

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.

Riemann und Oettingen auch nach seiner obersten Note benannt und sollte korrekt »Unter-C« heißen.

Riemanns Vorgehen war insofern extremer als das der anderen Dualisten, als er darauf beharrte, diese Mollklänge zu hören, die er auf Basis der akustischen Untertöne in seinem Experiment zu isolieren geglaubt hatte. Als Riemanns Behauptung, die Untertöne seien hörbar, bei anderen Forschern auf Widerstand stieß, verteidigte er seine Position folgendermaßen:

»Wie dem auch sei und wenn alle Autoritäten der Welt auftreten und sagen, ›wir hören nichts‹ so muß ich ihnen doch sagen: ›ich höre etwas, und zwar etwas sehr deutliches.«²

Riemann wandte hier eine Strategie an, die aus den Naturwissenschaften bekannt ist: Er entgegnete seinen Kritikern, daß das Problem nicht in der Beobachtung selbst liege, sondern in der Durchführung des Experiments, die nicht genau dem originalen Aufbau folge. Um der Präzision willen empfahl Riemann gar die Marke seines Flügels, der übrigens von der Firma Ernst Irmeler stammte.³

Riemann betrachtete sich ganz offensichtlich als Naturwissenschaftler. Gemessen an der naturwissenschaftlichen Praxis des einundzwanzigsten Jahrhunderts kann sein Experiment natürlich nicht weiter ernst genommen werden. Und so dient dieses nächtliche Experiment allenfalls als schlechtes Beispiel oder führt bestenfalls als recht amüsante Anekdote ein Schattendasein in der Musiktheorie. An vielen amerikanischen Universitäten wird gar das ganze System Riemanns in Bausch und Bogen aufgrund dieser Erzählung verlacht. Dort wie hier ist die übliche Schlußfolgerung, daß wir heutzutage besser Bescheid wissen. Der Scheinbeweis für Riemanns Untertonhypothese ist völlig entkräftet: Akustische Untertöne existieren nicht in der Schallwelle.

Viele Leser werden diese Anekdote zur Genüge kennen. Ich möchte dennoch diese alte Geschichte noch einmal aufrollen, um uns möglicherweise ein wenig von den alten Gewißheiten zu entwöhnen. Denn es wird leicht vergessen, daß außerhalb des Seminarraums die Geschichte zunächst ein anderes Ende hatte: Riemanns Harmonielehre, die auf Grundlage der mysteriösen Untertöne errichtet war, hielt bald als akzeptierte Doktrin ihren Einzug in die Institutionen. Michael Arntz hat jüngst dargelegt, wie das System Riemann allmählich seinen Siegeszug in die Musikwissenschaft einhielt, so daß sich im Jahre 1890 sogar ein Hochstapler als Hugo Riemann ausgab.⁴ Der wohl wagemutigste unter den exzentrischen Dualisten wurde zum wichtigsten Musiktheoretiker Deutschlands und vermutlich Europas. Während Riemann zeit seines Lebens auf der Notwendigkeit und bestechenden Logik seines Dualismus bestand und vereinzelt zeitgenössische Kritiken meist im Keime erstickt wurden, ist – etwa seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts – der Dualismus durchweg vernichtenden Kritiken ausgesetzt gewesen. Carl Dahlhaus hat sich in dieser Diskussion beson-

2 A. a. O.

3 A. a. O.

4 Michael Arntz, *Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung*, Köln 1999, S. 100.

ders hervorgetan, und selbst Elmar Seidel, der sonst Riemann in praktisch allen Bereichen unterstützt, kann sich nicht für den Dualismus erwärmen.⁵ Es scheint mitunter, als müsse bei der Anekdote lauter gelacht werden, um die Peinlichkeit zu verbergen, die diese nachweislich falsche Theorie verursacht hat. So ist das Bild des nach Untertönen horchenden Riemanns mitunter geradezu zu einem Emblem theoretischer Hermetik geworden, gepaart mit einer Starrköpfigkeit, so weit jenseits unseres Vorstellungsvermögens, daß die schiere Absurdität des harmonischen Dualismus nur noch der Lächerlichkeit preisgegeben werden kann.

