

Fuss, Hans-Ulrich (2003/05): Musik als Zeitverlauf. Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie. ZGMTH 1–2/2/2–3, 21–34.
<https://doi.org/10.31751/205>

© 2003/05 Hans-Ulrich Fuss



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.

veröffentlicht / first published: 01/04/2005
zuletzt geändert / last updated: 01/12/2008

Musik als Zeitverlauf

Prozeßorientierte Analyseverfahren in der amerikanischen Musiktheorie

Hans-Ulrich Fuss

Strukturanalytische Verfahrensweisen setzen die synchrone Existenz oder Vorstellbarkeit musikalischer Werke voraus. Sie zielen auf das Fixierte, im Zeitablauf Konstante, Dauernde: Material, Struktur, architektonischer oder numerischer Aufbau. Prozessual orientierte Werkanalyse sucht hingegen den Sinn der Musik in einem anderen, flexibleren Prinzip, das das fluktuale Moment einschließt: die sich in der Zeit entwickelnde Form, das Sich-Entfalten, Ausladen, Steigern und Verlaufen. Auch die amerikanische Musiktheorie versuchte Aufschlüsse über gestalterische Verfahren zu gewinnen, in denen sich der Prozeßcharakter von Musikwerken manifestiert. Anhand von vier bedeutenden Veröffentlichungen aus der Zeit zwischen 1950 und 1997 wird dies exemplarisch dargestellt. Es handelt sich um Bücher von von Rudolph Réti (*The Thematic Process in Music*), Wallace Berry (*Structural Functions in Music*), Jonathan D. Kramer (*The Time of Music*) und Christopher Hasty (*Meter as Rhythm*).

Analyse tendiert dazu, die Zeit einzufrieren und Musik gleichsam als im Raum fixiertes Objekt zu behandeln. Das Fließen, Aspekte von Bewegung und Entwicklung scheinen sich dem analytischen Zugriff zu entziehen. Dies gilt mehr oder minder für alle Hauptströmungen analytischen Denkens – auch in Amerika: Die Tradition des ›thematicism‹ und die pitch-class-set-Theorie zielen darauf, materiale Ähnlichkeits- oder Identitäts-Beziehungen zwischen den Segmenten eines Werkes aufzuweisen. Musik wird angesehen als weitläufiges System komplexer Beziehungen, in dem die zeitliche Reihenfolge der Varianten von sekundärer Bedeutung ist. Die Schenker-Analytik ist zwar eindeutig prozeßorientiert, beruht auf dem Zeitverlauf, d. h. der Bewegungsrichtung zur Tonika hin und der Tendenz zu fallender Auflösung. Im Grunde ist sie aber ebenfalls zeitfern. Denn zum einen spielen rhythmische Gesichtspunkte in der ›klassischen Form‹ der Schenker-Analytik kaum eine Rolle: Im ›Ursatz‹ sind die Dauern nicht spezifiziert.¹ Zum anderen wird die Bedeutung der Zeitdimension durch die Idee der Rekursivität oder Selbstähnlichkeit gemindert: Schenker und seine Nachfolger behandeln die großen Einheiten analog zu den kleinen, Zusammenhänge im Mikrobereich werden genauso repräsentiert wie

1 Durch Maury Yeston und Carl Schachter, Frank Schapiro und Frank Samarotto hat sich die Schenker-Analytik inzwischen freilich Fragen der Temporalverfassung geöffnet.

solche, die sich über Hunderte von Takten erstrecken; es dominiert also ebenfalls der ›Blick von oben‹, die synoptische, vom Zeitverlauf unabhängige Perspektive. Arbeiten zu den im engeren Sinne temporalen Toneigenschaften musikalischer Werke – Metrum, Rhythmus, Form – beziehen sich ebenfalls zumeist auf zeitferne Kategorien: Proportionen, Zahlenverhältnisse, Korrespondenzen, Symmetrien. Räumlich-statisches Denken ist bestimmend, das in der Zeit sich nicht Verändernde, Ruhende, Bleibende, steht im Mittelpunkt.

Als einer der Gründe für die vorwaltende Ausklammerung des Zeitaspekts kann das Bemühen um Objektivität angesehen werden. ›Prozeßanalyse‹ unterliegt leicht dem Verdacht subjektiver Willkür, geht einher mit der Orientierung an der Hörerperspektive, mit der Aufgabe des gegenstandsexternen Betrachterstandpunkts: Sie erfordert ein »Sich-Hinein-Begeben des Analysierenden in den Zeitablauf, eine ›Deutung von innen heraus‹ ohne greifbare äußere Fixpunkte«, und ruft damit den Einwand hervor, »subjektiv-erlebnisbezogen« zu bleiben.² Analyse ist ferner auf die schriftliche, zeitabstrakte Repräsentationsform angewiesen, um ihre Ergebnisse zu vermitteln.

So hoch die Leistungen einer zeitabstrakten Betrachtungsweise einzuschätzen sind, so sehr bleiben ihre Defizite zu konstatieren. Das erste Problem liegt in der Verknüpfung eines Mediums, das der Hörer in erster Linie als Bewegung, als in Fluß befindliches ›Geschehen‹ erlebt, mit räumlich-graphischen Vorstellungen. »Primär ist die prozessuale Repräsentationsform. [...] Die musikalische Prozessualität ist die Rezeptionsdimension des Hörens, sinnlichen Erfahrens, Erlebens« von Musik.³ Zum anderen widerspricht die Vernachlässigung dynamisch-prozessualer Komponenten den Musikwerken selbst: Abendländische Kunstmusik zeichnet sich dadurch vor anderen Musikkulturen aus, daß sie zumeist auf ein Ziel hin ausgerichtet ist, prozessiv entwickelnd erscheint. In jeglicher Musik aber ist die Sequenz der Ereignisse von entscheidender Bedeutung.

