

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

1.–2. Jahrgang (2003/05)

Band 1: 1/1 (2003), 2/1 (2005)

Herausgegeben von
Hubert Moßburger

OLMS

ZGMTH
Zeitschrift der Gesellschaft
für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat: Jean-Michel Bardez (Paris), Nicholas Cook (London), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (Yale), Renate Groth (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

1.– 2. Jahrgang (2003–05)
Band 1: Varia

Herausgeber: Hubert Moßburger, Köpkenstr. 2, D–28203 Bremen.
Redaktion: Oliver Schwab-Felisch, Lilienthalstr. 12, D–10965 Berlin, Tel: 030/693 05 45,
E-Mail: redaktion@gmth.de.

Korrektorat: Martin Uhlenbrock, mail@transpono.de, Moritz Malsch, mm@moritz-malsch.de.
Layout: Poli Quintana, quintana@interlinea.de / Oliver Schwab-Felisch. Gesetzt in Linotype Optima.
Umschlag: Oliver Schwab-Felisch.
Notensatz: Sofia Krastev

Erscheinungsweise: jährlich.

Manuskripte und Rezensionsexemplare senden Sie bitte an die Redaktion oder an: GMTH, Postfach 12 09 54, 10599 Berlin.

Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim, Tel.: 05121/15010, info@olms.de, www.olms.de.

Preise: Einzelband 48,- €, Abonnement 39,80 € (zzgl. Versandkosten). Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2007



ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-487-13513-7

ISSN 1862-6750

Inhalt

ZUR PRINTAUSGABE DER ZGMTH	5
GRUSSWORT	5
1. JAHRGANG 2003, AUSGABE 1	
EDITORIAL.....	9
ARTIKEL	
LUDWIG HOLTMEIER Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches	11
THOMAS MÜLLER Witold Lutosławski: <i>Grave – Metamorphosen für Cello und Klavier (1981)</i> . Im Spannungsfeld zwischen Moderne und Tradition.....	35
TIHOMIR POPOVIC Zwei ›Wege‹ in Beethovens drittem Klavierkonzert. Aus Anlaß des zweihundertjährigen Jubiläums der Uraufführung am 5. April 1803 in Wien	47
HUBERT MOSSBURGER Hörbarkeit der Musik des 20. Jahrhunderts. Dargestellt am Beispiel der Dodekaphonie	75
SEBASTIAN SPRENGER »Winkelschiefe Satzkunst«. Zu einigen Quint- und Oktavparallelen im Werk Gustav Mahlers	85
THOMAS NOLL UND ANDREAS NESTKE Die Apperzeption von Tönen	107
UMFRAGE	
Zum Dresdener Promotionsrecht.....	137
REZENSIONEN	
KNUD BREYER <i>Individualität in der Musik</i> , hg. von Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau, Michael Polth, Stuttgart: Metzler 2002	147

2. JAHRGANG 2005, AUSGABE 1

EDITORIAL.....	161
ARTIKEL	
FELIX DIERGARTEN Riemann-Rezeption und Reformpädagogik. Der Musiktheoretiker Johannes Schreyer	163
HARTMUT FLADT Analyse und Interpretation. Anmerkungen/Anregungen	171
ARIANE JESSULAT Mendelssohns Beethoven-Rezeption als Beispiel musikalischer Zitiertechnik.....	179
NILS SCHWECKENDIEK Aspekte der ersten Sinfonie Roberto Gerhards.....	193
UMFRAGE	
Musiktheoretische Kompetenz und Aufführungspraxis.....	209
BERICHTE	
MICHIEL SCHUIJER University of Amsterdam, Amsterdam Conservatory. Research MA Program in Arts and Culture Track: Music Theory	222

Zur Printausgabe der ZGMTH

Die Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH), seit 2003 im Internet, erscheint künftig einmal jährlich auch als gedruckte Kumulation der drei zuvor online publizierten Ausgaben. Die Bimedialität ist Prinzip: Sie kombiniert die weltweite Verfügbarkeit, Multimedialität und Interaktivität der Online-Publikation mit der Lesefreundlichkeit und sicheren Archivierbarkeit des traditionellen Printmediums.

Erscheinungsweise und Profil der ZGMTH hatten sich erst herauszukristallisieren. Dies erklärt die ungewöhnliche Einteilung der vorliegenden zwei Bände. Die Ausgabe 2003 wird mit der noch von Hubert Moßburger herausgegebenen ersten Ausgabe 2005 im ersten Band zusammengefaßt, die zwei restlichen, auch thematisch zusammengehörigen Ausgaben des Jahres 2005 bilden den Inhalt des zweiten Bandes.

Oliver Schwab-Felisch

Grußwort

Die GMTH trat bei ihrer Gründung im Sommer 2000 mit dem Ziel an, einen umfassenden und dauerhaften Dialog zwischen den Fachvertretern der Musiktheorie innerhalb Deutschlands und über die Grenzen unseres Landes hinaus zu initiieren. Der Dialog sollte alle Dimensionen betreffen, mit denen das Fach zu tun hat: die Musiktheorie als wissenschaftliche Disziplin, die Lehre, die Stellung des Fachs an den Hochschulen, die Organisation des Fachs und die bevorstehende Umstellung auf BA/MA, das Verhältnis zu andern verwandten Fächern wie Musikwissenschaft und Musikpädagogik.

Nur durch einen umfassenden Dialog schien es uns möglich, die Musiktheorie in Deutschland auf lange Sicht zunächst fachlich und dann auch politisch zu stärken.

Zwei Foren waren als Ort des Austauschs von vornherein angedacht: die Kongresse und die Zeitschrift. Nach den Kongressen in Dresden 2001 und München 2002 wurde im Jahre 2003 die Zeitschrift als zweites Forum eröffnet. Aus vier Gründen scheint der Austausch wichtig:

1. In der Musiktheorie hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts ein Lehrkanon für Harmonielehre und Kontrapunkt herausgebildet, der mit einer gewissen Eigendynamik – und weitgehend abgekoppelt von der kompositorischen Praxis – besagte, was satztechnisch richtig ist, und man konnte sich leicht einbilden, mit einem begrenzten Repertoire von Satzregeln im sicheren Besitz wahrer Kenntnisse zu sein (zumindest konnte man als Lehrer so handeln). Inzwischen sind – durch die Berührung mit der historischen

Musikwissenschaft und durch die wachsende Bedeutung der Werkanalyse – derartige Gewißheiten – sollte es sie je gegeben haben – dahin. Heutzutage lebt das Fach nicht von der althergebrachten Substanz der satztechnischen Regeln, sondern davon, daß es sich neue Felder und bekannte Felder auf neue Art erschließt. Diese Expansion der Fachinhalte wird durch den Austausch unter den Fachvertretern unterhalten und bedarf eben dafür einer Plattform.

2. Obwohl die Musiktheorie seit ihren ehrwürdigen Anfängen mit der Schriftlichkeit wesentlich verbunden war, weil zu ihren Aufgaben die Reflexion gehörte, kam ihr seit dem 19. Jahrhundert diese Schriftlichkeit zunehmend abhanden oder beschränkte sich auf vermittelnde Texte, d.h. auf Lehrbücher. Die genuin fachliche Auseinandersetzung überließ die Musiktheorie hingegen mehr und mehr der Musikwissenschaft. Auch wenn seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts in einigen Zweigen der Musiktheorie ein umgekehrter Prozeß zu beobachten ist, so gilt doch, daß die Musiktheorie der Tendenz nach didaktisch verarbeitet, was sie sachlich von der Musikwissenschaft empfängt. Der Verlust einer genuin fachlichen Auseinandersetzung geht zwangsläufig mit einem Verlust der fachlichen Substanz einher. Für zentrale Fragen wie die, was eigentlich unter einer harmonischen Funktion zu verstehen sei, was ein metrischer Schwerpunkt im 17., 18. oder 19. Jahrhundert gewesen ist usw., fühlen sich Musiktheoretiker heute kaum noch zuständig. An didaktisch begründeten Ausreden, mit denen man sich vor den Fragen drücken kann, herrscht dabei kein Mangel: „So genau müssen wir die Sache nicht verstehen, im Unterricht kommt so etwas gar nicht vor.“ Man kann allerdings mit guten Gründen der Meinung sein, daß bei demjenigen, bei dem die Vermittlung liegt, auch die Sachkompetenz liegen muß. Die Aufarbeitung der Sachfragen kann jedoch nicht ein Einzelner, sondern nur das Fach gemeinschaftlich erbringen.

3. Professionalität im Fach Musiktheorie setzt heute Professionalität in der Vermittlung voraus. Längst hat die Musikpädagogik gezeigt, daß sich ein erfolgreicher Unterricht nicht aus der Struktur des Lerngegenstandes ergibt, daß also ein kompetenter Musiktheoretiker nicht wegen seiner Fachkenntnisse alleine schon unterrichten kann. Die Auseinandersetzung mit der Musikpädagogik und ihren Interessen ist für die Musiktheorie zentral.

4. Musiktheoretische Zeitschriften bilden bei unseren europäischen Nachbarn seit Jahren oder Jahrzehnten eine Institution, die sich bewährt hat. Sie fördert dort nicht nur den Austausch zwischen den Mitgliedern, sondern stellt die Diskussion auch einem internationalen Publikum zur Verfügung. Auch die Zeitschrift der GMTH wurde – vor allem wegen ihrer Präsenz im Internet – von den Kollegen im Ausland als ein Beitrag zur internationalen Diskussion angesehen.

Den Mitarbeitern der Zeitschrift, allen voran dem Chefredakteur Hubert Moßburger, aber auch den Autoren möchte ich an dieser Stelle für ihre Arbeit herzlich danken und wünsche ihnen, daß diese auf eine lebhaftige Resonanz stößt. Allen Lesern hingegen wünsche ich eine anregende Lektüre.

Michael Polth

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

1. Jahrgang 2003
Ausgabe 1

Editorial

Diese Erstausgabe enthält sechs Hauptbeiträge aus unterschiedlichen Bereichen der Musiktheorie: Ludwig Holtmeier arbeitet die Geschichte der deutschen Musiktheorie im Nationalsozialismus in ihren Auswirkungen bis heute auf. Es folgen zwei analytische Beiträge: Während sich Thomas Müller in seinem Text mit Lutosławskis spezifischem Umgang mit der Reihentechnik auseinandersetzt, untersucht Tihomir Popovic stilistisch die »Zwei ›Wege‹ in Beethovens drittem Klavierkonzert«. In meinem Beitrag gehe ich dem Kriterium der Hörbarkeit in der Musik des 20. Jahrhunderts nach und leite daraus am Beispiel von Schönbergs Reihentechnik eine dieser Musik adäquate Methode für den Gehörbildungsunterricht ab. Sebastian Sprengers satztechnische Studie skizziert stilgeschichtlich und ästhetisch eine Typologie der kompositorischen Kontexte, in welche die von eigentümlicher Ambivalenz gekennzeichneten Parallelführungen Gustav Mahlers gestellt sind. Thomas Noll und Andreas Nestke widmen ihren Beitrag zur mathematischen Musiktheorie der Modellierung eines aktiven Erschließens von Tonbeziehungen. Den Beiträgen schließen sich Berichte über die ersten beiden Kongresse der GMTH (2001 in Dresden und 2002 in München) sowie über das 2003 in Obrigheim bei Mannheim veranstaltete Arbeitstreffen der neugegründeten *Fachgemeinschaft Hörerziehung Gehörbildung* (FHG) an.

Schließlich sei auf die von Ludwig Holtmeier initiierte und durchgeführte Umfrage zur Dresdner Einführung des Promotionsrechts für Musiktheorie verwiesen, zu der bereits einige Statements vorliegen (weitere Meinungen werden erbeten). Dieser Umfrage schließe ich eine neue an, an der sich zu beteiligen ich Sie herzlich einlade. Es geht um das eigentlich alltägliche Problem des Verhältnisses von Theorie und Praxis im Theorieunterricht. Wieviel satztechnische/analytische Kompetenz der ausübende Musiker benötigt und auf welche Weise dabei der Musiktheoretiker eine vermittelnde Brückenfunktion ausüben kann oder sollte, ist heute eine Frage von existentieller Bedeutung für die Musiktheorie-Lehrenden.

In der Hoffnung, daß Sie unsere Zeitschrift anspricht, vielleicht auch zur aktiven Anteilnahme motiviert, eröffne ich den ersten Jahrgang und grüße Sie herzlich

Ihr

Hubert Moßburger (Chefredakteur)

Von der Musiktheorie zum Tonsatz

Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches

Ludwig Holtmeier

Als Hugo Riemann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Lehre von den kadenziellen Funktionen formulierte, legte er den Grundstein für das, was als ›Funktionstheorie‹ zum dominierenden Paradigma harmonischer Analyse in Deutschland werden sollte. Die deutsche Riemann-Rezeption verlief in der Folge in zwei idealtypisch darstellbaren Phasen: einer ersten, zwischen 1905 und 1920, die vor allem durch die Lehrbücher und Diskussionsbeiträge von Rudolf Louis, Georg Capellen, Bernhard Ziehn, Johannes Schreyer und Eugen Schmitz u.a. bestimmt wurde, und einer zweiten, die von Ernst Kurth beherrscht wurde. Niemals – weder vorher noch nachher – ist in Deutschland mehr über Musiktheorie geschrieben worden als in den Jahren zwischen 1900 und 1930. Von diesem Reichtum blieb nach dem Zweiten Weltkrieg nicht viel übrig. Während des Nationalsozialismus trat ein früheres Teilgebiet der Musiktheorie – der sog. ›Tonsatz‹ mit seinen praktischen Inhalten – an die Stelle des Ganzen und wurde darüber hinaus von der nationalsozialistischen Volksliedideologie überformt. Unter dem Einfluß des erklärten nationalsozialistischen Anti-Intellektualismus, durch Einflüsse der Jugendbewegung, getragen vom Geist des Wandervogels (einer Bewegung, durch die fast alle deutschen Musiktheoretiker seit August Halm kulturell und gesellschaftlich sozialisiert wurden) und schließlich durch die fast vollständige Verdrängung jüdischer Theoretiker (vor allem Kurth und Schenker) entstand die deutsche ›pragmatische‹ Nachkriegs-Musiktheorie. Sie wurde im wesentlichen von den Persönlichkeiten mitgeprägt, die den Niedergang des Faches im Dritten Reich mitverantworten hatten (Hermann Grabner, Wilhelm Maler und Fritz Reuter), und bewahrte sich eine bis auf den heutigen Tag spürbare Theoriefeindlichkeit.

»Jugendlichen erklärt man den Funktionsbegriff am besten durch Hilfsvorstellungen wie: ›Herr Müller ist [...] Schriftführer im Reichskriegerbund, Blockwarter bei der NSV, Zellenwart beim Luftschutz, Kassenwart bei Kraft durch Freude usw.« (Moser 1940, 86)

I.

Wenn eine *Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie* im Jahr 2001 ihren ersten Kongreß abhält¹, dann wirft das Fragen auf. Warum kommt ein solcher Kongreß im Vergleich

1 Bei dem folgenden Text handelt es sich um eine nur geringfügig veränderte Fassung meines Eröffnungsvortrages des 1. Kongresses der deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001.

zu anderen Ländern mit fast vierzig Jahren Verspätung? Gerade in dem Land, in dessen Sprache der Großteil der geschichtsmächtigen Theorieentwürfe des vergangenen Jahrhunderts geschrieben wurde – man denke nur an Riemann, Schenker, Kurth und Schönberg? Warum bestand anscheinend über Jahrzehnte hinweg kein Bedürfnis nach fachlichem Austausch und einem hochschulübergreifenden Forum?

Liegt es an einem den Musiktheoretikern angeborenen Monadentum, das den Aufbau eines fachspezifischen Geschichtsbewußtseins unmöglich macht, wie es einem weitverbreiteten Urteil entspricht, das schon Hugo Riemanns Lehrer, der Philosoph Hermann Lotze, 1868 festhielt. Ihm fiel der »Mangel einer Tradition« auf, und irritiert notierte er, daß »jeder neue [musiktheoretische] Versuch unbekümmert um seine Vorgänger wieder in die Tiefe des eigenen Gefühls zurück[geht] und einen neuen glücklichen Griff nach dem [wagt], was andere vielleicht schon ebenso sicher oder unsicher erreicht hatten« (Lotze 1868, 494). Über hundert Jahre später beklagt auch Carl Dahlhaus einen Mangel an akademischer Kultur und Tradition: »Eine Disziplin aber, die einstweilen [...] den Zugang zu akademischen Institutionen, die eine reguläre wissenschaftliche Entwicklung verbürgen, nicht fand, setzt sich unwillkürlich der Gefahr aus, zwischen Mediokrität und Sektierertum hin- und hergerissen zu werden: einer Mediokrität, die sich Konservatoriumszwecken anpaßte, und einem Sektierertum, das durch die soziale Isolierung in den Dogmatismus getrieben wurde« (Dahlhaus 1989, 30). Eine »scientific community« der Musiktheoretiker – so Dahlhaus – gebe es nicht.

Man wird Dahlhaus kaum grundsätzlich widersprechen wollen: Das einzig wirklich kontinuierliche an der jüngeren deutschen Musiktheorie ist ihre »Unsichtbarkeit«, wie es der niederländische Musiktheoretiker Michiel Schuijjer einmal formulierte (Schuijjer 1997, 251)², und ihre ostentative Ablehnung elementarer wissenschaftlicher und künstlerischer Präsentationsformen: von Kongressen, Veröffentlichungen bis hin zu Fachdiskussionen. Die Disziplin Musiktheorie ist ein Fach ohne Diskurs und somit ohne historisches Selbstverständnis. Wenn man aber nicht wie Lotze und Dahlhaus an eine gleichsam genetisch veranlagte Diskursunfähigkeit der deutschen Musiktheoretiker glaubt, dann muß man nach den geschichtlichen Ursachen des Sonderwegs fragen, den das Fach hierzulande eingeschlagen hat. Es wäre zu prüfen, ob sich in der Zeit, die zwischen der Feststellung Lotzes und der Meinung Dahlhaus' liegt, tatsächlich eine Kontinuität der Diskontinuität ausmachen läßt.

Es geht mir im folgenden um den Versuch der Rekonstruktion einer Geschichte der deutschen Musiktheorie im 20. Jahrhundert.³ Ich wende mich dabei dem dunkelsten Kapitel der Geschichte des Faches zu. Einer Zeit, die bis auf den heutigen Tag prägend für unser Fach ist. Es soll dabei nicht hinter den Stand einer Forschung zurückgefallen sein, die über den Enthüllungsjournalismus der ersten Phase längst hinaus ist⁴: Es geht nicht

2 Das ist natürlich nicht nur ein deutsches Phänomen. Vgl. dazu Holtmeier 1997, 119–146; Holtmeier 1999, 222–226.

3 Will das Fach eine eigene Identität gewinnen, dann kommt der Rekonstruktion und Analyse seiner geschichtlichen Bedingungen eine ausschlaggebende Bedeutung zu: Es gibt keine Identität ohne Geschichtsbewußtsein. Man muß wissen, woher man kommt, um zu wissen, wo man steht.

4 Es ist nicht möglich, die in sich sehr differenzierte Forschung zur Musik im dritten Reich in Kürze darzustellen. Deutlich ist zu erkennen, daß sie sich in den letzten Jahren von enthüllungsjournalistischen Tendenzen befreit hat und daß der erhobene Zeigefinger und das Pathos von einst einer

darum, die schmutzige nationalsozialistische Wäsche von Hermann Grabner, Wilhelm Maler, Paul Schenk, Hermann Erpf oder Fritz Reuter zu waschen, sondern darum, Biographisches in einen ideen- und institutionengeschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Es geht nicht um die vordergründige Jagd auf vermeintliche Nazis oder um persönliche Schuldzuweisungen (die derzeitige Quellenlage würde eine differenzierte Erörterung dieser Fragen gar nicht gestatten), sondern um die Verfolgung der Spuren, die der Nationalsozialismus in den Inhalten und Strukturen unserer Disziplin hinterlassen hat.

Am deutlichsten läßt sich dieser Einfluß an einer Äußerlichkeit ablesen: Nach 1945 ist an die Seite der alten ›Musiktheorie‹ der neue Begriff des ›Tonsatzes‹ getreten. Natürlich ist der Begriff des ›Tonsatzes‹ keine Erfindung der Nazis, aber im Nationalsozialismus gelingt ihm der endgültige Aufstieg zur Fachbezeichnung. In den 50er Jahren schließlich hat er an vielen Hochschulen den Begriff der Musiktheorie gänzlich verdrängt. Er ist trotz seines archaisierenden Klanges ein moderner Begriff. Er entstand nicht, wie man vermeinen könnte, im 18. Jahrhundert als Analogiebildung des gängigen ›Tonsetzers‹. Diese Aufgabe übernahm wohl der Begriff des ›Tonstücks‹. Aber seine klangliche Nähe zu Begriffen des deutschen musikalischen Barocks scheint seinen erstaunlichen Aufstieg nicht unerheblich begünstigt zu haben. Der Begriff entsteht zu Anfang des 19. Jahrhunderts, wo er eine eher ephemere Existenz führt. Ab 1900 erscheint er immer häufiger, zuerst als ein simples Synonym für ›Satz‹, bis er unter dem Einfluß der gebrauchsmusikalischen und singbewegten Strömungen zum Überbegriff der klassischen Disziplinen Kontrapunkt und Harmonielehre aufsteigt. Nach der ›Gleichschaltung‹ der Hochschulen schließlich ist der schon Mitte der 20er Jahre verhalten einsetzende Aufstieg zur Fachbezeichnung vollzogen. Es liegt auf der Hand, was der ›sachlichen‹ und ›gebrauchsmusikalischen‹ Moderne der 20er Jahre an diesem Begriff so gefiel. ›Tonsatz‹ ist gleichsam entsubjektiviert, das Gegenteil des romantischen Werkbegriffs, ›Tonsatz‹ betont das Handwerkliche, das Objektive, und vor allem ist er als archaisierender moderner Begriff unbelastet vom verhaßten 19. Jahrhundert. Seinen Höhepunkt erlebt der Begriff 1937, als Hindemith ihn in seiner *Unterweisung im Tonsatz* als Synonym für ›Komposition‹ einsetzt. Aus ähnlichen Gründen erfreute er sich auch im Nationalsozialismus großer Beliebtheit. Aber dort wird sein begrifflich-immanentes Protestpotential instrumentalisiert, um den verhaßten Begriff der ›Theorie‹ zu verdrängen, der dem erklärten Antiintellektualismus der Nationalsozialisten unerträglich war.⁵

nüchterneren, aber in der Sache nicht weniger schonungslosen Betrachtungsweise gewichen sind, die die großen politischen und ›ideengeschichtlichen‹ Verläufe nicht aus den Augen verliert.

