

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.

Die Verzeitlichung des musikalischen Wissens um 1800

Von der Taxonomie der Klänge zum tonalen Bewusstsein

Federico Celestini

Kant's verdict that music, as a transitory art form, is incapable of adequately occupying the mind, and Hegel's definition of music as the language of subjective inwardness (Innerlichkeit) and consciousness exemplify the process of re-evaluation of music in philosophical discourse at the end of the 18th century and in the early 19th century. This corresponds to a paradigm shift in European cultural history which is described respectively as »Temporalisierung des Wissens« (Reinhart Koselleck), »ästhetische Wende« (Hans Robert Jauss), »historicité des êtres« (Michel Foucault) or »Krise des hermeneutischen Feldes« (Hans Ulrich Gumbrecht).

In music-theoretical discourse, the hypothesis of a temporalization of knowledge is a topic that seems to correspond to the classic research fields of Foucault, Wolf Lepenies and Koselleck. According to Foucault, the order of representation is based on the transparent relationship between the poles of object and representation. In the tradition of the thorough-bass treatises of the late 17th and 18th century, the so-called *règle de l'octave* establishes a clear relation between the bass notes and the chords which are built on them. For this purpose, the *règle* provides a taxonomic order of chords on the basis of their structure, assigning them to corresponding grades of the major and minor scale. Toward the end of the 18th century, the idea that tonality is a »feeling«, that is, a product of the consciousness, appears in music-theoretic treatises. Here, the transparency of the representational order is questioned by the activation of a perceiving subject. This confirms the thesis that both the order of representation and the episteme of historicity can be traced in the development of music-theoretic discourse from the practice of thorough-bass to the harmonic theories of the 19th century. Such an analysis, however, should not be confused with a history of music theory or with a history of ideas. Rather, it shows how epistemological premises influence ideas and cultures.

Mit dem bahnbrechenden Buch *Les mots et les choses* (1966, deutscher Titel: *Die Ordnung der Dinge*) stellte Michel Foucault die These auf, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts und gegen Ende des 18. Jahrhunderts zwei Zäsuren in der abendländischen Episteme zu orten seien.¹ Er beschrieb sie als Paradigmenwechsel vom Prinzip der Ähnlichkeit zu jenem einer transparenten Repräsentation sowie von diesem zu einer Historisierung des Wissens und damit der gesamten menschlichen Existenz. Da diese Thesen mittlerweile sehr bekannt sind, kann ich mich hier auf eine kurze Vergegenwärtigung beschränken:

Foucault zufolge gründete sich in der Episteme des Spätmittelalters und der Renaissance das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat auf deren Ähnlichkeit. Dinge und Worte sowie die Dinge selber waren miteinander durch Ähnlichkeitsbeziehungen verbunden. Diese gehörten einer unveränderlichen, in der Welt selbst

1 Foucault, *Les Mots et les choses*.

eingeschriebenen Ordnung an. Die Welt erschien somit wie ein großes Buch, dessen göttliche, jedoch infolge des Sündenfalls korrumpierte Sprache darauf wartete, wieder erkannt und rekonstruiert zu werden. Mit der Kultur des Barocks und der Aufklärung wurde das Prinzip der Ähnlichkeit durch die Feststellung von Identitäten und Differenzen ersetzt. Die darauf basierende Episteme der *Repräsentation* ist eine Anordnung von binären Verweisen, zwischen denen die Zeichenfunktion entsteht. Das Zeichen wird somit zum Instrument der Analyse, die ihrerseits zur Erkenntnis führt.

Der Terminus »Repräsentation« verweist auf einen Schlüsselbegriff der Bewusstseinsphilosophie. Sobald die Reflexivität der Selbst-Repräsentation, nämlich das, was Leibniz mit *sibi repraesentare* meinte², eine psychologische Bedeutung annimmt, verwandelt sich die Episteme der Repräsentation in jene des historischen Bewusstseins. Die Transparenz des Verweizens zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, welche die Ordnung der Repräsentation im Zeitalter des Barocks und der Aufklärung charakterisierte, wird durch das zeitliche Moment getrübt. Sprache und Vernunft gehen auseinander und in der Spalte, die sich zwischen den beiden eröffnet, taucht das sprechende Subjekt auf.