Wünschenswert ist demnach eine stärkere Akzentuierung der temporalen Perspektive in der Analyse, eine Ergänzung der vorwiegend statischen, zeitabstrakten Einstellung durch eine Betrachtungsweise, die Sukzession, Verlauf, fortschreitende Veränderung einbezieht. Wenn Bernd Redmann konstatiert, daß zu den Gründen der Vernachlässigung dieser Aspekte das Fehlen von Werkzeugen der Prozeßanalyse gehört, so gilt das nur eingeschränkt. Neben rigoros zeitabstrakten Theorien (pc-set-Theorie etc.) sind gerade in der amerikanischen Musiktheorie einige bedeutende Ansätze prozeßorientierter Betrachtungsweise entwickelt worden. Diese sollen hier (in exemplarischer Auswahl) vorgestellt werden.

Wenn in traditionellen Analysen Entwicklung und Verlauf akzentuiert werden, stehen dabei meist thematische Prozesse im Vordergrund. Das Thema ist der Bezugspunkt und »das bildungsfähige Material des Prozesses«.⁴ Eines der einflußreichsten Werke der US-amerikanischen Musiktheorie – Rudolph Rétis (1885–1957) Buch *The Thematic Process in Music* von 1951 – steht ganz in dieser Tradition, markiert aber gleichzeitig einen durchgreifenden Neuanatz. Bezugspunkt ist dabei das Musikdenken Arnold Schön-

2 Redmann 2002, 31.

3 Ebd., 79f.

4 Wörner 1969, XIV.

bergs. Anregend wirkten dabei sowohl Schönbergs Theorie als auch seine Kompositionspraxis.⁵ Réti's Werk stellt den Versuch dar, die nur unsystematisch und fragmentarisch entwickelten Ideen aus Schönbergs Brahms-Aufsatz (1933/1947) sowie seinen späten kompositionspraktisch ausgerichteten Schriften⁶ zu einer konsistenten Theorie zu entwickeln.

Zwei Grundgedanken prägen Réti's Schrift: 1. Thematisches Denken formt nicht nur Durchführungen und andere Partien, in denen es sich deutlich manifestiert, sondern ist durchgängig vorherrschend, auch dort, wo sich die Musik scheinbar aus völlig kontrastierenden Gebilden zusammensetzt. 2. Die einzelnen Varianten sind nicht bloß aneinandergereiht, sondern folgen einer Art Verlaufslogik, sind Resultat eines übergreifenden Prozesses, der konsequent in eine schließende, das Ziel aller Transformationen markierende Variante mündet.

Die im ersten Teil des Buches (»Thematic Homogeneity and Thematic Metamorphosis«) zunächst anhand von Beethovens 9. Symphonie und Schumanns Kinderszenen exponierte Analyse-Technik stellt, bei allen Schwächen, Werkzeuge einer Prozeßanalyse bereit, die das analytische Instrumentarium eminent bereichert hat. Unter zahlreichen Aspekten geht Réti über die herkömmliche thematische Analyse hinaus und ist dabei in vielem offenbar den kompositorischen Innovationen Schönbergs seit dessen frei-atonaler Phase verpflichtet.

Von der Zwölftontechnik beeinflusst ist die Abstraktion der als »prime shapes« bezeichneten und im Zentrum von Réti's Analyse-Methode stehenden Tonhöhenformeln von Rhythmus und Metrum. Sie ist der eigentliche Grund der Emanzipation von jenem traditionellen Themenbegriff, der sich in der geschlossenen, »geronnenen« und klar separierten Form manifestiert. Thematische Substanzen werden bei Réti als äußerst »volatil« betrachtet, können sowohl in unscheinbaren Begleitfiguren und Ornamenten als auch in übergeordneten Melodiezügen vorhanden sein, vor allem aber in äußerst kontrastierenden Gestalten. Die dabei konstatierten Motivkerne (»prime shapes« oder »prime cells«) sind dabei allerdings zumeist äußerst kurz (sie bestehen oft nur aus zwei oder drei Tönen) und verweisen damit eher auf die Werke aus Schönbergs frei-atonaler Periode. Durch die Zwölftontechnik sind hingegen die folgenden Neuerungen angeregt: Die oft an abstrakten Tonqualitäten (pitch classes) orientierte, also von der Intervallrichtung, vor allem aber von der Harmonik losgelöste Denkweise (unter oft problematischer Vernachlässigung der harmonisch-tonalen Komponente); die Anwendung der Reihentransformationen Krebs und Umkehrung, die durch Réti's Konzept der »intersion« (Austausch) und der Auslassung von Tönen erweitert werden (auch darin besteht eine Entsprechung zur Kompositionspraxis der Wiener Schule: Berg und Schönberg pflegten durch Austausch und Auslassung von Tönen aus Ursprungsreihen Sekundärreihen zu generieren); das »linking of different voices«, die Verknüpfung von Tönen ganz unterschiedlicher Ein-

5 Der 1938 emigrierte Réti gehörte früh dem Umkreis der Wiener Schule an, scheute es aber, in seinen Büchern den Schulbezug deutlich zu machen.

6 In gedruckter Form kannte Réti nur Schönbergs *Models for Beginners in Composition*, Los Angeles: University of California, 1942.

zelstimmen zu Gebilden mit ›thematischem‹ Inhalt⁷, ist bei Schönberg ebenfalls vorgezeichnet: Seit dem 2. Satz des Bläserquintetts op. 26 teilte dieser immer häufiger die Reihe auf verschiedene Stimmen auf, die jeweils nur Ausschnitte aus der Reihe bringen. Andererseits zeigt sich in Réti's Begriff der Begriff der ›Konturvariation‹ die Loslösung von einem Konzept der starren Tonhöhen- und Intervallidentität (Konstanz der ›pitch classes‹), das mit der Reihentechnik eng verbunden ist, aber der Beweglichkeit thematischer Beziehungen in Klassik und Romantik nicht gerecht wird.

