

Kaiser, Ulrich (2015): Felix Diergarten (Hg.), *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* (= *Grundlagen der Musik* 8), Laaber: Laaber 2014. ZGMTH 12/2, 287–301. <https://doi.org/10.31751/834>

© 2015 Ulrich Kaiser



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.

eingereicht / submitted: 01/12/2015

angenommen / accepted: 04/12/2015

veröffentlicht / first published: 30/07/2016

zuletzt geändert / last updated: 01/05/2018

Felix Diergarten (Hg.), *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* (= Grundlagen der Musik 8), Laaber: Laaber 2014

Im Laaber-Verlag erscheint eine Reihe *Grundlagen der Musik in 14 Bänden*, mit der einerseits ausgewählte Themen der Theoretica-Musiktaschenbücher überarbeitet und andererseits neue Themen aufgelegt werden. Bei dem zu rezensierenden Buch *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden* handelt es sich um den achten Band der Reihe, über die man auf dem Backcover lesen kann: »Die Grundlagen des musikalischen Denkens und Schaffens werden in einer umfassenden Reihe auf dem neuesten fachlichen Stand in anschaulicher und innovativer Form dargestellt. Die Bände der Reihe eignen sich daher hervorragend als Lehr- und Lesebücher für die Begleitung insbesondere des hochschulischen und universitären Theorieunterrichts.« Mit diesem ambitionierten Vorhaben korreliert die Auswahl der Autoren für diesen Sammelband zur musikalischen Analyse, unter denen sich einige der renommiertesten Vertreter aktueller deutschsprachiger Musiktheorie befinden. Den Beiträgen vorangestellt ist ein Vorwort des Herausgebers Felix Diergarten.

Rezensionen sind vom Beobachterstandpunkt abhängige Beschreibungen von Texten. Im Bemühen um Transparenz lege ich hiermit jene Kriterien offen, an denen sich meine Würdigung und Kritik der in dem Sammelband publizierten Einzelbeiträge bemisst:

- neuester fachlicher Stand (Backcover)
- anschauliche Darstellung (Backcover)
- Einführung in die Terminologie des jeweiligen Themas (Vorwort, 10)
- Eignung als Lehr- und Lesebuch zur Begleitung des hochschulischen und universitären Theorieunterrichts (Backcover)
- Relevanz des Themas im Umfeld deutschsprachiger Hochschulen und Universitäten (Vorwort, 15).

»Mehr als ›Figurenlehre‹.

Giacomo Carissimi: *Jonas und Jephte*«  
von Johannes Menke

Der erste Beitrag der Sammlung ist von Johannes Menke, Professor für Historische Satzlehre an der *Schola Cantorum Basiliensis*, und behandelt das Thema ›Figurenlehre‹. Johannes Menke, der nicht nur in diesem Band mit einem Aufsatz vertreten, sondern auch als Autor des zweiten Bandes der Reihe (*Kontrapunkt I*) in Erscheinung getreten ist, hat diesen Beitrag Janina Klassen gewidmet. Das ist aufschlussreich, weil sich die derzeit in Freiburg lehrende Musikwissenschaftlerin in ihrer Habilitationsschrift und einigen Aufsätzen auf eine seinerzeit neue, kritische Art mit dem Thema ›Figurenlehre‹ auseinandergesetzt hat.

Der Beitrag von Johannes Menke entspricht dem aktuellen Stand des Diskurses, er greift den kritischen Ansatz von Janina Klassen auf und setzt ihn in zwei Beispielanalysen konstruktiv um. Die Ausführungen beginnen mit einer informativen Einführung zum Thema (19–23). Hier erfährt man, was Figurenlehre nicht sein sollte, dass Figurenkataloge und Affektenlehre verschiedene Dinge sind und Figuren erst »im Kontext eines bestimmten Werkes mit seiner Gattungstradition und im Zusammenspiel mit anderen Satzmodellen oder auch individuellen Strukturen [...] Konstellationen« ausbilden, »die ihrerseits, gewissermaßen als Meta-Figuren, durchaus ›kollektive musikalische Affekterfahrungen‹ transportieren können.« (23)

Die sich anschließenden Musteranalysen sind interessant und deren Darstellung aufgrund der Notenbeispiele anschaulich (24–42). Ob sich die Anschaulichkeit allerdings auch Studierenden vermittelt, dürfte fraglich sein, da die Notenbeispiele nur Analysediagramme und nicht den Notentext der analysierten Stücke wiedergeben. Der Noten-

text muss also entweder sehr gut bekannt sein oder parallel zum Aufsatz studiert werden. Aus diesem Grund eignet sich der Beitrag von Johannes Menke nur bedingt zur Begleitung des hochschulischen und universitären Theorieunterrichts. Auch als Einführung in die Terminologie zum Thema Figurenlehre ist der Aufsatz nicht uneingeschränkt zu empfehlen, da Fachbegriffe zwar erklärt werden, jedoch nur beiläufig und in Form eingeschobener Nebensätze. Das erzeugt einen inhaltlich dichten Text für ein musikwissenschaftlich bzw. musiktheoretisch geschultes Fachpublikum, der viele Studierende überfordern dürfte. Motivierend wirkt sich hingegen die spürbare Begeisterung des Autors für die analysierte Musik aus, auch wenn man sich von ihr nicht so weit mitreißen lassen möchte, in der ›lamentamini-Passage (*Jephthe*) die Geburt eines barocken Satzmodells zu sehen (41). Aus der englischen Madrigalmusik sind mir jedenfalls ältere und vergleichbare Passagen bekannt.

Das Thema selbst lässt sich im Rahmen einer professionellen Musikausbildung sicherlich gewinnbringend einsetzen. Allerdings nur unter der Voraussetzung, dass Musik vor 1700 überhaupt Raum gegeben werden kann (das ist an der *Schola Cantorum Basiliensis* selbstverständlich der Fall, kann aber nicht für jeden Studiengang an bundesdeutschen Musikhochschulen vorausgesetzt werden). Eine differenzierte Beschäftigung mit der Figuren- und Affektenlehre würde ich persönlich Chorleiterinnen und Chorleitern, Studierenden der Orchesterleitung, der Alten Musik sowie aufgrund des Unsinn, der in Schulbüchern zu diesem Thema zu lesen ist, auch Studierenden der Lehramtsstudiengänge wünschen.

»Musikalische Toposforschung.  
Wolfgang Amadeus Mozart: Sonate für  
Klavier und Violine in e-Moll KV 304«  
von Ariane Jeßulat

Den zweiten Beitrag der Sammlung hat Ariane Jeßulat, habilitierte Musikwissenschaftlerin und Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin, zum Thema Toposforschung geschrie-

ben. Nicht zuletzt durch ihre Promotion (*Die Frage als musikalischer Topos*, Sinzig 2001) ist Ariane Jeßulat als Spezialistin für diese Thematik ausgewiesen.

In der toposorientierten Analyse des zweiten Satzes der Violinsonate e-Moll von W.A. Mozart konstruiert Ariane Jeßulat das Bild einer feinsinnig durchdachten Komposition, wobei die Autorin eine »ungeheure Disziplin« im »Aufbau und den imitatorischen Konkurrenz« sowie eine Verengung des »gestischen Raum[s]« durch das »obligate Schema des *Tempo di Minuetto*« zu erkennen vermag (67). In der Spielanweisung sieht die Autorin zudem einen »hybride[n] Verweis« (64) auf die Verwobenheit des Menuetts mit einem anderen Tanz, der Chaconne, wobei sich die Verwobenheit der Tänze auf den Erfindungskern des Satzes auswirke. Den Kontrast bilde schließlich ein Trio, das auf »alle barocke Gelehrtheit mit dem Tonfall idyllischer, edler Einfach« antworte (68). Doch was geschieht, wenn man den Satz als ein um die Reprise gekürztes Sonatenrondo auffasst und das »modellhaft harmonisierte phrygische Tetrachord« (64) nicht als Chaconne-Indiz, sondern als Mollvariante des (beim jungen Mozart äußerst beliebten) »Aria di fiorenza«-Modells interpretiert? Um Missverständnissen vorzubeugen: Durch Gespräche mit Ariane Jeßulat glaube ich zu wissen, dass sie unterschiedliche analytische Perspektiven ebenso wenig wie ich als misslich empfindet. Das Problem liegt für mich denn auch nicht in den differierten Analyseergebnissen, sondern davor.

