

Christensen, Thomas (2016): Die Entstehung der Entstehung. ZGMTH 13/Sonderausgabe [Special Issue], 41–51. <https://doi.org/10.31751/861>

© 2016 Thomas Christensen



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.

veröffentlicht / first published: 20/11/2016
zuletzt geändert / last updated: 26/09/2017

Die Entstehung der *Entstehung*

Thomas Christensen

ABSTRACT: Im Jahr 1968 veröffentlichte Carl Dahlhaus seine Habilitationsschrift *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, die seinen Status als einer der führenden Historiker in Fragen der Musiktheorie zu festigen half. Die *Untersuchungen* präsentieren eine der umfangreichsten und anspruchsvollsten Erörterungen historischer Theorien der Tonalität, diskutieren ihren Wert und stellen ihnen Analysen der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts gegenüber. Dabei führt Dahlhaus einen manchmal expliziten, oft impliziten Dialog mit einigen anderen (vorwiegend deutschen) Musikwissenschaftlern, die in den zwei Jahrzehnten vor Publikation der *Untersuchungen* die Frage nach dem Ursprung der harmonischen Tonalität zu beantworten versuchten. Führend unter diesen Autoren war Heinrich Bessler, dessen Monographie *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) die Ursprünge der harmonischen Tonalität bei Dufay und dessen Zeitgenossen ansiedelte. Besslers Schrift brachte viele wichtige Arbeiten hervor, darunter von Rudolf von Ficker und Edward Lowinsky. Dahlhaus' *Untersuchungen* sind der Schlusstein dieser lebhaften Debatte. Im vorliegenden Beitrag wird dargelegt, warum die Frage nach der Entstehung der Tonalität für deutsche Musikwissenschaftler, die in den fünfziger und sechziger Jahren schrieben, von so entscheidender Bedeutung war. Abschließend werden einige überraschende Parallelen zwischen Dahlhaus' Gedanken über die Entstehung der harmonischen Tonalität einerseits und deren Lockerung im späten 19. Jahrhundert, besonders in der Musik Wagners, aufgezeigt.

In 1968, Carl Dahlhaus published his »Habilitation«-Dissertation: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. The *Origins* helped to cement the status of Dahlhaus as one of the leading historians of music theory, for it offered one of the most comprehensive and sophisticated examinations of a wide range of historical theories of tonality along with a critical consideration of their value to the analysis of music from the 16th and 17th centuries. Today, the context of Dahlhaus's monumental book may not be clear to all readers, as it engages in dialogue (sometimes explicitly, often implicitly) with a number of other (mainly German) musicologists who were writing during the two decades immediately preceding its publication about questions related to the origins of harmonic tonality. First among these writers was Heinrich Bessler, whose monograph *Bourdon und Fauxbourdon* (1950) placed the origins of harmonic tonality squarely on the shoulders of Dufay and his contemporaries. Bessler's work soon generated many responses, including important works by Rudolf von Ficker and Edward Lowinsky, among many others. In my article, I situate Dahlhaus's *Untersuchungen* as something of a capstone to this lively debate. I will conclude with some thoughts as to why the question of tonality's origins suddenly seemed to have become such a pressing issue of vital importance to German musicologists writing in the 1950s and 60s. At the same time, I will show how Dahlhaus's analytic thoughts concerning the beginning of harmonic tonality reveal surprising resemblance to his thoughts concerning the loosening of tonality in the late 19th century, particularly in the music of Wagner.

Die Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität sind eines der am meisten bewunderten und zitierten Werke von Carl Dahlhaus. 1966 als Habilitationsschrift fertiggestellt, wurde der Text mit nur geringfügigen Revisionen ein Jahr später veröffentlicht.¹ Dass die *Untersuchungen* die umfassendste Geschichte des Begriffs der (nicht nur ›harmonischen‹) ›Tonalität‹ präsentieren, wie sie sowohl in der Primär- als auch in der Sekundärliteratur Verwendung findet, hat sie zum erfolgreichsten Buch gemacht, das Dahlhaus zur Geschichte der Musiktheorie je geschrieben hat.

Gleichwohl mag der Eindruck für diejenigen von uns, die es gelesen haben, sehr paradox sein. Das Buch scheint mehr Fragen aufzuwerfen, als es Antworten bietet. Es ist ungeordnet, oft wiederholend, mitunter inkonsistent und nicht sehr systematisch. Und angesichts seiner vielen dialektischen Zweideutigkeiten, kann der Versuch, festzustellen, was denn nun die genaue Meinung von Dahlhaus im Hinblick auf eine Reihe von Fragen wirklich ist, ungemein frustrierend sein. All dies sind freilich Eigenschaften, die wir in vielen von Dahlhaus' Schriften beklagen mögen.

