

## Schnitt und Strom

Ansätze zu einer integralen Funktionstheorie des musikalischen Rhythmus

STEFFEN A. SCHMIDT

»Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen – und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost.« (Heinrich von Kleist)

Unter musikalischem Rhythmus wird meist das Verhältnis von Metrum und Tondauern – wenn es sich um »klassische« Musik handelt – oder aber nur das Verhältnis der Tondauern zueinander – bei zeitgenössischer, »neuer« Musik – verstanden. Daß diese Vorstellungen, zumal letztere, dem Begriff des Rhythmus kaum gerecht werden, ja ihn unverhältnismäßig verkürzen, ist oftmals eingewendet worden. Die musikhistorische Forschung etwa postuliert eine Aufwertung des Rhythmus in der Komposition des 20. Jahrhunderts, die aber mit einer Einschränkung der Bedeutung des Rhythmus einhergeht.<sup>1</sup>

Die Widersprüchlichkeit läßt sich dabei nicht durch die scheinbare Konkurrenz von Rhythmus und Metrum auflösen: Man könnte die Aufwertung vordergründig als eine Aufwertung des Rhythmus gegenüber dem Metrum verstehen. Sicherlich ist diese Betrachtung historisch gerechtfertigt; bei genauerer Sicht aber stellt sich heraus, daß bei den Komponisten der Neuen Musik der Begriff Rhythmus grundsätzlich in Frage gestellt wird und eine kurz gefaßte Definition von vornherein inadäquat erscheint. Rhythmus wird zu einem schillernden Zauberwort, welches sich der kategorialen Bestimmung entzieht und auf – vorerst – unnennbare Bezirke verweist.

Es fällt nicht schwer, am Anfang dieses Jahrhunderts Beziehungen zwischen den Komponisten und der aufkeimenden Lebensphilosophie aufzuzeigen. Bei Bergson etwa ist Rhythmus mit Begriffen wie »intuition« und »élan vital« eng verbunden. Ebenso tritt bei Klages ein Denken in Zyklen und Rhythmen zutage, das nicht mehr von der Gleichmäßigkeit eines Metrums ausgeht, sondern vom Prinzip der »Ähnlichkeit«.<sup>2</sup> Solchen Gedankensphä-

ren sind die von Komponisten wie Schönberg, Bartók oder Varèse an die Seite zu stellen: Ganz ausdrücklich wird in ihren Schriften auf Lebensfunktionen des Rhythmus, zumal des kompositorischen, verwiesen:

»Rhythmus wird zu häufig mit Metrik verwechselt. Die Kadenz oder die regelmäßige Aufeinanderfolge von Schlägen und Akzenten hat wenig mit dem Rhythmus einer Komposition zu tun. Rhythmus ist das Element in der Musik, das dem Werk Leben gibt und es zusammenhält. Er ist das Element der Stabilität und der Generator der Form.«<sup>3</sup>

»Aber wir glauben dennoch zu fest an die starre Linie des willkürlich gesetzten Maßstabs, als daß wir der Unregelmäßigkeit des freien, natürlichen Rhythmus oder seiner wahrscheinlich viel komplizierteren Regelmäßigkeit ... gerecht werden können.«<sup>4</sup>

Hier tritt eine Erweiterung des Begriffs seiner Verengung entgegen, eine Erweiterung allerdings, die sich ins Unabsehbare zu verlieren droht. Solche lebensphilosophisch-intuitiven Ansätze finden sich noch, meist besser fundiert als damals, in heutigen ästhetischen Werken wie jenem Rudolf zur Lippe.<sup>5</sup> Wirft man hingegen einen Blick auf die musiktheoretische Literatur dieser Zeit, auf Kurth oder Hornbostel etwa<sup>6</sup>, so muß erstaunen, wie wenig auf eine Umwandlung des Rhythmusbegriffs Wert gelegt wurde. Weitgehend blieb es dabei, von einem allzu eng gefaßten oder sehr schwammigen Begriff auszugehen. Etwas Licht in die Angelegenheit brachten entweder andere Zweige der Kunst – zu nennen wäre im besonderen der moderne Ausdruckstanz, wie er von Dalcroze ansatzweise, von Laban<sup>7</sup> umfassend begründet wurde, oder spätere musiktheoretische Untersuchungen. Hier sind die Ausführungen von Smither und Dahlhaus<sup>8</sup> zu erwähnen, die in einigen wesentlichen Punkten übereinstimmen. Dort wird die Auffassung vertreten, musikalischer Rhythmus betrafe keinesfalls allein die Tondauern, sondern breite vielmehr ein Netz von Akzenten aus, das alle musikalischen Teilmomente – Metrik, Melodik, Harmonik, Klangfarbe, Dynamik und Satztechnik – umfasse. Nicht die agogische Qualität der Tondauern, sondern die dynamische

mus benannte, der nicht von dem Klanggeschehen zu trennen ist und eine übergeordnete gestische Qualität erlangt: »wenn in dem ... Ablauf der Bewegung Elemente in derartige Wechselbeziehung treten, die ein Auf und Ab, Umkehrungen, Wiederholungen ... gestalten. Dadurch kommt es erst zu einem inneren Rhythmus von ganz anderer Struktur, wie sie der äußere Takt aufweist.« (Frankfurt a. M. 1980, S. 226).

