Die Entdeckung des »eidos« der Musik

Bei der Betrachtung der beiden Systeme fällt eine Besonderheit auf, die die Schenker-sche und die Conussche Theorie unter dem Gesichtspunkt der ›strukturellen Logik des analytischen Verfahrens‹ von anderen unterscheidet, nämlich die Tatsache, daß in beiden Fällen das Ziel der Analyse *a priori* vorschrieben ist. Die Zielvorgabe des Analytikers besteht nach den Konzepten von Schenker und Conus darin, dieses Ergebnis (es geht hier um das musikalische »eidos«) mittels eines analytischen Vorgangs zu bestätigen oder (im Falle seines Nichtvorhandenseins) den Anspruch des analysierten Werks, ein Meisterwerk zu sein, in Frage zu stellen.³

3 Markant erscheint in diesem Sinne ein Fragment aus einem Brief Schenkers an Paul Hindemith: »Es ist gewiß so, daß Ihr Schaffen mit dem der Meister nicht mehr zu vereinen ist; Sie geben ist es nicht zu; ich muß es aber unverhohlen aussprechen« (zit. nach: Donald Johns, *Aimez-vous Brahms? Ein Hindemith-Schenker-Briefwechsel*, in: Susanne Schaal/Luitgard Schader (Hg.), *Über Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation*, Mainz 1996, S. 291). In einer Diskussion über den Metrotektonismus, die im Jahre 1931 in der Akademie der Kunstwissenschaften in Moskau stattfand, wurde Conus gefragt, wie er diejenigen Werke beurteile, bei deren Analyse das von ihm postulierte »Gleichgewichtsgesetz der Zeiteinheiten« nicht entdeckt wurde. Conus bezeichnete diese Werke als »amorph« und wies ihre Existenzfähigkeit ab (vgl. Борис Хайкин, *Ученый-художник*, in: *Георгий*

Reductio ad »eidós«

In dieser Absicht, das Apriori der Musik analytisch zu erreichen, treten die musikanalytischen Konzepte von Schenker und Conus gemeinsam als Reduktionsverfahren auf, die von der Oberfläche (vom »Vordergrund«, von der »Hülle« in ihrer Terminologie⁴) zum Eidetischen der Musik (zum »Hintergrund«, der sich als der »Ursatz« manifestiert, bzw. zum »Skelett«, das »das Gleichgewichts-Gesetz der Zeiteinheiten« postuliert) zurückführen.

Reduktionsbegriff

Dieses Zurückführen (reductio) wird nicht als Vereinfachung oder Zerlegung verstanden, sondern als Erfüllung der für die Musiktheorie wichtigen Aufgabe, zu den in der Musik verborgenen Gründen zu gehen und mittels Analyse in der Mannigfaltigkeit der Form die *eine* Idee der Musik aufzuzeigen.

»Eidetische Reduktion«

So besteht eine Nähe der beiden Theorien zu der »eidetischen Reduktion« (oder »Ideation«) in der Phänomenologie von Edmund Husserl⁵, womit das methodisch gesicherte Verfahren der Wesensschau gemeint ist. Die eidetische Reduktion, die sich in den Analysen von Schenker und Conus zeigt, untersucht das Apriori der Musik und nimmt die Aufgabe auf sich, unter der Oberfläche der musikalischen Erscheinung das wahre »eidós« der Musik zu entdecken und die so offenkundig gewordenen Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Meisterwerke in einem neuen Medium sichtbar zu machen.⁶

Eidetisch – auf die Form als Offenbarung des Wesens bezogen – erscheinen also die Urlinie und der Ursatz Heinrich Schenkers; als »eidós« – Idee als Gestalt – läßt

