

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



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.

Gerhard Luchterhandt

## Braucht die Musiktheorie einen »spatial turn«?

In den letzten Jahren sind in den Kulturwissenschaften lange Zeit dominierende linguistische Denkansätze durch raumbezogene Fragestellungen ergänzt worden. Man hat das als *spatial turn* gedeutet, allerdings mit einer von Fach zu Fach sehr unterschiedlichen Bedeutung von »Raum«.<sup>1</sup>

Könnte ein »spatial turn« auch für die Musiktheorie fruchtbar sein? Dieser Frage nachgehend, konzentriert sich der vorliegende Beitrag auf den Tonraum und den damit verbundenen musikalischen Vorstellungsräum. Vieles in der mentalen Verarbeitung von Musik dürfte an Raumvorstellungen gekoppelt sein. Insofern seien zunächst ein paar räumliche Aspekte musiktheoretischen und musikpsychologischen Denkens skizziert.

### 1. Raumvorstellungen aus kompositorischer und musikpsychologischer Sicht

Die Entwicklung der abendländischen Musik könnte man auch als wachsendes Bedürfnis deuten, den Tonraum systematisch von seiner Totalität her zu fassen und ordnen.<sup>2</sup> Dieses Bemühen verstärkt sich, beeinflusst durch die Naturwissenschaften, im 19. Jahrhundert rasant. Forscher wie Hermann von Helmholtz untersuchen die physikalischen Grundlagen der Musik; der Kammerton wird normiert, und der Tonraum vereinheitlicht sich zum enharmonisch geschlossenen Raum, in dem tonale Operationen in alle Richtungen möglich sind. Viele Komponisten haben sich seitdem über ihre Raumvorstellungen geäußert.

- 1 Vgl. hierzu und zur selbstreferenziellen Genese des Begriffs Jörg Döring und Tristan Thielmann, »Was lesen wir im Raume? Der ›Spatial Turn‹ und das geheime Wissen der Geographen«, in: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von dens., Bielefeld 2009, 7–45.
- 2 Naturgemäß erscheint dies als Umschlag von der bottom-up- in die top-down-Perspektive: Die Entwicklung beginnt mit der einzelnen Stimme, die sich aus mittlerer Lage kleinschrittig in den umgebenden Tetrachord-Raum wagt, und führt schließlich zu Beethovens 9. Sinfonie, wo leere Quinten erst einen Tonraum umreißen, der dann nach innen auskristallisiert.

Das Spektrum reicht dabei von poetischen Bildern – vgl. Wagners »Ozean der Harmonie«, den das Orchester als »Segelschiff« bereist<sup>3</sup> – über eher abstrakte Raumphilosophie – hierzu gehört Schönbergs richtungsloser Zwölftonraum, in dem sich der »Gedanke« konkretisiert<sup>4</sup> – bis zu den Programmschriften der Serialisten, wo man die musikalischen Parameter als gleichberechtigte Dimensionen begreift und rastert und hierbei gleich auch den »Tonentstehungsort« mit einbezieht.<sup>5</sup>

Eine ähnliche Bandbreite finden wir in der Musikpsychologie, die ihren Ursprung als Wissenschaft der ebenfalls im 19. Jahrhundert einsetzenden theoretischen Reflexion über die Tonraumvorstellung verdankt.<sup>6</sup> Grundlegend sind hier die nüchternen Überlegungen Carl Stumpfs.<sup>7</sup> Für ihn beruht Raumvorstellung nicht auf einem im Sinne Kants *a priori* gegebenen Raumverständnis sondern leitet sich schrittweise aus der Erfahrung ab. Stumpf geht dabei vom Einzelton aus, der sich mit seinesgleichen in zahllosen Mess- und Vergleichsakt zu dem Tonraum zusammenfügt.

Im Gegensatz dazu sah Ernst Kurth den Ursprung aller musikalischen Raumvorstellung in einem undeutlichen, aus innerer Bewegungsenergie gespeisten Raumgefühl.<sup>8</sup> Die in sich ruhende Ordnung des Tonraums betrachtete er demgegenüber als sekundär. Ein wesentliches Merkmal solch ganzheitlichen Raumgefühls war für Kurth die Unschärfe der dazugehörigen Raumsymbolik. Später bemühte sich Albert Wellek, diese Unschärfe genauer zu erfassen und beschrieb das schiefe Verhältnis musikalischer Dimensionen zu wirklichen Raumdimensionen.<sup>9</sup>

3 Richard Wagner, *Oper und Drama* (1851), Berlin 1900, 262ff.

4 Vgl. hierzu Arnold Schönberg, »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke« sowie »Komposition mit zwölf Tönen«, in: ders., *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M. 1992, 40–53 und 105–137.