- 5 Eine differenzierte Begriffsgeschichte kann hier nicht dargelegt werden – zumal die notwendigen und aufwendigen Untersuchungen noch nicht abgeschlossen sind. Es ist mir wichtig zu betonen, daß ›Tonsatz‹ kein moderner *Kunst*-Begriff ist, sondern bereits im 18. Jahrhundert bekannt und zu Beginn des 19. Jahrhunderts geläufig ist. Gottfried Weber spricht von der »harmonische[n] Structur eines Tonsatzes« (Weber 1824, XXI), auch Sechter nennt gleich zu Beginn des zweiten Bandes von *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* den »reinen Tonsatz« (Sechter 1854, III), und fast ein halbes Jahrhundert später spricht Riemann ganz selbstverständlich im dritten Band seiner *Großen Kompositionslehre* von der »freien Beweglichkeit des Tonsatzes« (Riemann 1903, 44). Der Begriff erscheint im allgemeinen aber sporadisch und keineswegs in der universalen Bedeutung, die er im Laufe des 20. Jahrhunderts angenommen und bis heute beibehalten hat. Wenn Czerny in seiner deutschen Übersetzung/Bearbeitung des *Traité de haute composition musicale* von Anton Reicha im Untertitel

Gegen Ende des Kriegs, wahrscheinlich 1944, schrieb Hermann Grabner einen Artikel, der sich in seinem Nachlaß befindet und der meines Wissens unveröffentlicht blieb.⁶ Er beginnt mit folgenden Worten:

Das Wort ›Musiktheorie‹ ist in den letzten Jahren derart in Mißkredit geraten, daß es vielfach durch Begriffe wie ›Musiklehre‹, ›Satzlehre‹, ›Tonsatz‹ und dergleichen ersetzt wurde, die den Gegensatz zwischen einer in abstraktem mechanistischem Denken er-

vom »höheren Tonsatz« spricht (Czerny 1832), dann ist damit ›Satztechnik‹ gemeint – durchaus im Sinne von ›Arrangement‹, ›Einrichtung‹, nicht anders, als wenn um 1900 in den unzähligen Notenausgaben von usuellen Liedgesängen (»für Gesang, Klavier u. Harmonium«) vom »vierstimmigen, leicht spielbaren Tonsatz« oder gar »natürlichem Tonsatz« die Rede ist. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts löst sich der Begriff von dieser engeren Bestimmung und wird wirklich populär. Sicheres Indiz dafür ist sein Erscheinen in Titeln von Lehrbüchern wie in Otto Tierschs *Kurzem praktischem Lehrbuch für Klaviersatz und Accompagnement (gegründet auf des Verfassers Harmonielehre) oder vollständiger Lehrgang des Generalbaßspiels und des homophonen Tonsatzes für Klavierinstrumente in 24 Übungen* von 1881 oder Riemanns *Katechismus der Harmonielehre* von 1890, der ab der dritten Auflage (1906) *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre* hieß (in den posthumen Auflagen mußte »Katechismus« dem zeitgemäßerem »Handbuch« weichen) und den Untertitel *praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz* führte. Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Ludwig Busslers verbreiteter *Praktischer musikalischer Kompositionslehre in Aufgaben* (Berlin 1878) zu, deren erster Band *Lehre vom Tonsatz* hieß und die nach der *Harmonielehre* dem folgenden *Strengen Satz* einen Band *Contrapunkt und Fuge im freien Tonsatz* gegenüberstellt. Dieses Lehrbuch dürfte zur Verbreitung des Begriffs entscheidend beigetragen haben. Auch als Bezeichnung für die Hochschuldisziplin ist der Begriff ›Tonsatz‹ schon in den 20er Jahren im Spiel. Es kann aber mit relativ großer Sicherheit davon ausgegangen werden, daß er sich an den deutschsprachigen Hochschulen erst nach 1933 festsetzte. Unschöne Neologismen wie ›Tonsatzlehre‹, ›Tonsatztechnik‹ oder gar ›Tonsatzanalytik‹ verbreiten sich erst nach 1945. Als eigentliche Heimat der Begriffe ›Tonsatz‹ und ›Tonsatzlehre‹ dürfen die ›gebrauchsmusikalischen‹ 20er Jahre gelten. Schon in einer Übersicht über die Lehrfächer des Leipziger Konservatoriums von 1926 dient der Begriff ›Tonsatzlehre‹ gleichsam als Überbegriff des kompositorisch-theoretischen Fächerkanons (wobei festzuhalten ist, daß auch die »Musikalische Analyse« und die »Methodik des musiktheoretischen Unterrichts« als eigenständige Fächer fungieren). Solche Funde, markante Zeichen des sich vollziehenden Wandels, können allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß die klassische Bezeichnung der Hochschuldisziplin vor dem dritten Reich immer noch ›Musiktheorie‹ war. In einer *Übersicht über das Unterrichtsgeld* des Leipziger Konservatoriums aus dem Februar 1933 heißt das Pflichtfach, das ein Instrumentalist zu belegen hat, noch »Theorie«. Der angehende Komponist studiert »Theorie und Komposition«. In den Satzungen der nunmehr »Staatlichen Hochschule« aus dem August 1941 (»im nationalsozialistischen Geiste bis zur künstlerischen Reife«) gibt es dann schon eine *Abteilung* »Komposition und Tonsatz«, der Begriff der »Musiktheorie« ist bereits ganz verschwunden. Im Studienverzeichnis von 1944 schließlich heißt es mit veränderter Priorität gar »Tonsatz und Komposition«, von Musiktheorie ist auch hier keine Rede. Nach 1945 kehrt der Begriff der Musiktheorie wieder zurück: 1950 gibt es in Leipzig nun eine *Abteilung* »Tonsatz«, die als *Unterabteilungen* die Fächer »Komposition« und »Theorie« umfaßt: Die ursprünglichen Verhältnisse haben sich umgekehrt. (Gesine Schröder, der ich entscheidende Informationen verdanke, sei an dieser Stelle gedankt.) Am Dresdner Konservatorium, an dem noch vor einigen Jahren die Geschichte der Musiktheorie als »Geschichte des Tonsatzes [sic!]« gelehrt wurde, vollzog sich der Begriffswandel sozusagen von heute auf morgen mit der feindlichen nationalsozialistischen Übernahme des privaten Konservatoriums im Jahre 1937 (John 2002). Daß diese hier prononciert und einsinnig als Niedergang beschriebene Entwicklung, die sich an anderen deutschsprachigen Hochschulen in ähnlicher Weise vollzog, auch mit einer institutionellen Emanzipationsbewegung und Identitätsfindung des Faches einherging, kann hier nur angedeutet werden.

- 6 Hermann Grabner, »Zur Methode der musikalischen Analyse«, Nachlaß von Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur.

grauten Lehre und einem mit der Praxis in inniger Verbindung stehenden lebendigen Erfassen der Kunst zum Ausdruck bringen soll. Damit ist nun keineswegs ein in Dogmen erstarrter Begriff durch einen lebensvolleren und besseren ersetzt worden, denn die neue[n] Bezeichnungen lassen nur allzu deutlich erkennen, in welches Teilgebiet sich eine ursprünglich sehr reiche Lehre spezialisiert hat. Theorie setzt [...] ein weit über die Satzlehre hinausgehendes Wissen und Beurteilungsvermögen voraus, das nur durch Studium aller Teilgebiete erworben werden kann. Theorie ist wichtigste und unerläßliche Brücke zur Werkbetrachtung, und jeder Weg, mag er nun Ziel in Werkwidrigkeit, Werkeinrichtung oder Werkschöpfung haben, geht über die Werkanalyse.⁷

Grabners Artikel trägt den Titel *Zur Methode der musikalischen Analyse*. Grabner versucht in diesem Text noch einmal seine Vision eines modernen, analyseorientierten Musiktheorie-Unterrichts zu formulieren, wie er es bereits in seiner Schrift *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse* von 1923 und seinem *Lehrbuch der musikalischen Analyse* von 1926 getan hatte. Was Grabner beobachtete und kritisierte, war das, was sich im Begriffswandel des Faches (Tonsatz) widerspiegelt: das Ersetzen des Ganzen durch eine Teildisziplin, das Verschwinden musiktheoretischer Reflexion und die Machtergreifung eines gebrauchsmusikalisch zubereiteten und den nationalsozialistischen Gesellschaftsbedingungen angepaßten Praxisbegriffs, kurz: das Verschwinden der ›Theorie‹ aus der Musiktheorie. Dieser kritische Text ist deshalb besonders interessant, da sein Autor für genau den Niedergang des Faches, den er hier beklagt, einsteht und Verantwortung trägt – wie neben ihm vielleicht nur noch Wilhelm Maler und Paul Schenk.

Es ist hier nicht der Raum, detailliert den Niedergang des Faches zu beschreiben. Um das ganze Ausmaß des Traditionsverlustes zu erfassen, müßte hier die Geschichte der Riemann-Rezeption en détail ausgebreitet werden. Aber ich will versuchen, eine Skizze zu zeichnen. Die deutsche Riemann-Rezeption verlief, grob gesagt, in zwei Phasen: einer ersten zwischen 1905 und 1920, die vor allem durch die Lehrbücher und Diskussionsbeiträge von Rudolf Louis, Georg Capellen, Bernhard Ziehn, Johannes Schreyer und Eugen Schmitz bestimmt wurde, und einer zweiten, die von Ernst Kurth beherrscht wurde. Idealtypisch ließen sich die beiden Phasen unter die Stichworte ›Monismus/Sechsterismus‹ und ›Linearität/Psychologie‹ stellen. Niemals ist in Deutschland mehr über Musiktheorie

7 Die Nationalsozialisten haben die Entwicklung, die Grabner hier beschreibt, zum Abschluß gebracht. Dennoch sollten hinter der Dominanz institutionen- und machtpolitischer Gründe wissenssoziologische Prozesse und ›inhaltliche‹ Motive nicht aus den Augen verloren werden. Die Disziplin saß von Anbeginn zwischen den Stühlen, und die Spannung zwischen Handwerkslehre auf der einen und ›Theorie‹ auf der anderen Seite gehört zu den Grundkonstituenten des Faches. In seinen späten Schriften wies Hugo Riemann darauf hin, daß der ›geschlossene‹ Begriff der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts kaum noch haltbar sei. Zwar warnt er vor der Isolation der »Unterweisung im Tonsatz« und »dem banausischen Zynismus bloßer Dressur zu technischer Routine« (Riemann 1928, 86), dennoch sei die Musiktheorie spätestens seit ihrem musikpsychologischen ›turn‹ unwiederbringlich in eine »spekulative Theorie der Musik« und eine »Fachlehre« (»Musiktheorie im engeren Sinne«) zerfallen. Beide gingen allenfalls auf in der Musikästhetik. Sie sei »letzen Endes mit der Musiktheorie identisch, [...] jedenfalls die höhere wissenschaftliche Form der für die Einführung des Tonkünstlers in die Praxis seiner Kunstübung bestimmten Unterweisung im Tonsatz [...] (spekulative Theorie der Musik)« (a. a. O., 15). Die Fachlehre ist ihm in diesem Sinne eine »angewandte Musikästhetik«.

geschrieben worden als in den Jahren zwischen 1900 und 1930. Schon die reine Quantität an Lehrbüchern, Artikeln und Streitschriften ist beeindruckend. Wenn es überhaupt je eine Zeit gab, in der man von einem genuin musiktheoretischen Diskurs sprechen konnte oder doch zumindest von einem, der gerade dabei war, sich deutlich herauszubilden, dann in dieser Zeit. Hier wird auch zum ersten Mal eine Diskussion über die Rolle und das Selbstverständnis des Faches Musiktheorie geführt. Die bisher einzige *Methodik des musiktheoretischen Unterrichts* von Fritz Reuter entsteht 1929. In den 20er Jahren etabliert sich auch das Fach der Gehörbildung und der musikalischen Analyse an den Konservatorien. Niemals wurde in der deutschen Musiktheorie entspannter und zivilisierter diskutiert als zwischen 1915 und 1930.⁸ Grabner, Maler, Reuter und Paul Schenk entstammen diesem Umfeld. Es genügt, Grabners Riemann-Schrift von 1923 zu lesen, um seine solide Verankerung im musiktheoretischen Diskurs der Zeit und seine souveräne Verfügung über den zeitgenössischen Kanon theoretischen Denkens zu erkennen.

II.

Was blieb von diesem reichen Leben nach 1945? »Nach dem Krieg gab es Wilhelm Maler, Wilhelm Maler und Wilhelm Maler.«⁹ Dieser Ausspruch eines der führenden Musiktheoretiker unserer Zeit faßt die Situation zusammen: Nach 1945 präsentiert sich die deutsche musiktheoretische Landschaft tatsächlich in einer verblüffenden Einheitlichkeit und erschreckenden Armut. Ich werde im folgenden kursorisch Aspekte dieses Theorieverlustes benennen:

1. Die beiden Musiktheoretiker, die vor dem Krieg im Mittelpunkt der deutschen theoretischen Diskussion standen, Riemann (während über 30 Jahren) und Kurth (15 Jahre lang), sind in der Musiktheorie der Nachkriegszeit fast nicht mehr präsent. Bis auf den heutigen Tag hat keine zweite Riemann- bzw. Kurth-Rezeption der deutschen Musiktheorie stattgefunden (jedenfalls keine bewußte). Von den unzähligen immer wieder aufgelegten und bearbeiteten Katechismen und Handbüchern Riemanns wird es nach dem Krieg keine einzige Neuauflage mehr geben.¹⁰ Riemanns Hausverlag Hesse verlegte nach dem Krieg exklusiv Grabners *Handbuch der Harmonielehre*, das gleichsam den ganzen Riemann ersetzt.¹¹ In Malers monistischer Funktionstheorie wird nach dem Krieg nicht einmal mehr auf Riemann verwiesen. Lehrbücher, die
- 8 Obwohl sich auch hier ein der deutschen Musiktheorie eigener ›fundamentalistischer‹ Ton ausmachen läßt.
 - 9 So Clemens Kühn in einer Diskussion über die deutsche Nachkriegs-Musiktheorie an der Dresdner Musikhochschule im März 2001.
 - 10 Damit ist nicht gemeint, daß die originalen Riemannschen Lehrbücher unverändert und unbearbeitet hätten wiederaufgelegt werden können. Es ist dennoch erstaunlich, daß man den eingeführten ›Markennamen‹ wie das spezifische ›Format‹ so einfach fallengelassen hat.
 - 11 Das Verschwinden des vielfältigen und ausdifferenzierten deutschsprachigen musiktheoretischen Literaturangebots gehört zu den auffälligsten Entwicklungen der Nachkriegszeit. Zum einen hängt dieses Verschwinden mit dem hier beschriebenen ›inhaltlichen‹ Niedergang zusammen, zum anderen sind auch ganz äußerliche Gründe dafür verantwortlich. Viele Verlage überlebten den Krieg

von Kurths psychologischer Musiktheorie beeinflusst waren wie Grabners *Der lineare Satz* (1930), die *Melodielehren* von Waldemar Wöhl (1929), Ernst Toch (1923)¹² und Karl Blessinger (1926, 1930), Reichenbachs *Formenlehre* (1929), um nur einige zu nennen, spielen nach 1945 keine Rolle. Die Linearitätsdiskussion wird nicht wieder aufgegriffen. Auch die vom Kurthismus stark beeinflusste ganzheitliche Musikpädagogik wird nicht weiter diskutiert, genauso wie die musikpädagogische methodische Diskussion des Faches Musiktheorie.¹³

2. Heinrich Schenker spielt in der deutschen Musiktheorie nach 1945 bekanntermaßen keine Rolle mehr. Die Lehre Schenkers ist relativ spät in den deutschen musiktheoretischen Diskurs getreten (seine Harmonielehre blieb fast ohne Einfluß¹⁴). Daß im Vorkriegsdeutschland aber *überhaupt* keine Rezeption stattgefunden habe, ist eine Legende. Blessinger, Grabner, Maler verweisen auf Schenker. Schenkersche Begriffe wie ›Prolongation‹, ›Tonikalisierung‹ etc. haben Eingang in den deutschen musiktheoretischen Diskurs gefunden.¹⁵ Verbreitet wurde die Lehre vor allem von den Schenker-Schülern/-Freunden¹⁶ Otto Vrieslander und Herman Roth¹⁷, dessen *Elemente der Stimmführung* aus dem Jahr 1926 allein schon deshalb relativ breit rezipiert wurden, weil sie bei einem der einflußreichsten und progressivsten musiktheoretischen Verleger der Vorkriegszeit (Klett) erschienen. Die Rezeption Schenkers fiel direkt in die Kurthsche Linearitätsdiskussion und die daraus resultierende ›Krise‹ der Harmonielehre (ein Ausdruck dieser Krise sind übrigens die Grabnersche und Malersche monistische Funktionstheorie). Die Schenkersche Lehre wäre somit durchaus auf offene Ohren gestoßen, und es gibt keine Anzeichen dafür, daß sie vor 1933 aus ideologischen oder inhaltlichen Gründen abgelehnt worden sei.

nicht, wurden verkauft bzw. stellten ihr Programm nach dem Krieg radikal um etc. Eine eingehende Untersuchung dieser Umstände steht noch aus.

- 12 Vgl. dazu Schader 2003, 51–64.
- 13 Natürlich gibt es genügend Gründe, sich kritisch zu Riemann und Kurth zu stellen, und selbstverständlich hat sich vieles – gerade am Riemannschen Denken – historisch überholt und erledigt. Mir scheinen aber gerade die nicht wissenssoziologisch motivierten Gründe des Verschwindens von Kurth und Riemann besonders hervorzuheben zu sein. Die Musiktheorien Riemanns und Kurths wurden gerade nicht im Diskurs ›überwunden‹ oder ›eingeholt‹ (dazu hätte man sie weiterdenken müssen), sondern führten und führen im Untergrund ein um so zäheres Leben, je mehr sie aus dem musiktheoretischen Bewußtsein verschwanden.
- 14 Das hat auch ganz handfeste inhaltliche Gründe: Mit den Lehrbüchern von Louis/Thuille, Schmitz, Schreyer etc. gab es durchaus eine starke Konkurrenz gegen dieses noch zukunftsweisende Werk Schenkers.
- 15 Vgl. Grabner 1923, 31f.: »Die Entstehung der Zwischendominanten ist auf das Streben quint- und terzverwandter Klänge zurückzuführen, sich zu tonischer Bedeutung durchzuringen (Schenker spricht von ›Tonikalisierungsprozeß‹).«
- 16 Lehre, Leben und Schülerkreis Schenkers sind bereits verhältnismäßig gut erforscht und dokumentiert. Unter denen, die die Schenkersche Lehre in Deutschland zu verbreiten suchten, wären noch Julius Reinhard Oppel (1878–1941) in Leipzig und Felix-Eberhard von Cube in Hamburg zu nennen. Vgl. hierzu Hellmut Federhofer 1985 und Drabkin 1984/85. Die wichtigen Forschungsergebnisse von Evelyn Fink (Fink 2003) standen mir bei Verfassen des Vortrags noch nicht zur Verfügung.
- 17 Hermann Roth las übrigens im Februar 1936 die erste Fassung von Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* Korrektur und hatte großen Einfluß auf die Entstehung des Buches. Niemals hat er aber dabei versucht, Hindemith im Sinne Schenkers zu beeinflussen (Schubert 1982).

3. Die beherrschende und auflagenstärkste Harmonielehre der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – man nannte sie ›die‹ Harmonielehre (und sie ist meiner Meinung nach von ihrem theoretischen und stilistischen Anspruch her bis auf den heutigen Tag unübertroffen) – verschwand nach 1945 so sang- und klanglos von der Bildfläche, als habe es sie niemals gegeben. Die Rede ist von ›Louis/Thuille‹, der Harmonielehre von Rudolf Louis¹⁸. Man könnte die Louissche Harmonielehre als Höhepunkt der ersten Phase der Riemannrezeption beschreiben. Sein Versuch, den Sechterschen Grundbaß und die funktionale Logik zusammenzudenken, wirkte stilbildend auf seine Nachfolger.¹⁹ Pointiert ließe sich sagen, daß Louis bereits 1907 das in einer praktischen Harmonielehre umsetzt, was Ernst Kurth in seinen *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik* theoretisch einklagt (Kurth 1913). Noch Grabner, der später entscheidend an der Beseitigung der Louisschen Komplexität beteiligt war, fühlt sich 1923 wie selbstverständlich diesen Zielen verpflichtet: »Die gegen das Stufensystem erhobenen Einwände haben mit dem von Andreas Sorge begründeten und von Simon Sechter ausgebauten System der akkordlichen Terzkonstruktion nichts zu tun. Dem Leser wird nicht entgehen, daß die Tendenz dieses Büchleins ein Vermittlungsversuch zwischen Sechter und Riemann ist« (Grabner 1923, 6, Anm.). Louis ersetzt bzw. erweitert den Riemannschen Begriff der »Scheinkonsonanz« um den der »Auffassungsdissonanz«²⁰. Er versucht damit die konkurrierenden harmonischen Systeme

- 18 Es darf als relativ sicher gelten, daß der weitaus bedeutendste Teil der Harmonielehre von Rudolf Louis stammt. Louis erwähnt mehrfach, daß Ludwig Thuille lediglich die Beispiele verfaßt habe, und es gibt keinen Grund, an seinen Aussagen zu zweifeln (vgl. hierzu auch Schilling 1906/07). Thuille, der im Jahr des Erscheinens der Harmonielehre (1907) überraschend verstarb, war in München sehr beliebt und angesehen, Louis hatte sich als Kritiker der »Münchner Neuesten Nachrichten« als radikaler und polemischer Wagnerianer, Neudeutscher und Regerhasser viele Feinde gemacht. Immer wieder wurde versucht Louis' Leistung zu relativieren und seinen Anteil an der Arbeit zu schmälern. So heißt es in der einzigen Thuille-Biographie: »Auch über den Anteil der beiden Verfasser sind nicht ganz zutreffende Vermutungen aufgestellt worden, die dahin gingen, daß der theoretische Teil mehr oder weniger ausschließlich von Louis herrühre, von Thuille dagegen nur die Aufgaben und Beispiele (die in ihrer reichen Auswahl von Monteverdi bis Rich. Strauß und Thuille selber eine der wertvollsten Seiten des Buches bilden). Demgegenüber ist zu betonen, daß auch die in dem Buch vertretenen theoretischen Ansichten mindestens ebenso sehr geistiges Eigentum Thuilles wie Louis' sind und in dieser Form und Anordnung von ihm auch schon seit langem in seinem Unterricht verwandt wurden. Entstanden ist das Werk in vielen ausgedehnten Besprechungen, deren schließliche Formulierung (aber auch nicht mehr) dann Louis übernommen hat, von dem auch wohl die Thuille fernliegenden musikhistorischen und philosophisch-ästhetischen Exkurse herrühren mögen« (Munter 1923, 109f.). Abgesehen davon, daß gerade die »musikhistorischen und philosophisch-ästhetischen Exkurse« bzw. die grundsätzliche *theoretische* Annäherung des ausgebildeten Philosophen Louis diese Harmonielehre über die anderen bedeutenden Harmonielehren der Zeit erhebt, bestätigt auch der Verlagsvertrag, daß Louis den Löwenanteil an der Arbeit geleistet hatte. Aus einem Schreiben Louis' an die Witwe Thuilles geht hervor, daß Louis 2/3 der Erlöse aus der *Harmonielehre* zustanden (Brief v. 23. Mai 1913, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Ana 493.I.3). Vgl. auch Holtmeier 2004.
- 19 Hugo Riemann spürte sofort, daß hier ein bedeutendes Werk in funktionstheoretischer Tradition vorlag, das seine verschiedenen pädagogischen Veröffentlichungen zur Harmonielehre verdrängen könnte. Der Versuch, den funktionstheoretischen Ansatz mit dem Sechterschen Autonomiegedanken zu verbinden, erschien ihm als Feigheit vor dem (funktionstheoretischen) Feind, wobei ihn besonders die Beibehaltung der römischen Stufenzahlen ärgerte (Riemann 1907).
- 20 Ein Begriff, den Dahlhaus übrigens durchgehend Riemann zugeschrieben hat.

auf Grundlage wahrnehmungstheoretischer Begriffe zu synthetisieren. Der Weg, den Kurth bis zu seiner Musikpsychologie weitergehen sollte, findet sich bei Louis vorgezeichnet. Hellmuth Federhofer bringt das Louissche Akkordverständnis sogar mit der Schenkerschen Schichtenlehre in Verbindung: Louis stelle heraus, daß es »akkordliche Gebilde gibt, deren Bedeutung sich nicht durch eine allenfalls mögliche Stufen- oder Funktionsbezeichnung, sondern erst aus der Erkenntnis einer schichtenmäßigen Struktur ergibt. An sich identische Akkorde können in Abhängigkeit von der Stimmführung verschiedenen Stellenwert im Satzverlauf einnehmen« (Federhofer 1981, 31). Wenn der Vergleich mit der Schenkerschen Lehre auch nur auf einer recht hohen Abstraktionsebene trägt (vgl. dazu Christensen 1982): In Louis' Begriffen der primären und sekundären Akkordbedeutung, der Übernahme des Sechterschen »Prolongation«-Denkens im Begriff der »Zwischenharmonien«, der primären und sekundären Fundamente und der »unausgesprochenen Modulation« erreicht funktions-theoretisches Denken eine unerreichte Differenziertheit.

