

# GMTH Proceedings 2014

herausgegeben von | édité par  
Florian Edler und Immanuel Ott

## Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz

—

## Altérité et ouverture. L'Autre dans la théorie musicale

14. Jahreskongress | 14<sup>e</sup> congrès annuel  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Genève 2014

herausgegeben von | édité par  
Antoine Schneider



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.  
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Kilian Sprau

## August Reißmanns Hauptmann-Lektüre

### Über einen entlegenen Beitrag zur frühen Hauptmann-Rezeption

Der Musikschriftsteller August Reißmann (1825–1903) profilierte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als sprachgewandter und engagierter Vertreter einer konservativ ausgerichteten, anti-neudeutschen Musikbetrachtung. U.a. trat er als Vertreter einer historisch ausgerichteten Formenlehre auf und setzte sich für die Verbreitung der Schriften Moritz Hauptmanns ein. So stellt etwa seine Studie *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung* (Reißmann 1861) nicht nur einen wichtigen Beitrag zur historischen Liedforschung, sondern auch ein interessantes Dokument der Hauptmann-Rezeption dar. Propagiert wird darin, mit Bezug auf Hauptmanns dialektische Deutung der Dur-Moll-Tonalität, die Auffassung, erst das »moderne Tonsystem« habe der Musik zur »Formvollendung« verholfen. Anders als die kirchentonale Moduslehre erlaube es einen »natürlich freien« »Formationsprozess«, der die Integration von »einheitlich geschlossenen« Teilabschnitten in übergeordnete Formkonzeptionen ermögliche. Nach Reißmanns Darstellung hat sich dieses Potenzial zunächst im Volkslied entwickelt und von dort aus Eingang in die Kunstmusik gefunden, eine These, die er mithilfe zahlreicher musikalischer Analysen stützt. Seinem noch heute lesenswerten Buch geht eine kurze Zusammenfassung wichtiger Elemente aus Hauptmanns Tonalitätslehre voran. Der Beitrag stellt Reißmanns Liedgeschichte als Dokument der Rezeption von Hauptmanns zentralem Werk *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Hauptmann 1853) dar. An Originalzitate wird Reißmanns Intention einer popularisierenden Vermittlung komplexer Theoriebildung verdeutlicht; vorgestellt werden auch ausgewählte Beispiele seiner um Anschaulichkeit bemühten musikalischen Analysen.

Le musicologue August Reißmann (1825–1903) s'est profilé dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme un représentant engagé envers une approche conservatrice et anti-néo-allemande de la musique. Il se présente entre autres comme le représentant d'une théorie des formes historiquement informée et s'engage pour la diffusion des écrits de Moritz Hauptmann. Ainsi, son étude *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung* (Reißmann 1861) constitue non seulement une contribution importante à la recherche historique sur le Lied, mais aussi un document intéressant sur la réception de Hauptmann. Il y propage, en se référant à l'interprétation dialectique de la tonalité majeure-mineure de Hauptmann, l'idée que seul le « système tonal moderne » a aidé la musique à atteindre la « perfection formelle ». Contrairement à la théorie des modes d'église, il permet un « processus de formation » « naturellement libre », qui rend possible l'intégration de sections partielles « uniformément fermées » dans des conceptions formelles supérieures. Selon la présentation de Reißmann, ce potentiel s'est d'abord développé dans le Lied populaire, puis a trouvé sa place dans la musique savante, une thèse qu'il étaye à l'aide de nombreuses analyses musicales. Son livre, qui mérite encore d'être lu aujourd'hui, est précédé d'un bref résumé des éléments importants de la théorie de la

tonalité de Hauptmann. L'article présente l'histoire du lied de Reißmann comme un document sur la réception de l'œuvre centrale de Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Hauptmann 1853). Des citations originales illustrent l'intention de Reißmann de vulgariser une formation théorique complexe, de même que des exemples choisis de ses analyses musicales, qui s'efforcent d'être claires, sont également présentés.

The music writer August Reißmann (1825–1903) made a name for himself in the second half of the 19th century as an eloquent and committed representative of a conservative, anti-New German approach to music. Among other things, he advocated a historically orientated theory of form and campaigned for the dissemination of Moritz Hauptmann's writings. His study *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung* (Reißmann 1861), for example, is not only an important contribution to historical song research, but also an interesting document of Hauptmann's reception. With reference to Hauptmann's dialectical interpretation of major-minor tonality, it propagates the view that it was only the »modern tonal system« that helped music achieve »perfection of form«. In contrast to the church tonal mode theory, it allows a »naturally free« »formation process« that enables the integration of »uniformly closed« sections into superordinate formal concepts. According to Reißmann, this potential first developed in folk song and from there found its way into art music, a thesis that he supports with the help of numerous musical analyses. His book, which is still worth reading today, is preceded by a brief summary of important elements from Hauptmann's theory of tonality. The article presents Reißmann's Liedgeschichte as a document of the reception of Hauptmann's central work *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Hauptmann 1853). Original quotations are used to illustrate Reißmann's intention of popularising complex theories; selected examples of his vivid musical analyses are also presented.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: August Reißmann; chanson; Modalität; modalité; modality; Moritz Hauptmann; Renaissance; Tonalität; tonalité; tonality; Volkslied

Moritz Hauptmanns zentrale Schrift *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, erschienen 1853 in Leipzig, stellt sich explizit in den Dienst der »wissenschaftlichen Erkenntnis auf musikalischem Gebiete«, <sup>1</sup> wobei der Begriff Wissenschaft in diesem Zusammenhang die philosophische Fundierung der vorgetragenen Argumentation meint. <sup>2</sup> Als Anleitung etwa zur kompositorischen Praxis will Hauptmann seine Schrift dezidiert *nicht* verstanden wissen. <sup>3</sup> Ein Blick in den aktuellen Forschungsdiskurs der Musiktheorie lässt darauf schließen, dass das Interesse an Hauptmanns »musikspekulative[m] Denken« <sup>4</sup> nach wie vor ungebrochen ist. So nehmen jüngere Beiträge in schriftlicher wie mündlicher Form Untersuchungen am philosophischen