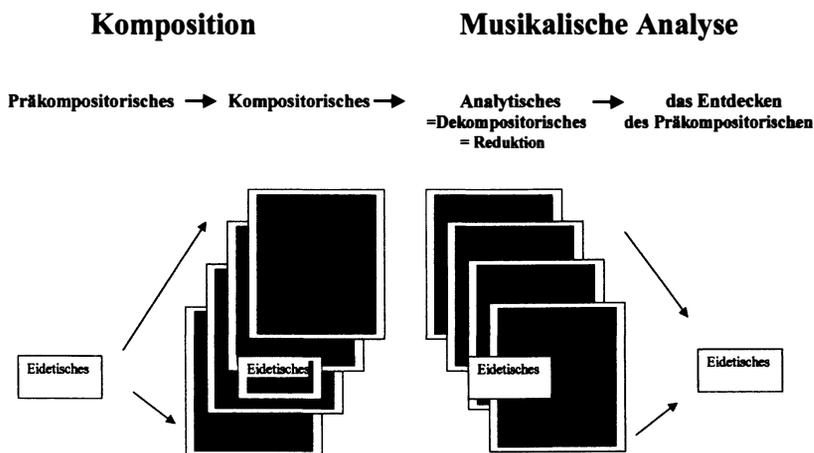
Эдуардович Конюс. *Статьи, материалы, воспоминания*, hg. v. Григорий Головинский, Moskau 1965, S. 34).

- 4 Conus verwendet in seinen Schriften die Begriffe »Hülle« und »Skelett« nur im Zusammenhang mit dem Taktarten-Dualismus. Diese Begriffe erlauben es aber, das Verhältnis zwischen dem Notentext und der metrotektonischen Basis des Werkes, so wie es sich in der Theorie von Conus zeigt, deutlich und praktisch zu erläutern.
- 5 Z. B. Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie I* (1913), hg. v. Karl Schumann (Husserliana 3.1), Den Haag 1976. Die »eidetische Reduktion« zeigt sich als ein spezieller Fall der »phänomenologischen Reduktion«, zu der sie eigentlich gehört, wird aber manchmal selbständig betrachtet, z. B. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, hg. v. Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel, Basel 1992, Sp. 374 f.
- 6 Bemerkenswert ist die Rolle, die »das Schema« als Darstellungsmittel des analytischen Prozesses und analytischer Ergebnisse sowohl für die Musiktheorie als auch für die Musikinterpretation (Ferruccio Busoni u. a.) im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts spielt. Musikalische Analyse, die zuvor eher als eine begleitende und erklärende Methode erschien und »hinter« dem Notentext stand, gewann dadurch eine neue Dimension. Analytische »Pläne« (vgl. z. B. Conus' »Pläne der metrotektonischen Struktur in 48 Liedern ohne Worte von F. Mendelssohn« [1920] oder Schenkers »Fünf Urlinie-Tafeln« [1932]) wurden zur alternativen, erklärenden Wiedergabe des Notentextes und manchmal als selbständige »Konzeptionen« veröffentlicht, die man auch ohne Partitur lesen konnte und zu verstehen hatte.

sich die Behauptung von Conus betrachten, daß die Teile vom musikalischen Ganzen dadurch geformt werden, daß sie sich dem Gesetz des Gleichgewichts unterordnen.

»eidos« als Unbewußtes des kompositorischen Schaffensprozesses

Dieses musikalische Apriori steht in einem bestimmten Verhältnis zum Problem des Unbewußten im kompositorischen Schaffen. Der Komponist wird dabei als ein Medium verstanden, das auf Grund seines »Genies« (nach Schenker) unbewußt das musikalische Eidos in seinen Werken bewahrt. Demzufolge gibt es Sachverhalte, die schon in einer präkompositorischen Phase existieren und nur durch das Reduktionsverfahren aufgedeckt werden können. Bsp. 1 zeigt schematisch das Verhältnis zwischen dem kompositorischen und dem analytischen Prozeß in bezug auf das »Auskomponieren« und »Reduzieren« des Eidetischen.



Bsp. 1

Mit der »eidetischen Reduktion« wird also der Ursprung eines Musikwerks erreicht, der sein genetischer Code bleibt. Der Schaffensprozeß wird umgekehrt als Diminutions-, Prolongations- und Auskomponierungsprozeß verstanden, dessen Devise (nach Schenker) – »semper idem sed non eodem modo«⁷ – auf die Mannigfaltigkeit der Realisierungsformen aus dem »eidos« hervorrufen.

7 Diesen Ausspruch führt Schenker mehrfach an, z. B. als Epigrafe zu seinen Schriften *Tonwille* (Wien 1921–1924) und *Der Freie Satz* (Wien, 1935).

Verschiedene musiktheoretische Wege

Abgesehen von der zuletzt beschriebenen Grundhaltung gehen Schenker und Conus verschiedene Wege, die zueinander derart gegensätzlich sind, daß sie als Komplemente verstanden werden können.