In dieser neuen Situation wird das Verstehen nicht länger durch Rationalität gewährleistet, sondern kann nur noch durch einen langwierigen hermeneutischen Prozess erreicht werden. Dabei müssen Positionen und Intentionen berücksichtigt werden, die sich außerhalb des Diskurses befinden. Die Zäsur, welche den Übergang von der barocken Ordnung der Repräsentation zum Zeitalter des historischen Bewusstseins und der Hermeneutik markiert, fällt in Foucaults Darstellung in die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Die Zeit der Repräsentation entspricht somit jener musikgeschichtlichen Epoche, die Hugo Riemann als »Generalbasszeitalter« bezeichnete.³ Es stellt sich somit die Frage, ob die Ordnung der Repräsentation und die Verzeitlichung des Wissens, die dieser ein Ende setzt, im musiktheoretischen Diskurs der Zeit zu verfolgen sind. Einige Elemente sprechen dafür. Es sei jedoch daran erinnert, dass eine solche Untersuchung sich sowohl von einer Geschichte der Musiktheorie als auch von einer ideengeschichtlichen Darstellung unterscheidet. Vielmehr richtet sie sich auf die epistemologischen, historisch veränderlichen Voraussetzungen, welche Ideen und Kulturen bedingen.⁴

Im Rahmen der Foucault-Rezeption entstand die These eines Wandels in der Zeitwahrnehmung und Zeitvorstellung im Laufe des 18. Jahrhunderts, welche in den vergangenen Jahrzehnten in den Geisteswissenschaften aufgestellt und durch eine Reihe empirischer Studien belegt wurde. Hans Robert Jauß übertrug die Annahme einer Verzeitlichung des Wissens auf die Kunstgeschichte und sah in Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), in der die Vorstellung der Geschichtlichkeit des Schönen zum Tragen kommt, einen Beleg dafür.⁵ Wolf Lepenies und Reinhart Koselleck konnten unterdessen nachweisen, dass sich zu dieser Zeit

2 Birus, *Zwischen den Zeiten. Friedrich Schleiermacher als Klassiker der neuzeitlichen Hermeneutik*, S. 28, Anm. 69.

3 Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2, Zweiter Teil: *Das Generalbasszeitalter*.

4 Siehe dazu Foucault, *Les Mots et les choses*, S. 7–16.

5 Jauß, *Geschichte der Kunst und Historie*.

eine »Verzeitlichung« des Wissens durchsetzte, welche die bisher herrschende *räumliche* Organisation des Wissens, die Klassifikation, ablöste.⁶

Die Diskussion über die These der Verzeitlichung des Wissens begann bald auch in der englischsprachigen Literatur.⁷ Dabei wurde die These zunehmend auf die im Laufe des 18. Jahrhunderts gewonnene Einsicht bezogen, dass die Formen des Wissens prinzipiell als abhängig von den Bedingungen ihrer Produktion betrachtet werden sollen. Dies vermehrt zugleich die Anzahl möglicher Darstellungen und lässt den Anspruch einer objektiven, über alle Zeiten und Zusammenhänge geltenden Repräsentation von Wirklichkeit als illusorisch erscheinen. Verzeitlichung wird somit zum Prinzip der Organisation einer wachsenden Menge von Wissenselementen und einer multiperspektivisch gewordenen Weltansicht.⁸

Die Annahme einer Verzeitlichung des Wissens führt dazu, dass der Beobachter oder die Beobachterin von Wissensproduktion sich nicht länger in eine externe Position zurückziehen kann, von der er oder sie auf die zu beobachtenden Prozesse blickt, ohne mit diesen zu interferieren. Reinhart Koselleck hat diesen Aspekt in seinem Konzept der Verzeitlichung ausgearbeitet und als Beziehung von Standortbindung und Zeitlichkeit dargestellt.⁹ Die Verzeitlichung des Wissens bewirkt, dass die beobachtende Person sich selbst in die Beobachtung einschließt, und so einen »Beobachter zweiter Ordnung« hervorbringt.¹⁰ Zur Einbeziehung der beobachtenden Person in die zu beobachtenden Prozesse gehört wesentlich die Berücksichtigung der Körperlichkeit dieser Person mit der Folge, dass die *Wahrnehmung* plötzlich in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Hans Ulrich Gumbrecht hat darauf hingewiesen, dass dieses Phänomen durch Alexander Gottlieb Baumgartens um die Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgte Ausdifferenzierung der Ästhetik als Teilbereich der Philosophie einen überaus wichtigen Niederschlag erfährt.¹¹

