

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.

Vom musiktheoretisch Schönen, Wahren und Guten

Berthold Höckner

The aesthetic category of beauty, the epistemological category of truth, and the ethical category of the good constitute three central coordinates in the history and theory of Western art and music. During the period of modernism (considered here as lasting from the mid-18th century through its postmodern phase), these categories underwent a major shift, involving at its most extreme a reversal from beauty to ugliness, from truth to falseness, and from good to evil. While the speculative, regulative and descriptive traditions of music theory have participated in this development, the relativist climate of post-normative pluralism invites a reassessment of those categories in current music-theoretical discourse. At issue is the relevance of beauty, truth and goodness in and for a theory of music.

This essay has two parts. The first part positions Friedrich Schiller and Theodor W. Adorno as two thinkers that articulate the difference between an aesthetics of beauty and an aesthetics of truth – a difference that stems from Adorno's critique of idealist philosophy and aesthetics. The second part considers the rapprochement in modern aesthetics between art and theory by pursuing the notion of an aesthetics of music theory. The idea of the music-theoretically beautiful is discussed by drawing on examples from Neo-Riemannian theory (Richard Cohn) and Transformational Theory (David Lewin).

Der Grunddreiklang der klassischen Ästhetik besteht gemeinhin aus dem Schönen, Wahren und Guten. Fügt sich dieser Akkord heute noch zu einer begrifflichen Konsonanz? Oder können uns seine geschichtlichen Umkehrungen auf ein verändertes Verhältnis zwischen Musikästhetik und Musiktheorie einstimmen?

Die Geschichte der Ästhetik als der Wissenschaft vom Schönen könnte man als eine Geschichte erzählen, in der die Kunst der Philosophie den Anspruch auf die Erkenntnis von Wahrheit und auf die Vorgaben für moralisches Handeln streitig macht. Der erste Teil meines Beitrags beleuchtet zwei Orientierungspunkte dieser Geschichte: den Idealismus Friedrich Schillers und die Idealismuskritik Theodor W. Adornos. Schiller und Adorno sind Eckpunkte der modernen Ästhetik. Was sie verbindet, ist der Glaube an die Autonomie einer Kunst, die zum Kern der Gesellschaftsutopie avanciert. Was sie trennt, ist ihre Einschätzung des Schönen. Diente das Schöne bei Schiller noch dem Ideal der Emanzipation, so wird es bei Adorno zum Instrument der Unterdrückung: kommerziell ausgebeutet, moralisch korrupt, politisch wandelbar. Daher hatte es lange den Anschein, als habe sich die Schönheit in der modernen Kunst überlebt. Und doch hat das Schöne – auch als Teil des Wahren und Guten – wieder Einzug in den ästhetischen Diskurs gehalten. Gründe dieser Rückkehr sind nicht nur Nostalgie, Politikverdrossenheit und Skepsis gegenüber der Avantgarde, sondern auch eine neue Renaissance des Humanismus. Ein Beispiel ist der gewagte Versuch der Philosophin Elaine Scarry, die Schönheit wieder an die Erkenntnis des Richtigen und die Erfahrung des Rechten zu binden. So

betrachtet Scarry das vielleicht ureigenste Merkmal des Schönen, die Symmetrie, als Ausdruck und Ideal sozialer Gerechtigkeit.¹

Wie die Musiktheorie in diesen Diskurs einzuordnen sei, ist nicht ohne weiteres einsehbar. Meine Rede vom musiktheoretisch Schönen ist natürlich vor allem eine Anspielung auf Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, der wohl wichtigsten Abhandlung der musikalischen Ästhetik im 19. Jahrhundert. Das musikalisch Schöne wird bei Hanslick zum Paradigma der bürgerlichen Kunst, in dem Musik – vornehmlich die deutsche Instrumentalmusik – einen Universalanspruch erhebt. Diesem Universalanspruch war die ans Meisterwerk gebundene Musiktheorie lange Zeit verpflichtet. Doch haben in den letzten Jahrzehnten der Abschied vom Kanon der Klassik, das wachsende musikwissenschaftliche Interesse an Populärmusik und Jazz sowie die Öffnung zur außereuropäischen Musik zu Methodenvielfalt und Systemkonkurrenz geführt. Die Folge war eine Relativierung ästhetischer Werte im Zuge des postmodernen Pluralismus. Wohl haben Autoren wie Kofi Agawu und Martin Scherzinger davor gewarnt, nicht die Sprösslinge der Musiktheorie (vor allem die Analyse) mit dem Bade der traditionellen Werkästhetik auszuschütten.² Agawu und Scherzinger zufolge ist Analyse nicht an den westlichen Kanon gekettet, sondern bleibt ein übergreifendes Instrument des kritischen Denkens und emanzipatorischen Handelns. Vor der Musiktheorie ist alle Musik gleich. Und dies wäre im Schillerschen Sinne durchaus gute Theorie. Doch geht es mir hier nicht um die Theorie des musikalisch Schönen, sondern um die Schönheit und Wahrheit der musikalischen Theorie. Davon wird im zweiten und dritten Teil meines Aufsatzes die Rede sein.

Eckpunkte, Orientierungspunkte

In seinem *Epilog zu Schillers Glocke* ruft Goethe seinem jüngst verstorbenen Freund nach:

Er mochte sich bei uns im sichern Port
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indessen schritt sein Geist gewaltig fort
Ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.³

Die »Trias des Wahren, Guten, Schönen« – einer »Rezeptionsformel des 19. Jahrhunderts, in der das spezifische Humanitätsverständnis der Weimarer Klassik zusammengefaßt werden sollte«⁴ – fand Goethe nicht ohne Grund bei Schiller. Dieser hatte sich 1795 – also während der blutigsten Phase der Französischen Revolution – als Herausgeber der *Horen* zum Ziel gesetzt, »die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen«.⁵ Wahre Huma-

1 Scarry, *On Beauty and Being Just*.

2 Siehe Agawu, *Structural Analysis or Cultural Analysis?* und Scherzinger, *The Return of the Aesthetic*.

3 Goethe, *Epilog zu Schillers Glocke*, S. 166, Zeile 27–32.

4 Franz, *Wabres/Gutes/Schönes*, S. 1115; Nachtheim, *Schönheit und Wahrheit*.

5 Schiller, *Die Horen. Ankündigung*, S. 106.

nität wollte Schiller in dem Streben fördern, »die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen und durch die Wahrheit der Schönheit ein dauerndes Fundament und eine höhere Würde zu geben.«⁶ Wie Johann Georg Sulzer war Schiller der Auffassung, dass die Künste wie die Natur den Menschen durch den Reiz angenehmer Empfindungen zum Guten erziehen können. Welchen Beitrag die Tonkunst dabei zu leisten habe, klärte der musikalische Laie Schiller im Austausch mit Christian Gottfried Körner. Dessen Abhandlung *Über Charakterdarstellung in der Musik* druckte Schiller noch im selben Jahr gewissermaßen als musikalischen Anhang zu seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*.⁷

