

GMTH Proceedings 2008
herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und | and Derek Remeš

Musiktheorie als interdisziplinäres Fach Music Theory and Interdisciplinarity

herausgegeben von | edited by
Christian Utz

8. Kongress der | 8th Congress of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Graz 2008

Band 4 der Schriftenreihe | Volume 4 of the Series

musik.theorien der gegenwart

herausgegeben von | edited by
Christian Utz und | and Clemens Gadenstätter

Druckfassung | printed edition: Pfau-Verlag, Saarbrücken 2010
(ISBN 978-3-89727-448-8)



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.

Feindliche Übernahme

Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx

und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts

Ludwig Holtmeier

Current discourse on a »historically informed music theory« focusses on the 15th to 18th century, while the 19th and 20th centuries are rarely considered in this context. Rather, nineteenth- and twentieth-century music theory is frequently considered representative of »systematic« music-theoretical concepts. Nineteenth-century music theory effectively seems to be separated from eighteenth-century music theory by a categorical rupture that can be traced to the origins of the German tradition of »Harmonielehre«. These origins were closely connected to the breakdown of a music education system supported by aristocracy and church institutions during the *ancien régime*. In the young bourgeois society, the teaching of composition changed its social context: many representative German theorists of harmony, such as Gottfried Weber and Adolf Bernhard Marx, were autodidacts, musical amateurs with only a rudimentary knowledge of composition and music theory. Weber transferred a notion of »scientific scholarship« based on logical deduction and analogy (»Folgegleichheit«) that he had encountered during his study of law to music theory – a notion that he considered absent in the »vexatious figured bass manuals«. In a mechanistic and systematic manner the principles of scale degrees and inversions are expanded into vast combinatorial matrices of possible chord progressions. This highly speculative method separates music theory significantly from compositional practice, thus supporting the idea of impenetrable artistic decisions attributed to musical genius and independent of musical craftsmanship. Weber's »mathematical« exploration of pitch space is representative of the »combinatorial space« (Catherine Nolan) characteristic of nineteenth-century music theory that finds its logical consequence in Arnold Schönberg's »method of composing with twelve tones which are related only to one another«.

Im folgenden Beitrag möchte ich die historischen Prämissen und zentrale musiktheoretischen Aspekte der deutschen Harmonielehre-Tradition zur Darstellung bringen.¹ Dabei geht es um einen wichtigen Einschnitt in der Geschichte der Musiktheorie, nämlich den grundlegenden Wandel, den die Kompositionslehre bzw. die Musiktheorie im Allgemeinen² zwischen dem ausgehenden 18. Jahrhundert und dem

1 Essayistischen Darstellungen übergreifender ideengeschichtlicher bzw. gesellschaftlicher Entwicklungen auf gedrängtem Raum, wie ich sie im Folgenden versuche, stehe ich selbst äußerst kritisch gegenüber: Sie erlauben nicht jene historischen Differenzierungen, die der Gegenstand eigentlich verlangt. Denn wie das Beispiel von Carl Dahlhaus zeigt, können in ihnen genau jene Informationen liegen, die den ganzen ideengeschichtlichen Überbau in Frage stellen. Die Bedeutung der Dahlhaus'schen Musiktheorie liegt andererseits aber genau darin, dass sie es in exemplarischer Weise wagt, zentrale geschichtliche Entwicklungslinien und übergreifende, ideengeschichtliche Tendenzen herauszuarbeiten und zu benennen: Jede Geschichtsschreibung, die nicht bei Einzelheiten stehen bleiben will, muss dieses Risiko einzugehen.

2 Die an einigen Bibliotheken immer noch gebräuchliche Kategorisierung von Generalbasslehre, Harmonielehre und Kompositionslehre ist ein Relikt der Meisterwerks- und Genieästhetik des späten 19. und frühen

frühen 19. Jahrhundert erfahren hat. Es geht um die Entstehung jener »bürgerlichen« Harmonielehre, die bis auf den heutigen Tag unser Verständnis von Musiktheorie bestimmt.

Es sind vor allem zwei europäische Länder, in denen sich die Herausbildung der »modernen« Harmonielehre vollzieht: Deutschland und Frankreich. Die englische Musiktheorie, die sehr wohl eigenständige Züge aufweist, nimmt sowohl Elemente der französischen wie der deutschen Entwicklungslinie auf und verbindet sie in einer sehr eigenwilligen Art und Weise.³ In Italien bleibt die alte »Partimento-Tradition«⁴ noch lange lebendig, andererseits bildet sich ausgehend von der sogenannten Paduanischen Musiktheorie (*basso fondamentale*) eine eigenständige »moderne« Harmonielehretradition aus, die sich in vielen Aspekten mit den Entwicklungen der deutschen und französischen Harmonielehre berührt, die selbst aber nur selten einen nationalen, oft kaum einen regionalen Bedeutungsradius überschreiten kann.⁵ Deutsche und französische Harmonielehretraditionen weisen zwar zahlreiche inhaltliche Überschneidungen auf, entwickeln sich aber dennoch in erkennbar eigenständiger Art und Weise. Die inhaltlichen Überschneidungen und die fundamentalen Unterschiede können hier nicht im Detail behandelt werden. Aber eine wesentliche historische Voraussetzung sei angeführt: Die Entwicklung der französischen Harmonielehre über Simon Catel, Alexandre-Étienne Choron und François-Joseph Fétis vollzieht sich in großer Nähe und Abhängigkeit zur dominierenden musikalischen Lehrinstitution Frankreichs, dem Pariser *Conservatoire*. Im *Conservatoire* aber wird die regelpoetische italienische Lehrtradition fast bruchlos weitergeführt⁶: Die moderne französische Musiktheorie entsteht in einem langwierigen Verschmelzungs- und Überformungsprozess dieser alten Tradition, die bis weit ins 20. Jahrhundert erhalten bleibt. In Deutschland hingegen fehlt eine Lehrinstitution mit einer vergleichbaren Tradition und Reputation, in der die tradierte Lehre sich hätte konservieren können. Auch verlaufen die Entwicklungen im deutschen »Vielvölkerstaat« zwangsläufig uneinheitlicher als im zentralistischen französischen Nationalstaat.

Besonders wegen dieser spezifischen institutionellen Situation vollzieht sich die Herausbildung der modernen Harmonielehre in Deutschland gewissermaßen in einem »historisch unbelasteten« Umfeld – und damit radikaler und dynamischer als in Frankreich. Abgesehen von Chorons sehr speziellem Fall wird die französische Musiktheorie des 19. Jahrhunderts weniger von musikalischen Außenseitern und Quereinsteigern geprägt als die deutsche. Sie ist »handwerklicher« ausgerichtet und die bürgerlichen Bildungsdiskurse des 19. Jahrhunderts haben in ihr deutlich weniger Spuren hinterlassen. Ab der Mitte des Jahrhunderts übt dann das Leipziger Konservatorium einen internationalen Einfluss aus, der dem des *Conservatoire* nicht nur vergleichbar ist, sondern ihn gegen Ende des Jahrhunderts sogar übertrifft.⁷ Ich werde mich im Folgenden fast ausschließlich auf die deutsche bürgerliche Harmonielehre konzentrieren, insbesondere auf Gottfried Weber, einen der »Gründerväter« der modernen Harmonielehre, der bis heute weithin als der Erfinder der sogenannten »Stufentheorie« gilt.⁸

Der etwas in die Jahre gekommene Begriff des »Bürgerlichen« verlangt nach einer Erklärung. Im Zusammenhang mit »Harmonielehre« bezieht er sich zwar durchaus

20. Jahrhunderts. Gerade den Quellen des frühen 18. Jahrhunderts gegenüber geht sie oft völlig ins Leere: Man findet dann Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* unter »Harmonielehre«, während Georg Andreas Sorges und Johann David Heinichens nicht weniger ambitionierte und spekulative Schriften unter »Generalbass« geführt werden, allein weil sie den Terminus im Titel führen.

3 Vgl. Jacobi, *Die Entwicklung der Musiktheorie in England*.

4 Vgl. Holtmeier / Diergarten, *Partimento*.

5 Vgl. Holtmeier, *Harmonik / Harmonielehre*.

6 Hier spielen vor allem Luigi Cherubini und seine Schule eine entscheidende Rolle (vgl. Cherubini, *Marches d'harmonie*).

7 Vgl. Holtmeier, *Gedanken zur praktischen Harmonielehre*.

8 Eine inkorrekte Zuschreibung, die vor allem auf Hugo Riemann zurückgeht und von der Geschichtsschreibung unkritisch übernommen wurde. (Vgl. hierzu Holtmeier, *Rameaus langer Schatten*, S. 179ff.)

auch auf ganz bestimmte musiktheoretische Inhalte bzw. auf ein ganz bestimmtes Verständnis von Musiktheorie, von dem später noch etwas genauer die Rede sein soll, in erster Linie aber zielt er hier auf einen gesellschaftlichen Wandel und eine damit einhergehende Änderung jenes sozialen Umfeldes, aus dem Musiktheorie bis dahin hervorgegangen war. Vereinfachend ließe sich sagen, dass die bürgerliche *Harmonielehre*-Tradition in dem Moment entsteht, als mit dem Untergang des *ancien régime* die von Aristokratie und Kirche getragene professionelle Musikausbildung weitgehend zusammengebrochen war.⁹ In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wechselte die Kompositionslehre in der Folge gleichsam ihre soziale Sphäre: An die Stelle der Lehrbücher des 18. Jahrhunderts, die fast ausnahmslos von ausübenden Musikern verfasst worden sind, nicht selten sogar von herausragenden Komponisten, treten die neuen *Harmonielehren*, deren Verfasser oft kaum als professionelle, ausübende Musiker bezeichnet werden können.

Dieser Wandel vollzieht sich selbstverständlich nicht schlagartig. Bereits im 18. Jahrhundert werden musiktheoretische Schriften von Autoren verfasst, die nicht die handwerkliche Ausbildung eines praktischen Musikers durchlaufen haben. In diesem Sinne wäre Friedrich Wilhelm Marpurg als eigentlicher Vorläufer des modernen Musiktheoretiker-Typus zu bezeichnen.¹⁰ Ebenso müssten etwa Lorenz Christoph Mizler und Johann Adolf Scheibe in diesem Zusammenhang genannt werden. Mizlers mangelnde handwerkliche Grundlagen zeigen sich überdeutlich in seinen Schriften und waren auch zu seinen Lebzeiten immer wieder Gegenstand des Spotts und der Kritik. Scheibes Schriften tragen ebenso unverkennbar Züge seines musikalischen Autodidaktentums. Auch Johann Matthesons Musiktheorie wäre unter dieser Fragestellung noch einmal einer gründlichen Lektüre zu unterziehen: Gerade im Vergleich zur zeitgenössischen Musiktheorie zeigen sich bei Mattheson eklatante handwerkliche Mängel und elementare Verständnisprobleme, die nur schwer mit dem besonders in der deutschsprachigen Forschung vorherrschenden Bild eines praktizierenden, professionellen Musikers in Einklang zu bringen sind.¹¹ Mag aber besonders Marpurg gesellschaftlich tatsächlich bereits jenen modernen Typus des bürgerlichen Musiktheoretikers repräsentieren, der vom Schreiben über Musik alleine lebt, so unterscheidet sich seine Musiktheorie nicht grundsätzlich von der seiner Zeitgenossen. Bereits Choron hat hervorgehoben, dass Marpurg vor allem ein Sammler und Kompilator gewesen sei, der unterschiedliche Quellen miteinander verbunden habe.¹² Ich habe andernorts versucht zu zeigen, dass sich Marpurg dabei nicht immer ehrenhafter Mittel bedient hat.¹³

Namhafte deutsche Musiktheoretiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so etwa Gottfried Weber oder Adolf Bernhard Marx, waren im Grunde musikalische Autodidakten, die Musiktheorie und Komposition gleichsam nach Dienstschluss betrieben.¹⁴ Sowohl Weber als auch Marx verfügten über eine eher rudimentäre komposi-

9 Ich muss es hier bei dieser allgemeinen Beschreibung bewenden lassen. Keineswegs ist die Geschichte der musikalischen Institutionen bzw. die Geschichte der musikalischen Ausbildung im 18. und 19. Jahrhundert erschöpfend erforscht.

