

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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.

Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik

Über die Sonderrolle der Musiktheorie

VON MICHAEL POLTH

Derzeit existiert in Deutschland weder eine systematische noch eine historische Musiktheorie: Es gibt überhaupt keine Musiktheorie. Das Fach wurde vor mehr als dreißig Jahren – bis auf versprengte Reste – abgeschafft. Täterin war die historische Musikwissenschaft, die (verstärkt nach 1945) auf musiktheoretische Fragestellungen historische Antwortstrategien entdeckt hatte und zudem die systematische Musikwissenschaft davon überzeugen konnte, daß sich Antworten in Gestalt (systematischer) Theorien über Funktionen des musikalischen Zusammenhangs und deren Darstellung im Tonsetz (und das war – modern gesprochen – der Gegenstand der Musiktheorie spätestens seit dem neunzehnten Jahrhundert) nicht mehr vorbehaltlos formulieren lassen. Mit der Historisierung wurde das Fach selbst aufgelöst.¹ Als »Geschichte der Musiktheorie«, als das es von der historischen Musikwissenschaft spätestens seit den 70er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts betrieben wird, ist »Musiktheorie« eben nicht mehr Theoriebildung über Musik, sondern erzählt (wenn auch kritisch) von Theoriebildungen der Vergangenheit, und der Rekurs der »musiktheoretischen« Abhandlungen auf Theoretiker-Zeugnisse früherer Jahrhunderte zeigt nichts anderes, als daß eigenständige Antworten auf musiktheoretische Fragen nicht mehr angestrebt werden.²

Die Verwandlung des Fachs hat Opfer hinterlassen. Zu ihnen gehören die wirkungsmächtigen Erscheinungsformen musikalischen Zusammenhangs, die historischen Spielarten von Tonalität, Metrik und Rhythmik. Theorien etwa zur harmonischen Tonalität sind so gut wie obsolet geworden und mußten obsolet werden, weil das Fach Musikwissenschaft weder als systematische noch als historische Disziplin eine

1 »Bei der Musiktheorie herrscht Uneinigkeit über ihre schiere Existenz: ob sie nicht entweder zur Harmonielehre verkommen ist oder mit der Musikwissenschaft überhaupt zusammenfällt.« Heinz von Lösch, Artikel *Musikwissenschaft nach 1945*, in: MGG 2, Sachteil Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1810. Gegen diesen Satz erhebt sich der Verdacht, daß dem Autor die gegenwärtige Situation in der Musiktheorie an den Musikhochschulen nicht bekannt ist. Musiktheorie geht dort mitnichten in Harmonielehre auf.

2 Das Fach Musiktheorie an den Konservatorien und Musikhochschulen hat in seiner mehr als hundertfünfzigjährigen Geschichte allenfalls sporadisch Anspruch darauf erhoben, eine »Theorie der Musik« zu vertreten. Auch haben sich die Fachvertreter bis heute nie geschlossen hinter das Anliegen einer Theoriebildung der Musik gestellt. Ihre Interessen sind geteilt. Der Tradition des neunzehnten Jahrhunderts folgend verstehen sich viele Fachvertreter primär als Komponisten, viele als Lehrer. In den letzten Jahrzehnten schließen sich zunehmend mehr Musiktheoretiker dem Trend zur Historisierung des Fachs an und nähern ihre Arbeit derjenigen von Musikwissenschaftlern an. Daß sie dabei vor allem Analyse betreiben und dabei eigene Lesarten entwickelt haben, die mit derjenigen der Musikwissenschaft mindestens konkurrieren können, sollte nicht unerwähnt bleiben.