4. Die Lehrbücher nach 1945 haben eine andere Form. Im allgemeinen pflegen sie einen anderen Stil. Verglichen mit den kurzen, knappen Anweisungen Malers, Lemacher/Schröders und Schenks und dem Grabnerschen Handbuch, wirken sogar komprimierte Harmonielehren wie die von Eugen Schmitz (1911) oder Fritz Rögely (1910) geradezu weitschweifig. Aber nicht nur die Verdrängung des Textes und das Verschwinden theoretischer Begründungen fällt auf. Auch die »Gegenstände« der Harmonielehre haben sich geändert. Leitbild der Nachkriegslehren von Maler, Schenk und Grabner ist das *Volkslied*, das in den Harmonielehren vor 1933 zwar durchaus eine Rolle spielt, keinesfalls aber eine zentrale. Ein Großteil der Vorkriegsharmonielehren pflegt vor allem die Tradition der speziell zu Übungszwecken geschriebenen Baß- bzw. Melodielinie. Diese Tradition lebt in den romanischen Ländern ungebrochen fort. In Deutschland ist sie nach dem Krieg zugunsten des Volkslieds zwar nicht völlig beseitigt, aber doch stark zurückgedrängt worden.²¹

Den gewandelten Stil kann man auch daran ablesen, daß die Demonstration harmonischer Sachverhalte an Notenbeispielen fast gänzlich wegfällt. Ende des 19. Jahrhunderts wird es üblich, Satzregeln anhand von Beispielen zu erläutern.²² Zu nennen

- 21 Das ist natürlich sehr zugespißt formuliert und bedürfte einer ausführlicheren Darstellung und Untersuchung. Schon für Adolph Bernhard Marx sind »weltliches Volkslied« und Choral die wichtigsten Gegenstände der praktischen Harmonielehre (vgl. den ersten Band von *Die Lehre von der musikalischen Komposition*). Auch in den vielen für den praktischen Gebrauch in den Lehrerseminaren bestimmten Harmonielehren spielt das Volkslied im gesamten 19. Jahrhundert eine zentrale Rolle. Hinzu kommt, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Lebensreform- und der ihr zugehörigen Jugendmusikbewegung das Volkslied verstärkt in den Vordergrund tritt (vgl. Höckner 1927). Es ist aber dennoch kein exklusiv deutsches Phänomen. Diese Entwicklung wird durch den zunehmenden Nationalismus und das neue Interesse an »völkischer« Geschichte und Kultur in ganz Europa gefördert und erreicht nach dem Ersten Weltkrieg ihren Höhepunkt. Auch in Amerika lassen sich ähnliche Entwicklungen ausmachen. Hier wie in fast allen anderen Fällen schafft der Nationalsozialismus nicht etwas grundsätzlich Neues, sondern er führt bestimmte Entwicklungen fort und radikalisiert sie.
- 22 Diese »apokryphe« deutsche Musiktheorie jenseits des Riemannschen Mainstreams, die Hans Joachim Moser nicht unzutreffend als »Kasuistik« bezeichnet hat (vgl. Moser 1950, 5f.; vgl. auch Nüll 1932, 10f.), ist nach dem Krieg gänzlich vergessen worden. Vgl. auch Holtmeier 2003.

wären hier die *Akkordlehre* von Joseph Leibrock (1875), ferner die Harmonie- und Modulationslehre von Bernhard Ziehn (1888). Aber auch Ebenezer Prouts Schriften (1889, 1892, 1893, 1895) sind hier als stilbildend zu nennen, später dann die Harmonielehre von Louis/Thuille. Edgardo Codazzis und Guglielmo Andreolis *Manuale di Armonia* (1903) enthält über 900 Notenbeispiele (Codazzi/Andreoli 1903). Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch Georg Harens Modulationslehre von 1931, die noch ganz in dieser Tradition steht, und G. Bas' Formenlehre von 1913 (Haren 1931; Bas 1913). Johannes Schreyer forderte in seiner populären Harmonielehre zu Beginn des Jahrhunderts am nachdrücklichsten eine analyseorientierte Harmonielehre.²³ Der Kurthismus schließlich verstärkte diese Tendenz: Die psychologische Stilanalyse Kurths operiert zwar mit physikalischen und psychologischen Naturgesetzen (durchaus im Sinne Riemanns), betrachtet dabei aber das geschlossene Werk eines Komponisten unter wahrnehmungstheoretischen Gesichtspunkten: Die Historisierung der Harmonielehre ist eine unmittelbare Forderung, die aus der Kurthschen Musikpsychologie erwächst. Ein besonders gutes Beispiel für eine auf Literaturbeispiele gestützte Harmonielehre ist übrigens Wilhelm Malers *Beitrag zur Harmonielehre* – aber dazu später.

1. Beherrschendes Paradigma der harmonischen Analyse nach 1945 ist die Funktionstheorie. Funktionstheorie steht gleichsam synonym für Harmonielehre. Spätestens zu Beginn der 70er Jahre, als die letzten Widerstandsnester gefallen sind (Polarismus, Stufentheorie), setzen die Studenten an fast allen Hochschulen Deutschlands Malersche Funktionszeichen unter die Akkorde.²⁴ Ein Umstand übrigens, der sie – global gesehen – zu Exoten machte. Das war vor 1933 noch ganz anders: Grabner schreibt in seinem Lehrbuch von 1926: »Für die Bezeichnung der Harmonik kann man sich entweder der römischen Stufenzahlen oder der Riemannschen Funktionen bedienen. Eine bestimmte Norm soll hier nicht gegeben werden« (Grabner 1926, 4f.). Die Harmonielehre von Louis/Thuille operiert, obwohl sie durch und durch ›funktionstheoretisch‹ ist, mit Stufenzahlen, genauso wie die von Eugen Schmitz u. v. a. Tatsächlich ist es eher so, daß sich die Funktionsziffern erst gegen Ende der 20er Jahre langsam und gegen heftige Widerstände durchzusetzen beginnen.²⁵

23 »Während aber Riemann als Ziel der Harmonielehre bezeichnet (vergl. sein Handbuch der Harmonielehre, 3. Auflage, Seite VII), den Schüler dahin zu bringen, »einen korrekten vierstimmigen Satz in den vier Singschlüsseln wie auch für transponierende Orchesterinstrumente in wenigen Minuten auszuarbeiten oder einen bezifferten Choral ohne Besinnen transponiert am Klavier vierstimmig zu spielen«, betrachten wir als ihre wichtigste Aufgabe die *Einführung in das Verständnis der Meisterwerke* [im Original kursiv]« (Schreyer 1905, IV.). Felix Diergarten hat auf den Zusammenhang dieser analyseorientierten Musiktheorie mit den pädagogischen Reformbewegungen hingewiesen (Diergarten 2004).

24 Diese Aussage mag im ersten Moment verwundern. Weder die verbreiteten Harmonielehren von Lemacher/Schröder (Köln) noch die von Dachs/Söhner (München) operieren mit Funktionszeichen, auch wenn beide im Kern funktionstheoretisch sind. Zwar stehen eingehende regionale Untersuchungen noch aus, es ist aber auffallend, daß sich sowohl in Köln als auch in München die Funktionszeichen schließlich durchgesetzt haben. In einem sehr allgemeinen Sinne ließe sich behaupten, daß es der Malerschen Funktionstheorie in Deutschland gelungen ist, nach dem Krieg alle anderen Formen von Harmonielehre zu überformen.

25 Es ist gefährlich, von *der* Funktionstheorie zu sprechen. Riemann selbst maß den Funktionszeichen eine entscheidende Bedeutung bei. Die Rezeption ist ihm darin aber nicht gefolgt. Viele Theorien

III.

Was sind die Gründe für diesen Traditionsbruch? »Musikalisch ergab die Fortsetzung des Mahlerschen Vorganges eine totale Zersetzung unserer Musik, die zunächst ausging von jüdischen Theoretikern, wie Heinrich Schenker mit seiner sagenhaften ›Urlinie‹ und ›Substanzgemeinschaft‹ und Ernst Kohn gen. Kurth, aus dessen willkürlicher Bachdeutung jener schiefe Begriff des ›linearen Kontrapunktes‹ herausdestilliert wurde, der den Ausgangspunkt so vieler seelenlos willkürlichen Konstruktionen bildet.« Diese Passage steht in der zweiten Auflage von Karl Blessingers *Judentum und Musik* (Blessinger 1944, 124f.). Es ist der gleiche Münchner Blessinger, der 1933 auch die Louis/Thuillesche Harmonielehre bearbeitet hat und derjenige, der im Jahre 1931 eine *Melodielehre* im Geiste Kurths veröffentlichte. Mit diesem Zitat ist ein wesentlicher Grund für den Traditionsabbruch benannt: In allen einschlägigen Quellen werden Schenker und Kurth als Juden ausgewiesen.²⁶ Ein Beispiel für viele mag zeigen, wie der Name Kurths ab 1933 schlagartig aus der Musiktheorie verschwand:

Als die Nazis an die Macht kamen, war Kurth der einflußreichste und wichtigste Musiktheoretiker Deutschlands. Hermann Grabner war sein treuester Anhänger. Sein theoretisches Hauptwerk *Der lineare Satz* (Grabner 1931) ist ein Versuch, die Kurthschen *Grundlagen des linearen Kontrapunktes* in ein Lehrbuch der Komposition zu verwan-

– weltweit – haben die entscheidenden ›praktischen‹ Gedanken der Funktionstheorie übernommen: die Idee der Stellvertretung von Klängen und der Zwischendominanten sowie die bekannten Ausnahmen von der Umkehrungsregel, der die ›klassische‹ Stufentheorie verbindlich folgt. Auch Kurth ist in seinen Analysen Funktionstheoretiker. Vgl. dazu Holtmeier 1999, 72–77.

- 26 Man könnte hier die Behauptung herauslesen, die deutsche Schenker-Rezeption wäre anders verlaufen, wenn er kein Jude gewesen wäre. In dem schlichten Sinne, die Nachkriegszeit habe das Verbot der Nazis einfach weitergeschrieben, ist das sicher nicht richtig. Das Beispiel Schönbergs zeigt ja genau das Gegenteil: Die monolithische Position, die Schönberg in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der deutschen Kompositions- und Musikwissenschaftsszene innehatte, verdankt sich auch dem Umstand, daß er Opfer des Naziregimes, daß er Jude war. Schenkers *Judentum* hätte die Verbreitung seiner Lehre in Deutschland eigentlich unterstützen müssen. Um so mehr, als Schenker kein ›assimilierter‹ Jude war wie Schönberg (vgl. Botstein 2003). Die Reaktionen auf meinen Vortrag (Oktober 2001) haben mir gezeigt, daß vielen meiner deutschen Kollegen nicht bewußt war, daß Schenker Jude war. Schenkers oft unerträglich primitive Sprache, der aggressive Tonfall im *Tonwille*, seine radikale deutsch-nationale Gesinnung und seine sich ereifernde Opposition gegen die Neue Musik haben ihn in den Augen vieler geradewegs ins Lager der Nazis gestellt (vgl. Drabkin 2002, 816, Anm. 8). Hätte aber hinter diesem Tonfall und der konservativen Gesinnung die ganze Theorie verschwinden können, wenn das Verbrechen an den Juden nicht begangen worden wäre? Das Thema war heikel, und man reagierte überempfindlich: Zwischen dem radikalen ›teutonischen‹ Nationalismus des jüdischen ›besseren Deutschen‹ (vgl. Botstein 2003, 13) und dem Rassismus der Nazis wurde nicht unterschieden. Das Dritte Reich hat dazu geführt, daß in Deutschland der Politiker Schenker den Theoretiker auslöschen konnte. Aber entscheidender noch scheint mir der Gedanke zu sein, den ich im Haupttext verfolgte: Wenn Rudolf Schäfke in seiner *Geschichte der Musikästhetik* Schenker und Kurth bereits 1934 in einem Atemzug als »Energetiker« bezeichnet (Rothfarb 2002, 927), so ist das keineswegs so abwegig, wie es im ersten Moment erscheinen könnte. In einem sehr allgemeinen Sinne tendierten fast alle wichtigen Theorien in die gleiche Richtung: Die klassischen ›vertikalen‹ tonalen und harmonischen Erklärungsmodelle befanden sich in der Krise. Man arbeitete an ›linearen‹ Reformulierungen. Schenkers Lehre wäre in Deutschland mit Sicherheit auf einen fruchtbaren Boden gefallen, der durch den Nationalsozialismus zerstört worden ist.

deln. Die Verehrung und Emphase, die aus diesem Buch spricht, in dem Kurth fast auf jeder Seite zitiert wird, berührt fast unangenehm. Kurth dankte Grabner seine Verehrung mit einer wohlwollenden bis euphorischen Besprechung. Bereits in dem Buch, das Grabner berühmt machte, in der *Allgemeinen Musiklehre* von 1924, wird Kurth eine herausragende Position zugewiesen. Im vierten Teil des Buches *Die Grundbegriffe des Kontrapunktes* wird der zweite Abschnitt mit dem Kapitel »Ernst Kurths Untersuchungen über die Bachsche Linie und ihr Vergleich mit der klassischen Melodie« eröffnet. Die *Allgemeine Musiklehre* repräsentiert den umfassenden musikalischen Horizont Grabners von 1923: Es enthält Notenbeispiele von Schönberg (Lieder op. 14 und op. 15), von Mahler, Braunfels, Schreker etc. Im Kapitel »Über neue Harmonik« gibt es den Paragraphen »Lockerung der Tonalität durch lineare Stimmführung«. Als Beispiel dienen zwei Ausschnitte aus Mahlers *Lied von der Erde*, deren »kühnste Zusammenklänge« Grabner in der Wirkung »prachtvoll« erscheinen (Grabner 1924, 136). Ähnlich äußert er sich zu Schönberg (ebenda, 137), so wie er auch in seiner Riemann-Schrift (1923) für die Neue Musik und eine Erziehung zu ästhetischer Toleranz wirbt (Grabner 1923, 13). In der dritten Auflage und der unveränderten vierten von 1942 bzw. 1943 sind die Namen und Notenbeispiele von Mendelssohn, Mahler, Schönberg, Braunfels, Louis/Thuille²⁷, Schreker und – Kurth gestrichen. Das Beispiel aus Schrekers *Die Gezeichneten* wird durch Joseph Haas' *Elegien* ersetzt (Grabner 1942, 141), die Mahler-Beispiele durch solche von Kornauth und Trapp, der »verfängliche« Rest durch Grabner, Reuter und Pepping. Das Kapitel »Lockerung der Tonalität durch lineare Stimmführung« heißt nun: »Die Entwicklung der Harmonik bis zur Gegenwart«, und das ursprüngliche Kapitel über den *Expressionismus*, der nun als »Zersetzungsprozeß, der die Musik der letzten Jahrzehnte einer gefährlichen Krise zuführte« (Grabner 1942, 147) beschrieben wird, wird durch ein sehr ausgedehntes Kapitel über den *Impressionismus* ersetzt. Grabner prangert hier die »Beziehungslosigkeit der Atonalität« an, die man – und man achte auf die Wortwahl – »durch die spitzfindigsten Theorien wie »lineare Stimmführung« [...] nachzuweisen versuchte.«²⁸ Das Kapitel über Kurth ist natürlich gestrichen. Dafür ist das Buch schon in der zweiten Auflage um den Teil »Grundbegriffe der Melodielehre« erweitert worden, in

27 Warum Louis/Thuille in der »Naziausgabe« der *Allgemeinen Musiklehre* nicht mehr erwähnt wird, ist schwer zu erklären. Weder Rudolf Louis noch Ludwig Thuille waren Juden. Im Gegenteil: Louis war ein fanatischer Antisemit, wie man seiner Kritik Gustav Mahlers entnehmen kann (Louis 1909, 181f.). Vgl. dazu Richard Isadore Schwartz' *Preface* seiner Übersetzung der Harmonielehre (Schwarz 1982) und Falck 1982. Grabner war beiden wenig gewogen, da vor allem Louis in heftigster Opposition zu Reger, Grabners Lehrer, stand. Im Nachlaß Grabners findet sich ein Aufsatz, wahrscheinlich aus den 60er Jahren, in dem er sich noch über den »schärfsten Widerspruch der Louis-Thuille-Richtung« ereifert. (»Regers *Modulationslehre*«, Nachlaß von Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur).

28 »In dieser Richtung liegen auch die Stilmittel, deren sich der Expressionismus bedient, der vor allem die vollständige klangliche Beziehungslosigkeit der »Atonalität« zur Parole erhob, der ferner jede Akkordverbindung, sei sie auch noch so kakophon, als »seelische Äußerung« für gerechtfertigt erklärte und deren Logik man durch spitzfindigste Theorien wie »lineare Stimmführung«, »Zwölftonmusik« u. dgl. nachzuweisen versuchte. Freilich vergeblich! Denn alle diese Experimente bedeuten nur den zersetzenden Verfall und die Aussichtslosigkeit einer auf dieser Basis möglichen Weiterentwicklung« (Grabner 1942, 148).

dem die Kurthsche Terminologie weiterlebt, ohne daß ihr Schöpfer genannt würde. Daß das Instrumentationskapitel um einen Abschnitt »Das Orchester der Infanterie und Luftwaffe« erweitert ist, sei aus folkloristischen Gründen erwähnt (und als kleiner Verweis darauf, daß es sich bei den Grabnerschen Bearbeitungen der eigenen Werke nicht um erzwungene Zugeständnisse an die herrschenden Sitten handelt).²⁹

Als Grabner seine Musiklehre 1946 zum fünften Mal wiederauflegte, übernahm er weitgehend unverändert die Auflagen der 40er Jahre. Er nimmt zwar je ein Beispiel von Mahler und Schönberg auf, mit ihrer Musik weiß er aber nicht mehr viel anzufangen. Ernst Kurth findet Erwähnung nur in einer kleinen Fußnote. In den folgenden Auflagen wird langsam die einst verdrängte Musik wieder aufgenommen – Kurth allerdings kann seine alte Position nicht mehr zurückerobern.³⁰

Die Eliminierung alles Jüdischen traf die deutsche Musiktheorie besonders hart³¹, da drei der wirkungsmächtigsten Musiktheoretiker des Jahrhunderts Juden waren. Riemann war der einzige rezeptionsgeschichtlich bedeutende ›arische‹ Deutsche unter den großen Theoretikern des Jahrhunderts. Aber auch seine Rezeption fand im Dritten Reich ein unrühmliches Ende. Am Beispiel Louis' und Riemanns kann man erkennen, wie ten-

- 29 Grabner unterhielt beste Beziehungen zur Luftwaffenleitung. Einige Werke entstanden für und im Auftrag des Reichsluftfahrtministeriums (u. a. die *Variationen über »I bin Soldat, vallerä«*). Im Januar 1941 widmet die Deutsche Militärmusiker-Zeitung, das »einzige Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht« (und zugleich auch »Deutsche Flieger-Musiker-Zeitung«) Grabner eine Titelgeschichte in der Reihe »Unsere Komponisten und Bearbeiter für Blasorchester«. Es handelt sich dabei um eine kurze Selbstdarstellung und ein im ganzen wenig verfängliches Plädoyer für eine »arteigene« Blasmusik (Deutsche Militärmusiker-Zeitung 2 [1941], S. 17).
- 30 Mit *Musikalische Werkbetrachtung* (Grabner 1950), dem einzigen größeren theoretischen Projekt, das er nach dem Krieg noch in Angriff nahm, versuchte Grabner an seine Vorkriegsmusiktheorie anzuknüpfen. Hier spielt Kurth wieder eine herausragende Rolle. Das Werk erlebte aber nur eine weitere Auflage. Seine populären Lehrbücher erscheinen heute noch in der Form der 40er Jahre.
- 31 Diese Folgen wären im einzelnen herauszuarbeiten. Es ist klar, daß dieses Verbot nicht sofort, nicht überall in gleichem Maße und nicht radikal und flächendeckend umgesetzt wurde bzw. durchgeführt werden konnte. Eine wirklich zentrale und effektive Organisation der nationalsozialistischen Kulturpolitik gelang bekanntermaßen nie wirklich. Es finden sich einige Publikationen auch noch weit nach 1933, in denen sich die Namen Schenkers und Kurths finden. So geht Heinz Ludwig Denecke in seiner Kieler Dissertation von 1937 ganz sachlich (wenn auch völlig unbedarft) auf die Theorien Kurths und Schenkers ein (Denecke 1937, 79f.). Solche Funde sind auch in wissenschaftlichen Publikationen, die nicht der Reichsschrifttumskammer zur Prüfung vorgelegt werden mußten, aber dennoch eher Ausnahmen und in kommerziell ausgerichteten Publikationen nur selten zu finden. Unter den praktischen Lehrbüchern, die zwischen 1933 und 1945 entstanden (bei Wiederveröffentlichungen und Neuauflagen kam es öfters vor, daß ein inkriminierter Name »stehenblieb«), erwähnt meines Wissens einzig der 1941 erschienene *Kontrapunkt* von Michael Dachs (Dachs 1941, 42, Anm.) Schenker und Kurth. Es könnte sein, daß sich das einer sehr eigenen Entstehungsgeschichte verdankt: Dachs (geb. 1876), frühpensionierter Musiktheorieprofessor der Freisinger Präparandenschule und 1941 bereits schwer krebserkrank, hatte nicht verstanden, daß man als Buchautor Mitglied der Reichsschrifttumskammer und nicht der Reichsmusikkammer sein mußte. Deshalb und aufgrund von Versäumnissen des Verlags wurde sein Buch veröffentlicht, ohne die Prüfstelle der RSK passiert zu haben. Die RSK drohte dem Verlag, erteilte die Genehmigung dann aber doch nachträglich (Bundesarchiv, Berlin; RKK 2101; Box 0197; File 11). Darüber hinaus verschwanden in vielen Büchern zwar die Namen der jüdischen Autoren, ihre Theorien lebten aber gleichsam unbenannt fort. Das gilt im Falle Kurths sowohl für Grabner als auch für Alfred Lorenz (McClatchie 1998), im Falle Schenkers für die Schriften Bernhard Martins (Martin 1941).

denziell jede Theorie mit einem gewissen Anspruch untergehen mußte. Daß das Verschwinden von Louis/Thuille vorrangig politische Gründe hat, läßt sich besonders leicht daran erkennen, daß diese Harmonielehre außerhalb Deutschlands eine Traditionslinie aufweisen kann.³² Die Gründe, die im einzelnen dazu geführt haben, daß das Louis/Thuille-Lehrbuch aus dem deutschen musiktheoretischen Bewußtsein verschwand, sind mir nicht bekannt. Ein Hinweis ergibt sich vielleicht aus dem Umstand, daß für die 10. Auflage der Louis/Thuilleschen Harmonielehre aus dem Jahr 1933 federführend Karl Blessinger verantwortlich war, jener bereits genannte Autor von *Judentum und Musik* (Blessinger 1933).