Noch im 22. Brief hatte Schiller die Sorge geäußert, dass selbst die »geistreichste Musik« den Sinnen zu nahe stünde und daher der »inneren Nothwendigkeit des wahrhaft Schönen« abträglich sei.⁸ Als Sprache der Empfindungen besaß Musik eine grundsätzliche Affinität zum Stofftrieb, dem Schiller in seiner Dialektik der ästhetischen Erziehung den Formtrieb entgegenstellte. Form verleiht der Empfindung Gesetzmäßigkeit. So wie bei Kant Anschauung ohne Begriff blind bleibt, würde formlose Musik »über uns blind gebieten; ihre Form rettet unsre Freiheit.«⁹ Und so wie bei Kant der Begriff ohne Anschauung leer bleibt, bedarf Freiheit der Empfindung.¹⁰ Dieser Widerstreit zwischen sinnlicher Anschauung und rationaler Erkenntnis geht auf Alexander Gottlieb Baumgarten zurück. Laut Schiller wird die ästhetische Vermittlung zwischen sinnlicher Erfahrung und Vernunfturteil zur Aufgabe des Spieltriebs.¹¹ Das Streben nach idealischer Schönheit befreit den Menschen von dem doppelten Zwang der Physis und der Moral. Erst durch die Kunst kann, so Schiller, der »junge Freund der Wahrheit und Schönheit« der Welt »die Richtung zum Guten« geben.¹²

6 Ebd., S. 107.

7 Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*. Körners Aufsatz wurde zusammen mit Schillers Bemerkungen (siehe Anmerkung 9) im Jahre 1873 während der Fortführung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung unter dem Titel *Körner's Aufsatz »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« und Schillers Bemerkungen zu demselben* abgedruckt (8. Jahrgang, S. 612–614, 630–632, 646–648, 657–661, 677–679). Zu diesem vieldiskutierten Aufsatz siehe Seifert, *Christian Gottfried Körner*; Riggs, *On the Representation of Character in Music*; siehe auch Bonds, *Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music*, S. 399–402; Kruse, *Zum Charakterbegriff Christian Gottfried Körners und Friedrich Schillers*; Dahlhaus, *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik*. Dahlhaus zufolge wurden die Äußerungen und Abhandlungen zur Musik, die Schiller im ersten Jahrgang der *Horen* veröffentlichte, erst »geschichtswirksam« in Hanslicks sechzig Jahre später erschienener Schrift (ebda., S. 73).

8 Siehe die entsprechende Stelle des 22. Briefs in Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 381: »Die Ursache ist, weil auch die geistreichste Musik durch ihre Materie noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freyheit duldet, weil auch das glücklichste Gedicht von dem willkührlichen und zufälligen Spiele der Imagination, als seines Mediums, noch immer mehr participirt, als die innere Nothwendigkeit des wahrhaft Schönen verstattet, weil auch das trefflichste Bildwerk, und dieses vielleicht am meisten, durch die Bestimmtheit seines Begriffs an die ernste Wissenschaft grenzt.«

9 Schiller, *Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik*, S. 295. Schiller schickte die Anmerkungen an Körner am 10. März 1795.

10 Ebd., S. 295. Siehe auch Schmidt, *Das Schöne. Gegenstand von Anschauung oder Erkenntnis?*

11 Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, S. 360; Anfang des 16. Briefs: »Aus der Wechselwirkung zwey entgegengesetzter Triebe, und aus der Verbindung zwey entgegengesetzter Principien haben wir das Schöne hervorgehen sehen, dessen höchstes Ideal also in dem möglichst vollkommensten Bunde und Gleichgewicht der Realität und der Form wird zu suchen seyn.«

12 Ebd., S. 335.

Bei dem Versuch, Schillers Ideen auf die Tonkunst zu übertragen, stützte sich Körner auf die Grundgegebenheiten der tonalen Musik:

Was durch die Melodie unmittelbar dargestellt wird, ist der Zustand, das Vorübergehende im Gegensatz des Beharrlichen, der Grad des Lebens in dem einzelnen Momente. Die Bewegung innerhalb der Tonleiter besteht in einem unaufhörlichen Schwanken zwischen Realität und Beschränkung. Im Verhältnis der einzelnen Töne zum Haupttone, auf welchem die Einheit der Melodie beruht, erscheint das Streben nach einem Ziele, bald Annäherung bald Entfernung, und endlich Ruhe, wenn es erreicht ist. Neben diesen Veränderungen kann es aber auch in der Melodie etwas Beharrliches geben, gewisse Grenzen nemlich in dem Umfange der melodischen Bewegung, ein gewisses Ebenmaas in der Art der Fortschreitung. Und in diesem Beharrlichen erkennen wir eine bestimmte Kraft oder Zartheit des Charakters.¹³

In Körners Idee vom »Schwanken zwischen Realität und Beschränkung« lässt sich leicht Schillers Wechselwirkung von Stofftrieb und Formtrieb erkennen. Den Grenzen im Ambitus der Melodie entspricht das »Regelmäßige« im Rhythmus: »Was wir in dieser Regel wahrnehmen«, schrieb Körner, »ist das Beharrliche«. ¹⁴ Indem es etwas Bleibendes schafft, wird das Beharrliche zur Quelle der Schönheit. In Schillers Formulierung macht Freiheit das Ästhetische erst aus, »insofern sie sich im Leiden behauptet« – also der Natur in der Form Einhalt gebietet. ¹⁵

Eineinhalb Jahrhunderte später wird dieses Freiheitsverständnis zur Zielscheibe von Adornos Idealismuskritik, vornehmlich in der *Ästhetischen Theorie*: »Die Wahrheit solcher Freiheit [...] ist aber zugleich Unwahrheit: Unfreiheit fürs Andere.« ¹⁶ Die Unterdrückung der Natur durch das autonome Subjekt zählte Adorno zu den ästhetischen »Verwüstungen« des Idealismus: »Im Zeichen der den Menschen angeklebten Würde, die rasch in jene offizielle übergang, der Schiller im Geist des achtzehnten Jahrhunderts immerhin misstraute, wurde Kunst zum Tummelplatz des Wahren, Schönen und Guten, der, in der ästhetischen Reflexion, das Stichhaltige an den Rand dessen verschlug, was der breite und schmutzige Hauptstrom des Geistes mit sich wälzte.« ¹⁷ Adornos Alternative war die Kunst der Verneinung in manchen Werken der Wiener Schule. So heißt es in der *Philosophie der neuen Musik*: »Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat [die neue Musik] auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen.« ¹⁸

Adornos Kritik am Idealismus kam jedoch vom Idealismus nicht los. Noch in der Negation versuchte er dessen Grundwerte zu retten: Das Leiden am Bösen ist das

13 Körner, *Über die Charakterdarstellung in der Musik*, S. 120f.

14 Ebda., S. 119: »Das Regelmäßige in der Abwechslung von Tonlängen (Rhythmus) bezeichnet die Selbstständigkeit der Bewegung. Was wir in dieser Regel wahrnehmen ist das Beharrliche in dem lebenden Wesen, das bey allen äussern Veränderungen seine Unabhängigkeit behauptet.« In der Einleitung seines Aufsatzes heißt es bereits: »Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüth, und die Gemüthsbewegungen, den Charakter (E t h o s) und den leidenschaftlichen Zustand (P a t h o s). Ist es gleichgültig, welches von beyden der Musiker darzustellen sucht?«, ebda., S. 98.

15 Schiller, *Zu Gottfried Körners Aufsatz*, S. 295.

16 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 98. Siehe auch Nachtheim, *Schönheit und Wahrheit*, S. 236–241.

17 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 99.

18 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 126.