5 Vgl. hierzu Karlheinz Stockhausen, »Musik im Raum«, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* 1, Köln 1963, 152–175.

6 Carl Stumpf, *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung*, Leipzig 1873.

7 Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig 1883.

8 Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Bern 1947, 116ff.

9 Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt a. M. 1963, 122ff., 295ff. Mit Wellek, der dem »Raum in der Musik« ein langes Kapitel

## Braucht die Musiktheorie einen »spatial turn«?

Hier kann man noch weiter gehen: Anders als »euklidische« Dimensionen – und im Widerspruch zu seriellen Idealvorstellungen – sind die verschiedenen Tonraum-Dimensionen alle von unterschiedlicher Natur: Die Proportionen, die Tonhöhe und Zeitempfinden strukturieren, lassen sich nicht zwingend auf Lautstärke, Artikulation und Klangfarbe übertragen. Unsere Notationssysteme sind dafür gemacht, Tonhöhe und Zeit exakt zu erfassen; alle anderen Parameter werden nur ungefähr oder ganzheitlich (Klangfarbe) notiert. Ein prinzipieller Unterschied zwischen Tonhöhe und Zeit betrifft die Skalierbarkeit: Im realen Raum erschließen sich Makro- und Mikrokosmos dem Menschen per Fernrohr und Mikroskop fast beliebig. Für Intervalle besitzen wir jedoch kein Vergrößerungsglas. Die einzig skalierbare musikalische Dimension ist die Zeit.

### 2. Rasterungen des chromatischen Tonraums

Nur Zeit und Tonhöhe erleben wir demnach als natürlich gerastert, was ihre plastische Vorstellbarkeit – bei der immer auch Griff- bzw. Tastaturvorstellungen eine wichtige Rolle spielen – selbstverständlich erhöht. Insofern dürfte uns Stumpfs zweidimensionaler Vorstellungsraum aus Tonhöhe und Zeit mental am nächsten liegen. Hier kann man weiter differenzieren:

A. Der Distanzraum: Die Eroberung des großen harmonischen Raumes, zu der Wagner mit seinem Bild vom Schiff auf dem Ozean der Harmonie aufruft, ist ein Thema des 19. Jahrhunderts. Typisch ist dabei das Verfahren, zunächst mit einfachsten Mitteln einen Tonraum abzustecken, vor dessen Hintergrund anschließend melodisches Treiben entsteht. Es zieht sich von Beethovens 9. Sinfonie bis zu Schönbergs *Gurreliedern*. Das Oben und Unten der Musik weitet sich nun zum Riesenraum. Die traditionelle harmonische Basis reicht dafür aus, da die Oktavgleichheit als elementare Rasterstruktur den Raum zu einer Spirale dreht. Harmonien lassen sich daher auf einfache Weise in den Raum verlängern, quasi vertikal prolongieren.

widmet, scheint die psychologische Beschäftigung mit dem Raumphänomen vorerst zu enden.

## Gerhard Luchterhandt

Wie »raumgreifend« Thematik im 19. Jahrhundert werden kann, zeigt der Anfang von Mendelssohns Oktett. Das Thema füllt mit einfachen Dreiklängen einen Raum von fast drei Oktaven aus: Damit sind genügend Töne da, um schnell schwingende Phrasen zu bilden, was im engen Oktavraum so nicht möglich wäre. Die klangliche Opulenz entsteht durch die Verbindung aus melodischer Betriebsamkeit mit einem vergleichsweise langsamen harmonischen Tempo.



Abbildung 1: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Oktett* Es-Dur op. 20, Anfang, 1. Violine.

Auf andere Weise füllt Chopins Etüde op. 25 Nr. 11 den Raum. Der stehende a-Moll-Grund wird hier von chromatisch gleitenden Sextolen durchzogen. Aufgrund ihrer Verschiedenheit kommen diese beiden Schichten einander nicht ins Gehege:



Abbildung 2: Frédéric Chopin, *Étude* a-moll op. 25, Nr. 11, T. 3-6.