Diese 10. Auflage hat aber nichts mehr mit dem Original zu tun.³³ Es handelt sich um eine fundamentale Umarbeitung, die vor allem die Komplexität der Louis/Thuilleschen Lehre reduzieren sollte.³⁴ Vor allem das komplexe Harmonieverständnis Louis' mit seinen primären und sekundären Akkordbedeutungen sollte vereinfacht werden. Die Einführung der Funktionszeichen in den Kontext der ursprünglichen römischen Stufenzeichen ist wohl nur so zu verstehen. Wie auch immer es im einzelnen zu dieser Umarbeitung gekommen ist, die soweit ich weiß schon 1929 in Auftrag gegeben wurde: Es ist unmittelbar einsichtig, daß sich der handwerkliche, intellektuelle und sprachliche Anspruch Louis' und seine dialektische Methode nicht mit dem auf die Elementarlehre gestellten Praxisbegriff der nationalsozialistischen Musikerziehung verbinden ließ. Hier wie in den anderen Fällen ist der eigentliche Skandal, daß Louis' Lehre auch nach 1945 nicht wieder aufgegriffen wurde.

Paradigmatisch sei im folgenden das Schicksal der Musiktheorie in geistfeindlichen Zeiten am Beispiel der einflußreichsten deutschen Harmonielehre des 20. Jahrhunderts demonstriert, an Wilhelm Malers Beitrag zur *Durmolltonalen Harmonielehre*. An der Entwicklungsgeschichte dieses Buchs läßt sich darüber hinaus der übermächtige Einfluß des zentralen musiktheoretischen wie musikwissenschaftlichen Paradigmas des Nationalsozialismus aufzeigen: des Volksliedes.

Malers Lehrbuch erschien 1931 unter dem Titel *Beitrag zur Harmonielehre* als umfangreiches dreibändiges Werk, bestehend aus einem Textteil, einem Beispielband und einem angehängten Übungsheft. Malers Lehrbuch ist ein Beispiel für die damals diskutierte und vollzogene Abkopplung der Harmonielehre von der Kompositionslehre: Der *Beitrag zur Harmonielehre* ist so gesehen ein modernes und zukunftsweisendes Werk. Maler will eine Lehre der »kadenzierenden Harmonik der Durmolltonalität« schreiben, deren Gültigkeit er historisch eingrenzt. Zum weiteren Studium verweist er auf die Schrif-

32 Das gilt vor allem für die Niederlande. 1928 erschien eine holländische Übersetzung des *Grundriß der Harmonielehre* von Rudolf Louis. Vor allem aber hat Ernest Mulders einflußreiche Harmonielehre (Mulder 1947) die Louis/Thuillesche Lehre in Holland und Flandern verbreitet. Vgl. dazu die bislang ausführlichste Studie zur Louis/Thuilleschen Harmonielehre von Henk Borgdorf (Borgdorf 1990).

33 Borgdorf hat diese Ausgabe nicht in seine Untersuchung mit einbezogen, weist aber darauf hin, daß »de Harmonielehre wat de opzet alsook wat de inhoud betreft in belangrijke mate is gewijzigd«.

34 Die Louis/Thuillesche Harmonielehre erwies sich schon bald nach Erscheinen als zu anspruchsvoll und komplex für den praktischen Gebrauch. Bereits ein Jahr später veröffentlichte Rudolf Louis seinen *Grundriß der Harmonielehre, nach der Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille für die Hand des Schülers bearb.* (Louis 1908).

ten Kurths, Schönbergs und Erpfs (Maler 1931, IV). Nicht zufällig ist das Buch gleichsam um die Notenbeispiele herum zentriert, die für ihre Zeit durchaus progressiv gewählt sind: Es finden sich Beispiele von Mahler, Strauss, Schönberg, Strawinsky, Berg, Debussy, Satie. Der Textteil steht im Dienste der Erläuterung der Beispiele. Maler beweist auch ein gehöriges Maß an Selbsteinschätzung, wenn er bekennt, daß es sich bei seinem theoretischen Versuch weniger um eine neue Methode handle als um eine »vereinfachende Sichtung und zweckmäßige Anordnung des Vorhandenen« (ebenda). Daß Maler dabei dennoch alles andere als theorieelos ist, beweisen allein seine Ausführungen zum ›Sixte-ajoutée, in denen er sich mit der ›produktiven Umdeutung‹ des Rameauschen Begriffes durch die monistische Funktionstheorie auseinandersetzt.³⁵

Das Malersche Lehrbuch tritt seinen Siegeszug allerdings nicht in dieser Form an. Eine zweite Auflage erscheint 1941. Wiederaufgelegt wird dabei allerdings nur der dritte Teil des originalen Werkes, das sog. *Übungsheft*, das nun bearbeitet und erweitert unter dem Titel *Praktische Übungen* zur Veröffentlichung gelangt. Textband und Beispielband fallen weg. Zusammen mit diesem wiederaufgelegten Übungsband erscheint eine »Volksliedsammlung«, das sog. *1. Beiheft zu den praktischen Übungen*, in dem die populären SA- und NSDAP-Gesänge nicht fehlen und das für sich allein genommen eine Art elementare Volksliedharmonielehre darstellt.³⁶ 1950 kommt es schließlich zu einer dritten Auflage, in der das Malersche Lehrbuch unter Mitarbeit von Günter Bialas und Johannes Driessler die Form erhält, in der es sich verbreiten sollte. So wie Grabner seine *Allgemeine Musiklehre* fast unverändert läßt, greift auch Maler nicht auf sein ursprüngliches dreibändiges Konzept zurück, sondern auch bei der dritten Auflage bleibt wie bei der zweiten von 1941 das originale Übungsheft die eigentliche Grundlage. Das begleitende Liederbuch fällt nun allerdings weg. Die Lieder werden direkt in das Übungsbuch integriert. 1957 ist mit der vierten Auflage der Entwicklungsprozeß endgültig abgeschlossen: Das Buch heißt nun *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre: Der einstige praktische Anhang* ist an die Stelle des Ganzen getreten.

1960 veröffentlicht Maler schließlich eine zweite Auflage des Beispielbandes. Seine Beteuerung im Vorwort, »daß die zuerst vergriffene Beispielsammlung zwischen 1933 und 1945 wegen der ›Unerwünschtheit‹ oder ›Untragbarkeit‹ eines großen Teils der Notenzitate nicht wieder erscheinen konnte«, erklärt nicht, warum eine zweite, übrigens deutlich entmodernisierte Auflage erst 15 Jahre nach Kriegsende erschien.³⁷

35 Maler 1931, 15, Anm. Es ist hier nicht der Ort, sich gründlicher mit dem Malerschen Ansatz auseinanderzusetzen. Maler ist wesentlich von der ›lebensreformerischen‹ Musiktheorie (Kurth, Mersmann, Reichenbach, Peters) beeinflusst.

36 Nicht umsonst verweist Maler selbst in der Vorbemerkung dieses Bandes auf Wilhelm und Gerda Gebhards *Musik- und Satzlehre am Volkslied* (Kassel 1936). Beide Werke sind seelenverwandt. Es sei dennoch darauf hingewiesen, daß man sich hüten sollte, Maler vorschnell eine prononcierte nationalsozialistische Gesinnung zu unterstellen. Maler hat – allein das läßt sich mit Sicherheit sagen – ohne große Skrupel den neuen Markt bedient.

37 Maler sagt in diesem Vorwort nicht einmal die halbe Wahrheit: Erstens hat er noch in der *Vorbemerkung des Beihefts zu den praktischen Übungen* von 1941 auf den Beispielband der Erstausgabe verwiesen – man konnte als nationalsozialistisch Bekehrter durchaus zu seinen jugendlichen Verirrungen aus der ›Reformzeit‹ stehen –, zweitens war eine *neue* Beispielsammlung bereits so gut wie druckfertig und mit detailliertem Inhaltsverzeichnis vorangekündigt: Die neue Sammlung endet mit

Die Geschichte dieses Lehrwerks ist eine Metapher für die Geschichte der deutschen Musiktheorie im Dritten Reich: Wie das Lehrbuch wird auch die deutsche Musiktheorie im Laufe der Entwicklung gleichsam text- und beispieldes. Diskurs und Analyse werden verdrängt von einem neuen Praxisbegriff, dessen Leitbild das ›Volkslied‹ ist. Fast alle Theoretiker bemühen sich in der Folge, ihre Theorielosigkeit und ihre volksliedhafte Praxisnähe zu bekunden. Auch Maler gibt sich alle Mühe, richtige Gesinnung zu demonstrieren: »Es bedarf keiner Erwähnung«, schreibt er im *Vorwort* der zweiten Auflage von 1941, »daß diese funktionale Einstellung mit der dualistischen, wirklichkeitsfremden Konstruktion eines Hugo Riemann nichts zu tun hat, so wichtig die Anregungen gewesen sein mögen, die von ihm ausgingen.« Überhaupt distanziert Maler sich von jeglicher »musikferner Hirngymnastik«. Der letzte verbleibende Theoretiker, der nicht einem rassistischen Verdikt verfällt, wird Opfer seines Intellektualismus.

Innerhalb kürzester Zeit hat sich in der Musiktheorie der neue Praxisbegriff durchgesetzt, der mit den Idealen und Leitlinien der alten Musiktheorie bricht. Überspitzt formuliert, könnte man sagen, daß das Gemeinschaftssingen der Hitlerjugend zum Paradigma einer neuen Musiktheorie geworden ist. Das Volkslied wird dabei gleichsam Überbegriff jeder musikalischen Erscheinung. Die Volksliedideologie konnte sich dabei über eine musiktheoretische Strömung stützen, die zu Beginn der 20er Jahre infolge der Kurth- und (in eingeschränkterem Maße) Schenker-Rezeption die Melodielehre als neue Leitdisziplin entdeckte und die alte Leitdisziplin der Harmonielehre verdrängte. Ihr Motto formulierte Grabner in seinem *Linearen Satz*: »Denn es hat zu allen Zeiten nur eine Vormachtstellung der Melodie gegeben und wird sie auch in Zukunft geben« (Grabner 1930, 9). Die Blüten aber, die die Linearitätstheoreme nun in Verbindung mit der Volksliedästhetik trieben, konnte Grabner nicht gutheißen. 1942 schreibt er an den Psychologen Felix Krüger: »Es haben sich [...] gerade von musikwissenschaftlicher Seite Ansichten in die Musiktheorie eingeschlichen, die, da sie als Axiom für den ganzen Aufbau der Methode hingenommen wurden, grundlegende Irrtümer hineinbringen. Vor allem erscheint mir eine ästhetisierende Richtung viel Schaden anzurichten. Man braucht da nur zu denken an den Begriff ›Urmelodie‹! Es gibt schon fast so viele Urmelodien als Theoretiker. Der eine faßt die pentatonische Skala, der andere unsere C-Dur-Skala, der dritte das Ausbiegen vom Grundton zum Leitton, ein vierter den Quintfall als Urmelodie auf, und jeder findet seine weisliche Begründung dafür.«³⁸ Zwar unterwirft sich auch Grabner im *Handbuch der Harmonielehre* von 1944 den Forderungen der Volksliedideologie, es läßt sich aber eine gewisse Reserve ausmachen – und sei es allein wegen der auffälligen Vermeidung aller Lieder der ›Bewegung‹.

vier Beispielen von Reger als einzigem ›zeitgenössischen‹ Komponisten. Es finden sich außer zwei Beispielen von Chopin nur solche deutscher Komponisten, Werke jüdischer Komponisten werden nicht aufgenommen. Es ist anzunehmen, daß es aufgrund des Kriegsverlaufs ab 1941 nicht mehr zur geplanten Herausgabe kam.

38 Brief v. 2. Juni 1942, Nachlaß von Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur.

Der Leipziger Paul Schenk hingegen ist ein Radikaler der Volksliedästhetik. Zwischen 1941 und 1943 erscheinen seine *Grundbegriffe der Musik*, zu denen er selbst folgenden Werbetext verfaßte:

Im Gegensatz zu den vielen bereits vorliegenden Werken ähnlichen Inhaltes wird hier ein systematischer und intellektualistischer Aufbau abgelehnt. Ausgang und Ziel des Arbeitens muß immer lebendige Musik sein. Von der Erkenntnis aus, daß die Theorie der Musik zu dienen hat und nicht umgekehrt, wird eine methodische Arbeitsweise auf der Grundlage des Singens und Hörens durchgeführt. Im Mittelpunkt Stehendes ist das Lied. Das als Beispiel verwendete Liedgut wurde fast ausschließlich den HJ-Liederbüchern »Wir Mädels singen« (Kallmeyer) und »Unser Liederbuch« (Verlag der NSDAP) entnommen. Einer Elementarmusiktheorie – eine absolute und objektive Abgrenzung dieses Begriffes dürfte schwerlich zu geben sein – wurden alle die Fragen zugehörig erachtet, die sich aus der Arbeit am Lied ergeben (Schenk 1943, 111).

Der Lehrgang verläuft tatsächlich dieser Vision entsprechend. Eine Aufgabe wie: Moduliere von C-Dur nach Hisis-Dur über das Horst-Wessel-Lied dürfte den Alltag dieser Musiktheorie bestens beschreiben. Die Verquickung von primitivem Nazitum mit der anspruchsvollen polaristischen Funktionstheorie Karg-Elerts machen dieses Lehrbuch zu einem der bizarrsten Zeugnisse der deutschen Musiktheorie. Nur am Rande sei hier erwähnt, daß auch Paul Schenk nach 1945 keine grundsätzliche Änderung seiner ästhetischen und theoretischen Überzeugungen vollzog. Er war für die ostdeutsche Musiktheorie nicht weniger einflußreich als Wilhelm Maler für die westdeutsche.

IV.

Funktionszeichen und Analyse

Die beiden Begriffe werden hier in einem Atemzug genannt, weil Grabners schließlich erfolgreich erreichtes Ziel, die Einführung der monistischen Funktionszeichen in die Hochschulmusiktheorie, nicht von seiner Idee eines modernen, analyseorientierten Unterrichts zu trennen ist. Die monistische Funktionstheorie Grabners ist auch Ausdruck einer »Krise« der Harmonielehre. Trotz der Bemühungen Georg Capellens (1906), Bruno Weigls (1925), Schönbergs (1911) und Hermann Erpfs (1927) um eine zeitgenössische Harmonielehre verliert sie ihre zentrale Stellung innerhalb der Musiktheorie. In der Einschätzung, daß die Musik der Zukunft der Polyphonie gehöre, waren sich um 1920 fast alle Theoretiker einig. Schon Louis hatte 1907 das Gefühl, ein Letzter zu sein. Seine Harmonielehre endet mit den Worten: »[...] will es uns scheinen, als ob wir uns wieder mehr gewöhnten, im eigentlichen Sinne des Worts contrapunctisch, d. h. also so zu hören, daß mehrere nebeneinanderherlaufende melodische Linien in horizontaler Richtung verfolgt und die Zusammenklänge nur noch oder doch in erster Linie als zufällige Ergebnisse dieses Nebeneinanderlaufens betrachtet werden« (Louis/Thuille 1907, 416). Damit wurde die Harmonielehre zu einer historischen Disziplin: In der pädagogischen Praxis aber wird eine komplexe Harmonielehre wie die Louis' in Frage gestellt, wenn sich der Schwerpunkt satztechnischer Arbeit auf kontrapunktisch-lineares Denken verlagert. In

diesem Zusammenhang muß die Bearbeitung der Louis/Thuilleschen Harmonielehre gesehen werden. Grabner definierte die Aufgaben der Harmonielehre im Anschluß an Johannes Schreyer 1923 neu. Er schreibt: »Ist nun der Zweck des Theorieunterrichts beim Musikseminaristen nicht darin zu erblicken, die für die produktive Kunstausübung nötige Routine zu bekommen, so kann er nur darin gelegen sein, das erlernte Theoretische für reproduktive Zwecke zur Anwendung zu bringen, um in ein Kunstwerk, das er wiederzugeben hat, völlig eindringen zu können und seine zukünftigen Schüler in diese Richtung weiterzuführen. Schon daraus erhellt, daß der Hauptzweck des theoretischen Unterrichts nur die Analyse sein kann« (Grabner 1923, 2). Innerhalb dieses Konzepts müssen Grabners Bemühungen um die monistische Funktionstheorie begriffen werden: Die Funktionszeichen sollen einer radikalen Vereinfachung dienen. Grabner sieht im »funktionellen Erkennen« eines Akkordes die »Reduzierung des komplizierten Klanggebildes auf seine einfachste Form«. ³⁹ Die Funktionszeichen dienen der Analyse und erstreben simplifizierende Eindeutigkeit: Daß genau hier auch eine Kritik des Grabnerschen Analyseverständnisses ansetzen müßte, ist offensichtlich. Vorerst festzuhalten bleibt aber, daß die monistischen Funktionszeichen niemals als Grundlage einer entwickelten Satzlehre gedacht waren. In den Jahren nach 1933 gehen sie aber, anstatt die Analyse zu befördern, die während des Dritten Reiches keinen guten Stand hatte, eine verhängnisvolle Liaison mit der Volksliedideologie ein und werden schließlich zur Grundlage des praktischen Volksliedspiels. Die Tragik ist, daß Grabner seinen Kampf um die Funktionszeichen um so verbissener führte, je weiter ihr eigentlicher Inhalt, die Analyse, in die Ferne rückte. In dieser Zeit liegen die Ursprünge des merkwürdigen Fetischcharakters der Funktionszeichen, der bis auf den heutigen Tag die künstliche Opposition von Funktionstheorie und Stufentheorie bestimmt, die es in dieser singularischen Form niemals gegeben hat. Daß dabei der Begriff der »Funktionstheorie« auch durch die »Tonalität der Volkslied-Diskussion«, die im Zentrum des dominierenden Musik- und Rassekomplexes steht, eine völkisch-nationale Aufladung erfährt – hier »deutsche« Funktionstheorie, dort »welsche« Stufentheorie –, eine Polarisierung, die die Vorkriegsdiskussion, der eben noch bewußt ist, daß es eine »deutsche« Stufentheorie gibt, nicht kennt, kann hier nur am Rande erwähnt werden.

Trotz ihrer vermeintlichen Simplizität setzen sich die monistischen Zeichen nur langsam durch. 1940 schreibt Gerhard Wehle in seiner neuen Tonsatzlehre lapidar: »Die Stufentheorie wurde auch hier beibehalten. Die Riemannsche Funktionstheorie ist mit ihrem Dualismus absichtlich nicht verwendet worden, da sie eine Erschwerung des Unterrichtsmaterials bedeutet und der Praxis zu wenig entgegenkommt« (Wehle 1940, 13). Daß sich aufgrund des schweren Riemannschen Erbes Grabners monistische Funktionszeichen während des Nationalsozialismus nicht wirklich durchsetzen, läßt sich auch einem Brief Grabners an Maler von 1941 entnehmen: »Lieber Willi Maler [...]. Es

39 Grabner 1926, 5. Es ist erstaunlich, daß die Funktionstheorie der Nachkriegszeit dieses zentrale reduktionistische Moment der ursprünglichen Funktionstheorie gänzlich mißachtet: Die Türme von Generalbaßziffern über den Funktionszeichen sind eigentlich ein Widerspruch in der Sache. Johannes Schreyers Reduktionen zeigen, daß die frühe Funktionstheorie durchaus so etwas wie eine »Schichtenlehre« kannte (Schreyer 1905, 223f., vgl. auch die beiliegenden Tabellen). Vgl. auch Christensen, 1982.

kann nur im Interesse Deines Buches liegen, wenn Du betonst, daß die Vereinfachung hauptsächlich die Befreiung der Riemannschen Doktrin vom unseligen Dualismus, dem Abwärtsdenken in Moll bedeutet. Denn die meisten Leute glauben, wenn sie solche Funktionszeichen sehen, ›Aha, Riemann! Kennen wir schon! Das ist die Methode mit den herabhängenden Mollakkorden, praktisch unbrauchbar‹. Daher ist es von Wichtigkeit, darauf hinzuweisen, daß diese Zeichen monistisch angewendet sind.« Und er stöhnt: »Es können viele Theorielehrer nicht von der braven bürgerlichen Stufenlehre loskommen.«⁴⁰

Warum die monistischen Funktionszeichen Grabner/Malers sich schließlich doch durchsetzten, kann ich nicht mit Gewißheit zu sagen. Auch ein Hinweis in einem Brief Grabners an Felix Krüger bietet keine hinreichende Erklärung: »Ich habe [...] von einem führenden Verlag den Auftrag erhalten, eine Harmonielehre zu schreiben, die für die Hochschulen des Reiches richtunggebend sein soll und vor allem eine Vereinheitlichung der Methoden erstrebt. Denn in dieser Beziehung herrscht ja momentan ein babylonisches Gewirre, Monismus, Dualismus, Generalbaß-, Webersche und Riemannsche Bezifferung – ein unheilvolles Durcheinander!«⁴¹ Das Buch, von dem die Rede ist, ist das *Handbuch der Harmonielehre*, das 1944 erscheint, zu spät also, um noch als ›Reichsharmonielehre‹ Wirkung entfalten zu können. Von staatlicher Seite konnte Grabners Handbuch eine monopolistische Stellung nicht mehr gewährt werden. Daß die monistischen Funktionszeichen dieses Monopol schließlich dennoch errungen haben, liegt wohl ganz banal einfach daran, daß die Traditionen aller alternativen theoretischen Entwürfe, die sich ihrer Alleinherrschaft hätten entgegenstellen können, im Dritten Reich untergegangen sind.

V.