Daneben verfolgte Réti noch andere neuartige Ideen: Mit Schenker (dem er in der Stringenz des Theorie-Aufbaus allerdings weit unterlegen ist) teilt Réti sowohl die Reduktion von Melodieverläufen auf einzelne Gerüsttöne als auch die Konzeption eines mehrschichtigen Formdenkens, in dem die äußere Gliederung überlagert wird durch ›innere‹ übergreifende Zusammenhänge. Auch in der Analogsetzung von Großform und Detailstruktur gibt es Bezüge. In den von Schenker freigelegten Strukturen gleicht ›jedes Detail im Aufbau dem Ganzen, die Struktur ist ›selbstähnlich‹ wie die einer Schneeflocke« (Eybl 1995). Das gilt – in abgeschwächter Form – auch für Réti: Er löste sich von der Vorstellung, thematisch in Beziehung gesetzte Teile müssten hierarchisch äquivalent sein. Demzufolge kann das Kleinste mit dem Größten in Beziehung gesetzt werden, z. B. ein Melodieschritt mit einer Modulation, eine flüchtige Figur mit einer weitläufigen Baßlinie. Eine besondere Rolle kommt dabei den ›thematic patterns‹ zu: Réti versucht nachzuweisen, daß nicht nur dieselben Motive (›prime shapes‹) immer wiederkehren, sondern auch die Strukturmuster, nach denen sie sich zu größeren Gebilden formieren.⁸

Der äußerst bewegliche Themenbegriff bringt per se bereits eine Nähe zum Prozeßdenken mit sich: Der Gedanke thematischer Entwicklung schlägt sich nieder in Vokabeln wie ›accelerate‹, ›expand‹, ›amplify‹, ›contract‹, ›evolve‹, ›resolve‹, ›release‹. Das ist jedoch noch nicht der entscheidende Punkt. Réti begnügt sich nicht mit dem Aufzeigen der ständigen Verwandlung, sondern ist bestrebt, eine Art Logik der Aufeinanderfolge darzustellen, die den Gesamtablauf einer Komposition bestimmt und ihn in ein alle Konflikte und Spannungen auflösendes, zielhaftes Endstadium münden läßt: »... the idea of thematic consistency does not merely bring about affinity between themes but constitutes a continuous process, connecting, indeed, creating the whole of the work«, kulminierend in »structural resolution, transformation conveying ease and liberation«, »pulsating drive to the goal ... denouement«.⁹

Technisch gesprochen konkretisiert sich dies zum einen durch die ›Auflösung‹ von Konflikten, die oft im Thema selbst angelegt sind: z. B. durch die Wandlung vom Dissonanten zum Konsonanten, vom Komplexen zum Einfachen, vom metrisch Unbetonten zum Betonten, durch die Tendenz zum Abgerundeten, Geschlossenen, die Aufhebung von Gegensätzen (›Synthese‹) oder die emotional-expressive Aufhellung, wobei das Endstadium ›victorious‹, aber auch gelegentlich ›ethereal‹ (›überirdisch‹, ›verklärend‹,

7 Bsp.: Beethovens ›Mondscheinsonate‹, op. 27, wo die einleitende Begleitfigur erst zusammengekommen mit dem Thema Beziehungen zur ›prime shape‹ erkennen läßt.

8 Dieser Aspekt steht im Zentrum von Réti's in den 40er Jahren geschriebenen Beethoven-Buch mit Analysen der Appassionata und der Pathétique, vgl. Réti 1967.

9 Siehe Réti 1951, 353f.

›schwebend‹ sein kann. Zum anderen spielen Prozesse der Intensivierung, Steigerung eine wichtige Rolle, einer Steigerung, die durch das Höherlegen von Melodie-Kammtönen, Intervallausweitung, Themenkombination etc. bewerkstelligt wird.

Über Tschaikowskys Symphonien schrieb Réti: »Unhesitatingly he grasps the most diversified thoughts wherever he can catch them in their ethereal flight, includes them in his work, and lo! They become parts of one logical whole.«¹⁰ Unfreiwillig plaudert dieses Lob die Schwächen von Réti's Methode aus: Allzu leicht hin fügen sich die Teilgestalten ins analytische Schema der ›prime shapes«, allzu oft selektiert Réti die Töne, die ins Konzept passen, und läßt vom Übrigen, das er nicht ›unterbringen‹ kann, nur die klein gedruckten Noten in seinen Motivtafeln stehen. Problematisch ist auch der Rekurs auf Allerweltsmäßiges wie Dreiklangsbrechung und Sekundgang. Die Analysen provozieren damit immer wieder die Frage, inwieweit rein typologische Vokabeln zur individuellen Substanz eines Werkes zählen können.

Zwar hat Réti den Aufweis von Motivbeziehungen bloß als Vorstufe zur Analyse der übergreifenden Prozesse betrachtet, aus denen sie hervorgehen. Da, wie oben gesagt, die Methode auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beruht, tendiert auch seine Methode ins Zeitferne, Statische. Im Grunde hätte zum neuen, flexibel gefaßten Themenkonzept auch gehört, daß sich Grundgestalten vom Ausgangspunkt entfernen oder ihn gar verlassen können. Bei Réti wird alles auf ›Identität‹ eingeebnet und so im Grunde ausgeschlossen, daß sich im Formverlauf thematisch völlig Neuartiges herausbilden kann. Umgekehrt wird die Möglichkeit der Angleichung von ursprünglich völlig verschiedenartigen Themen und Motiven im Verlauf des Formprozesses kaum reflektiert. Réti streift sie einmal in seiner Analyse der h-Moll-Rhapsodie von Brahms¹¹, übersieht aber in manchen anderen Fällen eine solche Umdeutung von »Nichtverwandtschaft zu Verwandtschaft«, die ja keineswegs immer von Anfang an ›gegeben‹, sondern oft der Komposition gleichsam ›aufgegeben‹ ist (wie am Ende des Andantes aus Schumanns Klavierkonzert¹²). Um den neuentdeckten ›subkutanen‹ Beziehungen Geltung zu verschaffen, vernachlässigt Réti die sich ganz manifest an der ›Oberfläche‹ der Musik vollziehenden Prozesse zugunsten ›imaginärer‹, ›verborgener‹ (z. T. dargestellt als rein hypothetische Rekonstruktion des Schaffensvorganges).¹³