1 Hauptmann 1853, 16.

2 Vgl. Rummenhüller 2002, 874.

3 Vgl. Hauptmann 1853, 14f.

4 Rummenhüller 1999, 320.

Fundament des Hauptmannschen Theoriegebäudes vor;<sup>5</sup> andere bekunden Interesse an rezeptionsgeschichtlichen Aspekten und gehen der Frage nach, auf welchen Wegen ein so komplexer Theorieentwurf überhaupt ein Publikum jenseits des philosophisch geschulten ästhetischen Diskurses erreichen konnte, auf welche Weise etwa seine Konzeption zur dur-moll-tonalen Harmonik in der Musikausbildung des späteren 19. Jahrhunderts aufgegriffen und didaktisiert wurde.<sup>6</sup>

Der folgende Text versteht sich als Beitrag zur rezeptionsgeschichtlich orientierten Hauptmannforschung. Er beobachtet einen Versuch, Hauptmanns Denken sozusagen ›unters Volk‹ zu bringen, und zwar an einem aus musiktheoretischer Sicht eher entlegenen Ort: in August Reißmanns nur einige Jahre nach Hauptmanns zentraler Publikation erschienener, keineswegs musiktheoretisch, sondern vielmehr gattungshistorisch ausgerichteter Schrift *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung* (Reißmann 1861). In der Geschichte der Liedforschung nimmt diese Publikation einen ehrenwerten Platz ein, als frühe Historiographie des Lieds vom mittelalterlichen Minnesang bis zum romantischen Kunstlied der 19. Jahrhundertmitte. Es handelt sich um eine Publikation, die mit Quellenangaben insgesamt durchaus nicht verschwenderisch umgeht, und es ist alles andere als selbstverständlich, dass sich gerade in solchem Rahmen explizite Verweise auf Moritz Hauptmanns Buch *Die Natur der Harmonik und der Metrik* finden. Nicht nur liefert Reißmanns Buch ganz zu Beginn eine ausführliche, explizit auf Hauptmann bezogene Darstellung von Fundamenten der Dur-Moll-Tonalität, die man in einem Grundlagenwerk zur Liedgeschichte nicht unbedingt erwarten würde, sondern es startet auch den Versuch, Kategorien dieser Tonalitätskonzeption an konkreten musikalischen Beispielen zu exemplifizieren – ein Projekt, das Hauptmann in seiner zentralen Schrift selbst bekanntlich gar nicht unternommen hatte.<sup>7</sup> Der Frage, welche Bedeutung im Zusammenhang von Reißmanns histo-

5 Vgl. Polth 2014. Vgl. auch den von Polth auf dem Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie 2013 in Rostock gehaltenen Vortrag *Die Logik des tonalen Zusammenhangs bei Moritz Hauptmann*, der im Rahmen einer round-table-artig gestaltete Sektion zur „Musiktheorie und Ästhetik nach Moritz Hauptmann“ stattfand (vgl. GMTH 2013, 13).

6 Vgl. Petersen/Zirwes 2014. Vgl. auch die Vorträge von Birger Petersen (Hauptmann-Rezeption bei Josef Gabriel Rheinberger) und Stephan Zirwes (Peter Cornelius als Vermittler der Lehre Moritz Hauptmanns) auf dem 13. Jahreskongress der GMTH (vgl. GMTH 2013, 13).

7 Hauptmann selbst »beschäftigt [...] weniger das äussere Vorkommen der benannten Dinge, als ihr inneres Wesen und ihr einheitlicher Zusammenhang.« (Hauptmann 1853, 368) Seine Untersuchungen gelten dem »vernünftigen Grunde der Erscheinungen«, nicht »den Erscheinungen selbst« (ebd., 358). Freilich geht er davon aus, dass die von ihm aufgestellten Theorie den analytischen Nachweis musikalischer Zusammenhänge am konkreten Werk begünstigt (vgl. ebd.).

riographischer Darstellung der ostentativen Bezugnahme auf Moritz Hauptmann zukommt, widmet sich der folgende Beitrag.

## Zur Person August Reißmann

August Reißmann (1825–1903) trat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Komponist und äußerst fruchtbarer Musikschriftsteller an die Öffentlichkeit. Seine ästhetische Position war rückwärtsgewandt: Im Parteienstreit zwischen Neu-Deutschen und ›Konservativen‹ übernahm er, obgleich selbst Schüler von Franz Liszt, unmissverständlich die Rolle eines streitbaren Kämpfers für die Tradition. Reißmanns Schriftstellertätigkeit war einem breiten Spektrum musikbezogener Interessen gewidmet, wie bereits folgende kleine Auswahl von Buchtiteln aus seiner Feder erkennen lässt:

- *Katechismus der Gesangkunst* (Leipzig 1853)
- *Grundriss der Musikgeschichte* (München 1865)
- *Die sociale Lage der Musiker in der Gegenwart* (Breslau 1884)
- *Der Naturalismus in der Kunst: eine kritische Studie* (Hamburg 1891)

Auch als Verfasser zahlreicher Komponistenbiographien und Mitherausgeber des von Hermann Mendel begründeten *Musicalischen Conversations-Lexicons* (Bde. 7–12, Berlin 1877–1880) trat Reißmann hervor. Dabei ist sein Ruf als Schriftsteller keineswegs untadelig: Er gilt als Vielschreiber, der im Detail häufig ungenau arbeitete und nicht selten tendenziöse Urteile fällte.<sup>8</sup> Als große Stärke wird allerdings seine Fähigkeit zur allgemeinverständlichen Darstellung komplexer Sachverhalte hervorgehoben.<sup>9</sup> Für die Geschichtsschreibung der Musiktheorie ist er bisher v.a. durch seine Adaption der Formenlehre von Adolf Bernhard Marx interessant geworden.<sup>10</sup>

8 Vgl. Göthel 2005, 1543.

9 Vgl. Dahlhaus 2002, 690 f.

10 Vgl. Reißmann, August (1866–1871), *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (3 Bde.), Berlin: Guttentag. Siehe hierzu Moyer 1969, 135–141; Dahlhaus 2002, 690 f.