Die beiden Theorien, die unabhängig voneinander als Gegenentwurf zu Riemanns Konzept der Harmonik und musikalischen Metrik entstanden sind, ergänzen sich glücklicherweise insofern, als das musikanalytische System von Schenker primär auf den kontrapunktisch-harmonischen Grundlagen des Werks beruht und den Zeitbegriff in all seinen Erscheinungsformen (Rhythmus, Metrum, Formbildung u.ä.) als sekundär versteht. Bei Conus ist die Musik dagegen ein sich zeitlich äußerndes Phänomen, dessen Gesetzmäßigkeit anhand der metrischen Organisation zu verstehen ist. Die Schlagwörter der Conusschen metrotektionischen Theorie lauten »Metrum«, »Takt«, »Form«.

Schenkersche Reduktion als Spiegel des kompositorischen Prozesses

Im eidetischen Reduktionsverfahren von Heinrich Schenker lassen sich drei präkompositorische und drei kompositorische Aspekte unterscheiden, die die Tiefenstruktur des musikalischen Bewußtseins bestimmen und die auf Grund der klassischen harmonischen Struktur, an der sich Schenkers analytische Intentionen orientierten, demonstriert werden können:⁸

1. ursprünglicher harmonischer Tiefenfaktor – als System von Akkorden, die auf der Basis der Grundgestalt des Systems – *des konsonierenden Dreiklanges* – rational streng vereinigt werden;
2. auf der Basis der Grundgestalt bildet sich das *Melodiegerüst* (der *Melodiestamm*). Normalerweise ist das ein in der Tiefe der melodischen Struktur liegender Zug, der über die Töne des Tonika-Dreiklangles nach unten geht als 3 – 2 – 1 oder 5 – 4 – 3 – 2 – 1 (und analog);
3. als Kontrapunkt »Note gegen Note« entsteht laut dem harmonischen Gesetz (in der harmonischen Tonalität als Konkordanz-Gesetz) die *Baßstimme*, die das Gerüst der Aufeinanderfolge von Akkorden bestimmt.

Zu den kompositorischen Aspekten ihrerseits gehören

1. *melodische Figuration* als das wichtigste Element der Klanggewebe; auch die Urquelle der Stimmführung – die Hauptstimme, die *Melodie*;
2. weiter ruft die detailliert auskomponierte Hauptstimme in der Kombination mit dem Baß den *Kontrapunkt der übergeordneten Zweistimmigkeit* hervor⁹;

⁸ Vgl. Юрий Н. Холопов, *Гармония. Теоретический курс*, Moskau 1988, S. 107.

⁹ Zum Begriff »übergeordnete Zweistimmigkeit« vgl. Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil*, Mainz 1940², S. 141 ff.

3. detaillierte Auskomponierung des Ganzen in bezug auf die Vertikale (Fakturfunktionen der Stimmen) und die Horizontale (die Entwicklung der gesamten Struktur) vollendet die Komposition, realisiert in vollem Maße die Harmonie des musikalischen Systems und bildet die *einheitliche musikalische Form*.

Schenker: Zusammenhang – Inhalt

Über den Begriff »Zusammenhang«, der (nach Schenker) »das Erste in der Musik« ist,¹⁰ werden diese präkompositorischen und kompositorischen Aspekte miteinander verbunden und später qua Analyse rekonstruiert. Die Kategorie des »Inhaltlichen« nimmt dabei eine Schlüsselposition ein und bestimmt das Verhältnis des Notentextes zum »eidos«: »Ein Inhalt, im Vordergrund fortlaufend vor uns ausgebreitet, geht in den wirklichen Zusammenhang erst ein, wenn er aus einem schon in der Tiefe eines Hintergrundes hellseherisch vorausempfundenen Zusammenhang kommt.«¹¹