Eine musikalische Analyse ist meiner Auffassung nach eine dem Gegenstand angemessene, kontingente Konstruktion, deren Wert sich an der Stimmigkeit des Verhältnisses von Forschungsfrage und Forschungsergebnis bemisst. (Und eine über die Forschungsfrage hinausgehende Differenzierung erzeugt keine Vollständigkeit, sondern lediglich neue Leerstellen.) Die Konstruktion von Modellen (Ariane Jeßulat würde sagen: von Topoi) ist daher für mich Werkzeug zur Erforschung des Personalstils W.A. Mozarts. Ariane Jeßulat hingegen sieht in der Toposforschung den Versuch, »das Werk selbst aus seinen modell-

haften Strukturmomenten heraus sprechen zu lassen«<sup>1</sup>, sowie einen »korrektive[n]« Impuls »gegenüber großen theoretischen Systemen« wie der »Idee der absoluten Musik«, [...] einer rigide verfochtenen Genieästhetik«, dem »Absolutheitsanspruch der Schenker-Analyse oder [...] einer zu normativ vertretenen Vorstellung harmonischer Tonalität« (47). Ariane Jeßulat kann also das Sprechen eines Werkes »entdecken«, während es mir lediglich die Untersuchung von Widerständen erlaubt, die sich zwischen ihm und meiner analytischen Idee ergeben. Dieser gravierende Unterschied prägt »den Charakter, den Verlauf, die Methoden und somit auch das Spektrum möglicher Ergebnisse musikalischer Analyse« (48). Aufgrund dieser Differenz stehe ich der semantischen Aufladung der von Ariane Jeßulat bevorzugten Perspektive bzw. einer speziellen kulturwissenschaftlichen Anbindung musikalischer Sachverhalte fremd gegenüber.

Das Level der Reflexion im Beitrag von Ariane Jeßulat ist sehr hoch, ihr fachlicher Horizont unverkennbar weit. Erörtert werden das rhetorische Paradigma Johann David Heinichens ebenso wie literaturhistorische Studien (A. Warburg, E. R. Curtius), philosophische Perspektiven (U. Eco, H.-G. Gadamer) sowie neueste englischsprachige Publikationen (L. Ratner, R. Hatten u. v. a.). Das ist mitunter anstrengend zu lesen und noch anstrengender zu verstehen, und zwar für mich als einen in der Rubrik »informationstheoretisch geprägte Toposforschung« genannten Kollegen (48; 69, Fußnote 3). Der Beitrag von Ariane Jeßulat fällt für mich daher im Hinblick auf die Kriterien anschauliche Darstellung, Einführung in die Terminologie und Eignung als Lehr- und Lesebuch auf ganzer Linie durch. Ich kann mir jedenfalls keine Situation vorstellen, in der ich den folgenden Satz mit meinen Studierenden besprechen möchte: »Das zentrale Werkzeug dieses geisteswissenschaftlichen Ansatzes als kritisch-aufgeklärte Fortsetzung der romantischen Musikgeschichtsschreibung, der von Hatten bezeichnenderweise »healthy« genannt wurde, ist weniger das *Zeichen* im Weiterdenken Saussures als die *Hypothese*, also das in der Regel geschichtlich fundierte Vor-Urteil

der Hermeneutik Gadamers, das in Begriffs- und Stilgeschichte als wirkungsgeschichtlicher Dialog in seiner Dynamik rekonstruierbar ist, wobei Topoi dann als Indikatoren, Momentaufnahmen dieser Wirkungsgeschichte verstanden werden.« (56)<sup>1</sup>

Es ist zu vermuten, dass Ariane Jeßulat mit ihrer »die aktuelle Toposforschung resümierende[n] Darstellung« (57) einen Forschungsbeitrag leisten wollte und nicht beabsichtigt hat, anschaulich darzustellen, in die Terminologie einzuführen und den Text als studienbegleitenden Lehr- und Lesegegenstand auszuweisen. Das gibt Anlass zu ein paar Gedanken über die Publikation als Ganzes sowie über die Arbeit des Herausgebers, die im Anschluss an die rezensierten Einzelbeiträge dargelegt werden sollen.

»Einführung in die taktgruppenmetrische Analyse. Joseph Haydn: Klaviersonate D-Dur Hob. XVI:51«  
von Markus Neuwirth

Im Mittelpunkt des dritten Beitrags von Markus Neuwirth, Postdoktorand an der *Katholieke Universiteit Leuven*, steht die taktgruppenmetrische Analyse, und im Gegensatz zu den ersten Beiträgen lässt sich dieser Aufsatz tatsächlich als Einführung lesen. Man erfährt ein wenig über die Vorgeschichte der taktgruppenmetrischen Analyse (J. Riepel, J. Ph. Kirnberger, H. C. Koch, D. G. Türk und G. Weber), über weiterführende Ausarbeitungen (H. Riemann, Th. Wiehmayer, E. Tetzl und F. Rosenthal) sowie über ausgefeilte amerikanische Ansätze seit den 1980er Jahren (F. Lerdahl/R. Jackendoff, J. Lester, J. Kramer, W. Rothstein, C. Schachter und D. Temperley). Der historisch-einleitende Abschnitt (75–77) endet mit dem relativierenden Hinweis, dass »taktgruppenmetrische Beziehungen nur vom musikalischen Inhalt sowie unter Berücksichtigung kognitiver Gegebenheiten abgeleitet werden« könnten und dass hierbei »die Theoretiker immer schon unterschiedlichen Kriterien Priorität für die Interpretation einge-

1 Hervorhebungen original.

räumt« hätten (77). Anschließend werden vier Arbeitsdefinitionen gegeben sowie zwei gute Gründe genannt, die Analogie von Takt- und Taktgruppenmetrik in Zweifel zu ziehen (79 f.). Nach der Nennung von acht Präferenzregeln der oben genannten amerikanischen Autoren folgt deren praktische Anwendung anhand der Klaviersonate D-Dur von J. Haydn, wobei die taktgruppenmetrische Interpretation durch eine kurz erläuterte Punktnotation veranschaulicht wird.

Bis zu diesem Punkt war der Beitrag verständlich und wenig anschaulich, die Analyse der Klaviersonate Haydns hingegen empfinde ich als anschaulich, aber wenig verständlich. Gleich im vierten Takt scheitere ich am Nachvollzug, denn für mich ist ein Halbschluss ein metrisch schweres Ereignis, in der Analyse von Markus Neuwirth ist er leicht. Obwohl ich ein Problembewusstsein für die Dogmatik Riemanns habe, empfinde ich aufgrund der ansteigenden Melodielinie *d-e-fis* sowie der ersten, auf relativ schwerer Zählzeit erklingenden Bassnote auch den zweiten Takt als metrisch schwer. Doch dieser wird von Markus Neuwirth als leichtes Ereignis ausgewiesen usw.

Das Problem, das ich mit taktgruppenmetrischen Analysen habe, ist keines im Detail, sondern ein globales. Es ist sicherlich richtig, dass mein Bewusstsein einen Verlauf von Pulsschlägen zu metrischen Einheiten verbindet (78), aber Pulsschläge sind keine Musik und musikalische Metrik ist keine Metrik von Pulsschlägen. Wenn Ursachen für das Erleben metrischer Schwere »phänomenale Akzente« wie dynamische Intensivierung, Agogik, Kontur- und Tonhöhenakzente, Registerakzente und Klangspannungsakzente sind, dann befinden sich darunter nicht nur Momente des Tonsatzes, die untereinander divergieren, sondern auch Kriterien der Aufführungspraxis, die denen der Komposition zuwiderlaufen können. Präferenzregeln sind aus meiner Sicht Ergebnis des mehr oder weniger komplexen Versuchs, ein Ursache-Wirkung-Schema zwischen der Beschaffenheit von Musik und menschlicher Empfindung zu konstruieren. Den Gedanken an die invariante Beziehung zwischen einer Ursache und einer Wirkung im Hinblick auf

menschliche Wahrnehmung lehne ich aus wissenschaftstheoretischer Überzeugung ab.

Durch Publikationen ist Markus Neuwirth als ein Experte für die Musik Haydns ausgewiesen, die einbezogene Literatur ist umfangreich und aktuell. Dass der Beitrag sich als eine Einführung lesen lässt, wurde bereits erwähnt, ebenso die nicht immer gegebene Anschaulichkeit der Ausführungen (für eine anschauliche Darstellung hätte man z. B. die Präferenzregeln durch passende Musikbeispiele exemplifizieren müssen). Der Beitrag eignet sich daher nur bedingt als Lehr- und Lesetext zur Begleitung des Theorieunterrichts. Die Relevanz einer isolierten taktmetrischen Analyse im Umfeld deutschsprachiger Hochschulen und Universitäten sehe ich nicht.