Zugangsweise bereithält, die dem Gegenstandscharakter von Tonalität gerecht würde. Gegen die systematischen Theoriebildungen, also gegen die Theorien des alten Schlanges von Hugo Riemann und anderen, hat die historische Musikwissenschaft selbst – wie erwähnt – überzeugende Argumente geliefert.³ Daß die eigenen Ansätze der Historiker den Gegenstand Tonalität genauso wenig erreichen wie die alten Systeme, kann man sich daran vergegenwärtigen, daß der Gegenstandscharakter von Tonalität medial ist.⁴ Ein Medium jedoch kann sich nur derjenige zum Gegenstand machen, der es als Form der eigenen Kommunikation mit Musik in Anspruch nimmt. Wer die unmittelbare Kommunikation scheut oder ihr mißtraut, weil er sie für eine Befangenheit im eigenen Denken oder für eine Projektion des eigenen Verständnisses auf die Vergangenheit hält, die der historischen Wirklichkeit von ›damals‹ nicht gerecht würde oder eine Komposition nicht aus ihren eigenen Voraussetzungen heraus versteht, dem bleibt Tonalität verschlossen. Ein Medium verträgt keine Distanz.

I

Einer der bedeutendsten Versuche, eine Theorie der Tonalitäten des fünfzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts unter den Bedingungen der historischen »Musiktheorie« und das heißt: in Form einer Geschichte der Tonalitäten zu verfassen, sind die *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* von Carl Dahlhaus.⁵ Zu den unbestreitbaren Verdiensten dieser Arbeit gehört die konsequente Ausbreitung der These, daß harmonische Tonalität (die nach Dahlhaus im siebzehnten Jahrhundert entstand) gegenüber der Modalität des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts eine bestimmte und historisch begrenzte Form des funktionalen Zusammenhangs gewesen ist. Anhand unterschiedlicher Teilprobleme weist Dahlhaus immer wieder darauf hin, daß harmonische Tonalität eine »musikalische Hörweise«⁶ darstellt, die nicht durch vereinzelte Momente als ihren Merkmalen konstituiert wird, sondern umgekehrt die Bedingung darstellt, unter der die Teilmomente als das erscheinen, was sie innerhalb von Tonalität sind: beispielsweise Zusammenklänge als unmittelbare

3 Grob gesagt lauten die Argumente: Eine systematische Theorie der Tonalität zielt primär auf generalisierende Ergebnisse, also auf Regeln und Gesetze. Die Geltung von Regeln und Gesetzen kann entweder durch Rekurs auf viele Kompositionen, also durch signifikante statistische Häufigkeit, durch Idealisierung, also durch Deklaration einer Regel oder eines Gesetzes zur Norm, oder durch Herleitung aus unzweifelhaften Grundsätzen, also beispielsweise durch Herleitung aus der Obertonreihe, begründet werden. In allen drei Fällen rückt nicht die einzelne Komposition in ihrer Einmaligkeit in den Blickpunkt, sondern das Allgemeine, als dessen Fall sie erscheint. Doch erscheint aus Sicht des Historikers heraus nicht das Allgemeine, sondern die Komposition in ihrer Individualität als Substanz der Musikgeschichte. Zudem widerspricht die systematische Theoriebildung der Tatsache, daß die Geltung von Regeln und Gesetzen in der Praxis der Menschen begründet ist, die Regeln und Gesetze als Normen in Anspruch nehmen. Diese Praxis aber ist selbst immer historisch und unterliegt historischen Wandlungen. Umgekehrt haben Theoretiker, die die Geltung von Regeln und Gesetzen auf historisch resistente Sachverhalte gründen wollen, von Hause aus Schwierigkeiten, geschichtliche Veränderungen, die sie nicht leugnen können, zum Bestandteil ihrer Theorie zu machen.

4 Das gleiche gilt für Metrik und Rhythmus, vgl. hierzu Polth, *Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität*, Musik & Ästhetik 18 (2001), S. 12-36.

5 Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1988².

6 A. a. O., S. 57.

Einheiten mit harmonischem Fundament⁷ (d. h. Akkorde), imperfekte Konsonanzen als selbständige Intervalle, Leittöne als Ausdruck der harmonischen Funktion Dominante oder Kadenz als Darstellung einer Tonika. »Ob ein Phänomen noch seine frühere oder schon seine spätere Bedeutung hat, zeigt sich an den Zusammenhängen, in denen es erscheint.«⁸ Vermeintliche »Merkmale« der harmonischen Tonalität, die man in alter Musik verstreut zu finden glaubt, erweisen sich als Trugbilder, sobald deutlich wird, daß ein funktionaler Zusammenschluß im Sinne der harmonischen Tonalität unter ihnen nicht existiert.

