

GMTH Proceedings 2006

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Vermittlung

herausgegeben von  
Ralf Kubicek

Bericht über den 6. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Weimar 2006

Erschienen als Band 2 in der Schriftenreihe  
Paraphrasen – Weimarer Beiträge  
zur Musiktheorie

herausgegeben von der  
Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
(Redaktion: Jörn Arnecke)

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2014  
(ISBN 978-3-487-15134-2)



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.

Michael Polth

## Musiktheorie und die Theorie des Lehrens

### I

Die Lehre im Fach Musiktheorie steht im Alltag des Hochschulunterrichts unter dem Diktat der Vorläufigkeit. Beinahe jede Definition, die ein Theorielehrer anbieten kann, bildet ein Provisorium. Sie stimmt – selbst wenn sie historisch oder in anderer Hinsicht eingeschränkt wird – strenggenommen nie. Anders als singuläre Beobachtungen am singulären Kunstwerk (die auf eine bestimmte Art von Evidenz gründen) geraten Definitionsversuche selbst einfachster musiktheoretischer Gegenstände ins Bodenlose, sobald man den Bereich der positivistischen Beschreibung und des Trivialen überschreitet. Bereits eine harmlose Bestimmung wie diejenige des Leittons (als großer Terz der V. Stufe, die zur Auflösung in den Grundton drängt)<sup>1</sup> ist entweder falsch oder tautologisch. Der erste Teil der Definition (große Terz der V. Stufe) reicht als Kriterium nicht hin und wäre für sich genommen sogar falsch, weil die große Terz der V. Stufe nicht in jedem Fall leittonig wirkt (beispielsweise in Halbschlüssen). Der zweite Teil der Definition (die Metapher vom Auflösungsdrang) benennt zwar die spezifische musikalische Qualität des Leittons, durch die leittonige von nicht-leittonigen Terzen unterschieden sind. Der Satz aber ist jetzt tautologisch, weil er das Leittonige durch dessen spezifische Wirkung definiert und nicht durch ein Kriterium, anhand dessen der Leitton oder das Leittonige zu erkennen wäre. Er sagt: Der Leitton ist die Terz der Dominante, wenn sie leittonig wirkt.<sup>2</sup>

Diese einleitende Überlegung stellt keine Kritik an der Definition des Leittons dar. Im Gegenteil: Eine Bestimmung wie diese ist im Hochschulalltag trotz ihrer Mängel brauchbar. Auf den ersten Blick mag das daran

---

<sup>1</sup> Von dem Umstand, dass es außer der definierten Art weitere Arten von Leittonen gibt (beispielsweise spricht man in sog. »phrygischen Halbschlüssen« von einem Leitton abwärts in der tiefsten Stimme, auch chromatisch erhöhte Töne, die aufwärts geführt werden, heißen gelegentlich Leittonen), wird hier abgesehen. Eine Erweiterung des Begriffsumfangs würde nur die Diskussion komplizieren, aber dem hier gestellten Problem nicht weiterhelfen.

<sup>2</sup> Einen Erkenntniswert hat diese Definition allenfalls für denjenigen, der nicht weiß, dass Leittonigkeit etwas mit Auflösungstendenz zu tun hat.

liegen, dass Definitionen im Bewusstsein der Lehrenden auf eine Zukunft hin entworfen werden, in der die Ungenauigkeit durch Differenzierung eingeholt wird. Doch diese Möglichkeit scheidet bei genauerem Hinsehen aus. Denn diese Zukunft tritt offensichtlich nie ein. Kommt es irgendwann im Curriculum zur Genauigkeit? Holen wir die Regel nach, unter welchen Umständen die Terz einer Dominante leittönig wirkt? Natürlich nicht; denn wir verschweigen diese Regel den Studierenden nicht, wir kennen sie nicht; wir wissen um die Wirkung und deren Korrelat in der Partitur, aber nicht um die Bedingungen, unter denen die Wirkung am Korrelat aufscheint.<sup>3</sup> Die Vorläufigkeit unserer Definitionen ist nicht ein didaktisches, sondern ein strukturelles Phänomen, das der Analyse bedarf.

Bei der Analyse werden vor allem zwei Texte behilflich sein, die unabhängig voneinander in den Jahren 2001 und 2003 erschienen sind, ein Aufsatz von Hermann Josef Kaiser *Zeige es! Ein Beitrag zur Theorie musikalischen Lebens*<sup>4</sup> und *Die freie Kunst* von Bruno Haas,<sup>5</sup> eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Kunstbegriff Hegels. Interessant für die Musiktheorie ist der letzte Teil des Buchs, der sich mit einer Methode der Werkanalyse beschäftigt, die quasi aus den Hegelschen Vorüberlegungen heraus folgt, ohne deswegen tote Vergangenheit zu sein. Eine Fortsetzung des Gedankengangs zur Werkanalyse findet sich in dem bislang unveröffentlichten Aufsatz *Die Logik der Schenkerschen Musikanalyse und ihre Bedeutung für die allgemeine Ästhetik*.<sup>6</sup>

Kaiser ist Musikpädagoge, Haas Philosoph und Kunsthistoriker. Beide Autoren verfolgen unterschiedliche Anliegen, beide schließen auf verschiedene Weisen an die Diskussionen ihrer Fächer an. Dennoch berühren sich ihre Überlegungen, weil beide an prominenter Stelle vom ›Zeigen‹ als einer Methode sprechen, mit der man einem anderen Menschen zu einer

<sup>3</sup> Exakt gesprochen heißt das: Wir können in jedem Einzelfall entscheiden, ob uns die Terz der V. Stufe leittönig vorkommt oder nicht, aber wir kennen keine allgemeine Regel, die uns – allein anhand von Kriterien in der Partitur und ohne Rekurs auf unsere (funktionierende) Entscheidungsfähigkeit – in jedem Fall sagt, welche Merkmale im Tonsatz vorliegen müssen, damit die Terz leittönig klingt.