Trotz aller Einwände bleibt vieles von Réti's Ideen erstaunlich stichhaltig. Wenn Réti auch nicht so in die Breite wirkte wie Schenker, so hatte er doch einige bedeutende Nachfolger. Zu erwähnen sind vor allem Hans Keller mit seinen Arbeiten der 50er Jahre¹⁴, Alan Walker (1962), David Epstein (1977) und Walter Frisch (1983). An der Entwicklung von Kriterien zur Unterscheidung zufälliger von signifikanten Beziehungen, die Réti nie aufstellte, hat die amerikanische Analytik immer wieder gearbeitet und ist dabei zum Teil zu allzu beengenden (LaRue 1970), zum Teil zu sehr triftigen Ergebnissen (Meyer 1973, Epstein 1979) gekommen, die auf dem gestaltpsychologischen Konzept der

10 Ebd., 325.

11 Vgl. ebd., 144f.

12 Vgl. ebd., 98ff.

13 Vgl. dazu auch Cook 1987, 89–115.

14 Vgl. Keller 2001.

Salienz (Prägnanz, Deutlichkeit) beruhen. Motivisch-thematische Analyse ohne expliziten oder impliziten (vielfach auch völlig unbewußten) Bezug auf Rétis Denkweisen erscheint heute kaum noch möglich.

Oft beruhen musikalische Prozesse nicht auf thematischem Konnex. Andere Gestaltungsmittel sind dann wichtiger als stofflich-motivische Beziehungen. Rétis Analyse-Modell hinterließ in dieser Hinsicht einen blinden Fleck, der zur Entwicklung alternativer Konzepte führen mußte. Exemplarisch schlägt sich dies in Wallace Berrys (1928–1991) Schrift *Structural Functions in Music* von 1976 nieder.

Wenn Rétis Theorie an Schönberg und die Wiener Schule denken läßt, so Berrys an die postserielle Musik der 60er und 70er Jahre. Nach einem Jahrzehnt hochentwickelter Reihenmanipulationen wandten sich damals die Komponisten Gestaltungsmitteln zu, die nicht mehr durch Rekurs auf zugrunde liegende Invarianzen (Reihenfäden, Grundgestalten, Themen etc.) erklärt werden konnten. Statt auf solche zumeist sehr abstrakten Konstruktionsmittel wird der Betrachter auf die konkrete Klanggestalt der Musik zurückverwiesen: Stimmengewebe, Klangprofil, Dynamik und Impulsgefüge. Es fand also gleichsam die »Ablösung der Struktur durch die Textur«¹⁵ statt. Etwas von der Veränderung im analytischen Vorgehen, die dieser Wandel erfordert, schlägt sich in Berrys Konzeption nieder: Analyse ist nicht mehr Rekonstruktion von zugrunde liegenden Strukturen, die sich auf Konstanten (Reihen, »prime shapes« etc.) und Variationstypen zurückführen lassen; hingegen werden Aspekte wie Dichte, Umfang, Farbe, Lage, Bewegungsart und -richtung zu bedeutungstragenden Instanzen.

Gleichzeitig weist Berrys Strukturtheorie auf Tendenzen der Musiktheorie vom Anfang des 20. Jahrhunderts zurück, nimmt den Impuls der »Energetik« wieder auf. Denn nicht die architektonische Gliederung ist in seinem Musikverständnis ausschlaggebend, sondern prozessuale Aspekte: Wachsen und Abnehmen, Kontrast und Gleichartigkeit, Klangverdichtung und -verdünnung, Kompression, Diffusion. Form wird definiert als stetig verlaufendes Geschehen, als Ergebnis von Prozessen steigender und sinkender Intensität. Das Prozeßdenken der Energetik verbindet sich bei Berry auf geglückte Weise mit den »positivistischen« Trends der amerikanischen Musiktheorie, dem Postulat einer lückenlosen Rückführung analytischer Ergebnisse auf analysierbare Gegebenheiten (Motto: »I want facts, no smoke«). Dazu werden die Entwicklungsprozesse je nach Toneigenschaften getrennt analysiert, die Werke einer »Category-Analysis«¹⁶ unterzogen, wie sie schon in LaRues *Guidelines for Style Analysis* (1970) vorgebildet war. Berry unterscheidet »tonality«, »texture« und »rhythm and meter«. Alle drei Teilgebiete weisen zahlreiche Unterkategorien auf. Die Analyse besteht darin, Veränderungen festzustellen, die sich innerhalb der jeweiligen Tonsatzdimension ereignen und sie dann einer Art Skala von »Nichtveränderung« (stasis, immobility) bis zu maximaler Veränderung (motion, procession) zuzuordnen.

Faktoren steigernder Entwicklung (progressive action) sind, unterschieden nach einzelnen Toneigenschaften:

15 Vgl. Borio 1993.

16 Bent 1987, 93ff.

- Harmonik: Entfernung von der Grundtonart, Dissonanzen, Umkehrungen, Chromatik.
- Textur: Größere Anzahl der beteiligten Stimmen, größere interlineare Differenzen, größere Dichte (Anzahl der Stimmen bezogen auf die vertikale Erstreckung eines Tonsatzes), größerer Tonraum. Größeres klangliches Gewicht, abhängig von Höhe, Lautstärke, Schärfe.
- Rhythmik und Metrik: horizontale Inkongruenz, vertikale Inkongruenz (unterschiedliche Dauer) der Einheiten, Inkongruenz zwischen Sinneinheiten und Takt (metrische ›Dissonanz‹), Ereignisdichte (ausdifferenziert nach Dauer der Notenwerte, Anzahl der ›Anschläge‹ pro Zeiteinheit, Abstand von Motiveinsätzen, Dauer der formalen Einheiten). Auftakt-Volltakt-Prozesse und ihre funktional differenzierten Impulsfolgen werden nach dem Vorbild der ›structural downbeats‹ E. T. Cones (1968) auf die Großform übertragen.