Warum haben Grabner, Maler und Schenk so gehandelt, wie sie handelten? Ich denke, man geht nicht zu weit, wenn man sie als Überzeugungstäter bezeichnet. Anhänger bzw. Mitglieder der Partei waren sie alle.⁴² Und wenn auch nicht jeder ein so eifriger Blut-

40 Brief v. 8. Februar 1941, Nachlaß von Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur.

41 Brief v. 2. Juni 1942, ebenda.

42 Auf den Parteiausweisen von Paul Schenk, Fritz Reuter und Hermann Erpf ist der 1. Mai 1933 als Eintrittsdatum vermerkt (Bundesarchiv, Berlin). Das Datum ist allerdings nicht sehr aussagekräftig, wie man seit dem ›Fall Karajan‹ weiß (vgl. Klein 2003). Im Mai 1933 kam es zu einer Suspendierung neuer Mitgliedsanträge, wahrscheinlich aufgrund des enormen Andrangs. Ein Großteil der späteren Anträge wurde dann auf den 1. Juni 1933 rückdatiert. Wilhelm Maler trat zum 1. Mai 1937 ein. Grabner war niemals Mitglied der NSDAP, sondern der SA und der Reichsschaft Hochschullehrer im N.S.L.B. (Nationalsozialistischen Lehrerbund), der er am 1. September 1934 beitrug und die er bereits zum 1. August 1935 wieder verließ (Bundesarchiv, Berlin). Auch die SA, der er zum 1. Mai 1933 beigetreten war, verließ er nach zwei Jahren. Grabner hatte allerdings in dieser Zeit mit seinen SA-Gesängen *Fackelträger-Liedern* höchst populäres nationalsozialistisches Liedgut komponiert und geriet so ins Visier der Entnazifizierungs-Behörden (vgl. dazu den Brief Grabners an Fett [?] v. 14. Juli 1948, Nachlaß von Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur). Nicht jeder, der Mitglied der Partei war, muß überzeugter Nationalsozialist gewesen

und-Boden-Komponist wie Grabner war⁴³, so haben doch alle alles versucht, im Dritten Reich Karriere zu machen. Alle drei galten als Musiker der Bewegung. Grabner durfte nur aufgrund der allgemeinen Amnestie-Welle von 1948 in den Beruf zurückkehren. Malers Rettung könnte gewesen sein, daß sein Name einst versehentlich in die »Entartete Musik«-Ausstellung gelangt war.⁴⁴

In unserem Zusammenhang ist aber die Frage danach, warum die Musiktheoretiker in Deutschland so eifrig am Aufbau einer neuen deutschen Volksliedtheorie mitwirkten, von größerer Bedeutung. Denn auch am Niedergang der deutschen Musiktheorie wirkten sie nicht allein aus kühler karrieristischer Berechnung mit, sondern aus Überzeugung. Es hat mit dem merkwürdig schizophrenen Doppelcharakter dieser Theoretikergeneration zu tun, die gleichermaßen durch die große Musiktheorie der 20er Jahre und ihr Reflexions- und Diskurs-Potential als auch durch die politisierte Jugendbewegung nach dem Ersten Weltkrieg sozialisiert wurden. Jöde war sowohl Grabners als auch Malers ästhetische Leitfigur seit der zweiten Hälfte der 20er Jahre (vgl. Höckner 1927). Auch für die Musiktheorie bestätigt sich das, was die ausgedehnte Forschung über die Jugendbewegung bereits für viele andere Bereiche herausgearbeitet hat: Maler, Grabner, Reuter und Schenk begrüßten den Nationalsozialismus begeistert, weil es schien, als ob sich ihre gesellschaftlichen Ideale hier verwirklichen ließen. Daß sie dabei ihre eigene Identität als Musiktheoretiker opferten, wurde ihnen erst später klar. Wirklich gelitten haben darunter wohl nur Grabner und Fritz Reuter. Beide mußten bezeichnenderweise nach dem Krieg, was den Einfluß auf die praktische Musiktheorie anbelangte, hinter Maler bzw. Schenk zurücktreten. In der deutschen Hochschulmusiktheorie fand die Jugendmusikbewegung nach dem Krieg einen Raum, in dem sie noch sicher und unangefochten arbeiten konnte, als sich ihr andere Bereiche des öffentlichen Lebens zunehmend verschlossen. Daß sie später in der Lage war, sich gleichsam von innen zu reformieren, ist typisch für ihre Geschichte und bezeichnend für ihren oft zu wenig erkannten dynamischen und zu Selbstkorrektur fähigen Charakter. Eine umfassende Geschichtsschreibung müßte auch die Entwicklungsgeschichte der deutschen Musiktheorie von ihren jugendmusikalischen Wurzeln aus beschreiben, so wie sie hier vorrangig von ihren theoriegeschichtlichen Wurzeln her angegangen wurde.

sein. Es gilt allerdings zu berücksichtigen, daß man als Musiker im allgemeinen keine beruflichen Nachteile hatte, wenn man nicht in die Partei eintrat.

43 Alle bedienten die typischen Nazi-Gattungen wie Jahres- und Liederkreise bzw. Kantaten, Volkslied-Variationen etc. Grabner tat sich dabei aber besonders hervor. Die Titel der Werke aus dieser Zeit, hier ohne Entstehungsdatum und ohne weitere Spezifizierung aufgeführt, sprechen für sich: *Ans Werk, Arbeit, Arbeitsfront, Auch Du mußt mit, wenn wir marschieren, Baumerde, Frohsein im Handwerk, Der Kriegsklapperstorch, Das Lied vom Walde, Ostmarkenlied, Segen der Erde, Alpenländische Suite, Weg ins Wunder, Schwertspruch, Streichquartett »Wach auf, du deutsches Land«* etc. Grabners nationalsozialistische Gesinnung war an der Leipziger Hochschule allgemein bekannt (vgl. Belinski 1993, 182).

44 In seiner Kritik *Abrechnung mit der entarteten Kunst* schreibt Heinz Fuhrmann: »Die meisten Namen sind heute Legende, doch finden wir auf diesen Tafeln auch Komponisten, die sich im Dritten Reich mehr oder weniger haben rehabilitieren können, wie Wilhelm Maler und Hermann Reuter.« (Hamburger Nachrichten v. 25. Mai 1938, zit. nach Wulf 1989, 471).

Literatur

- Bas, Giulio: 1913 *Trattato di forma musicale*, Mailand.
- Belinski, Herman: »Erinnerungen«, in: Johannes Forner (Hg.), *150 Jahre Musikhochschule. Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy«: 1843–1993* Leipzig 1993.
- Blessinger, Karl: *Melodielehre und Einführung in die Musiktheorie*, Stuttgart 1930.
- Ders.: *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart 1926.
- Ders.: *Judentum und Musik*, 1944.
- Ders. u. a.: *Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille, Neubearbeitung (zehnte Auflage) v. Walter Courvoisier, Richard G'schrey, Gustav Geierhaas und Karl Blessinger*, Stuttgart 1933.
- Borgdorf, Henk: »Rudolf Louis en Ludwig Thuille, Harmonielehre, 1907«, in: Louis Peter Grijp/Paul Scheepers (Hg.), *Van Aristoxenos tot Stockhausen*, 2. Bd., Groningen 1990.
- Botstein, Leon: »Gedanken zu Heinrich Schenkers jüdischer Identität«, in: Evelyn Fink (Hg.), *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien*, Wien 2003, 11–16.
- Bussler, Ludwig: *Praktische musikalische Compositionslehre in Aufgaben. Erster Band: Lehre vom Tonsatz. I. Harmonielehre (in 58) Aufgaben; II. Contrapunkt: A. Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in 54 Aufgaben; B. Contrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz in 33 Aufgaben*, Berlin 1878.
- Capellen, Georg: *Ein neuer exotischer Musikstil*, Stuttgart 1906.
- Christensen, Thomas: »The Schichtenlehre of Hugo Riemann«, *In Theory Only* 6, Nr. 4 (1982), 37–44.
- Codazzi, Edgardo und Guglielmo Andreoli: *Manuale di Armonia*, Mailand 1903.
- Dachs, Michael: *Kontrapunkt, für den Schulgebrauch und zum Selbstunterricht*, München 1941.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1989.
- Denecke, Heinz Ludwig: *Die Kompositionslehre Hugo Riemanns, historisch und systematisch dargestellt*, Quakenbrück 1937.
- Diergarten, Felix: Artikel »Johannes Schreyer«, in: *MGG2* (2004).
- Drabkin, William: »Felix-Eberhard von Cube and the North-German Tradition of Schenkerism«, *Proceedings of the Royal Musical Association*, CXI (1984/85), 180–207.
- Ders.: »Heinrich Schenker«, in: Thomas Christensen (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, 812–843.
- Erfp, Hermann: *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der modernen Musik*, Leipzig 1927.
- Falck, Robert: »Emancipation of the dissonance«, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VI/1 (1982), 106–111.
- Federhofer, Hellmut: *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien 1981.

- Ders.: *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Hildesheim/Zürich/New York* 1985.
- Fink, Evelyn: »Analyse nach Heinrich Schenker an Wiener Musiklehranstalten. Ein Beitrag zur Schenker-Rezeption in Wien«, in: dies. (Hg.), *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien*, Wien 2003.
- Gebhard, Wilhelm und Gerda: *Musik- und Satzlehre am Volkslied*, Kassel 1936.
- Grabner, Hermann: *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes*, Stuttgart 1930.
- Ders.: *Allgemeine Musiklehre als Vorschule für das Studium der Harmonielehre des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre*, Stuttgart 1924, ³Stuttgart 1942.
- Ders.: *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse*, München 1923.
- Ders.: »Zur Methode der musikalischen Analyse«, Nachlaß v. Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur.
- Ders.: *Lehrbuch der musikalischen Analyse*, Leipzig 1926.
- Ders.: *Musikalische Werkbetrachtung*, Stuttgart 1950.
- Ders.: »Regers Modulationslehre«, Nachlaß v. Hermann Grabner am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum, ohne Signatur.
- Haren, Georg: *Thematisches Modulieren*, Leipzig 1931.
- Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937.
- Höckner, Hilmar: *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung*, Wolfenbüttel 1927.
- Holtmeier, Ludwig: Artikel »Cyrill Kistler«, in: *MGG2* (2003).
- Ders.: Artikel »Rudolf Louis«, in: *MGG3* (2004).
- Ders.: »Ist die Funktionstheorie am Ende?«, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 5 (1999), 72–77.
- Ders.: »Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie«, *Musik & Ästhetik* 1/2 (1997), 119–146.
- Ders.: »Music Theory between Arts and Science«, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 4 (1999), S. 222–226.
- John, Hans: »Das Dresdner Konservatorium 1933 bis 1945. Eine Dokumentation«, in: Heister, Hanns-Werner und Matthias Herrmann (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil 2: Von 1933 bis 1966*, Laaber 2002.
- Klein, Richard: »Der Fall Herbert von Karajan«, *Merkur* 648 (2003), 339–344.
- Kurth, Ernst: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern 1913.
- Leibrock, Ad. Jos.: *Musikalische Akkordlehre für Lehrer und Lernende*, Leipzig 1875.
- Lotze, Hermann: *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868.
- Louis, Rudolf: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig 1909.
- Ders.: *Grundriß der Harmonielehre, nach der Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille für die Hand des Schülers bearb.*, Stuttgart 1908.

- Ders. und Ludwig Thuille: *Harmonielehre*, Stuttgart 1907.
- Maler, Wilhelm: *Beitrag zur Harmonielehre mit einem ergänzenden Beispiel- und einem Übungsheft*, Leipzig 1931.
- Ders.: *1. Beiheft zu den praktischen Übungen*, Leipzig 1941.
- Martin, Bernhard: *Untersuchungen zur Struktur der »Kunst der Fuge« J. S. Bachs*, Regensburg 1941.
- Marx, Adolph Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, ⁴Leipzig 1852.
- McClatchie, Stephen: *Analyzing Wagner's Operas*, Rochester 1998.
- Moser, Hans Joachim: *Bernhard Ziehn (1845–1912)*, Bayreuth 1950.
- Ders.: *Allgemeine Musiklehre. Unter gelegentlicher Benutzung des gleichnamigen Werkes von Stefan Krehl*, Berlin 1940.
- Mulder, Ernest: *Harmonie*, Utrecht 1947.
- Munter, Friedrich: *Ludwig Thuille*, München 1923.
- Nüll, Edwin von der: *Moderne Harmonik*, Leipzig 1932.
- Prout, Ebenezer: *Harmony. Its theory and practice*, London 1889.
- Ders.: *Applied forms*, London 1895.
- Ders.: *Fugal analysis*, London 1892.
- Ders.: *Musical Form*, London 1893.
- Reicha, Anton: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition, oder, Ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbaß), die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Gesangstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapunct, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz im Kirchenstyl*, Wien 1832.
- Reichenbach, Hermann: *Formenlehre der Musik*, 1. Buch/1. Teil, Wolfenbüttel/Berlin 1929.
- Reuter, Fritz: *Methodik des musiktheoretischen Unterrichts*, Stuttgart 1929.
- Riemann, Hugo: »Eine neue Harmonielehre«, *Süddeutsche Monatshefte* (April 1907), 500–504.
- Ders.: *Große Kompositionslehre*, Bd. 3, Leipzig 1903.
- Ders.: *Grundriß der Musikwissenschaft*, ⁴Leipzig 1928.
- Ders.: *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre (praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz)*, ³Leipzig 1906.
- Rögely, Fritz: *Harmonielehre*, Berlin 1910.
- Roth, Hermann: *Elemente der Stimmführung*, Stuttgart 1926.
- Rothfarb, Lee: »Energetics«, in: Thomas Christensen (Hg.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge 2002, 927–955.
- Schader, Luitgard: »Ernst Toch und Ernst Kurth«, *Musiktheorie* 1 (2003), 51–64.
- Schäfer, Rudolf: *Geschichte der Musikästhetik*, Berlin 1934.

- Schenk, Paul: *Grundbegriffe der Musik. Ein Lehrgang der Elementarmusiktheorie in drei Heften*, Wolfenbüttel 1941–1943.
- Schillings, Max: »Besprechung der Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille«, *Die Musik* 23 (1906/7), 365–369.
- Schmitz, Eugen: *Harmonielehre als Theorie und Geschichte der musikalischen Harmonik*, Kempten/München 1911.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1911.
- Schreyer, Johannes: *Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition*, Dresden 1905.
- Schubert, Giselher: »Vorgeschichte und Entstehung der Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil«, *Hindemith-Jahrbuch* X; Mainz 1982, 42–64.
- Schuijjer, Michiel: »Muziektheorie in onderzoek«, *Tijdschrift voor Muziektheorie* 3 (1997), 251f.
- Schwartz, Richard Isadore: *An annotated English translation of Harmonielehre of Rudolf Louis and Ludwig Thuille*, Washington 1982.
- Sechter, Simon: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*, Leipzig 1854.
- Toch, Ernst: *Melodielehre. Ein Beitrag zur Melodielehre*, Berlin 1923.
- Weber, Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, zweite durchaus umgearbeitete Auflage, Mainz 1824.
- Wehle, Gerhard F.: *Neue Wege im Kompositionsunterricht. (Elementarlehre). Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre in neuzeitlicher Beleuchtung*, Bd. 1, Leipzig 1940.
- Weigl, Bruno: *Harmonielehre*, Mainz 1925.
- Wöhl, Waldemar: *Melodienlehre*, Leipzig 1929.
- Wulf, Joseph: *Musik im dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M./Berlin 1989.
- Ziehn, Bernhard: *Harmonie und Modulationslehre*, Berlin 1888.

Witold Lutosławski: *Grave – Metamorphosen für Cello und Klavier (1981)*

Im Spannungsfeld zwischen Moderne und Tradition

Thomas Müller

An *Grave – Metamorphosen für Cello und Klavier (1981)* läßt sich Lutosławskis spezifischer Umgang mit Reihentechnik beobachten. Der Tonhöhenverlauf des Celloparts wird von einer konsequent durchgeführten Zwölftonreihe bestimmt. Voraussetzung für die zahlreichen Allusionen auf die Tradition in diesem Werk sind die tonalen Implikationen der Reihenstruktur. Auch die rhythmische Entwicklung der Cellostimme ist streng durchorganisiert. Diese steht aber nicht in direkter Abhängigkeit zur Zwölftonreihe, wie dies in der Regel bei seriellen Kompositionen der 50er Jahre üblich ist, sondern wird von der Idee der ›Metamorphose‹ und der damit eng verbundenen formalen Konzeption des Werkes bestimmt. In der Klavierstimme treten im Gegensatz zum Cellopart keine prädeteterminierten Strukturen auf. Zwar lassen sich sowohl in Melodik und Harmonik als auch in der rhythmischen Anlage enge Beziehungen zwischen Klavier- und Cellostimme nachweisen, doch verschafft die weniger strenge Konstruktion des Klaviersatzes dem Komponisten Gestaltungsspielräume, die der unmittelbaren Ausdruckskraft dieser Musik zugute kommen.

Grave gehört neben Stücken wie *Epitaph* für Oboe und Klavier, *Partita* für Violine und Klavier, *Sacher-Variation* für Cello solo, *Subito* für Violine und Klavier, *Tarantella* für Bariton mit Klavier und anderen zu einer Reihe kammermusikalischer Werke, deren Produktion sich Witold Lutosławski Ende der 70er Jahre verstärkt zuwandte. In diesen Werken, die bereits seinem Spätstil zuzurechnen sind, beschäftigen den Komponisten »dünne Fakturen« (Homma 1996, 99). Hierunter sind Satzanlagen zu verstehen, in denen eine durchsichtige Harmonik durch eine kleine Besetzung verwirklicht wird. Unter den meist kurzen Stücken gehört *Grave* zu den ausgedehnteren. Welche Bedeutung der Komponist dem Werk beigemessen hat, mag die Tatsache zeigen, daß er den Klavierpart auch für Orchester gesetzt hat (ebd., 98f.).

Lutosławski fügt dem einsätzigen Werk *Grave* aus dem Jahre 1981 den Untertitel »Metamorphosen für Cello und Klavier« hinzu. Der Haupttitel charakterisiert den ernsten, würdevollen Grundton des Werkes überaus zutreffend, gleichzeitig aber weist der Untertitel auch auf dessen Wandlungsfähigkeit hin. Wenn auch der anfänglich angeschlagene Ton im Verlaufe des Satzes an einigen Stellen nochmals anklingt, so weicht er über weite

Original	Krebsumkehrung
1	2
3	4
5	6
7	8
9	10
11	12
13	14
15	16
17	18
19	20
21	22
23	24
25	

Beispiel 1: Witold Lutosławski, *Grave*, Übersicht der Transpositionsfolgen von Originalreihe und Krebsumkehrung der Reihe

Strecken durchaus konträren musikalischen Charakteren und kehrt erst gegen Ende des Stückes in der prägnanten Ausprägung des Anfangs wieder. Die Idee der Metamorphose, des allmählichen Übergangs von einer Erscheinungsform in die andere, bestimmt nahezu alle Gestaltungsebenen dieses Werkes. Für die formale Konzeption von *Grave* ist vor allem die äußerst konsequent durchstrukturierte Cellostimme von Bedeutung.

Bsp. 1 stellt die Organisation der Tonhöhenverläufe des Celloparts dar. Eine Zwölf-tonreihe und ihre Krebsumkehrung durchlaufen diese in stetem Wechsel. Beide Gestalten werden dabei jeweils um eine Quint aufwärts bzw. deren Komplementärintervall, die Quart, abwärts transponiert. Somit verbinden sich beide zu einer immer wiederkehrenden vierundzwanzigtönigen Folge. Die 13. Transpositionsstufe beschränkt sich auf die ersten drei Töne der Reihe und wird gegen Ende des Stückes bei Ziffer 11 erreicht. Da sie der Ausgangsstufe entspricht, führt dies zur zyklischen Geschlossenheit des Systems. Als konstruktives Intervall dieser Komposition bestimmt die Quint bzw. Quart nicht nur die zyklische Anlage der Reihentranspositionen, sondern prägt sowohl das Verhältnis der beiden zwölf-tönigen Reihengestalten zueinander als auch die Binnenstruktur der Reihe selbst. Die beiden ersten Dreitongruppen der Reihe sind aus reiner Quart und großer Sekund gebildet. In den beiden zweiten Dreitongruppen werden kleine Sekund und Tritonus kombiniert (vgl. Bsp. 3a). Die Beschränkung auf wenige Intervalle ist nicht untypisch für Lutosławskis Reihen. Wie der Komponist selbst mitteilt, wird hierdurch »ein einheitliches Intervallklima geschaffen« (Homma 1996, 509). Die Transpositionsfolge Original auf *d* und Krebsumkehrung auf *g* läßt beide Reihengestalten miteinander zu einer vierundzwanzigtönigen Einheit verschmelzen. Denn die Intervallstruktur der zweiten Hälfte der Originalreihe auf *d* und die erste Hälfte der Umkehrungskrebsgestalt auf *g* bilden gemeinsam ein Zwölf-tonfeld, das aufgrund der dreitönigen isomorphen Binnenglieder sehr homogen gestaltet ist (vgl. Bsp. 3a). Wenn es auch zwischen der zweiten Hälfte der Krebsumkehrung auf *g* und der Originalform auf *a* gemeinsame Töne gibt und somit zwischen beiden Teilen kein Zwölf-tonfeld entsteht, kommt es aufgrund der ähnlichen Intervallkonstellationen zwischen diesen ebenfalls zu einer klanglichen Verschmelzung (vgl. Bsp. 1, die letzten sechs Töne des ersten Systems und die ersten sechs Töne des zweiten Systems). Das Verhältnis zwischen den beiden verwendeten Reihenformen und ihre spezifischen Transpositionsverhältnisse erlauben so im Verlaufe des ganzen Stückes das unmerkliche Hinübergleiten von einer Reihenform in die andere.

Auch die rhythmische Konzeption der Cellostimme ist dem Prinzip des unmerklichen Übergangs verpflichtet. Die vom Komponisten in die Partitur eingetragenen Ziffern¹ markieren die verschiedenen Entwicklungsstufen der rhythmischen Metamorphose und verdeutlichen damit gleichzeitig die formale Struktur der Komposition. In Bsp. 2 wird der Mechanismus dargestellt, der die rhythmische Organisation bestimmt. Die zweite Spalte ordnet die verwendeten rhythmischen Werte den einzelnen Zifferabschnitten zu, die in der ersten Spalte angezeigt sind. Dabei wird sichtbar, daß bis zum Ende des Abschnitts IX von Z 8–9 eine sukzessive Verkleinerung der rhythmischen Werte erfolgt. In den beiden letzten Abschnitten von Z 10–11 und 11 bis Schluß findet mit der allmählichen

1 Im folgenden Text werden diese mit Z abgekürzt.

Abschnitt/Ziffer	Rhythmischer Wert	Tonraumentwicklung	Dynamik
I. 0 bis 1		C bis e	pp bis poco f
II. 1 bis 2		Es bis fis	pp bis poco f
III. 2 bis 3		Es bis h	sss
IV. 3 bis 4		G bis dl	} p bis f
V. 4 bis 5		A bis fl	
VI. 5 bis 6		A bis ges1	
VII. 6 bis 7		A bis hl	
VII. 7 bis 8		A bis d2	} pp bis ff
IX. 8 bis 9		C bis g1	pp bis ff
X. 9 bis 10		G bis as2	f bis ff
XI. 10 bis 11		G bis as2	f bis ff
XII. 11 bis Ende		G bis as2	f bis ff

Beispiel 2: Tabellarische Übersicht über die rhythmische, tonräumliche und dynamische Entwicklung der Cellostimme

Augmentation der Notenwerte die umgekehrte Entwicklung statt. Jeder zweite Abschnitt von Beginn des Satzes bis Z 10 wird jeweils nur von einem rhythmischen Wert geprägt. Die vorhergehenden Passagen enthalten unterschiedliche Notenwerte, bereiten aber jeweils die nächst schnellere Bewegungsform vor. Beispielsweise treten die Vierteltriolen in Abschnitt III ab Z 2 neben anderen Notenwerten auf. Im folgenden IV. Abschnitt beherrschen sie die Cellostimme allein. Eng verbunden mit diesem rhythmischen Verlauf ist die Erschließung des Tonraums der Cellostimme. Wie Spalte drei zeigt, verlagert sich dieser in den ersten vier Abschnitten von der unteren in die hohe Lage. Vor der Kulmination im X. und XI. sinkt er im IX. Abschnitt deutlich ab, so daß die herausragende Wirkung des anvisierten Spitzentons *b2* zu Beginn von Abschnitt XI erhöht wird. Wie der vierten Spalte zu entnehmen ist, fällt mit dem Ton *b2* auch der dynamische Höhepunkt des Satzes zusammen.