<sup>4</sup> Kaiser 2001, 43–62.

<sup>5</sup> Haas 2003. Der Titel stellt – nicht zufällig – eine Anspielung auf Schenkers Schrift *Der freie Satz* dar.

<sup>6</sup> Haas i. V.

ästhetischen Erfahrung verhilft oder – vorausgreifend gesagt – zu einem Evidenzerlebnis am Kunstwerk. Hier lassen sich die Texte produktiv aufeinander beziehen.

## II

Kaiser skizziert in seinem Aufsatz eine Theorie des Lehrens. Dieser liegt die These zugrunde, dass das Lehren eine Tätigkeit eigenen Rechts darstellt. »Es [gibt] spezifische Handlungen und Handlungsformen [...], die [...] als Lehren identifiziert werden können und müssen.«<sup>7</sup> Mit einleuchtenden Argumenten macht Kaiser deutlich, dass sich die Gesetze des Lehrens weder aus der Struktur des Gegenstandes noch aus Theorien des Lernens ableiten lassen. »Aus der Sachlogik folgt keineswegs die Lehrlogik.«<sup>8</sup> Die Struktur eines Gegenstandes, den ich in einer belehrenden Rede beschreibe, sei nicht die Struktur davon, wie diese Rede lehrt. Genauso wenig lassen sich nach Kaiser die Gesetze des Lehrens aus Gesetzen herleiten, wie gelernt oder begriffen wird. »[Es] dürfte keineswegs zutreffen, [dass] aus der Kenntnis über die Art und Weise, wie Menschen lernen, [...] abgeleitet werden [kann], was zu tun ist, damit gelernt wird.«<sup>9</sup>

Lehren besitzt also eine Eigendynamik, Lehren ist nach Kaiser Zeigen. »Die Grundthese lautet: Musikalisch lehren heißt im Kern: zeigen. Zeigen, musikbezogen gewendet, heißt: Musik präsentieren mit der Absicht, ein anderes Subjekt hören zu machen.«<sup>10</sup> Mit »Musik präsentieren« ist gemeint: Musik im Original vorspielen, verschiedene Varianten einer Stelle zum Vergleich vorspielen, musizieren lassen. Allerdings müssen auch Formen des Hinweisens auf die präsentierte Musik im Zeigen mit eingeschlossen ein; denn es heißt später: »Zeigen realisiert sich im Modus der Körperlichkeit«,<sup>11</sup> was bedeutet, dass zu den möglichen Zeige-Handlungen beispielsweise auch Gesten gehören.

Einer langen philosophischen Tradition folgend, stellt Kaiser dem Zeigen das Sagen gegenüber. Sagen (in propositionalen Sätzen, Urteilen oder Aussagesätzen) und Zeigen schließen einander aus: »Was gezeigt werden

<sup>7</sup> Kaiser 2001, 4.

<sup>8</sup> Ebd., 3.

<sup>9</sup> Ebd., 3.

<sup>10</sup> Ebd., 7.

<sup>11</sup> Ebd., 9.

kann, kann nicht gesagt werden.«<sup>12</sup> Kaiser geht so weit, ein Lehren *über* Musik von einem musikalischen Lehren zu unterscheiden. Das Lehren über Musik geschehe sprachlich (propositional), das musikalische Lehren durch Zeigen, im Modus des Präsentierens von Musik.

### III

Zwei Aspekte scheinen im Zusammenhang mit unserem Fach wichtig:

1. Man wird Kaiser zustimmen, dass musikalisches Lehren damit zu tun hat, »ein anderes Subjekt hören zu machen«. Was wir im Fach Musiktheorie zu sagen haben, dürfte nur dann erfolgreich gelehrt worden sein, wenn der »Belehrte«<sup>13</sup> es am erklingenden Gegenstand wahrnehmen kann. Es nützt nichts, das Hören von Begriffen begleiten zu lassen. Das Lehren war noch nicht erfolgreich, wenn der »Belehrte« beim Hören einer Komposition lediglich *weiß*, dass er einen Leitton hört. Verstanden hat er das Phänomen des Leittons erst, wenn er es als solches *hört*, wenn er also mit dem Begriff eine Anschauung verbindet. Unsere Worte müssen dem Belehrteten zu einem (neuen) Evidenzerlebnis verholfen haben.

2. Man wird Kaiser auch darin zustimmen, dass sich alle wesentlichen musikalischen Momente, die wir lehren, nicht eigentlich sagen, sondern nur zeigen lassen. Kaiser schreibt: »Bei musikalischen Gegenständen handelt es sich immer um etwas Nicht-Sagbares.«<sup>14</sup> oder: »Zeigen ist

<sup>12</sup> Wittgenstein 1919, Satz 4.1212.