»Motivisch-thematische Analyse. Ludwig van Beethoven: Klaviersonate op. 10 Nr. 1« von Folker Froebe

Auch im vierten Beitrag des Bandes von Folker Froebe, einem erfahrenen Autor, Herausgeber und Dozenten für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater München*, wird ein Beispiel des klassischen Repertoires analysiert, in diesem Fall aus der Perspektive der motivisch-thematischen Analyse. Diese Ausführungen bestehen durch einen ungemein weiten fachlichen Horizont, Genauigkeit im Detail sowie außergewöhnlich differenzierte Analysediagramme. Dennoch ist der längste Aufsatz des Sammelbandes nicht unproblematisch: Zum einen wirkt er formal ungeordnet, sodass man sich in den vielfältigen Aspekten verliert, zum anderen ist nicht immer klar, was das jeweils Ausgeführte mit dem Thema »motivisch-thematische Analyse« zu tun hat.

Nach Ludwig Holtmeier ist die deutsche Monopolstellung der motivisch-thematischen Analyse eine Folge des Nationalsozialismus, weil der Analysebegriff der Wiener Schule in die Leere trat, welche die nationalsozialistische Kulturpolitik hinterlassen hatte.<sup>2</sup> Darüber hinaus wurde die Popularität des Ansatzes

2 Vgl. Holtmeier 2004.

durch die Adorno-Rezeption in Deutschland beflügelt. Vor diesem Hintergrund ist es befremdlich, wenn Folker Froebe gleich zu Beginn die Neue Musik vollständig ausklammert (»Fragen der Hermeneutik und Semiotik sowie der Analyse Neuer Musik bleiben ausgeklammert«; 96). Überhaupt wird – zwar nicht gänzlich, aber doch auffällig – der deutschsprachige Diskurs nach 1945 ausgeblendet, weil es Folker Froebe augenscheinlich nicht um eine Einführung in die »Königsdisziplin« deutschsprachiger Musiktheorie geht, sondern um deren Relativierung durch nordamerikanische Analyseansätze (118).

Dieses Anliegen ist nachvollziehbar, wenn man der Ansicht ist, dass von der deutschsprachigen Musikwissenschaft in den letzten 50 Jahren viel Unsinn im Namen der motivisch-thematischen Analyse getrieben worden ist. Ein solches Anliegen hätte allerdings einen auf die Zielsetzung abgestimmten formalen Aufbau erfordert, und doch ist gerade der formale Aufbau des Textes problematisch, was hier nur exemplarisch veranschaulicht werden kann.

Folker Froebe beginnt mit einer systematischen Definition motivisch-thematischer Analyse (95), bei der man sich fragt, woher er sie hat. Erst einige Seiten später werden die eingangs gegebenen Definitionen konkretisiert (100), und wieder einige Seiten später erfährt man, dass diese dem Sinn nach von Leonhard B. Meyer stammen (108). Ähnlich verhält es sich, wenn in den historischen Voraussetzungen eine Entwicklung bis zu Adolf Bernhard Marx skizziert wird (97–100), Marx dann später mit einem Zitat zum »Trieb des Motivs« (101) wiederkehrt, sich zu Marx etwas im Abschnitt zur Form (107) findet und seine Ansichten zur Motivveränderung noch etwas später dargelegt werden (111). Was der für die motivisch-thematische Analyse wichtige A. B. Marx also gesagt hat, muss man sich als Leser zusammenpuzzeln, in übersichtlicher Form dargeboten bekommt man es nicht.

Der Text von Folker Froebe besticht dadurch, dass systematische Überlegungen theoriegeschichtlich und mit profunder Literaturkenntnis plausibilisiert werden. Zum

Beispiel, wenn für die Entwicklung von der »Figur« zum »Motiv« auf C. Monteverdi, C. Bernhard und J. N. Forkel (97) oder zur Klärung des Begriffspaares »Prozess – Form« auf A. B. Marx, A. Schönberg und W. Caplin verwiesen wird (101). Den aus dieser Perspektive homogenen Text stören jedoch Überschriften, die eine Trennung zwischen »historischen« und »systematischen« Überlegungen suggerieren. Dem Unterabschnitt »Von der Figur zum Motiv« (97 f.) beispielsweise begegnet man in den »Historische[n] Voraussetzungen« (96 ff.), die Ausführungen zum Begriffspaar »Prozess – Form« finden sich hingegen in den »Systematische[n] Voraussetzungen« (100 ff.).

Folker Froebes Faible für die nordamerikanische Musiktheorie macht ihn zuweilen blind gegenüber den Möglichkeiten deutschsprachiger Terminologie. Seiner Auffassung, dass »sich im Deutschen formfunktionale Termini bislang nicht etabliert« (112) hätten, muss widersprochen werden, da Erwin Ratz bereits 1951 auf die formfunktionale Bedeutung der Begriffe Hauptgedanke, Überleitung, Seitensatz, Schlussatz und Durchführung hingewiesen hat.<sup>3</sup> (Dass sich insbesondere in schulischen Kontexten auch eine mechanische Verwendungsweise der Begriffe findet, soll damit nicht bestritten werden.) Auch der darauf folgende Hinweis, dass Schönberg »Halbsätze nur gemäß ihrer Chronologie als »Vorder-« bzw. »Nachsatz« klassifiziert habe (112 f.), ist keine Begründung, sondern Rechtfertigung einer Vorliebe, denn gerade die für Vordersatz und Nachsatz verwendeten Begriffe »presentation phrase« und »continuation phrase« kennzeichnen keine Formfunktionen, sondern Taktgruppen.<sup>4</sup> Auf diese Weise wird

3 »Das charakteristische Merkmal der klassischen Instrumentalformen ist die Ausbildung verschiedener, in ihrer Funktion deutlich unterscheidbarer Gebilde: Hauptgedanke, Überleitung, Seitensatz bzw. Nebengedankengruppe, Schlußsätze, Durchführung.« (Ratz 1951, 22)

4 William E. Caplin unterscheidet zwischen »phrase« und »function«, also zwischen der Benennung von Taktgruppen sowie deren Formfunktionen: »As a result of repetition, the

die Chance vertan, auf die formfunktionalen Implikationen etablierter Begriffe (wie zum Beispiel ›Vordersatz‹ und ›Nachsatz‹) und eine wünschenswerte Differenzierung für den deutschsprachigen Diskurs zur motivisch-thematischen Analyse hinzuweisen.

Unbehagen darüber, dass der Text für das eigentliche Thema etwas zu weit gefasst ist (so weit gefasst, dass darin sogar die Verknüpfung von Schenker-Analyse und Schema theory Platz findet), lässt sich einigen Nebenbemerkungen von Folker Froebe entnehmen (»Mehrere der hier gewählten Zugänge gehen über den Bereich einer motivisch-thematischen Analyse im herkömmlichen Sinne hinaus«; 131). Die kommentierte Auswahlbibliographie, in der W. Caplin, R. Gjerdingen, R. Hatten und L. Meyer verzeichnet sind, Hinweise auf E. Ratz und C. Kühn jedoch fehlen, entspricht dem offensichtlichen Anliegen des Autors. Und gegen dieses Anliegen habe ich grundsätzlich auch nichts einzuwenden, jedoch möchte ich solche Ausführungen im Kontext einer wissenschaftlichen Zeitschrift lesen<sup>5</sup>, nicht als Einführung in die motivisch-thematische Analyse zur Begleitung des Musiktheorieunterrichts an deutschen Musikhochschulen.