Während die musikwissenschaftliche Forschung seit einigen Jahren verstärktes Interesse für die philosophischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Implikationen des Verhältnisses zwischen Musik und Zeit gezeigt hat, sind die musikgeschichtlichen Entwicklungen um 1800 noch kaum unter dem Aspekt der oben skizzierten Verzeitlichung des Wissens untersucht worden. Die Grundannahme einer Verzeitlichung des Wissens an der Schwelle zum 19. Jahrhundert findet im musiktheoretischen Diskurs einen Gegenstand, der den klassischen Untersuchungsfeldern Foucaults, Lepenies und Kosellecks zu entsprechen scheint. Stellt nämlich die Musikproduktion eine künstlerische Praxis dar, die offensichtlich auf keine diskursive Formation reduziert werden kann, so kommt die Musiktheorie, auch in ihrer Form als »Handwerkslehre«¹², als diskursive Kodifizierung des auf Musik bezogenen Wissens zustande.

6 Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*; Koselleck, *Vergangene Zukunft*.

7 Winter, *The Explosion of the Circle*; Seyhan, *Representation and Its Discontents*; Wilson / Holub, *Impure Reason*; Ziolkowski, *Clio the Romantic Muse*.

8 Gumbrecht, *Das Nicht-Hermeneutische*, S. 24f.

9 Koselleck, *Vergangene Zukunft*, S. 176–207.

10 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 92–164.

11 Gumbrecht, *Das Nicht-Hermeneutische*, S. 23.

12 Dahlhaus nennt diese Lehre »Regulierung des Tonsatzes« und unterscheidet sie sowohl von der spekulativen »Kontemplation des Tonsystems« als auch von der »Analyse individueller Werke« (Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 9). Siehe dazu auch Christensen, *Genres of Music Theory, 1650–*

pour n'avoir point de doute : Il faut donc qu'un Ecolier sçache.

Ton majeur en montant.

- La première du ton, a 3^{ce} majeure, 5^{te}. & 8^{ve}.
 La seconde, a 3^{ce} mineure, 4^{te}. & 6^{te} majeure.
 La troisième, a 3^{ce} mineure, 6^{te} mineure, & 8^{ve}.
 La quatrième, a 3^{ce} majeure, 5^{te}. & 6^{te} majeure.
 La cinquième, a 3^{ce} majeure, 5^{te} & 8^{ve}.
 La sixième, a 3^{ce} min^{te}, 6^{te} min^{te} on double l'une des 2.
 La septième, a 3^{ce} mineure, fausse quinte, & 6^{te} mineure.
 La huitième est repetition de la première.

En descendant.

- La septième du ton, a 3^{ce} min^{te}, 6^{te} min^{te} on double l'une des deux.
 La sixième, a 3^{ce} mineure, 4^{te}. & 6^{te} majeure.
 La cinquième, a comme en montant.
 La quatrième, a le triton, 6^{te} majeure, & 2^{de}.
 La troisième, a comme en montant.
 La seconde, a comme en montant.
 La première, a comme en montant.

Ton

Abbildung 1: Règle de l'octave in François Campion, *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*, op. 2, Paris 1716, S. 20.

Die Ordnung der Repräsentation ruht Foucault zufolge auf der transparenten Beziehung zwischen den Polen der Zeichenfunktion. In der Tradition der Generalbass-Lehre des späten 17. und 18. Jahrhunderts dient die sogenannte Oktavregel (frz.: règle de l'octave, ital.: regola dell'ottava) ausgerechnet dazu, zwischen den unbeziferten Basstönen und den Klängen, die auf diesen aufgebaut werden, eine eindeutige Relation zu etablieren.¹³ Dies erfolgt durch die Erstellung einer taxonomischen Anordnung der Klänge aufgrund ihrer Struktur und deren Zuordnung zu den jeweiligen Stufen der Dur- und Moll-Skala (Abb. 1).

1750, S. 11–13. Bemerkenswert im vorliegenden Kontext ist Christensens Hinweis auf Foucault in Bezug auf Johann Beer (Ähnlichkeit) und Johann Nikolaus Forkel (Repräsentation), siehe ebda., S. 36f.

13 Christensen, *The »Règle de l'Octave« in Thorough-Bass Theory and Practice*. Zum Ursprung der Oktavregel aus dem spätmittelalterlichen *contrapunctus a mente* siehe Jans, *Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave*. Eine musiktheoretische Aufwertung der Oktavregel und der Partimento-Tradition italienischer Herkunft wird von Ludwig Holtmeier angestrebt (Holtmeier, *Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel*).