10 Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse*.

11 Vgl. Holtmeier, *Rameaus langer Schatten*, S. 208 (Anm.).

12 Choron, *Principes de composition des écoles d'Italie*, Bd. 1, S. XXIII.

13 Vgl. Holtmeier, *Rameaus langer Schatten*, S. 325ff.

14 Vgl. hierzu Webers Klage darüber, dass »der Staatsdienst, mit seinen unbedingten Pflichten, die Geistestätigkeit des Beamten während des größten Theiles seiner Lebensstunden in Anspruch nimmt«. So bliebe für seine musiktheoretische Arbeit nur die »kärzlich abgedarbteten Nebenstunden« (Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. 1, S. II). Adolf Bernhard Marx schreibt in seinen Erinnerungen (Marx, *Erinnerungen*) – ohne zu beschönen – vom vollständigen Mangel einer systematischen musikalischen Ausbildung: Als

torische und ausgesprochen selektive musiktheoretische Bildung¹⁵, die sie vor allem aus der Lektüre der in Deutschland verbreiteten und leicht zugänglichen musiktheoretischen Lehrbücher ihrer Zeit erworben hatten: Die Schriften Friedrich Wilhelm Marpurgs, Johann Philipp Kirnbergers, Daniel Gottlob Türks und vor allem Georg Joseph Voglers etwa sind Webers wichtigste Bezugsquellen, mithin fast ausschließlich Schriften, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sind. Ein eigentliches praktisches Musikstudium haben weder Weber noch Marx absolviert.

»Geschichtslosigkeit« könnte als eine der wesentlichen Bedingungen der bürgerlichen Harmonielehre bezeichnet werden. Gerade im Vergleich mit der Musiktheorie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts ist auffallend, dass eine theoriegeschichtliche Verortung bzw. Standortbestimmung nicht stattfindet. Nur eine Handvoll relativ neuer musiktheoretischer Werke stellen den Bezugspunkt dar: Die bürgerliche Harmonielehre-Tradition ist bis ins 20. Jahrhundert hinein von der Aura der Voraussetzungslosigkeit umgeben. Das hat nicht allein mit ihrer pädagogisierenden Grundtendenz zu tun, die quer zu den akademischen Diskursformen steht, sie ist vielmehr Programm: Die Grundlagen und Prinzipien werden eben nicht aus der »Väterliteratur« gezogen, sondern aus der Natur selbst bzw. auf Grundlage einer wissenschaftlichen »Methode« abgeleitet. Man muss hier allerdings differenzieren: Die Feststellung gilt für jene musiktheoretische Strömung, die sich historisch durchgesetzt hat und die hier als bürgerliche Harmonielehre beschrieben wird. Denn es lässt sich noch eine andere, »historisierende« Musiktheorie ausmachen, die ebenfalls dem bürgerlichen Milieu entstammt. Marpurgs »archivarischer« Zugriff findet im 19. Jahrhundert eine Fortsetzung. Die einflussreiche Schule Padre Martinis etwa ist von einem ähnlichen historischen Denken nachhaltig geprägt, Chorons gewaltige Kompilationen dürfen als direkte Nachfolger der Marpurgschen Musiktheorie betrachtet werden. In Berlin spielt Siegfried Dehn, den Marx heftig angreift, eine Choron vergleichbare Rolle. Anders als Marpurg aber betreiben Choron und Dehn ihr Metier im Sinne der modernen historischen Wissenschaft: Während Marpurg seine Quellen als eine große Materialsammlung betrachtet, aus der die Elemente einer neuen eklektischen Musiktheorie fast beliebig und ungeachtet ihrer Herkunft und Entstehungszeit herausgenommen werden, werden sie von Choron und Dehn gesammelt, übertragen, historisch eingeordnet und inhaltlich bewertet: Ursprung und Herkunft werden im Allgemeinen zuverlässig nachgewiesen. Aber die »archivarischen Musiktheoretiker« geben sich nicht mit bloßer Geschichtsschreibung zufrieden: Sowohl Dehn als auch Choron entwickeln auf Grundlage ihrer historischen Forschungen und ihres umfassenden Überblicks eigenständige und – so im Falle Chorons – auch durchaus wirkungsmächtige Musiktheorien.

Es mutet rückblickend befremdend an, dass gerade der Fiskalprokurator Weber und der Jurist Marx, die das musikalische Handwerk gleichsam auf dem zweiten Bildungsweg erlernt haben und das Metier des Komponisten bzw. die umfassende »ars« eines ausübenden Musikers nach den handwerklichen Maßstäben des 18. Jahrhunderts niemals auch nur annähernd beherrschten, umfangreiche Kompositionslehren

Siebenjähriger habe er Klavierunterricht erhalten, diesen aber schon nach kurzer Zeit wieder abgebrochen. Erst als halbwüchsiger Gymnasiast hat Marx sich intensiver mit Musik beschäftigt, auch dann allerdings ausschließlich als Liebhaber und auf gänzlich autodidaktischem Weg. Auch der kurze und sporadische Generalbass-Unterricht bei Türk, dem Marx überhaupt nichts abgewinnen konnte, und die wenigen Stunden bei Carl Friedrich Zelter, die Marx ebenfalls enttäuschten, kann nicht als musikalische Ausbildung im eigentlichen Sinne betrachtet werden.

15 Vgl. in diesem Zusammenhang Ulf Thomsons Rede von Simon Sechters »außergewöhnlich[en] Kenntnisse[n] der theoretischen Literatur« (Thomson, *Voraussetzungen*, S. 48). Die Handvoll jüngerer Quellen, die Sechter in seiner autobiografischen Skizze angibt, nimmt sich allerdings gegen die mitunter erschlagende Quellenkenntnis der meisten (vor allem deutschen und italienischen) Autoren des späten 17. und 18. Jahrhunderts mehr als kümmerlich aus.

schrieben. Die engen handwerklichen Grenzen beider Autoren treten in ihrer Kompositionslehren so unverstellt zu Tage, dass man sich rückblickend darüber wundern mag, wie wenig Anstoß daran im Allgemeinen genommen wurde. Beide Werke waren bekanntermaßen ausgesprochen erfolgreich und einflussreich – und das nicht allein im basispädagogischen Bereich¹⁶: Sie begründeten den bis heute bestehenden Ruf ihrer Autoren als bedeutende Theoretiker ihrer Zeit.

Natürlich vereinfacht diese Beschreibung den Wandel: Aber tatsächlich kann man nicht übersehen, dass die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts jenen Typus des autodidaktischen Musiktheoretikers hervorbringt, der die Musiktheorie des 19. und 20. Jahrhunderts nicht nur entscheidend geprägt hat, sondern vielleicht sogar als ihr eigentlicher Repräsentant gelten muss. Ganz am Ende dieser Entwicklung steht schließlich jener autodidaktische musiktheoretische Privatgelehrte und Eigenbrödl, der außerhalb des akademischen Betriebs steht und der vor allem die deutschsprachige Musiktheorie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts mitgestaltet hat: Man denke nur an Georg Capellen, Abraham Jeremias Polak, Robert Mayrhofer, Hans Schumann, Josef Ačtělík u.a.

Man muss hier einwenden, dass keineswegs alle Verfasser von wirkungsmächtigen Harmonielehren im 19. Jahrhundert als musikalische Dilettanten bezeichnet werden können. Das gilt besonders für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts: für die meisten Vertreter der sogenannten »Leipziger Musiktheorie« wie etwa Moritz Hauptmann, Salomon Jadassohn, Ernst Friedrich Richter oder etwa auch Carl Friedrich Weitzmann, ebenfalls für die Vertreter der sogenannten »Wiener Harmonielehre«, insbesondere ihren Gründervater Simon Sechter.¹⁷ Es ist dennoch auffallend, dass sich im Gegensatz zum 18. Jahrhundert unter den hier aufgeführten Musiktheoretikern kein bedeutender bzw. kein wirklich erfolgreicher Komponist oder ausübender Musiker mehr befindet. Ihre Namen sind fast ausschließlich durch ihre musiktheoretischen Schriften lebendig geblieben.

Das ist vor allem die Folge eines fundamentalen Wandels des Künstlerbildes, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzieht und der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitgehend abgeschlossen ist: Die moderne Genieästhetik löst die alte Ein-

16 Fast alle bürgerlichen Harmonielehren treten mit dem Anspruch auf, mehr pädagogische als theoretische Schrift im eigentlichen Sinne zu sein: Der Dilettant rechtfertigt seine Anmaßung dadurch, dass er eben für Kinder und Seinesgleichen schreibe. Weder Weber noch Marx gelingt es aber, in diesen vorgegebenen Grenzen zu verbleiben. Bei beiden kann keine Rede davon sein, dass der theoretische Diskurs in Hinblick auf eine bestimmte Klientel gefiltert und organisiert sei: Webers *Versuch* ist, anders als es uns der Titel glauben machen will, genauso wenig »zum Selbststudium« geeignet wie Marx' *Kompositionslehre*. Beide Autoren stellen in ihren Werken vielmehr sehr selbstbewusst den Anspruch, etwas über das Komponieren *an sich* auszusagen – und nicht etwa nur etwas über das Komponieren für Kinder und Liebhaber. Diese Unklarheit, was die eigentlichen Adressaten und was die eigentliche Zielsetzung anbelangt, ist ein Charakteristikum vieler deutschsprachiger Harmonielehren gerade der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Sie mag schlicht darin begründet sein, dass Weber und Marx als wahre Dilettanten in erster Linie für sich selbst geschrieben haben.

17 Vgl. Holtmeier, *Sechter*. Auf die spezifische Lehrtradition in Wien kann hier nicht eingegangen werden. Thomson hat den besondern Kontext der Wiener »Organisten-Theoretiker« mit der charakteristischen Verbindung von Kirchenmusik und Schulamt eingehend beleuchtet (Thomson, *Voraussetzungen*, besonders S. 28ff.). Problematisch ist in Thomsons Darstellung, dass er diese Lehrtradition pauschalisierend als Hort einer unbeweglichen und fortschrittsfeindlichen »Generalbasslehre« darstellt, der eine »moderne«, der Zukunft zugewandte, norddeutsche »Harmonielehre« gegenüberstehe. Vgl. dazu den Schluss dieses Beitrags.

heit der musikalischen »Ars«, in der Komposition, Improvisation, Instrumental- und Gesangspraxis und eben auch die Lehre eine »handwerkliche« Einheit bildeten, zusehends auf, bis sie am Ende des Jahrhunderts endgültig in fachspezifische Departments zerfallen ist.