<sup>13</sup> Die Rede von den »Belehrteten« ist als ironische Anspielung auf eine unvollständige Argumentation Kaisers gemeint. Er führt die Autoren Kilpatrick und Dewey an (Kaiser 2001, 4): »Jene hatten behauptet, dass nur dann von Lehren gesprochen werden könne, wenn jemand etwas gelernt habe. Kilpatrick hatte zum Beleg für diese Behauptung das Begriffspaar *kaufen-verkaufen* herangezogen: Wenn nicht gekauft worden ist, sei auch nicht verkauft worden. Überträgt man das auf das Begriffspaar *lehren-lernen*, dann hieße das: Wenn nicht gelernt worden ist, dann ist auch nicht gelehrt worden.« Kaiser bemerkt zu Recht, dass die Überlegung falsch ist, und führt mehrere Argumente gegen Kilpatrick und Dewey an. Das einfachste jedoch übersieht er: dass die Wortpaarung falsch ist. Dem *lehren* entspricht nicht *lernen*, sondern *belehrt werden*. In der Paarung *lehren-belehrt werden* ist die Analogie zu *kaufen-verkaufen* wiederhergestellt. Wenn jemand lehrt, wird (mindestens) ein anderer belehrt. Wenn niemand belehrt worden ist, wurde nicht gelehrt. Der Ausdruck Lernen liegt dem gegenüber auf einer anderen kategorialen Ebene. Mit ihm ist die beschriebene Paarung nicht möglich, weil Lernen keine Interaktion zwischen zwei Menschen darstellt.

<sup>14</sup> Kaiser 2001, 8. Bei Haas heißt es über Teilmomente des Kunstwerks: »Ihr absoluter Sinn entzieht sich stets der Sagbarkeit, insofern er eben – erklingen muß.«

die Handlung eines Menschen zur Vermittlung von Nicht-Sagbarem an einen anderen Menschen oder an mehrere Menschen.«<sup>15</sup> Wer den Leitton verstehen will, muss eine spezifische musikalische Wirkung am Erklindenden erfahren und identifizieren (beziehungsweise eine Wirkung, die er bereits bewusst erfahren hat, als diejenige des Leittons identifizieren). Das (begriffliche) Verständnis unserer erklärenden Wörter ist daher noch nicht das Verständnis der Sache, die vielmehr mit dem Vernehmen dessen zu tun hat, worauf die Rede verweist.<sup>16</sup> Eine Erklärung (in propositionalen Sätzen) kann von sich aus nicht auf das Wahrzunehmende hinweisen. Dieses Hinweisen ist ein Zeigen, und erst im Zeigen kann der »Belehrte« erfahren, was er unter dem Erklärten verstehen soll.

#### IV

Für ein genaueres Verständnis dessen, wie im Musiktheorieunterricht gelehrt wird, muss man über Kaisers Text hinausgehen. Insbesondere muss man eine (beinahe provozierende) Vergrößerung durch Differenzierung aufheben. Es geht um die dichotomische These, dass ein Musikunterricht seinen Zweck (»einem anderen Subjekt bei der Erweiterung seiner Möglichkeiten, konkretisierende Imaginationen zu bilden«) allein durch *musikalisches Lehren* erfüllt, dem das Zeigen zugeordnet ist, aber nicht durch Lehren *über* Musik, dem das (propositionale) Sprechen gilt. Dabei zielt die Kritik nicht gegen die behauptete Bedeutung des Zeigens im »musikalischen Lehren«, sondern gegen das kaum verhohlene Misstrauen Kaisers gegenüber dem (propositionalen) Sprechen,<sup>17</sup> das vom Zeigen und damit

<sup>15</sup> Ebd., 8.

<sup>16</sup> »Eine Rede verstehen ist eines, das Hinweisende darin verstehen ist ein anderes.« (Kierkegaard 1844, 148).

<sup>17</sup> Die Lektüre des Aufsatzes legt nahe, dass Kaiser sein Problem aus einem musikpädagogischen Interesse heraus unangemessen vereinfacht. Kaiser schreibt zum Lehren über Musik: »Dass auch diese Form der Lehre im Musikunterricht sehr wichtig ist, wird nicht verkannt« (Kaiser 2001, 5). In der grammatischen Negation (»nicht verkannt«) hört man den Unterton des Missbehagens, und dann heißt es noch: »Zum Lehren über Musik wird all das gerechnet, was ihrer Geschichte [...] gilt« und – ein wenig später – der »Theorie«. Es geht also – wenn man die sekundären Hinweise des Textes beachtet – um die Klärung von Zuständigkeiten. Die Musikpädagogik weiß, was ein guter Unterricht zu leisten hat und welche Disziplinen diesen Ansprüchen genügen. Die Theorie jedenfalls tut es nach Kaiser nicht. So differenziert und neu Kaisers Theorie des Lehrens ausfällt, so banal und abgestanden sind seine

von den erfolgreichen Modi des Lehrens im Fach Musik ausgeschlossen wird.<sup>18</sup> Kaiser assoziiert (propositionales) Sprechen offensichtlich mit Handlungsferne (das Zeigen soll zum Nachvollzug von *Handlungen* führen) und unangemessenem Theoretisieren (als leite eine musiktheoretische Information, die auf eine Öffnung der ästhetischen Wahrnehmung für eine musikalische Wirkung zielt, nicht zu einem Handeln an). Gegen diese Vorstellung wäre zunächst die Beobachtung zu stellen, dass der musiktheoretische Unterricht an den Hochschulen – ganz im Sinne Kaisers – ein »musikalisches Lehren« betreibt (insofern in Stilübungen, satztechnischen Übungen, Klavierpraxis, Instrumentation, Gehörbildung und sogar in der Analyse das Zeigen das Kernstück des Lehrens ausmacht, das zum Nachvollzug einer Handlung anleitet – und zum Handeln zählen wir selbstverständlich auch das ästhetische Wahrnehmen), *obwohl* die Sprache sein wesentliches Medium darstellt (in dem propositionale Sätze einen selbstverständlichen Platz einnehmen). Entgegen Kaiser wäre also der These nachzugehen, dass Zeigen und Sprechen im musiktheoretischen Unterricht sogar wechselseitig aufeinander bezogen sind: (nicht-sprachliches) Zeigen bleibt ohne Begriffe weitgehend ohnmächtig, und Begriffen inhäriert ein deiktisches Moment, weshalb sie überhaupt »bedeuten« können. Um es weiter zuzuspitzen: Gerade aus den Erfahrungen des musiktheoretischen Lehrens kennen wir das scheinbare – und für Kaiser wahrscheinlich nicht als »scheinbar« durchschaubare – Paradox, dass ein exaktes Sprechen über musikalische Strukturen (sogar in propositionalen Sätzen) die Wahrnehmung subtilster musikalischer Wirkungen provozieren kann. Wie ist das möglich?