Auf diese Weise wird ein Raster erzeugt, eine *tabula*, in der die Klänge nach den beiden Achsen ihres Aufbaus und der Stufen der Skala geordnet werden.¹⁴ Beide Momente, die Taxonomie und die Zuweisung, entsprechen der von Foucault dargestellten Ordnung der Repräsentation.

6 *Accords Consonants.*

Accord parfait. Accord de Sixte. Accord de Quarte et Sixte.

Accords Dissonants.

Seconde. 2^e Superflue. Quarte. Triton.

Fausse Quinte. Quinte Superflue. Septieme. 7^e diminuee. 7^e Superflue.

Neuvieme. Les Quatre Accords de Sixtes

6^{te} Simple. Grande Sixte ou 3^e et 6^{te}. Petite 6^{te} Acc. double.

Exemple des changements qui peuvent se trouver dans les accords precedens

Seconde. Neuvieme. Petite Sixte.

Triton. 7^{eme} Superflue. 9^{eme} et 7^{eme}. 7^{eme} et 4^{te}

Abbildung 2: Taxonomie der Klänge in Laurent Gervais, *Méthode pour l'accompagnement du clavecin qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses*, Paris 1733, S. 6.

Betrachtet man die zahlreichen Generalbass-Traktate des 17. und 18. Jahrhunderts, so findet man die Taxonomie der Klänge oft in Tabellen grafisch veranschaulicht (Abb. 2). Denis Delaire stellt in seinem wichtigen *Traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin* (Paris 1690) eine *tabula* dar, in der die Klänge von den Sekundakkorden bis zu den Nonakkorden geordnet sind.¹⁵ Es wird somit ersichtlich, dass in der Generalbasslehre Klänge durchaus vergleichbar etwa mit der Klassifikation von Lebewesen in der Biologie beschrieben und aufgrund von differenziellen strukturellen Merkmalen voneinander unterschieden werden. Noch im Inhaltsverzeichnis von Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (zweiter Teil, 1762) ist diese taxonomische Ordnung der Klänge durchaus evident.

14 In zahlreichen Traktaten werden zusätzliche Klänge und Bass-Fortschreitungen, die durch die Oktavregel nicht erfasst werden, der Darstellung der Regel angehängt.

15 Christensen, *The »Règle de l'Octave« in Thorough-Bass Theory and Practice*, S. 94: »This was one of the most common ways of teaching through-bass in the eighteenth century.«

Dass eine solche taxonomische Auffassung der tonalen Harmonik erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts in den Traktaten greifbar wird, erklärt sich dadurch, dass sich in dieser Zeit ein ausgeprägtes harmonisches Empfinden herausbildet. Die Ordnung der Repräsentation lässt sich aber im musiktheoretischen Diskurs bereits am Beginn des Jahrhunderts nachweisen. Denn die für diese Ordnung charakteristische Transparenz in der Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem bestimmt das Verhältnis zwischen Basslinie und Oberstimmen eines musikalischen Satzes. Michael Praetorius sanktioniert eine solche Relation in seiner Definition des Generalbasses (1619), die zugleich auch eine der frühesten Definitionen überhaupt darstellt: »Der Bassus Generalis seu *Continuus* wird daher also genennet, weil er sich vom anfang bis zum ende *continuïret*, und als eine *Generalstimme* die ganze *Motet* oder *Concert* in sich begreifet«. ¹⁶ Da der Generalbass die Konzertstimmen nicht ersetzt, sondern »in sich begreifet«, erfolgt die Repräsentation *in praesentia*. Die Konzertstimmen und ihre Repräsentation im Generalbass erklingen gleichzeitig, wobei, wie Johann David Heinichen gleich in der Einleitung zu seinem monumentalen Traktat *Der General-Bass in der Komposition* (1728) behauptet, der Generalbass eine Analyse der Konzertstimmen als deren Repräsentation liefert. ¹⁷

Mit der Konsolidierung der dur-moll-tonalen Harmonik, die parallel zur Verbreitung des Generalbasses verläuft, entsteht ein neues Repräsentations-Verhältnis, das im Unterschied zu jenem, das zwischen Generalbass und Oberstimmen besteht, zwischen tatsächlich klingenden Harmonien und einem impliziten tonalen System *in absentia* erfolgt. Damit verdoppelt sich die Aufgabe des Generalbasses, wie in Johann Philipp Kirnbergers Artikel *Generalbaß* aus Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771–1774) zu lesen ist:

[Der Generalbaß ist] Ein Baß mit welchem zugleich die volle Harmonie eines Tonstücks angeschlagen wird. Er hat eine doppelte Wirkung: zuerst läßt er den begleitenden Baß hören, und dann unterhält er das Gehör durchaus in dem Gefühl der Tonart, so daß die Modulation durch den Generalbaß bestimmt und vernehmlich wird. ¹⁸