Was die Sache für die Dualisten noch verschlimmert, ist die Tatsache, daß ihr Ansatz nicht einmal besonders gut dafür geeignet ist, harmonische Strukturen besser zu erklären. Sogar das 1994 erschienene Buch *Harmonic Function in Chromatic Music* von Daniel Harrison, das den ominösen Untertitel trägt *A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents (Eine neue dualistische Theorie und ein Abriss ihrer Vorläufer)*, ist darum bemüht, sich von der Art harmonischen Dualismus fernzuhalten, den Riemann und andere im 19. Jahrhundert vertraten.⁶ Denn es scheint, daß die Probleme, die durch die nach unten gerichtete Hörweise des Mollklangs die Vorteile, die daraus gezogen werden könnten, weitaus übersteigen. Der wohl am schwersten wiegende Kritikpunkt ist, daß im Kanon kein Musikstück existiert, das systematisch die Wirklichkeit und Wirkung der nach unten gerichteten Mollklänge oder gar inverser Mollkadenz durchführt.⁷

Überraschenderweise zeigen nicht einmal die Kompositionen der Dualisten selbst solche Merkmale. Die Musik will einfach diesen Regeln nicht folgen.

Mit anderen Worten haben wir es hier mit einem theoretischen Konzept zu tun, das nicht nur auf einer falschen Prämisse basiert, sondern auch für analytische Zwecke völlig ungeeignet ist. Das macht das Problem um so dringlicher: Wie konnte ein Konzept, das so offenkundig falsch ist, im späten neunzehnten Jahrhundert so offenkundig richtig sein? Denn der Umstand, daß der harmonische Dualismus irgendwie ‚im Wahren‘ stand – wie es der französische Wissenschaftshistoriker Georges Canguilhem und sein berühmter Schüler Michel Foucault ausdrücken würden – ist genau der Hauptgrund, an dem die Kritiker des Dualismus nicht vorbeikommen: Wenn er wirklich von der Sache her falsch ist, können sie nicht erklären, wie er dennoch zu einer einflußreichen und anscheinend überzeugenden Theorie wurde. Das Argument, daß eine ganze Generation Musiktheoretiker – und dazu noch die Urvätergeneration der Disziplin – sich getäuscht hätten und die Musik auf solch fundamentale Weise miß-

5 Elmar Seidel, *Die Harmonielehre Hugo Riemanns*, in: Martin Vogel (Hg.), *Beiträge zur Musiktheorie in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts*, Regensburg 1966, S. 39–92; Carl Dahlhaus, *Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion*, *Die Musikforschung* 28 (1975), S. 197–202; ders., *Über den Begriff der tonalen Funktion*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des neunzehnten Jahrhunderts*, hg. v. Martin Vogel, Regensburg 1966, S. 93–102.

6 Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago und London (Chicago University Press) 1994.

7 Vogel stellt sicherlich eine Ausnahme dar, wenn er darzulegen versucht, daß »Komponisten wie Wagner, Schumann, Brahms kraft ihrer Intuition zu solchen [dualistischen] Klängen gelangten«. (*Arthur von Oettingen und der harmonische Dualismus*, in: ders. [Hg.], *Beiträge zur Musiktheorie* [Anm.5], S. 127.)

verstanden hätten, wirft zumindest einige Fragen auf. Der Versuch einer Antwort existiert, ist jedoch nicht schlüssig: So hat Martin Vogel konstatiert, daß alle »Monisten« dieser Zeit, d. h. Theoretiker, die Moll und Dur auf herkömmliche Weise von unten nach oben erklärten, keine großen Leuchten gewesen seien.⁸ Mit anderen Worten: Die Dualisten sollen quasi als Notlösung, aus Mangel an besseren Alternativen ins Rampenlicht gerückt sein. Aber selbst wenn die Frage einfach dadurch zu lösen sein soll, daß wir auf die intellektuelle Kompetenz der individuellen Theoretiker der Zeit verweisen, so müßte man doch sogleich weiterfragen, warum sich die intelligenten Theoretiker jener Zeit denn dem Dualismus verschrieben hätten. Diese zweite Frage rückt das Argument ab von individuellen Leistungen hin zu den Modalitäten des Diskurses, der sich um den harmonischen Dualismus spinn.

An dieser Stelle sollte betont werden, daß es nicht darum geht, den harmonischen Dualismus für analytische Zwecke wiederzubeleben oder zu rehabilitieren. Das haben andere bereits mit einigem Erfolg getan, etwa die Amerikaner David Lewin oder Daniel Harrison, jedoch nur, indem sie die Prämissen von Riemanns Dualismus neu umreißen bzw. einfach ignorieren. Vielmehr sind es diese Prämissen, die hierbei interessant sind. Gleichzeitig will ich in dieser Untersuchung dem zweiten Problem nachgehen, nämlich wie sich die dualistische Theorie zur Musik ihrer Zeit verhält. Ich will versuchen zu zeigen, daß sie sich durchaus mit Musik beschäftigt, jedoch auf etwas verschlungener Art, als meistens angenommen wird.