Aufgrund von handfesten Kriterien kann im Analysevorgang nun der Grad prozessiver Aktivität bestimmt werden. Auf dem Gebiet der Textur ist sie von der ›density-number‹ abhängig. Sie gibt die Anzahl der in einer gegebenen Situation beteiligten Stimmen wieder. Berry unterscheidet zwischen der Anzahl der notierten und der real unterschiedlich verlaufenden Stimmen. Damit ist der (qualitative) Aspekt der ›interlinear independence‹ oder ›diversity‹ berührt. Den Grad der Übereinstimmung bzw. der Eigenständigkeit von Stimmen macht Berry von unterschiedlich gewichteten Parametern der Stimmen-Relationierung abhängig. In der ungefähren Reihenfolge ihrer Bedeutung sind dies: 1. Rhythmus, 2. Intervallrichtung (›direction of melodic succession‹), 3. Intervall (›linear intervallic content‹), 4. Konsonanzgrad, 5. Instrumentalfarbe (dazu kommt noch die Metrik als Faktor der Selbständigkeit von Einzelstimmen). Eine Textur kann nach dieser Aufstellung zum Beispiel als ›homorhythmic-homointervallic-contradirectional‹ benannt werden, und es wird möglich, jeden mehrstimmigen Satz einer ›scale of interlinear independence‹¹⁷ zuzuordnen, die vom Einfachen bis zum höchst Komplexen reicht, je nachdem, in wie vielen ›Parametern‹ die Einzelstimmen sich unterscheiden.¹⁸

Die Auswertung der auf diese Weise analysierten Prozesse des Komponenten-Geschehens führt zu differenzierten Verlaufskurven, die in allen Größendimensionen eines Werkes wirksam sein können. Eine wichtige Rolle fällt dabei dem Vergleich der Teilprozesse zu: Sie sind oft komplementär, nicht selten aber auch ›kompensatorisch‹ (›compensatory‹¹⁹: ›inkongruent‹, ›entgegengesetzt‹). Damit deutet sich an, daß der übergeordnete Begriff der ›succession‹ (›Aufeinanderfolge‹) noch andere Formen zeitlicher Verknüpfung als die im wesentlichen stetig und einsinnig verlaufenden Vorgänge von ›procession‹ und ›recession‹ umfaßt. Daß Berry sich ganz auf diese beiden Grundvorgänge konzentrierte, mag zum Teil ein Tribut an das Postulat einheitlicher, monolithischer Theoriebildung sein, das in der akademischen Welt Amerikas nun einmal dominiert.

17 193.

18 Vgl. dazu Fuss 1995.

19 Vgl. 232, 377.

Unter den musiktheoretischen Werken der 1980er Jahre leistete Jonathan D. Kramers Buch *The Time of Music* von 1988 einen herausragenden Beitrag zur Entwicklung und Reflexion prozeßorientierter Analyseverfahren. Kramer (1942–2004) war in erster Linie Komponist und nicht Musiktheoretiker, und das mag dazu geführt haben, seine analytischen Konzepte vom Moment des leicht Doktrinären frei zu halten, das Berrys Theorie umgibt – vor allem aber öffnete es den Blick für Verlaufsformen der Musik, die spezifisch für die kompositorische Entwicklung seit etwa 1945 gewesen sind.

Kramer behandelt Berrys Prozeßbegriff als einen Sonderfall: ›Linear time‹, die gekennzeichnet ist durch sequentielle, geradlinig gerichtete, stetige Vorgänge, in denen die Teilereignisse in einem fortlaufenden Kausalverhältnis zueinander stehen. »Temporal continuum created by a succession of events in which earlier events imply later ones and later ones are consequences of earlier ones.«²⁰ Mustergültig wird mit Berrys Instrumentarium an Beethovens Streichquartett op. 135, 1. Satz, gezeigt, wie verschiedene ›lineare‹ Prozesse solcher Art Schritt für Schritt einem Ziel zustreben, das definiert wird durch den Ausgleich verschiedener Antagonismen (›conflicts‹). »These processes give the movement a sense of forward motion through time.«²¹ Kramer weist auf die kulturelle Bedingtheit dieser Zeitauffassung hin, verortet sie im westlich-europäischen Fortschrittsdenken. Es existieren aber bekanntlich innerhalb, jedoch besonders außerhalb der europäischen Kultur ganz andere Zeitvorstellungen. Kramer umschreibt sie mit dem Begriff ›nonlinear time‹ und definiert sie wie folgt: »Temporal continuum that results from principles permanently governing a section or piece. Not growing or changing, permanence.« (Zu exemplifizieren wäre dieses Prinzip an der isorhythmischen Motette mit ihrer konstanten ›Rasterung‹ des rhythmischen Ablaufs, oder am romantischen Charakterstück mit seinen gleichbleibenden Bewegungsmustern.) Die ›nichtlineare‹ Zeitauffassung ist im 20. Jh. vorherrschend. Es dominieren Werke, die nicht kausal verlaufen, nicht in einem ›harmonischen‹, alle Konflikte auflösenden Ziel enden. »Ernüchtert durch den Fortschritt« tendierten die Komponisten zur Befreiung von der »linearen Verkettung von Ursache und Effekt«.²²

Weitere Verlaufstypen, sozusagen Extremformen der ›nonlinear time‹ sind zum einen die totale Diskontinuität, so etwas wie die ›Momentform‹ Stockhausens, zum anderen ›vertical time‹, die völlige Aufhebung des zeitlichen Fortgangs durch liegende Klänge, Orgelpunkte, repetitive Strukturen, Vermeidung von phrasenartigem Aufbau.²³ Doch auch ›linear time‹ bleibt eine der Leitideen in Neuer Musik. Kramer nimmt einige Ausdifferenzierungen vor, die spezifisch für die Moderne sind:

›Nondirected linearity‹: In der Atonalität erzeugt häufig die Stimmführung, die schrittweise chromatische Bewegung, den Eindruck logisch-prozessualen Fortgangs, ein ›Ziel‹ aber wie in tonalen Prozessen wird nicht erreicht oder bleibt unbestimmt.