---

Vorurteile gegen die Musiktheorie. Mit wenig Informationsaufwand hätte er wissen können, wie sehr sich das Fach an den Musikhochschulen in den letzten dreißig Jahren verändert hat. Zwar ließe sich einräumen, dass Kaisers Kritik sich weniger gegen die Musiktheorie an den Hochschulen richtet als gegen eine depravierte Form der elementaren Musiklehre im schulischen Musikunterricht, an der die Musiktheorie der Hochschulen keine Schuld trägt. Dennoch darf man Kaisers Vereinfachung nicht unwidersprochen stehen lassen, weil sie – um bei der philosophischen Sprache Kaisers zu bleiben – eine »Unwahrheit« enthält.

<sup>18</sup> Auf den S. 6f. (Kaiser 2003) wird das Sprechen beinahe explizit vom Zeigen ausgeschlossen: »Zeigen, so können wir sagen, ist eine Folge von (nichtsprachlichen) Handlungsschritten, die vom Lehrer in der Absicht vollzogen werden, dass a) der Lernende durch den möglichst exakten Nachvollzug die Absicht der Zielerreichung realisiert, d.h. diese Handlung zu vollziehen lernt oder b) dass durch die Lehrhandlung auf eine andere Handlung gezeigt wird, die gelernt werden soll; eine derartige Zeigehandlung verweist somit auf etwas anderes.«

## V

Bevor wir auf einige Detailprobleme eingehen, zunächst zwei kurze Bemerkungen als provisorische Antworten.

1. Zeigen stellt nicht ein substantielles, sondern ein funktionales Moment einer Handlung dar. Es gibt keine Handlung, die an sich zeigt oder nicht zeigt, sondern jede Handlung kann in einer entsprechenden Situation zur Zeigehandlung funktionalisiert werden. Davon sind sprachliche Handlungen nicht ausgeschlossen.

Vernünftigerweise wird man weiterhin davon ausgehen, dass Zeigen in der Regel eine komplexe Handlung darstellt, die mehrere Einzelhandlungen funktional zusammenschließt (zum Beispiel gestische und verbale). Das ist im Allgemeinen notwendig, weil Zeigen auch die Funktion des Identifizierens einschließt und weil eine einzelne Handlung sich selbst nicht immer genügend präzisieren kann, um den Anderen etwas Konkretes sehen zu lassen. Die komplexe Zeigehandlung muss ihre Komplexität nutzen, um das Gemeinte vom Nicht-Gemeinten zu unterscheiden.

So wird ein Lehrer durch das kommentarlose Abspielen eines Musikbeispiels kaum auf etwas Spezifisches verweisen können, andernfalls müsste das erklingende Beispiel auf sich selbst zeigen können.<sup>19</sup> Zusätzlich zum Abspielen wird es eine Handlung geben, die zumindest den Zeitpunkt deutlich macht, zu dem erklingt, was Aufmerksamkeit erheischen soll. Dies könnte beispielsweise durch das Heben des Zeigefingers geschehen. Funktional identisch wäre der mündliche Verweis auf die Partitur: »Achten Sie einmal auf Takt 23.« Soll aber nicht allein auf die (abstrakte) Stelle, sondern auf deren Eigenart verwiesen werden, sind andere Anstrengungen notwendig. Geht es überhaupt darum, dass die gemeinte musikalische Wendung etwas Bemerkenswertes (vielleicht eine besondere harmonische Wendung) enthält, genügen vielleicht beredete Mienen. Soll das Gemeinte aber inhaltlich näher bestimmt werden (vielleicht weil die »Belehrten« auch nach drei Versuchen des Lehrers noch nicht wissen, worauf sie zu achten haben), dann müssen wohl Worte in die Zeigehandlung integriert werden.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Es sei denn, der Kontext der Unterrichtssituation funktionalisiert das Abspielen so deutlich, dass den »Belehrten« allein dadurch etwas Bestimmtes gezeigt wird.

<sup>20</sup> Es muss nicht eigens betont werden, dass gerade die Fähigkeit zur Diskretion, die musik-

In dieser Situation kann auch ein propositionaler Satz zur Zeigehandlung funktionalisiert werden, beispielsweise dann, wenn er in die Funktion des Identifizierens eingebunden wird. Wenn es um die Auflösungstendenz des Leittons geht und die zu »Belehrenden« ein erklingendes Musikbeispiel, das sie mit Hilfe der Partitur verfolgen, auf Leitöne hin absuchen sollen, kann ein propositionaler Satz auf die entscheidenden Stellen zeigen. Der Lehrer sagt: »Der Leitton ist der siebte Ton der Tonleiter, der sich in den achten Ton darüber auflösen muss«, und die »Belehrten« sind jetzt in der Lage, die Partitur nach Leitönen zu durchmustern (und wenn sie Leitöne bislang noch nicht als solche gehört haben, können sie dies möglicherweise mit dem angeführten Hinweis – falls sie nämlich an der erklingenden Musik bemerken, dass sich mit dem beschriebenen Phänomen in der Partitur eine spezifische Wirkung verbindet).