2. Musiktheorie »ins Wahre« gerückt

Beginnen wir mit der Frage, wie Riemanns Musiktheorie »im Wahren« sein kann. Welche Faktoren mußten ins Spiel gebracht werden, damit der harmonische Dualismus eine Glaubwürdigkeit erlangte, die er nun nicht mehr besitzt? Was versprach der dualistische Ansatz, was andere Theorien nicht leisten konnten und was offenbar heute nicht mehr von Interesse ist? Mit anderen Worten: Wir müssen nicht nur darauf achten, was gesagt, sondern auch, wie es rhetorisch verpackt wird. Für den deutschen Kulturraum des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts ist diese Frage nach der Verpackung recht einfach zu beantworten: Sie mußte naturwissenschaftlich sein. Riemann erkannte diese Notwendigkeit ganz offensichtlich, wie wir nicht nur in seinem Experiment sehen können. Tatsächlich sprach er sich ganz ausdrücklich dafür aus, daß die Musiktheorie auf naturwissenschaftlicher Basis betrieben werden sollte. So schrieb er 1879 in einem Brief an Liszt:

»In diesem Sinne gehört die Musiktheorie unter die Naturwissenschaften, soweit nämlich die Kunst Natur ist; sie würde eine Existenzberechtigung haben, auch wenn sie nur den einen Zweck verfolgte, die immanente Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens nachzuweisen.«⁹

8 A. a. O., S. 131.

9 La Mara, *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, 3 Bde, Bd. 3, Leipzig 1895–1904, S. 341.

Riemann dachte wohl ganz besonders an Hermann von Helmholtz, als er dies schrieb, denn für die »Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Schaffens« stellte Helmholtz' Werk von Riemanns Warte aus eine Herausforderung dar. Wie bekannt, hatte Helmholtz, der berühmteste deutsche Physiker und Physiologe seiner Zeit, seinerseits ein musiktheoretisches Werk verfaßt, die *Lehre von den Tonempfindungen* von 1863, dessen Ansatz selbstverständlich auf naturwissenschaftlichen Prinzipien beruhte. Aufgrund von physikalischen Messungen, die akustische Phänomene wie Interferenzen zwischen Obertönen und Schwebungen zwischen Additionstönen in Betracht zogen, war Helmholtz zu dem Schluß gekommen, daß die Mollharmonie »harmonisch mehrdeutig«, »akustisch unrein« sei und daher im Vergleich mit der Durharmonie unterlegen sei. Helmholtz war natürlich nicht der erste, der den Molldreiklang als eine geringer einzuschätzende Abart des Durdreiklanges betrachtete, aber durch seine Autorität als geachteter Wissenschaftler schien sein Urteil unanfechtbar. Er schrieb:

»Diese Behauptung, daß das Mollsystem weniger vollkommen consequent sei als das Durssystem, wird bei vielen neueren musikalischen Theoretikern Anstoß erregen, ebenso wie die oben von mir und vor mir schon von anderen Physikern aufgestellte Behauptung, daß der Wohlklang der Molldreiklänge im Allgemeinen gedämpfter sei, als der der Durdreiklänge. Es finden sich in neueren Büchern über Harmonielehre viele eifrige Versicherungen des Gegenteils.«¹⁰

Wenn man sich Helmholtz' Ansatz vor Augen führt, insbesondere den letzten Satz, kann man vielleicht das Dilemma, in dem sich die Musiktheorie Mitte des neunzehnten Jahrhunderts befand, besser verstehen: Das ästhetische Desiderat, daß Dur und Moll in der europäischen Musik eine gleichwertige Position besitzen, wird von Seiten Helmholtz' aufs Ärgste bestritten. Da das naturwissenschaftliche Prestige von Helmholtz' Ansatz ihn automatisch »ins Wahre« setzte, lag die einzige Möglichkeit, dieses wissenschaftlich abgesegnete Urteil zu revidieren, darin, die gleichen Grundsätze anzuwenden und so die Wissenschaft sozusagen mit ihren eigenen Waffen zu schlagen.