›Multiply-directed time‹: Eine Passage kann sich so entwickeln, daß sich mehrere Tendenzen daraus ableiten lassen. Angrenzende Teile mögen in keiner Relation zuein-

20 Kramer 1988, 20.

21 Siehe ebd., 123–136.

22 Ebd., 164.

23 Einen Gegenbegriff zu »vertical time« gibt es bei Kramer nicht.

ander stehen, wie zufällig aufeinanderfolgen, aber gleichwohl mit späteren Ereignissen zusammenhängen, sozusagen als Bruchstücke übergreifender Prozesse. Ein ›multiple continuum‹, in dem sich simultane Verläufe überlagern, wird exemplarisch in Harrison Birtwhistles Selbstkommentar zu seiner Oper *The Mask of Orpheus* (1970–1983) beschrieben: »The events I create move as the planets move in the solar system. They rotate at various speeds. Some move through bigger orbits than others and take longer to return.«²⁴

Der ›gestural time‹ widmet Kramer besondere Aufmerksamkeit. Es gibt tonale ›Zeitgesten‹ (Vorbereitung, Beginn, Ende, Höhepunkt, Übergang), die in tonaler Musik durch klar ausgeprägte Konventionen melodisch-rhythmischer Profile herausgebildet sind. In bestimmten Zusammenhängen können diese Gesten losgelöst von ihrer ursprünglichen Funktion eingesetzt werden: Ein Schluß kann am Anfang stehen, eine Klimax von Vorbereitung und Ziel losgelöst einsetzen (die dann später oder früher oder in vertauschter Reihenfolge auftreten können). »Coming into agreement of gesture and function« dient dann oft als Lösungspunkt musikalischer Prozesse.

Einen weiteren wichtigen Nachfolger fand Wallace Berry in Christopher Hasty, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der Harvard University. In seinem ambitionierten Werk *Meter as Rhythm* von 1997 nähert er sich dem Thema ›Metrum und Rhythmus‹ unter den Aspekten des Zeitverlaufs und des Prozeßcharakters. Schon Berry hatte das Metrum als mobile, sich verändernde Größe angesehen. »Meter is that aspect of structure articulated as accent-delineated groupings within attack (event) sequence, and the proportional interrelations of such groups at all levels.«²⁵ An dieser Metrumdefinition fällt sofort auf, daß sie losgelöst ist von der *Äquidistanz* der Betonungen. Musik bewegt sich nach Berrys Ansicht in einem Kontinuum zwischen völlig unregelmäßigen und völlig gleichmäßigen Betonungsabständen, und die *Äquidistanz* der Betonungen, die der herkömmlichen Metrumdefinition zugrunde liegt, ist lediglich ein Sonderfall. (»Meter may be symmetrically ordered, asymmetrically ordered, or ambiguous in its ordering.«²⁶)

Der herkömmlichen Auffassung widerspricht dies völlig, denn das Metrum gilt als konstante Größe, als invariante und prädestinierte Folie für den Rhythmus, die Größe, die für Variabilität sorgt. Diesen Gegensatz vermag Hasty nicht zu akzeptieren: Das Metrum ist eine viel zu wichtige Komponente der Musik, um auf ›Zählen‹ reduziert zu werden; im Alltagsverständnis ist Rhythmus immer mit einem Gefühl von Regelmäßigkeit verbunden, ohne daß man dieses auch nur im geringsten mit mechanischem Zählen in Verbindung bringen würde. Im Gegenteil: Metrum, die Wiederkehr gleicher Einheiten (sie ist nicht identisch mit starrer Fixiertheit der Einheiten), erscheint am direktesten mit Zeitlichkeit, Vorgänglichkeit verbunden, kann als die Hauptursache von ›drive‹, Bewegung, Fortschreiten, dem temporalen, dynamischen Wesen der Musik gelten. Wie kann man einen Metrumbegriff fassen, der dem Rechnung trägt?

Die Antwort liegt in der Loslösung des Metrum-Begriffs von der Vorstellung eines fixierten, von vornherein festgelegten ›Gitternetzes‹. Ein bestimmtes Metrum wird nach

24 Kramer 1988, 49.

25 Berry 1976, 318.

26 Ebd.

Hastys neuartigem Verständnis erst im sinnstiftenden Hörakt aus den konkreten musikalischen Ereignissen generiert. Hasty legt seiner Theorie eine minutiöse phänomenologische Analyse der Zeitwahrnehmung von Musik zugrunde. In einer Art ›eidetischer Reduktion‹ nach dem Vorbild Husserls werden alle präexistenten Ordnungen, Vorstellungen und Gewohnheiten ausgeklammert, wird alles Wissen um stilistische Konventionen, herkömmliche Theorien und Traditionen über Bord geworfen. Es bleibt nichts übrig außer den ›nackten‹ Phänomenen, die im Wahrnehmungsakt gegeben sind, also der Klang mit seinen Konstituenten Anfang, Dauer und Ende, die pure Sukzession, das Beharrungsvermögen der vom Gedächtnis aufgenommenen Daten, und – entscheidend – die anthropologisch verankerte Neigung, aus ihnen Rückschlüsse auf den weiteren Verlauf zu ziehen, d. h. gedanklich eine Entwicklung vorwegzunehmen, in der das Gehörte *reproduziert* wird. In nichts anderem als solchen ›projektiven Feldern‹ besteht das Gefühl der Regelmäßigkeit, das herkömmlicherweise dem abstrakt vorgeordneten Metrum zugeschrieben wird.

Indem ein Tonereignis eintritt, sich in der Zeit ausdehnt, entsteht dieses ›projective potential‹. Sobald das Tonereignis (eine einzelne Tondauer, aber auch ein Rhythmus oder eine Phrase) durch einen Neueinsatz oder eine Pause beendet wird, bildet sich (solange die Dauer nicht zu kurz oder zu lang ist, d. h. im Gedächtnis exakt reproduziert werden kann) eine konkrete Erwartung hinsichtlich des weiteren Verlaufs. Diese ›Projektion‹ ist allerdings nur ›potentiell‹, kann bestätigt werden oder auch nicht. (Hasty deutet dies mit Paaren von Pfeilbögen unter dem Notensystem an, von denen der erste durchgezogen, der zweite gestrichelt ist.) Das ›throwing forth‹ des wahrgenommenen Rhythmus geschieht also nicht automatisch, wird immer wieder durch die neu eintretenden Tonereignisse umgedeutet und revidiert.