Der Vergleich zwischen rhythmischer Anlage und Tonhöhenverlauf zeigt, daß ein Zusammenfallen von einer neuen rhythmischen Bewegungsstufe und dem Beginn eines neuen Reihendurchlaufs vermieden wird. Einerseits wird jeder Abschnittsbeginn so von einer anderen Intervallkonstellation der Reihe geprägt, andererseits wirken die Reihen so gleichsam als Scharnier zwischen den verschiedenen Bewegungsebenen. Beide Gestaltungsebenen verschmelzen zu einem äußerst dynamischen Entwicklungsprozeß. Das unmerkliche Hinübergreifen von einer Reihengestalt in die andere, die sukzessive Erschließung des Tonraums und die Einschaltung von Zwischenstufen in das auskomponierte Accelerando machen die Idee der Metamorphose in der Organisation dieser Parameter evident.

Während sich der Komponist bei der Gestaltung der Cellostimme einem streng angewandten Gesetz unterwirft, läßt der Klavierpart eine sehr viel freiere Arbeitsweise erkennen. Trotz eines dichten Beziehungsgeflechts zwischen Cello- und Klavierstimme ist in letzterem keine konsequent durchgeführte Zwölftonreihe nachzuweisen. Vielmehr sind im Klavierpart Akkorde oder auch Tonfolgen zu finden, die dem Intervallaufbau einzelner Reihensegmente entsprechen. In Bsp. 3b werden Akkorde dargestellt, die sich aus der Reihe bilden lassen. Aus den Segmenten 1 und 2 ergibt sich jeweils ein Quinten- bzw. Quartakkord. Die beiden Klänge des dreitönigen Segments 1 stehen jeweils im Abstand einer verminderten Quinte zu denen des Segments 2. Im Klavierpart ab Z 9 treten zwei dreitönige Quartakkordbrechungen auf, die ebenfalls im Abstand einer verminderten Quinte zueinander stehen.

Die Ableitung der Akkorde des Klaviers einen Takt nach Z 1 und bei Z 3 aus der Reihe zeigt Bsp. 3c. Der Vergleich zwischen Bsp. 3b und 3c macht überdies deutlich, daß die aus den Reihentönen 7, 8, 9 und 10 gewonnenen Klänge in Bsp. 3c Ähnlichkeiten mit denen aus Bsp. 3b aufweisen. Sehr subtil ist das Zusammenspiel von Reihensegmenten und freien Tonfolgen im 5. Takt nach Z 8 gestaltet. Bsp. 4 deutet die Beziehungen zwischen Cello und Klavier an. Die sequenzartige Struktur der Sechzehntelbewegung im Klavier verwendet als Gerüsttöne die ersten drei Töne der Reihe auf *ges*. Sie markieren stets den Beginn der neuen Transpositionsstufe einer aus fünf Tönen bestehenden Ganztonfolge. Im Cello erscheinen ebenfalls die ersten drei Töne der Reihe auf *f*. Sie werden durch die Gerüsttöne des Klaviers im Abstand einer kleinen Sekunde nachgezeichnet. Darüber hinaus wird in Bsp. 4 die Bedeutung der Quinte für die Konstruktion der Sechzehntelpassage sichtbar. Das von Lutosławski angestrebte einheitliche Intervallklima, das die Melodik des Cellos bestimmt, prägt auch die Melodik und Harmonik des Klaviers zu einem großen Teil. Die hierfür angeführten Beispiele, die sich auf eine geringe Anzahl beschränkt, könnten noch erheblich erweitert werden.

Die rhythmische Anlage der Klavierstimme entspricht weitgehend der der Cellostimme. In den Abschnitten, die im Cello nur von einem rhythmischen Wert geprägt sind, finden sich gelegentlich auch längere Notenwerte im Klavier. Dies trifft vor allem auf den Abschnitt X, ab Z 9, zu. Gegen die fast ununterbrochene Sechzehntelbewegung des Cellos profiliert sich das Klavier hier durch stark akzentuierte, längere Töne. Das Verhältnis der beiden Instrumentalparte erinnert an die Formkonzeption der Passacaglia. Dem ostinat wiederholten Passacaglia-Thema entspricht der Cellopart mit der ständig präsenten

Bsp. 3a

(Vgl. Partitur bei Ziffer 9)

Occ: Töne 7, 8, 9, 10

(Vgl. Partitur bei Ziffer 3) (Vgl. Partitur bei Ziffer 1)

Bsp. 3b

Bsp. 3c

Beispiel 3: Witold Lutoslawski, *Grave*, Struktur und Harmonik der Reihe

Reihe und deren Krebsumkehrung. Das Klavier dagegen übernimmt die Aufgabe, das motivisch-thematische Material frei zu entwickeln und zu variieren.

In der Cellostimme formt Lutoslawski aus den ersten drei Reihentönen das vier Töne umfassende Hauptmotiv der Komposition, dessen einzelne Töne durch die Fermaten ein besonderes Gewicht erhalten. Wie in der Eröffnung eines symphonischen Werkes der Romantik scheint hier zu Beginn durch die archaische Kraft des Quintschritts der Rahmen einer D-Tonalität gesetzt zu werden. Diese bleibt jedoch aufgrund der fehlenden Terz geschlechtslos. Die folgenden Takte heben die tonale Wirkung wieder auf. Doch wirkt der ernste, gravitatische Grundton der Eröffnungstakte im folgenden nach. So erinnert die Melodik des Cellos in den Takten 5ff. durch den lombardischen Rhythmus und die Tonwiederholung an ein schweres, mühevoll Voranschreiten. Die erst in T 4 einsetzende Klavierstimme scheint sich nur sehr zögerlich von ihrem ersten, im Kontra-Bereich liegenden Ton lösen zu wollen. Bis Z 1 verharrt sie in tiefer Lage. Erst von Z 1 bis Z 2 eröffnet

O.: Töne 1, 2 und 3

Cello

Klavier
l. H.

Ganztonfeld

Ganztonfeld

Ganztonfeld

Ganztonfeld

Beispiel 4: Die Bedeutung der Quint als konstruktives Intervall

sie sich nach und nach den oberen Tonraum und geht in eine komplementärrhythmische Viertelbewegung über. Dabei greift die rechte Hand des Klaviers mit den Tönen *d*, *g* und dem über das eingefügte *gis* erreichten *a* bei Z 2 die ersten drei Töne der Reihe auf, die zu Beginn des Stückes zum markanten Hauptmotiv des Satzes geformt sind.

Drei Takte vor Z 2 erklingt der Ton *es* im Cello und der linken Hand des Klaviers. Nicht nur seine Verdopplung, sondern auch die dynamische Hervorhebung sind auffällig. Wenige Takte später bei Z 2 wiederholt sich dieser Vorgang. Der Grund für diese Hervorhebung liegt in der besonderen Funktion dieses Tons im III. Abschnitt (Z 2–3). Vergleichbar dem Grundton einer Tonika wird er hier zum Ausgangspunkt einer Anlage, die dem tonalen Formtyp der Periode sehr nahe kommt. Ab Z 2 erklingt im Cello eine viertaktige Phrase, die in den sich anschließenden Takten bis Z 3 quasi eine paarige Ergänzung erhält. Dem Vordersatz-Nachsatz-Prinzip entsprechend, beginnen beide mit einer sehr ähnlichen Motivstruktur. Der fünf Takte nach Z 2 beginnende Nachsatz erhält aufgrund der Imitation des Kopfmotivs in der rechten Hand des Klaviers eine höhere strukturelle Dichte. Dem Nachsatz der periodischen Satzanlage in Klassik und Romantik wird mit ähnlichen Mitteln ebenfalls häufig ein größeres Gewicht verliehen. Die Quintbeziehung zwischen den beiden Anfangstönen *es* und *b* von Vorder- und Nachsatz weist auf einen latenten tonalen Hintergrund. Zur D-Tonalität der Satzeröffnung steht die hier anklingende Tonika Es-Dur in einem neapolitanischen Verhältnis. Der liedhaften Struktur dieses Abschnitts entspricht auch sein weicher, lyrischer Klangcharakter. Das Kopfmotiv des Cellos geht auf die Töne 5, 6, 7 der Reihe auf *e* zurück. Ihre zwei großen Sekundschritte, die den Rahmen einer großen Terz ausfüllen, verursachen die weiche tonale Wirkung der Passage. In der Cellostimme verliert sich der tonale Eindruck rasch in den sich anschließenden Reihentönen. Das Klavier dagegen greift die vom Cello vorgeformte große Terz auf und wiederholt sie in den folgenden Takten zweimal. Die Verengung zur übermäßigen Sekund *g-ais* zwei Takte nach Z 2 ist bemerkenswert, da diese sich, enharmonisch zur kleinen Terz *g-b* verwechselt, mit dem vorher deutlich herausgehobenen Ton *es* zum Tonikadreiklang Es-Dur ergänzt.

Vom Beginn des Satzes über Abschnitt II bis zu Abschnitt III hat sich der Grave-Charakter allmählich ins Lyrische gewandelt. In Abschnitt IV deutet sich eine abermalige Veränderung an. Die Tonrepetitionen dieses Abschnitts sind bereits in dem vorhergehenden vorbereitet. Sie erhalten aber hier aufgrund der sehr pointierten Rhythmik des Klaviers die Wirkung eines leicht bewegten Scherzandos. Mit den weit in den Tonraum gefächerten Tonfolgen von Klavier und Cello zwei Takte vor Z 4 kündigt sich die arabeskenhafte Satzstruktur des nächsten Abschnitts an. Über die zarten, flautando gespielten Tonrepetitionen des Cellos sind hier in typisch klavieristischer Manier elegant wirkende, weiträumig über die Tastatur hinwegstreichende Klangbrechungen gelegt. Nach wenigen Takten werden diese von dunklen, bedrohlich wirkenden stakkatierten Achtelfolgen abgelöst. Die plötzlich erreichte tiefere Lage und die beunruhigende Rhythmik lassen für wenige Takte die zarten Klänge des Abschnittbeginns vergessen. In der Überlagerung einer fünftönigen Achtelfigur der rechten und einer viertönigen der linken Hand des Klaviers wird hier bereits die polyrhythmische Struktur angedeutet, die für den VI. Abschnitt kennzeichnend ist.

Ab Z 5 spielt das Cello über die von Akzentverschiebungen durchsetzten Achtelbewegungen des Klaviers eine kleingliedrige, nervöse Melodik. Zwischen die Zweiachtel motive sind gelegentlich Dreiergruppen gestreut, die jedoch stets aus zwei Tönen bestehen. Zu Triolen beschleunigt, treffen diese ab Z 6 auf die noch andauernde Achtelbewegung des Klaviers.

Nach Z 7 formiert sich diese triolische Dreierfigur zu einem immer dichter werdenden Bewegungszug. Dabei reduziert sich die Melodik immer mehr auf eine Wechselnotenbewegung. Drei Takte vor Z 8 wird dieses Bewegungsband gleichsam durchlöchert, so daß die Melodik des Cellos für einen Takt zu einer Tonrepetition erstarrt.

Wie ein Innehalten und tiefes Einatmen vor der letzten großen Kraftanstrengung wirken die kadenzartigen Takte nach Z 8. Der hohe Tonraum ist plötzlich weggebrochen. Aus dem tiefen Klang des Klaviers löst sich eine weiter abwärts stürzende Sechzehntelbewegung und erstarrt wenig später wieder in einem dunklen Akkord. Ein zweites Mal treten Sechzehntel auf: Diesmal aus der Tiefe des Klaviers kommend, schrauben sie sich allmählich empor, werden schließlich vom Cello übernommen und in die hohe Lage geführt. In den folgenden Takten wird die Sechzehntelbewegung immer mehr zum dominierenden Bewegungstyp. Die chromatisch fallenden und steigenden Figuren des Klaviers verursachen den Eindruck höchster dramatischer Zuspitzung. Wenige Takte nach Z 9 verdichtet sich die Cellostimme zu einem ununterbrochenen Sechzehntelband. Ähnlich wie im Steigerungsteil bei Z 7ff. reduziert sich die Melodik auf eine Wechselnotenbewegung. Der in den vorhergehenden Abschnitten mühsam erschlossene obere Tonraum ist nun von neuem, aber in einem sehr viel kleineren Zeitraum zurückerobert und sogar noch ausgeweitet worden.

Im Zenit des Stückes bei Z 10 treten in einer großen, pathetischen Geste die tonalen Eckpfeiler der Komposition übereinandergeschichtet auf. Wie in den ersten und letzten Takten des Werkes hebt der Komponist die bedeutungsvollen Töne mittels Fermaten hervor. Dies sind die Töne *b2*, *es2* und *d1* im Cello. Auf die Möglichkeit, die Quinte *es-b* als erniedrigte zweite Stufe, also als verselbständigten Neapolitaner, zu deuten, ist oben bereits hingewiesen worden. Hier erfolgt nun auch der charakteristische phrygische Sekundschritt *es-d*. Zusammen mit der Tonfolge *b-es* im Cello erklingen im Klavier neben

dem D-Dur-Akkord die Töne *cis*, *b* und im zweiten Takt nach Z 10 nochmals das *fis* in der rechten Hand. Im Klavierpart ergibt sich dadurch die bitonale Schichtung D-Dur und Fis- bzw. Ges-Dur. Indes erlaubt die Schreibweise des Komponisten auch eine andere Deutung. So lassen sich die Töne *cis*, das *es* des Cellos und der Ton *b* als verkürzter Dominant-(Sept)-Non-Akkord mit tiefalterierter Quint und dem imaginären Grundton *a* erklären. Mit der Terz *d-fis* zwischen Cello und Klavier im letzten Takt auf dieser Seite deutet sich sogar eine Auflösung an, deren Wirkung durch das *b* in der linken Hand des Klaviers stark eingeschränkt bleibt. Trotz offensichtlicher tonaler Implikationen werden durch Übereinanderschichtung verschiedener Kadenzstufen und zusätzlicher, verfremdender Töne eindeutige tonale Verhältnisse vermieden. Somit wird die Pantonalität², die für den konsequenten Gebrauch einer Zwölftonreihe unabdingbar ist, nicht wirklich gefährdet. Denn trotz der tonalen Anspielung werden in der Cellostimme in diesen drei Takten in korrekter Reihenfolge die Töne der Krebsumkehrung der Reihe auf *f* weitergeführt. Im weiteren Verlauf des X. Abschnitts (nach Z 11) wird in einer breit angelegten Kadenz des Cellos die Spannung des Höhepunkts abgebaut. Von dem Spitzenton *b2* sinkt die Melodik im Tonraum abwärts bis vor Z 11 zum *E*. In den aufwärtsgerichteten Achtelfiguren des letzten Taktes vor dem Epilog, die durch gedehnte Pausen getrennt sind, deutet sich ein letztes Aufbegehren gegen den unaufhaltsamen Abwärtssog an. Mit den in diesem Abschnitt zum ersten Mal auftretenden Quintolen wird in diesem auskomponierten Ritardando ein Mittelwert zwischen den Achteln und Triolen gewählt, die die vorhergehenden Steigerungsphasen geprägt haben.

Das besondere Verhältnis zwischen Original und Krebsumkehrung der Reihe wird nochmals zwischen den letzten Tönen des X. Abschnitts und dem Beginn des Epilogs in der Cellostimme deutlich. So nehmen die letzten drei Quintolenachtel (ein Takt vor Z 11) als Krebsgestalt die Wiederkehr des Hauptmotivs vorweg (vgl. T 1 und den ersten Takt bei Z 11). Wie oben beschrieben, entstammen die drei Quintolenachtel der Reihe als Krebsumkehrung auf *c* und die ab Z 11 folgenden Halben den ersten drei Tönen der Reihengrundform auf *d* (vgl. Bsp. 1). Gemeinsam bilden diese sechs Töne ein pentatonisches Feld. Dieses wiederum ist als Ausschnitt einer D-Dur-Tonleiter denkbar. Anders als zu Beginn des Satzes wird die tonale Wirkung des Hauptmotivs im Epilog nicht gleich aufgehoben. Vielmehr breitet sich diese in der Cellostimme durch die Aufwärtssequenzierung über den ganzen Tonraum des Cellos aus. Erst die geheimnisvollen Klänge des Klaviers heben diese wieder auf und binden sie in ein pantonales Feld ein.³ Im zarten Flageoletton des Cellos entschwebt mit dem Quintton *a* der D-Tonalität die Musik.

- 2 Der Begriff ›Pantonalität‹, den Schönberg dem Begriff ›Atonalität‹ vorzieht, beschreibt die Harmonik dieses Werkes, dessen Reihe von zahlreichen tonalen Implikationen geprägt ist, besonders gut (vgl. Schönberg 1922, 487f.).
- 3 Auch hier trifft der Begriff ›pantonal‹ Schönbergs auf die Harmonik von Klavier und Cello besser zu als der Ausdruck ›atonal‹ (vgl. Anm. 2). Denn die sukzessiv gespielten Töne der linken Hand des Klaviers ergeben in der Vertikalanordnung einen auf *des* aufgebauten Dominantseptakkord (*h* als *ces* gelesen), dem die übermäßige None *e* und die Tredezime *b* (*ais* als *b* gelesen) beigelegt sind. In der rechten Hand erklingt der gebrochene verminderte Dreiklang *c-es-fis* (*fis* als *ges* gelesen). Gemeinsam mit der D-Tonalität des Cellos ergibt sich eine Schichtung von tonalen Klängen unterschiedlicher tonaler Herkunft.

Verbindendes Element der folgenden Motive ist die Tonwiederholung

I. T. 3 bis 4 II. Ziff. 1 II. 8 T. nach Ziff. 1 III. 5 T. nach Ziff. 2

Cello

Die römischen Ziffern bezeichnen die Abschnitte (vgl. Bsp. 2)

VI. Ziff. 5 VII. 1 T. nach Ziff. 6 VIII. Ziff. 7 IX. 1 T. vor Ziff. 9 X. 1 T. vor Ziff. 10

Beispiel 5: Motivmetamorphose

Neben Reihentechnik, konsequenter rhythmischer Durchgestaltung und den tonalen Eckpfeilern des Werkes läßt sich auch eine stringent entwickelte Motivik erkennen, die den inneren Zusammenhalt des Werkes gewährleistet und ebenfalls die Idee der allmählichen Umwandlung realisiert. Wenngleich die Motivverwandtschaften natürlich zu einem großen Teil durch die isomorphen Bestandteile der Reihe vorgegeben sind, erlauben die Rhythmik, die Isolierung einzelner oder mehrerer Reihentöne und deren Anordnung im Tonraum dem Komponisten, sehr prägnante und durchaus unterschiedliche melodische Gestalten herauszuarbeiten. Gemeinsam ist den in Bsp. 5 abgebildeten Motiven die Wiederkehr eines Tons bzw. die Tonwiederholung und mit Ausnahme des 6. Motivs auch die Kontur, die von der pendelartigen Bewegung der Motive bestimmt wird. Durch die allmähliche Reduktion des melodischen Ambitus, die Angleichung der Notendauern und vor allem die immer häufigere Abspaltung einzelner Reihentöne und deren Verdichtung zu einer kontinuierlichen Bewegung wandelt sich die Melodik des Cellos von expressiven, prägnant geformten Kantilenen zu einer unspezifischen Wechselnotenbewegung.

Die Idee der Metamorphose ist in *Grave* von der Gestaltung der einzelnen Materialschichten über die Entwicklung melodischer Gestalten bis hin zur formalen und dramaturgischen Anlage realisiert. Die konsequent angewandte Reihentechnik, die rhythmische Struktur des Werkes und nicht zuletzt die dynamische Formentfaltung lassen einen für das 20. Jahrhundert typischen Umgang mit dem musikalischen Material erkennen. In einem eigenartigen Spannungsverhältnis dazu stehen die tonalen Anspielungen, die wie die Relikte einer längst vergangenen Zeit wirken. Obgleich Entfaltung und Zusammenhalt der Form durch die stringente rhythmische Entwicklung und die Reihen hinlänglich gewährleistet sind, zisiert Lutosławski aus dem musikalischen Material tonale Zusammenhänge heraus. In ihrer Folge finden sich auch Anklänge an Formtypen tonaler Provenienz wie die periodische Struktur der Takte ab Z 2. Da weder diese noch die tonalen Anklänge für den großformalen Zusammenhalt eigentlich notwendig sind, scheint sich hinter ihrem Erscheinen ein anderer Grund zu verbergen. Schon der Haupttitel des Werkes *Grave*, der wie ein Zitat aus der Musikgeschichte wirkt, deutet auf Lutosławskis

Absicht der Bildung von Allusionen hin. Die eingangs evozierte D-Tonalität des Cellos wird nicht wirklich zur formbildenden Kraft des Werkes, sondern dient vielmehr dazu, eine ernste, feierliche Grundstimmung zu schaffen, die den musikgeschichtlichen Bedeutungsgehalt der Satzüberschrift ›Grave‹ genau trifft. Obgleich eine Spielanweisung wie ›cantabile‹ über den Takten ab Z 2 fehlt, deutet die Anspielung auf die Tonart Es-Dur und die periodische Struktur dieses Abschnitts auf deren gesanglichen Charakter hin. Nicht nur die tonalen Anspielungen und die daraus resultierenden Formtypen, sondern auch die verschiedenen Instrumentalisten dienen dazu, auf musikalische Topoi der Musikgeschichte anzuspielen. So erinnert die Satzstruktur des Klaviers im Zenit des musikalischen Spannungsbogens bei Z 10 an die virtuose Kadenz eines Klavierkonzerts.

In die äußerst konsequent durchstrukturierte Reihenkonzeption der Cellostimme sind bereits die in der Komposition angedeuteten tonalen Implikationen eingearbeitet. Aufgrund des begrenzten Intervallvorrats und der isomorphen Struktur der Reihe werden Melodik und die latente Harmonik des Cellos immer wieder von charakteristischen Intervall- und Klangkonstellationen geprägt. Bereits Adorno weist mit seiner Bemerkung von der »Unterdrückung des Triebens der Klänge« auf die der Dodekaphonik inhärente Gefahr harmonischer Verkümmern hin (Adorno 1978, 82f.). Indem Lutosławski den Klavierpart zwar an die Cellostimme anlehnt, ihn aber vom Diktat der Reihe freihält, kann dieser harmonisch vollständig ausgehört werden und steht dennoch in enger Beziehung zur Harmonik des Celloparts.⁴ Die Töne und Klänge bewegen sich nicht im diffusen Licht harmonischer Unverbindlichkeit, sondern bilden charakteristische Harmonien bzw. Harmoniefolgen und deuten bisweilen tonale Zentren an, ohne deren Zentripetalkraft zu erliegen.

Lutosławski weist sich mit diesem Werk als ein Komponist aus, der trotz der Anwendung avancierter Kompositionstechniken in seiner musikalischen Sprache auch der Idiomatik vergangener Epochen verpflichtet bleibt. Ohne aber nun in einen neoklassizistischen Tonfall zu verfallen und das dodekaphonische Tonsystem mit antiquierten Formtypen zu überfrachten, bleiben die Anleihen an historische Vorbilder stets dezent und gehen über eine Andeutung nicht hinaus. Wie die Steine eines Kaleidoskops reihen sie sich bunt schillernd aneinander und verschmelzen aufgrund der strikt angewandten Metamorphosentechnik zu einer durchaus authentischen Musik.

Literatur

Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1978.

Martina Homma: *Witold Lutosławski*, Köln 1996.

Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1922.

4 Martina Homma schreibt über Lutosławskis Zwölftontechnik: »Zwölftonreihen bilden nicht das Fundament der Kompositionstechnik oder der Tonhöhenorganisation Lutosławskis, sondern fungieren lediglich in größerem Zusammenhang als eines der kompositionstechnischen Verfahren neben anderen, um die intervallische Ordnung innerhalb bestimmter Formteile zu strukturieren und innerhalb konsequent organisierter Atonalität eine ›harmonische Aura‹ durch Vorherrschen bestimmter Intervalle systematisch zu gestalten« (Homma 1996, 506).