2. Bei Kaiser erscheint das Nicht-Sagbare als mysteriöse Größe, vor der alle Sprache versagt. Dem gegenüber versteht Wittgenstein das »Unsagbare« als ein Grenzphänomen des Sprachgebrauchs und damit als ein Moment der Sprache selbst. Man geht vernünftig mit ihm um, wenn man das »Unsagbare«, das sozusagen während des Sprechens als ein Gemeintes »jenseits der Grenze des Gesagten« aufscheint, in dieser seiner Funktion belässt. »So lange wir das Unaussprechliche nicht aussprechen wollen, ist alles gut.« Für die Musiktheorie gilt die allgemeine Forderung: »das Sagbare klar aussprechen«. Statt mit Kaiser das (propositionale) Sprechen in die Ecke des Lehrens *über* Musik zu verbannen, weil es angeblich die musikalischen Prozesse nicht kommuniziert, wird mit Wittgenstein das Unsagbare gerade dadurch kommuniziert, dass das Sagbare klar und bis an seine Grenzen ausgesprochen wird. Die musiktheoretische Analyse, die primär vom technischen Korrelat des musikalischen Zusammenhangs spricht, läßt – je erschöpfender sie die technische Seite abhandelt, desto deutlicher – das musikalisch Prozesshafte hervortreten, das gemeint ist, aber nicht ausgesprochen werden kann.

---

theoretische Begriffe auszeichnet, am besten geeignet ist, die sinnliche Anschauung anderer Menschen zu schärfen und für Details empfindlich zu machen. Kaisers zweite Rubrik des Zeigens »etwas als etwas zeigen« legt eigentlich nahe, dass dies nur geschehen kann, wenn der Bereich nichtsprachlicher Handlungen überschritten wird.

## VI

Dieser letzte Punkt soll im Folgenden genauer erläutert werden, indem das Verhältnis zwischen Sprechen, Struktur und Singularität des Kunstwerks untersucht werden soll. Dabei werden die erwähnten Texte von Bruno Haas behilflich sein.

Zunächst sei das Eingangsproblem wiederaufgegriffen: Warum bleiben musiktheoretische Definitionen ein Provisorium? Der Gegenstand musiktheoretischer Begriffe ist in den meisten Fällen ein klangliches Phänomen, eine Wirkung, die an der erklingenden Komposition aufscheint.<sup>21</sup> Von daher versteht sich, warum musiktheoretische Erklärungen nur bedeuten können, indem sie deiktisch verweisen. Entweder benennen sie das technische Korrelat, ohne die gemeinte Sache zu treffen, oder sie sprechen metaphorisch von der Wirkung und bleiben damit eben in der Metaphorik. In jedem Fall wird das Gemeinte (eine hörbare Wirkung) nicht unmittelbar ausgesprochen. Insofern ist der Gebrauch aller musiktheoretischen Begriffe mit dem Ansinnen verbunden, einen anderen diese Wirkung, auf die sie sich beziehen, hören zu lassen. Eben darauf wird durch eine Zeigehandlung verwiesen, in die der Wortgebrauch im engeren Sinne eingebunden ist.

Aber warum geht es nicht besser? Warum lassen sich Wirkungen metaphorisch beschreiben oder technische Korrelate angeben, aber nicht die Gründe oder Bedingungen, unter denen die Wirkungen aufscheinen? Antwort: Weil man es bei einem musikalischen Kunstwerk mit einer Singularität zu tun hat. Dabei ist zu unterscheiden zwischen einer quasi ›raumzeitlichen‹ und einer ›qualitativen‹ Singularität.

1. Die ›raumzeitliche‹ Singularität meint das einzelne sinnlich Gegebene, das ›dieses‹ der Anschauung. Angesichts dieser Singularität gerät der Reflektierende in die berüchtigte Inkommensurabilität zwischen allgemeinem Begriff und sinnlich gegebenem Einzelding. Wie kann ein Begriff, der notwendig allgemein ist, den raumzeitlich lokalisierten Gegenstand der Wahrnehmung aussprechen?

---

<sup>21</sup> Eine Ausnahme mögen Begriffe bilden, die auf graphische Details der Partitur zielen (Taktstrich, Notenschlüssel).

Wenn sie wirklich dieses Stück Papier, das sie meynen, sagen wollten [...], so ist diß unmöglich, weil das sinnliche Diese, das gemeynt wird, der Sprache, die dem Bewußtsey, dem an sich allgemeinen, angehört, unerreichbar ist.<sup>22</sup>

Der notwendig allgemeine Begriff Leitton kann den konkret erklingenden (und in diesem Sinne singulären) Leitton nicht aussprechen.

2. Dass wir den singulären erklingenden Leitton nicht aussprechen können, ist etwas anderes als nicht zu wissen, was die Bedingungen seines Zustandekommens sind. Unter dem Aspekt der ›qualitativen‹ Singularität geht es nun darum, dass das jeweilige einmalige Kunstwerk die Bedingung darstellt, unter der allein es zu einem Phänomen wie dem Leitton kommen kann; denn bei einem Leitton (oder bei jedem anderen musiktireoretischen ›Gegenstand‹, der auf eine Wirkung zielt) handelt es sich nicht um etwas Substantielles, sondern um etwas relational Vermitteltes. Vereinfacht gesagt: So etwas wie einen Leitton gibt es nur im Kontext des Kunstwerks, nie außerhalb desselben als Gegenstand an sich selbst. Und da das Kunstwerk (qualitativ) singulär ist, ist die Bedingung eines Leittons in jedem Fall eine singuläre Bedingung, die sich nicht auf einen Begriff bringen läßt. So weit die Argumentation in groben Zügen.