Die Bestimmung der harmonischen Tonalität als einer »musikalischen Hörweise« bzw. als eines funktionalen Zusammenschlusses von Teilmomenten des Tonsatzes führt in Nachweisschwierigkeiten: »Um nicht ins Ungewisse und Vage zu geraten, muß die Untersuchung von kompositionstechnisch bestimmbareren Kriterien ausgehen.«⁹ Doch soll – wie gesagt – eine spezifische Art des *Zusammenschlusses* nachgewiesen werden, und kompositionstechnisch bestimmbarere Kriterien würden nur dann die Aufgabe von Kriterien erfüllen, wenn ihre Existenz in nichts anderem als in der behaupteten spezifischen Art des tonalen Zusammenhangs begründet wäre. Genau dies aber ist nach den Voraussetzungen des funktionalen Zusammenschlusses nicht oder nur selten (und dann nur negativ: durch Ausschluß einer Option) möglich. »Ob aber eine Kadenz, die uns als V-I erscheint, im späten 15. Jahrhundert als Akkordfolge oder als Zusammensetzung von Intervallprogressionen gemeint war, ist nicht unmittelbar vom Notentext ablesbar.«¹⁰ Unmißverständlich heißt es im Zusammenhang mit Akkordumkehrungen: »Wann sich die Vorstellung durchsetzte, daß die Grund- und Sextakkordfolgen eines Dreiklangs ›harmonisch identisch‹ seien, ist nicht vom Notentext ablesbar, sondern aus Theoretiker-Zeugnissen zu erschließen.«¹¹ Da Notentexte nicht von sich aus sagen, wie sie hinsichtlich ihres musikalischen Zusammenhangs gedeutet werden müssen, bedarf es einer Versicherung von außen, und für Dahlhaus sind es beinahe ausschließlich die Theoretiker-Zeugnisse, die eine Unterscheidung zwischen möglichen und irrelevanten Interpretationen begründen können. (Dabei können Hinweise auf eine »musikalische Hörweise« in den Texten versteckt enthalten sein, was dann wahrscheinlich ist, wenn dem Autor die eigene »Hörweise« nicht bewußt gewesen ist.)

Die Möglichkeit der Rekonstruktion von »musikalischen Hörweisen« steht und fällt mit der Existenz und der Qualität von Theoretiker-Zeugnissen. Wenn die Schriften zu einem Sachverhalt schweigen oder keinen versteckten Hinweis enthalten oder wenn naheliegt, daß Theoretiker Sachverhalte nicht erkannt haben oder erkennen konnten,¹² bleibt die historische Erkenntnis zwangsläufig lückenhaft. So heißt es bei

7 A. a. O., S. 108: »Die Kategorien ›Akkord‹ und ›Fundament‹ sind komplementäre Begriffe«.

8 A. a. O., S. 150.

9 A. a. O., S. 54.

10 A. a. O., S. 54.

11 A. a. O., S. 55.

12 Dahlhaus läßt die Möglichkeit des Irrtums und der Befangenheit vernünftigerweise zu, bspw.: »Daß die Theoretiker den Unterschied zwischen Tonsystem und Stimmung verkannten und verkennen mußten, hatte zur Folge ...« (A. a. O., S. 173).

Dahlhaus zum gewandelten Verständnis der imperfekten Konsonanzen: »So deutlich sich die Entwicklung in ihren Grundlagen abzeichnet, so schwierig ist es, den Übergang von der älteren zur neueren Auffassung der Terzen und Sexten historisch genau zu bestimmen. Von der Sprache der Theoretiker ist er nicht ablesbar. ... Auch die Resultate satztechnischer Untersuchungen sind nicht eindeutig.«¹³ Oder: »Auf einen Versuch, die Veränderungen historisch genau zu datieren, also über das vage Resultat, daß sie ins 16. Jahrhundert fallen, hinauszukommen, wurde verzichtet, weil er hoffnungslos erscheint.«¹⁴ Die Abhängigkeit von Theoretiker-Zeugnissen zwingt den Historiker bisweilen zur Resignation.