Zwei ›Wege‹ in Beethovens drittem Klavierkonzert

Aus Anlaß des zweihundertjährigen Jubiläums der Uraufführung am 5. April 1803 in Wien

Tihomir Popovic

Beethovens drittes Klavierkonzert op. 37 ist in einem für die Entwicklung des Komponisten entscheidenden Zeitraum um das Jahr 1800 entstanden. In der vorliegenden Untersuchung werden einige Aspekte dieses Momentes im kompositorischen Entwicklungsprozeß Beethovens und seine Manifestationen in der Gattung Klavierkonzert anhand einer vergleichenden Stilanalyse des ersten Satzes von op. 37 erfaßt. Die Analyse versucht nicht, das Konzert dem überlieferten Schema der stilistischen Periodisierung des Schaffens Beethovens (›Drei-Stil-Lehre‹) anzupassen, sondern durch Untersuchung und Vergleich von Charakteristika konkreter Werke einer Gattung gerade zur Verfeinerung dieser Periodisierung, zumindest in Bezug auf die Klavierkonzerte, einen Beitrag zu leisten. Nicht nur der endgültige Notentext des Konzertes, sondern auch die für eine Stilanalyse relevanten Eingriffe Beethovens im Autograph werden dabei in Betracht gezogen. Die Untersuchungsergebnisse werden mit den Ergebnissen anderer Analysen verglichen, u.a. mit denen Leon Plantingas und Carl Dahlhaus', dessen Schlußfolgerungen über Beethovens ›Neuen Weg‹ besonders berücksichtigt werden.

Die Stellung und Bedeutung des dritten Klavierkonzertes innerhalb des Beethoven-schen Schaffens wurde in der musikwissenschaftlichen Literatur wiederholt angesprochen. Während für Wolfgang Osthoff, den Autor der einzigen Monographie über das c-Moll-Konzert, dieses Werk a priori in die »sogenannte zweite Schaffensperiode fällt« (Osthoff 1965, 3), sind die anderen Analytiker in dieser Hinsicht vorsichtiger. Schon Donald Francis Tovey zeigte in seiner Analyse des Hauptthemas von op. 37 einen höheren Empfindlichkeitsgrad gegenüber dieser Frage (Tovey 1936/1978, 70). In den letzten zehn Jahren erschienen Darstellungen und Analysen des dritten Klavierkonzertes von Konrad Küster (Küster 1994, 118–124), William Kinderman (Kinderman 1995, 64–72), Christian Martin Schmidt (Schmidt 1994), Robert Forster (Forster 1992) und Hartmut Hein (Hein 2001), in denen die komplexe Frage des ›Stils‹ in op. 37 angesprochen und – besonders in den beiden letzten Analysen – auch konkreter untersucht wird, obgleich sie dort nicht das Hauptuntersuchungsobjekt darstellt. Leon Plantinga hat in seinem Buch über Beethovens Konzerte ein Kapitel der Stilanalyse von op. 37 gewidmet, mit dem Ziel, die

Position dieses Werkes innerhalb des Beethovenschen Schaffens, insbesondere angesichts der Problematik des ›Neuen Weges‹, präziser zu determinieren (Plantinga 1999, 150ff.). Obwohl sie sich auch mit einzelnen Stellen im ersten Satz befassen, beziehen sich Plantingas Untersuchungen doch vorwiegend auf die beiden letzten Sätze, deren komplexe harmonische Verbindungen er als Merkmal des ›Neuen Weges‹ bezeichnet (ebd., 154f.).

Stellt sich angesichts all dieser analytischen Studien nicht die Frage, ob eine weitere Analyse von op. 37 noch eine Berechtigung findet? Wohl nicht, denn die genannten Untersuchungen betonen auf ihrer komparativ-stilanalytischen Ebene (die ja nicht die zentrale Rolle in diesen Analysen spielt) vorwiegend das ›Neue‹, das zum ›mittleren Beethoven‹ Gehörende oder diesen Stil in op. 37 Ankündigende, berücksichtigen aber dabei nicht detaillierter die Verflechtung von Charakteristika des ›frühen Wiener Stils‹ mit den Merkmalen der ›mittleren Periode‹. Das sei daher die Aufgabe dieser Untersuchung, die dadurch auch einen kleinen Beitrag zu jenem *refining* leisten möchte, von dem Joseph Kerman und Alan Tyson in Bezug auf die Drei-Stil-Lehre in der Periodisierung des Beethovenschen Schaffens sprechen.¹

Jede Analyse des dritten Klavierkonzertes Beethovens ist auch für die Frage der Datierung des Werkes von Bedeutung. Während Leon Plantinga (Plantinga 1999, 113–135; Plantinga 1989, 281ff.) die These vertritt, daß das Konzert zum größten Teil im Jahr 1803 entstanden ist, bleiben Küthen (Küthen 1984, 43ff.) und Kinderman (Kinderman 1995, 65) bei der Meinung, das Werk sei vorwiegend um das Jahr 1800 geschrieben. Obwohl eine Stilanalyse nicht unmittelbar zu Spekulationen über die Entstehungsgeschichte des Konzertes führen muß, erscheint sie vor dem Hintergrund der Debatte über die Datierung des Werkes interessanter – oder mindestens gerechtfertigter.

Die berühmte Wende Beethovens zum ›Neuen Weg‹ geschah in den Jahren 1802–1803. Wenn man der bekannten, uns von Czerny überlieferten Geschichte² Glauben schenkt, war sich der Komponist dieser Wende bewußt. Dafür spricht auch seine nicht weniger bekannte Aussage über »eine ganz neue Manier« (auch wenn man nicht bereit ist, diesen Begriff mit dem ›Neuen Weg‹ unmittelbar gleichzusetzen), die in einem Brief Beethovens an Breitkopf und Härtel vom 18. Oktober 1802 zu finden ist (Beethoven/Brandenburg 1996, 126).³ Die vorliegende vergleichende Analyse stellt in diesem Zusammenhang einen Versuch dar, die Ideen des ›Neuen‹ und des ›Alten Weges‹ Beethovens am Beispiel des ersten Satzes von op. 37 mit musikalischer Wirklichkeit zu verbinden, um somit den kompositorischen Entwicklungsprozeß Beethovens am Anfang des 19. Jahrhunderts besser zu beleuchten. Darin knüpfen diese Untersuchungen nicht nur an jene von Leon Plantinga, sondern auch an die bekannten Analysen von Carl Dahlhaus an (Dahlhaus 1987, 206–222). Dies bedeutet aber nicht gleichzeitig, daß es ihre Absicht

1 »The three-period framework should not be scrapped [...] but it is certainly in need of some refining« (Kerman/Tyson 2001, 95).

2 Czerny schreibt, daß Beethoven um 1803 Wenzel Krumpholz gesagt habe: »Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen« (Czerny/Kolneder 1968, 43).

3 Diese Aussage betraf allerdings nur zwei damals entstandene Variationszyklen.

ist, auch auf der Ebene der Ästhetik an Dahlhaus anzuknüpfen oder sich in die bekannte auf dieser Ebene geführte Polemik über den Beethovenschen ›Neuen Weg‹ (s. z.B. Geck/Schleuning 1989, 188f.) einzumischen. Ebenso wird hier der von Beethoven selbst geprägte Begriff ›der Neue Weg‹ nicht ausschließlich durch die von Dahlhaus gegebene Interpretation verstanden, was selbstverständlich nicht den Vergleich mit den Ergebnissen Dahlhaus' ausschließt, im Gegenteil.

In seinen Betrachtungen der exemplarischen Werke des ›Neuen Weges‹, aufgrund welcher er einige der wichtigsten Merkmale des neuen kompositorischen Weges Beethovens definiert (›die rudimentären Satzanfänge, der radikale Prozeßcharakter der musikalischen Form, die Aufhebung des traditionellen Themabegriffs und die funktionale Ambiguität der Formteile«, Dahlhaus 1987, 217), analysiert Dahlhaus Klaviersonaten, die dritte Symphonie, Streichquartette, Variationen, aber nicht das dritte Klavierkonzert – vielleicht weil er die (für die vorliegende Analyse gerade interessante) Zwischenposition des Werkes und die Schwierigkeit der eindeutigen stilperiodischen Einordnung von op. 37 klar erkannt hatte. Trotzdem wird, wie Christian Martin Schmidt schreibt, das dritte Konzert ›hinsichtlich des kompositorischen Standes oder Niveaus [...] mit dem G- und Es-Dur-Konzert zusammengedacht: Wie bei den Symphonien in der *Eroica*, so hat Beethoven bei der Konzertkomposition erst im c-Moll-Konzert seine spezifische Ausdrucksform gefunden« (Schmidt 1994, 300f.). Inwiefern dieses ›Zusammendenken‹ berechtigt ist und inwiefern das dritte Klavierkonzert als Teil eines kompositorischen Entwicklungsprozesses, als ein *Gradus* zum ›Neuen Weg‹ zu verstehen ist, das kann die vorliegende Arbeit zu beleuchten versuchen.

Trotz der Relevanz des zweiten und dritten Satzes von op. 37 für die vorliegende Analyse werden sie – vor allem um im Rahmen dieses Artikels einen höheren Grad der Detailanalyse zu gewährleisten – aus dieser Besprechung ausgeschlossen. Darüber hinaus scheinen eine komparative Stilanalyse und ihre Ergebnisse bei der Kopfsatz-Analyse weniger problematisch zu sein, da die Funktionen der formalen Konstituenten der Sonatenhauptsatzform bedeutend klarer und dadurch miteinander vergleichbarer sind als die der anderen Sätze. Konsequenter werden im folgenden auch die Vergleiche auf unteren Dimensionsebenen, dem Grundsatz der *context sensitivity* folgend, systematisch zwischen möglichst verwandten Abschnitten verschiedener Konzerte Beethovens durchgeführt.

Tutti 1 – die Orchesterexposition

Die Orchesterexposition ist die proportional längste in den Konzerten Beethovens: Sie macht mehr als ein Viertel der Gesamtlänge des Satzes aus (s.u., Tabelle 1). Ihre bemerkenswerte Länge stellt gewissermaßen den Höhepunkt der in der frühen Wiener Periode erkennbaren Tendenz Beethovens dar, lange Orchesterexpositionen zu komponieren. Es ist wohl kaum notwendig, die Tatsache, daß der Solist aus der ersten Exposition ausgeschlossen ist, als ein Merkmal des ›frühen Stils‹ besonders hervorzuheben. Diese Tatsache betont aber, zusammen mit der Länge dieses Abschnitts, die ›klassische‹ Trennung der beiden Expositionen: Die Dimensionen der Orchesterexposition von op. 37 sind

ideell mit dieser demonstrativen Getrenntheit von der Soloexposition verbunden, die auch durch eine apodiktische Kadenz auf der c-Moll-Tonika am Ende der ersten Exposition (T. 107ff.) harmonisch befestigt ist: Die erste Exposition bleibt, der frühen Praxis aus WoO 4, op. 19, op. 15 und aus zahlreichen früheren klassischen Konzerten folgend, eine harmonisch und formal geschlossene Einheit. Erst die Orchesterexpositionen der späteren Klavierkonzerte weisen in dieser Hinsicht eine neue Kompositionsweise auf: Sie sind proportional kürzer, beginnen bekanntlich mit Soloauftritten und bereiten den Weg für die Klavierkonzerte späterer Komponisten vor.⁴ An ihren Endungen ist, im Unterschied zu den früheren Konzerten, die harmonisch und dynamisch manifestierte Tendenz erkennbar, organisch in die Soloexposition überzugehen: Das Konzertant-Kontrastierende weicht dem Symphonisch-Einheitlichen (vgl. op. 58, T. 74; op. 73, T. 107; op. 61, T. 89). Das dritte Konzert bleibt in diesem Kontext aber noch dem ›Alten Weg‹ verpflichtet.

Werk	Kl.-	Kl.-	Kl.-	Kl.-	Kl.-	Kl.-	V.-	Tripel-konz.
	Konz. Es-Dur, WoO 4	Konz. Nr. 2, B-Dur, op. 19	Konz. Nr. 1, C-Dur, op. 15	Konz. Nr. 3, Moll, op. 37	Konz. Nr. 4, G-Dur, op. 58	Konz. Nr. 5, Es-Dur, op. 73	Konz. D-Dur, op. 61	C-Dur, op. 56
Tutti 1 (Orchesterex- position)	17,80 %	22,50 %	22,18 %	25,06 %	20,00 %	18,24 %	16,64 %	

Tabelle 1: Anteil der Länge des Tutti 1 an der Gesamtlänge der Kopfsätze in Prozent

Über die ›Form‹ des Hauptthemas von op. 37 läßt sich kaum streiten. Schon Tovey erkannte ihren frühbeethovenschen Charakter (Tovey 1936/1978, 70). Christian Martin Schmidt schreibt darüber: »Das sechzehntaktige Hauptthema des ersten Satzes bildet – in der Terminologie von Erwin Ratz – einen Satz, der in seiner Regelmäßigkeit kaum zu übertreffen ist« (Schmidt 1994, 302). Diese Regelmäßigkeit des 4 + 4 + 8-Takte-Satzschemas ist – mit kleinen Abweichungen – auch ein Charakteristikum der früheren Konzerte und wird erst in den nach op. 37 komponierten Klavierkonzerten ›abgebaut‹.⁵ Die harmonische Basis der ersten beiden Viertakter (der erste auf der Tonika, der zweite auf der Dominante) ist natürlich auch ein unmißverständliches Zeichen der frühen harmonischen Sprache Beethovens und der früheren Wiener Klassik. Der anschließende Achtakter ist aber von einer, durch die Dynamik unterstützten, harmonischen Emphase – die teilweise vielleicht von der Tatsache herrührt, daß es sich um ein (c-)Moll-Konzert handelt –, welche die früheren Konzerte in ihren jeweiligen Hauptthemen nicht kennen.

4 Man denke in diesem Zusammenhang aber auch an die bekannte Situation am Anfang des ersten Satzes von Mozarts Es-Dur-Klavierkonzert, KV 271.

5 Ähnliche Schemata benutzt bekanntlich der ›späte‹ Beethoven wieder, natürlich mit anderer Konnotation, wie z.B. im Hauptthema der achten Symphonie, op. 93.

In T. 12 wird im Rahmen einer Sequenz der ›phrygische‹ Dreiklang (in c-Moll: *des-f-as*) erreicht.⁶ Allerdings klingt dieser Akkord in seinem Sequenz-Kontext weniger apart, als das sonst der Fall wäre: Da der ganze zweite Zweitakter des Achttakters (T. 11f.) eine Transposition des ersten (T. 9f.) auf der Subdominant-Ebene, also im f-Moll-Bereich, darstellt, liegt eine Interpretation für den Des-Dur-Dreiklang in diesem Zusammenhang auf der Hand. Jedoch wird er in die Dominante des c-Moll geführt, was seinen ›neapolitanischen‹ Charakter bestätigt und die harmonische Spannung dieses Themas – die ihren Auslöser noch in der angesprungenen Dominant-None in T. 6 hat – aufrechterhält.

An der bereits zitierten Stelle äußert sich Tovey über den motivischen Inhalt des Hauptthemas folgendermaßen: »The main theme is a group of pregnant figures which nobody but Beethoven could have invented. They would rank as important themes in his latest works [...].« Tatsächlich sprechen einige Parallelen zwischen dem Themenkern von op. 37 und den Motiven der Werke aus der ›mittleren Periode‹ für die Richtigkeit dieser Aussage Toveys (wenn man das Wort »latest« etwas freier auffaßt). Eine solche Parallele besteht zwischen dem Hauptthema von op. 37 (Bsp. 1a) und dem Anfang des

Beispiel 1a: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert c-Moll, op. 37. I. Satz, T. 1–4

vierten Satzes der fünften Symphonie, op. 67, deren Grundtonart auch c-Moll ist (und deren ›mittelbeethovenscher‹, ›schicksalhafter‹ und ›heroischer‹ Charakter zu bekannt ist, um hier die Bedeutung dieser motivischen Parallele weiter zu erörtern) (Bsp. 1b). Das berühmte »Pochmotiv«⁷ aus T. 3f. von op. 37 spielt auch in dem zweiten Satz der vierten Symphonie, op. 60, eine wichtige Rolle (Bsp. 2) (erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang auch, daß der Satz gerade in der c-Moll-Paralleltonart Es-Dur steht). Natürlich sind diese Parallelen – besonders die zweite, die auf einem aus zwei Tönen bestehenden Motiv basiert – als Argumente einer vergleichenden Analyse nur mit Vorsicht in Betracht zu ziehen.

- 6 Der erste ›Baßton‹ im Zweitakter ist aber *f*, was den Dreiklang *des-f-as* in der Wahrnehmung dem (neapolitanischen) Sextakkord näher bringt.
- 7 Dieser Ausdruck, den auch Hein (Hein 2001) und Forster (Forster 1992) benutzen, ist hier von Osthoff (1965) übernommen.

Allegro (♩ = 84) 5

Flauto piccolo *ff*

Flauti *ff*

Oboi *ff*

Clarinetti in [C Do] *ff*

Fagotti *ff* a 2

Contrafagotto *ff*

Corni in C *ff*

Trombe in C *ff*

Alto Tenore *ff*

Basso *ff*

Timpani in [C Do] *ff*

Allegro (♩ = 84)

Violino I *ff*

Violino II *ff*

Viola *ff*

Violoncello *ff*

Contrabasso *ff*

Beispiel 1b: Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 5, c-Moll, op. 67, IV. Satz, T. 1–5

II

Adagio ♩ = 84

Flauto
2 Oboi.
2 Clarinetti in B
2 Fagotti.
2 Corni in Es
2 Trombe in Es
Timpani in Es-B
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello
Contrabasso

4
VI.
Vla.
Vc.

Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 4, B-Dur, op. 60, II. Satz, T. 1–11

7

Cl. *cresc.*

Fg. *cresc.*

Vi. *cresc.*

Vla. *sempre staccato cresc.*

Vc. *sempre staccato cresc.*

9

Fl. *f* *p cantabile*

Ob. *zu 2 f p*

Cl. *f p*

Fg. *zu 2 f p*

Cor. (Es) *f p*

Tr. (Es) *f p*

Timp. *f p*

Vi. *f p*

Vla. *f p pizz.*

Vc. Cb. *f p pizz.*

Fortsetzung Beispiel 2

Hinsichtlich der Instrumentation unterscheidet sich das Hauptthema von op. 37 von denen der Konzerte op. 19 und op. 15. Konrad Küster weist zu Recht auf die hervorgehobene Rolle der Bläser im Vortrag des Hauptthemas (T. 5–8) hin, als ein Novum in den Klavierkonzerten, das seine Parallele in der Gattung Symphonie in op. 21 hat (Küster 1994, 123).

Während also das von Dahlhaus formulierte Merkmal des Neuen Weges, die »rudimentären Satzanfänge«, auf den Anfang von op. 37, bei welchem man tatsächlich noch immer von einem klassischen Thema sprechen muß, nicht angewendet werden kann, sprechen andere Eigenschaften des Hauptthemas – seine harmonische Basis, der motivische Inhalt – gleichzeitig eine innerhalb der Konzerte Beethovens neue, zukunftsweisende musikalische Sprache.

Über das nachfolgende überraschende Modulieren nach Es-Dur – die Tonart der zweiten Exposition – sowie über den anschließenden Beginn des Seitenthemas in dieser Tonart und das Modulieren nach C-Dur im Nachsatz hat schon Tovey geschrieben (Tovey 1936/1978, 70f.). Auch Plantinga kommentiert diese Modulation und ihre Folgen ausführlich (Plantinga 1999, 138f.). Weder die ›frühen Wiener‹ noch die späteren Konzerte kennen diese Wendung. Eine bisher in der Literatur wohl nicht berücksichtigte Tatsache ist, daß, mutatis mutandis, im Bonner Es-Dur-Konzert, WoO 4, Beethovens eigentlich erstem Klavierkonzert, der gleiche harmonische Plan der Exposition(en) zu finden ist: Auch dort steht in der Orchesterexposition der Anfang des Seitenthemas (T. 25) in der gleichen Tonart wie in der Soloexposition (T. 86) – in der Dominanttonart B-Dur. Ist also die Anwendung dieses Schemas aus WoO 4 in op. 37 ein selbstbewußtes Spielen mit anscheinend simplen juvenilen Verfahren, oder ist es etwas, was für Tovey »dangerously resembled a mistake« (Tovey 1936/1978, 71) und für Plantinga »to be sure [...] not the high point of the composition« (Plantinga 1999, 138) darstellt? Ist dieser harmonische Plan im Fall von op. 37 nicht vielleicht eine mit der Problematik des Konzertkomponierens in Moll, mit der sich Beethoven in op. 37 zum ersten und einzigen Mal befaßte, verbundene Vorgehensweise? Diese Fragen müssen hier naturgemäß unbeantwortet bleiben.

Der in es-Moll geschriebene letzte Abschnitt der Überleitung (T. 36–48) ›verarbeitet‹ motivisches Material aus T. 2 des Hauptthemas (Bsp. 3a). In dieser Form weist dieses motivische Material auffallende Ähnlichkeit mit einem Abschnitt der Durchführung des ersten Satzes des Tripelkonzertes, op. 56 (T. 299ff.), auf (Bsp. 3b). Noch bedeutender kann ein Vergleich mit der Motivik der Überleitung in der Orchesterexposition eines anderen Werkes der ›mittleren Periode‹ – des fünften Klavierkonzertes op. 73 (T. 29–36) – sein (Bsp. 3c), da es sich hierbei nicht nur um motivische Gemeinsamkeiten handelt, sondern auch um die Ähnlichkeit bei ihrer Verarbeitung sowie um die gleiche formale Position innerhalb der jeweiligen Komposition.

Im Unterschied zu den früheren Konzerten (vgl. WoO 4, T. 24; op. 19, T. 42; op. 15, T. 46) steht in op. 37 (T. 48f.) vor dem Seitenthema keine Pause. Wie in den später geschriebenen Konzerten ist das Thema mit dem vorhergehenden Abschnitt organisch verbunden. Solches Nichtvorhandensein einer ›klassischen‹ Zäsur vor dem Anfang des Seitenthemas ist auch in den Symphonien Beethovens zum ersten Mal in einem Werk zu finden, das in den Jahren 1801–2 entstanden ist – in der zweiten Symphonie, op. 36



Beispiel 3a: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert c-Moll, op. 37. I. Satz, T. 31–43

Beispiel 3b: Ludwig van Beethoven, Tripelkonzert C-Dur, op. 56, I. Satz, T. 299–302

34

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
(Es)
Tbe.
(Es)
Timp.
Pfte.
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

Fortsetzung Beispiel 3c

(T. 73 des ersten Satzes). Dagegen hat die erste Symphonie, op. 21, an der entsprechenden Stelle noch eine Zäsur (T. 52 des ersten Satzes). Ein Vergleich der Harmonik dieser Überleitungsstelle mit ihrem komplexen Analogon aus op. 58 kann aber deutlich zeigen, daß die ›Lösung‹ dieser Stelle in op. 37 nur einen ›Weg zum Neuen Weg‹ darstellen kann: Während der Übergang im dritten Konzert aus einer für die Wiener Klassik typischen Akkordfolge besteht (Dominantdreiklang – Doppeldominante – Dominantseptak-

ZWEI ›WEGE‹ IN BEETHOVENS DRITTEM KLAVIERKONZERT

kord), wirkt diese Stelle im G-Dur Konzert (T. 27f.) mit ihrer doppelt plagalen Wendung harmonisch erfrischend: Von G-Dur wird nach a-Moll an dieser Stelle über folgende Akkorde moduliert: G-Dur – D-Dur – a-Moll – die Umkehrung eines (nicht nur) in der Wiener Klassik üblichen Modulationsweges.