Trotz all dieser Frustrationen sind die *Untersuchungen* ein Werk voll mit brillanten Einblicken. Manchmal sind die tiefsten Gedanken in scheinbar beiläufigen Anmerkungen zu finden oder in kurzen Exkursen oder Fußnoten versteckt. Es ist ein Buch, reich an Kenntnis der historischen Literatur und genialer musikalischer Einsicht, bei dem sich das wiederholte Lesen auszahlt. Und auch dies ist typisch für Dahlhaus.

Es fällt auf, dass Dahlhaus in den *Untersuchungen* – anders als in vielen seiner späteren Schriften – zurückhaltender ist, wenn es darum geht, Sekundärliteratur auszuweisen. Michael Heinemann ist sicherlich darin zuzustimmen, dass Dahlhaus' Buch in erster Linie eine kritische Lektüre der wichtigsten Theoretiker der harmonischen Tonalität aus dem 19. Jahrhundert darstellt, darunter Hugo Riemann und François-Joseph Fétis (eher am Rande auch Ernst Kurth).² Aber Dahlhaus befindet sich auch im Dialog mit einer großen Anzahl von Wissenschaftlern, die er nicht explizit erwähnt. Der Grund ist: Die *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* entpuppen sich bei näherer Betrachtung als eine Reaktion auf eine ganze Generation deutscher Musikwissenschaftler, die mit Fragen der Tonalität in der Alten Musik gerungen haben.

Die Namen dieser Wissenschaftler gehören zu den renommiertesten in der deutschen Musikwissenschaft: Zu ihnen zählen Heinrich Bessler, Bernhard Meier, Rudolf von Ficker, Povel Hamburger, Hans von Zingerle Thrasybulos Georgiades, Ernst Apfel, Manfred Fritz Bukofzer, Georg Reichert, Jacques Handschin, Siegfried Hermelink, und außerhalb Deutschlands, Knud Jeppesen, Leo Treitler, Edward Lowinsky, Joseph Smits van Waesberghe und Armand Machabey. Alle kommen in den *Untersuchungen* vor, ob explizit genannt oder nicht, und nehmen an der virtuellen Debatte mit Dahlhaus teil. Nie zuvor oder danach hat Dahlhaus sich mit so vielen seiner akademischen Kollegen in einer einzigen Abhandlung auseinandergesetzt.

Die Frage nach der Entstehung der harmonischen Tonalität hat seit Dahlhaus' Schrift an Aktualität verloren. Die Suche nach dem Ursprung von etwas derart Abstraktem scheint den meisten von uns eine fruchtlose Mühe zu sein. Aber für die Musikwissen-

1 Dahlhaus 2001/GS3.

2 Vgl. Heinemann 2011.

schaftler einer früheren Generation war es offensichtlich eine der wichtigsten Fragen. Bevor ich einige Gründe hierfür anführe, möchte ich zunächst die *Entstehung* innerhalb eines breiteren historischen Kontextes verorten, sowohl wissenschaftlich als auch musikalisch. Kurz gesagt, ich möchte den hermeneutischen Blick, den Dahlhaus selbst mit großer Präzision zu fokussieren verstand, auf eine seiner eigenen Schriften werfen.

Lassen Sie mich mit dem disziplinären Kontext beginnen. Wie ich bereits erwähnt habe, gab es eine große Anzahl von deutschen Musikwissenschaftlern in der Mitte des 20. Jahrhunderts, die sich über die Ursprünge der harmonischen Tonalität in der Alten Musik regelrecht stritten. Die Kernfrage war: Wann hat die harmonische Tonalität eigentlich in die abendländische Musik Einzug gehalten?

Hier handelt es sich um ein altes Spiel in der Musikforschung. Bereits im Jahr 1844 hatte François-Joseph Fétis mit großer Überzeugung und nicht ohne ebenso großes Tamtam bekannt gegeben, dass die Geburt der modernen Tonalität punktgenau angegeben werden könne, nämlich mit Erscheinen von Monteverdis fünftem Madrigalbuch. Ja, Fétis glaubte die Stelle sogar noch präzisieren zu können: Es war in einem bestimmten Madrigal: *Cruda Amarilli*.³

Ich möchte an dieser Stelle nicht näher auf Fétis eingehen. Nur soviel: Seine These entfachte geradezu einen Feuersturm unter seinen gebildeten Lesern. Allerdings wurde im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts die Frage nach dem zeitlichen Anfang der harmonischen Tonalität durch die nach ihrem geographischen Ursprung verdrängt: Wo war sie entstanden? Unter den nördlichen Stämmen von Deutschland und Skandinavien? In der Volksmusik isolierter Provinzen und Dialekte? In der Polyphonie der Engländer oder den Madrigalen und der Tanzmusik der Italiener? Oder vielleicht sogar bereits bei den alten Griechen? Wie zu vermuten ist, verband sich diese Frage oft mit nationalistischen oder sogar rassistischen Ideologien.⁴ Der Hang zu Universaltheorien führte zu einer gedanklichen Abstumpfung. Positionen, die durch Empirie gewonnen werden hätten gewonnen können, waren nicht gefragt.