<sup>3</sup> Edgard Varèse, *Rhythmus, Form, Inhalt* (1959), in: *Edgard Varèse*, (= Musik-Konzepte, Bd. 6), hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, Köln 1978, S. 18.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911, S. 245.

<sup>5</sup> Vgl. Rudolf zur Lippe, *Sinnenbewußtsein, Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik*, Reinbek 1987.

<sup>6</sup> Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917, sowie Erich Moritz von Hornbostel, *Melodischer Tanz*, in: ders., *Tonart und Ethos. Aufsätze*, Leipzig 1986.

<sup>7</sup> Rudolf von Laban, *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung*, Wilhelmshaven 1981, S. 135.

<sup>8</sup> Howard E. Smither, *The Rhythmic Analysis of twentieth century Music*, in: *Journal of Music Theory VIII* (1964), S. 54–88, sowie Carl Dahlhaus, *Was ist musikalischer Rhythmus?*, in: *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts* (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 7), Berlin 1967, S. 16–22.

<sup>1</sup> Vgl. die Ausführungen von Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7), Laaber 1984, bes. S. 67–69.

<sup>2</sup> Vgl. Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung* (1907), Jena 1921, sowie Ludwig Klages, *Ausdrucks- und Gestaltungskraft* (1913), München 1964, S. 162. Vgl. auch Helmuth Plessner, der in seinem bisher kaum beachteten, ästhetischen Werk *Die Einheit der Sinne* bereits 1923 einen »inneren« musikalischen Rhyth-

des Akzents wird Ausgangspunkt. Smither spricht im Anschluß an Bergson von einer rhythmischen Komposition, die sich in »peaks of waves«<sup>9</sup> manifestiere, ohne daß sich diese Akzente einem metrischen Schema fügen müßten.

Der Schritt, der mit dieser Betrachtung für die Bestimmung des musikalischen Rhythmus getan wurde, ist in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzen: Verließ in der metrischen Theorie bis dahin die Musik in gleichmäßigen vertikalen Schnitten (quasi in Zeitblöcken, die der Taktstrich symbolisiert), denen sich die stimmlichen, linearen Verläufe unterordneten, so wird die Musik hier mehrschichtig in verschiedene Zeitströme gegliedert. Nunmehr hat man es mit der Simultaneität unterschiedlicher Zeitgestalten zu tun. Die Überschneidung von Akzentebenen erfordert – neben der vertikalen Schnittstelle der Zeitstrecke (Metrik) – einen horizontalen Schnitt, der die Ungleichheit des Gleichzeitigen hervorhebt. Der Zeitfluß von Musik wird zu einer Art Strömungslehre.

## I.

Um den Unterschied von Strömungslehre und metrischer Theorie der Zeitblöcke zu verdeutlichen, soll ein Beispiel aus der klassischen Literatur analysiert werden. Es handelt sich bei dem Beispiel um das wohl prominenteste, das für Rhythmus- und Formtheorien bislang erhalten mußte: um den Anfang von Beethovens Klaviersonate op. 2, I. Sowohl Riemann<sup>10</sup> exemplifizierte daran die achttaktige Periode, als auch Erwin Ratz später das Paradigma seiner »Satz«-Konstruktion.<sup>11</sup> Aber gerade deshalb eignen sich diese ersten acht Takte dazu, die Differenz in der analytischen Betrachtung zu markieren.

Ratz differenzierte das Riemannsche Modell von 4 + 4 Takten in die Einteilung 2 + 2 + 4 Takte. Ausdrucksmäßig schrieb er seinem Modell einen »drängenden« Charakter zu gegenüber der »Ausgewogenheit« der Periode. Bei beiden Analysen aber sieht man übereinstimmend die Einteilung in Takte, das Anlegen vertikaler Schnitte, die die Musik in Zeitblöcke zerlegt. Was sich bei Ratz zudem zeigt, ist die in sich differenzierte Zeitqualität des Satzes durch Setzung und Beschleunigung. Die »Ausgewogenheit« der Konstruktion, wie sie für die durch Symmetrie bestimmte idealtypische Periode charakteristisch ist, tritt in den Hintergrund.

<sup>9</sup> A. a. O., S. 71. Eine spezielle Diskussion zu den Begriffen Takt, metrisches Schema etc. wird in diesem Aufsatz unterlassen, da sie in das Dickicht terminologischer Schwierigkeiten führen würde, die seit je einer Theorie des Rhythmus im Wege standen. In diesem Aufsatz sind mit den Begriffen Metrik und Takt allgemein die Auffassungen Riemanns und Cooper/Meyers gemeint. Eine genaue Klärung der Terminologie wäre erst in einer umfangreicheren Darstellung der Rhythmustheorie zu leisten.

<sup>10</sup> Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903, Einleitung.

<sup>11</sup> Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1973, S. 26.