»Analyse nach Heinrich Schenker.  
Frédéric Chopin: Prélude h-Moll op. 28  
Nr. 6« von Martin Eybl

Nachdem man bereits im vierten Beitrag von Folker Froebe komplexe Analysen nach Heinrich Schenker kennengelernt hat, folgt im fünften Beitrag von Martin Eybl, Professor für Musikgeschichte an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, eine Einführung in die Analyse nach Heinrich Schenker. In verständlicher Sprache werden zuerst ein paar Informationen zur Biographie des Theoretikers, zum geistesgeschichtlichen Hintergrund

basic idea has been unequivocally ›presented‹ to the listener, and so we can speak of this music fulfilling *presentation* function and label the first four measures a *presentation phrase*.« (Caplin 1998, 10; Hervorhebungen original)

5 Vgl. Froebe 2014.

seines Analyseansatzes und zu wichtigen Publikationen zum Thema gegeben, bevor anhand des im Titel genannten Préludes von F. Chopin die Grundlagen einer graphischen Analyse entfaltet werden. Man erfährt, welche Bedeutung der Begriff ›Auskomponierung‹ hat und was ›Brechung‹, ›Zug‹ und ›Nebennote‹ bedeuten (143). Das Konzept der ›Stufe‹ wird vorgestellt, darüber hinaus erläutert, was es mit dem Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf sich hat (145) und wie Urlinietafeln und Analysediagramme aufgebaut sind (146, 150). Darüber hinaus wird erklärt, dass ›Prolongation‹ nur ein anderer Terminus für ›Auskomponierung‹ ist und welche Bedeutungen die Begriffe ›Koppelung‹ (148), ›Stimmentausch‹ (149), ›Ausfaltung‹ (149f.) und ›Unterbrechung‹ (155) haben. Abschließend wird der Begriff der ›Urlinie‹ entmystifiziert (151–154).

Es fällt angenehm auf, dass Fachbegriffe in diesem Text auch verstanden werden sollen. Dazu tragen die unpräzise Sprache der Ausführungen Martin Eybls sowie die instruktiven Notenabbildungen gleichermaßen bei. Noch anschaulicher wäre es gewesen, wenn jeder Fachbegriff Schenkers anhand eines eigenen Notenbeispiels veranschaulicht worden wäre. In dieser Hinsicht könnte man sich viel von den Lehrbüchern abschauen, auf die in der Literatur verwiesen wird (Salzer/Schachter, Aldwell/Schachter, Forte/Gilbert und Cadwallader/Gagné). Bezeichnenderweise befindet sich in den Empfehlungen keine einzige deutschsprachige Anleitung.

Martin Eybls Beitrag ist fachlich aktuell, bietet eine gute Einführung in die Thematik und eignet sich zur Begleitung des hochschulischen Theorieunterrichts. Seine Ausführungen dürften hilfreich sein, damit Studierende der in Deutschland bislang ausschließlich oral gepflegten Didaktik zu Heinrich Schenker besser folgen können.

»Metapher und musikalische Analyse.  
Robert Schumann: *Winterszeit I*«  
von Stefan Rohringer

Der sechste Beitrag von Stefan Rohringer, Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für*

*Musik und Theater München*, ist hochkomplex und eine Weiterentwicklung des 2002 in der Zeitschrift *Musiktheorie* erschienenen Beitrags »Vom metaphorischen Sprechen in der musiktheoretischen Terminologie«<sup>6</sup> (vgl. 179, Fußnote 12).

Stefan Rohringer beginnt mit einer Kritik der Auffassung Hans-Heinrich Eggebrechts, wonach außermusikalischer Gehalt zur Musik gelangen und durch sie auch wieder erkannt werden kann. An diese Kritik werden Ausführungen über den Stellenwert von Metaphern für die musikalische Analyse angeschlossen, wobei auf N. Goodman (162, 165), M. Black, G. Lakoff/M. Johnson (163) und G. Fauconnier/M. Turner (169) Bezug genommen wird. Stefan Rohringer geht es um die Feststellung, dass nicht nur die bildreiche Sprache des Konzertführers, sondern auch die vermeintlich technische Ausdrucksweise musikalischer Analyse auf »eine[r] interpretierende[n] Zuschreibung von Seiten des Subjekts« beruht, »die als Metaphernbildung formalisiert werden kann.« (165) Nach seiner Auffassung sind wir »in unserer hörenden und analytischen Vergegenwärtigung der Musik unumgänglich durch Metaphern bestimmt« (177). Die Beispielanalyse des Klavierstücks *Winterszeit I* von R. Schumann, die »unter weitgehendem Verzicht auf Verben und deren Substantivierungen« eine »metaphorische Exemplifikation des Titels« (174) darstellt, hat Stefan Rohringer daher im sprachlichen Duktus an Eduard Hanslick anzulehnen versucht (181, Fußnote 35).

Die Ausführungen Stefan Rohringers sind ein Forschungsbeitrag, in dem deutschsprachig publizierte Auffassungen von Simone Mahrenholz und Christian Thorau zurückgewiesen (180, Fußnote 24), eigene Darstellungen korrigiert (ebd., Fußnote 27) und englischsprachige Ansichten weiterentwickelt werden (»Hier wird vorgeschlagen, die Begriffe der Interaktion nach Black und des Blending bei Fauconnier und Turner relationalistisch aufzufassen«; »Mit Black gegen Black kann daher argumentiert werden, dass [...]« u. v. m.; Zitate: 171). Diese Ambition ist mit

6 Rohringer 2002.

der erklärten Absicht des Herausgebers unvereinbar. Statt Einführung und Erläuterungen bietet der Text Ausführungen an der Grenze zur Unverständlichkeit: »Solche Analysen setzen dazu in der Regel voraus, was die auf die Selbstreferenzialität des Prozessierens von Unterscheidungen *in* Musik zielende Analyse durch die Ge[s]amtheit ihrer Strukturapplikationen zu indizieren versucht: einen auf Selbstreferenzialität basierenden Zusammenhang *im* ästhetischen Objekt.« (167) Großen Anteil an dieser Unverständlichkeit hat das Jonglieren mit Fachbegriffen aus unterschiedlichen Forschungsdiskursen. Auf zwei Seiten (166f.) finden sich zum Beispiel Termini aus der Metaphernforschung sowie die Begriffe ›Sprachspiel‹ (bekannt durch L. Wittgensteins Sprachphilosophie), ›Funktionalität‹ und ›funktionale Analyse‹ (hier im Sinne Michael Polths verwendet), ›Strukturapplikation‹ (nach der Diskursökonomie von Hartmut Winkler?), ›ästhetisches Objekt‹ (in hermeneutischen Diskursen, im Strukturalismus u. a. anzutreffen), ›Prozessieren von Unterscheidungen‹, ›Selbstreferenzialität‹ (in Kombination mit dem Begriff ›Re-entry‹, 163, durch Niklas Luhmann bekannt). Jeder dieser Begriffe dürfte Leserinnen und Leser an Theorieberge denken lassen, die unverrückbar nebeneinander stehen und sich auch gedanklich kaum aufeinander zubewegen lassen. Michael Polth zeigt sich beispielsweise von Denkfiguren Luhmanns beeinflusst, nutzt ›System‹, ›Funktion‹, ›Unterscheidung‹, ›Komplexität‹, ›Medium‹, ›Form‹ usw. aber zur Beschreibung von Tonalität. Hartmut Winkler verwendet den Begriff Strukturapplikation für Strukturgesetzmäßigkeiten in Mediennetzen, und man fragt sich, ob Stefan Rohringer ihn auch so verstanden wissen möchte. An anderer Stelle ist von »applizierten Strukturen« die Rede (166), sodass der Begriff auch als Wortneuschöpfung oder sogar als Verbindung des Struktur-Begriffs mit dem Applikations-Begriff Gadammers gemeint sein könnte. Wenn dann noch die Reizbegriffe der Systemtheorie Luhmanns wie ›selbstreferenziell‹, ›Prozessieren von Unterscheidungen‹ (167) und ›Re-entry‹ (163) fallen, ist man gänzlich irritiert. Denn Luhmann beobachtet



mit diesen Begriffen soziale (autopoietische) Systeme, die ihre Elemente ausschließlich durch eigene Operationen produzieren. Weder Kunstwerke noch musikalische Analysen konnte ich jedoch in meinem bisherigen Leben beim Treffen selbstständiger Entscheidungen beobachten (eine amüsante Vorstellung, dass Kompositionen ihre Diminutionen oder graphische Analysen ihre Züge selbstständig produzieren). Luhmann kann also eigentlich nicht gemeint sein. Wenn aber an Michael Polth angeschlossen werden sollte, warum werden dann die Reizbegriffe einer konstruktivistischen Systemtheorie verwendet?