Vom Standpunkt des Musikers ließ Helmholtz' Ansatz tatsächlich einiges zu wünschen übrig, wie er ja auch selbst einsah. Dennoch waren die Erkenntnisse der akustischen Forschung nicht mit dem ästhetischen Standpunkt zu vereinbaren und wurden daher nicht berücksichtigt. Dem akustischen Standpunkt zufolge war der Durklang einfach naturgegeben – wenn wir uns dieses unglücklichen Komparativs einmal bedienen wollen – als der Mollklang. Wo Helmholtz diese Unstimmigkeit bedauerte, aber dennoch auf seinen wissenschaftlichen Fakten beharrte, war Riemanns Experiment darauf ausgerichtet, diese zu beseitigen. Für Riemann galt mit anderen Worten: Wenn die Natur nicht in der Lage sein sollte, unsere ästhetischen Instinkte zu rechtfertigen, dann stimmt etwas mit der Natur nicht und muß deshalb geändert werden. Die Natur sollte so funktionieren, wie es die Musik verlangte, um Riemanns ästhetische Forderungen zu erfüllen.

10 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig, 1863, S. 462.

Die Crux liegt darin, daß im Prinzip sich bis heute nichts an dieser Unstimmigkeit zwischen Theorie und Akustik geändert hat. Der Unterschied zwischen Riemanns Zeitalter und unserem eigenen liegt einfach darin, daß wir daran gewöhnt sind, dieses Problem zu ignorieren, während es für Riemann genau auf den Kern seines dualistischen Denkens ging. Wir folgen heutzutage einem ganz anderen Weg, indem wir nämlich die Akustik meistens ganz außer acht lassen, wenn wir über Dur- und Mollklänge nachdenken. Mit diesem Paradigmenwechsel wurde der harmonische Dualismus also zur Antwort auf eine Frage, die uns nicht mehr interessiert.

3. Rettung für die tonale Tradition

Auch wenn uns dieser kurze Exkurs zu Helmholtz dabei helfen kann, uns ins Gedächtnis zu rufen, was den Anreiz am harmonischen Dualismus ausgemacht haben könnte, nämlich als ästhetisches Korrektiv eines ausgeprägt wissenschaftlichen Ausblicks auf die Musik zu dienen, sollten wir noch etwas weiter gehen. Letzten Endes müssen wir uns fragen, warum es für Riemann oder auch für Helmholtz überhaupt von Bedeutung sein sollte, ob der Mollklang rein oder unrein ist. Da Riemann effektiv nur am Prestige der Naturwissenschaften teilhaben wollte, wobei er ganz geflissentlich die Ergebnisse der physikalischen Forschung ignorierte oder sie zu widerlegen versuchte, hätte Riemann nicht ganz einfach die Akustik ganz und gar umgehen können? Im Prinzip hatte Helmholtz selbst ihm schon Gelegenheit gegeben, genau dies zu tun. Dieser schrieb nämlich:

»Daraus folgt der Satz, ... daß das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen beruht, sondern daß es die Konsequenz ästhetischer Principien ist, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen ist und ferner noch sein werden.«¹¹

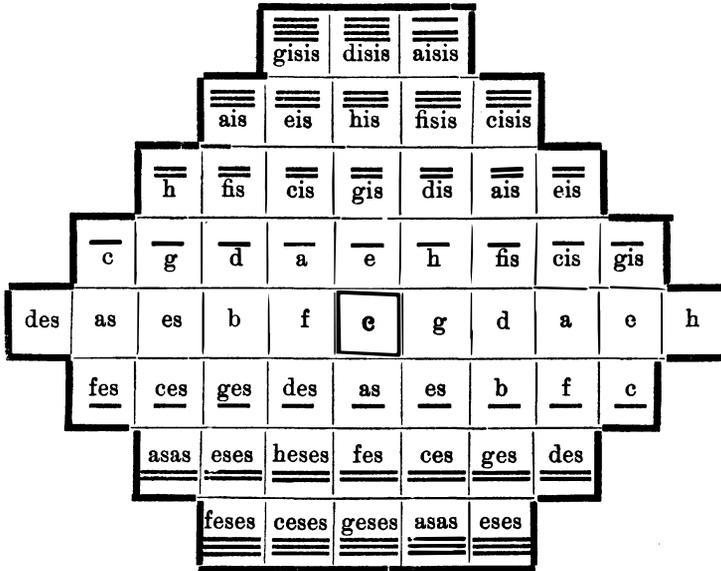
Die folgenden Auflagen des Werks milderten diese Aussage zwar ein wenig ab, veränderten im Kern aber nichts an diesem Sachverhalt.¹² Trotz dieser Trennung der Harmonielehre von der Naturwissenschaft, die Helmholtz Riemann quasi auf dem Silberblett präsentierte, bestand Riemann jedoch im Gegenteil darauf, daß sowohl Dur als auch Moll gleichermaßen naturgegeben seien. Warum also war das nötig? Hatten nicht Komponisten Dur- und Mollklänge gleichermaßen benutzt, ohne daß sie sich davon hatten stören lassen, ob sie rein oder unrein waren oder ob der Mollklang dem Durklang unterlegen war? Es mag überraschen, aber die Antwort auf diese letzte Frage muß negativ ausfallen. 1875, als Riemann sein nächtliches Experiment durchführte, plakativ gesagt: Ein Jahrzehnt nach *Tristan und Isolde*, konnte sich kein Musiktheoretiker mehr völlig sicher sein, daß Dreiklängigkeit wirklich noch zeitgemäß war. Riemann war sich offenbar darüber im klaren, daß die Basis der tonalen Musik im her-