Conus: Inhalt/Material – Form

Conus' Begriff »Inhalt« bildet – in Paarung mit dem »Form«-Begriff – ein Synonym für »Material«. Die Differenzierung des Form-Material-Verhältnisses, auf dem seine metrotektonische Theorie gebaut ist, stellt er in der »Kritik der traditionellen Theorie« dar: »So lange die Musiker, wenn sie von den musikalischen zeitlichen Formen sprechen, nicht in der Lage sein werden, die Idee der Form vom Material zu abstrahieren, auch von den Themen, Gedanken u.ä., die diese Formen hervorgebracht haben, d. h. ... das Unspezifische außer Kraft zu setzten, genau so absolut, wie es die Geometer geschafft haben, vom Material zu abstrahieren, – so lange wird es die für die musikalische Form unnötigen Meinungsverschiedenheiten und Streitigkeiten geben ... Wenn die Geometer »Kugel« sagen, dann denken sie ja nicht daran, ob sie aus Stahl, Elfenbein oder ob sie eine Seifenblase ist. Wichtig für die Idee der Kugelform ist nur, daß sie ein Körper ist, bei dem jeder Punkt der Oberfläche gleich weit vom Zentrum entfernt ist. Wichtig ist der durch Messen festzustellende Modus der Raumbegrenzung. Für das Verständnis von Form ist für den Musiker der durch Messen festzustellende Modus der Zeitbegrenzung wichtig.«¹²

Der Metrotektonismus

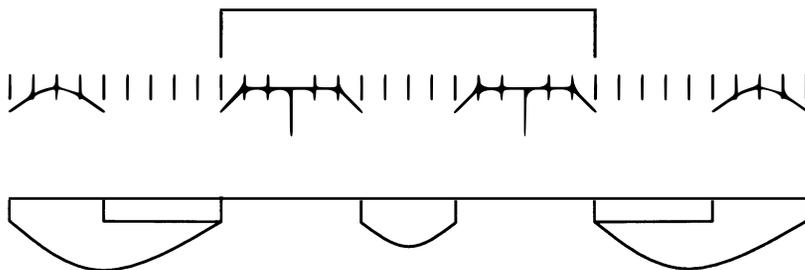
Auf Grund dieser Gedanken entsteht die metrotektonische Theorie, die ihre eigene grafische Form erfährt. Bei der Analyse Beethovenscher Werke kam Conus auf die Idee, die Musik stenografisch zu fixieren. Dabei werden die Notenzeilen als horizonta-

10 Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 3, München 1930, S. 20.

11 A. a. O.

12 Георгий Конюс, *Критика традиционной теории в области музыкальной формы*, Moskau 1932, S. 22.

le Linien, Taktstriche als vertikale Striche und Anfänge sowie Schlüsse der musikalischen Phrasen mit Klammern in verschiedenen Größen wiedergegeben:¹³



Bsp. 2

So entstanden etwa tausend Werkanalysen, die das Gesetz des immanenten Gleichgewichts der Zeiteinheiten aufdeckten und festhielten, wie es am Beispiel von Chopins Etüden zu sehen ist.¹⁴

<p>2.</p> <p>op. 10, № 2. a.-moll.</p>	<p>8.</p> <p>Construction tri-trophale. 3-строчное метрепозитив.</p> <p>op. 10, № 8. E.-dur.</p>
<p>6.</p> <p>op. 10, № 6. es.-moll.</p>	<p>7.</p> <p>op. 10, № 7. G.-dur.</p>
<p>10.</p> <p>Construction bi-trophale.</p> <p>op. 10, № 10. As.-dur.</p>	<p>11.</p> <p>op. 10, № 11. Es.-dur.</p>

Bsp. 3

Die folgende Analyse der Etüde op. 10 Nr. 3 zeigt den Entstehungsprozeß von originellen Taktgruppierungen, die Conus' symmetrische metrotektonische Schemata

13 Conus, *Diagnose métroréctonique* (Anm. 2), S. 7. Conus gibt nicht an, um welches Werk es sich handelt.

14 A. a. O., S. 26. Es handelt sich um einen Auszug der Originalgrafik Conus'.

hervorrufen. Bemerkenswert ist an diesem Beispiel, wie der Analytiker die besondere metrische Natur des Werkes scharfsinnig erkennt und sie mit einer neuen grafischen Anordnung von Takteinheiten zu verbessern versucht:

Bsp. 4 a)

Bsp. 4 b)

Conus kommentiert: »Die metrische Natur der folgenden Phrase (1 + 4 + 4 + 1) [Bsp. 4a] verzerrt Chopin durch eine nicht entsprechende, metrisch widernatürliche Taktierung [Bsp. 4b].«

Vom entdeckten Gesetz ausgehend, spricht Conus über eine Revolution in der Formenlehre und erklärt die symmetrische zeitliche Konstruktion zu einer die Musik bestimmenden Grundidee: »Die Teile des einheitlichen musikalischen Ganzen ordnen sich in ihrer Form dem Gleichgewichtsgesetz der Zeiteinheiten unter.«¹⁵ Dieses Gleichgewichtsgesetz in der Musik kann in dreierlei Weise erscheinen: Die Teile können symmetrisch, periodisch oder gemischt symmetrisch-periodisch gesetzt werden.