## Adolf Reißmanns Liedgeschichte als Dokument der Hauptmann-Rezeption

Es ist nicht unbedingt evident, inwiefern eine historiographische Abhandlung zur Gattung Lied einer differenzierten Theorie der Dur-Moll-Tonalität bedarf. Dieser Umstand wird erst durch zwei entscheidende Merkmale von Reißmanns Liedgeschichte erklärlich: das ihr zugrundeliegende Geschichtsbild einerseits; den Stellenwert, den Reißmann innerhalb der allgemeinen Musikgeschichte der Kategorie des ›Volkslieds‹ einräumt, andererseits.

### Reißmanns Konzeption des neuzeitlichen Volkslieds

Zu den zentralen Aussagen von Reißmanns Buch gehört die starke These, die »ganze Entwicklung der modernen Musik« sei auf das ›Volkslied‹ »zurück[zu]führen«.<sup>11</sup> Im Volkslied werde zu Beginn der Neuzeit erstmals die Wirksamkeit eines »neuen [...] Tonsystems[s]« manifest, das durch die »Wechselwirkung von Tonika und Dominant«<sup>12</sup> bestimmt werde. Vom Volkslied sei die neue Ordnung der musikalischen Struktur dann in die Kunstmusik übergegangen: das Kunstlied etwa sei nichts anderes als ein »veredeltes und darum reicheres Volkslied«.<sup>13</sup> Zur »Hauptaufgabe«<sup>14</sup> seiner Abhandlung zählt Reißmann die Demonstration, wie sich um das Jahr 1500<sup>15</sup> aus älteren Liedformen, die sich noch im System der Kirchentonalarten bewegen, die Form des neuzeitlichen Volkslieds, und mit ihm das »moderne«,<sup>16</sup> dur-moll-tonale Tonsystem, entwickelt habe. »Dieser Prozeß«, so der Autor, »erfolgt [...] natürlich nicht plötzlich. Lange klingt durch das Volkslied noch das alte System hindurch«.<sup>17</sup> Am Ende der Entwicklung aber stehe eine Liedkonzeption, die sich durch bis dahin nie dagewesene »Geschlossenheit

11 Reißmann 1861, 28.

12 Ebd., 28.

13 Ebd., 46. Auch »[d]ie Thematik Joh. Seb. Bach's« etwa beruht Reißmann zufolge »so entschieden auf dem Volksliede, daß man dieses durch viele seiner Fugenthemen noch hindurchklingen hört« (ebd., 264).

14 Ebd., 10. Die entscheidenden Argumentationsgänge finden im 1. und 2. Kapitel des *Ersten Buchs* (*Die Ausbildung der Form*, 13–45) statt.

15 Vgl. ebd., 24.

16 Ebd., 9 und 258.

17 Ebd., 30.

der musikalischen Form«<sup>18</sup> auszeichne. »Die Angelpunkte der modernen Tonart, Tonika, Dominant und Unterdominant, bilden jetzt die Grundlage des Liedes.«<sup>19</sup> Als Zielpunkte kadenzierender Wendungen »an die Reimschlüsse verlegt«,<sup>20</sup> prägen nun die Hauptstufen I, IV und V die »Gliederung«,<sup>21</sup> »beherrscht« ihre »harmonische Wechselwirkung die ganze Liedgestaltung«.<sup>22</sup>

Einige attraktive Gesichtspunkte dieser tonalitätshistorischen Darstellung müssen hier unerörtert bleiben, darunter die Frage ihrer grundsätzlichen Triftigkeit ebenso wie die Verwendung des bekanntlich keineswegs unproblematischen Begriffs ›Volkslied‹. Im vorliegenden Zusammenhang sollen stattdessen folgende Aspekte beleuchtet werden:

1. Reißmann illustriert seine historiographische Darstellung durch Analysen originaler Musikbeispiele, die er seinem Buch als »Notenbeilagen« anfügt. Zwei dieser Analysen werden im Folgenden beispielhaft vorgestellt und kommentiert.
2. Anschließend wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung im Zusammenhang von Reißmanns historiographischer Darstellung der ausdrücklichen Bezugnahme auf Moritz Hauptmann zukommt.

## Anmerkungen zu zwei Liedanalysen Reißmanns

Die Melodie zu Reißmanns Notenbeilage 2 stammt aus der 1555 in Breslau erschienenen, von Valentin Triller besorgten Sammlung *Ein Schlesisch singebüchlein*. Hier meint Reißmann die Schaffenskraft des Volkes beim »Suchen« nach einem neuen Tonsystem gewissermaßen in Aktion beobachten zu können: obgleich noch »innerhalb des alten Systems erfunden«,<sup>23</sup> also grundsätzlich modal angelegt, zeige die Melodie in Teilen bereits ein »Anlehnen an das moderne System«,<sup>24</sup> die Dur-Moll-Tonalität.

18 Ebd., 25; vgl. 26.

19 Ebd., 43 (Hervorhebungen unterdrückt).

20 Ebd., 43.

21 Ebd., 28.

22 Ebd., 43. An diesem Punkt, also etwa im 16. Jahrhundert, »schließt« für Reißmann der »Entwicklungsgang des Liedes eigentlich ab.« (Ebd. 43) Das Kunstlied der folgenden Jahrhunderte, dem der Hauptteil seines Werks gewidmet ist, stellt für ihn nichts anderes dar als ein »veredeltes und darum reicheres Volkslied«: grundsätzlich »empfindet«, so Reißmann, »[d]er Geist des echten Künstlers [...] nichts anderes, als der echte Geist des Volkes« (Ebd. 46).

23 Ebd., 32.

24 Ebd., 33.

Ganz schwarz heßlich jetzt lang sich hat mein ar-me  
Recht sam ein bild, das in dem koth ge-le-gen

9  
seel be-su-delt gar. Wie wol mich  
ist viel tag und jar.