Im Großen und Ganzen blieb diese Situation bis weit in das 20. Jahrhundert hinein unverändert. Erst nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs gab es eine neue Generation deutscher Musikwissenschaftler, die sich der Geschichte der Tonalität auf eine andere Art zuwandte. Eigentlich lässt sich nicht wirklich von einer ›neuen‹ Generation sprechen, weil viele der Beteiligten bereits seit langem in der Musikwissenschaft aktiv waren. Zudem hatten einige von ihnen eine unrühmliche Rolle in der Zeit des Nationalsozialismus gespielt. Vermutlich beeinflusst durch den Ausgang des Krieges ließen dieselben Gelehrten Vieles der ›großen Theorien‹ über die Entstehung der Tonalität und insbesondere deren nationalistische Rhetorik nach 1945 hinter sich. Endlich wurde Tonalität stärker empirisch untersucht, beispielsweise unter Zuhilfenahme von satztechnischen Überlegungen: Das Verständnis der Musik und ihrer Struktur sollte durch detaillierte Stilanalysen gefördert und nicht länger durch das Prokrustesbett systematischer Entwürfe, wie beispielsweise demjenigen Riemanns, eingeschränkt werden. Manche die-

3 Fétis' Ansichten über die Ursprünge der modernen Tonalität werden in meiner kommenden Studie ausführlich behandelt (Christensen i. V.).

4 Vgl. Rehding 2000.

ser Wissenschaftler, auf die diese Art philologischer Hermeneutik zurückgeht, machten bereits in den 1920er und 30er Jahren von sich reden: beispielsweise Victor Lederer⁵, Werner Korte⁶, aber auch Willi Apel, Arnold Schering, und Jacques Handschin, um nur einige wenige zu nennen.

Wir können den Anfang dieser Nachkriegsphase mit der Veröffentlichung von Heinrich Besseler *Bourdon und Fauxbourdon* im Jahr 1950 ansetzen⁷ – einer Arbeit, die sofort eine kontroverse und intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung hervorgebracht hat.

Wie der Titel seines Buches schon andeutet, behauptet Besseler, dass die Praxis des kontinentalen Fauxbourdon eine der Hauptursachen der Homophonie gewesen sei, die ihrerseits das System der harmonischen Tonalität hervorgebracht habe. Besseler gibt zudem eine Reihe weiterer kompositorischer Verfahren an, die im Laufe des frühen 15. Jahrhunderts in verschiedenen Teilen Europas gemeinsam zur Entwicklung der modernen harmonischen Tonalität beigetragen hätten. So fände man neben der Praxis des Fauxbourdon eine »dominantische« Tonalität in der Musik des frühen Quattrocento bei Komponisten wie Ciconia als Folge quintbasierter Antwort-Soggetti in verschiedenen Liedformen. Laut Besseler diene auch die Hinzufügung eines Kontratenors unter zweistimmige Gerüstsätze in der Praxis vieler burgundischer Komponisten als eine Art »Harmonieträger«. Diese »Bourdon-Tiefstimme« sei zu einem harmonischen Fundament geworden, mit dem sich das Aufkommen der Funktionsharmonik verbände. Alle diese Eigenschaften – Fauxbourdon-Klangfülle, dominantische Beantwortungen, bassorientierte Akkordstrukturen und proto-harmonische Funktionalität – sieht Besseler insbesondere in der Musik von Dufay realisiert, den er daher als den wahren Ur-Vater der abendländischen Tonalität erachtet.

Auch Rudolf von Ficker, ein Schüler Guido Adlers, maß dem Fauxbourdon einen wichtigen Anteil an der Entwicklung der Tonalität bei. Von Ficker sah im Fauxbourdon aber auch eine Improvisationspraxis, die er bis zu einer älteren englischen Diskant-Praxis zurückverfolgen zu können glaubte und bisweilen mit »faburden« bezeichnete.⁸ Die echte Wiege der harmonischen Tonalität aber war für von Ficker der zweistimmige Tenor-Diskant-Gerüstsatz, der in der Zeit der Diskant-Praxis die äußeren Stimmen des Satzes bildete.⁹