II

Die Position von Dahlhaus ist konsistent. Wer ihr widersprechen möchte, kann sie kaum durch immanente Veränderungen des Argumentationsgefüges verbessern, sondern nur im ganzen durch eine alternative Konzeption ablösen. Den Grund zu einer Ablösung stellt das defiziente Bild dar, das Dahlhaus von der harmonischen Tonalität zeichnet. Sein Verständnis beschränkt sich im wesentlichen auf eine von Ungereimtheiten und falschen Herleitungen gereinigte Spielart der Funktionstheorie.¹⁵ Die Funktionstheorie aber versteht Tonalität nicht als ein Medium und kann aus eben diesem Grund eine Vielzahl von tonalen Phänomenen nicht erklären (oder überhaupt als solche wahrnehmen), deren Relevanz jedoch unmittelbar einleuchtet, wenn der Blick über die Funktionstheorie hinausgeht.

Mit der Rede von der harmonischen Tonalität¹⁶ als einem Medium der Kommunikation zwischen Hörer und Musik soll vor allem gesagt werden, daß Tonalität in einem Akt der Inanspruchnahme entsteht, bei dem ein Hörer ein Stück »Musik«¹⁷ im Sinne der Tonalität als strukturiert erfährt (mit dem Hören kann das Hören erklingender »Musik«, aber auch die innere Vorstellung von musikalischen Ereignissen gemeint sein, wie sie beim Erinnern an Musik, beim stillen Partitur-Lesen, beim Komponieren oder antizipierend beim Improvisieren vorkommt). Inanspruchnahme schließt unter anderem ein, daß Tonalität stets an einer konkreten »Musik« erfahren wird und daß ihre Strukturen mithin dadurch existieren, daß sie an einer erklingenden oder vorgestellten »Musik« aktualisiert werden. Tonale Zusammenhänge, die nicht zugleich auch Zusammenhänge eines bestimmten musikalischen Ereignisses wären (und sei es auch nur eines erdachten oder fragmentarischen), sind nicht vor-

13 A. a. O., S. 169.

14 A. a. O., S. 174.

15 Dahlhaus bezieht zwar nie explizit Stellung für die Funktionstheorie, doch diejenigen Aussagen, die er unzweifelhaft gelten läßt, weil sie die Voraussetzung seiner eigenen Argumentation bilden, rekurrieren eindeutig auf die Funktionstheorie.

16 Es soll im folgenden Text um der Einfachheit willen nur von harmonischer Tonalität die Rede sein. Inwieweit die Tonalitäten außerhalb des Zeitraums zwischen 1680 und 1850 Medien sind oder gewesen sind, müßte eigens geklärt werden.

17 Der Begriff »Musik« wird hier der Einfachheit halber verwendet. Strenggenommen müßte zunächst geklärt werden, ob es sich bei dem, was ein Hörer wahrnimmt, bevor er das Wahrgenommene im Sinne eines Mediums strukturiert, bereits um Musik im vollen Sinne des Begriffs handelt. Zugleich wäre zu fragen, ob es ein »bevor« gibt.

stellbar.¹⁸ Eben darum erscheint die tonale Struktur der Kommunikation (wegen der die gesamte Art der Kommunikation »Tonalität« heißt) zugleich als Struktur der erklingenden »Musik« selbst (»Gegenstandsbezug«).

Tonalität umfaßt zwar die Momente von hörender Auffassung und Gegenstandsbezug. Sie erscheint aber nicht einseitig als Rezeptionsform oder als Eigenschaft eines Stücks Musik. Tonalität liegt ebensowenig in uns als Kategorienapparat bereit, der sich einem Substrat von Tönen überstülpen ließe, wie im Tonsatz als eine an sich bestehende Tatsache. Tonalität hat als Form der Auffassung einerseits subjektive Gründe, andererseits können wir »harmonisch tonale« Kompositionen von Kompositionen Alter, Neuer und außereuropäischer Musik unterscheiden und letzteren eine tonale Auffassung – auch wenn wir es wollten – nicht aufzwingen. Bei der Tonalität sind wir von den musikalischen Ereignissen ebenso abhängig wie diese von uns.