17  
got viel schö-ner hat denn al-le

25  
thier ge-zie-ret so hat doch mich ganz in-ner-

32  
lich die schlang mit ih-rem stich so schwarz und heß-lich

40  
un-for-mie-ret.

Notenbeispiel 1: *Ganz schwarz heßlich jetzt* (V. Triller, 1555), zit. nach Reißmann 1861, Notenbeilage Nr.2, S. 4f.

»Der erste Theil« des Lieds »und auch der Schluß des Ganzen« stellen nach Reißmann »ziemlich entschieden« Ausprägungen der Tonart g-Dorisch dar. Der »zweite Theil« hingegen (gemeint ist vermutlich der Abschnitt T.15ff.) »moduliert« nach seiner Auffassung »ganz entschieden« in die »moderne Tonart«<sup>25</sup> B-Dur. Als klares Indiz für diesen Vorstoß in harmonisches Neuland wertet Reißmann offenkundig die Vorzeichnung des Tons es in T.30: er betrachtet ihn als Markierung einer Abweichung vom Normalfall, als den er innerhalb des kirchentonalen Systems ein b-Lydisch mit hoher Quarte betrachtet<sup>26</sup> (übereinstimmend mit dem im 19. Jahrhundert gängigen Missverständnis, wonach die Kirchentonalarten auf einem vorzeichenlosen Gebrauch von Materialtonleitern beruht hätten).<sup>27</sup> Gewissermaßen aus der Perspektive des Mittelteils erscheint es ihm nun auch denkbar, die Rahmenteile des Lieds in F-Dur zu »behandeln«, obgleich dies be-

25 Ebd., 32.

26 Vgl. ebd.: »Der zweite Theil moduliert ganz entschieden nach [...] B dur und es ist dies nicht etwa die versetzte lydische, sondern ganz bestimmt ausgeprägt unsere moderne Tonart.«

27 Vgl. ebd., 6f. und 28.

deuten würde, »daß dann das Ganze auf der Dominant, und die Melodie auf der Secunde g [...] schließt.«<sup>28</sup> (Ein Sachverhalt, in dessen Rechtfertigung er immerhin die Hälfte eines umfangreichen Textabsatzes investiert.<sup>29</sup>) In jedem Fall erscheint Reißmann die Notenbeilage 2 als Zeugnis der bereits »im Gefühl des dichtenden Volks liegenden«<sup>30</sup> Dur-Moll-Tonalität. Nach heutigem Forschungsstand erscheint diese Deutung forciert; naheliegender scheint eine Interpretation der gesamten Melodie im Rahmen des hypodorischen Modus. Der Ton es (T.30) lässt sich vollständig innerhalb des modalen Systems erklären, als Anwendung der Regel *una nota super la semper est canendum fa* auf das Hexachordum molle.

Notenbeilage Nr.4 entnimmt Reißmann der 1544 von Hans Ott in Nürnberg herausgegebenen Sammlung *Hundert und fünfztzehen guter newer Liedlein*. Das Notat der Liedmelodie ergänzt er an den Liedzeilenenden um Zweitstimmen, die, größtenteils in Form von Bassklauseln, den von ihm angenommenen »Modulationsgang«<sup>31</sup> angeben.

Es zeigt sich, dass die von Reißmann unterstellten Kadenzziele nahezu auf Tonika und Dominante der Tonart F-Dur beschränkt sind: I (T.4, 12, 18, 22 und 40), V (T.7, 28 und 34); hinzu tritt eine Ausweichung nach der II. Stufe (T.31). Durch die »Modulationsgänge« von der Tonika zur Dominante und wieder zurück wird nach Reißmanns Auffassung erreicht, was er als »das Wesentlichste« der modernen Liedform betrachtet: »[d]ie sorgliche Herausbildung kleiner Glieder und ihre symmetrische An- und Unterordnung«.<sup>32</sup> So verbinden sich nach Reißmann die ersten zwölf Takte »zu einem einheitlich geschlossenen ersten Theile«; »in derselben Weise« erscheinen ihm im übrigen Liedverlauf ein zweiter und dritter Teil »herausgebildet«<sup>33</sup> (gemeint sind wohl die Abschnitte T.13–28 und 29–40). Dazu kommt, dass die letzte Liedzeile (T.35–40) eine Variante der dritten (T.7–12) darstellt; in dieser entfernt repressenartigen Gestaltung erblickt Reißmann eine »Con-

28 Ebd., 32.

29 Vgl. ebd., 32 f.

30 Ebd., 33.

31 Ebd., 34.

32 Ebd., 33. Man vergleiche die von Reißmann ja ebenfalls produktiv rezipierte Formenlehre von A. B. Marx, in der die Liedform aus der Periode hergeleitet wird (Marx 1838, 20), die wiederum als »Ganzes aus zwei untergeordneten Ganzen bestehend« bestimmt wird (nämlich aus Vordersatz und Nachsatz, die, als »Satz und Gegensatz« aufeinander bezogen, »jede[r] für sich abgerundet, [...] sich zu einem grössern Ganzen vereinigt haben«; Marx 1837, 24).

33 Reißmann 1861, 34.

sequenz der Formvollendung«,<sup>34</sup> die die Liedform in ihrer dur-moll-tonalen Gestalt erreicht habe.<sup>35</sup> Man fühlt sich an das von A. B. Marx eingeführte Konstrukt der ›dreiteiligen Liedform‹ erinnert.

Mein freud' allein in al - - - - - ler  
 Mein Herz hat sich zu dir ge -  
 welt mein trost in al - len stund - - - - - den.  
 stellt mit lieb und treu ver - bun - - - - - den.  
 Durch dich ich mit lie - - - bes - kraft schwer - lich  
 be - - - haft zu dei - nem Dienst mit fleiß  
 ge - stellt in ar - ger list genz - - - - - lich  
 ist mein Herz in rech - ter lieb ver - pflicht.