Aus einer solchen Perspektive basieren die wesentlichen polyphonen Strukturen auf einem zweistimmigen Gerüst. Mit diesem – so von Ficker – könne man das Gefühl der gerichteten Bewegung besser erklären, das bereits die Musik des 15. Jahrhunderts auszeichne. Der Schlüssel hierzu sei die »regola delle terse e seste«, in der das vorletzte Intervall vor einem Oktavschluss eine große Sexte ist (entsprechend eine kleine Terz vor

5 Vgl. Lederer 1906.

6 Vgl. Korte 1929.

7 Besseler 1950.

8 Vgl. von Ficker 1951.

9 Der Kontratenor oder die »Bourdon-Tiefstimme«, die Besseler als »Harmonieträger« erachtete, war für von Ficker hingegen immer nur ein nachträglicher Einfall, der vom Komponisten (oder Sänger) zu einem ursprünglich zweiteiligen Gerüst hinzugefügt wurde.

einem Primschluss). Die Stimmen verhalten sich hierbei in Gegenbewegung und unter Einschluss eines Halbtonschritts in einer der beiden Stimmen.

Die beiden Standpunkte Besslers und von Fickers, wenn auch nicht vollständig entgegengesetzt, repräsentieren zwei Pole, zwischen denen sich die Auffassungen anderer Musikwissenschaftler in jener Zeit bewegten.¹⁰ Besslers Theorie, trotz ihres Eklektizismus, betonte die Schlüsselrolle harmonisch-akkordischer Faktoren bei der Entstehung der harmonischen Tonalität. Es war diejenige Perspektive, die auch seine Studenten, darunter Edward Lowinsky, Wolfgang Marggraf und Manfred Bukofzer, einnahmen.

Auf Edward Lowinsky will ich hier etwas genauer eingehen: Lowinsky studierte bei Besseler in Heidelberg, ging 1933 in die Niederlande und emigrierte im Jahr 1940 nach Amerika, wo er schließlich an meiner eigenen Universität in Chicago gelehrt hat. In seiner berühmten Monographie von 1961, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, versucht Lowinsky zwei entgegengesetzte Kräfte in der Renaissancemusik voneinander abzugrenzen.¹¹ Als Beispiele für ›Tonalität‹ führt Lowinsky italienische instrumentale Tanzgattungen wie etwa Frottola und Villancico an. An diesen betont er die triadischen Strukturen und die starken Artikulationen der Kadenz, in denen Lowinsky den Ausgangspunkt der modernen funktionalen Tonalität gesehen hat.¹²

Auch von Ficker hatte seine Anhänger, unter ihnen sein Student Thrasybulos Georgiades. Eine gewisse Nähe zu von Fickers Position kann aber auch für Musikwissenschaftler wie Bernhard Meier, Ernst Apfel, Richard Crocker und schließlich – wie wir sehen werden – Carl Dahlhaus geltend gemacht werden.¹³ Für diese aufstrebende Generation waren die akkordischen Elemente, die Besseler und Lowinsky als Vorboten der modernen Tonalität feierten, nichts als das Ergebnis anachronistischer Vorstellungen von Professoren, deren Ohren und Köpfe von späteren tonalen Hörgewohnheiten beherrscht waren. Als diese jüngeren Musikwissenschaftler nun Alte Musik untersuchten, um der Entstehung der Tonalität auf die Spur zu kommen, war es ihre Absicht, sich von ihrer Lehrergeneration stark abzugrenzen. Sie bestanden – anders als Besseler und Lowinsky – darauf, dass die Praxis des Komponisten vor dem frühen 17. Jahrhundert durchgehend einer modalen Sprache verpflichtet und mit den Charakteristika der harmonischen Tonalität nicht vereinbar sei. Ein herausragendes Beispiel für diese Position ist die Arbeit von Bernhard Meier¹⁴, obgleich Meier Unterstützung auch von Bukofzer erhielt.

In den 50er und frühen 60er Jahren des 20. Jahrhunderts waren die Seiten der deutschen musikwissenschaftlichen Zeitschriften mit Artikeln übersät, welche die Frage der Tonalität in der Musik von Dufay, Josquin und Palestrina, in den Madrigalen Monteverdis und den Frottolas des Trombicino zu klären versucht haben. Probleme des akkordischen

10 Eine gute Aufbereitung dieser ›Tonalitäts‹-Debatte bietet Moll 1997.

11 Lowinsky 1961a.

12 Vgl. Lowinsky 1961b.

13 Dahlhaus greift in die ›Tonalitäts‹-Debatte erstmals mit seinem Artikel »Die Termini Dur und Moll« (1955) ein. Obwohl es in diesem Text nicht ausdrücklich um Frage nach dem Ursprung der Tonalität geht, zeitigt Dahlhaus' scharfe Exegese eine etymologische Klärung, die in starkem Gegensatz zum unpräzisen Gebrauch musikalischer Termini seiner insbesondere älteren Kollegen steht.