Um diesen Gedankengang genauer zu verstehen, wären zahlreiche nähere Ausführungen notwendig. Nur Weniges sei der Kürze halber genannt. Nach Bruno Haas besteht eine Komposition (als Kunstwerk betrachtet) zumindest vom 17. bis 20. Jahrhundert nicht aus Elementen; denn Elemente wären solche kleinsten Bausteine, deren Existenz bereits vorab und deren Bedeutung unabhängig vom Kunstwerk feststünde.<sup>23</sup> Was sich umgekehrt wie ein Element bestimmen läßt (also unabhängig von seiner Einbindung in ein Kunstwerk), gehört – ästhetisch gesehen – nicht zum Kunstwerk, es gehört nicht zu dessen ›Materialk. So kann ich zwar einen Ton durch die Frequenz oder einen Dreiklang durch drei Töne in Terzenschichtung definieren, doch das Material einer konkreten Komposition (das den Namen verdient) sind spezifische Klangwirkungen, die an Tönen aufscheinen, insofern diese ›kontextualisiert‹ sind. Mit diesen (und nicht

<sup>22</sup> Hegel 1807, 70.

<sup>23</sup> Dass man gleichwohl über Phänomene der Musik oder der Partitur wie über Elemente sprechen kann, bedeutet nicht, dass es tatsächlich Elemente gibt, sondern dass man unangemessen über das Kunstwerk denkt. Die Unangemessenheit zeigt sich denn auch an den Aporien, in die dieses Denken gerät.

etwa mit Frequenzen) wird vom Komponisten in einem ästhetischen Sinne gearbeitet.<sup>24</sup> Spezifische Klangwirkungen sind nichts anderes als die Außenseite der relationalen Vermittlung. Die Tatsache, dass ein Ton Teil einer umfassenden Relationalität darstellt, nennt Haas eine Funktion (die Relationalität selbst könnte man »funktionalen Zusammenhang« und angesichts einer Komposition »musikalischen Zusammenhang« nennen).<sup>25</sup> Als Teil eines singulären Kunstwerks hat ein Ton eine (singuläre) Funktion, und diese strahlt er nach außen als singuläre Klangwirkung ab.

Innerhalb eines funktionalen Zusammenhangs bestimmen sich alle Teilmomente aus ihrer Konstellation heraus wechselseitig zu Funktionen. Die Wechselseitigkeit (oder Relationalität) ist umfassend, es gibt keinen absoluten Punkt, der ihr entzogen wäre. Da das Kunstwerk allerdings ein abgeschlossenes Ganzes bildet, befinden sich die Bestimmungen nicht in einem beständigen Fluß, die Ausdifferenzierung der Relationen hat zumindest eine Außengrenze. Das Ganze des Kunstwerks ist der Bezugspunkt aller Funktionen. Von daher erhellt die Rede vom singulären Kunstwerk als der Bedingung einzelner Klangwirkungen (wie dem Leitton). Man könnte also sagen: Alle Funktionen des musikalischen Kunstwerks sind immer mit dem singulären Ganzen vermittelt (weil sie ansonsten keine Funktionen im strengen Sinne wären). Daher nehmen sie selbst etwas von dieser Singularität auf. Jeder Leitton klingt anders.

<sup>24</sup> Im 20. Jahrhundert kann es selbstverständlich Kompositionen geben, in denen Frequenzen das Material bilden. Dies müßte dann aus den spezifischen Klangwirkungen der Komposition heraus deutlich werden.

<sup>25</sup> Nach Bruno Haas ist die Funktion eines Teilmomentes in einem Kunstwerk alles andere als abstrakt, sondern gehört zur konkreten Erscheinung des Kunstwerks. Eine Funktion ist die Bestimmung, die ein Moment nur hat, insofern es als Teil eines Ganzen begriffen wird. Was ist in diesem Sinne eine Funktion? Wenn in einer Sinfonie von Beethoven gegen Ende der Exposition ein Akkord der I. Stufe durch eine Kadenz erreicht wird, dann sind Bestimmungen wie I. Stufe, Dur-Dreiklang, Tonika, Kadenz oder Schlussabsatz keine Bestimmungen, die die Singularität des Ereignisses ansprechen. Es sind abstrakte Bestimmungen, die der Akkord mit tausend anderen Akkorden teilt. Zur konkreten Erscheinung des Akkordes könnte jedoch die spezielle Wirkung seiner Auflösung gehören, wenn etwa das Erreichen dieser Schluss-tonika nach einer langen Vorbereitung die Wirkung einer unglaublichen Sättigung hervorruft. Dieser Effekt der Sättigung entsteht nicht durch den Akkord selbst oder durch seine allgemeinen Momente wie I. Stufe, Dreiklang, Tonika usw., sondern durch die Vermittlung mit den übrigen Momenten der Komposition. Und ein Hörer kann diesen Effekt auch nur durch das Verfolgen des gesamten Zusammenhangs erleben. Diese konkrete Wirkung des Akkordes ist – nach Haas – eine Funktion im Kunstwerk.

Wäre es nicht so, dass alle Töne und Akkorde ihre konkreten Eigenschaften durch den Zusammenhang erhalten, dann wäre nicht zu verstehen, dass manche beeindruckenden Schönheiten (etwa in den Kompositionen von Beethoven) an gewöhnlichen Dur-Dreiklängen in (scheinbar) standardisierten satztechnischen Zusammenhängen aufscheinen können. Die singuläre Schönheit eines Dur-Dreiklangs bei Beethoven ist eine Funktion des singulären Ganzen, mit dem der einzelne Akkord vermittelt ist. Der Relationalität des musikalischen Zusammenhangs ist auch das merkwürdige Phänomen zu verdanken, dass einerseits ein einzelner eingefügter Ton eine Melodie völlig anders wirken lassen kann, ohne dass es andererseits möglich wäre, diese Veränderung des Gesamteindrucks aus den Eigenschaften des Tones heraus zu erklären.