Diese pianistisch höchst attraktive Unschärfe der chromatisch vibrierenden Begleitstimme ist ein weiteres Markenzeichen des 19. Jahrhunderts. Sie bewirkt ein in mehrere Geschwindigkeiten »fraktal« aufgespaltenes harmonisches Tempo.<sup>10</sup> Das Gehirn hat die angenehme Auf-

<sup>10</sup> Dies setzt sich übrigens auf andere Weise in György Ligetis Mikropolyphonie fort – etwa in *Atmosphères* –, wo sich die klare Makrogeometrie mit einem im Detail kaum vorhersagbaren Geschehen verschränkt. – Das Wort »fraktal« hat mit so genannten »gebrochenen« Dimensionen zu tun, eine Vorstellung, die mit Benoît Mandelbrot und der Chaosforschung populär geworden ist.

## Braucht die Musiktheorie einen »spatial turn«?

gabe des ständigen Zurechtrechnens, so dass der Eindruck eines klaren, gleichwohl leicht zerfließenden harmonischen Bogens entsteht. Es dürfte nicht zuletzt diese typische Art figurativer Betriebsamkeit in ruhigem harmonischem Gewand sein, die für die ungebrochene Beliebtheit des romantischen Klavierklangs sorgt, denn sie verbindet Klarheit im Großen mit schillerndem Detail. Ihre Entfaltung beruht auf einem Bewusstsein für die Identität permutierter Harmonien, das es erlaubt, diese in den ganzen Tonraum auszubreiten, und ferner für eine klare Hierarchie zwischen essenziellen und akzidentiellen Tönen bzw. Harmonien.

Auf Drei- und Vierklangbasis ist das leicht, stößt bei komplexerer Harmonik jedoch schnell an Grenzen. So fällt es schwer, sich die folgenden Harmonien in den Tonraum prolongiert vorzustellen:

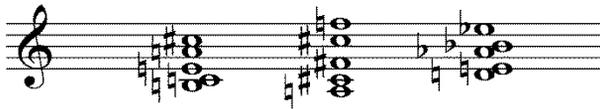


Abbildung 3: Für »vertikale Prolongation« ungeeignete Akkorde.

Umgekehrt folgt also: 1. Je querständiger ein Akkord aufgebaut ist, desto weniger leicht lässt er sich ohne Identitätsverlust zusammenklappen oder auseinanderfalten. Andernfalls wären alle Zwölftonklänge – ob als Cluster oder in weiter Lage – harmonisch gleichwertig. 2. Wo harmoniefremde Töne nicht mehr als solche erkennbar sind, schwindet zwangsläufig der Eindruck kolorierter Harmonik und die Harmonien selbst geraten »ins Laufen«; jede Änderung wirkt sich auf das harmonische Tempo aus.

Zwangsläufig tritt nach 1900 eine Wende ein: Die so genannte atonale Musik tendiert dazu, sich dem Oktavraster zu entziehen. Satz- und harmonisches Tempo scheinen hier wieder auf »ehrliche« Weise zusammenzufallen; Oktavverdoppelung und Klangrausch werden verbannt, Besetzungen reduziert. Mit der Möglichkeit zur fraktalen Tempospaltung verschwindet eine Inspirationsquelle, die im 19. Jahrhundert für zahllose Erfindungen verantwortlich gewesen ist. Es entsteht ein neuer Raum, in dem Spiralstruktur und Oktavverwandtschaft

eine viel kleinere Rolle spielen: komplexer, mit viel mehr harmonischen Farben, aber der Vorstellungskraft sicherlich weniger unmittelbar zugänglich. In diesen Raum lässt sich nicht mehr so leicht unbefangen »hineinerfinden«. Seine Kontrolle scheint mühsamer und bedarf neuer Hilfsmittel. Davon zeugen Zwölftontechnik und Serielle Musik.