Es ist dabei kein Zufall, dass gerade die Lehre zuerst aus dieser Einheit herausfällt: Ließen sich im Sinne des 18. Jahrhunderts noch weite Teile des kompositorischen Handwerks im Sinne einer Regelpoetik vermitteln, gerieten auch die satztechnischen Elementarbereiche im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr in den Einzugsbereich des schöpferischen Genies. Denn die ästhetischen Voraussetzungen der Regelpoetik stehen an sich der modernen Genieästhetik diametral entgegen. Das Genie erlernt seine Kunst nicht wie ein Handwerk, sondern schöpft sie gleichsam aus sich selbst heraus. Das Moment des Autodidaktischen ist der Ästhetik des Originalgenies immanent. Konsequenterweise gehört im 19. Jahrhundert auch das Unterrichten nicht länger mehr wie selbstverständlich zum Metier des Komponisten: Das musikalische Genie ist nicht in die Schule gegangen und es gründet auch keine Schule.¹⁸

Es ist bezeichnend, dass die Komponisten des 19. Jahrhunderts, wenn überhaupt, dann nur Weniges über ihre Lehrzeit berichten. Nicht selten haben sie sich bemüht, die Spuren einer oftmals sehr gründlichen Ausbildung zu verwischen oder die Bedeutung dieser Ausbildung herunterzuspielen: Zugespitzt könnte man formulieren, dass der Komponist des frühen 18. Jahrhunderts mit Stolz und Selbstbewusstsein auf seine handwerkliche »Schulung« zurückblickt, während sich das Genie des 19. Jahrhunderts ihrer schämt.

Das der Genieästhetik immanente Moment der Autodidaktisierung kann hier nicht im Detail verfolgt werden; in diesem Zusammenhang ist es mir nur wichtig festzuhalten, dass mit der »Erfindung« des Genies und der Herausbildung des modernen, »inspirierten« Künstlertums im Laufe des 18. Jahrhunderts das, was man heute gemeinhin mit Musiktheorie bezeichnet, aus dem Zuständigkeitsbereich des Komponisten bzw. des ausübenden Musikers herausgefallen ist und quasi von einer anderen, neuen »Berufsgruppe« übernommen wurde. Erst in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ist jene moderne Disziplin der »Musiktheorie«, in deren direkter Traditionslinie wir heute noch stehen, und der eigenständige Beruf des »Musiktheoretikers« überhaupt entstanden.

Die Autoren einiger stilbildender Harmonielehren des 19. Jahrhunderts waren zwar selbst keine bedeutenden Komponisten mehr, aber sie waren oft exzellente ausübende Musiker und keineswegs musikalische Dilettanten. Dennoch kann man in

18 Auch das ist natürlich eine sehr allgemeine Bestimmung, die es zu differenzieren gälte. Für den Kreis der Pariser »Compositeurs-Pianistes« (Liszt, Chopin etc.) etwa ist sie nicht gültig (vgl. Teriete, *Chopins »Méthode de Piano«*). Sie ist an ein ganz bestimmtes Milieu und auch an einen bestimmten, »modernen«, von der Instrumentalpraxis emanzipierten Kompositionsbegriff gebunden. Für den deutschsprachigen Kulturraum kann man allerdings durchaus festhalten, dass die bedeutenden und weithin bekannten Komponisten des 19. Jahrhunderts nicht auch die bedeutenden Kompositionslehrer ihrer Zeit waren. So wie der eigenständige »Beruf« des modernen Musiktheoretikers in dieser Zeit entsteht, entsteht auch der des »Kompositionslehrers«. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird diese »Arbeitsteilung« wieder durchbrochen. Dass der moderne Typus des »freischaffenden Komponisten«, Grundvoraussetzung für diese arbeitsteilige Entwicklung, nur unter ganz bestimmten gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen entstehen konnte, ist oft und eingehend beschrieben worden.

einem übergreifenden Sinne von der bürgerlichen Harmonielehre des 19. Jahrhunderts reden: Denn jene Harmonielehren unterscheiden sich wohl im Detail, kaum aber in den Grundsätzen von den musiktheoretischen Arbeiten, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch nicht- bzw. semi-professionelle Autoren verfasst worden sind: Zur Mitte des Jahrhunderts sind die Schriften von Weber und Marx bereits zum umfassenden Modell geworden, an dem sich die neuen, auf die professionelle Konservatoriumslehre zielenden Lehrbücher orientieren.

Fast alle deutschsprachigen Harmonielehren des 19. Jahrhunderts durchzieht ein ähnlicher Geist: Sie kennzeichnet ein im Vergleich zur Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts grundsätzlich anderes Verständnis von Theorie und von Wissenschaftlichkeit. Die Regelpoetik der alten Kompositionslehre mit ihren zahlreichen Beispielen, die es nicht nur theoretisch nachzuvollziehen galt, sondern die als Muster praktisch eingeübt werden sollten, ist etwa Weber und Marx nicht nur vollständig unverständlich, sondern sie bringen ihr die unverhohlene Verachtung des »gebildeten« Akademikers entgegen.¹⁹

Das schlägt sich im neuen Tonfall der bürgerlichen Harmonielehre nieder, an dem sich der Wechsel der Sphären besonders deutlich festmachen lässt. Denn die Autoren der ersten bürgerlichen Harmonielehren sind zugleich auch diejenigen, die die noch junge Disziplin der Musikkritik entscheidend mitbestimmen²⁰: Professionelle Musiker mögen sie nicht gewesen sein, aber das Handwerk des Schreibens betrieben sie auf eine durch und durch professionelle Weise. Sie importierten aus der ästhetischen und politischen Kritik der Zeit einen kämpferischen und polemischen literarischen Stil in die Musiktheorie, der von da an ein generelles Signum des musiktheoretischen Diskurses des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist.

Besonders greifbar wird jene spezifische Mischung aus Hochmut, Klassenbewusstsein und Unkenntnis, wenn der bürgerliche Musiktheoretiker als Kritiker der »alten Lehre« und insbesondere der italienischen Lehrtradition, die der europäischen Kompositionslehre des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts ihr eigentliches Gesicht verliehen hat, auftritt. Im 4. Band seiner Zeitschrift *Cäcilia* (1826) veröffentlicht Weber eine »Recension« von Padre Stanislao Mattei (1750–1825) *Pratica d'accompagnamento* (Bologna, 1825).²¹ Nach einer ausführlichen Übersetzung des Titels (»soweit er sich in deutscher Sprache wiedergeben lässt«) und den in ihm enthaltenen, sich in einer barocken Endlosschleife windenden Widmungen an die adeligen Gönner, die

19 Marx kann darin nur »technische Abrichtung« erkennen (Marx, *Erinnerungen*, Bd. 2, S. 110). Hinter Marx' Aversion gegenüber allem Modellhaften steht ein mit der regelpoetischen Tradition unvereinbarer, idealistischer, »organizistischer« Kompositionsbegriff. Es ist bezeichnend, dass Albrechtsbergers Rede vom Generalbass als Fundament der Komposition und vom zweistimmigen Gerüstsatz (»Skelet«), der jeder Komposition zu Grunde liege (Albrechtsberger, *Werke*, Bd. 1, S. 1), Marx' pathetischen Widerspruch hervorrief: »Und nun das grausige Wort vom Skelett!« (Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, S. 61). Für Marx war es schlicht unvorstellbar, dass ein Kunstwerk auf solch eine mechanistische und »handwerkliche« Art und Weise entstanden sein könnte: »Oh nein! Wir wären abgezogen von jedem schöpferischen, ja von jedem künstlerischen Gefühl und Vermögen!« (Ebda., S. 63.) Marx' Argumentation findet sich in verblüffend ähnlicher Form noch in Arnold Schönbergs *Harmonielehre* (S. 242f.).

20 Marburg, Weber und Marx sind Herausgeber einflussreicher Musikzeitschriften, in denen sie besonders auch als Kritiker in Erscheinung treten.

21 Weber, *Recension: Pratica d'accompagnamento*. Padre Mattei war einer der späten Vertreter der italienischen Partimento-Tradition, berühmt für seine Lehrschriften, die zum großen Teil nur im Manuskript vorliegen. Die *Pratica d'accompagnamento* erschien posthum.

das durchsichtige Ziel verfolgt, das Werk als »zopfiges« Produkt des untergegangenen *ancien régime* bloßzustellen und zu desavouieren, bevor überhaupt von den Inhalten die Rede war, folgt eine »ganz getreue Übersetzung« des Beginns von Matteis Lehrbuch. Der letzte Abschnitt dieser »getreuen Übersetzung« lautet in Webers Übersetzung:

Ogni accordo perfetto ha due Rovesci, il primo die 3.6=e il secondo di 4.6.

Jeder Dreiklang hat zwei Umkehrungen, die erste von 3.6=[^e]), die zweite von 4.6.

) Was die Zeichen bedeuten sollen, ist nirgendwo erklärt. GW.

The image shows three rows of musical notation, each representing a different triad. Each row contains three staves. The first staff shows the root position of the triad. The second and third staves show the first and second inversions, respectively. The notes are written in a simple, handwritten style. The labels for each triad are written in both Italian and German.

Triad	Root Position	Primo Rovescio (Erste Umkehrung)	Secondo Rovescio (Zweite Umkehrung)
Fundamentale Grundnote	C4, E4, G4	E4, G4, C4	G4, C4, E4
Dominante	F4, A4, C5	A4, C5, F4	C5, F4, A4
Sottodominante	B3, D4, F4	D4, F4, B3	F4, B3, D4

Dal primo Rovescio della Fundamentale si trova l'accompagnamento della 3a. Dal primo della Dominante quello della 7=e dal Primo della Sottodominante quello della 6=.

Von der ersten Umkehrung des Grundtones findet man die Begleitung der Terz, von der ersten der Dominante die der 7=, und vom ersten der Unterdominante die der 6=.)

) Die Uebersetzung nicht unklarer als das Original. GW.

Abbildung 1: Weber, *Recension: Pratica d'accompagnamento*, S. 137f., Transkription.

Webers »wörtliche« Übersetzung ergibt keinen Sinn – und dass das nicht am Übersetzer liegt, stellt Weber durch seine Fußnote eigens heraus: »Die Uebersetzung nicht unklarer als das Original. GW.« Die korrekte Übersetzung dieser Passage müsste natürlich ganz anders lauten, und Matteis Text ist für den, der mit der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts nur etwas vertraut ist, eindeutig und unmissverständlich:

Jeder Dreiklang hat zwei Umkehrungen: Die erste ist der Sextakkord, die zweite der Quartsextakkord, die erste Umkehrung der Tonika hat ihren Sitz auf der dritten Skalenstufe, die erste Umkehrung des dominantischen Dreiklangs hat ihren Sitz auf der siebten, die erste Umkehrung des subdominantischen Dreiklangs auf der sechsten Skalenstufe.