Notenbeispiel 2: *Mein freud' allein in aller welt* (H. Ott, 1544), zit. nach Reißmann 1861, Notenbeilage Nr. 4, S. 6

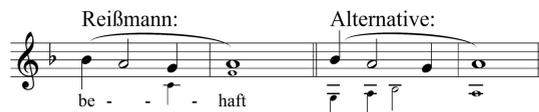
In Reißmanns Interpretation bietet Notenbeilage Nr. 4 ein Beispiel für eine Volksliedmelodie, in der das ›moderne‹, durch die »Wechselwirkung von Tonika und Dominant«<sup>36</sup> bestimmte dur-moll-tonale Tonsystem bereits voll zur Geltung kommt. Es sind im Wesentlichen diese beiden Hauptstufen, die in seiner Deutung als Kadenzziele »die Correspondenz der Reime« unterstützen und damit die

34 Ebd., 34.

35 Vgl. Marx 1838, 49. Reißmann nennt die reisenartige Gestaltung »die in architectonischer Geschlossenheit symmetrische Anordnung der [Lied-]Form« die »maßgebend geworden und geblieben [sei] für alle Jahrhunderte.« (Reißmann 1861, 34, mit Bezug auf Notenbeilage Nr. 5; Ergänzungen K.S.)

36 Reißmann 1861, 28.

»Gliederung«<sup>37</sup> der Form prägen. Auch diese Analyse Reißmanns kann allerdings keineswegs als zwingend bezeichnet werden. Die melodische Wendung in T.21/22 etwa ließe sich alternativ als Sopranklausel im Rahmen einer phrygischen Wendung interpretieren, was den Ton a als Finalis der Liedzeile implizieren würde:



Notenbeispiel 3: *Mein freud' allein in aller welt* (zit. nach Reißmann 1861, Notenbeilage Nr. 4, S. 6), T. 21–22

Ogleich also Reißmanns Interpretation der Notenbeilage Nr. 4 weniger forciert wirkt als die der Notenbeilage Nr. 2, erscheint doch der von ihm unterstellte Kadenzplan historisch fragwürdig, nämlich verengt im Hinblick auf die substanzielle Rolle, die Reißmann den Hauptstufen Tonika und Dominante für die Struktur der Liedmelodie zuschreibt. Wie sehr das Denken in Dominant-Tonika-Verhältnissen seinen analytischen Zugang prägt, wird auch dort deutlich, wo er die einzige Nebenstufenkadenz annimmt: In T. 30–31 unterstellt er eine Ausweichung in die Tonart der II. Stufe g-Moll und weist dabei der Unterstimme einen quasi zwischendominantisch kadenzierenden Fundamentschritt im Quintfall zu – eine stilistisch unangemessene Deutung insofern, als die Melodie hier gar keinen Kadenzvorgang impliziert.<sup>38</sup>

## Reißmanns Adaption der Hauptmannschen Tonalitäts-Theorie

Wenn Reißmanns Verständnis einer stark an den Hauptstufen ausgerichteten Dur-Moll-Tonalität den zitierten Liedmelodien quasi übergestülpt wirkt, so steht dies in Analogie zu der Strategie, mit der er die Tonalitätstheorie Hauptmanns in seine historiographische Darstellung integriert. Es geht in seinem Buch jedenfalls nicht darum, Hauptmanns Konzeption kritisch am historischen musikalischen Gegenstand zu überprüfen. Argumentationsstrategische Relevanz gewinnt der Verweis auf Hauptmanns Theorie umgekehrt dadurch, dass deren Triftigkeit als

<sup>37</sup> Ebd., 28; vgl. auch 27.

<sup>38</sup> Als Abweichung von historischer Praxis wird man übrigens auch die (harmonisch motivierte) Altklausel in der Unterstimme der T. 6/7 betrachten.

bereits gegeben vorausgesetzt wird. Für Reißmanns Apotheose des ›Volkslieds‹ ist diese affirmative Bezugnahme auf Hauptmann von entscheidender Bedeutung. An insgesamt zwei Stellen seines Buchs wird explizit auf den Theoretiker verwiesen: zum ersten Mal an höchst exponierter Stelle, nämlich zu Beginn, anlässlich einer knappen Einführung in die Gesetzmäßigkeiten der Dur-Moll-Tonalität – hier wird in einer Fußnote Hauptmanns Hauptwerk *Die Natur der Harmonik und der Metrik* als »ebenso tief sinnige wie erschöpfende Begründung des modernen Tonsystems«<sup>39</sup> genannt. Ein späteres Kapitel geht dann eher kursorisch auf Hauptmann als Komponisten ein, wobei bezeichnenderweise abermals der Titel von dessen zentraler theoretischen Schrift fällt, deren Bedeutung Reißmann weit über die der Hauptmannschen Kompositionen stellt.<sup>40</sup>

Moritz Hauptmanns Buch war mit dem Anspruch aufgetreten, »[d]ie Regeln des musikalischen Satzes auf ihre wesentliche Bedeutung zurück[zu]führ[en]«,<sup>41</sup> und zwar durch Offenlegung von deren universalem »Formationsgesetz«.<sup>42</sup> Es handelt sich hierbei bekanntlich um die in Hegels Philosophie schulbildend geprägte Vorstellung von »Einheit« als »vermittelter Einheit«, d. h. der Vermittlung einer Sache »mit dem Gegensatze ihrer selbst« durch dialektische »Aufhebung dieses Gegensatzes«.<sup>43</sup> Das auf dieser Vorstellung beruhende »Gestaltungsprinzip«<sup>44</sup> wird von Hauptmann auf verschiedenen Ebenen musikalischer Struktur- bildung aufgezeigt, etwa im Durdreiklang,<sup>45</sup> in der Wechselwirkung von Tonika, Subdominante und Dominante<sup>46</sup> und im metrischen Bereich.<sup>47</sup> Wenn Reißmann zu Beginn seiner Liedgeschichte einen kurzen Überblick über die Gesetzmäßigkeiten der Dur-Moll-Tonalität gibt, lassen sich einige Momente seiner Darstellung klar auf Hauptmann beziehen. So nutzt Reißmann die Vorstellung des durch die Terz ›aufgehobenen Zwiespalts‹ zwischen Grundton und Quint zur Erklärung des

39 Reißmann 1861, 7; Fußnote.

40 Vgl. ebd., 212f. Reißmanns Äußerung, das Buch *Die Natur der Harmonik und der Metrik* werde Hauptmanns Kompositionen »überleben« (Ebd. 213), zeugt von beachtlicher Scharfsicht angesichts des durchaus beträchtlichen Renommées, das Hauptmann zu seiner Zeit als Komponist genoss (vgl. Rummenhöller 2002, 873).