B. Der Zahlenraum: Durch die natürliche Quantisierung von Tonhöhen- und Zeitdimension besteht eine Affinität zu den natürlichen Zahlen, welche wiederum bei vielen Menschen mit räumlichen Vorstellungen verbunden sein dürften. Da hier jedoch das Zehnersystem dominiert, liegt der Zwölftonraum als Zahlen-Vorstellungsraum quer zur verinnerlichten Alltagserfahrung, was das Rechnen im Tonraum nicht gerade vereinfacht. Weitere Erschwernisse resultieren aus der diatonischen Herkunft der abendländischen Tonnamen sowie aus dem Intervallbegriff.<sup>11</sup> Hier kann bzw. muss also viel gelernt werden.

C. Beziehungsräume: Der Tonraum ist natürlich weit mehr als nur Zahlenraum. Die Bewertung der Töne und Zusammenklänge führt zu Bezeichnungs- und Analysesystemen, deren Ordnungen man sich meist auch räumlich vorstellen kann: Stufen- und Funktionssysteme, Tonfelder, Modi mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit, Pitch-Class-Analyse. Die Erkenntnis, dass selbst dem erfinderischsten Geist vieles verschlossen bleibt, wenn er ohne systematische Richtschnur arbeitet, dürfte letztlich zur Entstehung der Zwölftontechnik beigetragen haben, die als Synonym für systematische Tonraum-Erschließung gelten kann.

### 3. Raumvorstellung im Musiktheorieunterricht.

Die aufgezählten Systeme bilden ein Netzwerk von Rasterstrukturen, das den Tönen anhaftet, noch bevor mit ihnen komponiert wird. Ihre Vielzahl zeigt, dass der »abendländische« Tonraum musiktheoretisch weitgehend erfasst ist. Das schlägt sich in der immer präziseren Notation nieder, die von mündlichen Traditionen unabhängig macht und

<sup>11</sup> Die nicht nur bei Laien verbreitete naive Gleichsetzung von Intervall und Zahl schafft Rechenprobleme: Warum ergeben zwei Quinten keine Dezime?

## Braucht die Musiktheorie einen »spatial turn«?

per Rückkopplung weiteres Erforschen befördert. Angesichts dieses gut ausgeleuchteten Raumes ist es nur verständlich, dass sich die Musiktheorie heute vermehrt historischen Fragstellungen zuwendet.

Andererseits: Was die Musiktheorie im Ganzen betrifft, muss nicht für den Einzelnen gelten, schon gar nicht für den, der noch lernt. Ich bin vielmehr der Überzeugung, dass sich jeder angehende Musiker die innere Vorstellung vom Tonraum im Sinne Carl Stumpfs von Grund auf neu – und womöglich mühsam – aneignen muss, und dass deshalb die Ausbildung einer plastischen musikalischen Vorstellungskraft zu den wichtigsten Zielen des Musikstudiums gehört. Das schließt u. a. folgende Kompetenzen ein: die Fähigkeit, gelesene Musik innerlich zum Klingen zu bringen, sowie umgekehrt sich Gehörtes visuell als Notentext vorzustellen, ferner die Fähigkeit, musikalische Entwicklungen zu antizipieren oder innerlich zu variieren, schließlich die Fähigkeit zur mentalen Problemlösung (etwa Modulationswege oder Stimmführung betreffend). Die noch weitergehende Fähigkeit zur mentalen Manipulation musikalischer Objekte (verzieren, verdrehen, versetzen, übereinander stapeln, verlängern, verkürzen, strecken, stauchen) setzt bereits ein hohes Maß an musikalischer Vorstellungskraft voraus. Höchstes Prestige genießt traditionell die Fähigkeit, sich gänzlich Neues vorzustellen, wenngleich dieses wohl nur selten wirklich »aus dem Nichts« entstehen dürfte.

Die Frage nach dem »Wie« stößt indes auf Barrieren: Eigentlich sollte »Tonraumvorstellung« zentrales Thema der Musikpsychologie sein. Doch leider finden sich entsprechende Fragestellungen in aktueller musikpsychologischer Literatur allenfalls am Rande.<sup>12</sup> Die Erfor-