So oder ähnlich formuliert könnte man diese Passage auch in einer beliebigen Wiener Generalbasslehre der zweiten Jahrhunderthälfte finden. Man findet bei Mattei

das für die Musiktheorie des frühen 18. Jahrhunderts so typische symbiotische Nebeneinander von Oktavregel und französischer *Basse fondamentale*- bzw. italienischer *Basso fondamentale*-Tradition: Das Umkehrungsdenken wird den Stufen der diatonischen Tonleiter zugeordnet, so wird ihr »Sitz« (der sogenannte »Sitz der Akkorde«) innerhalb der Skala bestimmt. Dieses Denken, das für die gesamte europäische Musiktheorie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts grundlegend ist, war Weber schlicht unverständlich: Er hatte nie gelernt, worum es hier eigentlich ging.²²

Webers abschließendes Urteil über Matteis Werk ist vernichtend, wer »bloss bezifferte Bässe« spielen wolle, der sei gut bedient, wer aber »nicht bloßen Stoff zur Übung, sondern zugleich Belehrung einzukaufen wünsche«, der solle die Finger von diesem »Theorie beabsichtigenden« Lehrbuch lassen.²³ Bemerkenswert ist die Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, eben jenes grenzenlose »bürgerliche« Selbstbewusstsein, mit welchem Weber hier die Arbeit eines professionellen Musikers und namhaften Musiktheoretikers, der aus einer alten und renommierten Lehrtradition hervorgegangen ist, zur Seite wischt.

In dieser Kritik zeigte sich eine für die gesamte Harmonielehre-Tradition des 19. Jahrhunderts typische Haltung, die ich an einem anderen Ort bereits ausführlicher beschrieben habe²⁴: Die Generalbass- und Partimento-Lehrbücher des 18. Jahrhunderts bestehen nicht selten lediglich aus Noten: aus Partimenti, Generalbässen, Modellen, Gängen, Passagen, Schemata etc. Die bürgerlichen Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts konnten diese Tradition nicht als »Theorie« im engeren Sinne wahr-, geschweige denn ernst nehmen: Sie verkam rückblickend zur »Generalbasslehre«, zur »reinen Praxis« und fiel schlicht aus dem Theoriebegriff heraus.²⁵ Die bürgerliche Harmonielehre-Tradition hatte ein undifferenziertes und ausgesprochen einseitiges Verständnis von »Generalbass«.²⁶ Besonders an ihrer rein vertikalen und gänzlich »entfunktionalisierten« Lesart der Ziffern lässt sich deutlich ablesen, dass die Trennung in die modernen Disziplinen »Harmonielehre« und »Kontrapunkt«, die dem 18. Jahrhundert in dieser Rigidität gänzlich fremd ist, bereits vollständig verinnerlicht worden ist und unhinterfragt auf die kanonischen Meisterwerke der Vergangenheit übertragen wurde.

22 Vergleichbar mit Webers verfehlter Kritik ist etwa Marx' lange Anmerkung zum übermäßigen Quintsextakkord in seiner Kritik der Dehnschen Musiktheorie (Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, S. 126–128, Anm.). Es ist Marx schlicht unverständlich, wieso Dehn, ganz im Sinne der italienischen Generalbass-Tradition und der *règle de l'octave*, sowohl den übermäßigen Terzquartakkord als auch den übermäßigen Quintsextakkord als Variantformen des übermäßigen Sextakkordes beschreiben kann. Marx kann nicht akzeptieren, dass das »ganz zufällige Verhältnis der beiden Aussenstimmen« (ebda., S. 128) den Akkord bestimmen solle: »Sext-Akkord ist der Name einer Umkehrung«, äußert er empört (ebda., S. 126): Für Marx gibt es nichts anderes jenseits des primitiven Terzschichtungs- und Umkehrungsdenkens.

23 Ebda., S. 140.

24 Vgl. Holtmeier, *Heinichen, Rameau and the Italian Thoroughbass*, S. 7ff.

25 Die für das 18. und frühe 19. Jahrhundert ganz sinnlose Unterscheidung in »theoretische« Harmonielehren und »praktische« Generalbasslehren (vgl. dazu die erhellenden Ausführungen in Thomson, *Voraussetzungen*, S. 68ff.), selbst ein Erbe der bürgerlichen Harmonielehre, lebt bis heute fort und das nicht nur in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Forschung, sondern besonders hartnäckig auch in der amerikanischen. Ein aktuelles Beispiel ist etwa Janna K. Saslows Studie zu Emanuel Aloys Förster (Salaw, *Neuer Wein in alten Schläuchen?*), in der die fruchtlose Diskussion dieses selbstgemachten Problems letztlich zu einer wenig angemessenen Darstellung der Försterschen Musiktheorie führt.

26 Vgl. auch Thomson, *Voraussetzungen*.

Für jene auffallende Unfähigkeit der bürgerlichen Harmonielehre, der Musiktheorie des 18. Jahrhundert angemessen zu begegnen, ist vor allem ein grundlegend anderer Theoriebegriff verantwortlich: Weber überträgt auf die Musiktheorie ein Verständnis von Wissenschaft, das ihm aus seinem eigenen Universitätsstudium vertraut war: Es geht ihm in seiner Theorie um eine »strenge« Wissenschaftlichkeit, die ihm in den »leidigen Generalbaßschulen« fehlt.²⁷ Zwar betont er, dass es ihm nicht um »ein System im philosophisch-wissenschaftlichen Sinne des Wortes« ginge, aber seine Theorie will genau diesen Anspruch erfüllen.²⁸ Sein grundlegendes Vorgehen dabei ist der »rationelle Weg«, sind logische Ableitung und »Folgleichheit« (Analogie).²⁹ Mechanistisch werden Stufen- und Umkehrungsprinzip durchdekliniert und alle kombinatorischen Möglichkeitsräume erkundet.³⁰ Überhaupt überzieht Weber die klassische, gleichsam gewachsene Musiktheorie mit einer regelrechten Klassifizierungs- und Ordnungsbessenheit: Es entsteht so schließlich ein Zerrbild des musiktheoretischen Denkens des 18. Jahrhunderts.

Das fruchtbarste Erbe, das Weber seinen Nachfolgern hinterlassen hat, ist die berühmte »Tabelle aller eigenthümlichen Harmonien«, also der systematische Terzenbau aller Drei- und Vierklänge auf allen Stufen der Skala (Abb. 2). Die Webersche Ordnung der »Haupt- und Neben-Dreiklänge und Vierklänge« wird zum direkten Ausgangspunkt der Harmonielehretradition des 19. Jahrhunderts, sie ist der Ausgangspunkt der modernen »Stufentheorie«, die in der Folge übernommen worden ist wie ein Naturgesetz, das man nicht hinterfragen kann.³¹

Weber ist aber keineswegs der Erfinder der sogenannten »Stufentheorie«³², seine Lehre von den »eigenthümlichen Harmonien« stellt vielmehr eine Weiterentwicklung und bereits tiefgreifende Verfremdung jener »ursprünglichen« Stufentheorie dar, die ihre erste verbindliche Formulierung in deutscher Sprache in Georg Andreas Sorges *Vorgemach der musicalischen Composition* (1745–47) erfahren hat und ihren Ursprung mit großer Wahrscheinlichkeit in der Musiktheorie der norditalienischen Zarlino-Nachfolge hat. Das unmittelbare Vorbild von Webers Musiktheorie, Georg Joseph Voglers Stufentheorie, ist jedenfalls ein unmittelbares Produkt genau jener norditalienischen, musiktheoretischen Tradition.³³

27 Weber, *Versuch*, Bd. 1, S. V.

28 Ebda., S. XIII.

29 Ebda., S. 16f. Vgl. auch Holtmeier, *Weber*.

30 In diesem Denken setzt sich eigentlich nur die Tradition der *ars combinatoria* fort. Gerade die deutschen und italienischen Fundamentalbasstheorien sind nicht allein auf die Erklärung traditioneller Klänge und Klangverbindungen gerichtet, sondern in ihnen verbindet sich die Harmonielehre mit einem spekulativen Denken, dass auch die »Erfindung« neuer Klangkombinationen umfasst. Bereits Heinichen etwa stellt fest, dass man durch die »Verkehrung« »noch manchen frembden Satz finden [kann], welcher sich brauchen lässet, wofern man damit umzuspringen weiß.« (Heinichen, *Der General-Bass*, S. 255). Allerdings bestimmt die *ars combinatoria* in der Musiktheorie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts im Gegensatz zur bürgerlichen Harmonielehre niemals die grundlegende Methodik der Harmonie- und Satzlehre.

31 Auf die spezifische Rolle der Funktionstheorie kann hier nicht näher eingegangen werden. Vgl. dazu Holtmeier, *Riemann-Rezeption*.

32 Wann sich der Begriff der »Stufentheorie« eingebürgert hat, kann ich nicht mit Sicherheit sagen. Ich denke, dass er erst mit der Formulierung von Riemanns Theorie der Funktionen, gleichsam als Gegenbegriff, wirklich geläufig wurde.

33 Vgl. Holtmeier, *Harmonik / Harmonielehre* und ders., *Rameaus langer Schatten*, S. 335ff.

Tabelle aller eigenthümlichen Harmonieen einer jeden vorkommenden Tonart.