In der ›Vorschule des vernünftigen Redens‹ von W. Kamlah/P. Lorenzen (vollständig: *Logische Propädeutik. Vorschule des vernünftigen Redens*<sup>7</sup>) geht es darum, dass in der Wissenschaft Begriffe in einer normierten Weise verwendet werden. Durch normierte Begriffe erhalten Aussagen erst jene Differenziertheit, die fachwissenschaftlich erwünscht und wissenschaftstheoretisch anschlussfähig ist. Im Text von Stefan Rohringer wird die Verwendungsweise vieler Begriffe nicht geklärt, deswegen geben viele seiner Sätze Anlass zum Orakeln. Oder etwas unfreundlicher formuliert: Für mich geht der Sinn des Textes im Wortgeklingel unter, was den Beitrag einerseits immuniert und andererseits wissenschaftliche Anschlussfähigkeit erschwert, wenn nicht gar verhindert. Ich vermute, dass viele Leserinnen und Leser dankbar dafür gewesen wären, wenn hier im Sinne von Kamlah/Lorenzen etwas ›vernünftiger‹ über den wichtigen Gegenstand ›Metapher und musikalische Analyse‹ geredet worden wäre.

›Hermeneutische Analyse. Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2‹  
von Hubert Moßburger

Der siebte Beitrag von Hubert Moßburger, Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart*, behandelt ein Thema, das von Studierenden oftmals als schwierig oder verwirrend emp-

funden wird. Eine Einführung in die musikalische Hermeneutik ist daher begrüßenswert.

Hubert Moßburger beginnt seinen Beitrag mit einer Definition sowie begriffsgeschichtlichen Ausführungen, wobei er den Anfang einer musikalischen Hermeneutik im engeren Sinne bei Hermann Kretschmar und seinem Schüler Arnold Schering sieht. Im Anschluss an diese Autoren werde musikalische Hermeneutik »in der Sache unter anderen Namen weiter praktiziert, und zwar in den Methoden der Figuren- und Affektenlehre, Symbolik, Semiotik, in der russischen Widerspiegelungstheorie und Intonationslehre, in der semantischen (inhaltsästhetischen) Analyse, poetischen Paraphrase bzw. poetisierenden Analyse, theoretischen (hermeneutischen) Interpretation, in der Narratologie oder der ›komponierten Interpretation‹ sowie in der anglo-amerikanischen ›New Musicology‹ (186). Den Ausführungen schließen sich eine Konkretisierung der Hermeneutik Kretschmars sowie die Nennung von Gründen an, warum hermeneutische Analyse in der heutigen Zeit bedeutsam ist. Nach ein paar Bemerkungen zur Methodik erfolgt eine Differenzierung zwischen ›innermusikalischer und außermusikalischer Hermeneutik‹, die in etwas unglücklicher Übertragung aus der Motivationsforschung auch als ›intrinsisch‹ bzw. ›extrinsisch‹ bezeichnet wird (198). Abschließend wird der »Entwurf einer Methode hermeneutischer Analyse« gegeben (203) und diese an Schönbergs Klavierstück op. 19/2 exemplifiziert. Sprachlich ist der Beitrag insgesamt gut lesbar, er enthält viele Informationen und Anregungen, gibt allerdings auch Anlass für kritische Rückfragen und Anmerkungen.

Die für mich wichtigste Rückfrage betrifft die Wissenschaftlichkeit hermeneutischer Kunstbetrachtung. Während der erste Leseeindruck aufgrund des historischen Überblicks sowie von Verweisen auf Gadamer den Eindruck vermittelt, dem Autor gehe es um die wissenschaftlich-hermeneutische Analyse, verwundert bei wiederholter Lektüre, dass dieser Anspruch explizit an keiner Stelle formuliert wird. Von dieser Frage hängt aber m. E. die Plausibilität der in der Mittlerfunktion

7 Kamlah/Lorenzen 1967.

zwischen innermusikalischer Struktur und außermusikalischer Deutung verwendeten Metaphern, Symbole und Affekte ab. Diese wären für mich dann indiskutabel, wenn sich mit ihnen ein Willkür und Beliebigkeit vorgeblich ausgrenzender Wissenschaftsanspruch verbände. Hingegen kann ich mir z.B. die Deutung des Einzeltones *des* als ›dunkel‹<sup>8</sup> (206) oder eines satztechnischen Kontrasts als Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum (211) in bestimmten außerswissenschaftlichen Kontexten gut vorstellen. Ein solcher Kontext könnte zum Beispiel eine Unterrichtssituation sein, in der ein reflexiver Umgang initiiert werden soll, um das Empfinden für Werke zu verbessern, für die der Zugang als emotional schwierig gilt. Als wissenschaftliche Aussagen allerdings hielte ich die genannten Behauptungen für höchst problematisch.<sup>9</sup>

Meine wichtigste kritische Anmerkung wäre daher, dass Hubert Moßburger nicht klärt, in welchem wissenschaftlichen oder pädagogischen Kontext er seine Methode hermeneutischer Analyse verstanden wissen will. Denn ohne diese Klärung ist sein Text weder anschlussfähig für eine wissenschaftliche Kritik z.B. im Sinne von Stefan Rohringer (bzw. im Hinblick auf aktuelle Metaphernforschung) oder im Sinne von Johannes Menke (bzw. im

8 In Fußnote 55 (215) wird auf einen Beitrag von Norbert Jürgen Schneider (heute: Enjott Schneider) in der kommentierten Bibliographie verwiesen (»Zur musikpsychologischen Erklärung dieses paradoxen Phänomens siehe den Eintrag in der Bibliographie zu Norbert Jürgen Schneider«), der allerdings dort fehlt. Schneider (1979) und Temperley (2001, 344f.) sind der Auffassung, dass die Quintenreihe Trägerin einer spezifischen Semantik ist. Demnach wäre der Ton *des* als tiefer Ton der Quintenreihe *dunkel*, ein #-Ton dagegen *hell* (was Hubert Moßburger zu der Verknüpfung »auf- bzw. erlösend, farbig, anspannend usw., im theologischen Sinn auch Symbol für das Leiden und die Auferstehung Christi« veranlasst; 205). Vermutlich musste die Auswahlbiographie redaktionell gekürzt werden, die Streichung des Hinweises auf Schneider in der Fußnote ist dabei vergessen worden.

9 Vgl. hierzu meine Kritik in Kaiser 2014.

Hinblick auf einen aktuellen Figuren- und Affektenbegriff) noch für eine Kritik aus didaktischer Perspektive (z.B. im Hinblick auf einen kompetenzorientierten Musikunterricht).

»Die Pitch-class set theory. Erkenntnis durch Abstraktion. Alban Berg: *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* op. 5, Nr. 2« von Stephan Lewandowski

Der achte Beitrag von Stephan Lewandowski, Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden* sowie Dozent an der *Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar*, ist der Pitch-class set theory gewidmet. Da die sehr kompakte Einführung von Christoph Neidhöfer (»Set Theory«) in der *ZGMTH* aus dem Jahre 2005<sup>10</sup> keine Notenbeispiele enthält, wäre eine anschauliche und zur Unterrichtsbegleitung geeignete Einführung begrüßenswert gewesen. Leider bietet auch Stephan Lewandowski kaum Notenbeispiele zur Erläuterung der Technik zur Benennung von Klangereignissen, sodass seine Erklärungen ebenfalls etwas abstrakt und wenig anschaulich geraten sind. Nach Erläuterung des ›transposition operator‹ zur Transposition von Tonklassen durch Addition und Subtraktion (219) sowie der Inversion durch Bildung von Komplementärintervallen (220) wird das Ordnungssystem Allen Fortes vorgestellt. Im Anschluss daran werden das Ermitteln der ›prime form‹ eines fünftönigen Sets sowie die Begriffe ›interval vector‹, ›set complexes‹ und ›similarity relations‹ erklärt (222 ff.). Den Ausführungen zu den Operationen zur Benennung einer Menge von Tonklassen folgt ein geschichtlicher Teil, der von J. Lippius über Vincent und C.-F. Weitzmann bis ins 20. Jahrhundert führt. Den Abschluss des Beitrags bilden einige analytische Beobachtungen zur Nr. 2 der *Vier Stücke für Klarinette und Klavier* op. 5 von A. Berg zur praktischen Veranschaulichung der Pitch-class set theory.

Es ist Stephan Lewandowskis Absicht, »die Grundzüge der Pitch-class set theory kurz [zu] umreißen« sowie der »komplexen Frage«

10 Neidhöfer 2005.

nachzugehen, »was die Ursachen für eine derart heftige und lang anhaltende Diskussion um sie sind.« (219) Das Umreißen der Pitch-class set theory kann – mehr oder weniger anschaulich – als gelungen bezeichnet werden, die Ursache für kritische Diskussionen sieht Stephan Lewandowski in der unterschiedlichen »Entwicklung der Musiktheorie als universitäre Disziplin« dies- und jenseits des Atlantiks. Und ein weiterer Grund liegt seiner Meinung nach darin, dass die »fachgeschichtlichen Prozesse der deutschen Musiktheorie zentral von Skepsis gegenüber systematischen und von der Tendenz zu historischen Ansätzen geprägt waren« (229).