Gute; die Erkenntnis des Unglücks ist das Wahre; und Schönheit wirkt nur als verlorene. Das Ideal des schönen Scheins weicht der Realität des Erhabenen, Charakteristischen und Hässlichen. Neue Musik steigert den Ausdruck durch Dissonanz, entdeckt das Individuelle in der Deformation und wird beredt im Verstummen. Als Paradigma gelten Adorno der Spätstil Beethovens und der Schönbergsche Expressionismus, denn nur dort waltet »die Sprengkraft des Ausdrucks, die in den Angstvisionen der ›Erwartung‹ und der ›Glücklichen Hand‹ allen schönen Schein mit unmittelbarer Wahrheit durchbrach.«¹⁹

Damit wird Adornos Ästhetik zur Wahrheitsästhetik. Immer wieder beruft er sich auf Schönbergs Ausspruch, Musik solle »nicht schmücken«, sondern »bloß wahr sein«.²⁰ Darum stehen Ausdruck und Schein »primär in Antithese«.²¹ Die Wechselwirkung von Stofftrieb und Formtrieb wird bei Adorno zur Dialektik von Ausdruck und Konstruktion. Der mimetische Impuls des Ausdrucks durchbricht das Formgesetz, das ihn zu bändigen versucht. Nicht mehr geht es um die Wahrheit des Schönen, sondern um die Schönheit des Wahren.

Nicht umsonst wurde Schönberg zur Galionsfigur von Adornos Wahrheitsästhetik. Im Vorwort der *Harmonielehre* mahnte Schönberg seine Zeitgenossen dem »K o m f o r t« abzuschwören und mit der »Schuld« ungelöster Probleme zu leben. Die Suche nach Wahrheit begänne mit einem Bekenntnis zur Einsicht Strindbergs »daß ›das Leben alles häßlich macht‹«; oder der Bemerkung Maeterlincks »daß ›drei Viertel unserer Brüder zum Elend verdammt‹ sind«.²² Deshalb macht der Theorielehrer Schönberg es sich zum erklärten Ziel, seine Schüler aus der Bequemlichkeit erstarrter Methodik zu reißen. Sie sollen dem unbewussten Trieb des »Ausdrucksbedürfnisses« folgen, »dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion«: Wer neue Klänge benutze, den werde sein »Gehör und sein Wahrhaftigkeitsgefühl [...] sicherer leiten, als es Kunstgesetze«, d.h. die alten »Schönheitsgesetze«, je getan hätten.²³

Körner hatte noch gehofft »in einer vollendeten Theorie des Schönen« einen »Unterricht« zu finden, den der Tonkünstler »bloß auf das Eigenthümliche seiner Kunst anzuwenden brauchte«.²⁴ Bei Schönberg waren die alten Schönheitsgesetze

19 Adorno, *Der dialektische Komponist*, S. 198.

20 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 47 und 51 sowie Gesammelte Schriften (GS) 16, S. 459; GS 17, S. 285; GS 18, S. 63, 313, 394, 403 und 419. Die Formulierung ist von Karl Linke überliefert. Siehe den Sammelbeitrag »Der Lehrer« in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg et al.*, S. 77.

21 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 168.

22 Schönberg, *Harmonielehre*, S. VI.

23 Ebd., S. 499 und 494f.

24 Körner, *Über die Charakterdarstellung in der Musik*, S. 97f.: »Wieviel hätte er [der Tonkünstler] dann gewonnen, wenn er nun in einer vollendeten Theorie des Schönen über die Bedingungen jenes unabhängigen Werths einen bestimmten Unterricht vorfände, und ihn bloß auf das Eigenthümliche seiner Kunst anzuwenden brauchte! Aber noch fehlt uns eine solche Theorie, und es gibt Denker vom ersten Range, die sogar an ihrer Möglichkeit zweifeln.« Melodisches Ebenmaß und rhythmisches Gleichmaß gehören zu den Schönheitskriterien der rationalistischen Regelpoetik des 18. Jahrhunderts – wie Ordnung, Proportion, Balance, Einheit und Harmonie (André, *L'essai sur le beau*, S. 29). Dagegen verwarf Eduard Hanslick rein formale Schönheitsmerkmale mit der Satz, dass noch das »abgeschmackteste Thema [...] vollkommen symmetrisch gebaut sein« könne (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 94).

schon längst zu einer schlechten Ästhetik verkommen, die er durch eine »gute Handwerkslehre« zu ersetzen suchte.²⁵

Musikalisch Schönes, schöne Musiktheorie

Das letzte Kapitel in *Vom Musikalisch-Schönen* schließt mit der Behauptung, dass Musik »nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit« wirke, »sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall.«²⁶ Hanslick strich, wie oft bemerkt wurde, diesen unverhohlenen Anklang an den Pythagoräismus in allen späteren Fassungen. Doch hielt er an einem musikalischen Materialbegriff fest, der unumstößlich auf naturgesetzliche Verbindungen und »Wahlverwandtschaften« der »musikalischen Elemente« gegründet war. Gegen diese Naturgesetze zu verstoßen wäre »Willkür und Hässlichkeit.«²⁷

Den »sichersten Einblick in das Eigenthümliche des musikalischen Schönheitsprincips« fand Hanslick dagegen im »Akt des Schaffens« – und zwar im Schaffen als »analytische Tätigkeit«: Analyse liefert den Beweis der »inneren Zweckmäßigkeit.«²⁸ Der Komposition als Analyse entspricht die Analyse der Komposition. Hanslicks Vertrauen auf das Formgefühl des Komponisten besiegelte damit den Vorrang der Genie- und Werkästhetik. Dabei knüpfte er musikalische Schönheit nicht unbedingt ans »Classische«, sondern sah sie gleichermaßen im »Romantischen« verwirklicht: Das »wahrhaft Schöne« in »entgegengesetzten Schulen« war für Hanslick »kein bestimmtes musikalisches Ideal.«²⁹ Auch wenn Hanslick mit

25 Schönberg, *Harmonielehre*, S. 7.

26 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 171: »Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht bloß und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.«

27 Laut Hanslick lieferte die Erforschung der musikalischen Elemente und ihrer Gesetze die »philosophische Begründung der Musik« und sollte Aufgabe einer »exacten« Musikwissenschaft« werden, ebda., S. 84f. Siehe auch S. 78f.: »Alle musikalischen Elemente stehen unter sich in geheimen, auf Naturgesetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandtschaften. Diese den Rhythmus, die Melodie und Harmonie unsichtbar beherrschenden Wahlverwandtschaften verlangen in der menschlichen Musik ihre Befolgung und stempeln jede ihnen widersprechende Verbindung zu Willkür und Häßlichkeit. Sie leben, wenn gleich nicht in der Form wissenschaftlichen Bewußtseins, instinctiv in jedem gebildeten Ohr, welches demnach das Organische, Vernunftgemäße einer Tongruppe, oder das Widersinnige, Unnatürliche derselben durch bloße Anschauung empfindet, ohne daß ein logischer Begriff den Maßstab oder das tertium comparationis hierzu abgeben würde.«

28 Ebda., S. 85 und 81 (die Sperrung fällt ab 1874 weg). Siehe S. 85f: »Die Art, wie der Akt des Schaffens im Tondichter vorgeht, gibt uns den sichersten Einblick in das Eigenthümliche des musikalischen Schönheitsprincips. Diese schaffende Thätigkeit ist eine durchaus analytische. Eine musikalische Idee entspringt primitiv in des Tondichters Phantasie, er spinnt sie weiter, – es schließen immer mehr und mehr Krystalle an, bis unmerklich die Gestalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm steht, und nur die künstlerische Ausführung prüfend, messend, abändernd hinzutreten hat.« Ab der vierten Auflage von 1874 fällt der zweite Satz fort; von der sechsten Auflage von 1881 an spricht Hanslick vom »instrumentalen Tondichter«.