	Auf der ersten Stufe	Auf der zweiten Stufe	Auf der dritten Stufe	Auf der vierten Stufe	Auf der fünften Stufe	Auf der sechsten Stufe	Auf der siebenten St.																																								
In Dur	In C : C , C ⁷ . b , b ⁷ . e , e ⁷ . f , f ⁷ . G , G ⁷ . a , a ⁷ . h , h ⁷ .	Ces : Ces ⁷ , Ces ⁷ . des ⁷ , des ⁷ . es ⁷ , es ⁷ . Fes ⁷ , Fes ⁷ . Ges ⁷ , Ges ⁷ . as ⁷ , as ⁷ . b ⁷ , b ⁷ .	H : H ⁷ . cis ⁷ , cis ⁷ . dis ⁷ , dis ⁷ . Es ⁷ , Es ⁷ . F ⁷ , F ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ . a ⁷ , a ⁷ .	A : A ⁷ . c ⁷ . d ⁷ . Es ⁷ , Es ⁷ . F ⁷ , F ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ . a ⁷ , a ⁷ .	As : As ⁷ . b ⁷ . c ⁷ . Des ⁷ , Des ⁷ . Es ⁷ , Es ⁷ . F ⁷ , F ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ . a ⁷ , a ⁷ .	Gis : Gis ⁷ . ais ⁷ , ais ⁷ . his ⁷ , his ⁷ . Cis ⁷ , Cis ⁷ . Dis ⁷ , Dis ⁷ . eis ⁷ , eis ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ .	G : G ⁷ . a ⁷ . b ⁷ . C ⁷ , C ⁷ . D ⁷ , D ⁷ . E ⁷ , E ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ . a ⁷ , a ⁷ .	Ges : Ges ⁷ , Ges ⁷ . as ⁷ , as ⁷ . b ⁷ , b ⁷ . Ces ⁷ , Ces ⁷ . Des ⁷ , Des ⁷ . eis ⁷ , eis ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ .	F : F ⁷ . g ⁷ . a ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . H ⁷ , H ⁷ . C ⁷ , C ⁷ . D ⁷ , D ⁷ . E ⁷ , E ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ .	Fes : Fes ⁷ , Fes ⁷ . ges ⁷ , ges ⁷ . as ⁷ , as ⁷ . Des ⁷ , Des ⁷ . Es ⁷ , Es ⁷ . eis ⁷ , eis ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ .	E : E ⁷ . f ⁷ . g ⁷ . As ⁷ , As ⁷ . B ⁷ , B ⁷ . C ⁷ , C ⁷ . D ⁷ , D ⁷ . E ⁷ , E ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ .	Es : Es ⁷ , Es ⁷ . f ⁷ . g ⁷ . As ⁷ , As ⁷ . B ⁷ , B ⁷ . C ⁷ , C ⁷ . D ⁷ , D ⁷ . E ⁷ , E ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ .	D : D ⁷ . e ⁷ . f ⁷ . Cis ⁷ , Cis ⁷ . Dis ⁷ , Dis ⁷ . Eis ⁷ , Eis ⁷ . Fis ⁷ , Fis ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . h ⁷ , h ⁷ .	Des : Des ⁷ , Des ⁷ . eis ⁷ , eis ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . H ⁷ , H ⁷ . C ⁷ , C ⁷ . D ⁷ , D ⁷ . E ⁷ , E ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ .	Cis : Cis ⁷ , Cis ⁷ . dis ⁷ , dis ⁷ . eis ⁷ , eis ⁷ . Fis ⁷ , Fis ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . H ⁷ , H ⁷ . C ⁷ , C ⁷ . D ⁷ , D ⁷ . E ⁷ , E ⁷ . fis ⁷ , fis ⁷ .		als I , I ⁷ .	II , II ⁷ .	III , III ⁷ .	IV , IV ⁷ .	V , V ⁷ .	VI , VI ⁷ .	VII , VII ⁷ .	In Moll	In c : c , - . b ⁷ , b ⁷ . - , - . f , f ⁷ . G , G ⁷ . As ⁷ , As ⁷ . h , - .	h : h , - . cis ⁷ , cis ⁷ . - , - . e ⁷ , e ⁷ . Fis ⁷ , Fis ⁷ . G , G ⁷ . a ⁷ , - .	b : b , - . c ⁷ . - , - . es ⁷ , es ⁷ . F ⁷ , F ⁷ . Ges ⁷ , Ges ⁷ . as ⁷ , - .	ais : ais ⁷ , - . his ⁷ , his ⁷ . - , - . dis ⁷ , dis ⁷ . Cis ⁷ , Cis ⁷ . Fis ⁷ , Fis ⁷ . ais ⁷ , - .	a : a , - . b ⁷ . - , - . d ⁷ . - , - . E ⁷ , E ⁷ . F ⁷ , F ⁷ . g ⁷ , - .	as : as ⁷ , - . b ⁷ . - , - . des ⁷ , des ⁷ . Es ⁷ , Es ⁷ . Fes ⁷ , Fes ⁷ . g ⁷ , - .	gis : gis ⁷ , - . ais ⁷ , ais ⁷ . - , - . cis ⁷ , cis ⁷ . Dis ⁷ , Dis ⁷ . E ⁷ , E ⁷ . fis ⁷ , - .	g : g , - . a ⁷ . - , - . c ⁷ . - , - . D ⁷ , D ⁷ . Es ⁷ , Es ⁷ . fis ⁷ , - .	fis : fis ⁷ , - . ais ⁷ , ais ⁷ . - , - . h ⁷ , h ⁷ . Cis ⁷ , Cis ⁷ . D ⁷ , D ⁷ . E ⁷ , E ⁷ .	f : f , - . g ⁷ . - , - . b ⁷ . - , - . C ⁷ , C ⁷ . Des ⁷ , Des ⁷ . e ⁷ , - .	e : e , - . fis ⁷ , fis ⁷ . - , - . a ⁷ . - , - . H ⁷ , H ⁷ . C ⁷ , C ⁷ . dis ⁷ , - .	es : es ⁷ , - . f ⁷ . - , - . as ⁷ , as ⁷ . B ⁷ , B ⁷ . Ces ⁷ , Ces ⁷ . b ⁷ , - .	dis : dis ⁷ , - . cis ⁷ , cis ⁷ . - , - . gis ⁷ , gis ⁷ . As ⁷ , As ⁷ . H ⁷ , H ⁷ . cis ⁷ , - .	d : d , - . e ⁷ . - , - . g ⁷ . - , - . A ⁷ , A ⁷ . B ⁷ , B ⁷ . cis ⁷ , - .	cis : cis ⁷ , - . dis ⁷ , dis ⁷ . - , - . fis ⁷ , fis ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . H ⁷ , H ⁷ . b ⁷ , - .		als I , - .	II , II ⁷ .	III , III ⁷ .	IV , IV ⁷ .	V , V ⁷ .	VI , VI ⁷ .	VII , VII ⁷ .
		als I , I ⁷ .	II , II ⁷ .	III , III ⁷ .	IV , IV ⁷ .	V , V ⁷ .	VI , VI ⁷ .	VII , VII ⁷ .																																							
	In Moll	In c : c , - . b ⁷ , b ⁷ . - , - . f , f ⁷ . G , G ⁷ . As ⁷ , As ⁷ . h , - .	h : h , - . cis ⁷ , cis ⁷ . - , - . e ⁷ , e ⁷ . Fis ⁷ , Fis ⁷ . G , G ⁷ . a ⁷ , - .	b : b , - . c ⁷ . - , - . es ⁷ , es ⁷ . F ⁷ , F ⁷ . Ges ⁷ , Ges ⁷ . as ⁷ , - .	ais : ais ⁷ , - . his ⁷ , his ⁷ . - , - . dis ⁷ , dis ⁷ . Cis ⁷ , Cis ⁷ . Fis ⁷ , Fis ⁷ . ais ⁷ , - .	a : a , - . b ⁷ . - , - . d ⁷ . - , - . E ⁷ , E ⁷ . F ⁷ , F ⁷ . g ⁷ , - .	as : as ⁷ , - . b ⁷ . - , - . des ⁷ , des ⁷ . Es ⁷ , Es ⁷ . Fes ⁷ , Fes ⁷ . g ⁷ , - .	gis : gis ⁷ , - . ais ⁷ , ais ⁷ . - , - . cis ⁷ , cis ⁷ . Dis ⁷ , Dis ⁷ . E ⁷ , E ⁷ . fis ⁷ , - .	g : g , - . a ⁷ . - , - . c ⁷ . - , - . D ⁷ , D ⁷ . Es ⁷ , Es ⁷ . fis ⁷ , - .	fis : fis ⁷ , - . ais ⁷ , ais ⁷ . - , - . h ⁷ , h ⁷ . Cis ⁷ , Cis ⁷ . D ⁷ , D ⁷ . E ⁷ , E ⁷ .	f : f , - . g ⁷ . - , - . b ⁷ . - , - . C ⁷ , C ⁷ . Des ⁷ , Des ⁷ . e ⁷ , - .	e : e , - . fis ⁷ , fis ⁷ . - , - . a ⁷ . - , - . H ⁷ , H ⁷ . C ⁷ , C ⁷ . dis ⁷ , - .	es : es ⁷ , - . f ⁷ . - , - . as ⁷ , as ⁷ . B ⁷ , B ⁷ . Ces ⁷ , Ces ⁷ . b ⁷ , - .	dis : dis ⁷ , - . cis ⁷ , cis ⁷ . - , - . gis ⁷ , gis ⁷ . As ⁷ , As ⁷ . H ⁷ , H ⁷ . cis ⁷ , - .	d : d , - . e ⁷ . - , - . g ⁷ . - , - . A ⁷ , A ⁷ . B ⁷ , B ⁷ . cis ⁷ , - .	cis : cis ⁷ , - . dis ⁷ , dis ⁷ . - , - . fis ⁷ , fis ⁷ . G ⁷ , G ⁷ . H ⁷ , H ⁷ . b ⁷ , - .		als I , - .	II , II ⁷ .	III , III ⁷ .	IV , IV ⁷ .	V , V ⁷ .	VI , VI ⁷ .		VII , VII ⁷ .																						
			als I , - .	II , II ⁷ .	III , III ⁷ .	IV , IV ⁷ .	V , V ⁷ .	VI , VI ⁷ .	VII , VII ⁷ .																																						

Abbildung 2: Gottfried Weber, Tabelle aller eigenthümlichen Harmonien einer jeden vorkommenden Tonart (*Versuch*, Bd. 2, nach S. 42).

Entscheidend ist die grundlegende »systematische« Umformung, die die »Stufentheorie« in Webers Neufassung findet und die hier nur in ihren allgemeinen Konsequenzen dargestellt werden kann. Obwohl die italienische und deutsche Stufentheorie ganz im Gegensatz zu Rameaus *Basse fondamentale* von jeher ein ausgeprägtes spekulatives Moment enthält³⁴, bleibt sie im Kern ebenso wie diese eine *praktische Kompositionslehre*, die direkt auf einen bestimmten Stil, eine bestimmte Satztechnik und ein bestimmtes tradiertes Repertoire bezogen ist.³⁵ Dabei zielt die Lehre der leiter-eigenen Klänge in der frühen Stufentheorie vor allem auf einen bestimmten Akkord- und Dissonanzbegriff. Niemals aber wird dort über die Verknüpfung von Stufen im Sinne der Rameauschen *Basse fondamentale* gesprochen, die auf einer gleichsam tiefer liegenden Ebene die harmonische Progression der *Basse continue* bestimmt. Harmonische Prozessualität wird hier vielmehr durch eine entwickelte und in sich differenzierte Dissonanz- und Kadenzlehre gleichsam »an der Oberfläche« geregelt.³⁶

34 Vgl. ebda., S. 171f. und Anm. 26.

35 Rameaus Musiktheorie wird im Allgemeinen zu einseitig, d.h. im Sinne der bürgerlichen Harmonielehre des 19. und 20. Jahrhunderts gelesen. Ihr eigentlicher praktischer Ursprung ist dadurch fast vollständig in den Hintergrund geraten (vgl. das Kapitel *Reconstructing the Clermont Notes* in Holtmeier, *Rameaus langer Schatten*, S. 15–114).

36 Vgl. hierzu das Kapitel über die Resolutions-Lehre in ebda., S. 281ff.

Weber aber verbindet die Lehre von den leitereigenen Klängen mit einer simplen und mechanistischen Lehre von den Fundamentschritten, die nur wenig mit Rameaus *basse fondamentale* und auch nur wenig mit Johann Philipp Kirnbergers *Grundbass* zu tun hat, den er vehement ablehnt. Als Antwort auf den vermeintlichen Zwangscharakter von Kirnbergers Progressionslehre präsentiert er eine logische Auflistung aller 6616 »Harmonieenschritte« zwischen sämtlichen Stammakkorden, die er dann im selben Geiste weiter zu klassifizieren sucht.³⁷ In einem ähnlichen klassifikatorischen Sinne weitet er anschließend auch den Begriff der Kadenz aus: In Webers Neuformulierung der Stufentheorie geht deren satztechnischer Ursprung somit vollständig verloren. Eine differenzierte Dissonanz- und Satzlehre, die immer auf die musikalische Praxis bezogen ist, wird auf ein mechanistisches Additionsverfahren reduziert und dadurch in eine gänzlich abstrakte und staubtrockene Ableitungstheorie verwandelt.