11 A. a. O., S. 358.

12 Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, hg. v. Ruth E. Müller (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11), Darmstadt 1989, S. 253.

kömmlichen Sinne, d. h. Dur- und Mollakkorde, allmählich ins Wanken geriet und verwendete seine Energie darauf, diese Entwicklung zu stoppen.

Wir müssen uns an dieser Stelle ins Gedächtnis rufen, daß Dur und Moll für Riemann nicht bloß Naturklänge darstellten, sondern, wie Bsp. 2 zeigt, auch die Grundlage für alle harmonischen Beziehungen bot, vor allem in Gestalt des Netzes der Tonverwandtschaften.



Bsp. 2¹³

Dieses Tonnetz zeigt Dur- und Molldreiklänge als Dreiecksfiguren, mit dem Hauptton im Mittelwinkel. Durklänge weisen mit diesem Winkel nach unten links, während Mollklänge nach oben rechts weisen. Gleichzeitig stellt das Tonnetz jedoch auch die harmonischen Beziehungen zwischen den Klängen dar. Dafür wird jede Tonbezeichnung auf dem Netz als Hauptton, der stellvertretend für den jeweiligen Dur- oder Mollklang – d. h. natürlich Ober- und Unterklang – dasteht. Wie das Tonnetz klar zeigt, sind Terz- und Quintverwandtschaften als unmittelbare Verwandtschaftsgrade dargestellt. Diese Verhältnisse spiegeln die dualistische Struktur des Dreiklangs wider, der ja auch aus reiner Quinte und großer Terz, nach oben oder unten gerichtet, besteht.

Das Tonnetz war vor allem in Riemanns früher Theorie von zentraler Bedeutung, da es die möglichen Wege umriß, die Harmoniefolgen beschreiten durften. Riemann drückte die Räumlichkeit, die dieser Konzeption unterlag, in einer prägnanten Metapher aus, indem er nämlich Harmonie als eine Art musikalischer Paradiesgarten faßte:

13 Riemann, *Große Kompositionslehre*, 3 Bd., Stuttgart 1902–1904, hier Bd. 1: *Der homophone Satz*, S. 479.

»Es genügt aber, die Hauptwege durch diesen herrlichen Garten Eden, den uns der Himmel nach dem Falle gelassen, zu erkennen; jeder mag dann selbst weitere Seitenpfade zu immer neuen Durchblicken in nie betretene Reviere finden. Es kommt nur darauf an, in recht verständiger Weise anzuregen, auf die Natur der Harmonik und auf die logischen Gesetze des Musikhörens und Musikdenkens hinzuweisen; der Schüler der Komposition muß sich, nachdem die Praxis die Gesetzestafeln der alten Schulregeln zerbrochen hat, neuerer höherer Gesetze bewußt werden, nach denen er schaffen, nach denen er die Schöpfungen der Meister beurteilen kann: nur so ist es möglich, der Richtung unserer modernen Theoretiker und Praktiker auf Formlosigkeit und Willkür zu begegnen.«¹⁴

Das Bild des Paradiesgartens vermittelt uns eine Vorstellung der Bedrohung, der Riemann die Harmonik ausgesetzt sah: Die Menschheit ist schon einmal aus dem Paradies vertrieben worden, und ein zweiter Sündenfall steht unmittelbar bevor. Was auf dem Spiel steht, ist also nichts weniger als die Zukunft der tonalen Tradition. Die Gefahren, vor denen Riemann dieses harmonische Eden bewahren zu müssen glaubt, sind nicht nur die freizügigen, ja frivolen Harmonien, die Komponisten des späteren neunzehnten Jahrhunderts immer häufiger anzuwenden schienen, sondern auch – und das ist der springende Punkt – die Unterstützung, die sie dabei anscheinend von Kritikern und Theoretikern erfuhren.