Bsp. 1: Ludwig van Beethoven, op. 2, I, T 1-8

In der folgenden Analyse wird durch die Einführung horizontaler Schnitte eine andere Ausgewogenheit in den Blick gerückt, die sich nicht allein auf die Taktkonstruktion bezieht, sondern auf ein integrierendes Moment verschiedenster Faktoren der musikalischen Organisation. Um diesen analytischen Balanceakt zu wagen, muß man sich die Beziehung der relevanten satztechnischen Gestalten vergegenwärtigen. Es geht hier um das Verhältnis von Melodie und Begleitung. Entscheidend ist, wie diese Gestalten in ihrer Entwicklung aufeinander reagieren. Die auftaktige Melodie umfaßt in ihrem »Raketen«-Gestus zwei Takte. Quasi komplementärrhythmisch dazu greift die Begleitung die Bewegung in Vierteln auf und verbindet, indem sie die melodische Pause überbrückt, die melodischen Phrasen. Im Abschnitt der metrischen Beschleunigung (T 5-6), der zugleich eine Verdichtung und Abspaltung des motivischen Materials beinhaltet, wird die Begleitgestalt von ursprünglich vier auf drei Impulse verkürzt. Diese drei Impulse werden in T 7-8 durch Pausen getrennt und so gedehnt. Das geht mit einer Verbreiterung der Melodierhythmik einher: Der agogische Akzent der punktierten Viertel wird zur Halben, die Durchgangsgruppe von Sechzehnteltriole zu Achteln und die Abschlußnote (mit ausgeschriebenem Vorhalt) zur Halben. Gleichzeitig aber geschieht in dieser Dehnung auch eine Verkürzung, die sich zuerst in der Akkordbegleitung bemerkbar macht: Der harmonische Rhythmus wird extrem beschleunigt. In der Melodie wiederum wird die Durchgangsgruppe zum Vorschlag – in Umkehrung – zusammengedrängt.

In den letzten beiden Takten vollzieht sich demnach eine Differenzierung musikalischer Ebenen, die Beschleunigung und Verlangsamung gleichermaßen umfaßt, ein gewissermaßen paradoxes Zeitverhältnis zum Vorschein bringt. Die alle anderen Prozesse dominierende Dehnung des Satzendes (T 7-8) wird zum Ausgleich der vorangehenden drängenden Takte. Der drän-

gende Gestus bleibt aber auf der Ebene rhythmischer Harmonik bestehen. Melodie und Begleitung, zu Beginn in einem komplementärhythmischen Wechselspiel exponiert, drängen sich rhythmisch verschoben ineinander. Die abschließende Fermate in T8 ist somit wie das Innehalten in einer widersprüchlichen Situation: Die Dinge haben sich verkehrt. War die Melodie am Satzende zu gestischer Ruhe gekommen, so begehrt nun die zuvor harrende Begleitung auf und treibt den Satz voran. Spannung und Entspannung musikalischer Verläufe überlagern sich zu einer labilen Ausgewogenheit, die die Gegensätze schwankend vereint.

An einem zweiten, weniger populären Beispiel rhythmischer Organisation, dem ersten *Prélude* Debussys, soll ein weiteres Mal die Einführung horizontaler Schnitte erprobt werden.

Bsp. 2: Claude Debussy, *Prélude 1*, Livre I, T1-6

Auch hier muß das Verhältnis der Tongestalten zueinander geklärt werden, um die zeitliche Organisation in den Blick zu bekommen. Im Gegensatz zum Beethoven-Beispiel sind hier die horizontalen Verläufe subtiler angelegt. Die Melodie befindet sich anfangs in der Mittelstimme, der Baß wird mit den übrigen Stimmen homophon geführt. Kontraste wie im ersten Beispiel existieren nicht, diese Komposition will in eine ganz andere Richtung. Und doch läßt sich die zeitliche Organisation in beiden Beispielen vergleichen.

Das Moment, welches die Melodiestimme von den anderen Stimmen abhebt, ist das rhythmische: punktierte Achtel mit Sechzehntel gegenüber der gleichmäßigen Viertelbewegung der anderen Gestalten. In T1 erscheint der Rhythmus auf zweiter Zählzeit, in T2 auf zweiter und dritter, anschließend verfestigt sich der Rhythmus zur gleichmäßigen Begleitung. Auch hier gibt es einen Funktionswechsel von Melodie und Begleitung. So wie der Melodierhythmus zur Begleitung wird, übernimmt andererseits der Baß die melodische Linie, verliert aber dessen rhythmisch signifikante Gestalt. Dar-

aus folgt eine Dehnung, die den Schluß der ersten Phrase einerseits erst hervorruft, andererseits aber auch hinauszögert. In dem Moment, in dem der harmonische Schluß – über den chromatischen Baßgang – erreicht wird und die Bewegung zur Ruhe kommt, erscheinen die Akkorde aus hoher Lage und überlagern die Schlußdehnung der Melodie. Diese hohen Akkorde versuchen in ihren Achtelwerten die Spannung von Viertel und punktiertem Motiv auszugleichen. Ihre Vermittlung schafft ein Auspendeln der Bewegung des Satzes. Die nachfolgende Gestaltung greift dann diesen Pendelgestus in Achteln auf und wird zum klangrhythmischen Spannungsmoment des *Prélude*.