Überhaupt verschwindet die Instrumentalpraxis weitgehend aus Webers Musiktheorie. Schon äußerlich lässt sich das leicht erkennen: An die Stelle der zahlreichen Generalbass- und Partimento-Übungen sind lange und wortreiche, nur von wenigen Notenbeispielen durchbrochene Beschreibungen getreten, die ihren Gegenstand in unzählige Kategorien und Unterkategorien zergliedern. Webers Musiktheorie wird unübersichtlich vor allem dadurch, dass sie in ihrer Systematisierungswut einfache praktische satztechnische Vorgänge verkompliziert, während sie zugleich komplexe musiktheoretische Vorgänge mit Hilfe einer mechanistischen und im Kern simplizistischen Ableitungslogik zu erklären sucht.

Die klassifikatorische und mechanistische Ausrichtung bleibt der Harmonielehre des 19. Jahrhunderts auch dann noch erhalten, wenn sie eine grundsätzlich praktische, satztechnische Ausrichtung hat, wie etwa die einflussreichen Harmonielehren Simon Sechters oder Ernst Friedrich Richters.³⁸ Deren für ihre Zeit beispielloser Erfolg gründet auch darin, dass sie einen neuen Typus von Lehrbuch für eine neue Art von institutioneller Lehre darstellen: Das Leipziger Konservatorium, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum dominierenden Modell der europäischen professionellen Musikausbildung wurde und für das Ernst Friedrich Richter seine *Harmonielehre* verfasste, unterscheidet sich grundlegend von den italienischen Konservatorien des 16., 17. und 18. Jahrhunderts: »Musiktheorie« bezeichnet hier nicht mehr *den* zentralen Bezugspunkt aller musikalischen Studiengänge, nicht länger jenes Grundlagenfach, das sämtliche »Spezialdisziplinen« miteinander verbindet, sondern Musiktheorie ist hier bereits zu einem »Beifach« geworden, das das eigentliche Musikstudium lediglich begleitet. Allein sein Umfang innerhalb des Curriculums ist im Vergleich zur italienischen Konservatoriumsausbildung des 18. Jahrhunderts erheblich zusammengeschrumpft. »Musiktheorie« wird nicht mehr im Einzelunter-

37 Weber, *Versuch*, Bd. 2, S. 173–259. Marx kritisiert, Weber habe »eine Reihe Akkorde mechanisch an einander« gestellt, »wie sie sich zufällig in der Tonleiter nebeneinander finden«, und habe dadurch die »natürliche und wissenschaftliche Grundlage verloren« (Marx, *Allgemeine Musiklehre*, S. 216). Die »Grundsätze« der Klangverbindung, die Marx dem entgegensetzt, gelangen allerdings nicht weniger mechanisch zur Anwendung als die Weberschen.

38 Vgl. Holtmeier, *Stufen und Funktionen*.

richt am Klavier vermittelt, sondern im Gruppenunterricht.³⁹ Entscheidend ist dabei, dass als Folge jener Abgrenzung der bürgerlichen, »wissenschaftlichen« Musiktheorie von der »leidigen Generalbasslehre« auch die zentrale Stellung des Klaviers bzw. des Tasteninstrumentes innerhalb der musikalischen Ausbildung verloren geht: Mittelpunkt des Theorieunterrichts ist von nun an nicht mehr das Instrument, sondern die Tafel.

Ob Sänger, Instrumentalist oder Komponist: Die allgemeinen Grundlagen des musikalischen Handwerks wurden in der Ausbildung des 18. Jahrhunderts immer am Instrument gelehrt und gelernt: Erst im praktischen Nachvollzug – und das meint hier: im *kelingenden* Nachvollzug – eignete man sich neue Inhalte an. An der modernen bürgerlichen Harmonielehre lässt sich der umfassende Prozess der Verschriftlichung, den die musikalische Ausbildung (und insbesondere die Musiktheorie im 19. und 20. Jahrhundert) durchläuft, exemplarisch festmachen. Es scheint mir, als mache diese fortschreitende Entfernung und schließliche Entfremdung von der Instrumentalpraxis den entscheidenden Unterschied zur »Musiktheorie« des 18. Jahrhunderts aus.⁴⁰

Dieser grundlegende Wandel innerhalb der professionellen Musikausbildung geht zwangsläufig einher mit dem schleichenden Niedergang der Improvisation: Die im 18. Jahrhundert noch ganz selbstverständlich vorausgesetzte Fähigkeit eines Musikers, »extemporieren« zu können, verliert im Verlauf des 19. Jahrhunderts stetig an Bedeutung.⁴¹ An die Stelle des Instrumentalspiels und der Lehre der Improvisation tritt im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zunehmend die musikalische Analyse: Sie ist

39 Auch hier wird eine allgemeine Entwicklung beschrieben, die es im Einzelnen zu differenzieren gälte. Marx schildert den Gruppenunterricht, den er an der Vorläuferinstitution des späteren Sternschen Konservatoriums zwischen 1850 und 1856 gegeben hat: »Ich habe im berliner Konservatorium den ersten Kursus (Melodie Harmonik Liedsatz Choral) mit 14 und 16 Schülern, den zweiten (Figuration Fuge kleine Rondoform) mit 7 und 9 Schülern, die großen Aufgaben mit 4 und 6 Schülern durchführen können, und würde die Hilfsmittel für noch mehr gefunden haben.« (Marx, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, S. 565.) In Marx' Beschreibung zeigt sich die generelle Tendenz, den Theorieunterricht an den modernen deutschen Konservatorien nach dem Modell der universitären Vorlesungen und Seminare zu gestalten. Gerade an der Entwicklung des Sternschen Konservatoriums zeigt sich, wie der Umfang des musiktheoretischen Unterrichts immer weiter abnimmt: Das zahlenmäßige Verhältnis von Instrumentallehrern und Musiktheoretikern ist 1850 bei Eröffnung des Konservatoriums fast paritätisch, knapp 60 Jahre später werden die über 1000 Studenten von 56 Dozenten für Klavier, 17 Dozenten für Violine, 15 Dozenten für Gesang und knapp 30 weiteren Dozenten unterrichtet. Der Theorieunterricht für sämtliche Studenten muss von ca. 6 Dozenten übernommen werden (Klatte/Misch, *Das Sternsche Konservatorium*, S. 54 ff.).

40 Die parallele Entwicklung dazu ist, dass die Musiktheorie seit dem 19. Jahrhundert immer mehr aus dem Instrumental- und Gesangsunterricht verschwindet.

41 Das langsame Verschwinden der Improvisation ist ein Prozess, der noch nicht in seinen Einzelheiten erforscht ist, der in der deutschen Konservatoriumsusbildung aber bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts sehr weit fortgeschritten ist und mit dem ersten Weltkrieg dann vollständig abgeschlossen zu sein scheint: Spätestens zu diesem Zeitpunkt gehört die Fähigkeit zur Improvisation nicht mehr zum Handwerk eines »klassischen« Musikers. Nur in Nischen wie der Kirchenmusik kann sie »überwintern«. In der von der katholischen Kirche dominierten Ausbildung in Wien bzw. in ganz Österreich scheint sich die alte instrumentalpraktische Theorieausbildung noch länger gehalten zu haben, vor allem in der »Normalschule für Präparanden« (vgl. Thomson, *Voraussetzungen*, S. 38). An den neu entstehenden Konservatorien allerdings ist dann die gleiche Reduzierung auf einen Nebenfachstatus und die Entwicklung hin zum Gruppenunterricht zu beobachten (ebda., S. 42ff.).

die neue Königsdisziplin der bürgerlichen Harmonielehre.⁴² »Neu« ist dabei nicht die Tatsache an sich, dass überhaupt Werke analysiert worden wären, denn das Studium von Muster-Kompositionen war von jeher zentraler Bestandteil der musikalischen Ausbildung, sondern jene spezifische Haltung dem kanonisierten »Meisterwerk« gegenüber, die diese bürgerliche Analyse voraussetzt. Der polemische und nicht selten moralisierende Tonfall, der die bürgerliche Harmonielehre kennzeichnet, resultiert unmittelbar aus der Genieästhetik und der romantischen Kunstreligion: »Verehere die Meister!« ist die mit erhobenem Zeigefinger vorgetragene Botschaft. Die bürgerliche Harmonielehre reflektiert jene allgemeinen ästhetischen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen, die man gemeinhin mit den Schlagworten des Historismus und des Nationalismus beschreibt, in deren Verlauf sich auch der Kanon an sanktionierten, nationalen künstlerischen »Meisterwerken« herausbildet. Die moderne Harmonielehre konnte sich auch deshalb etablieren, weil sie eine Theorie anbot, die die quasireligiöse Vereherung der »Meisterwerke« geradezu beförderte: Zwischen ihrer meist simplen und abstrakten theoretischen Ableitungslogik »à la portée de tout le monde« und dem kompositorischen »Meisterwerk« tat sich schnell eine gewaltige Kluft auf, die meist dazu diente, die Begrenztheit und Trockenheit aller »Schul-Theorie« aufzuzeigen und auf jenen Bereich jenseits alles Handwerklichen, Lehrbaren und Rationalen zu verweisen, in dem die Kunst eigentlich zu Hause ist: Der Übergang vom hyperrationalistischen »System« zum individuellen Meisterwerk bleibt in der gesamten Harmonielehretradition ein irrationaler, »magischer« Moment: Nur das inspirierte Genie kann ihn vollziehen.

Die »mechanistische« Systematik der bürgerlichen Harmonielehre erzeugt zum einen eine autoritative Aura von Komplexität, da sie an die Stelle von historischen Konventionen (Mustern, Schemata, Pattern, Topoi etc.) eine »ungeschichtliche«, systematische Ableitungslogik setzt und damit einen schier grenzenlosen Raum von Kombinationsmöglichkeiten eröffnet. Zum anderen operiert sie mit nur wenigen und relativ simplen Grundelementen, sodass es möglich wurde, sich fast voraussetzungslos mit Musiktheorie auseinanderzusetzen: Der »Generalbass«, dessen Praxis gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch zu einer regelrechten Mode unter den »Kennern und Liebhabern« geworden war, setzte demgegenüber immer eine zeitaufwendige und trainingsintensive Instrumentalpraxis voraus. Das Nebeneinander von basispädagogischer Simplizität und abstrakter Komplexität ist ein Signum der gesamten Harmonielehre-Tradition und stellt einen ihrer zentralen Problempunkte dar.