Die Anordnung musikalischer Teile (Takte, Takteinheiten):

das symmetrische Prinzip	2 3 4	4 3 2
das periodische Prinzip	2 3 4	2 3 4
das gemischte Prinzip (als Kombination der beiden)	2 3 4	4 2 3

¹⁵ Conus, *Diagnose métroectonique* (Ann. 2), S. 9.

Conus' Takttheorie

Als Einheit für das Messen der Zeit wird von Conus »der übergeordnete Takt« verwendet, der in der Regel entweder einem oder zwei notierten Takten entspricht. Conus versteht einen Takt (eine »Pulsquelle«) ausschließlich als trochäische Bildung und greift »das Jambismus-Dogma« des musikalisch-metrischen Baus« heftig an, »das die für das Verstehen der Musik so wichtige Akzentuierung von ihren natürlichen auf die verkehrten Momente verrenkte.«¹⁶

Ein weiterer Schritt beim Entdecken des Musikalisch-Eidetischen wird von Conus dadurch gemacht, daß er grundsätzlich zwei Formen des Metrums (bzw. zwei Taktarten) unterscheidet, die in einem Fall für den Notentext (sozusagen für den »Vordergrund«), in dem anderen für das strukturelle Erkennen des Gleichgewicht-Gesetzes (für den »Hintergrund«) repräsentativ sind. »Die traditionelle Musiktheorie ahnte nicht, daß das musikalische Metrum dual ist«,¹⁷ schreibt Conus und zeigt den von ihm postulierten Dualismus des musikalischen Metrums am Beispiel des Scherzos aus der Fünften Symphonie von Beethoven:¹⁸

The image shows a musical score for the Scherzo from Beethoven's Fifth Symphony. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, and the bass staff contains a series of notes. Above the treble staff, there is a dashed line indicating a trochaic meter, with numbers 1, 2, 3, 4, 1, 2 written above it. Below the bass staff, there is a solid line indicating an iambic meter, with numbers 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3 written below it. The numbers 1, 2, 3, 4, 1, 2 are grouped by a bracket above the treble staff, and the numbers 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3 are grouped by a bracket below the bass staff.

Bsp. 5¹⁹

Die obere Zahlenschicht stellt die jambische Interpretation der musikalischen Ereignisse dar und wird von Conus als »Hülle« bezeichnet; weil aber jede Zeiteinheit in der metrotektonischen Theorie unbedingt betont anfängt, spielt für diese nur die untere, trochäische Interpretation (das »Skelett«) eine Rolle.

»eidos« und die ästhetische Frage

Derartige musiktheoretische Unterscheidungen zwischen äußerlichen und wesentlichen musikalischen Momenten, zwischen grafischen und immanent musikalischen Formen, des weiteren der Versuch, eine Hierarchie von kompositorischen Bedeutungen in den Elementen der Tonkunst zu erkennen, wollen das Wesen der Sache von

¹⁶ Конюс, *Критика* (Anm. 12), S. 10.

¹⁷ A. a. O., S. 22.

¹⁸ Conus, *Diagnose métrotectionique* (Anm. 2), S. 19.

¹⁹ Die gestrichelte Linie bezeichnet das »Oberflächen-Metrum«, die geschlossene das »Skelett-Metrum«.

seiner Variation trennen, von einer variativen Darstellung, die durch das Wesen selbst hervorgerufen wird und umgekehrt auf das Wesen analytisch reduziert werden kann. Der entscheidende Unterschied zwischen Conus' und Schenkers Prinzipien der eidetischen Reduktion und dem philosophischen Begriff Husserls besteht darin, daß das Prinzip in den musiktheoretischen Konzepten als zum Kunstsystem gehörig betrachtet und damit automatisch einer durch das ästhetische Paradigma bedingten Kontrolle unterworfen wird. Der ästhetische Rahmen, den Husserls eidetische Reduktion nicht kennt, trägt (vor- und nachteilig) ein wesentlich subjektives Urteilsmoment in das systematische Denken der Musiktheorie hinein.