14 Meier 1952a.

Aufbaus, gerichteter Stimmführung, Kadenzartikulation und modaler Physiognomie – all dies wurde mit Hilfe der Analyse von Musik und der Lektüre theoretischer Literatur diskutiert.¹⁵ Vor diesem Hintergrund wird nun auch Dahlhaus' Habilitationsschrift verständlich. Denn diese Arbeit widmet sich fast durchgehend den vielen unterschiedlichen Argumenten seiner Kollegen und Vorgänger zur harmonischen Tonalität in der Alten Musik. Dabei unterwirft er jedes ihrer Argumente seiner unermüdlichen dialektischen Kritik.

Besseler scheint dabei derjenige zu sein, den Dahlhaus am deutlichsten kritisiert. Und dies ist keine Überraschung. Bessellers Vorliebe, historisch spätere Konzepte wie diejenige der harmonischen Funktionalität und der ›basse fondamentale‹ auf die Musik von Dufay zu übertragen, leidet an jener Naivität, die Dahlhaus immer so eifrig kritisiert hat.¹⁶ Das gleiche gilt auch für Lowinskys Strategie, die norditalienische Musik mittels der Polarität von ›Tonalität‹ und ›Atonalität‹ zu analysieren.¹⁷ Aber auch Meiers Versuch, Modalität als ein mächtiges a priori gegebenes System zu etablieren, das die Einordnung der gesamten Musik des 16. Jahrhunderts ermöglicht, wurde von Dahlhaus zurückgewiesen.¹⁸

Dahlhaus sympathisierte mehr mit von Fickers These der gerichteten Intervallprogressionen. Von Fickers Position erschien ihm zugleich empirisch und anhand der historischen Theoretikerzeugnisse belegbar.¹⁹ Aus dem gleichen Grund widmet sich Dahlhaus in den *Untersuchungen* dem Gegenklangprinzip von van Waesberge²⁰, der Theorie von »Nebenordnung und Unterordnung« von Jeppesen²¹ und Hermelinks Theorie der hexachordischen Teiltonarten.²²

Alle diese Ansätze werden schließlich eklektizistisch in einem Trio von Analysen zusammengeführt, die das Buch abschließen. Drei musikalische Gattungen, mit denen sich jeder seiner Vorgänger befasst hat, werden einer neuen, skeptischen Prüfung unterzogen: eine Motette von Josquin, um Besseler zu widerlegen, eine Frottola, um Lowinsky zu kritisieren, und einige Madrigale von Monteverdi, um Meiers modale Systematik zu widerzulegen.

Wie jenen bekannt sein dürfte, die das Buch von Dahlhaus gelesen haben, hat Dahlhaus nie einen Geburtstag oder eine genaue Stelle in einer Komposition für den wirklichen Ursprung der Tonalität vorgeschlagen. Aus seiner Sicht war diese Frage lächerlich. Harmonische Tonalität in Dahlhaus' Sicht war nicht etwas das sich an einem einzelnen empirischen Attribut festmachen ließ. Stattdessen legt Dahlhaus nahe, harmonische To-

15 In Moll 1997 findet sich ein guter Überblick, darunter: Besseler 1952, Meier 1952b, Handschin 1954, Beyer 1958, Apfel 1962, Finscher 1962, Reichert 1962, Marggraf 1966 und Sanders 1967. Dass die Debatte auch auf andere Länder überschwappte, zeigt sich an Veröffentlichungen wie Machabey 1955, Wienpahl 1955, Thomson 1958 und Crocker 1962.

16 Vgl. Dahlhaus 2001/GS3, 79 ff.

17 Vgl. ebd., 263 ff.

18 Vgl. ebd., 191 ff.

19 Vgl. ebd., 81 f., Anm. 11.

20 Vgl. ebd., 67 ff.

21 Vgl. ebd., 120 ff.

22 Vgl. ebd., 192 ff.

nalität als einen Verbund einzelner »Co-Faktoren« zu verstehen.²³ (So spricht er von »Teilmomente[n] eines Systems«²⁴ oder einem »Zusammenwachsen der Formeln«.²⁵) Von daher erklärt sich auch der Titel seiner Schrift: Gemäß einem solchen Verständnis hat Tonalität keinen ›Ursprung‹, sondern ›entsteht‹ im Zuge einer Entwicklung.²⁶

Es würde hier zu weit führen, die Debatte nachzuzeichnen, die Dahlhaus' *Untersuchungen* bis zum heutigen Tag nicht nur in der deutschen Musikwissenschaft angestoßen haben. Stattdessen möchte ich abschließend der Frage nachgehen, ob es Zufall ist, dass die Suche nach den Ursprüngen der Tonalität unter all diesen westlichen Gelehrten zu einer Zeit aufkam, in der der angebliche ›Tod der Tonalität‹ ausgerufen wurde? Dieser Bezug spricht implizit aus dem Titel von Lowinskys Monographie. Es handelt sich hier um zwei Seiten der gleichen Medaille. Die Frage nach der ›Geburt der Tonalität‹ ist einfach die Umkehrung des häufiger auftretenden Sports, den ›Todeszeitpunkt der Tonalität‹ zu bestimmen. Beide Mythen sind tief miteinander verflochten.