29 Ebda., S. 91f.

Beethovens Neunter Sinfonie nichts Rechtes anzufangen wusste, öffnete er die Tür nicht nur für Bach und Schumann, sondern potenziell auch für Schönberg. Diese Abkoppelung des musikalischen Ideals vom Stil wurde in der Idee eines musikalischen Immanenzzusammenhangs und dessen Nachweis durch die Form- und Strukturanalyse des 20. Jahrhunderts verwirklicht. Als schön galt nun das, was Adorno als »stimmig« bezeichnete.

Hinter Hanslicks Idee vom Musikalisch-Schönen scheint noch die Unterscheidung zwischen der spekulativen Musiktheorie als Universalwissenschaft und der praktischen Kompositionslehre als Bestandteil der Genieästhetik durch. Das ist beim Blickwechsel von der Theorie der Kunst zur Kunst der Theorie zu beachten. Sowohl bei Goethe als auch bei Novalis war die Wissenschaft der Kunst nicht von der Kunst der Wissenschaft zu trennen. So orientierte sich der fortschrittliche Robert Schumann an der Universalpoesie des Novalis, während der konservative Heinrich Schenker sich für Goethes Morphologie begeisterte. Im ersten Fall übernimmt Kunst die Funktion der Theorie, im zweiten wird Theorie als Kunst betrieben. So schrieb Schumann, dass ein Gedicht mehr zum Verständnis einer Beethovenschen Sinfonie oder Fantasie beitragen könne, »als die Dutzend-Kunstrichter, die Leitern an den Koloss legen und ihn gut nach Ellen messen«. ³⁰ Dagegen bemerkte Schenker um 1930: »Ich bin mir sehr wohl bewußt, daß meine Lehre [...] selbst wieder Kunst ist und bleiben muß«. ³¹

Beide Ansätze haben sich gehalten und – so der Kern meiner These – haben die Moderne überdauert: Die Idee von Kunst als Theorie lebt fort in Benjamin Boretz, dem langjährigen Herausgeber der *Perspectives of New Music*. ³² Dem Impuls der Theorie

30 Schumann, *Ferdinand Hiller*, S. 44.

31 Schenker, *Rameau oder Beethoven*, S. 22, wo die Sperrung dieser Satzteile im Druck auf ihre Lesbarkeit als zusammenhängende Phrase angelegt ist: »Ich bin mir sehr wohl bewußt, daß meine Lehre als von der praktischen Genie-Kunst abgezogen selbst wieder Kunst ist und bleiben muß, somit niemals zur ›Wissenschaft‹ werden kann. Sie wendet sich daher, freilich weit davon entfernt, Genie-Züchtung betreiben zu wollen, vor allem an die praktischen Musiker, obendrein nur an die Begabtesten unter ihnen. [...] Da es bei dieser Lehre doch vor allem um die Auskomponierung, die Diminution geht, zu der naturgemäß Erfindung auf der Seite des Schaffenden gehört und künstlerische Nachempfindung auf der Seite des Nachschaffenden oder Hörers, ist von vornherein der Zugang allen jenen versagt, die für solche rein kompositionelle Ereignisse kein Ohr haben.«

32 Rahn, *New Research Paradigms*, S. 86: »If discourse about music be art, then music theorists must be artists.« Diese Kluft findet sich auch im Wechsel von subjektiv-poetisierender Beschreibung und objektiv-wissenschaftlicher Analyse. Boretz entwickelt die Idee einer »attributiven Theorie«, die sich von einer »deskriptiven« oder »erklärenden« Theorie absetzt: Eine attributive Theorie »isn't descriptive or explanatory of anything; what it does is ascribe properties to and thereby determine what there is.« (Boretz, *What Lingers On*, S. 104.) Siehe auch Dubiel, *Composer, Theories, Composer/Theories*, S. 273: »It may be tendentious to call the ›mental configuration‹ itself a theory – at least in the sense of an explicit symbolic representation of conceptual structure.« Doch Dubiel ergänzt einschränkend: »While a theory, in the sense of a shaping frame of mind, must always be there in order for music to be made of sounds, it will also always, in so far as it can be reconstructed as a general frame of mind, fall short of the music whose perception it enables.« Vergleiche dazu auch Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 515: »Kritik tritt nicht äußerlich zur ästhetischen Erfahrung hinzu sondern ist ihr immanent.« Hatten die Romantiker die Kritik noch zur Kunst erhoben, so wird in der post-strukturalistischen Diskursanalyse alles zum Text. Ähnlich verläuft die Konvergenz von Komposition und Musiktheorie in der wissenschaftlichen Forschung, deren Existenzberechtigung und institutionelle Lebensgrundlage bereits Milton Babbitt lautstark eingefordert hatte. Schließlich ist die Personalunion von Komponist und Musiktheoretiker schon lange eine Wirklichkeit der Lehre, ohne dass die Musiktheorie dabei ihr Dasein als reine Handwerkslehre fristen müsste. Siehe dazu auch Holtmeier, *Nicht Kunst? Nicht*

als Kunst ist David Lewin gefolgt: »music is something you *do*, and not just something you *perceive* (or understand)«. ³³ Analyse dient hier nicht mehr dem Werk als ästhetischem Objekt, sondern seiner Erfahrung im subjektiven Nachvollzug. Dieses Ziel verfolgt Lewin mit seiner Schumannesken Poetik der Analyse: »My post-Bloomian proposition, that the perception of a poetic work resides in the (active) making of another poetic work, a work that might be a ›performance‹ in traditional terms, is not such an esoteric idea«. ³⁴ Sie beruht allerdings auf dem Dialog und Wettbewerb verschiedener Ansätze. Dabei zählt, wie Marion Guck betont hat, weniger die Wahrheit der Analyse als deren Plausibilität. ³⁵ Diese Relativierung des Schönheits- und Wahrheitsgegriffs ist eine Folge der individuellen Hermeneutik und des wissenschaftlichen Pragmatismus. Beide unterlaufen die moralische Mission oder das politische Engagement, welche noch Schenker und Adorno (und später Milton Babbitt und Pierre Boulez) zu Weggenossen machte. Damit stellt sich die Frage, ob Musiktheorie sich im Umfeld eines postnormativen Pluralismus endgültig vom ästhetischen Dreiklang der bürgerlichen Kunst verabschiedet hat.