Prioritätsfrage

Hinter jedem Reduktionsverfahren, egal ob es um die Analyse als Handlungsvorschrift oder die analytische Idee geht, steckt eine Prioritätsfrage. Im ersten Fall (der reinen Handlungsvorschrift) können die Auswahlkriterien relativ präzise definiert und erfüllt werden. Wenn es aber um die »eidetische« Reduktion geht, besteht die Gefahr, daß die Kriterien während des Analysierens willkürlich am Erfolg der Analyse ausgerichtet werden.

Das Schenkersche System ist dagegen in bestimmtem Sinne immun, weil es den Akzent nicht auf das Ziel – den Ursatz aus dem Notentext zu extrahieren –, sondern auf den analytischen Vorgang setzt.²⁰ Nach Carl Dahlhaus stellt die Reduktionsmethode, die die Schenkersche Schichtenlehre enthält, diejenige seltene Verbindung dar, in der die Theorie auch zur Analyse wird.²¹

Das Conussche System hingegen unterliegt der genannten Gefahr, weil einzig das Ziel die Kriterien vorschreibt. Die eidetische Reduktion bei Conus, die keines »Mittelgrundes« bedarf und die keine Reduktion als Ausklammerung vornimmt, erscheint als eine »horizontalisierte« Zusammenziehung des musikalischen Textes, die viele in der »traditionellen« Musiktheorie wichtige Momente (wie z. B. harmonische oder motivische Strukturen) ungeachtet ihres Prioritätsgrades wegfällen läßt. Auf diese Weise versucht Conus, die inneren musikalischen Gesetzmäßigkeiten, die vom Komponisten »rein intuitiv empfunden wurden«, mit seiner Methode zu entdecken und in einer neuen Darstellung bewußt zu machen.²² Das Ergebnis, zu dem er (genauso wie

20 Dazu das bekannte Zitat von Heinrich Schenker, das Vorwürfen, seiner analytischen Methode fehle die Folgerichtigkeit, widerspricht: »Ich bin mir sehr wohl bewußt, daß meine Lehre als von der praktischen Genie-Kunst abgezogen selbst wieder Kunst ist und bleiben muß, somit niemals zur ›Wissenschaft‹ werden kann« (Schenker, *Das Meisterwerk*, Bd. 3 [Anm. 10], S. 22).

21 Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, München 1970, S. 16: »Der Modellfall eines Verfahrens, das sowohl Theorie als auch Analyse ist, ist die Reduktionsmethode, die ›Schichtenlehre‹ Heinrich Schenkers. Daß Werke, deren Außenseite nicht die geringste Ähnlichkeit zeigt, auf den gleichen ›Ursatz‹ reduziert werden, ist unleugbar ein Stück Theorie, und zwar Theorie rigorosen Charakters. Das Verfahren ist abstrahierend, und die Analysen erscheinen als Mittel, um die Hypothese zu stützen, daß bedeutenden musikalischen Werken, den Werken einer Tradition, die von Bach bis zu Brahms reicht, stets ein ›Ursatz‹ zugrundeliege.«

22 Versuche wie die von Conus und Schenker waren nicht die ersten, nicht die einzigen und werden auch nicht die letzten sein. Interessant erscheinen in diesem Sinne die *Functional Analysis Scores* von Hans Keller (1919–1985), die einerseits von den Lehren Heinrich Schenkers und Rudolf Réti's inspiriert wurden, andererseits aber überra-

Schenker) kommt, reduziert auf frappierende Weise die Mannigfaltigkeit der musikalischen Kompositionen auf elementare Modelle, die allerdings im komprimierten Zustand das Größte der Tonkunst in sich bewahren.

schenderweise in Conus' Tradition stehen, eine formal ausgeglichene, präkompositorische Urform des musikalischen Werks zu finden.

© 2004 Svetlana Khlybova

Khlybova, Svetlana (2004), »Das Prinzip der ›eidetischen‹ Reduktion in den musiktheoretischen Systemen von Heinrich Schenker und Georgij Conus« [The principle of “eidetic” reduction in the music theory systems of Heinrich Schenker and Georgij Conus], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 362–372.
<https://doi.org/10.31751/p.323>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Georgij Conus; Heinrich Schenker; iambic; jambisch; metrotectonics; Metrotektonik; musical connection; musical logic; musikalische Logik; musikalischer Zusammenhang

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024