Für Riemann war daher die Gewißheit, die die Natur selbst seiner Lehre zu verleihen schien, nämlich als Richtschnur für gute Kompositionen, der einzige Weg, wie er dieses Paradies erhalten konnte. In diesem Sinne ist Riemanns Standpunkt, daß Dur- und Mollklänge gleichermaßen in der Natur verwurzelt seien, von einem weiteren Gesichtspunkt her bedeutsam: Für ihn war nämlich die Natur allen kulturellen und geschichtlichen Veränderungen enthoben. Sie stellte den Quell ewiger Wahrheit dar und somit die Garantie für eine Ordnung, die über jeden Zweifel erhaben war. Der Dualismus ist also nicht bloß dadurch charakterisiert, daß Dur- und Mollklänge ästhetisch gleichberechtigt sind und auf gleiche Weise hergeleitet werden sollen, sondern vielmehr daß *nur* Dur- und Mollklänge natürlich sind. Andere Formationen können nicht neben ihnen bestehen.

Indem er die unveränderliche Natur der Dur- und Mollklänge mit all ihren Konsequenzen so formulierte und in der Verräumlichung der harmonischen Beziehungen, d. h. in der Paradiesmetapher anwandte, verbannte Riemann nachdrücklich das geschichtliche Element aus der Tonalität. Das harmonische Paradies war somit ein Ort jenseits geschichtlicher Veränderung; es existierte in einer zeitlosen Dimension, wo es ewig wahr sein konnte. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, daß in diesem zweiten Sündenfall, der Riemann vorschwebte, das Wissen diesmal der Schlüssel sein könnte, um nicht aus dem Paradies verstoßen zu werden.

¹⁴ Riemann, *Musikalische Syntaxis* (Anm. 1), S. 121.

4. Die enharmonische Bedrohung

Riemann sah die Tonalität einer ganzen Reihe von Gefahren ausgesetzt. Hier möchte ich als Schlußfolgerung kurz etwas anschaulicher umreißen, wie diese Gefahr aussehen konnte. Es geht dabei um die Gruppe der sogenannten chromatischen Bewegung der 1870er Jahre, die Riemann ein besonderer Dorn im Auge war. Diese heutzutage vergessene Gruppe von Musiktheoretikern um Melchior Sachs, Albert Hahn und Heinrich Vincent versuchte, die chromatische Tonleiter als Grundlage für ein Harmoniesystem zu gewinnen. Vincents Theorie etwa scheint die Fortesche Pitch-Class-Set-Theorie vorwegzunehmen, als er nämlich allen Halbtönen Ziffern von 0 bis 11 zuwies.¹⁵ Dieser Ansatz würde im Prinzip einer völlig chromatischen Harmonie Tür und Tor öffnen.

Riemann beschimpfte sie daraufhin recht blumenreich als »Sozialdemokraten«,¹⁶ allem Anschein nach, weil sie die scheinbar natürliche Hierarchie der tonalen Verhältnisse nicht anerkannten und alle Halbtöne gleichstellen wollten. Riemann war von einer Konsequenz dieser chromatischen Betrachtungsweise besonders verstört, nämlich daß enharmonische Unterscheidungen wie *gis/as* nicht möglich seien. Wenn wir uns das Tonnetz wieder vor Augen führen, können wir auch ohne weiteres verstehen, warum dieser Ansatz für Riemann völlig indiskutabel schien: Der Ausschluß der enharmonischen Verwechslung, der den Chromatikern vorschwebte, würde die geometrische Symmetrie des Tonnetzes zunichte machen. Der leitende Grundsatz in Riemanns früher Theorie bestand jedoch darin, »im Hinblick auf die sich ausweitende Freiheit unserer modernen Harmonik und der verbreiteten Ansicht [unter Theoretikern], daß jeder Akkord einem jeden anderen Akkord folgen könne [zu zeigen], daß eine ganz bestimmte Grenze für solche Willkürlichkeiten besteht.«¹⁷ Was an dieser Aussage besonders interessant ist, wie auch bei der vorigen Paradiesmetapher, ist, daß sie sich nicht nur gegen Komponisten richtet, sondern auch gegen Musiktheoretiker, die Komponisten in ihrer Regellosigkeit unterstützen.