Ähnlich wie bei Beethoven tauschen die Gestalten ihre Teilidentitäten, vermischen ihre klanglichen, rhythmischen und diastematischen Qualitäten. In diesem Zusammenwirken werden die Ebenen der musikalischen Organisation sowohl differenziert, als auch durch das ausbalancierte Verhältnis von Dehnung und Verdichtung vereinheitlicht.

Bei beiden analysierten Beispielen wurde mittels horizontaler Schnitte eine rhythmische Organisation sichtbar, die die Einheit einer Phrase nicht allein durch den Bezug auf ein Metrum herstellt, sondern durch das Ineinanderwirken qualitativ verschiedener zeitlicher Gestalten. Daß rhythmische Prozesse von Dehnung und Komprimierung gleichzeitig ablaufen können, zwingt zu einer Aufwertung des Rhythmus gegenüber dem Metrum. Die metrische Analyse kann tatsächlich nur äußerliche Zeitblöcke erfassen und weder den horizontalen Verlauf einer in sich widersprüchlichen Organisation aufzeigen noch die Prozessualität rhythmischer Motive. Die Betrachtung der musikalisch-zeitlichen Ströme führte zu der Aufdeckung jener paradoxen Zeitstruktur, die eine Komposition darstellen kann. Auch wurde ersichtlich, daß nicht allein die Tondauern als Prinzip der rhythmischen Organisation Gegenstand der Untersuchung sein können, sondern darüber hinaus Faktoren wie harmonischer Rhythmus, Motivik und satztechnische Gestaltung in die Analyse miteinbezogen werden müssen, um die zeitliche Gestaltqualität zu erfassen.

## II.

»Hinter den Tönen und Rhythmen operiert die Musik auf einem nackten Terrain: der physiologischen Zeit des Hörers – eine heillos diachronische, da irreversible Zeit, von der sie indes dasjenige verwandelt, das dem Hörer in einer synchronischen und in sich geschlossenen Totalität zugeordnet war. Das Hören des musikalischen Werkes hat also, aufgrund von dessen innerer Organisation, die vergehende Zeit zum Stillstand gebracht; es hat sie eingeholt und aufgebrochen, wie ein vom Wind zerstreutes Nebelfeld. So daß wir, wenn wir Musik hören und während wir sie hören, eine Art Unsterblichkeit erlangen.«<sup>12</sup>

Bis hierher konnte der Rhythmusbegriff durch das Zusammenspiel der vertikal-metrischen und horizontal-strömenden Schnitte und satztechnischen Ebenen differenziert werden. Gewissermaßen wurde Musik von einer anderen Seite her betrachtet: Spielen in der »klassischen« Musikanalyse die Tonhöhenverhältnisse die primäre Rolle, so wird hier die Kunst zeitlicher Organisation ins Blickfeld gerückt: Fragen der Tonalität oder der Skalenorganisation beispielsweise werden in den Hintergrund gedrängt. Denn obgleich die Betrachtung ihrer Phänomene wichtig für die Analyse des Rhythmus bleibt, ihre zeitlichen Aspekte und nicht ihre Stofflichkeit, auch nicht ihre Funktion im Tonsystem werden hier fokussiert. In diesem Sinne versteht sich vorliegender Versuch einer rhythmischen Funktionstheorie als integraler.

Zwei entscheidende Theoreme wurden in die Analyse eingeführt, die es im weiteren auszuführen gilt: Die Annahme einer variablen Zeitgestaltung, die in einem dialektischen Verhältnis zur »Invariabilität« des Metrums stehend die zeitliche Organisation einer Komposition bestimmt – dieses Theorem möchte ich als rhythmische Geschwindigkeit bezeichnen – und die Annahme eines Ausgleichsprinzips, welches die Tongestalten immer wieder in einen Balance-Zustand bringt. Die kompositorische Kunst in bezug auf die rhythmische Organisation besteht demnach darin, Ausgleichsprinzipien auf verschiedenen musikalischen Ebenen zu schaffen und so einen dem quantitativen Metrum gleichermaßen unterworfenen wie sich von ihm abhebenden qualitativen Zeitcharakter zu erzeugen, in dem die musikalischen Gestalten aufeinander reagieren.

Dieser Zeitcharakter erscheint als höchst problematisch, denn er muß auf eine Zeitwahrnehmung rekurren. Die ingeniose Theorie Riemanns<sup>13</sup> von der Taktschwere stieß auf vehementen Widerstand seitens der Musiktheorie.