41 Hauptmann 1853, 7.

42 Ebd., 8.

43 Ebd., 8f. Vgl. auch 24.

44 Ebd., 6.

45 Vgl. ebd., 21 ff.

46 Vgl. ebd., 25 ff.

47 Vgl. ebd., S. 223 ff.

Durdreiklangs.<sup>48</sup> Auch Hauptmanns Darstellung, nach der ein Dur-Dreiklang sowohl eine Dominante *sein* als auch (als Tonika-Akkord) eine Dominante *haben*<sup>49</sup> kann, findet bei Reißmann ein Echo, wenngleich in abweichender Terminologie.<sup>50</sup> Im späteren Verlauf des Buches kommen dann noch der vom »Wortaccent« unabhängige »selbständige musikalische Rhythmus«<sup>51</sup> und das Wechselverhältnis von »Hebung und Senkung«<sup>52</sup> zur Sprache, Kategorien also, die sich zum der Metrik gewidmeten Teil von Hauptmanns Abhandlung in Beziehung setzen lassen. Undeutlich bleibt jedoch bei Reißmann, inwiefern sich diese Einzelaspekte zu einem ›System‹ zusammenschließen. Den zentralen Aspekt von Hauptmanns Theorie nämlich spart Reißmann vollkommen aus: die Idee, wonach sich auf allen Ebenen des Tonsatzes das Gesetz der dialektischen Vermittlung von Gegensätzen manifestiert. Wenn Reißmann also in seine Liedgeschichte Hauptmannsches Gedankengut aufnimmt, dann gilt sein Interesse offensichtlich nicht dessen philosophisch-epistemologischer Systematik. Die Funktion der Bezugnahme auf Hauptmann besteht vielmehr darin, Reißmanns am »Fortschritt[s]«<sup>53</sup>-Gedanken orientiertes Geschichtsbild zu stützen, wonach mit der Etablierung eines »neuen [...] Tonsystem[s]«<sup>54</sup> um 1500 eine qualitativ höhere Stufe der musikgeschichtlichen Entwicklung erklommen worden sei. Wie zu zeigen sein wird, handelt es sich um eine nicht unproblematische Instrumentalisierung der Hauptmannschen Theorie.

Folgende Gegenüberstellung von Formulierungen charakterisiert Reißmanns ästhetische Bewertung des älteren Systems der Kirchentonalarten im Vergleich mit der Dur-Moll-Tonalität bzw. von Liedmelodien, die diesen Tonsystemen zugeordnet werden:<sup>55</sup>

48 Vgl. Reißmann 1861, 7f.

49 Vgl. Hauptmann 1853, 25f.

50 Vgl. Reißmann 1861, 8f.

51 Ebd., 16; vgl. auch 43. Vgl. Hauptmann 1853, 313.

52 Dies freilich im übertragenen Sinne: die »Bedeutung von Hebung und Senkung« wird der »Dominanzwirkung« zugeschrieben (Reißmann 1861, 43). Auf dem Wechsel betonter und unbetonter metrischer Einheiten beruht Hauptmanns Verwendung des Rhythmusbegriffs (vgl. Hauptmann 1853, 293).

53 Ebd., 34.

54 Reißmann 1861, 28; vgl. auch 27.

55 Reißmann 1861.

»System der Kirchentonarten«	Dur-Moll-Tonalität
»Das System der alten Kirchentonarten, das sich auf dem Grunde des gregorianischen Kirchengesanges durch den Fleiß von Jahrhunderten zu einem stolzen, in sich gefesteten Bau erhebt, ist starr und entwicklungsunfähig, wie der Katholicismus, der es erzeugt.« (S. 28)	Das »moderne« Tonsystem, »einfach aus Tonika und Dominant konstruiert«, ordnet »das gesamte Tonmaterial nach den natürlichen Gesetzen der eigenen Wahlverwandschaft und setzt »Ton, Accord und Tonart in so mannichfache Wechselbezüge [...], daß es das ganze Leben des Geistes stetig entwickelt zu offenbaren vermag.« (S. 258 f.)
Der musikalische »Formationsprozeß« findet innerhalb eines »mathematisch-konstruierten eng geschlossenen Systems« statt. (S. 29)	Der musikalische »Formationsprozeß« ist ein »natürlich freier.« (S. 29)
»[D]er einzelne Ton« kommt »nur in seinem Verhalten zu andern, mit ihm zugleich erklärenden Tönen, als Glied eines harmonischen Gebildes [...] in Betracht.« (S. 30)	»Jetzt kommt der einzelne Ton [...] auch in seiner Stellung zu den vorangegangenen und nachfolgenden, als Glied einer Tonreihe in Betracht.« (S. 30)
Es findet ein »träges, müßiges Fortschreiten von einem Intervall zum andern« statt. (S. 33)	Es ist »melodischer Zug und Fluß« zu beobachten. (S. 33, mit Bezug auf Notenbeilage Nr. 2)
»Mechanismus« (S. 264)	»Organismus« (S. 264)

Tabelle 1: August Reißmann, *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung* (1861), ästhetische Bewertungen des Systems der Kirchentonarten im Vergleich mit der Dur-Moll-Tonalität

In der Beschreibung des älteren, modalen Tonsystems dominieren Attribute aus dem Wortfeld des Unflexiblen: »starr«, »entwicklungsunfähig«, »träge«, »müßig«. Die Charakterisierung des »modernen«, tonalen Systems hingegen evoziert die Vorstellung von Beweglichkeit, Geschmeidigkeit durch Begriffe wie »Leben des Geistes«, »Entwicklung«, »Zug«, »Fluß«. Schlagwortartig wird die Gegenüberstellung in der Antinomie von »Mechanismus« und »Organismus«<sup>56</sup> zusammengefasst.