Michael Spitzer hat dieses Nebeneinander thematisiert und als Grundvoraussetzung der Marxschen Pädagogik gedeutet: »The Lehre's [Marx' Kompositionslehre] greatest significance lies in reconciling two essentially distinct traditions of music pedagogy. These two traditions pull in opposite directions, and I call them, respectively, the ›child-oriented‹ and the ›adult-oriented‹.«⁴³ Es

42 Auch das ist ein Prozess, der erst mit den reformpädagogischen Bewegungen des frühen 20. Jahrhunderts endgültig abgeschlossen ist (vgl. Diergarten, *Riemann-Rezeption und Reformpädagogik*). Analyse beherrscht die Lehrbücher Webers und Marx noch eher in einem indirekten Sinne: Das Meisterwerk bildet den eigentlichen Bezugspunkt der gesamten Lehre. In diesem Zusammenhang ist auch die Etablierung des neuen Fachs »Formenlehre«, gerade in Marx' Musiktheorie, zu nennen: »Formenlehre« ist die originäre Disziplin der bürgerlichen Harmonielehre-Tradition.

43 Spitzer, *Marx's Lehre*, S. 493.

ist Spitzers Verdienst, Marx' Musiktheorie in erster Linie als einen Beitrag zur Musikpädagogik interpretiert und damit den wohl zentralen Aspekt seines Werks herausgearbeitet zu haben. Das grundlegende Problem ist aber, dass Spitzer Marx' Methode insgesamt doch zu unkritisch auf Grundlage von Marx' Texten allein rekonstruiert und beurteilt. Es erscheint mir aber eine Grundvoraussetzung einer kritischen Auseinandersetzung mit Marx' Pädagogik zu sein, vorab auch die eigentliche Wirkungsgeschichte bzw. die konkreten historischen Bedingungen dieser Methode aufzuarbeiten. Denn dass Marx mit seiner Methode und als Pädagoge tatsächlich erfolgreich war, steht keineswegs fest. Im Gegenteil deutet vieles darauf hin, dass Marx als Pädagoge an fast allen Institutionen, an denen er tätig war, gescheitert ist: Vor allem gilt das im Zusammenhang mit den höheren Ansprüchen der Ausbildung professioneller Musiker, so etwa am Sternschen Konservatorium. Dort scheint die Form der »akademischen Vorlesung«, die Marx an der Berliner Universität eingeführt hatte und die seinen Unterricht insgesamt bestimmt haben muss, nicht wirklich die Bedürfnisse befriedigt und den Ansprüchen genügt zu haben. Vor allem die Praxisferne von Marx' vorlesungsartigem, »frontalem« Unterricht scheint der Grund dafür gewesen sein, dass er 1857 als Theorielehrer durch den »praktischen« Musiker Carl Friedrich Weitzmann ersetzt wurde. Der über die Berliner Musikszene bestens informierte Eitner fällt jedenfalls ein vernichtendes Urteil über den Lehrer Marx, das mir allerdings nicht ganz frei von persönlichen Aversionen zu sein scheint.⁴⁴ Hans von Bülow, der Marx als Autor und Wissenschaftler durchaus zu schätzen wusste, unterstützte als Lehrender am Sternschen Konservatorium dessen Ablösung. Nach der Einführung Weitzmanns schrieb er an Franz Liszt: »Du six à sept nous assistions à une lecture très intéressante de Weitzmann sur l'histoire de la musique, lecture aussi riche en matériaux que celles de Marx l'étaient en »Schwabelndunst.«⁴⁵

Spitzers Behauptung, »[t]aken as a teacher Marx ist »sinnliche« [sic!] (empirical); as a theorist, he is »geistig« (idealist)«⁴⁶, jedenfalls ist bezogen auf die tatsächliche Marxsche Lehrtätigkeit nicht zu halten. Ich halte es generell für gefährlich, die Marxsche Methode so gänzlich von der tatsächlichen pädagogischen Tätigkeit abzulösen, denn mir scheint sein pädagogisches Scheitern in der Methode selbst begründet zu sein.

Auf die Marxsche Art lernt eben niemand so leicht das Komponieren, allen gebetsmühlenartig wiederholten Beschwörungen zum Trotz: Zwischen Marx' pädagogisierender Prosa und seiner praktischen Methode klafft bereits jene Kluft, die so charakteristisch für die gesamte bürgerliche Harmonielehretradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist. Mag Marx sich auch Adolph Diesterwegs Forderung: »Gehe vom Anschaulichen aus und schreite von da zum Begrifflichen fort, vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Konkreten zum Abstrakten, nicht umgekehrt« zum Leitspruch erwählt haben⁴⁷: In seinem vorlesungsartigen Großgruppenunterricht, aus dem die Instrumentalpraxis weitgehend verbannt ist und auf den seine Kompositionslehre zugeschnitten ist, scheint er es nicht vermocht zu haben, seine eigenen Ansprüche einzulösen.

Wenn aber die Methode selbst, und damit ihre Inhalte *und* ihre Praktikabilität nicht Gegenstand einer kritischen Auseinandersetzung sind, dann droht die Verortung der Marxschen Methode innerhalb des pädagogischen Diskurses der Zeit genau zu jenem »figurative window-dressing« zu werden, das Spitzer an Lotte Thalers Organismusbegriff zu Recht kritisiert.⁴⁸

Die Harmonielehre-Tradition stellt sich uneingeschränkt in den Dienst des »Meisterwerks«, indem sie die analytischen Mittel zur Verfügung stellt, die eine Annäherung herstellen sollen. Da sie sich aber so mit unzureichenden Mitteln den Meisterwerken nähert, lässt sie den Kontrast zwischen den eigenen analytischen (und praktischen) Bemühungen umso deutlicher spüren und befördert erst jene Distanz,

44 Eitner, *Marx*.

45 Liszt / Bülow, *Briefwechsel*, S. 214.

46 Spitzer, *Marx's Lehre*, S. 495.

47 Ebda., S. 497f. (Anm. 43).

48 Ebda., S. 495 (Anm. 28).

die sie zu überwinden vorgibt: Was bleibt, ist die ehrfürchtige Bewunderung des Kunstwerks.

Es ist mir bewusst, dass ich hier ein sehr generalisierendes und extrem vereinfachendes Bild der historischen Entwicklung zeichne, das wesentliche, auch gegenläufige Entwicklungen des 19. Jahrhunderts, vor allem aber wichtige historische, regionale und inhaltliche Differenzierungen außer Acht lässt. Es geht mir aber darum, den wesentlichen Unterschied zwischen dem regelpoetischen Kunstbegriff des 18. Jahrhunderts, in dem ein wesentlicher Teil des »Musikmachens« als Arbeit mit erlernbaren »Fällen« (Schemata) betrachtet wird, und jenem genieästhetischen Kunstbegriff, der sich in der modernen Harmonielehre niedergeschlagen hat, überdeutlich herauszustellen: Aufgrund seiner umfassenden Ausbildung begegnete der ausübende Musiker des 18. Jahrhunderts einem Komponisten und seiner Komposition gewissermaßen auf gleicher Augenhöhe: Auch ein »professioneller« Streicher war in der Lage eine Triosonate zu verfassen, jeder Organist war zugleich Komponist und Improvisator.⁴⁹ Auch der musikalische Dilettant des 18. Jahrhunderts verfügte im Allgemeinen über die praktischen Grundlagen jener umfassenden Musikausbildung. Kompositionen und auch Improvisationen bewertete jemand, der so ausgebildet worden war, auf einer anderen Grundlage als der typische Instrumentalist und auch anders als der bürgerliche Musikliebhaber in einer Zeit, in der sich die Arbeitsteiligkeit in der Musik bereits weitgehend durchgesetzt hatte. Die Distanz, die diese unterschiedlichen Musiker-Typen und diese unterschiedlichen musikalischen Herangehensweisen voneinander trennt, kann man auch heute immer wieder erfahren: Eine Modellanalyse im Sinne des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts wird von jenen, die im Geiste der bürgerlichen Harmonielehre musikalisch erzogen wurden, zuerst immer als eine Entzauberung des Meisterwerks empfunden, da sie das Konventionelle und Handwerkliche, also als das, was jenseits des individuell Kompositorischen liegt, so überdeutlich nach außen kehrt. Tatsächlich holt eine an der Regelpoetik des 18. Jahrhunderts ausgerichtete Lehre sehr viele Aspekte einer Komposition in den Bereich des Technischen und Handwerklichen und musikalisch »Umgangsprachlichen« zurück, die in der Harmonielehretradition dem Bereich der individuellen Entscheidungen zugerechnet werden.⁵⁰

Die bürgerliche Harmonielehre hat die gesellschaftlichen Hierarchien und die autoritäre Arbeitsteilung des 19. Jahrhunderts vollständig verinnerlicht. Ihre generelle »Haltung« ist passiv: beobachtend, analysierend und nachvollziehend, nicht aktiv und mitvollziehend wie die Generalbasslehre des 18. Jahrhunderts. Weber und vor allem Marx wissen genau, auf welcher Stufe der Hierarchie sie stehen. Sie treten polemisch nach unten und buckeln nach oben: Wehe dem, der den Meister nicht verehrt – oder glaubt, sich ihm an die Seite stellen zu können.

49 Mir ist bewusst, dass das eine idealisierende Darstellung ist, die die Realitäten kaum wiedergibt. Dieser Musikertypus entspricht aber jenem Ideal des Neapolitanischen Musikers, der das Leitbild der Zeit war.

50 Dass der Zusammenbruch der regelpoetischen Lehre mit einer allgemeinen ästhetischen und kompositionstechnischen Entwicklung zusammenfällt, in der das »modellhafte« Komponieren zusehends problematisch wird, versteht sich von selbst.

Die bürgerliche Harmonielehre scheint in dieser zugespitzten Darstellung nicht gut wegzukommen. Aber es geht nicht darum, die eine Musiktheorie gegen die andere auszuspielen, sondern darum, fundamentale Differenzen aufzuzeigen. Denn zu oft und zu unkritisch betont die musiktheoretische Geschichtsschreibung immer noch die Kontinuität einer Entwicklung, deren qualitative Brüche herauszustellen viel eher Aufgabe aktueller Forschung wäre. Sowohl die Musiktheorie des 18. als auch die des 19. Jahrhunderts gilt es meiner Meinung nach noch stärker in ihren Eigengesetzlichkeiten und geschichtlichen Voraussetzungen darzustellen.

Die Opposition einer österreichisch-süddeutschen, katholischen, konservativen Generalbasslehre und einer protestantischen, norddeutschen, progressiven Harmonielehre, die sich in der Geschichtsschreibung festgesetzt hat, verschleiert und verunklart mehr, als dass sie irgend etwas erklärte: Im Unterricht Carl Friedrich Zelters, Daniel Gottlob Türks, Bernhard Kleins und Siegfried Dehns – um nur einige der bedeutenden norddeutschen Kompositionslehrer zu nennen – behauptet sich der Generalbass ungebrochen, während in der deutschsprachigen Presse schon mehrheitlich dessen Untergang beschrieben und gefeiert wird. Gustav Schilling etwa tritt als Propagandist der Generalbasslehre auf, und doch ähnelt seine eigene mit ihren wenigen und wirklich kümmerlichen Beispielen deutlich mehr den wortreichen Bleiwüsten der bürgerlichen Harmonielehre als irgendeiner »praktischen« Generalbasslehre alten Schlages.⁵¹ Sechter schließlich verteidigt im Wort (und wohl auch in der Praxis) den Generalbass, während seine Grundsätze bis in die letzte Faser seiner »Methode« hinein dem mechanistischen Analogismus der bürgerlichen Harmonielehretradition entsprechen: Bruckner wächst in der traditionsgesättigten, praktischen österreichischen Generalbasspraxis auf, in der die alte italienische Schule so deutlich fortlebt – und verliert doch sein Herz und seinen Verstand an Sechters harmonisches »Zwangssystem«⁵²: Das sind die Widersprüche und Gleichzeitigkeiten mit denen man es im 19. Jahrhundert zu tun hat und mit denen man als Historiker klar zu kommen hat.