Erlaubt ist dennoch die Redeweise, nach der Kompositionen, die in einer Zeit und einer Gesellschaft entstanden sind, die in der Form von harmonischer Tonalität mit und über Musik kommunizierte (also im wesentlichen in Westeuropa zwischen 1680 und 1850 in den Residenzen und bürgerlichen Zentren), »tonal sind«. Der Ausdruck »tonal sein«, der nicht auf eine Gegenstandsverfaßtheit »an sich« zielt, weist darauf hin, daß sich Tonsätze, die für das Medium Tonalität entstanden sind, den Strukturen der Tonalität in vollkommener Weise fügen. Der Begriff der Vollkommenheit wird hier gerade wegen seiner ästhetischen Konnotationen gewählt; denn die Relevanz des Mediums Tonalität für eine bestimmte Komposition zeigt sich nicht am Zutreffen vereinzelter Kriterien oder an der Erfüllung einzelner Regeln und Gesetze, sondern an einer ästhetischen Erfahrung: an dem *Aufgehen* eines Vorurteils,¹⁹ an dem *vollständigen Gelingen* einer Dekomposition nach Strukturen und an der *Eleganz* in der Abstimmung der Strukturen.²⁰ Tonalität ohne diese ästhetischen Momente gibt es nicht, weil sie selbst das Epiphänomen eines künstlerischen Gelingens darstellt.

Gerade weil es auf das vollständige und elegante Gelingen einer Strukturierung von musikalischen Ereignissen ankommt, muß ein Hörer, der das Medium beherrschen will, ein Sensorium für die Bedeutung von Details entwickeln. Die Nuancen des Tonsatzes sind es vor allem, die darüber Aufschluß geben, wie weitreichende tonale Zusammenhänge zu verstehen sind (ohne daß dies dem Hörer immer bewußt sein müßte).²¹ In vielen Fällen lassen allein Details erkennen, daß ein Stück der Alten

18 In welcher Weise tonale Strukturen existieren, wenn sie nicht aktualisiert sind, muß hier nicht geklärt werden. Angemerkt sei nur, daß der Verweis auf die Kompetenz eines Menschen als ihrem »Aufbewahrungsort« auf neue Probleme führt (bspw.: Wie besitzt man Kompetenz, wenn diese gerade nicht zum Einsatz kommt?).

19 Tonalität ist aus Sicht des Rezipienten ein Vorurteil davon, was »Musik« zu Musik macht. Sie ist darüber hinaus ein notwendiges Vorurteil; denn ihre Bedingungen müssen beim Hören von »Musik« eingelöst werden, damit die erklingende oder vorgestellte »Musik« als zusammenhängend empfunden werden kann. Da vor dem tatsächlichen oder vorgestellten Erklingen einer »Musik« nicht feststeht, auf welche Weise die Strukturierung gelingen wird, bewegt sich das Hören andauernd in einem Spannungsfeld zwischen dem zu erfüllenden Vorurteil und den erklingenden musikalischen Ereignissen. Daß es während des Hörens und bei wiederholtem Hören zu Fehleinschätzungen, Unsicherheiten, Überraschungen und Korrekturen etc. kommen kann, ist selbstverständlich.

20 Phänomenal hat das Aufgehen des Vorurteils mit der Erfüllung von Erwartungen, das Gelingen der Strukturierung mit musikalischer Folgerichtigkeit und die Eleganz der Abstimmung mit der Empfindung von Schönheit zu tun.

21 Wie dies möglich ist, kann man sich am Vergleich mit der gesprochenen Sprache vergegenwärtigen. Hier ist leicht einzusehen, daß ein einzelnes Wort im Verlaufe eines Texts oder eine bestimmte Wortstellung innerhalb

Musik nicht im Sinne des Mediums »harmonische Tonalität« angefertigt wurde. Dies liegt insofern nahe, als ein vielstimmiger Tonsatz aus dem späten sechzehnten Jahrhundert – beispielsweise von Lasso – von der Art und der Fortschreitung der Zusammenklänge her einem harmonisch tonalen zum größten Teil ähnelt oder gleicht.²²