Für Riemann hatte die Musiktheorie eine große Verantwortung gegenüber der Komposition. Komponisten kamen nur in zweiter Instanz ins Bild, insofern nämlich als sie der Empfänger der theoretischen Weisheit waren. Der Fall Max Regers mag ein gutes Beispiel für dieses Denkmuster sein, denn er bekam als Epilog zu Riemanns epischer *Großen Kompositionslehre* eine Breitseite gefeuert. Riemann verurteilte den Komponisten aufs schärfste für dessen Lied *Ein Drängen*, op. 97, hier in Bsp. 3 wie-

15 Siehe Robert Wason, *Progressive Harmonic Theory in the mid-19th Century*, *Journal of Musicological Research* 8/1-2 (1988), S. 55–90. Riemann rechnete mit den Chromatikern in seinem eigenen Beitrag zu diesem Thema ab: *Das chromatische Tonsystem*, in: ders., *Präludien und Studien*, Bd. 1, Leipzig 1895, Reprint Hildesheim 1967, S. 183–219.

16 Riemann, *Musikalische Syntaxis* (Anm. 1), S. 34.

17 Riemann, *Musikalische Logik*, in: *Präludien und Studien* (Anm. 14), Bd. 3, S. 1.

dergegeben, das offensichtlich in falschen und verwirrten Harmonien geschrieben sei.¹⁸



Bsp. 3¹⁹ a)



Bsp. 3 b)

Nachdem er die Harmonien ›korrigiert‹ hatte (Bsp. 3b), so daß sie in einer einzigen Tonart verständlich sind, wies Riemann darauf hin, daß der zugrundeliegende tonale Sinn der Klänge eigentlich sehr klar sei. Er schreibt – hier leicht verkürzt:

»Selbst einem Dilettanten, der nichts gelernt hat, würde sein harmonischer Instinkt vor einer solchen Häufung falsch geschriebener Noten bewahren ... Wenn aber ein Regener so schreibt, ... so muß man fragen, was soll das heißen? Erlaubt sich der Komponist einen üblen Scherz? Will er mystifizieren, künstlich verbergen, was er eigentlich macht, oder heuchelt er Dilettantismus? Oder bedeutet das die Absage an unsere Art, Musik zu denken und zu lesen?«²⁰

Es mag zunächst überraschen, daß Riemann es nicht für unter seiner Würde erachtete, dies dreibändige Werk mit einem gegen Reger gerichteten Hieb unter die Gürtellinie zu beenden. Wie wir sehen, betonen Riemanns Korrekturen in der enharmonischen

18 Siehe auch Petra Zimmermann, »Erlaubt sich der Komponist einen üblen Scherz?«. *Fragen an Max Regers Klavierlied Ein Drängen* (Op. 97, Nr. 3), in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1999, S. 137–52.

19 Riemann, *Große Kompositionslehre* (Anm. 13), Bd. 3: *Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil*, S. 235.

20 A. a. O., S. 236.

Orthographie, daß die Baßlinie im wesentlichen einen arpeggierten Fis-Dur-Dreiklang umschreibt, dessen Akkorde meistens von Zwischendominanten eingeleitet werden. Wenn wir hingegen die einzelnen Akkorde, so wie Reger sie ursprünglich geschrieben hat, auf dem Tonnetz nachzeichnen wollten, müßten wir ständig von einer Seite auf die andere springen, oder, schlimmer noch, wir liefen Gefahr, am Rand des Paradiesgartens herunterzufallen. In diesem Sinne erhält Riemanns letzte rhetorische Frage – ob dies denn nun »eine Absage an unsere Art, Musik zu denken und zu lesen« sei – eine besondere Note: Wie wir gesehen haben, kommt in Riemanns Denkweise die enharmonische Gleichsetzung dem Anfang vom Ende der Tonalität gleich. Für ihn war ein harmloses Lied wie *Ein Drängen* tatsächlich eine nicht zu unterschätzende Bedrohung, der Riemann die gesamte tonale Tradition ausgesetzt sah.