Dabei schien Riemann Überlegungen von Husserl vorweggenommen zu haben: Seine Entscheidung, den zweiten Takt gegenüber dem ersten als den schwereren zu klassifizieren, ist weniger von der Komposition abhängig als vielmehr von der menschlichen Wahrnehmung. Das später Eintretende, so Husserl, ist uns immer präsenter als das frühere. Da nun der zweite Takt in einer zweitaktigen Einheit der spätere einer gegenwärtigen Einheit ist, ist er also auch immer präsenter. Der erste Takt, der keine vollständige musikalische Einheit bildet, kann also nie der schwerere sein.<sup>14</sup>

Ohne die Richtigkeit der Riemannschen Theorie hier behaupten zu wollen, muß doch zugegeben werden, daß eine Auffassung von Zeit notwendig für eine Rhythmustheorie ist. Die Analyse etwa, die Pierre Boulez zum *Le Sacre du Printemps* vorlegte<sup>15</sup>, so brillant sie auch ist, krankt am Fehlen eines Zeitbegriffs: Zeit ist in ihr a priori aufgehoben. Somit zielen die Ergebnisse rein auf die kompositorische Machart ab, ohne auf den prozessualen Zeitcharakter von Musik einzugehen. Dies hängt natürlich mit den Prämissen von Boulez' Lehrer Messiaen zusammen, der Rhythmus vor allem in der Dauernorganisation erforschte.<sup>16</sup> Die den Verlauf einer Phrase, welche einen zeitlichen Prozeß begreifbar macht, bestimmende Kraft schrieb Messiaen allerdings dem melodischen Bau zu, der für ihn in Vorbereitung – Akzent – Ausklang bestand. Dieses Abkoppeln der akzentuierten, prozessualen Melodik von der Dauernorganisation führte zu der oben beschriebenen Begriffsverengung. Ein Versuch, diese Trennung in ihrer Unangemessenheit aufzuheben, müßte dazu führen, formale Unterschiede wie Anfang und Ende einer Phrase qualitativ zu unterscheiden, wie es die Messiaensche Auffassung der Melodie durchaus tut. Und genau dieser Aspekt zeitlicher Zusammenhänge wäre erneut in den Rhythmusbegriff zu integrieren. Das angedeutete Problem kann am Anfang von *Le Sacre du Printemps* exemplifiziert werden.

Bsp. 3: Igor Strawinsky, *Le Sacre du Printemps*, Introduction, T1-3



Die Analyse von Boulez bewertet die achsensymmetrische Konstruktion der Fagottmelodie; die gedehnten Anfangs- und Endpunkte, die beschleunigte Binnenstruktur:

<sup>12</sup> Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Tübingen 1980, S. 389.  
<sup>13</sup> Pierre Boulez, *Strawinsky bleibt*, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übers. v. Josef Häusler, München 1979, S. 163-238.  
<sup>16</sup> Olivier Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache* (1944), übers. v. Sieghilde Ahrens, Paris 1966, S. 53.

<sup>12</sup> Claude Lévi-Strauss, *Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M. 1976, S. 31.  
<sup>13</sup> Hugo Riemann, *System* (Anm. 10), Einleitung.

»Dies erlaubt uns die Folgerung, daß die Zelle  $a_4$  – in der Klangzeit – in einem krebsgängigen Symmetrieverhältnis zur Zelle  $a_1$  steht, jedoch mit der rhythmischen Beschleunigung, welche die beiden Zellen ebenso voneinander unterscheidet wie die Anzahl der Einheitswerte.«<sup>17</sup>

Die Untersuchung wendet zwar durch den Begriff der »rhythmischen Beschleunigung« in effektiver Weise das Prinzip des horizontalen Schnitts an. Aber der vertikale Schnitt der Symmetrieverhältnisse nivelliert den qualitativen Unterschied der Zeit zwischen Beginn und Ende einer Phrase. Die Tondauer mag ähnlich sein, die Funktion ist vollkommen verschieden. Die Funktion läßt sich mit der Messiaenschen Terminologie der melodischen Bildung beschreiben: Der erste lange Ton ist Vorbereitung, der schließende lange Ton Ausklang. Die Analyse von Boulez, so wird hier deutlich, untersucht einzig die Ausgleichsfunktion der Dauernkonstruktion, nicht aber den – irreversiblen – Zeitcharakter. Der aber macht das eigentliche Problem und auch den Reiz des Anfangs aus.

In den Analysen zu Beethoven und Debussy war dem zeitlichen Charakter, um den es auch im *Le Sacre du Printemps* geht, insofern Rechnung getragen, als die Tongestalten als in einem Prozeß befindlich beschrieben wurden. Die zeitlichen Varianten wurden fortschreitend auf ihre Phrasenfunktion hin untersucht. Diese Phrasenfunktion rekurrierte letztlich auf die Zustände der Tongestalten und ihre Wandlungen, auf Qualitäten wie Spannung und Entspannung. Dabei wird ein Problem auch dieser Analyse sichtbar: Diese Qualitäten lassen sich nicht eindeutig auf Dauerverhältnisse übertragen. Dehnung bedeutet nicht sofort Entspannung oder Spannung; nicht der Zeitpunkt allein innerhalb der Phrase entscheidet über den qualitativen Gehalt der Tondauer, sondern ob man einen zeitlichen Prozeß von Aufstellung, Verarbeitung und Abschließen nachvollziehen kann. Diese zeitliche Abfolge entsteht eben auch durch die Dynamik, das An- und Abschwollen der Töne, der Tongruppe und schließlich der gesamten Phrase. Genau darauf bezog sich die Kritik der oben erwähnten Musiktheoretiker (die übrigens auch mit Schönbergs Vorstellung von Rhythmus übereinstimmt) am Rhythmusbegriff der Dauern.