Kirnbergers Hinweis auf das »Gefühl der Tonart« ist in Bezug auf die Hypothese einer Verzeitlichung des Wissens sehr wichtig. Denn wenn angenommen wird, dass die Tonart sich im Bewusstsein des Hörers konstituiert, dann trübt sich die Transparenz des Repräsentationsverhältnisses durch die Einschaltung eines wahrnehmenden Subjektes zwischen den Polen der Zeichenfunktion. Der Übergang von der Episteme der Repräsentation in jene des historischen Bewusstseins wird durch eine Veränderung in der Art der Vorstellung bewirkt, die dabei zum Tragen kommt. Denn sobald sich in der Repräsentation (Vorstellung) durch Psychologisierung ein reflexiver Zug zeigt, wird das System des historischen Bewusstseins eingeleitet. ¹⁹

16 Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, S. 144.

17 Heinichen, *Der General-Baß in der Composition*, S. 1f. Zur Funktion der Analyse in der Ordnung der Repräsentation siehe Foucault, *Les Mots et les choses*, S. 64–72.

18 [Kirnberger], *Generalbaß*, S. 358f.

19 Siehe dazu Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, S. 164.

Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) eignet sich besonders gut, um einen solchen Unterschied greifbar zu machen.²⁰ Der dem Traktat zu Grunde liegenden Theorie der »basse fondamentale« zufolge soll der real erklingende Basston nicht automatisch als Bezugston der Harmonie betrachtet, sondern zwischen diesem und einem »virtuellen« Grundton unterschieden werden. Weist der Basston eine phänomenale Konsistenz auf, so ist der Grundton als *Vorstellung* zu bezeichnen. Die Zuordnung von Rameaus Theorie zur einen oder zur anderen Episteme hängt von der Art dieser Vorstellung ab: Ist dabei eine psychologische Komponente zu erkennen, dann würde Rameaus »basse fondamentale« eine sehr frühe Manifestation des Bewusstseinsparadigmas bedeuten und somit der Periodisierung Foucaults vehement widersprechen. Der nächste Schritt besteht also darin, die Art dieser Vorstellung zu analysieren. Dazu liefert Carl Dahlhaus einen entscheidenden Hinweis: Im Rahmen seiner Habilitationsschrift über die Entstehung der harmonischen Tonalität (1968) befasst sich Dahlhaus mit der – von unserer durchaus unterschiedlichen – Frage, ob Rameau zu Recht als Begründer der modernen Harmonielehre zu betrachten sei. Unter den Argumenten, mit denen er seine negative Antwort belegt, befindet sich folgende Beobachtung:

Sowohl die Stufen- als auch die Funktionstheorie sind aus Bruchstücken des Systems, das Rameau entwarf, hervorgegangen. Das unterscheidende Merkmal der Theorie Rameaus ist aber weder der Stufen- noch der Funktionsbegriff, sondern die *Vorstellung*, daß Akkorde, um einen Zusammenhang zu bilden, durch Dissonanzen verkettet werden müssen.²¹

In Rameaus Theorie stellt die Subdominante keine harmonische »Funktion« dar, die – wie später für Riemann – in unterschiedlichen Formen erscheinen kann, sondern einen Dur-Klang mit einer hinzugefügten Sexte. Für die Dominante ist das prägende Merkmal die Septime. Die Bewegung der Subdominante und der Dominante zur Tonika ist also nicht durch den tonalen Zusammenhang der kadenziellen Verhältnisse zu erklären, sondern durch die Auflösung der Dissonanzen nach den herkömmlichen Regeln der Stimmführung.²² Zwar fällt den Akkorden nicht anders als in der späteren Stufen- und Funktionstheorie die Bedeutung zu, »die Tonart zu konstituieren«. Diese Aufgabe erfüllen sie jedoch im System Rameaus keineswegs als Vertreter von Stufen oder Funktionen, sondern als »Dissonanzenkette, die in einer Konsonanz terminiert«. Rameaus Dominante und Subdominante sind also Dahlhaus zufolge »primär nicht tonal, sondern satztechnisch« zu verstehen, nämlich »als Akkordformen, die eine bestimmte Dissonanzauflösung und einen entsprechenden Fundamentalschritt fordern«.²³

Ausgerechnet bei der Analyse einer solchen Dissonanzenkette, die Rameau als Aussetzung der Oktavregel erstellt, kommt Dahlhaus zum Schluss, dass die *Vorstellung* einer »basse fondamentale« nicht im psychologischen, sondern im abstrakten, spekulativen Sinn zu verstehen ist (Abb. 3). Denn wäre die Septime g^1 über dem

20 Siehe zum Traktat Rameaus u.a. Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, S. 90–157 und Christensen, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*.