Aber Riemanns weitere Frage, ob Reger »Dilettantismus« heuchele, ist zumindest scheinheilig. Denn niemand wußte besser als Riemann selbst, daß Reger, der ja sein ehemaliger Musterschüler war, die Regeln der Kunst vollkommen beherrschte. Tatsächlich hegte Riemann, den Memoiren seines Sohnes zufolge, zeitweise die Hoffnung, daß aus Reger ein neuer Brahms werden könne.²¹ Doch nach dem Eklat von 1907 um Strauss' *Salome* war die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler weitaus kühler, wenn nicht gar feindlich. Regers berühmter – auf Carl Weitzmann zurückgehender – Ausspruch »Jeder Akkord kann jedem anderen Akkord folgen« widersprach gar allem, was Riemann ihn jemals zu lehren gehofft hatte.²² Es ist daher kaum überraschend, daß Riemann die enharmonisch falschen Harmonien in *Ein Drängen* so übel aufnehmen sollte: Es muß einer persönlichen wie professionellen Beleidigung gleichgekommen sein.

Im Rahmen von Riemanns Begriff der Verantwortlichkeit des Musiktheoretikers gegenüber dem Komponisten muß die Ablehnung, die Riemann Regers Lied zukommen ließ, schließlich auch als Selbstvorwurf verstanden werden. Riemanns Theorie, wie auch weite Teile der Musiktheorie des neunzehnten Jahrhunderts insgesamt, hatte enorm hohe wie weitreichende Ansprüche, die auch nicht davor haltmachten, die Zukunft der Musik zu bestimmen. Die Theorie mußte daher, ihrem eigenen Anspruch gemäß, der Praxis zur Hand gehen, denn nur die Theorie wußte, wenn wir Riemann hier folgen wollen, Richtiges von Unrichtigem zu unterscheiden. In dieser Hinsicht hat sich unser Theorieverständnis seit Riemanns Tagen grundsätzlich gewandelt. Der Härtestest für Theorie besteht heutzutage im allgemeinen eher in der Anwendung selber bzw. darin, wie nützlich ein Ansatz für das Verständnis musikalischer Strukturen sein kann.²³ Die Gewißheit über die Natur der Musik, der Riemann auf den Grund gehen wollte, interessiert heutzutage die Musiktheoretiker eher weniger.

21 Zum Verhältnis Riemann und Reger in der neueren Literatur siehe Arntz, *Riemann* (Anm. 4), S. 89–99.

22 Daniel Harrison zitiert dieses Epigramm am Anfang seiner Studie *Harmonic Function in Chromatic Music* (Anm. 6).

23 Eine weitreichende Diskussion der Analyse im Wandel der Geschichte findet sich z. B. bei Ian Bent (unter Mitarbeit von William Drabkin), *Analysis*, London 1987.

Die Frage nach Gewißheit aber bringt uns wieder zurück zu unserem Eingangsproblem. Die Untertöne sind selbstverständlich immer noch eine physikalische Unmöglichkeit, und das System, das Riemann auf ihnen aufbaute, ist naturwissenschaftlich unhaltbar, wenn nicht gar ideologisch anrühig. Dennoch haben wir einen kurzen Einblick gewinnen können, daß die ›Falschheit‹ der Theorie weniger in der Sache lag. Im Gegenteil hat die physikalische Absurdität der Überzeugungskraft der Theorie keinen Abbruch getan, denn zu seiner Zeit hat der harmonische Dualismus bestimmte kulturelle Desiderata untermauern können. Letzten Endes war er nicht weniger als ein Versuch, eine Tradition und damit eine ganze kulturelle Identität zu retten. Dies setzte ihn eine Zeit lang ›ins Wahre‹.

Wie weit lag Riemann nun daneben, als er 1875 behauptete, Untertöne zu hören? Täuschte er sich und uns wirklich, als er die unmöglichen Untertöne zu hören meinte? Vielleicht, wenn wir nachts auch ein Klavier anschlagen – am besten eins von Ernst Irmler –, können wir auch eine Vorstellung von dem bevorstehenden Verlust spüren, der Riemann 1875 auf den Schultern lag. Vielleicht können wir dann auch die Untertöne hören.

© 2004 Alexander Rehding (arehding@fas.harvard.edu)

Harvard University [Harvard-Universität]

Rehding, Alexander (2004), »Wie können Untertöne in der Geschichte der Musiktheorie hörbar gemacht werden?« [How can undertones be made audible in the history 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, 373–384.
<https://doi.org/10.31751/p.324>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Aufschreibesysteme; Chinese music; Chinesische Musik; discourse networks; Klangmedien; Notation; sound media; transcription; Transkription

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