Dadurch ereignet sich die ständige Modifikation des Metrums, die Hasty meint, wenn er von »meter as rhythm« spricht. ›Variabel‹ am Metrum sind folgende Eigenschaften:

- Der Grad der Bestimmtheit (›determinate‹ / ›indeterminate‹ / ›ambiguous projection‹), sowohl bezogen auf die Deutlichkeit des Repetitionsmusters als auch auf die der Taktfunktionen (›Vorbereitung‹, ›Beginn‹, ›Fortsetzung‹; diese Begriffe, die den strukturellen Stellenwert von Tönen betreffen, ersetzen die alte Betonungshierarchie ›Auftakt‹, ›Volltakt‹, ›Abtakt‹, die Hasty als zu punktuell empfindet, aber auch durch die Akzentzeichen impliziert, die er über die Notensysteme setzt). Der Umfang der Einheiten (es kommt zu ›compression‹ oder ›enlargement‹, zum Wechsel zwischen geraden und ungeraden Taktarten).
- Die Verlagerung der Schwerpunkte (›dominant beginnings‹)
- Die Grade von ›interruptiveness‹ (›Kontinuität‹, ›Diskontinuität‹).
- Der Grad und die Art der Veränderung (allmählich: *acceleration/ritardando*, plötzlich: Bruch).
- Der Grad der Abgeschlossenheit (inwieweit wird eine Fortsetzung impliziert? »Closure or openness?«).

Die damit gewonnene Mobilität des Taktprinzips verbindet Hasty mit Wertvorstellungen und Leitbildern, die an lebensphilosophische Denkmodelle vom Beginn des vorigen Jahrhunderts erinnern. In der folgenden Tabelle wird der Versuch unternommen, diese Leitbilder herauszuarbeiten. Die Aufstellung ist antithetisch: Die Attribute von Hastys Metrumbegriff stehen in der rechten Spalte, Merkmale jenes Metrumbegriffs, von dem er sich distanziert, in der linken Spalte. Es wäre mühelos möglich, Ähnlichkeiten zwischen Hastys Dichotomien und Henri Bergsons Gegenüberstellung von Erlebniszeit (›Temps durée‹) und verräumlichter, objektiv-physikalischer Zeit (›Temps espace‹) nachzuweisen.²⁷

Räumlich	Zeitlich
Verharrend	Werdend
Statisch	Dynamisch
Starr	Mobil, fließend, in Bewegung
Bestimmt durch Proportionen	Bestimmt durch den Zeitverlauf
Invariant, gleichförmig	Variabel
Produkt (Bergson: ›Fait accompli‹)	Prozeß (Bergson: ›Fait accomplissant‹)
Durch quantitativ bestimmbare Dauern geprägt	Durch Bewegung, Energie und Spannung geprägt
›Grid‹ (Gitterwerk), ›Scaffolding‹ (Gerüst)	Fluß
›Container of events‹	›The event itself‹
Visualisierbar	Hörbar

Tabelle 1: Prinzip des Werdens

Genau festgelegt, vorherbestimmt	Nicht festgelegt, unvorhersehbar
Vorgeformt	›Emerging‹ (im Verlauf stets Neues hervorbringend), kreativ, erfinderisch, spontan
Einzelfall stets generalisierbar	Ungewöhnlich, neuartig, individuell
Regulär	Irregulär
›Lawful‹ (gesetzmäßig)	Frei, ungebunden

Tabelle 2: Prinzip des Indeterminierten

27 Hastys wichtigster Gewährsmann ist allerdings nicht Bergson, sondern der englische Philosoph Alfred N. Whitehead (1862–1947), dessen Werk *Process and Reality* (1929) mehrfach zitiert wird.

›Dull‹ (schwunglos, dumpf), ›inert‹ (träge, untätig, inaktiv, stagnierend), passiv, mechanisch	Intensiv, ›urgent‹ (drängend, nachdrücklich, agil, aktive Haltung fordernd), ›energetic‹ (energiegeladen)
Muster	Geste
Ausdrucksmäßig neutral	›Expressive or compelling‹, bewegend, emotional bezwingend oder mitreißend

Tabelle 3: Prinzip der Expressivität und Intensität

Abstrakt	Konkret
Intellekt	Erlebnis
Objektiv	Subjektiv
Auf Einzelnes gerichtet	Auf Ganzheitliches gerichtet
Quantitativ meßbar	Qualitativ ›föhlbar‹

Tabelle 4: Prinzip der Subjektivität

Diskontinuierlich, aus Einzelementen bestehend, durch Zäsuren bestimmt	Kontinuierlich
Durch dimensionslose Punkte, Zäsuren und separierbare Segmente bestimmt	Durch musikalische Vorgänge bestimmt, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stets zusammenwirken
Homogen, paradoxerweise bewirkt durch die völlige Diskretheit, Getrenntheit und Separierung der Zeitmomente, die Zeit ist ›teilbar‹ (in Sekunden, Dauern, Schläge etc.)	Inhomogen, paradoxerweise bewirkt durch den kontinuierlichen Zusammenhang benachbarter Zeitpunkte, der dazu föhrt, daß sich die Gegenwart stets unter dem Einfluß des Vergangenen wandelt

Tabelle 5: Prinzip des Ungeteilten

In zahlreichen Einzelanalysen sucht Hasty nachzuweisen, daß die Homogenität des Metrums bloße Täuschung durch Taktbild und Taktvorschrift ist. ›Metrical Particularity‹, d. h. Einzigartigkeit, Individualität, herrscht sogar dort, wo im Notenbild identische oder ähnliche Taktbilder vorhanden sind, wie in den beiden Anfängen der Courantes aus J.S. Bachs Cellosuiten in C-Dur und Es-Dur.²⁸ Unter dem Einfluß anderer Tonparameter gestaltet sich das Geschehen beidemale ganz verschieden: In der C-Dur-Suite kommt es zu einem »komplexen Muster mit Harmonie- und Konturwechseln«, in der Es-Dur-Suite

²⁸ Hasty 1997, 159–162.

zu einer »fließenden, ununterbrochenen Geste«. In vielen Einzelbeispielen wandelt sich je nach Betrachtungsweise die metrische Analyse. Damit radikalisiert sich der Prozeßgedanke: Die Struktur ist nichts Festes, Bleibendes mehr, sondern verändert sich je nach Hör- und Spielperspektive. Jede Aufführung, jeder Hörakt vermag Neues zu generieren.