Mit Stephan Lewandowski stimme ich vollkommen in der Ansicht überein, dass die Pitch-class set theory »analytische Ergebnisse betreffend die Materialebene hervorzubringen« in der Lage ist, »denen gegenüber andere Denkansätze blind sind.« (233) Doch worin besteht der Unterschied zwischen einer guten Pitch-class-set-Analyse und beispielsweise der banalen Feststellung, dass sich in einer Durkomposition immer wieder das Set 7-35 (Durtoneleiter) finden lässt? (Oder im Hinblick auf Musik des 20. Jahrhunderts formuliert: dass sich in einer posttonalen Komposition immer wieder Klänge finden, die sich als Ausprägung derselben Tonklassenmenge verstehen lassen?) Einen Unterschied sehe ich darin, dass für eine gute Analyse Analysemethoden und interessante theoretische Fragestellungen gekoppelt werden (was die Aussage, in einer Durkomposition könne man die Töne der Durtoneleiter entdecken, nicht leistet). In dieser Koppelung wäre eine von musikalischer Erfahrung geleitete theoretische Idee gleichermaßen verantwortlich für die Segmentierung und ein im Bereich der Methode liegendes Analyseergebnis. Und ich könnte mir vorstellen, dass reservierte Einstellungen gegenüber Analysen, in denen die Pitch-class set theory zur Anwendung kommt, gar nicht in einer Ablehnung der Methode, sondern in einer Enttäuschung über wenig aussagekräftige Analyseergebnisse gegründet sind. Leider wird dieser Aspekt von Stephan Lewandowski nicht thematisiert.

In den Erklärungen von Stefan Lewandowski finden sich einige Flüchtigkeitsfehler, vor denen zwar kein Autor gefeit ist, die aber natürlich in einem Einführungstext besonders ärgerlich sind, weil sie zur Verunsicherung von Lernenden beitragen. Zum Beispiel wird ein einmal richtig bestimmtes Set gleich anschließend fehlerhaft widergegeben: » $12 - 0 = 12 \pmod{12} = 0$ ;  $12 - 4 = 8$ ;  $12 - 7 = 5$ . Die entstehenden Zahlenwerte 0, 4 [!] und 8 stehen für die pitch-classes c, f und as.« (220) Ein anderes Mal führt der »mod 12« zu einem Rechenfehler, wenn das Set 1, 4, 7, 8, 10 verwandelt wird zu: »5, 8, 11, 12 (=0), 14 (=4 [!]) bei  $t=4$ «, woraus 0, 2, 5, 8, 11 und nicht »0, 4, 5, 8, 11« hätte folgen müssen (223). Weit aus gefährlicher allerdings ist ein Fehler in der Berechnung der »normal order«, wenn 1, 4, 7, 8, 10 bei  $t = -1$  zu »0, 3, 6, 7, 10« transformiert wird (ebd.). Denn dieses Set hätte in seiner korrekten Form 0, 3, 6, 7, 9 bei dem abschließenden Vergleich der Sets mit kleinstem Ambitus berücksichtigt werden müssen. Erfreulicher Weise disqualifiziert dieses Set seine Binnenstruktur, sodass die Bestimmung der Prime form trotz Fehler im Rechenweg gelingt. Den vielen Pc-set-Rechnern im Internet sei Dank muss man sich dieser komplizierten Prozedur zur Bestimmung von Prime forms in seinem Leben nicht sehr oft aussetzen.

In der am Ende des Beitrags gegebenen Literatur werden englischsprachige Klassiker zum Thema sowie ein interessanter neuerer Forschungsbeitrag aufgeführt. Hinweise auf anschauliche und unterrichtspraktisch geeignete Einführungen, die sich im Internet finden lassen und viel unkomplizierter als hier dargestellt zu validen Ergebnissen führen, werden leider nicht gegeben.

»Skalen in der klassischen Moderne.  
Béla Bartók: Klavierstücke«  
von Hans Niklas Kuhn

Der neunte Beitrag von Hans Niklas Kuhn, Professor und Dozent für Theorie und Musikgeschichte an der *Hochschule Luzern*, ist im Allgemeinen den Skalen der klassischen Moderne und im Besonderen deren Bedeutung

für die Musik Bartóks gewidmet. Nach einer Begründung der Einschränkung des Themas auf Skalen, den Komponisten Bartók (238) und Werke, die stilistisch und zeitlich nahe beieinanderliegen (239), geht der Autor kurz auf zum Thema vorliegende Publikationen von E. v. d. Nüll und E. Lendvai ein. Im Zusammenhang mit Lendvai werden anschließend das Achsensystem, »goldener Schnitt«, Fibonaccireihe bzw. die  $\alpha$ -,  $\beta$ - und  $\gamma$ -Akkorde erläutert. Im Zusammenhang mit amerikanischen Ansätzen (Babbitt, Perle, Treitler und Antokoletz) wird danach eine graphische, auf drei Tonmengen (x-, y- und z-Zelle) basierende Analyse des 4. Streichquartetts von Bartók gegeben. Man erfährt, dass für Bartók-Analysen in Nordamerika auch der Ansatz von H. Schenker verwendet wird und dass die Idee der Prolongation durch Paul Wilson auch auf die Pc-set theory übertragen worden sei. Die folgenden Analysen kleiner Ausschnitte aus der Musik Bartóks veranschaulichen die Möglichkeiten, Melodieausschnitte auf Ausschnitte aus der Quintensäule zurückzuführen. Man erfährt außerdem von Bartóks Affinität zur Volksmusik und dass sich in seinem Werk häufig pentatonische, modale und nicht-diatonische Skalen finden. Nach der Erörterung von »Intervallzyklen« und »Polymodalität«, wobei hier Tonnetze das verwendete Tonmaterial veranschaulichen, resümiert der Autor: »Die Beispiele zeigen, dass Bartóks Musik kaum auf eine einheitliche Skalentheorie zu reduzieren ist.« (261) Dem könnte hinzugefügt werden, dass Reduktionen sogar noch weitaus schwieriger wären, würde man systematische Aussagen nicht durch kleine, passende Musikausschnitte exemplifizieren (ein beliebtes Verfahren in der Musikwissenschaft), sondern ein ganzes Musikstück in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen, an dem sich systematische Aussagen zu bewähren hätten.

Der Beitrag von Hans Niklas Kuhn gibt einen guten Überblick über die Publikationslage und bestimmte Methoden der Analyse zum Thema Bartók. Sprachlich ist der Beitrag angenehm zu lesen, ob er sich als Einführung eignet, ist zu bezweifeln. Beispielsweise fiel mir der analytische Nachvollzug der kaum kom-

mentierten Graphik (243) zum vierten Streichquartett nicht leicht. Ich bin mir sicher, dass Studierende sich nicht die Zeit nehmen werden, die notwendig ist, um hier Analyseergebnis und Notentext zusammenzubringen. Das Tempo, in dem die Phänomene erläutert werden, ist hoch, sodass man als Lehrender vor dem Dilemma steht zu entscheiden, ob man seinen Studierenden die sehr anschauliche, aber ideologisch belastete Publikation von Lendvai (*Symmetrien in der Musik*; 1995) oder doch lieber diese komplexere, dafür aber ideologisch unverdächtige Anleitung empfiehlt.

»Analyse und Dodekaphonie.