In seinen Überlegungen zu Methodik der Musiktheorie schreibt John Rahn:

The most beautiful structure is seldom shown in the most efficient sequence. The same fallacy can seduce music theorists into aiming for theories that are themselves of maximal formal beauty, rather than theories through which the music as modeled is most beautiful. ³⁶

Die radikale Gegenposition, dass Musiktheorie und Analyse einem naturwissenschaftlichen Anspruch (*scientific image*) genügen müssen und daher mit den Kategorien der traditionellen Ästhetik nichts zu schaffen haben, bezogen Matthew Brown und Douglas Dempster:

Once we accept empiric adequacy and predictive power as the main criteria for evaluating analyses/theories, then we must also give up the notion that analyses/theories should have the same aesthetic features as the works they try to explain. We think it silly to demand that an analysis of a beautiful piece must itself be beautiful. ³⁷

Die Kontroverse entstand unter anderem aus der Spannung zwischen der allgemeinen Systematik, auf die Musiktheorie abzielt, und dem Besonderen des Einzelwerks, das zum Gegenstand der musikalischen Analyse wird. Schenkers Erfolg beruhte darauf, dass sich seine Theorie der Tonalität auf eine Vielzahl tonaler Musikwerke

Wissenschaft?, S. 126–134; Dahlhaus, *Was heißt »Geschichte der Musiktheorie«*, S. 19–23 und 28–36; Eggebrecht, *Musikalisches und Musiktheoretisches Denken*, S. 51–58.

33 Lewin, *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception*, S. 377.

34 Ebd., S. 385.

35 Guck, *Rehabilitating the Incurrable*, S. 72: »Thus, the [analytical] narrative requires evaluation as a whole to determine whether it is a coherent representation – whether it tells a good story – and the analyst faces all the problems in carrying out this task that are faced in carrying out any discourse-level analysis. Truth is replaced by the plausibility of the narrative.« Siehe auch Cook, *Epistemologies of Music Theory*, S. 95–98. Viel radikaler ist Raymond Monelle, der ebenfalls vom Wahrheitsanspruch Abstand nimmt: siehe Monelle, *The Postmodern Project in Music Theory*.

36 Rahn, *Notes on Methodology in Music Theory*, S. 150.

37 Dempster / Brown, *Evaluating Musical Analyses and Theories*, S. 249.

anwenden ließ. In dieser Hinsicht erhob Schenkers Schichtenlehre den Anspruch nicht nur schöne Theorie zu sein, sondern auch Theorie des Schönen.

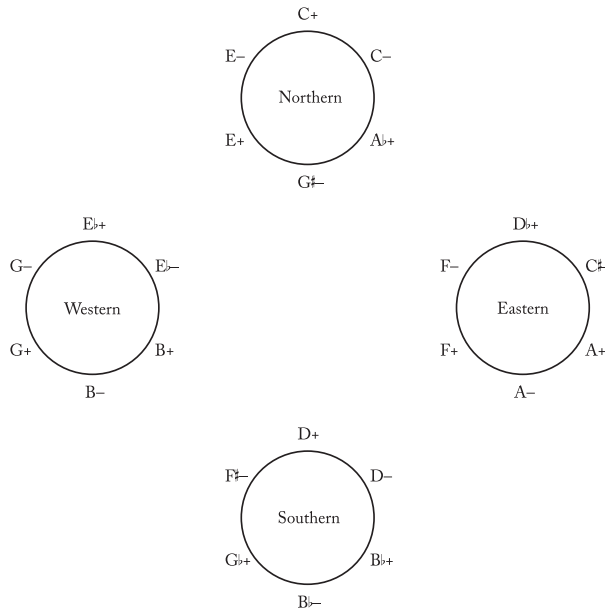


Abbildung 1: Richard Cohn, »The four hexatonic systems« (*Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of late-Romantic Triadic Progressions*, S. 17; mit freundlicher Genehmigung des Autors).

Betrachten wir nun zwei Beispiele aus dem Korpus der Neo-Riemannschen Musiktheorie, die nicht nur der Analyse der chromatischen Harmonik neue Impluse gegeben, sondern auch zu einer Renaissance der spekulativen Theorie der Tonalität beigetragen hat. Unser erstes Beispiel ist die Darstellung der *Hexatonic Systems* von Richard Cohn, in denen die Terzbeziehungen der Dur- und Molldreiklänge summarisch erfasst werden (Abb. 1). Ohne hier auf die Herleitung von Cohns Theorie aus dem Tonnetz und der *set theory* einzugehen, ist nachvollziehbar, dass jedes der vier Systeme zwei Bedingungen erfüllt: die Zyklizität (Rückkehr zum Ursprung nach dem Durchlaufen aller Stationen) und die Verbindung der konstitutiven Dreiklänge durch Halbtonschritte, also durch eine maximale Ökonomie in der Stimmführung, das sogenannte »parsimonious voiceleading«. ³⁸ Cohns Darstellung von Dreiklangsbeziehungen steht in der Tradition der Erfassung des chromatischen Klangraums im 19. Jahrhundert, vor allem durch den Theoretiker Carl Friedrich Weitzmann, der

38 Cohn, *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of late-Romantic Triadic Progressions*, S. 17: »To summarise, what is unique about set-class 3-11, together with its nine-note complement, is the capacity of its member sets to form an ordered set of maximally smooth successions that is long enough to be perceived as a cycle (i.e., longer than two distinct members, so that one can enter and depart though different portals), yet short enough that it does not exhaust all the members of its set-class. [...] [T]his last property is of compositional and analytical significance: it ensures that, in the universe of triadic relations, the forces of unity (six triads) and diversity (four cycles) are appropriately balanced.« Ebd., S. 18: »System« is used because each of the four co-cycles is a Generalized Interval System (GIS) as defined by David Lewin.«

schon früh auf die Symmetriebildungen des übermäßigen Dreiklangs und dessen Verbindungen zum verminderten Septakkord hingewiesen hatte (*Der übermäßige Dreiklang*, Berlin 1853).³⁹

In Bezug auf die Kunst der Theoriebildung sind zwei Aspekte in Cohns Darstellung der vier hexatonischen Systeme hervorzuheben: die vollkommene Symmetrie der räumlichen Anordnung und ihre Benennung durch die vier Himmelsrichtungen. Die Eleganz des Modells besteht zu einem bedeutenden Teil in der *visuellen* Erfassung tonaler Beziehungen. Hier folgte Cohn bei der Theoriebildung einem Grundmerkmal der Schönheit: Einheit in der Mannigfaltigkeit. Die Teilung des Universums der Dreiklänge in vier Regionen zeigt, »dass die Kräfte der Einheit (sechs Dreiklänge) und Mannigfaltigkeit (vier Zyklen) angemessen ausbalanciert sind.«⁴⁰ Die Schönheit der Theorie liegt also nicht allein in der Kohärenz oder Geschlossenheit der Systematik, sondern offenbart sich auch in der sinnlichen Darstellung des Sachverhalts. *Nur* schön ist Cohns Darstellung des Dreiklangssystems jedoch, weil ihrer geographischen Benennung keine weitere Bedeutung zukommt. Aber auch wenn die Darstellung als »aide memoire« keinen Anspruch darauf erhebt, ein Abbild der *harmonia mundi* oder *harmonia coelestis* zu sein, ist sie zumindest Echo einer metaphysischen Kunstanschauung. Ein »schönes« Beispiel hierfür ist Cohns Untersuchung des ersten Satzes von Schuberts Klaviersonate B-Dur D 960, die sich aus einem Ausspruch von Donald Francis Tovey ableitete: »Schubert's tonality is as wonderful as star clusters, and a verbal description of it as dull as a volume of astronomical tables. But I have often been grateful to a dull description that faithfully guides me to the places where great artistic experiences await.«⁴¹ Die Tatsache, dass *dull* auch mit »blind« übersetzt werden kann, verweist uns zurück auf Schillers Schönheitsbegriff. Cohns Sterntafeln verhelfen dem leeren Begriff der Dreiklangsrelationen zur analytischen Anschauung. Erst so kann Theorie auch die Musik sehend machen.