In den vorhergehenden Analysen ist die dynamische Akzentrythmik kaum zur Sprache gekommen. Dies erschien auch nicht weiter erforderlich, da letztlich die Beispiele von metrischen Akzenten bestimmt wurden. Die Gliederung durch vertikal-metrische Schnitte allein ist, wie gezeigt, nicht ausreichend, bleibt aber gleichwohl für die Gestaltung der musikalischen Phrasen dieser Beispiele essentiell. In dem Moment, da das Metrum seine akzentgebende Bedeutung verliert und man sich freimetrischer Musik gegenüber sieht, wird die vertikale Gliederung zum Problem.

<sup>17</sup> Pierre Boulez, *Strawinsky bleibt* (Anm. 15), S. 172.

Eben dieses Problem tritt zu Anfang von *Le Sacre du Printemps* hervor. Die Angabe eines »Tempo rubato« deutet schon auf die Irrelevanz des Metrums. Dahlhaus versuchte daher den Akzent der melodischen Phrase ausfindig zu machen und legte ihn auf die Vorschlagsbildungen.<sup>18</sup> Allein die Fixierung eines melodischen Akzents bedeutet jedoch nicht, die rhythmische Gestalt einer Phrase zu erfassen (zumal der Akzent mehr von der Darstellung des Interpreten abhängt). Es bedürfte der Einbindung in ein Zeitmodell jenseits des metrisch Gleichmäßigen, in dem Rhythmus funktional wirksam würde. Müßte eine solche Zeittheorie durchaus »abstrakt« entworfen werden, so wäre hingegen die rhythmische Organisation selbst in beständigem Zusammenhang mit der konkreten Komposition zu sehen. Ähnlich wie bei der tonalen Funktionstheorie entscheidet nur der Zusammenhang über die Bedeutung des Phänomens.<sup>19</sup>

Mit den Theoremen der rhythmischen Geschwindigkeit und des Ausgleichsprinzips wären die Prinzipien einer Theorie der zeitlichen Phrase ansatzweise gegeben: Nach ihnen schreitet der Prozeß der Musik in einer mehrdimensionalen Dialektik der Rhythmusorganisation voran<sup>20</sup>, und zwar dergestalt, daß Spannung und Entspannung stets gleichzeitig präsent sind, jedoch die Ebenen wechseln. Hätte man das Spannungsspiel der musikalischen Ebenen durchleuchtet, würde daraus die rhythmische Form der gesamten Komposition ersichtlich werden.

Doch zurück zum Anfang von *Le Sacre du Printemps*. Die Kritik an den erwähnten Analysen setzte bei der Mißachtung des zeitlichen Verlaufs an, die bei Boulez aus der Betonung der Konstruktion resultierte, bei Dahlhaus dagegen aus der zwanghaften Implikation eines Betonungsschemas außerhalb der Konstruktion: hier die einseitige Betonung der symmetrischen Verhältnisse, dort die Einführung einer willkürlich übergeordneten Kategorie. Statt dessen könnte man den Beginn als die Aufstellung eines Kontrastes von langer Note und schnellem Durchgang von vier Sechzehnteln mit Vorschlag und Schlußnote, die nur wenig gedehnt ist, ansehen. Dieser Kontrast ist bereits ein zeitliches Problem: das Verhältnis einer »zu langen« zu einer »zu schnellen« Notenfolge. Der lange Ton produziert eine Erwartung, der kurze e-moll-Dreiklang erlöst die agogische Spannung und landet auf dem *a*, der aber, um Zielton zu sein, zu kurz nur erklingt. Die Gestaltung dieses Anfangs: lange Note, schneller Binnenkontrast, mittlere Note – die übrigens

<sup>18</sup> Carl Dahlhaus, *Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik*, in: ders., *Schönberg und andere*, Mainz 1978, S. 98.

<sup>19</sup> Und der Zusammenhang wiederum wird auf rhythmischer Ebene erst sichtbar, wenn die einzelnen Tongestalten sich in ihrem zeitlichen Kontext der gesamten Phrase – als beschleunigend, verlangsamt, aufeinander reagierend – erkennen lassen. Gewissermaßen muß man sich also zuerst über den Rohbau einer zeitlichen Phrase klar werden, um dann die einzelnen Zeitfunktionen deutlich herausarbeiten zu können.

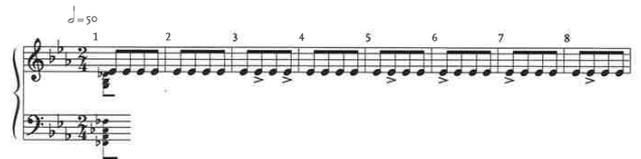
<sup>20</sup> Vgl. Peter Sloterdijk, *Metapolemik. Zur Grundlegung europäischer Dialektiken in Polemik und Rhythmik*, in: ders., *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd. 2, Frankfurt a. M., S. 671-695.