12 Als Beispiel für diesen Mangel sei die neueste Auflage von Diana Deutschs großem Handbuch (Diana Deutsch (Hrsg.), *The Psychology of Music*, London 2013) erwähnt, dessen Schlagwortverzeichnis Begriffe wie »audiation« und »imagination« gar nicht erst enthält. Im Band *Musikpsychologie des Handbuchs der systematischen Musikwissenschaft* (hrsg. von Helga de la Motte, Laaber 2005) ist der Befund ähnlich. Inzwischen wird allerdings auf diesem Gebiet wieder geforscht. Eine gute Übersicht findet sich bei David Hargreaves, Dorothy Miell und Raymond Macdonald (Hrsg.), *Musical imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford 2012. Insbesondere die neuronale Lokalisation von musikalischen Vorstellungsprozessen scheint inzwischen voranzuschreiten. (Vgl. hierzu Terry Clark, Aaron Williamon und Aleksandar Akzentijevic, »Musical imagery and

sung konkreter Hörvorgänge mitsamt der dazugehörigen Verarbeitung scheint heute zu dominieren, während rein mentale musikalische Prozesse offenbar auf weniger musikpsychologisches Interesse stoßen,<sup>13</sup> obwohl sie als »Tagesgeschäft des Komponisten« doch immerhin wesentlich mitverantwortlich für das Entstehen der meisten musikalischen Werke und Stile sind. Was geschieht eigentlich, wenn ich mir Musik – Satzstrukturen, Funktionsbeziehungen, Zwölftonreihen, Rhythmen – rein mental vorstelle, wenn ich quasi im Kopf improvisiere? Was ist hier angeboren, was kann wie gelernt werden? Wie hängt das musikalische Vorstellungsvermögen mit dem räumlichen Orientierungsvermögen, wie mit mathematischen Fähigkeiten zusammen? Wie verhalten sich in dieser Hinsicht die verschiedenen Hörertypen (Grundton- bzw. Obertonhörer)?<sup>14</sup> Zu erforschen wäre auch, ob das Bedürfnis, Tonsysteme systematisch über den Raumbegriff zu erfassen, analog zur Mehrstimmigkeit ein Alleinstellungsmerkmal europäischer Musik ist.

Selbst ohne musikpsychologische Absicherung scheint jedoch klar, dass eine plastische Tonraumvorstellung ganz stark vom Wissen um systematische Zusammenhänge des Tonsystems getragen wird. Wer sich bei der inneren Vorstellung von Musik nicht an Zitate entlang hangeln will, braucht diese grundsätzliche Orientierung, um sich mental frei bewegen zu können. Insofern plädiere ich dafür, insbesondere im hochschulischen Unterricht den Tonraum zumindest bei der Grundausbildung stärker in den Mittelpunkt zu rücken. Ein solcher zwei- bis dreisemestriger Grundunterricht könnte die Fächer Theorie und Gehörbildung integrieren mit dem Ziel, die prinzipiellen Nutzungsbedingungen bzw. »Sachzwänge« des Tonsystems zu erforschen,

imagination. The function, measurement, and application of imagery skills for performance«, ebd., 351–65.)

- 13 Das mag vielschichtige Gründe haben. Möglicherweise ist das Feld durch Theoretiker wie Ernst Kurth zu »esoterisch« besetzt gewesen, so dass eine eher behavioristisch eingestellte Musikpsychologie die Finger davon gelassen hat.
- 14 Der mögliche Hinweis, solche Fragen seien nur schwer zu operationalisieren, disqualifiziert sie keinesfalls, sondern stellt eher die gängige empirische Vorgehensweise der Musikpsychologie infrage. Man wünschte sich eine Aufwertung introspektiver Verfahren, wie sie für Carl Stumpf noch selbstverständlich waren.

## Braucht die Musiktheorie einen »spatial turn«?

wie sie letztlich Voraussetzung für alle kompositorischen Inszenierungen und stilistischen Entwicklungen sind.<sup>15</sup>

Als Leitbild scheint eine pragmatische, möglichst breitenkompatible Raumvorstellung sinnvoll, die man »Orientierung am Klavierraum« nennen könnte. Thematisieren lässt sich alles, was geeignet ist, epochenübergreifende Rasterstrukturen des Raumes vorstellbar zu machen. Dazu gehören die Spiralstruktur des Tonraums und die Grenzen »oktavzyklischer« Harmonik, ferner die Zahlenstruktur des Tonsystems und ihr Zusammenhang mit anderen Erfahrungsräumen, des Weiteren eine Pluralität von Analyse-Systemen von Rameau bis Neoriemann, außerdem ein möglichst universell ausgerichtetes Kontrapunkt-Lehrgebäude, und schließlich jede Art systematisch erfassbarer Strukturen: Skalen, Satzmodelle, Sequenzen, Schlusstypen, Modulationsverfahren.<sup>16</sup> Mit all diesen Rasterungen lassen sich systematische Erkundungsübungen veranstalten. Dabei können womöglich auch Systeme und Traditionen ihre eigentliche Stärke entfalten, die ansonsten im Rufe stehen, zu wenig Praxisbezug zu haben:

1. Das mentale »Durchprobieren« von Funktionsfolgen ohne Instrument bietet zahllose sehr anspruchsvolle, kaum durch Vergleichbares ersetzbare Aufgabenstellungen in allen Schwierigkeitsgraden. Die als Analyse-methode mittlerweile umstrittene Funktionstheorie erweist sich damit immerhin noch als nützliches Vehikel für das Training harmonischer Vorstellungskraft.
  2. Gattungen/Wurfbahnen: Wer improvisiert, muss sicher spüren, wo Tonfolgen ankommen werden – analog dem Basketballspieler, dessen mentaler Arm bis zum Korb reicht. Hier liegt die eigentliche Stärke der traditionellen Kontrapunkt-Gattungen. Generationen von Kontrapunktschülern kamen immer wieder auf die gleichen
- 15 Diese Orientierung am Raum erlaubt universelle Fragestellungen: Wie verändert sich von Epoche zu Epoche der Umgang mit Rasterstrukturen und Sachzwängen?
- 16 Wesentliche Ansätze zu dieser Herangehensweise finden sich in den Harmonie- bzw. Tonsatzlehren von Alois Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems*, Wien 1927; Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1940; und Wilhelm Keller, *Handbuch der Tonsatzlehre*, Regensburg 1957/1959.

Lösungen – sie hatten sie aber selbst gefunden und waren damit in die Sachzwänge des Tonmaterials eingedrungen. Wer hier zu früh mit Verboten eingreift oder ausschließlich historische Modelle bzw. Formeln trainieren lässt, bringt den Schüler um die Möglichkeit, selbst herauszufinden, was wie funktioniert. Selbstverständlich lassen sich die klassischen Gattungen unter Rückgriff auf unterschiedliche Rhythmen beliebig zu einem systematischen Training mentaler »Wurfbahnen« ausweiten.

3. Traditionelles Fugen- oder Kanon-Schreiben genießt heute, wo nicht primär und penibel stilorientiert, kein großes Ansehen mehr. Doch der Wert solcher Übungen kann – ohne dass man gleich im stillfreien Raum agieren muss – durchaus weit über den bloßen historischen Nachvollzug hinausreichen. Beispielsweise ist das folgende Soggetto gut geeignet für »mentale Kopplungsmanöver« mit seiner Umkehrung:<sup>17</sup>



Abbildung 4: Soggetto (»Maienwind am Abend sacht«)  
für »mentale Kopplungsmanöver«.

Fazit: Der Tonraum ist gut erforscht, seine mentale Repräsentation allerdings weniger. Seine Nutzungsbedingungen müssen zudem von jedem angehenden Musiker wieder neu verinnerlicht werden. Sofern die Musiktheorie also als Theorie daherkommt, braucht sie keinen *spatial turn*. Als Unterrichtsfach hingegen könnte sie im Grundlagenbereich davon profitieren. Und von der Musikpsychologie wünschte man sich einen mutigeren *spatial return*. Er könnte helfen, die Mechanismen der individuellen Aneignung musikalischer Vorstellungskraft und deren kreatives Potenzial besser zu verstehen.

<sup>17</sup> Man durchdenke (ohne Klavierhilfe!) verschiedene Kombinationen mit der Umkehrung in möglichst vielen Intervall- und Zeitabständen. Dabei versuche man festzustellen, wo ggf. schwere Satzfehler drohen.

© 2015 Gerhard Luchterhandt (gerhard.luchterhandt@web.de)

Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg

Luchterhandt, Gerhard (2015), »Braucht die Musiktheorie einen ›spatial turn‹?« [Does Music Theory Need a “Spatial Turn”?], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 415–424.  
<https://doi.org/10.31751/p.166>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Ernst Kurth; music psychology; musical space; musikalischer Raum; Musikpsychologie; octavation; Oktavierung; Prolongation; prolongation; spatial turn

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

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

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015