Hanns Eisler: *Spruch 1939*«

von Markus Roth

Der zehnte Beitrag von Markus Roth, Professor für Musiktheorie an der *Folkwang Universität der Künste* in Essen, handelt von Analysen dodekaphoner Werke. Der Beitrag beginnt mit Überlegungen zu Schönbergs berühmtem Ausspruch, dass ein technisches Verständnis von Kompositionen überschätzt werde. Diese Auffassung teilt Markus Roth nicht, sondern hält ihr entgegen, dass sich jede Zwölfton-Analyse »der grundlegenden Frage stellen [muss], wie sich »Gedanke und Technik gegenseitig erhellen und Sinn verleihen.« (270) Nach den einleitenden Überlegungen folgen ein prägnanter geschichtlicher Überblick zur Zwölfton-Analyse (mit den Stationen E. Stein, A. Schönberg, J. Covach, H. Eimert, S. Hill, E. Krenek, R. Leibowitz, J. Rufer), Hinweise auf nordamerikanische Annäherungen auf Grundlage der Pitch-class set theory sowie Differenzierungen durch die deutsche Musikwissenschaft nach 1960 (C. Dahlhaus, C. Möllers). Im Abschnitt »Grundbegriffe und Verfahrensweisen« wird in Verbindung mit Schönbergs Klavierstück op. 33a – einer gerne zur Demonstration zwölftönigen Komponierens gewählten Komposition (z. B. auch verwendet von J. Rufer, E. Graebner, N. Schoffman u. a.) – exemplarisch aufgezeigt, »wie sich eine Reihenstruktur im Tonsatz konkretisiert.« Für Markus Roth gewährleistet »erst der Nachvollzug des differenzierten und fantasiereichen

Reihengebrauchs bar jeder Schablone [...] einen tieferen Einblick in die Art und Weise, wie sich ›Gehalt‹ und Technik in op. 33a gegenseitig bedingen.« Auf ihm basiert die Erkenntnis, dass »den verschiedenen Abschnitten des Klavierstücks – in Entsprechung zu den formalen Funktionen, die sie im Kontext eines gedrängten dodekaphonen Sonatensatzes *en miniature* übernehmen – verschiedene Arten des Reihengebrauchs« zugewiesen sind (271). Diese Aussage sowie die Interpretation der dreiteiligen Form als Sonatensatz *en miniature* muss man Markus Roth an dieser Stelle glauben, denn einen Nachvollzug leisten die wenigen Notenbeispiele (272) nicht.

Nach Darstellung von Grundlagen der Dodekaphonie anhand der Komposition Schönbergs folgt eine Analyse des Lieds *Spruch 1939* von Hanns Eisler. Markus Roth, der ein durch seine Promotion ausgewiesener Spezialist für die Musik Eislers ist, interpretiert hier, »dass es Eisler in den Takten 11–16 vor allem um die Herausarbeitung emblematischer Tonfolgen [...] und um ein Spiel mit tonalen Reminiszenzen ging.« (279) Er bescheinigt Eisler einen »undogmatischen und phantasievollen Umgang mit der Reihentechnik Schönberg'scher Prägung«, wobei »Schönbergs Methode der Komposition mit zwölf Tönen merkliche Vereinfachungen« erfahre und Eislers Zwölftonmusik, »von wenigen Ausnahmen abgesehen, traditionellen tonalen Denkweisen verpflichtet« bleibe. Traditionelle Denkweisen und Reminiszenzen erzeugten dabei »Subtexte«, ohne die nach Markus Roth keine Eisler-Analyse auskommt, »auch wenn sich zuweilen ein schier unübersehbares Gestrüpp aus Ähnlichkeiten und mutmaßlichen Querverweisen auftut.« (280)

Der Beitrag von Markus Roth ist ein Plädoyer dafür, die Reihe und ihre Transformationen als Idealtypus zur Vermessung von Zwölftonkompositionen zu verwenden. Im Falle des Lieds *Spruch 1939* von Eisler geben Abweichungen Hinweise auf außermusikalische Bedeutungen. Das geht über die Ansichten von Christian Möllers und Michael Polth, auf den sich Markus Roth nur in Fußnoten bezieht, hinaus und könnte als neue Perspektive be-

zeichnet werden, die sich allerdings nur als Forschungsbeitrag und nicht als Einführung verstehen lässt. Allein die Notwendigkeit, komplexe reihentechnische Erklärungen ohne Notenbeispiele nachvollziehen zu müssen, disqualifizieren den für mich interessanten Beitrag zur Begleitung des Musiktheorieunterrichts (ggf. mit Ausnahme des Hauptfachs Musiktheorie).

»Visualisierende Analyse.  
Erkki-Sven Tüür: *Oxymoron*«  
von Gerhard Lock

Der elfte und letzte Beitrag zur visualisierenden Analyse stammt von Gerhard Lock, Lehrkraft an der Musikabteilung des Instituts der Künste der Tallinner Universität. Hier erhält man allgemeine Hinweise zur Verbundenheit von Musik und Visualisierung anhand von Zitaten prominenter Persönlichkeiten (K.-J. Sachs, E. Karkoschka, K. Stockhausen und G. Ligeti). Für die »vorstellenden Prinzipien, Herangehensweisen bzw. Methoden« geht Gerhard Lock anschließend sowohl »von einem engeren (musiktheoretischen) als auch einem weiteren Verständnis (das bewusste Sich-ins-Verhältnis-setzen-zu bzw. Reagieren-auf-Musik) von Analyse« aus (288). Warum, das erfährt man leider nicht, und auch eine konkrete analytische Herangehensweise lässt sich aus den Zitaten von C. Kühn, D. Šedivý, B. Almén, R. Donnini, Ch.O. Nussbaum und F. Lerdahl/R. Jackendoff nur vage erschließen. Im nächsten Abschnitt erfährt man dann, dass visualisierende Musikanalyse so ziemlich alles Denkbare ist (ihr »Gegenstand [...] ist jegliche Art von Musik sowohl in schriftlich fixierter Form als Partitur, die sowohl notationstechnischen, semantischen als auch visuellen Wahrnehmungs- und Repräsentationsprinzipien unterliegt, als auch als Klangphänomen, welches Prinzipien der auditiven Wahrnehmung und semantischen Bedeutungen, u.a. auch graphisch darstellbaren mentalen Repräsentationen, unterliegt«; 290). Dem folgen weitere systematische Differenzierungen, ein Partiturausschnitt aus dem im Titel des Beitrags genannten Werk sowie vier Visualisierungen

dieses Musikausschnitts (eine Midi-ähnliche Visualisierung, eine Timbreggruppen-Analyse, eine Spektralanalyse sowie ein Diagramm zu »hervorragenden Ereignissen« (309) von sieben Teilnehmern eines Wahrnehmungsexperiments).

Der Beitrag liest sich wie eine Aufzählung, was es (im weitesten Sinne) gibt und was man so alles machen kann. Weshalb man es macht und warum man es auf diese Weise tut, dazu erfährt man nichts. Im Ergebnis ist jedenfalls kein Text entstanden, der als Einführung in die Thematik (und Terminologie) und zur Begleitung des hochschulischen Theorieunterrichts geeignet wäre. Das finde ich sehr bedauerlich, denn insbesondere für die Lehramtsausbildung hätte ich mir eine Entfaltung der Möglichkeiten visualisierender Analyse sowohl aus didaktischer Perspektive als auch im Hinblick auf die Analyse Populärer Musik gewünscht.

#### Zum Vorwort und zum Projekt

Den im Vorangegangenen rezensierten Beiträgen ist ein Vorwort des Herausgebers Felix Diergarten vorangestellt. Es beginnt mit einem weit gefassten Analysebegriff, der es erlaubt, alltägliche Vorgänge der musikalischen Praxis und wissenschaftliche Kommunikation gleichermaßen als Analyse zu bezeichnen. Demnach werden in beiden Fällen ästhetische Erfahrungen in Sprache übersetzt, wobei sich die verwendeten Begriffe dadurch unterscheiden, »dass sie in unterschiedlichen sozialen Feldern mehr oder weniger vertraut sind.« (10)

Anschließend werden musiktheoretische Methoden unter Berufung auf Niklas Luhmann als »Routinen« gelobt, die es ermöglichen, »auf immer wiederkehrende Situationen auf die gleiche Weise reagieren zu können, um so erst die Zeit und die Freiräume zu schaffen, dem Andersartigen zu begegnen und Dinge zu verändern.« Und wenn »es gilt, auf verschiedene immer wiederkehrende Situationen routiniert reagieren zu können, bedarf es offensichtlich verschiedener Routinen, oder [...] eines breit gefächerten Handwerks des Analysierens und Beschreibens.« (11) Nicht zuletzt seien musikalische Analyse und ihre Sprachen

historisch bedingt (13), weshalb im Falle einer Beschäftigung mit musikalischer Analyse für die »experimentelle Ein- und Rücknahme verschiedener analytischer und interpretatorischer Perspektiven« (15) geworben wird. Eine Zusammenstellung von Aufsätzen zu verschiedenen Ansätzen musikalischer Analyse ist aus dieser Perspektive naheliegend.