eine erstaunliche Verwandtschaft mit dem Motiv des zweiten Taktes aus dem Beethoven-Beispiel aufweist und zusätzlich noch an den Anfang von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* gemahnt (man könnte fast von einem rhythmischen Topos sprechen) – trägt ein Zeitproblem bereits in sich, das anschließend auf außergewöhnliche Art gelöst wird. Die nachfolgende diastematische Wiederholung erscheint als Auflösung des Kontrastes, wobei die schnellen Noten langsamer und die langsame Note beschleunigt werden. Auch hier wird ein Auspendeln deutlich, das sich in der raffinierten Vermengung von Dehnung und Kürzung einzelner Töne manifestiert, wodurch bei nahezu diastematischem Stillstand ein zeitlicher Prozeß stattfindet. Ist der Vorgang des Auspendelns erreicht, sind alle Gestaltelemente im gleichen Notenwert der Achtel angelangt, so erscheint der Kontrast von neuem, allerdings als Schluß – die vorbereitende Dehnung fällt weg, die schließende Dehnung tritt ein, die Phrase kommt zur Ruhe –, und erst jetzt, nach dem zeitlichen Prozeß des Auspendelns, gelangt die Phrase zu einer übergeordneten Symmetrie. Das Beispiel ist frappant, da hier ein grundsätzlicher Rollentausch von Rhythmik und Diastematik erkennbar wird. In seiner Statik besitzt der Tonhöhenverlauf fast metrische Funktion, der Rhythmus hingegen wird zur Melodie: Er dissoziiert die rhythmische Motive und behandelt jeden Ton zeitlich variierend. Hier wird ein musikalischer Gestus des Nachsinnens, des Nachhörens vollzogen, als wolle man sich die Phrase vor Augen halten, bis sie einem vollständig klar geworden ist. Der metrische Akzent, der die Bedeutung einer Phrase markiert, wird überflüssig. Die Sphäre selbst, die den Akzent aus sich heraus bildet, ist an dieser Stelle auskomponiert. Stravinsky dringt gewissermaßen zu einem Urzustand von Musik vor, in dem Rhythmus und Metrum noch nicht getrennt sind, wo der Akzent in seiner Bestimmtheit noch geboren werden muß.

Einen Akzent zu fixieren wäre demnach verfehlt und ginge am Charakter der Musik vorbei. In jedem Fall aber ist ein Anwachsen und Verklingen nachvollziehbar. Wo genau sich jedoch der Schwerpunkt der Phrase befindet, wurde kompositorisch geschickt umgangen und darf durchaus als gelungener Ausdruck eines schwebenden Zustands angesehen werden – verweisend auf jenes Arkadien, auf welches das Ballett als moderne *Favola pastorale* sich bezieht.

Aber dies alles gilt nur für den Anfang der Ballettkomposition. Im späteren Verlauf der *Introduction*, besonders aber mit dem Eintritt der *Augures printaniers*, tritt die Zeitordnung der Blöcke so nackt hervor, als wolle sie die horizontale Linie regelrecht zerhacken. Es ist die Geburt des Pulsschlages:

Bsp. 4: *Le Sacre du Printemps*, Les augures printaniers, T 1-8



Die Analyse Boulez' krankt auch daran, daß sie die metrisch vertikalen Eigenschaften der Zeitblöcke arg vernachlässigt. Dabei verweist der von ihm verwendete Terminus der »Klangssäule« doch schon auf eine vertikale Qualität. Diese Klangssäule der *Augures printaniers*, deren aggressive Akzente Boulez strukturell zureichend analysiert hat, feiert die regelmäßige Proportion: Der binäre Rhythmus des 2/4-Takts entfaltet sich in geradzahligem Taktgruppen (8 [4 + 4] + 4 + 4). Dann signalisiert die Triole der Bläserfanfare eine neue Ordnung:

Bsp. 5: *Le Sacre du Printemps*, Les augures printaniers, T 17-22



Diese kurze unregelmäßige Überleitung führt in der Baßstimme zum Umschlag in einen 3/4-Takt, der achtmal wiederholt wird:

Bsp. 6: *Le Sacre du Printemps*, Les augures printaniers, T 23-25



Der ternäre Rhythmus des Basses infiziert die übrigen rhythmischen Gestalten:

Bsp. 7: *Le Sacre du Printemps*, Les augures printaniers  
a) Viola, T 24-25



b) Fl. I, T 30-31



Diese totale Vereinheitlichung der Zeit in Proportionsblöcken, die das Charakteristikum von Ballettmusik schlechthin ist, scheint geradezu die Choreographie von sich bewegenden Menschengruppen im Raum mit einkomponiert zu haben:

»Während ich den ›Sacre‹ komponierte, sah ich das Schauspiel vor mir als eine Folge ganz einfacher rhythmischer Bewegungen, die von blockartig aufgebauten Gruppen ausgeführt werden ... Die klare und eindeutige Musik verlangt eine entsprechende Choreographie, die ebenso klar ist wie sie und ebenso faßlich.«<sup>21</sup>

Die Vertikalität des Rhythmus erreicht wenig später ihren Höhepunkt, wenn eine Phrase wie ein optischer Schnitt behandelt wird:

Bsp. 8: *Le Sacre du Printemps*, Les augures printaniers, T 119–132

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff contains measures 7 through 14. Brackets below the notes indicate rhythmic groupings: 'a' spans measures 1-2, 'b' spans 2-4, 'c' spans 3-4, 'd' spans 4-6 on the first staff; and 'c' spans 7-9, 'b' spans 9-11, 'd' spans 11-14 on the second staff.