Die gesteigerte Bedeutung von Details ist ein Hinweis darauf, daß harmonische Tonalität bis in die »Kapillaren« des Tonsatzes hinein wirksam ist. Weil sie sämtliche Momente umfaßt und miteinander vermittelt, ist Tonalität ein Ausdruck der Fülle und der Einheit dieser Fülle und trotz der prinzipiellen Wiederholbarkeit von Strukturen kein abstraktes System von Akkordbeziehungen, auf das sie in den Stufen- oder Funktionstheorien reduziert worden ist. Ebenso wie die gesprochene Sprache nicht in einer Kombination aus Vokabelschatz und Schulgrammatik aufgeht, sondern dem Sprecher einen bestimmten Blick auf die Welt eröffnet, so führt die Beherrschung des Mediums Tonalität in einen Kosmos der musikalischen Beziehungen hinein. Eben weil diese Beziehungen ein Musikstück sowohl in seiner gesamten Länge (Allgegenwart) als auch in allen seinen Details (Dichte) umfassen, ist die Tonalität (zumindest die harmonische) zugleich Bedingung der Möglichkeit und Zugang zur Individualität eines Werks.²³

Aus dem Gesagten folgt dreierlei:

1. Eine Theorie der harmonischen Tonalität muß sich auf Grundlagen und Darstellungsmethoden stützen, die differenziert genug sind, die Vielzahl der Details in ihrer Bedeutung für das Ganze zu erfassen und wiederzugeben. Daß die Regeln und Zeichen der Stufen- und Funktionstheorie für diese große Aufgabe zu grobmaschig sind, muß nicht umständlich gezeigt werden, weil es offensichtlich ist. Das bislang einzige Verfahren, das Differenzierungen kennt und ausdrücken

eines Satzes über die Bedeutung einer ganzen Textpassage entscheiden kann. In gleicher Weise signalisiert beispielsweise die neue Achtelbewegung in Beethovens Klaviersonate c-moll (op. 10,1, 1. Satz, T. 70) das Anheben einer neuen Taktgruppe, die die eröffnenden Gedanken des Abschnitts (von T. 56 an) auf eine Entscheidung hinführen wird.

- 22 Vgl. hierzu meine Analyse des *Christe eleison* aus der *Missa Papae Marcelli* von Palestrina (*Individualität und Tonalität. Warum Schenkers Analysen die Individualität von Kompositionen zeigen*, in: *Individualität in der Musik*, hg. v. Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau u. Michael Polth, Stuttgart 2002, S. 69-93).

Die Tatsache, daß die Mittel eines Tonsatzes etwa bei Lasso denjenigen der harmonisch tonalen Kompositionen in groben Zügen ähneln oder sogar gleichen, bildet den Grund für den weitgehenden Verzicht auf eine präzise Datierung historischer Veränderungen bei Dahlhaus. Wie erwähnt, löst Dahlhaus die harmonische Tonalität als System im ganzen in relativ grobe funktionale Bestandteile auf: in Akkorde (als unmittelbare Einheiten mit Fundament), in Intervalle (Konsonanzen als selbständige Intervalle, dissonierende Töne als harmoniefremde Töne) und in Kadenzen (als Darstellung einer Tonika). Die Folge einer solchen Grobkörnigkeit bildet die geringe Dichte, mit der tonale Beziehungen im Tonsatz verfolgt werden können, und die geringe Aussagekraft von Details. Ähneln oder gleichen die Mittel bei Lasso aber denjenigen bei harmonisch tonalen Komponisten, dann ist es in der Tat kaum vorstellbar, wie unter diesen Voraussetzungen die Unterschiede zwischen den Tonalitäten des sechzehnten und achtzehnten Jahrhunderts mit der geforderten Evidenz vom Notentext abzulesen sein sollen. Umgekehrt kann ein sensibilisierter Hörer an zahlreichen Details vor, nach und an einer Klausel in einer Motette von Lasso sofort ablesen, daß die Strukturen der harmonischen Tonalität an dieser Kadenz nicht vollkommen aufgehen und daß diese Kadenz daher nicht als Darstellung einer Tonika verstanden werden darf. Die Tatsache, daß die ästhetische Anschauung Unterscheidungen treffen kann, die im Sinne einer historischen Wissenschaft nicht nachweisbar sind, sollte weniger in Resignation als in den Versuch münden, diese Unterscheidungen wissenschaftlich zugänglich zu machen.