Es ist wirklich bemerkenswert, wie kurz nach dem Zweiten Weltkrieg für so viele deutsche Musikwissenschaftler die Frage nach der Herkunft der Tonalität plötzlich als das scheinbar dringendste musikologische Problem auf den Plan trat. Der amerikanische Musikhistoriker Glenn Watkins hat – durchaus nachvollziehbar – den Grund im kulturellen Zeitgeist gesehen.²⁷ Denn es war die deutsche Nachkriegszeit, in der die modernistischen Debatten über neue Musik, insbesondere im Umfeld des Serialismus, ihre volle Kraft erreichten. Wir dürfen hier nicht vergessen, dass die erneute Tonalitätsdebatte während der Blütezeit von Darmstadt stattgefunden hat. Da immer mehr Komponisten zur vermeintlichen ›Siegerpartei‹ der Atonalität und des Serialismus umzuschwenken schienen, schien es plausibel, Tonalität als etwas zu betrachten, dessen historischer Zyklus zu seinem Ende gekommen sei. Es ist daher kein Wunder, dass auch in der Musikwissenschaft die Sensibilität für die historische Kontingenz der Tonalität zu wachsen begann. Die Geschichte von der ›Geburt der Tonalität‹ ist eine, die von Historikern in Zeiten der Angst vor dem ›Tode der Tonalität‹ immer wieder erzählt werden muss, sei es anlässlich der Begegnung mit fremden und fernen Tonsystemen zu Zeiten von Fétis oder des scheinbaren Triumphes der Atonalität und des Serialismus in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Die Weihnachtsgeschichte der Tonalität ist das Gegenstück zum Passionsspiel der Tonalität.

Heutzutage ist die Frage ›tonal oder atonal‹, die Schönberg in einem Kanon verspottete, für die musikwissenschaftliche Forschung kaum noch von Interesse. Sie scheint in

23 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Michael Polth in diesem Band.

24 Dahlhaus 2001/GS3, 58 und 285.

25 Ebd., 99.

26 Dazu eine kleine Beobachtung im Hinblick auf die Übersetzung ins Englische: Robert O. Gjerdingen betitelt seine Übersetzung der Untersuchungen mit *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (Dahlhaus/Gjerdingen 1990). Aber seine Entscheidung, »Entstehung« mit »Origin« zu übersetzen hat – glaube ich – zu einer Reihe von unglücklichen Missverständnissen im Hinblick auf Dahlhaus unter den englischsprachigen Lesern geführt – zumal, wenn wir bedenken, dass viele deutsche Wissenschaftler vormals den Begriff ›Ursprung‹ benutzt haben. ›Emergence‹ würde den Sinn von ›Entstehung‹ besser treffen: ›Emergence‹ beschreibt einen Prozess, nicht ein Ereignis.

27 Vgl. Watkins 2010, insbesondere 256–62.

der globalen Musikkultur des 21. Jahrhunderts nicht länger dringlich zu sein. Aber vor 50 Jahren verursachte die Neue Musik eine große existentielle Krise. Sie warf die Frage nach dem Schicksal der Tonalität auf, unabhängig davon, ob man die eingetretene Entwicklung feierte oder bedauerte.

Es ist also kaum erstaunlich, dass Dahlhaus in dieser Zeit ein Buch zum Thema Tonalität geschrieben hat. Hierzu gehört auch, dass sich Dahlhaus mehrfach gegen die Formulierung vom sogenannten ›Bruch‹ Schönbergs mit der Tonalität gewendet hat und sich Schönbergs Position zu eigen machte, der immer wieder eindringlich auf die Kontinuität zwischen der Musik und dem Denken des 19. Jahrhunderts und des frühen 20. Jahrhunderts hingewiesen hatte. Ganz so wie tonale Musik weder einen Bruch mit dem Vorherigen darstellte und keineswegs dessen vollständige Negation war, so trennte auch die Musik nach der sogenannten ›atonalen Revolution‹ nicht eine brückenlose Kluft von der Vergangenheit. Geschichte ist immer eine Kontinuität, wie uns Hegels Eule der Minerva in Erinnerung ruft, auch wenn wir nicht immer die Anschlüsse und Übergänge sehen können.