Mein zweites Beispiel ist David Lewins Untersuchung von zwei Motiven aus Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, bei der Lewin die Neo-Riemannsche Theorie zur analytischen Anwendung bringt.⁴² Hierbei geht es um einen Vergleich zwischen dem Tarnhelm-Motiv und dem Walhalla-Motiv (Abb. 2a und 2b).

Der Ausgangspunkt von Lewins Analyse war die Vermutung, dass zwischen diesen beiden Stellen eine tiefere Verwandtschaft besteht, vor allem da, wo das Walhalla-Motiv zu modulieren beginnt. Ursprünglich hatte Lewin die Harmoniefolge des Tarnhelm-Motivs folgendermaßen gehört (Abb. 3a)⁴³: als eine Kombination von Leittonwechsel und Terzwechsel von gis-Moll über E-Dur nach e-Moll, wobei E-Dur übersprungen wird. Die anschließende Fortschreitung von e-Moll nach H-Dur wurde von der Zieltonart H-Dur aus gesehen als subdominantische »Transformation« aufgefasst. Damit ergibt die gesamte Harmoniefolge von der Ausgangs- zur Zieltonart eine submediantische Transformation (gis-Moll nach H-Dur).

39 Vgl. Cohn, *Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes*.

40 Cohn, *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of late-Romantic Triadic Progressions*, S. 17 (vgl. Anm. 37).

41 Tovey, *Tonality*, S. 362; siehe Cohn, *As Wonderful as Star Clusters*, S. 213.

42 Lewin, *Some Notes on Analyzing Wagner*.

43 Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, S. 179.

a. (muted Hn.)

b. (Trpt., Tbn.) (Tuba)

Abbildung 2: a. *Das Rheingold*, 3. Szene, T. 37ff.: Tarnhelm-Motiv; b. *Das Rheingold*, 2. Szene, T. 5ff.: Walhalla-Motiv (Lewin, *Some Notes on Analyzing Wagner*; © Regents of the University of California)

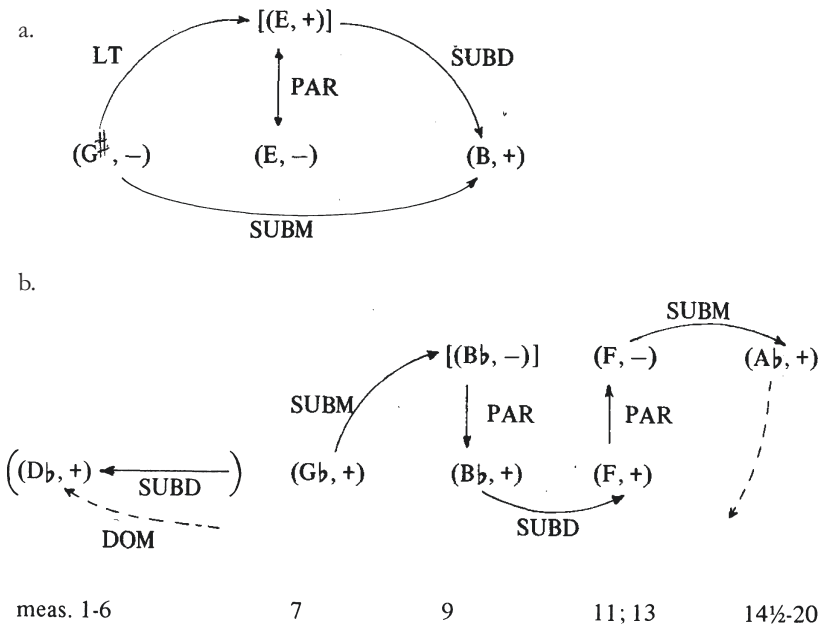


Abbildung 3: a. Analyse des Tarnhelm-Motivs; b. Analyse des Walhalla-Motivs (aus: Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*; © Oxford University Press). +: Dur-Dreiklang; -: Moll-Dreiklang; LT = Leittonwechsel [III-I in Dur bzw. VI-I in Moll]; PAR = parallel transformation [Transformation eines Dur-Dreiklangs zur Moll-Variante oder eines Moll-Dreiklangs zur Dur-Variante]; DOM = dominant transformation [Transformation eines Dreiklangs zur Dominante des Folgeakkords]; SUBM = submediant transformation [Transformation eines Dreiklangs zur (non-diatonischen) Submediante des Folgeakkords]; SUBD = subdominant transformation [Transformation eines Dreiklangs zur Subdominante des Folgeakkords].

Beim Walhalla-Motiv sah Lewins Analyse der entsprechenden Stelle (T. 7-11/13) allerdings anders aus (Abb. 3b). Hier hörte Lewin den Übergang von Ges-Dur nach B-Dur als Kombination von submediantischer Transformation und übersprungenem Terzwechsel (wobei b-Moll übersprungen wird), und die Fortschreitung von B-Dur

nach F-Dur dann als subdominante Transformation, auf die ein Terzwechsel nach f-Moll folgt.

Lewin war mit dieser Analyse unzufrieden, vor allem, weil die grafische Darstellung der Verwandtschaft der beiden Stellen nicht gerecht wurde.⁴⁴ Ihm missfiel die ungleiche Darstellung der ersten Fortschreitung von gis-Moll nach E-Dur/e-Moll (bzw. Ges-Dur nach b-Moll/B-Dur) und die unrealisierte Möglichkeit, dass die leere Quinte am Ende des Tarnhelm-Motivs sowohl für H-Dur als auch h-Moll eintreten kann – was dem Terzwechsel von f-Moll nach F-Dur am Ende des Walhalla-Motivs entspräche. Lewin löste dieses Problem mit einer »isografischen« Analyse (Abb. 4).

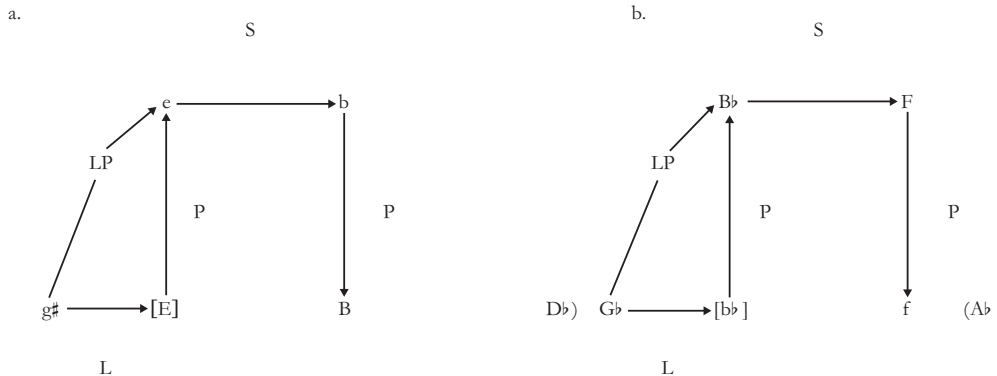


Abbildung 4: a. Tarnhelm-Motiv; b. Walhalla-Motiv (aus: Lewin, *Some Notes on Analyzing Wagner*, © Regents of the University of California). L = Leittonwechsel; S = subdominante Transformation; P = parallele Transformation; LP = Kombination von L und P (Leittonwechsel und parallele Transformation).