Auch was progressiv und was konservativ ist, lässt sich so leicht nicht entscheiden: Wo hat etwa Marx, der in der Forschung so gerne als »Zukunftsmann« fungiert, jemals vergleichbar »avancierte« harmonische Verbindungen angeführt und gelehrt wie etwa Emanuel Aloys Förster in seinen Generalbassübungen⁵³ oder der vermeintlich so konservative Johann Georg Albrechtsberger in seinen *Inganni*?⁵⁴ Ist es nicht eher auffallend, dass die wortreiche Aufbruchsprosa und das Freiheitspathos, das die bürgerliche Harmonielehre kennzeichnet, in einem eklatanten Kontrast zur Biederkeit und Schlichtheit ihrer harmonischen Sprache und ihrer primitiven Satzregeln steht? Unübersehbar ist der Dilettant Träger der musiktheoretischen Fortschrittspropaganda im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Die bürgerlichen Liebhaber sind es, die lauthals gegen die Generalbasslehre zu Felde ziehen, nicht aber die Mehrheit der ausübenden, professionellen Musiker. Ein Blick in die Zeitschriften der

51 Schilling, *Generalbasslehre*.

52 Holtmeier, *Sechter*, Sp. 500. Vgl. dazu den Beitrag von Florian Edler, *Anton Bruckner und Simon Sechter* im vorliegenden Band, S. 101–118.

53 Förster, *Practische Beyspiele*.

54 Albrechtsberger, *Inganni*.

Zeit kann leicht darüber hinwegtäuschen: Denn deren Herausgeber und Autoren sind eben meist selbst unter die Liebhaber zu rechnen.

Wesentlicher als die Frage nach Progressivität und Konservatismus ist die, ob man es mit einem Fachmann oder mit einem passionierten Liebhaber zu tun hat: Weber und Förster lassen sich schon deshalb nicht miteinander vergleichen, weil der eine fast zehn Jahre lange eine traditionelle »Ausbildung« mit einem gewachsenen und in sich differenzierten Curriculum durchlaufen hat, das dann in der eigenen Lehre tradiert und weiterentwickelt wird, während Weber sich seine Kompositionslehre eben selbst »macht«, so wie er sich auch das Komponieren weitgehend selbst beigebracht hat. Das erhebt *per se* weder Förster, noch erniedrigt es Weber: Diese allgemeinen Voraussetzungen geben uns aber Hinweise darauf, wie wir die Quellen sinnvoll befragen können. An Försters Schriften können wir ablesen, wie innerhalb einer bestimmten Zeit und Region Komponieren bzw. ein musikalische Handwerk gelehrt wurde: Marx' und Webers Kompositionslehren sagen uns – neben vielen anderen Dingen – vor allem, wie sich der passionierte bürgerliche Liebhaber das Komponieren vorstellte.

Ich möchte den Begriff des Dilettanten hier aber keineswegs in einem ausschließlich polemischen Sinne verstanden wissen, sondern ebenso im umfassenden, positiv besetzten des 18. Jahrhunderts: Die Musiktheorie gerät im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert tatsächlich in die Hände des bürgerlichen Liebhabers. Sie erfährt in der Folge eine »Re-Professionalisierung« innerhalb eines gänzlich neuen gesellschaftlichen und ästhetischen Kontextes: Der Dilettant des 18. Jahrhundert wird quasi schleichend zum neuen Professionellen des 19. Jahrhunderts. Die »bürgerliche« Aura der Musiktheorie des 19. Jahrhundert entsteht vor allem dadurch, dass die Handwerkslehre der Spezialisten in den breiten Bildungsdiskurs des 18. Jahrhunderts hineingezogen wird. Die wirkungsmächtigen Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts sind jene, die eine »interdisziplinäre« Brücke zu den dominanten Wissenschaftsdiskursen des 19. Jahrhunderts bauen können. Musiktheoretische Professionalität zeigt sich nun gerade in der Fähigkeit, die engen Grenzen eines fachspezifischen Diskurses zu überschreiten: Dass eine gewachsene, hoch entwickelte musiktheoretische und musikpädagogische Tradition dabei langsam abstirbt, ist die Kehrseite dieser Entwicklung.

Mit der mechanistischen Ableitungslogik Webers entfernt sich die praktische Musiktheorie von der Kompositionslehre so weit wie nie zuvor in ihrer Geschichte. Ihr wächst dadurch aber auch eine ungeahnte Eigenständigkeit und ein utopisches Potential zu. Man verkennt die bürgerliche Harmonielehre Webers und Marx', wenn man sie im Kern als eine Musiktheorie begreift, die uns analytische Wege eröffnet, Werke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts gleichsam »authentischer« zu begreifen und zu beschreiben. Ihre wahre Bedeutung liegt meiner Meinung nach vielmehr in der radikalen, »neuen« Art, das musikalische Material zu denken: Webers »mathematisch« strenge Entwicklung des Tonraums ist bereits Ausdruck jener Erkundung eines »combinatorial space«⁵⁵, dem sich das musiktheoretische Denken des 19. Jahrhunderts verschrieben hat. Am Ende dieser Entwicklung steht Schönberg. Bei ihm ist die *Harmonielehre* tatsächlich zu einer *Kompositionslehre* geworden, zu

55 Nolan, *Combinatorial Space*.

einer »Materiallehre« im Sinne der musikalischen Moderne des 20. Jahrhunderts. Aus ihr geht – fast möchte man sagen: zwangsläufig – die »Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« hervor.

Literatur

- Albrechtsberger, Johann Georg: *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst*, hrsg. von Ignaz Ritter von Seyfried, 3 Bde., Wien: Strauss 1826.
- *Inganni = Trug-Schlüsse. Per l'organo o pianoforte*, Wien: Cappi [o.J.].
- Cherubini, Luigi: *Marches d'harmonie*, Paris: Heugel 1847.
- Choron, Alexandre-Étienne: *Principes de composition des écoles d'Italie*, 3 Bde., Paris: Leduc 1808.
- Diergarten, Felix: *Riemann-Rezeption und Reformpädagogik. Der Musiktheoretiker Johannes Schreyer*, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen. Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie 10.–12. Oktober 2003, Musik-Akademie der Stadt Basel*, hrsg. von Angelika Moths, Markus Jans, John McKeown und Balz Trümpy, Bern: Lang 2009, S. 149–159.
- Eitner, Robert: *Marx, Adolf Bernhard*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 20 (1884), S. 533–539; http://www.deutsche-biographie.de/artikelADB_pnd119065290.html.
- Förster, Emanuel Aloys: *Practische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung des Generalbasses, 3 Abtheilungen*, Wien: Artaria 1818.
- Heinichen, Johann David: *Der General-Bass in der Composition*, Dresden 1728.
- Holtmeier, Ludwig / Diergarten, Felix: *Partimento*, in: *MGG2, Supplement* (2008), Sp. 653–659.
- Holtmeier, Ludwig: *Gedanken zur praktischen Harmonielehre im 19. Jahrhundert*, in: *Musiktheorie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, S. 224–229.
- *Grundzüge der Riemann-Rezeption*, in: *Musiktheorie* (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, S. 230–262.
- *Sechter, Simon*, in: *MGG2, Personenteil*, Bd. 15 (2006), Sp. 497–500.
- *Weber, Gottfried*, in: *MGG2, Personenteil*, Bd. 17 (2007), Sp. 574–577.
- *Heinichen, Rameau and the Italian Thorongbass Tradition. Concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave*, in: *Journal of Music Theory* 51/1 (2007), S. 5–49.
- *Harmonik / Harmonielehre*, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 6), hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Heinz von Loesch, Günter Rötter und Christian Utz, Laaber: Laaber 2010, S. 166–169.
- *Rameaus langer Schatten. Studien zur deutschen Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Dissertation, Technische Universität Berlin 2010, Publikation in Vorbereitung.
- Jacobi, Erwin: *Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau*, Baden-Baden: Koerner 1971.
- Klatte, Wilhelm / Misch, Ludwig: *Das Sternsche Konservatorium der Musik zu Berlin. Festschrift zum 75jährigen Jubiläum*, Berlin 1925.
- Liszt, Franz / Bülow, Hans von: *Briefwechsel*, hrsg. von La Mara, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1898.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*, Berlin: Johann Jacob Schützens Witwe 1755.
- Marx, Adolf Bernhard: *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1841.
- *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1855.
- *Erinnerungen aus meinem Leben*, 2 Bde., Berlin: Jahnke 1865.
- *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1857.
- Nolan, Catherine: *Combinatorial Space in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music Theory*, in: *Music Theory Spectrum* 25/2 (2003), S. 205–241.
- Saslaw, Janna: *Neuer Wein in alten Schläuchen? Emanuel Aloys Förster und der klassische Stil*, in: *Musiktheorie* 23/4 (2008), S. 333–345.
- Schilling, Gustav: *Allgemeine Generalbasslehre*, Darmstadt: Pabst 1839.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition 1966.
- Spitzer, Michael: *Marx's Lehre and the Science of Education. Towards the Recuperation of Music Pedagogy*, in: *Music & Letters* 79 (1998), S. 489–526.

- Teriete, Philipp: *Frédéric Chopins »Méthode de Piano«: eine Rekonstruktion. Zur Ausbildung der »Pianistes Compositeurs« des 19. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie und Improvisation. Bericht des IX. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie Mainz 2009*, hrsg. von Jürgen Blume, Lutz Dreyer und Konrad Georgi, Mainz: Schott, in Vorbereitung.
- Thomson, Ulf: *Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter*, Tutzing: Schneider 1978.
- Weber, Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht*, 4 Bde., Mainz: Schott ²1824.
- *Recension: Pratica d'accompagnamento sopra Bassi numerati e contrappunti à più voci sulla scala ascendente e discendente maggiore, e minore con diverse fughe a quattro, e 8 [...] dal Padre Maestro Stanislao Mattei [...]*, in: *Caecilia H.* 14, 4/2 (1826), S. 135–140.

© 2010 Ludwig Holtmeier (rektor@mh-freiburg.de)

Hochschule für Musik Freiburg [University of Music Freiburg]

Holtmeier, Ludwig (2010), »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts« [Hostile Takeover: Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx and the Bourgeois Theory of Harmony of the 19th Century], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 81–100. <https://doi.org/10.31751/p.63>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 19. Jahrhundert; 19th century; Adolf Bernhard Marx; aesthetic of genius; Arnold Schoenberg; Arnold Schönberg; combinatorial space; Genieästhetik; Gottfried Weber; scientific scholarship; twelve-tone music; Wissenschaftlichkeit; Zwölftonmusik

eingereicht / submitted: 09/08/2010

angenommen / accepted: 10/08/2010

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 01/10/2010

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

zuletzt geändert / last updated: 12/09/2010