Betrachten wir dazu die Ähnlichkeit, die Dahlhaus' Beschreibung des ›Prinzips der Nebenordnung‹ für Musik am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts mit derjenigen der ›Wandernden Tonalität‹ in den späten Werken von Richard Wagner aufweist. Im ersten Fall geht es um Musik, die *noch nicht* tonal ist, im zweiten um Musik, die *nicht mehr* tonal ist (zumindest nicht im Sinne von Fétis' ›tonalité moderne‹). Die klangliche Logik der historisch älteren Musik beschreibt Dahlhaus als durch lokale Akkordfortschreitungen gesteuert, die – anders als in der ›Tonalität‹ – keiner Subordination unterworfen sind.

Sucht man einen Terminus, um die Klangtechnik des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts zu charakterisieren, so kann man dem ›Subordinationsprinzip‹ der tonalen Harmonik ein ›Prinzip der Nebenordnung‹ entgegensetzen. Der Ausdruck soll besagen, dass Zusammenklänge aneinandergesetzt werden, ohne dass der Eindruck einer auf ein Ziel gerichteten Entwicklung entsteht. Ein erster Akkord bildet mit einem zweiten eine ›Progression‹ und der zweite mit einem dritten; die frühere Akkordfolge ist aber unabhängig von der späteren und umgekehrt.²⁸

Dahlhaus macht eine bemerkenswert ähnliche Beobachtung in seiner Kritik an jenen Analytischen, die Wagners reife harmonische Praxis als ›erweiterte Tonalität‹ beschreiben. Wagners Akkordlogik – so behauptet Dahlhaus – könne nicht im Rahmen einer herkömmlichen tonalen Hierarchie erklärt werden (auch nicht als ›Erweiterung‹). Sie sei eine ›lokale Logik‹ von Akkord zu Akkord. Dahlhaus spricht in Anlehnung an Schönberg von ›wandernder‹ oder ›schwebender Tonalität‹:

Die Gegenthese wäre, dass sich die rasch und nicht selten ›rhapsodisch‹ wechselnden Tonarten oder Tonartenfragmente nicht immer auf ein Zentrum beziehen, um das sie sich gleichsam in imaginärer Simultaneität versammeln, sondern vielmehr wie Glieder einer Kette aneinandergesetzt sein können, ohne dass das dritte anders als durch Ver-

28 Dahlhaus 2001/GS3, 140.

mittlung des zweiten mit dem ersten verbunden sein müsste. Wagners Harmonik wäre demnach gerade in ihren charakteristischen Ausprägungen weniger subordinierend als reihend. [...] Für Wagner ist, im Unterschied zu Brahms, nicht eine »erweiterte«, zentripetale Tonalität, eine Integration entlegener Stufen und Regionen in eine festgehaltene Grund- und Bezugstonart charakteristisch, sondern vielmehr eine »wandernde« oder »schwebende« Tonalität.²⁹

Die *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* sind also sowohl ein Zeitdokument als auch das Ergebnis von Dahlhaus' vielseitigen musikalischen Interessen. Deshalb auch können die *Untersuchungen* nicht als Geschichte der Musiktheorie im engeren Sinne gelten. Viele Leser haben Mühe mit der Gliederung eines Buches, das fortwährend zwischen verschiedenen Einzelfragen und musikalischen Repertoires hin und her wechselt und keine klare Reiseroute durch die Historie erkennen lässt. Aber Dahlhaus hatte das Buch auch niemals als eine Geschichte im chronologischen Sinne konzipiert. Hätte er das Buch als lineare Erzählung geschrieben, hätte er zu demselben Mythos beigetragen, den er sich entschlossen hatte zu dekonstruieren. Vergessen wir auch hier nicht den Titel, in dem es »Untersuchung« und eben nicht »Geschichte« heißt. Dahlhaus war daran interessiert, nicht den *einen* Aspekt, sondern einen *Zusammenhang* von Aspekten aufzuzeigen, der die Herausbildung der harmonischen Tonalität ermöglichte. Dieses Vorhaben machte es unmöglich, einem chronologischen Narrativ zu folgen, sondern machte eine mehr systematische Herangehensweise erforderlich.

Beginnen wir das Buch wieder im Kontext seiner eigenen Herkunft zu lesen, dann können wir besser verstehen, warum Dahlhaus einige der Probleme dort in der entsprechenden Art und Weise behandelt: als Reflex auf eine kontroverse Debatte wichtiger deutscher Musikwissenschaftler im mittleren Drittel des 20. Jahrhunderts, aber auch – weniger offensichtlich, aber immer noch spürbar – als Ausdruck eines ängstlichen Zeitgeistes, der besorgt über den Zustand einer musikalischen Sprache ist, deren Schicksal in der Schwebe hängt.