»Isografisch« bedeutet, dass die Anordnung der Knotenpunkte und Verbindungspfeile identisch ist. Auch wenn die Fortschreitungen (*moves*) von Punkt zu Punkt in gegensätzlicher Modalität stattfinden, herrscht hier laut Lewin »absolute Identität« der harmonischen Transformationen.⁴⁵ Somit sind das Tarnhelm-Motiv und die modulierende Passage des Walhalla-Motivs in Lewins Worten: »The same tune in different modes«.⁴⁶

Lewins Analyse ist schön und zwar nicht nur im analytischen Einzelfall, sondern auch als Anwendung der Neo-Riemannschen Theorie innerhalb des Systems der »Transformational Theory« (auch bekannt unter dem Kürzel GMIT: *Generalized Musical Intervals and Transformations*⁴⁷). Lewin erfüllt damit eine der häufigsten Aufgaben der musikalischen Analyse: die Gleichheit (oder zumindest die Ähnlichkeit) zweier scheinbar verschiedener Phänomene darzulegen. Anders als bei der Schenkerschen Schichtenlehre geht es hier jedoch nicht um eine Reduktion einer komplexen Oberfläche auf eine tiefere und einfachere Schicht. Und anders als in der Schönberg-schen Motivanalyse geht es nicht um die Reduktion auf eine Grundgestalt. Allge-

44 Ein Grund war, dass die grafische Analyse des Tarnhelm-Motivs nicht dem Kriterium der »well-formedness« entsprach. Siehe dazu Hook, *Crosstype Transformations and the Path-Consistency Condition*, S. 26.

45 Lewin, *Some Notes on Analyzing Wagner*, S. 52.

46 Ebda.

47 Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*.

mein verdeutlicht Lewins Analyse einen Grundzug der Neo-Riemannschen Theorie, wonach die Verkettung derselben Transformationen zu unterschiedlichen harmonischen Fortschreitungen führen kann, je nachdem, ob der Ausgangspunkt ein Dur- oder ein Molldreiklang ist. Im Sinne der Schönheitsästhetik bringt die isografische Identität die Einheit der formalen Beziehungen zum Ausdruck, die unterschiedlichen Dreiklangverbindungen dagegen die inhaltliche Mannigfaltigkeit.

Lewins Neo-Riemannsche Analyse der beiden Leitmotive verweist in diesem Fall auch auf eine hermeneutische Dimension von Wagners musikalischer Dramaturgie, wonach das Orchester wichtige Informationen zu den Kausalzusammenhängen vermittelt, die der Handlung zu Grunde liegen.⁴⁸ Diese Dimension betrifft Wagners Obsession mit dem Ursprung des Bösen, den er (wie aus seinem Brief an August Röckel hervorgeht) als Grundproblem der *Ring*-Tetralogie bezeichnete.⁴⁹ In seiner frühen Kritik der ökonomischen Grundlagen der Gesellschaft folgte Wagner damit Moses Hess und Pierre-Joseph Proudhon, der 1840 in seiner Schrift *Qu'est ce que la propriété?* den Missbrauch des Eigentums als Diebstahl bezeichnet hatte. Der Tarnhelm wird dabei zum Instrument des modernen Kapitalverkehrs, dessen Gefährlichkeit, wie George Bernard Shaw bemerkte, darin besteht, dass seine Transaktionen im Verborgenen stattfinden. Alberich verkörpert nicht nur den Ausbeuter des Nibelungenvolkes, sondern auch die versteckte Macht des Börsenspekulanten: »They never see him, any more than the victims of our ›dangerous trades‹ ever see the shareholders whose power is nevertheless everywhere, driving them to destruction«; und: »This helmet is a very common article in our streets, where it generally takes the form of a tall hat. It makes a man invisible as a shareholder [...] when he is really a pitiful parasite on the commonwealth.«⁵⁰ Dass Alberich als Abbild des assimilierten Juden mit den geheimen Drahtziehern des internationalen Geldverkehrs gleichzusetzen sei, gab Wagner in seiner späten virulent antisemitischen Bayreuther Schrift *Erkenne Dich Selbst* eindeutig zu verstehen.⁵¹

Im *Ring* wird nun die unsichtbare Macht des Kapitals in dem Moment deutlich, als die Zahlung der von Wotan auf Pump gebauten Burg Walhall fällig wird und Wotan zu einem Tauschhandel verleitet, der letztlich der Welt den Ruin bringt – Wotans ureigene Finanz- und Hypothekenkrise. Die Verquickung von Bau- und Börsenspekulation wird im subkutanen Einfluss des Tarnhelm-Motivs deutlich und zwar genau dort, wo das Walhalla-Motiv sich in der Modulation ausdehnt, sodass Wotans weltliche Macht direkt aus den Möglichkeiten betrügerischer Finanzierung entspringt. Damit insinuiert Wagner nicht nur den kausalen Nexus zwischen Geldgier und Größenwahn, sondern verweist auch auf die ihm zu Grunde liegenden Mechanismen des Kapitalmarkts. Der Glanz von Walhall beruht auf dem unsichtbaren und bösen Betrug. Dieser verborgene Zusammenhang scheinbar verschiedener Sachverhalte wird in der formalen Identität der neo-Riemannschen Transformationen manifest und in Lewins Analyse anschaulich gemacht. Sie liefert darüber hinaus noch einen schlagenden Beweis dafür, dass Wagners perfide Kapitalismuskritik im

48 Vgl. Lewin, *Some Notes on Analyzing Wagner*, S. 52ff. und Hunt, *David Lewin and Valhalla Revisited*.

49 Siehe Hoeckner, *Wagner and the Origin of Evil*, S. 166.

50 Shaw, *The perfect Wagnerite*, S. 10 und 19.

51 Hoeckner, *Wagner and the Origin of Evil*, S. 166; siehe auch Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 16.

Antisemitismus mitbegründet ist. In der Enthüllung von Wotans Korruption dient schöne Theorie der Wahrheit.