Es versteht sich fast von selbst, daß Hastys Methode besonders in Werken, in denen das Metrum noch nicht oder nicht mehr so »geronnen« ist wie in der klassisch-romanischen Hauptströmung, mobile metrische Prozesse aufzeigen kann. (Hasty analysiert Werke von Schütz und Monteverdi auf der einen, Webern, Babbitt und Elliot Carter auf der anderen Seite.) In den Bestrebungen von Komponisten nach 1945, das Metrum ganz abzuschaffen und einen Zustand von Zeitlosigkeit herzustellen, erblickt er eine Verfallsform, da sie zu lähmender Statik führt, »novelty, spontaneity, mobility« ausschaltet und Musik als Prozeß negiert.

Hastys Buch steht – trotz aller Singularität seines Ansatzes – nicht isoliert da in der gegenwärtigen amerikanischen Musiktheorie. Insbesondere zwei Tendenzen sprechen dafür, daß das Buch »im Trend« liegt: Der zunehmende Einfluß der Kognitionswissenschaft und das Aufblühen der Performance-Forschung seit ca. 1980. Letztere versuchte seitdem in zahlreichen Studien, die traditionelle am Notentext der Partitur orientierte Ausrichtung von Musikwissenschaft und -theorie durch den Blick auf die »performative« Dimension der Musik zu erweitern. Im Vortrag kennt die Musik aber kein »Sein«, keinen geronnenen »Zustand«, nur Entstehen, Werden, sie wird durch Prozeß, Bewegung, Spannung geprägt. Nicht die im Notentext festgelegte Komposition, sondern die mit der Zeit fortschreitende, an die Sukzession von Einzelmomenten gebundene Aufführung ist es, in der das Werk Existenz besitzt.

Eine weitere wichtige Rolle spielte die Entfaltung der Kognitionswissenschaft in den 90er Jahren. Es hatte u. a. zur Folge, daß Musikstrukturen zunehmend unter dem Blickwinkel mentaler Repräsentation und Kognition betrachtet werden. Die Informationsverarbeitung beim Aufnehmen von Musikwerken verläuft aber in der Zeit, ist prozeßgebunden. Eine »kognitivistische« Musiktheorie muß daher Musik als Medium betrachten, dessen Sinn unvermeidlich mit der Sukzession von Teilgestalten verbunden ist. Die Fokussierung auf zeitliche Aspekte ist dabei nicht nur ein Tribut an die begrenzte Perspektive des »nichtmusikologischen« Hörens, sondern unauflöslich mit dem Wesen des Phänomens Musik verbunden. Auch in einem Werkganzen, daß sich am Ende des Apperzeptionsvorgangs sukzessiv herausbildet und in imaginärer Gleichzeitigkeit erschaut werden mag, ist der zeitliche Aspekt nicht völlig aufgehoben.

Literatur

- Bent, Ian / William Drabkin (1987), *Analysis* (The New Grove Handbooks in Music), London: Macmillan, 21988.
- Berry, Wallace (1976), *Structural Functions in Music*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Borio, Gianmario (1993), *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik* (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 1), Laaber: Laaber.
- Cone, Edward T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York: W. W. Norton.
- Cook, Nicholas (1987), *A Guide to Musical Analysis*, London: Dent.
- Epstein, David (1979), *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Eybl, Martin (1995), *Ideologie und Methode – Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing: Schneider.
- Frisch, Walter (1984), *Brahms and the Principle of Developing Variation* (California Studies in 19th Century Music 2), Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- Fuss, Hans-Ulrich (1995), »Zur jüngeren Entwicklung der musikalischen Analyse in den USA«, in: *Theorie der Musik. Analyse und Deutung* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 13), hg. von Peter Petersen u. a., Laaber: Laaber, 29–122.
- Hasty, Christopher (1997), *Meter as Rhythm*, New York und Oxford: Oxford University Press.
- Keller, Hans (2001), *Functional Analysis. The Unity of Contrasting Themes. Complete Edition of the Analytical Scores / Funktionsanalyse: Die Einheit kontrastierender Themen. Gesamtausgabe der analytischen Partituren* (Publikationen des Instituts für Musikanalytik Wien 5), in Zusammenarbeit mit Susan Bradshaw u. a. hg. von Gerold W. Gruber, Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kramer, Jonathan D. (1988), *The Time of Music: New Meanings, new Temporalities, new Listening Strategies*, New York: Schirmer.
- LaRue, Jan (1970), *Guidelines for Style Analysis*, New York: W. W. Norton, 21992.
- Meyer, Leonard B. (1973). *Explaining Music. Essays and Explorations*, Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- Redmann, Bernd (2002), *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse* (Schriftenreihe zur musikalischen Hermeneutik 9), Laaber: Laaber.
- Réti, Rudolph (1951), *The Thematic Process in Music*, New York: Macmillan, 21978.
- (1967), *Thematic Patterns in Beethoven Sonatas*, London: Faber.
- Schönberg, Arnold (1933/47), »Brahms the Progressive«, in: *Style and Idea*, hg. von Leonard Stein, London: Faber, 398–441 [1. Fassung als: »Brahms der Fortschrittliche« (1933)]
- Walker, Alan (1962), *A Study in Musical Analysis*, London: Barrie and Rockliff.
- Wörner, Karl Heinz (1969), *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 18), Regensburg: Bosse.