- 23 Vgl. dazu a. a. O.

kann, die jeden Ton in seiner Funktion für die Darstellung einer Tonart bestimmen können, ist dasjenige von Heinrich Schenker. Obwohl die Formen der Vermittlung von Tönen, die Schenker zum ersten Mal benannt und damit bewußt gemacht hat, in ihrer Vielzahl einen Eindruck von der Fülle der Beziehungen geben, die in einer tonalen Komposition herrschen, darf man davon ausgehen, daß auch das Schenkersche Repertoire noch nicht an die Grenze der Möglichkeiten von harmonischer Tonalität gestoßen ist.²⁴

2. Tonalität als Medium existiert mit Sicherheit nur so lange, solange es Menschen gibt, die es beherrschen. Die Kommunikation zwischen Mensch und Musik geht vom Menschen als dem aktiven Beteiligten aus und findet »innerhalb« seiner ästhetischen Anschauung statt. Der Mensch bildet somit den nicht-hintergehbaren Grund für Tonalität, d. h. seine Erfahrung mit tonalen Zusammenhängen bildet die Primärquelle aller Theorien. Wer Tonalität untersuchen will, muß folglich die eigenen Erfahrungen mit der Dekomposition von Musik befragen und auf Strukturen hin durchleuchten.

Wie gesagt, sucht die historische Musikwissenschaft – aus Mißtrauen gegenüber dem eigenen Ohr – in den Theoretiker-Zeugnissen eine Versicherung für die Angemessenheit einer Deutung. Ein Theoretiker-Zeugnis kann jedoch aus den genannten Gründen nicht den Rang einer fundierenden Quelle einnehmen. Sollte eine historische Schrift explizit zu demselben Ergebnis kommen wie die eigene Anschauung, dann erhöht diese Tatsache selbstverständlich die Glaubwürdigkeit der eigenen These, aber beweist nicht deren Richtigkeit.²⁵

3. Da bei einer Kommunikation beide beteiligten Seiten (der kompetente Hörer und die »tonale« Komposition) wechselseitig voneinander abhängig sind, kann sich das tonale Auffassen von Musik nicht gleichgültig gegenüber der erklingenden oder vorgestellten Musik verhalten, und umgekehrt bleiben die gedeuteten musikalischen Ereignisse gegenüber der Deutung nicht gleichgültig, weil sie die in Anspruch genommenen Strukturen des Mediums als eigene Strukturen in sich aufnehmen. In der Deutung der Musik spiegelt sich somit die Beschaffenheit des Mediums wider, das in Anspruch genommen wird. Von der Reichweite und Eleganz der Analyse läßt sich ablesen, in welchem Maße dem Analysierenden das Medium vertraut ist. Je differenzierter das Medium beherrscht wird, desto detaillierter und konsistenter werden die Deutungen über die Strukturen einer Komposition ausfallen.

24 Der Vorschlag, die Lehre Heinrich Schenkers als angemessene Darstellung des Mediums Tonalität zu lesen, setzt sich in Grundzügen über die Intentionen ihres Erfinders hinweg. Entgegen Schenker gilt es vor allem festzuhalten, daß die »Ursatz-Tonalität« nur im Zeitraum zwischen 1680 und 1850 ohne Einschränkung ein Medium der Musik gewesen ist und daß die Formen der Vermittlung von Tönen auch innerhalb dieses Zeitraums geschichtlichen Veränderungen unterworfen waren.

25 Selbstverständlich gilt, daß Theoretiker-Zeugnisse wertvolle Hilfen darstellen, wenn sie offensichtliche oder versteckte Hinweise auf Deutungsmöglichkeiten enthalten, auf die vielleicht nur schwerlich zu kommen wäre. Soweit zu sehen ist, darf man allerdings bei Texten vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts einen umfassenden Begriff von Tonalität nicht erwarten, weil die Möglichkeiten, eine komplexes Phänomen wie musikalischen Zusammenhang zu verstehen, allzu begrenzt gewesen sind.