Rüdiger Bubner hat in Bezug auf Adornos *Ästhetische Theorie* gefragt: »Kann Theorie ästhetisch werden?« und zu bedenken gegeben, dass Theorie dann Gefahr liefe, ihren Reflexionsanspruch aufzugeben.⁵² Ein ähnliches Problem stellt sich bei der Frage, ob Kunst theoretisch werden könne. Denn hier fiele die ästhetische Erfahrung der Theorie anheim. Darin sah Adorno das Dilemma der ästhetischen Theorie: »Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables.«⁵³ Adornos Lösung war: »Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs.«⁵⁴ Musiktheorie hat sich schon immer an dieser Konvergenz abgearbeitet. Bei dem Versuch, der musikalischen Anschauung den theoretischen Begriff zu liefern, hat sie sich ein Stück ästhetischer und kritischer Autonomie bewahrt, ohne dass man diese jetzt noch absolut setzen müsse. Auch wenn Musik selber nicht mehr vollkommen im Dreiklang der bürgerlichen Ästhetik und Ideologie aufgeht, kann Musiktheorie durchaus noch schön, wahr und gut sein.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Der dialektische Komponist* [1934], in: *Impromptus* (Musikalische Schriften IV; Gesammelte Schriften 17), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 198–203.
- *Versuch über Wagner* [1939/52], in: *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971, S. 7–148.
- *Philosophie der neuen Musik* [1949] (Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.
- *Ästhetische Theorie* [1969] (Gesammelte Schriften 7), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
- Agawu, Kofi: *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing perspectives on the ›standard pattern‹ of West African rhythm*, in: *Journal of the American Musicological Society* 59 (2006), S. 1–46.
- André, Yves Marie: *L'essai sur le beau* [1741], in: *Oeuvres philosophiques du Père André*, hrsg. von Victor Cousin, Paris: Delahays 1843 [englische Übersetzung in: *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, hrsg. von James Day und Peter le Huray, Cambridge: Cambridge University Press 1981, S. 27–35].
- Arnold Schönberg. *Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Günter Kieser, Karl Horwitz, et al.*, München: Piper & Co. 1912.
- Bonds, Mark Evan: *Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century*, in: *Journal of the American Musicological Society* 50 (1997), S. 387–420.
- Boretz, Benjamin: *What Lingers On (When The Song is Ended)*, in: *Perspectives of New Music* 16 (1977), S. 102–109.
- Bubner, Rüdiger: *Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos*, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, hrsg. von Burkhard Linder und Werner Martin Lüdge, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 108–137.
- Cohn, Richard: *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of late-Romantic Triadic Progressions*, in: *Music Analysis* 15 (1996), S. 9–40.
- *As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert*, in: *19th-Century Music* 22 (1999), S. 213–232.
- *Weitzmann's Regions, My Cycles, and Doubtett's Dancing Cubes*, in: *Music Theory Spectrum* 22/1 (2000), S. 89–103.
- Cook, Nicholas: *Epistemologies of Music Theory*, in: *Cambridge History of Western Music Theory*, hrsg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 78–105.
- Dahlhaus, Carl: *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik*, in: *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber 1988, S. 67–77.

52 Bubner, *Kann Theorie ästhetisch werden?*

53 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 191.

54 Ebda., S. 197.

- *Was heißt »Geschichte der Musiktheorie«*, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie* (Geschichte der Musiktheorie 1), hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 8–39.
- Dempster, Douglas / Brown, Matthew: *Evaluating Musical Analyses and Theories: Five Perspectives*, in: *Journal of Music Theory* 34/2 (1990), S. 247–279.
- Dubieli, Joseph: *Composer, Theories, Composer/Theories*, in: *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 262–283.
- Engelbrecht, Hans Heinrich: *Musikalisches und Musiktheoretisches Denken*, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie* (Geschichte der Musiktheorie 1), hrsg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985, S. 40–58.
- Franz, Michael: *Wahres/Gutes/Schönes*, in: *Goethe-Handbuch*, hrsg. von Bernd Witte, Bd. 4: *Personen. Sachen. Begriffe. A–Z*, hrsg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart: Metzler 1996–1999, S. 1115–1117.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Epilog zu Schillers Glocke*, in: *Goethes Werke*, Bd. 16, hrsg. im Auftrage der Grosseherzogin Sophie von Sachsen, Weimar: Böhlau 1894, S. 165–169.
- Guck, Marion: *Rehabilitating the Incurable*, in: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, hrsg. von Anthony Pople, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 57–73.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik in der Tonkunst* [1854], hrsg. von Dietmar Strauss, Mainz: Schott 1990.
- Hoekner, Berthold: *Wagner and the Origin of Evil*, in: *Opera Quarterly* 23 (2007), S. 151–183.
- Hook, Julian: *Crosstype Transformations and the Path-Consistency Condition*, in: *Music Theory Spectrum* 29 (2007), S. 1–39.
- Holtmeier, Ludwig: *Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie*, in: *Musik & Ästhetik* 1 (1997), S. 119–136.
- Hunt, Graham G.: *David Lewin and Valhalla Revisited. New Approaches to Motivic Corruption in Wagner's »Ring« Cycle*, in: *Music Theory Spectrum* 29 (2007), S. 177–196.
- Körner, Christian Gottfried: *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in: *Die Horen* 2/5 (1795), S. 97–121.
- Kruse, Matthias: *Zum Charakterbegriff Christian Gottfried Körners und Friedrich Schillers*, in: *Martin Geck: Festschrift zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ares Rolf, Ulrich Tadday und Martin Geck, Dortmund: Klangfarben 2001, S. 155–163.
- Lewin, David: *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception*, in: *Music Perception* 3 (1986), S. 327–392.
- *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven: Yale University Press 1987.
- *Some Notes on Analyzing Wagner: »The Ring« and »Parsifal«*, in: *19th-Century Music* 16 (1992–1993), S. 49–58.
- Monelle, Raymond: *The Postmodern Project in Music Theory*, in: *Musical Semiotics in Growth*, hrsg. von Eero Tarasti, Bloomington: Indiana University Press 1996, S. 37–56.
- Nachtheim, Stephan: *Schönheit und Wahrheit*, in: *Musikästhetik*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber (Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 1), Laaber: Laaber 2004, S. 220–241.
- Rahn, John: *New Research Paradigms*, in: *Music Theory Spectrum* 11 (1989), S. 84–94.
- *Notes on Methodology in Music Theory*, in: *Journal of Music Theory* 33 (1989), S. 143–154.
- Riggs, Robert: *On the Representation of Character in Music. Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music*, in: *The Musical Quarterly* 81 (1997), S. 599–631.
- Scarry, Elaine: *On Beauty and Being Just*, Princeton: Princeton University Press 2001.
- Schenker, Heinrich: *Rameau oder Beethoven. Erstarrung oder geistiges Leben in der Musik?*, in: *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. 3 [1930], Hildesheim: Olms^R 1974, S. 11–24.
- Scherzinger, Martin: *The Return of the Aesthetic: Musical Formalism and Its Place in Political Critique*, in: *Beyond Structural Listening. Postmodern Modes of Hearing*, hrsg. von Andrew Dell'Antonio, Berkeley: University of California Press 2004, S. 252–277.
- Schiller, Friedrich: *Die Horen. Ankündigung* [1795], in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg. von Norbert Oellers, Weimar: Böhlau 1943–, Bd. 22 (1958), S. 106–109.
- *Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik* [1795], in: *ebda.*, S. 293–295.
- *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* [1795], in: *ebda.*, Bd. 20 (1962), S. 309–412.
- Schmidt, Arbogast: *Das Schöne. Gegenstand von Anschauung oder Erkenntnis?* in: *Philosophia* (Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften Athen) 17/18 (1987/88), S. 272–296.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition 1966.
- Schumann, Robert: *Ferdinand Hiller*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1914, S. 42–52.
- Seifert, Wolfgang: *Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik*, Regensburg: Bosse 1960.
- Shaw, George Bernard: *The perfect Wagnerite. A Commentary on the Nibelung's Ring*, New York: Brentano's 1929.
- Tovey, Donald Francis: *Tonality*, in: *Music & Letters* 9 (1928), S. 341–363.

© 2010 Berthold Höckner (bhoeckne@nd.edu)

University of Notre Dame

Höckner, Berthold (2010), »Vom musiktheoretisch Schönen, Wahren und Guten« [On the Music-Theoretically Beautiful, True, and Good], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 175–190. <https://doi.org/10.31751/p.69>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: aesthetics of beauty; aesthetics of truth; David Lewin; Friedrich Schiller; Neo-Riemannian Theory; Richard Cohn; Schönheitsästhetik; Theodor W. Adorno; Transformational Theory; Wahrheitsästhetik

eingereicht / submitted: 13/03/2009

angenommen / accepted: 26/05/2010

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