Aus alledem folgt: Dass musiktheoretische Definitionen unzulänglich bleiben, liegt also daran, dass die musikalischen Wirkungen (als das Gemeinte von musiktheoretischen Begriffen) unter den jeweils singulären Bedingungen ihres Kunstwerks stehen. Könnte man sie definieren (wie man ein Auto definieren kann), dann müßte man sie aus bestehenden vorgängigen Verhältnissen herleiten können. Genau dies aber ist wegen der Funktionalität des Kunstwerks ausgeschlossen.<sup>26</sup>

Gegen diese Ausführungen erhebt sich ein naheliegender Einwand. Die ›qualitative‹ Singularität eines Kunstwerks mag zwar die Bedingung für singuläre ästhetische Wirkungen darstellen, die meisten musiktheoretischen Begriffe aber zielen auf das Allgemeine von Wirkungen, das in vielen Kunstwerken gleichermaßen anzutreffen ist. Wer beispielsweise vom Leitton spricht, meint ein Teilmoment in der Gesamtwirkung, das allen Leittönen gemeinsam ist. Auch wenn es stimmt, dass sich streng genommen jeder Leitton von jedem anderen unterscheidet, so abstrahieren wir doch beim Gebrauch des Begriffs Leitton von den singulären Eigenschaften. Insofern steht – so wäre zu schließen – der allgemeine Begriff Leitton nicht unter der Bedingung des singulären Kunstwerks und müßte sich folglich unabhängig von diesem definieren lassen.

---

<sup>26</sup> Dem Gedanken der Funktionalität eines Kunstwerks widerspricht nicht der Gedanke der Historizität einer Funktionalität. Diese zeigt sich an der konkreten Ausdifferenzierung der Teilmomente.

An dem Einwand ist richtig, dass musiktheoretische Begriffe wie Leitton etwas Allgemeines ausdrücken. Sie abstrahieren Gemeinsamkeiten aus singulären Erscheinungen. Zurückzuweisen aber ist die Behauptung, die im Begriff Leitton gemeinte Wirkung stünde, da sie allgemein ist, nicht mehr unter der Bedingung des singulären Kunstwerks. Der Einwand unterschätzt hier die Tatsache, dass der Begriff Leitton auf der Erfahrung von Leitönen als Singularitäten beruht. Die singulären Leitöne bilden das Vorgängige, an das die Klassifikation durch den Begriff allererst anschließen kann. Das Gemeinsame, auf das der Begriff zielt, ist und bleibt daher selbst etwas Funktionales (es werden funktionale Wirkungen, nicht Substanzen klassifiziert). Abstraktion erschafft keine Gegenstände.

Die Häufigkeit der Erfahrung mit Leitönen ändert nichts an dieser Tatsache. Wer bereits zum zehntausendsten Mal einen Leitton hört (oder imaginiert), der erlebt lediglich zum zehntausendsten Male, dass ein singulärer musikalischer Zusammenhang, der momentan erklingt (oder imaginiert wird), einen Ton zum Leitton bestimmt.

## VII

Zuletzt erhebt sich die Frage, warum allgemeine musiktheoretische Begriffe im Unterricht erfolgreich sein können. Wie ist es möglich, dass eine musiktheoretische Analyse mit (notwendig) allgemeinen Begriffen ihren (singulären) Gegenstand erreicht?

Nach Bruno Haas leistet dies eine »funktionale Analyse«. »Die Analyse besteht darin, dass man Strukturen angibt, die etwas ihnen Inkommensurables anwesen lassen, wenn man mit ihrer Hilfe ein Werk rezipiert.«<sup>27</sup> Der Autor einer Analyse, der von den musikalischen Wirkungen, die er meint, nicht unmittelbar (sondern höchstens metaphorisch) sprechen kann, bietet zunächst eine strukturelle Interpretation des Tonsatzes an und fordert den Leser auf, die Komposition im Sinne dieser Strukturen wahrzunehmen (dass heißt die Artikulation des Ganzen, die durch die Strukturen angegeben wird, auf die erklingende Komposition zu übertragen). Unter bestimmten Voraussetzungen – und das ist die Pointe bei Haas – kann die Applikation der Strukturen ein Evidenzerlebnis auslösen,

---

<sup>27</sup> Haas i. V.

dass heißt die Wahrnehmung bestimmter musikalischer Wirkungen (von Tönen und Klängen). Das Auslösen ist nicht garantiert, aber kann durch die Analyse provoziert werden. Eine Garantie kann es nicht geben, weil die musikalischen Wirkungen (als ein den Begriffen und Strukturen Inkommensurables) nicht unmittelbar angesprochen werden können. Provozieren lassen sich die Evidenzerlebnisse, weil sie sich offensichtlich nicht voraussetzungslos ereignen.

Dass funktionale Analysen, die sich durch das Auslösen von Evidenzerlebnissen bewähren, Voraussetzungen unterliegen, beweist die Tatsache, dass sie mehr oder weniger gelingen oder sogar misslingen können. Das lehrt jedenfalls die Erfahrung. Der Erfolg hängt gleichermaßen von der »Methode«, vom Verfasser der Analyse und vom Leser ab.<sup>28</sup>

Erstens verhilft dem Leser nicht jede beliebige Angabe von Strukturen zu einem überzeugenden Klangeindruck. Es gibt also eine Art von »Sachhaltigkeit«, durch die sich treffende Analysen vor anderen auszeichnen.