21 Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, S. 22. Hervorhebung F. C.

22 Ebda., S. 24; siehe auch Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Bd. 2, S. 75–82.

23 Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, S. 24.

Fundament A im Takt 2 als klingend zu denken, so müsste sie abwärts nach f¹ fortschreiten und nicht aufwärts nach a¹, wie es im Beispiel Rameaus geschieht.²⁴

212 TRAITÉ DE L'HARMONIE,

Exemple général de l'Octave, tant en montant qu'en descendant.

Abbildung 3: Aussetzung der Oktavregel in Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*, Paris 1722, Bd. 2, S. 212.

Als *spekulative* Vorstellung ohne psychologische Implikationen verweist Rameaus »basse fondamentale«²⁵ durchaus auf die Episteme der Repräsentation im Sinne Foucaults. Zwischen ihr und den späteren Theorien des 19. Jahrhunderts lässt sich zwar auf der ideengeschichtlichen Ebene Kontinuität feststellen, diese verdeckt jedoch die epistemische Zäsur, welche die Ordnung der Repräsentation vom Bewusstseinsparadigma trennt.

Die Annahme, dass die Tonart sich im menschlichen Bewusstsein konstituiert, setzt voraus, dass der Mensch nicht nur als Subjekt, sondern auch als Objekt des Wissens fungiert: Er wird somit zum Beobachter zweiter Ordnung im von Niklas Luhmann erörterten Sinn.²⁵ Foucault nennt diese durch den reflexiven Selbstbezug geprägte Episteme »les sciences de l'homme«. Eine geradezu paradigmatische Manifestation dieser epistemischen Wende ist in François-Joseph Fétis' *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (1844) zu finden. Hier stellt Fétis die These auf, dass die zahlreichen Klänge (»combinaisons«), die in der Musik seiner Zeit vorkommen, sich auf zwei selbstständige Akkorde zurückführen lassen, nämlich den konsonanten Dreiklang und den dissonanten Dominantseptakkord. Dabei beruft er sich auf

24 Ebd., S. 26f.

25 Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 92–164. Siehe oben Anm. 10.

»notre instinct musical« als die maßgebende Instanz.²⁶ Fétis, der den von Alexandre-Étienne Choron eingeführten Tonalitätsbegriff übernimmt und systematisiert²⁷, weist ausdrücklich auf das menschliche Bewusstsein als den Ort hin, in dem sich die Tonalität konstituiert:

La nature ne fournit pour éléments de la musique qu'une multitude de sons qui diffèrent entre eux d'intonation, de durée et d'intensité, par des nuances ou plus grandes ou plus petites. Parmi ces sons, ceux dont les différences sont assez sensibles pour affecter l'organe de l'ouïe d'une manière déterminée, deviennent l'objet de notre attention; l'idée des rapports qui existent entre eux s'éveille dans l'intelligence, et sous l'action de la sensibilité d'une part, et de la volonté de l'autre, l'esprit les coordonne en séries différentes, dont chacune correspond à un ordre particulier d'émotions, de sentiments et d'idées.

Ces séries deviennent donc des types de tonalités et de rythmes qui ont de conséquences nécessaires, sous l'influence desquelles l'imagination entre en exercice pour la création du beau.²⁸

Im Unterschied zu Fétis, der die tonale Harmonik als ein kulturell bedingtes Phänomen betrachtet²⁹, ist Hugo Riemann fest überzeugt, dass die Tonalität auf »natürliche[r] Gesetzmäßigkeit« gründet und dass die Aufgabe der Theorie sei, solche Gesetzmäßigkeit, die »das Kunstschaffen bewusst oder unbewusst regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen«. ³⁰ Seine Funktionstheorie verstand er als eine solche Darlegung. Trotz der gravierenden Unterschiede, welche die Ansätze Fétis' und Riemanns sowohl musiktheoretisch als auch kulturgeschichtlich trennen³¹, gehören sie beide derselben Episteme an. Denn auch Riemanns Funktionstheorie ruht auf dem Gedanken, dass »die Tonbeziehungen dem akustischen Substrat nicht entnommen, sondern ihm aufgeprägt werden«. ³² In einem späten Aufsatz, in dem Riemann bezeichnenderweise den passiven »Tonempfindungen« die durch den menschlichen Geist konstituierten »Tonvorstellungen« entgegensetzt, blickt er auf sein theoretisches Werk zurück:

Daß das Musikhören nicht nur ein passives Erleiden von Schallwirkungen im Hörorgan sondern vielmehr eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes ist, zieht sich als leitender Gedanke durch meine sämtlichen musiktheoretischen und musikästhetischen Arbeiten seit meiner Dissertation (Musikalische Logik, Leipzig, C. F. Kahnt, 1873).³³

In Absetzung zu Hermann von Helmholtz und Carl Stumpf definiert Riemann das eigentliche Ziel einer Theorie der harmonischen Beziehungen folgendermaßen:

26 Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, S. iii.

27 Beiche, *Tonalität*, S. 2–8; Groth, *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, S. 26–58.

28 Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, S. xif. Zu Fétis' Rezeption Kants und des deutschen Idealismus siehe Shellhous, *Fétis's »Tonality« as a Metaphysical Principle* und Christensen, *Fétis and Emerging Tonal Consciousness*.

29 Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, S. 249: »Nous concevons cet ordre et les phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent par une conséquence de notre conformation et de notre éducation. C'est un fait qui existe pour nous par lui-même, et indépendamment de toute cause étrangère à nous.«

30 Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 450.

31 Siehe zu diesem Vergleich u.a. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, S. 9–18.

32 Ebd., S. 40.

33 Riemann, *Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«*, S. 1.

Sowohl die Festlegung der tonkünstlerischen Schöpfungen in Notenzeichen als die klingende Ausführung der Werke sind nur Mittel, die musikalischen Erlebnisse aus der Phantasie des Komponisten in die des musikalischen Hörers zu verpflanzen. Hat man diese grundlegenden Gedanken begriffen, so leuchtet ein, daß die induktive Methode der Tonphysiologie und Tonpsychologie von Anfang auf einem verkehrten Weg geht, wenn sie ihren Ausgang nimmt von der Untersuchung der Elemente der klingenden Musik, statt von der Feststellung der Elemente der vorgestellten Musik.³⁴

Riemann betrachtete Rameau als den Begründer eines Systems, das er selbst zur theoretischen Geschlossenheit gebracht habe. Vom Gesichtspunkt der Episteme stand Riemann jedoch Fétis näher als dem verehrten Rameau. Denn was die Repräsentation der Klänge von der Funktionstheorie unterscheidet, ist die Einschaltung der zeitlichen Dimension im menschlichen Bewusstsein, in der sich jene funktionalen Zusammenhänge bilden, aus denen Riemann zufolge die Dur-Moll-Tonalität besteht. Erst diese Verzeitlichung der Relationen erlaubt es, die taxonomische Klassifikation der Klänge und Bassschritte als Fundament der Harmonik durch die funktionale Deutung derselben zu ersetzen. Foucaults archäologischer Blick auf den theoretischen Diskurs ermöglicht es, neben der Ideengeschichte und der Kulturgeschichte eine weitere »Schicht« freizulegen, in der sich das Denken, das Hören und das Schreiben anders »sedimentieren«, als man an der »Oberfläche« sieht.

Literatur

- Beiche, Michael: Art. *Tonalität*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 20. Auslieferung, Wiesbaden: Steiner 1992.
- Birus, Hendrik: *Zwischen den Zeiten. Friedrich Schleiermacher als Klassiker der neuzeitlichen Hermeneutik*, in: Ders. (Hrsg.), *Hermeneutische Positionen. Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982, S. 15–58.
- Christensen, Thomas: *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, New York: Cambridge University Press 1993.
- *The Règle de l'Octave in Thorough-Bass Theory and Practice*, in: *Acta Musicologica* 64/2 (1992), S. 91–117.
 - *Fétis and Emerging Tonal Consciousness*, in: *Music Theory in the Age of Romanticism*, hrsg. von Ian Bent, Cambridge, New York: Cambridge University Press 1996, S. 37–56.
 - *Genres of Music Theory, 1650–1750*, in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, hrsg. von Sylvester Beelaert, Peter Dejans und Kathleen Snyers (Collected Writings of the Orpheus Institute), Leuven: Leuven University Press 2007, S. 9–39.
- Dahlhaus, Carl: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), Kassel: Bärenreiter 1968.
- *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Erster Teil: *Grundzüge einer Systematik* (Geschichte der Musiktheorie 10), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984.
 - *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Zweiter Teil: *Deutschland*, hrsg. von Ruth E. Müller (Geschichte der Musiktheorie 11), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.
- Fétis, François-Joseph: *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art*, Paris: Brandus et C. 1849.
- Foucault, Michel: *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard 1966.
- Frank, Manfred: *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- »Ein Grundelement der historischen Analyse: die Diskontinuität«. *Die Epochenwende von 1775 in Foucaults »Archäologie«*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein* (Poetik und Hermeneutik 12), hrsg. von Reinhart Herzog und Reinhart Kosellek, München: Fink 1987, S. 97–130.