Scherliess empfand den Bau der Phrase als willkürlich<sup>22</sup>, dabei wird der exponierte Viertakter einmal nach links und einmal nach rechts um einen Takt verschoben. Selbst bei diesem Verfahren der Montage herrscht ein Ausgleichsprinzip, hinter dem eine choreographische Idee stehen könnte. Tatsächlich scheint sich hier ein optisches Prinzip des Ausgleichens einzuschleichen, das sich einzig dem lesenden Hörer erschließt oder aber durch eine Raumkunst wie die Choreographie ausgedrückt werden kann. Ein fast kubistischer Zug der Rhythmik Strawinskys kommt an dieser Stelle zum Vorschein.

Die Kunst der rhythmischen Gestaltung beruht bei Strawinsky keineswegs ausschließlich auf der Anwendung horizontaler Schnitte, wie es die Analyse von Boulez suggeriert. Strawinsky nutzte alle Verfahren rhythmischer Organisation – vertikal-metrische wie horizontal-motivische und sogar optisch-kubistische Schnitte – und verstand es, sie effektiv einzusetzen, zu variieren und zu vertiefen. Seiner Aufwertung des Rhythmus muß ein erweiterter Rhythmusbegriff entsprechen.

<sup>21</sup> Igor Strawinsky, *Lebenserinnerungen*, München 1958, S. 45.

<sup>22</sup> Vgl. Volker Scherliess, *Le Sacre du Printemps*, München 1982, S. 33.

### III.

»Das Maß ist dogmatisch, aber der Rhythmus ist kritisch, er verknüpft kritische Momente, oder er verknüpft sich mit dem Übergang von einem Milieu in ein anderes. Er wirkt nicht in einem homogenen Zeitraum, sondern operiert mit heterogenen Blöcken. Er ändert die Richtung.«<sup>23</sup>

Die Untersuchung der hier angeführten Beispiele hat versucht, den zeitlichen Verlauf einer Komposition genauer zu fassen, und dies nicht nur in kompositionstechnischer, sondern auch rezeptionsästhetischer Hinsicht – hierin Claude Lévi-Strauss folgend, der glaubte, daß die Zeit einer Komposition für den Zuhörer hoffnungslos irreversibel sei, das Zeiterlebnis sich nicht in einer chronologischen Auflistung musikalischer Daten erschöpfe, sondern in einem paradoxen Zeiterlebnis bestehe, in dem verschiedene Ebenen ineinanderfließen und Rückläufigkeit sowie Diskontinuität zuließen. Komposition, respektive die des 20. Jahrhunderts, arbeitet mit paradoxen Zeitverläufen, mit Simultaneitäten und Umkehrungsprozessen und erfordert einen Rhythmusbegriff, der die verschiedenen musikalischen Parameter berücksichtigt und gewissermaßen die Schnittstellen der Ebenenwechsel, die instantanen Verflechtungen einer Komposition verfolgt.

Im modernen Tanz etwa, beim bereits erwähnten Rudolf von Laban, scheint ein entwickelterer Rhythmusbegriff greifbar. Er ähnelt dem hier vorgestellten darin, daß qualitativ verschiedene Zeitgestalten simultan und in einem reagierenden Zusammenhang auf unterschiedlichen Ebenen wahrgenommen werden.

In musikwissenschaftlichen Betrachtungen fällt Rhythmuskomposition nur allzu oft durchs Raster der Kategorien. Rhythmus, das populärste Moment von Musik und zugleich das Stiefkind der Theorie, umfaßt interdisziplinäre Konnotationen gigantischen Ausmaßes. An Aktualität mangelt es dem Begriff nicht, taucht er doch in vielen anthropologischen und ästhetischen Schriften auf. Um so merkwürdiger mutet es an, daß gerade die Musiktheorie sich nur wenig mit ihm beschäftigt. Im Diskurs des Rhythmusbegriffs klappt noch immer die Lücke zwischen populärwissenschaftlichen Beats und mysteriösem Vorbewußten, Unbenannten (wie Ernst Bloch das genannt hätte). So bleibt es schwer, den Begriff angemessen zu thematisieren. Riemanns Hoffnung, sein System werde die Diskussion zum Erblühen bringen, schlug fehl.

<sup>23</sup> Felix Guattari/Gilles Deleuze, *Tausend Plateaus*, Berlin 1997, S. 427.

## Summary

*Cut and flow. First approaches to an integral function theory of musical rhythm* – In this article the inadequacy of the traditional rhythm theory is discussed and the attempt made to formulate the concept of rhythm anew. On the basis of three paradigms by Beethoven, Debussy and Stravinsky, a method of analysis is tested which takes into consideration the various levels of rhythmic composition. Here the aim is to do justice to the paradoxical situation of musical time, a time which oscillates between a standstill and a flowing motion. With the help of the superordinate categories of balance and tempo, the musical structures are examined with respect to their rhythmical function, and therewith the first approaches to a new musical rhythm theory are expounded, in which the concept of time is not relinquished, but must be differentiated.