Da sich das tonale Hören in Auseinandersetzung mit den überlieferten Tonsätzen verbessern, d. h. differenzieren und durch Differenzierung korrigieren läßt, darf man im allgemeinen aus einer Zunahme an Detailliertheit und Konsistenz auf eine zunehmende Beherrschung des Mediums selbst schließen. Die Qualität, mit der sich ein überlieferter Tonsatz durch eine Interpretation tonal zusammenschließt und mit der seine Details an Leuchtkraft gewinnen, bildet ein intersubjektives Maß für die Qualität einer Theorie. Aussagen über die Strukturen einer Kommunikation sind zwar notwendig im Subjekt begründet, aber nicht willkürlich.

III

Daß Musiktheorie derzeit weder als historische noch als systematische Disziplin existiert, ist ein gutes Zeichen; denn wäre sie das eine oder andere, dann wäre sie verfehlt. Folglich sollte eine mögliche Renaissance der Musiktheorie, wie sie sich seit einigen Jahren abzeichnet, weder ein historisches noch ein systematisches Fach hervorbringen, weil Musiktheorie weder eine abstrakte Gesetzlichkeit zum Gegenstand hat, die musikalischen Zusammenhang in etwas anderem als den Kompositionen begründet,²⁶ noch die Rekonstruktion einer vergangenen »Hörweise« anhand von musiktheoretischen Zeugnissen. Gegenstand bildet vielmehr die historische Komposition in ihrer ästhetischen Gegenwart. Es geht um den (heutigen) lebendigen Zugang zum damaligen Schaffen durch Inanspruchnahme eines Mediums und um die Beschreibung der Strukturen dieses Mediums (eines Mediums, von dem wir annehmen müssen, daß es zur Zeit der Entstehung einer Komposition praktiziert wurde und daß seine Wiedergewinnung durch Auseinandersetzung mit den überlieferten Tonsätzen ebenso möglich wie notwendig ist).²⁷

Ein lebendiger Zugang stellt nicht eine Einsicht dar, sondern eine Fähigkeit. Er wird nicht aus der Lektüre und dem Quellenstudium erschlossen, sondern durch Umgang mit den Kompositionen geübt. Musiktheorie, die Tonalität, Metrik und Rhythmik (gleich welcher historischen Provenienz) untersucht, kann daher nur als ein Fach existieren, das neben den wissenschaftlichen Argumentationsformen auch die künstlerische Auseinandersetzung zu seinen »Methoden« zählt (wenn denn hier überhaupt von Methode die Rede sein kann). Musiktheorie verfehlt ihren Sinn, wenn sie nicht den Anspruch erhebt, den Leser oder Studenten an ein detailliertes Hören heranzuführen. Aus eben diesem Grund gehört Musiktheorie institutionell an die Musikhochschule.

26 Begründungsinstanzen außerhalb eines Kunstwerks bilden traditionsgemäß die Natur oder eine hinreichend große Menge von Probanden, die befragt werden.

27 Dieses Ziel befriedigt zum Teil auch historische Interessen. Die Dekomposition eines Musikstücks in tonale Strukturen muß sich, um sämtliche Details zu erreichen, auf das Stück im ganzen einlassen. Die Dekomposition muß am Ende jene Vollständigkeit und Eleganz aufweisen, die glaubhaft macht, daß der Tonsatz im Sinne des Mediums eingerichtet worden ist. Dieser Anspruch aber ist derselbe Anspruch, den die Historiker erheben, wenn sie ein Werk aus dessen eigenen Voraussetzungen begreifen wollen.

© 2004 Michael Polth (polth@o2online.de)

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

Polth, Michael (2004), »Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik. Über die Sonderrolle der Musiktheorie« [The musical connection between history and systematics: On the special role of music theory], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 53–60. <https://doi.org/10.31751/p.291>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Carl Dahlhaus; decomposition; Dekomposition; harmonic tonality; harmonische Tonalität; Heinrich Schenker; music theory; musikalische Hörweise; Musiktheorie; way of hearing music

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024