34 Ebda., S. 3.

- Groth, Renate: *Die französische Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Steiner 1983 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 22).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Das Nicht-Hermeneutische: Skizze einer Genealogie*, in: *Die Wiederkehr des Anderen*, hrsg. von Jürg Huber und Alois Martin Müller, Basel: Stroemfeld 1996, S. 17–35.
- Heinichen, Johann David: *Der General-Baß in der Composition* [1728], Hildesheim: Olms^R1969.
- Holtmeier, Ludwig: *Zum Tonalitätsbegriff der Oktavregel*, in: *Systeme der Musiktheorie* (Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden), hrsg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein 2009, S. 7–19.
- [Kirnberger, Johann Philipp]: Artikel *Generalbaß*, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Neue vermehrte zweite Auflage, hrsg. von Johann Georg Sulzer, 2. Teil, Leipzig: In der Weidmannschen Buchhandlung 1792, S. 358–363.
- Jans, Markus: *Towards a History of the Origin and Development of the Rule of the Octave*, in: *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*, hrsg. von Sylvester Beelaert, Peter Dejans und Kathleen Snyers (Collected Writings of the Orpheus Institute), Leuven: Leuven University Press 2007, S. 119–143.
- Jaufß, Hans Robert: *Geschichte der Kunst und Historie*, in: *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (Poetik und Hermeneutik 5), hrsg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel, München: Fink 1973, S. 175–209.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp²1984.
- Lepenius, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte und der Beginn der Moderne. Verzeitlichung und Enthistorisierung in der Wissenschaftsgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zum Beginn der modernen Welt*, hrsg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1977, S. 317–351.
- *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978.
- Lester, Joel: *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press²1994.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*, Bd. 3: *Termini musici* [1619], Kassel: Bärenreiter^R1958.
- Rameau, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris: Ballard 1722.
- Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte*, Teil 2,2: *Das Generalbasszeitalter*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1912.
- *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig: Max Hesses Verlag 1898.
- *Ideen zu einer »Lehre von den Tonvorstellungen«*, in: *Jahrbuch Peters* 21/22 (1914/15), Leipzig 1916, S. 1–26.
- Seyhan, Azade: *Representation and Its Discontents: The Critical Legacy of German Romanticism*, Berkeley: University of California Press 1992.
- Shellhous, Rosalie: *Fétis's »Tonality« as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science*, in: *Music Theory Spectrum* 13/2 (1991), S. 219–240.
- Wilson, W. Daniel / Holub, Robert C. (Hrsg.): *Impure Reason: Dialectic of Enlightenment in Germany*, Detroit: Wayne State University Press 1993.
- Winter, Michael: *The Explosion of the Circle: Science and Negative Utopia*, in: *Nineteen Eighty-Four: Science Between Utopia and Dystopia* (Sociology of Science, Yearbook 1984), hrsg. von Everett Mendelsohn und Helga Nowotny, Dordrecht: Reidel 1984, S. 73–92.
- Ziolkowski, Theodore: *Clio the Romantic Muse: Historicizing the Faculties in Germany*, Ithaca: Cornell University Press 2004.

© 2010 Federico Celestini (federico.celestini@uibk.ac.at)

Universität Innsbruck [University of Innsbruck]

Celestini, Federico (2010), »Die Verzeitlichung des musikalischen Wissens um 1800. Von der Taxonomie der Klänge zum tonalen Bewusstsein« [The Temporalization of Musical Knowledge ca. 1800: From the Taxonomy of Sounds to Tonal Awareness], in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (GMTH Proceedings 2008), hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau, 203–213. <https://doi.org/10.31751/p.71>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Bewusstsein; consciousness; Generalbass; Hugo Riemann; Jean-Philippe Rameau; Michel Foucault; Repräsentation; representation; thoroughbass

eingereicht / submitted: 04/01/2009

angenommen / accepted: 24/03/2010

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