Zweitens setzt eine Analyse, die sich durch Provokation von Evidenzerlebnissen bewährt, fast zwingend voraus, dass deren Autor diese Erlebnisse antizipiert hat und nur solche Strukturen angibt, die versprechen, bei seinen Lesern die bereits wahrgenommenen musikalischen Wirkungen auszulösen. Sind dem Autor jedoch subtile musikalische Wirkungen verschlossen oder orientiert er sich bei der Angabe von Strukturen allein am Partiturbild, dann wird seine Analyse vielleicht auf andere Arten, aber nicht (oder nur zufällig) durch die Provokation von Evidenzen überzeugen.<sup>29</sup>

Drittens schließlich muss ein Leser bereit sein, sich von einer Analyse zum Hören anleiten zu lassen.

Nach Bruno Haas gehören die Analysen Schenkers zu den gelungenen Beispielen einer funktionalen Analyse. Das liegt daran, dass bei Schenker zwar Begriffe definiert werden, dass zwischen den Begriffen und der erklingenden Komposition aber Diagramme vermitteln. So kann einer-

<sup>28</sup> Eine gelungene Analyse ist ein gelungener Akt der Kommunikation, weil sie zwischen der Komposition, dem ersten Hörer (dem Analysierenden) und dem zweiten (dem Leser der Analyse) eine (mindestens partielle) Gleichsinnigkeit herzustellen vermochte.

<sup>29</sup> Beispielsweise kann eine Analyse durch konsequentes Befolgen einer Methode, deren Sinn einsichtig ist, überzeugen (wenn etwa ein Autor den Ansatz eines historischen Musiktheoretikers aufgreift und auf eine Komposition aus derselben Zeit anwendet).

seits im ›Freien Satz‹ ein bekannter Begriff wie ›Ausfaltung‹ erklärt werden, als handle es sich um eine satztechnische Gegebenheit im Tonsatz, um andererseits beim Eintritt in ein Diagramm doch als etwas ganz anderes zu erscheinen, nämlich als Teil einer vollständigen relationalen Ausdifferenzierung der Komposition. Im Diagramm ist die Ausfaltung eigentlich nicht mehr Begriff, sondern Funktion, weil sie mit ihrem einmaligen Ort im musikalischen Gefüge angegeben wird. Der einmalige Ort ist relational definiert und – da er der Ort im gesamten Kunstwerk ist – durch das Ganze der Komposition vermittelt. Das Ganze der Komposition aber ist – wie gesagt – eine Singularität. Wenn das Diagramm also jeden Ton einer Ausfaltung als eine einmalige Stelle im Kunstwerk zeigen kann, dann zeigt es ihn auch in seiner singulären Erscheinung.

Über ein Diagramm und seine Inhalte kann man in propositionalen Sätzen sprechen und doch zugleich auf eine Funktion verweisen.

## Literatur

- Haas, Bruno (2003), *Die Freie Kunst. Beiträge zu Hegels Wissenschaft der Logik, der Kunst und des Religiösen*, (= *Philosophische Schriften* Bd. 51) Berlin: Duncker & Humblot.
- (i. V.), »Die Logik der Schenkerschen Musikanalyse und ihre Bedeutung für die allgemeine Ästhetik«, in: Schwab-Felisch, Oliver/Michael Polth/Hartmut Fladt (Hg.) (i. V.), *Schenkerian Analysis – Analyse nach Heinrich Schenker. Bericht über den internationalen Schenker-Kongress in Berlin, Saarn und Mannheim, 4.–12. Juni 2004*, Hildesheim u. a.: Olms.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807), *System der Wissenschaft. Erster Theil. Die Phänomenologie des Geistes*, Bamberg/Würzburg: Goebhardt.
- Kaiser, Hermann Josef (2001), »Zeige es! Ein Beitrag zur Theorie musikalischen Lehrens«, in: *ZfKM*, hg. von Jürgen Vogt, Internet: <http://home.arcor.de/zfkm/kaiser3.pdf>; Erstabdruck in: *Nordisk Musikkpedagogisk Forskning Årbok* 5 (= *Nordic Research in Music Education Yearbook*), Vol. 5, 2001 (= NMH-publikasjoner 2001:4), Oslo: Norges Musikkhøgskole, 43–62.
- Kierkegaard, Søren (1844), *Begrebet Angst*, übers. und hg. von Emanuel Hirsch als: *Der Begriff Angst*, in: *Gesammelte Werke* 11/12, 3. Aufl. Gütersloh: Gütersloher 1991.
- Schenker, Heinrich (1935), *Neue musikalische Theorien und Phantasien, 3. Der Freie Satz*, hg. von Oswald Jonas, 2. Aufl. Wien u.a.: Universal 1956.
- Wittgenstein, Ludwig (1919), *Tractatus logico-philosophicus*, in: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.

© 2014 Michael Polth (polth@o2online.de)

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [University of Music and Performing Arts]

Polth, Michael (2014), »Musiktheorie und die Theorie des Lehrens« [Music Theory and the Theory of Teaching], in: *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik, Ästhetik, Satzlehre, Analyse, Improvisation* (GMTH Proceedings 2006), hg. von Ralf Kubicek, Hildesheim: Olms, 69–83. <https://doi.org/10.31751/p.110>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bruno Haas; Dreiklang; functional analysis; funktionale Analyse; Hermann Josef Kaiser; leading tone; Leitton; triad; Unsagbarkeit; unspeakability

eingereicht / submitted: 10/09/2014

angenommen / accepted: 10/09/2014

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2014

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2014