56 Zur Verwendung des Organismus-Begriffs bei Reißmann vgl. ebd., 259, 264 und 289. Die Organismus-Metapher, die im 19. Jahrhundert für den ästhetischen Diskurs generell eine überragende Bedeutung erlangte (vgl. Solie 1980, 148; Neubauer 2001, 7 und 14 ff.) übernimmt auch in Hauptmanns Argumentation eine zentrale Funktion, allerdings wird sie dort anders nuanciert als bei Reißmann. Die »organische Einheit« des dur-moll-tonalen Systems (Hauptmann 1853, 7; vgl. u.a. auch 24 und 358) beruht für Hauptmann auf dem speziellen Verhältnis zwischen dem Ganzen eines musikalischen Zusammenhangs und seinen einzelnen Elementen: das dialektische »Formationsgesetz« ist, nach dem Prinzip der Analogie (vgl. Hauptmann 1853, 240 und 256), auf sämtlichen Ebenen des Tonsatzes, in seinen weitesten Verhältnissen« wie »in der engsten Einzelheit« wirksam (ebd., 6) – ein Aspekt des Organismus-Paradigmas, für den u.a. Kants Bestimmung des Organismusbegriffs prägend gewesen ist (vgl. Scheible 1988, 141 f.) Der argumentative Kontext

Dabei kann Reißmann von Hauptmann die Vorstellung übernehmen, es handle sich bei der ›modernen‹ Tonalität um eine ›natürliche‹<sup>57</sup> Ordnung des musikalischen Satzes. Hauptmanns Theorie der Tonalität hatte sich auf das »Naturgesetzliche«<sup>58</sup> in Harmonik, Melodik, Rhythmik und Metrik berufen. Die Idee eines »künstlichen«,<sup>59</sup> also vom Menschen artifiziell konzipierten Tonsystems, hatte Hauptmann für absurd erklärt. Genau dazu aber stilisiert Reißmann das System der Kirchentonsarten: Von Spezialisten ›construiert‹ und errechnet, stelle es das genaue Gegenteil der jüngeren Dur-Moll-Tonalität dar, die ihrerseits vom »Instinkt des Volkes«<sup>60</sup> geschaffen worden sei, das sich bei der Hervorbringung des neuzeitlichen ›Volkslieds‹ nicht mathematischer Kalkulation, sondern »ohne alle Reflexion seinem Gefühlsdrange«,<sup>61</sup> seinem »natürliche[n] Trieb«<sup>62</sup> überlassen habe. »Die Natur« sei »mit dem Gemüth des Volkes eng verbunden«. <sup>63</sup> Die Geschichte der Gattung Lied gerät damit in Reißmanns Darstellung zur Geschichte einer Entdeckung der Naturgesetze der Musik, die im Prinzip schon immer gegolten hätten, sich jedoch erst zu Beginn der Neuzeit dank der Entstehung des ›Volkslieds‹ hätten Bahn brechen können.

Mir erscheint die Interpretation angemessen, dass Reißmann deshalb zweimal ausdrücklich auf Hauptmanns zentrale Schrift *Die Natur der Harmonik und Metrik* verweist, weil er die These von der ästhetischen Überlegenheit des tonalen gegenüber dem modalen Tonsystem durch die Autorität von Hauptmanns hochabstrakter, philosophisch untermauerter Theorie abstützen möchte. Wenn das »Ge-

hingegen, in dem Reißmann den Begriff verwendet, akzentuiert die biologistische Vorstellung von der Evolution eines autonomen Gebildes, das sich unabhängig von menschlich-planender Einflussnahme, allein nach dem Gesetz ›natürlicher‹ Entwicklung vollzieht. Auf diese Spielart der Organismus-Metapher wirkten u.a. Goethes Schriften zur Morphologie ein, von denen sich etwa A. B. Marx' Formenlehre beeinflusst zeigt (vgl. Thaler 1984, 66 ff.), die wiederum Reißmann intensiv rezipierte. Die Verwendung des Organismusbegriffs sowohl bei Hauptmann wie Reißmann markiert also das Moment einer äußeren Übereinstimmung in der sprachlichen Formulierung bei gleichzeitiger inhaltlicher Differenz.

57 Hauptmann (1853, 358) erklärt, im Interesse seiner Untersuchungen stehe das »Naturgesetzliche« in Harmonik, Melodik, Rhythmik und Metrik.

58 Hauptmann 1853, 358.

59 Ebd., 7.

60 Reißmann 1861, 18.

61 Ebd., 27.

62 Ebd., 41.

63 Ebd., 26.

staltungsprinzip<sup>64</sup> der neuzeitlichen Tonalität, mit Hauptmann gesprochen, auf einem allgemeinen Begriff des »Erkennens überhaupt«<sup>65</sup> beruht, dann – so suggeriert Reißmanns Argumentationsstrategie – scheint dies ein geeigneter Beleg für die Überlegenheit des »moderne[n]« gegenüber dem »alten«<sup>66</sup> Tonsystem. Diese Interpretation von Reißmanns Vorgehen macht plausibel, warum seine Darstellung der Hauptmannschen Tonalitätstheorie nicht in deren philosophische Tiefe vordringt: Sähe man sie genauer an, als sein Buch es tut, würde deutlich, dass diese Theorie sich für Reißmanns Zwecke gar nicht ohne weiteres einspannen lässt. Wenn Hauptmann die »Natur der Harmonik und Metrik« beschreibt, dann um positiv zu erklären, wie die Elemente des dur-moll-tonalen Systems ihre einheitsstiftende Wirkung entfalten. Damit gibt er Reißmann zwar eine Handhabe zu zeigen, inwiefern die Musik der Kirchentöne von den Gesetzmäßigkeiten der Dur-Moll-Tonalität abweicht, nicht aber dazu, diese Musik als grundsätzlich »natur-widrig« zu erklären. Dieses Urteil wäre erst dann gerechtfertigt, wenn nachgewiesen würde, dass Hauptmanns »Formationsgesetz« der dialektisch vermittelten Einheit von Gegensätzen in kirchentonaler Musik auf keine Weise wirksam wird. Und diesen Nachweis erbringt Reißmann nicht – und kann es auch gar nicht, eben weil er die philosophischen Voraussetzungen der Hauptmannschen Theorie ausblendet.