Literatur

- Apfel, Ernst (1962), »Die klangliche Struktur der spätmittelalterlichen Musik als Grundlage der Dur-Moll-Tonalität«, *Die Musikforschung* 15, 212–227.
- Besseler, Heinrich (1950), *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- (1952), »Tonalharmonik und Vollklang«, *Acta Musicologica* 24, 131–146.
- Beyer, Paul (1958), *Studien zur Vorgeschichte des Dur-moll*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Christensen, Thomas (i. V.), *Fétis and the Tonal Imagination. Discourses of Tonality in Nineteenth-Century France*, Chicago: University of Chicago Press.
- Crocker, Richard (1962), »Discant, Counterpoint, and Harmony«, *Journal of the American Musicological Society* 15, 1–21.

29 Dahlhaus 2003/GS6, 465 und 476.

- Dahlhaus, Carl (2001/GS3), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität« (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 2), in: —, *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307 [Erstdruck: Kassel u. a.: Bärenreiter 1967].
- (2003/GS6), »Zur Problemgeschichte des Komponierens«, in: —, *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik* (= Gesammelte Schriften 6), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 447–473 [Erstdruck in: — (1974), *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 7), München: Katzbichler 1974, 40–73].
- / Robert O. Gjerdingen (1990), *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Fétis, François-Joseph (1835), »Résumé philosophique de l'histoire de la musique«, in: —, *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bd. 1, Brüssel: Leroux/Mainz: Schott/Paris: Fournier, XXXVII–CCLIV.
- (1844), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Schlesinger.
- Ficker, Rudolf von (1951), »Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon«, *Acta Musicologica* 23, 93–123.
- Finscher, Ludwig (1962), »Tonale Ordnungen am Beginn der Neuzeit«, in: Wiora 1962, 91–96.
- Handschin, Jacques (1954), Art. »Dur-Moll«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Friedrich Blume, Kassel u. a.: Bärenreiter, Bd. 3, 975–983.
- Heinemann, Michael (2011), »Im Schatten Riemanns. Zur Entstehung der harmonischen Tonalität«, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk – Wirkung – Aktualität*, hg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller in Verbindung mit Tobias Plebuch, Schliengen: Edition Argus, 314–320.
- Korte, Werner (1929), *Die Harmonik des frühen 15. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik*, Münster: Suhrbier & Bröcker.
- Lederer, Victor (1906), *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*, 2 Bde., Leipzig: Siegel.
- Lowinsky, Edward (1961a), *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley: University of California Press.
- (1961b), »Awareness of Tonality in the 16th Century«, in: *Report of the Eighth [IMS] Congress*, New York 1961, 2 Bde., Kassel u. a.: Bärenreiter, Bd. 1, 44–52.
- Machabey, Armand (1955), *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XVe siècle*, Paris: Masse.
- Marggraf, Wolfgang (1966), »Tonalität und Harmonik in der französischen Chanson zwischen Machaut und Dufay«, *Archiv für Musikwissenschaft* 23, 11–31.
- Meier, Bernhard (1952a), *Studien zur Meßkomposition Jacob Obrechts*, Diss. Univ. Freiburg i. Br.

- (1952b), »Die Harmonik im cantus-firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts«, *Archiv für Musikwissenschaft* 9, 27–44.
- Moll, Kevin (1997), *Counterpoint and Compositional Process in the Time of Dufay: Perspectives from German Musicology*, New York: Garland Publishing.
- Rehding, Alexander (2000), »The Quest for the Origins of Music in Germany circa 1900«, *Journal of the American Musicological Society* 53, 345–385.
- Reichert, Georg (1962), »Tonart und Tonalität in der älteren Musik«, in: Wiora 1962, 97–104.
- Sanders, Ernest H. (1965), »Tonal Aspects of 13th-Century English Polyphony«, *Acta Musicologica* 37, 19–34.
- (1967), »Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von Cantus-Firmus-Satz und Tonalitätsstruktur«, *Archiv für Musikwissenschaft* 24, 24–53.
- Thomson, William (1958), »The Problem of Tonality in Pre-Baroque and Primitive Music«, *Journal of Music Theory* 2, 36–46.
- Watkins, Glenn (2010), *The Gesualdo Hex. Music, Myth, and Memory*, New York: Norton.
- Wienpahl, Robert W. (1955), »English Theorists and Evolving Tonality«, *Music and Letters* 36, 377–393.
- Wiora, Walter (1962), *Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft* (= Musikalische Zeitfragen X), Kassel u. a.: Bärenreiter.