Das Vorwort von Felix Diergarten ist in der Grundaussage sympathisch und wirbt für einen undogmatischen Umgang mit Methoden im engeren und der musikalischen Analyse im weiteren Sinne. Leider wirkt es mitunter etwas oberflächlich, denn Felix Diergarten kennt Luhmanns Ansichten zur Routine anscheinend nur über einen Text von Dirk Baecker.<sup>11</sup> Liest man Luhmanns Ausführungen im Original (Luhmann 1964), wird schnell offensichtlich, dass der Routine-Vergleich in Bezug auf musiktheoretische Tätigkeiten kaum trägt.<sup>12</sup> Oberflächlich wirkt der Text auch, wenn zur Erläuterung des »Neuen Realismus« von Markus Gabriel Historismus und Konstruktivismus in einem Atemzug erklärt werden, um dann auch noch Luhmann mithilfe von Gadamer zu ergänzen (13 f.). Da steht Gabriel, der

11 Baecker 2010. Vgl. hierzu die Reihenfolge der Literaturangaben in Fußnote 2 (16).

12 Der Vergleich trägt deshalb nicht, weil für Luhmann (1964) zum einen »die rationale Programmierung von Routineentscheidungen [...] Sache der Verwaltung« (1) ist. Zum anderen werden rational entworfene Routinen Luhmann zufolge »den Bedürfnissen der routinemäßig behandelten Umwelt ebenso wenig wie den persönlichen Bedürfnissen des Handelnden selbst« (29) gerecht, da ihr Sinn in der Transformation von »Unregelmäßigkeit in Regelmäßigkeit« (9) liegt, die bei der Bearbeitung nicht nach dem Zweck fragt. Wären Routinen im Sinne Luhmanns daher für die musiktheoretische Arbeit relevant, wäre die Analyse von Musik ein »Entscheidungsprogramm«, für das eine »zwingende Norm« regelt, »welcher Tatbestand welche Entscheidung auslöst« (12), damit »man normalerweise davon absehen [kann], sich weitere Gedanken zu machen.« (26) Ein solcher Vergleich kann nicht ernsthaft in Erwägung gezogen werden.

mit einer »flachen Übersetzung von Philosophie in Alltagsdeutsch« (Rezension von Bert Rebhandl<sup>13</sup>) hervorgetreten ist, unvermittelt neben Schwergewichten wie Luhmann und Gadamer. Und während in der Forschung noch darüber diskutiert wird, ob Gadamers Hermeneutik mit der Systemtheorie Luhmanns kompatibel ist, finden sich beide im Text von Felix Diergarten schon harmonisch vereint. Desgleichen hat es für mich einen faden Beigeschmack, wenn man am Ende des Beitrags (»Stichwortgeber für Analyse«; 16) den Rat erhält, Werke von Hermann Hesse, Ingeborg Bachmann, Thomas Mann, Stefan Zweig und Karla Höcker zu lesen. Denn es stellt sich mir die Frage, ob diese unverbundenen und unkommentierten Lesehinweise wirklich dem Verständnis musikalischer Analyse dienen können oder eher die Belesenheit des Autors veranschaulichen sollen.

Im Klappentext ist zu lesen, dass die Inhalte des Buches in anschaulicher und innovativer Form dargestellt werden.<sup>14</sup> Anschaulich ist – wenn überhaupt – nur ein einziger Beitrag der Sammlung, aber was ist bloß mit innovativ gemeint? Ein dickes Buch mit über 300 Seiten für 30 Euro? Die Studierenden, die ich kenne, kaufen schon lange keine Fachbücher mehr, und Unterrichtsmaterialien werden auf dem Tablet gelesen (weshalb ein kostengünstiges E-Book sicherlich mehr innovatives Potential gehabt hätte). Vor dem Hintergrund von Open Access (OA) und Open Educational Resources (OER) versprüht dieses Buch vielmehr den Charme eines Kongressberichts, der vom Verlag nicht lektoriert worden ist und für

den sich mit Ausnahme der Autoren sowie einiger Spezialisten niemand interessieren wird. Diesen Eindruck verstärkt die Tatsache, dass größere Abschnitte einzelner Beiträge Zweitverwertungen wissenschaftlicher Texte sind (z. B. Lewandowski<sup>15</sup>, Lock<sup>16</sup>), welche für die didaktische Zielsetzung des vorliegenden Bandes nicht ausreichend überarbeitet worden sind.

So stellt sich abschließend die berechtigte Frage, warum ich die Beiträge nicht als das rezensiert habe, was sie sind: Forschungsbeiträge einer deutschsprachigen musiktheoretischen Community. Der Grund liegt darin, dass ich nicht vor einer Haltung kapitulieren möchte, der die Außenwirkung des Fachs Musiktheorie anscheinend gleichgültig ist. Wen wundert es, dass Mittel und Stellen für unsere Arbeit gekürzt werden, wenn selbst Bücher, die vorgeben, Themen der Musiktheorie in anschaulicher und innovativer Form für Studierende darzustellen, nicht mehr sichtbar machen, was unsere Community für die Musikpädagogik oder musikalische Praxis leisten könnte. Wäre ich an einer Musikhochschule als Musikpädagoge beschäftigt und würde mir dieses Buch kaufen, um zu erfahren, womit sich meine Kollegen aus der Musiktheorie aktuell beschäftigen und was sie ihren Studierenden »zur Begleitung des hochschulischen Theorieunterrichts« empfehlen, wäre ich entsetzt. Diesem hypothetischen und meinem realen Entsetzen verleiht diese Rezension Ausdruck.

Ulrich Kaiser

13 Rebhandl 2013.

14 Die mögliche Entschuldigung, dass für den Klappentext der Verlag verantwortlich sei, lasse ich nicht gelten. Denn man hat als Herausgeber und/oder Autor Einfluss auf den Inhalt des U4-Textes (hintere Umschlagseite) und es wäre eine grobe Nachlässigkeit, wenn es versäumt worden wäre, diesen Einfluss geltend zu machen.

15 Lewandowski 2010.

16 Den Fußnoten 1–3 (310) lässt sich der Hinweis entnehmen, dass die Ergebnisse des Lock'schen Beitrags im Rahmen eines von der Estnischen Forschungsagentur (ETAg) finanzierten Forschungsstipendiums entstanden und dass »[z]entrale Teile« (287) des Textes bereits 2006 und 2009 publiziert worden sind.

## Literatur

- Baecker, Dirk (2010), »Niklas Luhmann und die Manager«, in: *Luhmann Lektüren*, hg. von Wolfram Burckhardt, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 15–33.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Froebe, Folker (2014), »Schema and Function«, *Music Theory & Analysis. International Journal of the Dutch-Flemish Society for Music Theory* 1, 121–140.
- Holtmeier, Ludwig (2004), »Analyzing Adorno – Adorno analyzing«, in: *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, hg. von Wolfram Ette, Günter Figal, Richard Klein und Günter Peters, Freiburg: Karl Alber, 184–198.
- Kaiser, Ulrich (2014), »Fraktale Strukturen im Hard Rock. ›Back In Black‹ (AC/DC), ›Highway Star‹ (Deep Purple) und ›The Future Never Dies‹ (Scorpions) im Fokus einer musikanalytischen Perspektive«, in: *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung* 12, 1–24. [www.gfpm-samples.de/Samples12/kaiser.pdf](http://www.gfpm-samples.de/Samples12/kaiser.pdf)
- Kamlah, Wilhelm / Paul Lorenzen (1967), *Logische Propädeutik. Vorschule des vernünftigen Redens*, revidierte Ausgabe, Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Lendvai, Ernő (2005), *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*, Kecskemét/Wien: Kodály-Institut und Universal Edition.
- Lewandowski, Stephan (2010), »A far higher power: Gedanken zu ideengeschichtlichen Vorgängermodellen der pitch-class set theory«, *Dutch Journal of Music Theory* 15, 190–201.
- Luhmann, Niklas (1964), »Lob der Routine«, *Verwaltungsarchiv* 55, 1–33.
- Neidhöfer, Christoph (2005), »Set Theory«, *ZGMTH* 2/2–3, 219–227. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/530.aspx>
- Ratz, Erwin (1951), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst.
- Rebhandl, Bert (2013), *Mogelpackung eines Erkenntnisoptimisten, derStandard.at*. <http://derstandard.at/1376535386929/Mogelpackung-eines-Erkenntnisoptimisten>
- Rohringer, Stefan (2002), »Vom metaphorischen Sprechen in der musiktheoretischen Terminologie«, *Musiktheorie* 17, 291–299.
- Schneider, Norbert Jürgen (1979), »Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik«, *Archiv für Musikwissenschaft* 36, 122–145.
- Temperley, David (2001), *The Cognition of Basic Musical Structures*, Cambridge/London: The MIT Press.