## Zusammenfassung und Einordnung

Betrachtet man Reißmanns Buch *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung* als Dokument der Hauptmann-Rezeption, so hinterlässt es einen insgesamt zwiespältigen Eindruck. Einerseits bestätigt es die in der Forschung wiederholt gewürdigte Fähigkeit des Autors zur allgemeinverständlichen Darstellung komplexer Inhalte, in diesem Fall einzelner Elemente der Hauptmannschen Tonalitätskonzeption. Auch ist, jedenfalls der Absicht nach, Reißmanns Vorhaben begrüßenswert, Aspekte von Hauptmanns abstrakter Konzeption durch analytische Beobachtungen an konkreten historischen Tonsätzen zu veranschaulichen. Sein Ansinnen, Hauptmanns Gedankengut auch über den engen Kreis der an spekulativer Theoriebildung Interessierten hinaus bekannt zu machen, mutet in jedem

64 Hauptmann 1853, 6.

65 Ebd., 11.

66 Reißmann 1861, 258 und 28.

Fall sympathisch an. Andererseits wird Hauptmanns Theorie in Reißmanns Darstellung so unterkomplex wiedergegeben, dass sie ihrer wesentlichen Stärke, der systematischen Geschlossenheit, beraubt erscheint. Zudem wirkt sie, auf der Basis ihrer verkürzten Darstellung, in Reißmanns Anwendung auf Liedkompositionen der vor-tonalen Ära in einer von ihr selbst nicht gedeckten Weise instrumentalisiert. So ist zwar Reißmanns Projekt eines Brückenschlags zwischen philosophisch abstrahierender Musiktheorie und real existierender Musik einerseits, breitem Publikum andererseits zu würdigen, doch muss der ungenaue und tendenziöse Umgang mit Hauptmanns Theorie kritisch gesehen werden.

Eine lohnende Aufgabe für weiterführende Forschungen wäre die Untersuchung der spezifischen Position, die Reißmanns Schrift damit im Kontext der zeitgenössischen Hauptmann-Rezeption einnimmt. Wenn es ein Kennzeichen des musiktheoretischen Diskurses im 19. Jahrhundert ist, dass er überwiegend »Einzeltheoreme« aus Hauptmanns *Natur der Harmonik und der Metrik* aufgriff, hingegen deren »Ansatz [...] als Ganzer nicht weitergedacht wurde«,<sup>67</sup> dann stellt Reißmanns spezifische Kombination aus ›Verdiensten‹ und ›Versäumnissen‹ zumindest keine Ausnahme dar.

## Literatur

- Dahlhaus, Carl (2002), »Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts (Fragment)«, in: *19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien* (= Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Bd. 4), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 659–699.
- GMTH (hg.) (2013), *Musiktheorie und Ästhetik. 13. Jahreskongress der GMTH. 4.–6. Oktober 2013. Hochschule für Musik und Theater Rostock. Programmübersicht.* [http://storage.gmth.de/site/2013\\_Programm-GMTH-Rostock.pdf](http://storage.gmth.de/site/2013_Programm-GMTH-Rostock.pdf) (20.06.2023)
- Göthel, Folker (2005), »Reißmann, August Friedrich Wilhelm«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (2. neubearbeitete Ausgabe), Personenteil, Bd. 13, hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 1542–1543.
- Hauptmann, Moritz (1853), *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Marx, Adolf Bernhard (1837), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Marx, Adolf Bernhard (1838), *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf und Härtel.

67 Polth 2014, 117.

- Moyer, Birgitte P. (1969), *Concepts of Form in the Nineteenth Century, with Special Reference to A. B. Marx and Sonata Form* (Diss.), Stanford (CA): Stanford University.
- Neubauer, John (2001), »Organicism and Modernism / Music and Literature«, in: *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field* (= Word and music studies, Bd.3), hg. von Walter Bernhart und Werner Wolf, Amsterdam/Atlanta (GA): Rodopi, 3–24.
- Petersen, Birger /Stephan Zirwes (2014), »Moritz Hauptmann in München. Hochschuldidaktik im 19. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 11/2, 177–190. <https://doi.org/10.31751/738>
- Polth, Michael (2014), »Moritz Hauptmann und die Logik des musikalischen Zusammenhangs«, in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang*, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim: Olms, 105–118.
- Reißmann, August (1861), *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung*, Kassel: Oswald Bertram.
- Rummenhüller, Peter (1999), »Ist Moritz Hauptmann heute noch aktuell?«, in: *Musiktheorie* 14, 320–327.
- Rummenhüller, Peter (2002), »Hauptmann, Moritz«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (2. neubearbeitete Ausgabe), Personenteil 8, hg. von Ludwig Finscher, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, 872–875.
- Scheible, Hartmut (1988), *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*, Frankfurt a. M.: Rowohlt.
- Solie, Ruth A. (1980), »The Living Work. Organicism and Musical Analysis«, in: *19th-Century Music* 4, 147–156.
- Thaler, Lotte (1984), *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München/Salzburg: Katzbichler.

© 2024 Kilian Sprau (k.sprau@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Université des arts de Berlin]

Sprau, Kilian (2024), »August Reißmanns Hauptmann-Lektüre. Über einen entlegenen Beitrag zur frühen Hauptmann-Rezeption« [August Reißmann's reading of Hauptmann. On a remote contribution to the early reception of Hauptmann.], in: *Das Andere in der Musiktheorie. Adjustierung und Kontingenz* (GMTH Proceedings 2014), hg. von Antoine Schneider, 95–111. <https://doi.org/10.31751/p.284>

eingereicht / submitted: 03/12/2023

angenommen / accepted: 03/01/2024

veröffentlicht / first published: 09/07/2024

zuletzt geändert / last updated: 15/04/2024