Beispiel 4a: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert c-Moll, op. 37. I. Satz, T. 50–53 (Streicher)

Beispiel 4b: oben: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert B-Dur, op. 19, I. Satz, T. 127–131 (Streicher), unten: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert C-Dur, op. 15, I. Satz, T. 47–52 (Streicher)

Der melodische Duktus des Seitenthemas von op. 37 (Bsp. 4a) steht denen aus den früheren Konzerten op. 19 und op. 15 (Bsp. 4b) so nahe, daß man in diesem Fall von einem frühen Seitenthementypus sprechen kann: Besonders zu vergleichen sind dabei der Rhythmus im ersten Takt und der vierfach wiederholte – und sogar auf gleiche Art artikuliert – Ton im dritten Takt des Themas, sowie – nur in op. 37 und op. 15 – die melodische Chromatik am Ende dieses kurzen Abschnitts (op. 37, T. 52f.; op. 15, T. 51f.). Die Ähnlichkeit des Seitenthemas von op. 37 mit dem Seitenthema einer »akkompagnierten Sonate« von Johann Franz Xaver Sterkel (1750–1817) (Bsp. 4c), die noch Arnold Schmitz (Schmitz 1923, 16) erkannte, macht die Klassizität des Seitenthemas noch deutlicher.



Beispiel 4c: J. Fr. Sterkel: Seitenthema aus einer »Akkompagnierten Sonate«, Klavier, rechte Hand

Im Gegensatz zur Melodik kündigt aber die Besetzung des Seitenthemas von op. 37 die späteren Konzerte an: Es ist das erste konzertante Seitenthema Beethovens, in dem Pauken und Trompeten (Topos!) – sogar im Piano – eingesetzt werden (T. 61ff.).⁸ In den Seitenthemen der späteren Konzerte werden diese Instrumente, besonders die Pauke, ebenfalls benutzt (s. op. 61, T. 43ff., T. 51ff.; op. 56, T. 41; op. 73, T. 49ff.). In allen genannten Fällen handelt es sich um das gleiche Vorgehen: die Bereicherung der Besetzung im Nachsatz des Seitenthemas. Auch Wolfgang Osthoff kommentiert die Instrumentierung dieser Stelle und schreibt von »typisch Beethovenschem strahlendem piano-Klang mit Trompeten und Pauken« (Osthoff 1965, 9).

Anders als bei dem oben besprochenen Übergang zum Seitenthema steht der Übergang zum nächsten Abschnitt – der ›Schlußgruppe‹ (T. 85) – in op. 37 den Parallelstellen aus den frühen Konzerten näher als denen aus dem später komponierten: Die Trennung zwischen den beiden Abschnitten ist markanter als in op. 58 (T. 50), op. 73 (T. 78), op. 61 (T. 77) und op. 56 (T. 52).

Der kanonartige Abschnitt am Ende der Orchesterexposition von op. 37 (T. 104ff.) weist Parallelen mit der Endung der ersten Exposition von op. 15 (T. 99ff.) auf: Nicht nur die polyphone ›Verarbeitung‹ des motivischen Inhalts des ersten Themas ist den beiden Konzerten gemein, sondern auch die Orchestersituation: Den Kanon fangen in den beiden Konzerten die Bläser an, während sich die Streicher im nachfolgenden Takt anschließen.⁹ Diese entschlossene Gestik unterstreicht noch zusätzlich den ›klassischen‹, selbständigen Charakter der ersten Exposition.

8 Allerdings ist die Besetzung in WoO 4 und op. 19 insgesamt kleiner.

9 Es erscheint hier nicht überflüssig zu erwähnen, daß eine derartige ›Verarbeitung‹ des Themenkerns auch bei Mozart anzutreffen ist, vgl. Ende der Orchesterexposition von Mozarts C-Dur Konzert, KV 467.

Solo 1 – Die Soloexposition

Die Getrenntheit des ersten Solos und ihre Bedeutung wurden oben bereits besprochen. Das Ende der Orchesterexposition, so ›heroisch‹, wie es uns wegen seines motivischen Inhalts (und nicht zuletzt wegen der c-Moll-Tonart) erscheinen mag, ist in seiner harmonischen und dynamischen Entschlossenheit, sich vom ersten Solo zu trennen, ein transformiertes Merkmal des ›Alten Weges‹. Dies ist aber vom ersten Soloauftritt (T. 111ff.) nicht zu behaupten. Wie in den meisten späteren Konzerten Beethovens (op. 73, T. 111; op. 61, T. 102; op. 56, T. 77)¹⁰, so setzt der Solist auch hier mit dem Hauptthema der Orchesterexposition ein, und wie in op. 73 und op. 61 wird das Hauptthema erst nach einer Passagereinleitung vorgetragen (op. 73, T. 106–110; op. 61, T. 89–101). Eine weitere bedeutende Parallele zu den späteren Konzerten besteht darin, daß diese Passagen einen motivischen Wert haben: Sie wiederholen sich im ähnlichen Kontext am Anfang der Durchführung. Der Unterschied zwischen op. 37 und opp. 73 und 61 ist aber bedeutend: Während die Einleitungspassagen in op. 73 und op. 61 piano gespielt und vom Orchester begleitet werden und dadurch gerade dazu beitragen, daß das Hauptthema der Soloexposition organisch mit der Orchesterexposition verbunden wird, trennen die forte vorgetragenen Skalen von op. 37 das Solo 1 von der Orchesterexposition so deutlich wie nur möglich. Auch an diesem Beispiel ist die Verflechtung der Charakteristika der beiden ›Stile‹ Beethovens in seinem dritten Klavierkonzert deutlich zu sehen: Neue Inhalte werden eingeführt, dabei aber nicht den Bezug zu den Grundideen der früheren Praxis verlierend. Daraus entsteht – gerade an dieser Stelle ist das gut ersichtlich – ein *stil sui generis*: Es wäre mehr als problematisch, die dramatischen c-Moll-Eingangsskalen eindeutig als Merkmal eines der beiden ›Stile‹ zu bezeichnen.

Ein Novum im Bereich des Klaviersatzes im Hauptthema der Soloexposition sind die Oktaven in beiden Händen: Obwohl diese Technik in den Klaviersonaten schon in op. 2 anzutreffen ist (z.B. op. 2, Nr. 3, I. Satz, T. 115ff.), wird sie in den Klavierkonzerten vor op. 37 nicht angewendet. Tatsächlich ist aus dem Autograph ersichtlich, daß sich Beethoven nicht gleich für diese Option entschieden hat, sondern die Stelle mehrmals überarbeitet hatte.¹¹ Neu für den Vortrag eines konzertanten Hauptthemas ist ebenfalls die Polyrhythmik aus T. 122ff., die auch im Autograph an dieser Stelle noch nicht zu finden ist: Dort stehen in der linken Hand Achtel, nicht Triolenachtel wie in der letzten Version¹² (Bsp. 5). Eine ähnliche Situation trifft man später in T. 195 an. Am Beispiel des Hauptthemas der Soloexposition sehen wir also zwei Elemente – Oktaven in beiden Händen und Polyrhythmik –, die eine neue Qualität des Klaviersatzes produzieren; diese tauchen aber nicht ex nihilo auf, sondern sind offensichtlich das Ergebnis eines Entwicklungsprozesses.

10 In op. 58 trägt der Solist den Anfang des Hauptthemas schon in der Orchesterexposition vor, was als Grund dafür verstanden werden kann, daß er dieses Thema nicht auch am Anfang der Soloexposition wiederholt.

11 Eigene Beobachtung aufgrund der Einsicht in das Autograph *Beethoven 14* in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (vgl. Kühn 1984, 48).

12 Siehe vorige Anmerkung.

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert c-Moll, op. 37, I. Satz, Autograph. (Reproduktion mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabt. mit Mendelssohn-Archiv)

Die virtuoson Soloabschnitte der Überleitung (T. 140ff., 154ff.) sind in op. 37 kürzer und rhythmisch weniger komplex als die aus den Soloexpositionen von op. 58 (T. 97ff., 109ff.) und op. 73 (T. 120), in denen Beethoven wiederholt von Triolen-, Quintolen- und Septolensechzehnteln Gebrauch macht. Man begegnet an diesen Stellen auch der Polyrhythmik (op. 58, T. 108ff.). Die entsprechenden Abschnitte aus op. 37 (T. 132ff., 154ff.) kennen dagegen lediglich Sechzehntelnoten und Triolenachtel. Polyrhythmik ist an den virtuoson Stellen nicht anzutreffen, jedoch aber im liedhaften Teil der Überleitung (T. 146ff.). Besondere Ähnlichkeit besteht zwischen den Passagen an den jeweiligen Überleitungsanfängen von op. 37 (T. 140ff.) und op. 15 (T. 119ff.). Auch das konzertante Dialogisieren zwischen Solist und Orchester ist den beiden Stellen gemein (jedoch überwiegt diese Eigenschaft generell bei weitem im Konzert op. 15, wie auch Hartmut Hein feststellt, Hein 2001, 224).

Andererseits sind einige Merkmale der entsprechenden Abschnitte früherer Konzerte in der Überleitung von op. 37 nicht mehr zu finden, so zum Beispiel der Alberti-Baß als Begleitung von virtuoson Passagen (vgl. op. 19, T. 109, 112f.) oder das chromatische

Sechzehntelpendeln auf- und abwärts über einem liegenden Ton – Techniken, die in Beethovens frühen Konzerten und in der früheren Wiener Klassik häufig vorkommen (vgl. op. 19, T. 114ff.; op. 15, T. 126ff., 145ff.). Ein wichtiges, in op. 37 zum ersten Mal eingeführtes Element des Klaviersatzes in einem schnellen Satz eines Klavierkonzertes sind die virtuoson Parallelsextakorde in Sechzehnteln in T. 156ff. (vgl. z.B. mit op. 73, T. 118f., 562ff.).

Wie das Hauptthema, ist auch das Seitenthema des ersten Satzes von op. 37 den beiden Expositionen gemein, ein Verfahren, das Beethoven bereits in op. 15 einführt. Zum ersten Mal aber wird das Thema in op. 37 zuerst vom Solisten vorgetragen (vgl. WoO 4, T. 86ff.; op. 19, T. 127ff.; op. 15, T. 154ff.; op. 37, T. 164ff.); diese Vorgehensweise wiederholt Beethoven in op. 73 (T. 151ff.). Ein ziemlich offensichtliches Merkmal des ›frühen Stils‹ ist aber die harmonische Basis des Themas: Es steht in der für Moll-Kompositionen üblichen Paralleltonart Es-Dur. In den früheren Konzerten ist die harmonische Situation des Seitenthemas in der Soloexposition vergleichbar: Im B-Dur-Konzert steht das Seitenthema in F-Dur (T. 128ff.), im C-Dur-Konzert steht es in G-Dur (T. 155ff.). Daß die Seitenthemen der späteren Konzerte in entfernteren Tonarten stehen, ist bekannt: Im G-Dur Konzert ist das in der Soloexposition d-Moll (T.138ff.), im Es-Dur Konzert (T. 151ff.) h(ces)-Moll (allerdings anschließend nach B-Dur modulierend). Der Klaviersatz des Seitenthemas, besonders die Begleitfiguration in der linken Hand nach T. 168, ist weniger konservativ als der in den früheren Konzerten: Die Akkordbrechungen in der linken Hand erstrecken sich über beinahe zwei Oktaven (c-b¹), die Oktavsprünge in T. 170 überschreiten auch diese Grenze – eine Begleitung des Seitenthemas, wie sie die frühen Konzerte nicht kennen (vgl. WoO 4, T. 90ff.; op. 19, T. 136ff.; op. 15, T. 163ff.). Darüber hinaus spielt die rechte Hand unter anderem auch dreistimmig, was in den frühen Konzertseitenthemen nicht anzutreffen ist. Auch dafür hat sich Beethoven nicht gleich entschieden: Im Autograph kann man sehen, daß die unteren Akkordnoten später hinzugefügt wurden und die rechte Hand ursprünglich einstimmig zu spielen hatte.¹³ Die Dynamik dieses Seitenthemas ist auch eine Neuheit: Es ist das erste Seitenthema in einem Konzert Beethovens, in dem das Orchester forte – sogar sforzato – spielt (T. 177ff.), was in den Konzerten op. 73 (T. 166ff.) und op. 61 (T. 164, in der Orchesterexposition T. 63) wieder geschieht: Das Beethovensche konzertante Seitenthema ist ab op. 37 nicht mehr (nur) der lyrische Gegenpart des Hauptthemas, sondern folgt der inneren Dynamik des musikalischen Geschehens, die nicht mehr nur von dem Gattungsspezifischen abhängig ist.¹⁴

In T. 199 beginnen, begleitet vom Orchester, die das erste Solo abschließenden virtuoson Solopassagen. Von der virtuoson Ebene des Klaviersatzes dieses Abschnittes läßt

13 Eigene Beobachtung (vgl. Kühn 1984, 49). In der vorliegenden Reproduktion geht der Unterschied zwischen verschiedenen Tintentypen in hohem Maße verloren; am deutlichsten ist die Differenz im zweiten Takt des Beispiels.

14 Auch an dieser Stelle knüpfen sich diese Untersuchungen an die von Dahlhaus an. Obwohl er andere Werke und andere konkrete Merkmale dieser Werke auf einer anderen Untersuchungsebene analysiert, kommt er zu – mindestens ideell – vergleichbaren Schlußfolgerungen (vgl. Dahlhaus 1987, 219).

sich ähnliches sagen wie von dem Klaviersatz im Überleitungsabschnitt vor dem Seitenthema: Er ist komplexer als der an den entsprechenden Stellen der frühen Klavierkonzerte, nicht aber so komplex wie die virtuoson Abschnitte aus opp. 58 und 73 (s. oben). Es ist wichtig, als neue Eigenschaft von op. 37 hervorzuheben, daß der Solist in der linken Hand während dieser Passagen das ›Pochmotiv‹ aus dem Hauptthema vorträgt (T. 201f., 212ff., 217ff.) und somit diese früher vorwiegend der Virtuosität überlassene Stelle zu einem für den thematischen Prozeß wichtigen Abschnitt des Werkes macht. Um das Zukunftsweisende dieses Verfahrens in op. 37 zu verstehen, sollte man es mit der entsprechenden Stelle aus op. 73 vergleichen (T. 184ff.), wo Virtuosität und ›motivische Arbeit‹ eng miteinander verbunden sind.¹⁵ In op. 37 weisen sogar die Passagen in der rechten Hand eine Ähnlichkeit mit dem melodischen Duktus des ersten Viertakters des Hauptthemas (vgl. T. 199f. mit T. 1–4) auf.

Das Verhältnis von Solo und Orchester und die Qualität der orchestralen Nicht-nur-Begleitung ist, im Vergleich mit den früheren Konzerten, ebenfalls neu. Während die früheren Konzerte in den jeweils entsprechenden Abschnitten einen vorwiegend begleitenden Orchestersatz aufweisen, basiert der Orchesterpart in op. 37 auf dem ›Pochmotiv‹ aus dem Hauptthema, in dieser Hinsicht Beethovens spätere Vorgehensweise ankündigend. Die wachsende Rolle des zentralen Motivs des Hauptthemas wird sich in der Durchführung, der Reprise und der Coda noch deutlicher manifestieren.

Wie die vorausgegangene Analyse zeigte, weicht das erste Solo – im Vergleich mit den anderen Konzerten – nur wenig von dem ersten Tutti ab: Nicht nur das Haupt- und das Seitenthema sind dem Tutti 1 und dem Solo 1 gemein, sondern auch ein großer Teil von Überleitungs- und Schlußabschnitten. Dies scheint ein Charakteristikum von op. 37 zu sein, das, obgleich dort mit komplexeren Ausdrucksformen verbunden und in jeweils individueller Konzeption, auch für die späteren Konzerte von Bedeutung ist. Auch die wachsende Rolle des Materials des ersten Themas sollte als ein Merkmal des ›Neuen Weges‹ im Hinblick auf Beethovens Verständnis der Motivik verstanden werden.

Tutti 2

Der Übergang zum zweiten Tutti ist der erste dieser Art bei Beethoven: Nach dem hier noch immer präsenten Triller auf der Dominante führt eine virtuose, rhythmisch sehr frei organisierte, in der letzten Version des Werkes viereinhalb Oktaven lange absteigende Passage in das Tutti. Der ›Dominanttriller‹ ist als Endungsform von Soloabschnitten in den späteren Konzerten nicht mehr anzutreffen, obwohl eine Andeutung davon am Ende des ersten Solos von op. 58 zu finden ist (T. 166–169) sowie in einer komplexen und geistreichen Form in op. 56 (T. 223f.), eine Wendung, die Plantinga »jolly burlesque of the old convention« nennt (Plantinga 1999, 345, Anmerkung 53 zu Seite 156). Der vir-

¹⁵ Es sollte hier aber erwähnt werden, daß das Verbinden vom Virtuosen mit dem Thematischen auch in den Passagen am Ende der Soloexposition von op. 19 ansatzweise zum Ausdruck kommt (vgl. die punktierte rhythmische Figur in der linken Hand in T. 162ff. beziehungsweise in der rechten in T. 169ff. mit der Motivik des Hauptthemas, T. 1, 5).

tuose Übergang zum zweiten Tutti in op. 37 steht deutlich zwischen den ›klassischen‹ Triller-Lösungen und der entsprechenden Stelle aus op. 73, wo zweihändige polyrhythmische Passagen in das zweite Tutti führen (T. 225ff.).

Im zweiten Tutti ist die harmonische Wende nach g-Moll, auf dessen Dominante das Tutti endet (T. 250), ein – ziemlich offensichtliches – Novum in Beethovens Konzerten: Alle drei vor op. 37 entstandenen Konzerte haben ein zweites Tutti, das in der Tonart der Soloexposition abschließt. Zwar hat das zweite Tutti von op. 15 nach einer mehrmals bestätigten G-Dur-Schlußkadenz und einer Pause (T. 256) einen fortsetzenden Abschnitt, der nach Es-Dur moduliert; diese Fortsetzung ist aber von dem Tutti entschieden getrennt; jedoch ist diese Wendung eine Ankündigung des in op. 37 anzutreffenden Verfahrens. Die nach op. 37 komponierten Konzerte, mit Ausnahme von op. 58, haben modulierende zweite Tutti. Ezra Gardner Rust wollte in seiner Dissertation das Neue des modulierenden zweiten Tutti von op. 37 relativieren: »Though new to Beethoven's concertos, a modulatory second tutti is not the innovation Tovey claims [Fußnote im Original: »Vol. III, p. 72«, bezieht sich auf Tovey 1936]. Mozart accomplished the same feat in his Concerto in B-flat, K. 595, with an effect far more startling – with its juxtaposition of B minor against C major – though less energetic than in the case of Beethoven« (Rust 1970, 219). Eigentlich ist aber die Situation im zitierten Konzert Mozarts eher mit der Lage in op. 15 vergleichbar, denn beide Tutti modulieren erst nach einer deutlichen authentischen und vom nachfolgenden modulierenden Teil klar getrennten Kadenz in der Dominanttonart, im Unterschied zu dem Tutti aus op. 37, das gleich am Anfang mit dramatischer Entschlossenheit moduliert und dadurch tatsächlich ein Novum in der konzertanten Literatur darstellt. Aus einem die Exposition abrundenden Tutti wurde in op. 37 ein Abschnitt des Kopfsatzes, der eine wahrhafte Überleitung zur Durchführung darstellt, aber nach seiner Struktur auch dieser nicht zugeordnet werden kann. Hier kann in der Tat von der ›funktionalen Ambiguität eines Formteils‹ (obwohl in anderem Zusammenhang als in den Dahlhausschen Analysen) die Rede sein.

Thematisch beginnt das zweite Tutti von op. 37 mit einem Material (T. 227), das vom Schlußabschnitt der Orchesterexposition (T. 99) stammt und das auf der Motivik des Hauptthemas basiert. Nach der Modulation nach g-Moll wird dann (T. 237) der letzte Abschnitt der Überleitung (T. 36) aus dem ersten Tutti wiederholt. Robert Forster vergleicht hinsichtlich des thematischen Aufbaus des zweiten und dritten Tutti die frühen Konzerte mit op. 37: Im letzteren »handelt es sich um den einzigen Kopfsatz Beethovens, in dem Mitteltutti und Kadenzutti auf ganz *verschiedenen* Ritornellteilen des Anfangstutts basieren – ein bei Mozart durchaus häufiger, geradezu typischer Fall [...]. Op. 19 und op. 15 sind damit aus verschiedenen Gründen nicht vergleichbar. In op. 19 ist das Kadenzutti *neugebildet*, übernimmt also keine Ritornellfunktion. In op. 15 entstammen Mitteltutti und Kadenzutti *ein und demselben Geschehenszusammenhang* des Anfangstutts, den sie jeweils in Ausschnitten, auf die jeweilige tonale und formale Situation bezogen, als Ritornell neu zur Geltung bringen« (Forster 1992, 117). So richtig, wie diese Beobachtung hinsichtlich des Verhältnisses des zweiten und dritten Tutti zueinander und gemeinsam zum ersten Tutti ist, bedarf sie im Rahmen dieser Analyse einer Ergänzung im Hinblick auf das Mitteltutti allein: Dieser Abschnitt in op. 37 ist offenkundig von demselben Bautypus wie der von op. 15: Auch im C-Dur-Konzert beginnt das zweite

Tutti (T. 237ff.) mit einem Abschnitt, der im ersten Tutti nach dem Seitenthema vorgetragen wird (T. 72ff.) und auf der Motivik des Hauptthemas basiert, wonach (T. 249ff.) eine Wiederholung des letzten Überleitungsabschnitts (im ersten Tutti T. 38ff.) folgt.

Obwohl jedes von den Klavierkonzerten an dieser Stelle deutliche individuelle Merkmale trägt, die Forster in seiner Dissertation gut erkennt und hervorhebt (Forster 1992, 71–121), sind hinsichtlich des thematischen Aufbaus des zweiten Tutti grundsätzlich drei Typen erkennbar. Diese Typisierung, die sich auch mit der chronologischen Ordnung deckt und dadurch für diese Stilanalyse besonders von Bedeutung ist, soll aber nicht die Möglichkeiten verschiedener Interpretationen innerhalb eines Typus ausschließen:

1. WoO 4 (T. 131–141) und op. 19 (T. 198–213, vgl. mit T. 63–90): variierte und verkürzte Übertragung des thematischen Materials von Schlußabschnitten der Orchesterexposition. In op. 19 wird am Anfang des zweiten Tutti ein neues motivisches Material (das mit dem Hauptthema verwandt ist) als ›Kontrapunkt‹ in den Violinen I vorgetragen. Ansonsten wird die Reihenfolge aus dem ersten Tutti beibehalten.
2. opp. 15 und 37 (Taktangaben s. oben): Zusammensetzung aus verschiedenen, ursprünglich getrennt erscheinenden Teilen der Orchesterexposition mit umgekehrter Reihenfolge; innerhalb dieser Abschnitte gibt es weder wesentliche Kürzungen noch Variieren.
3. op. 58 (T. 174–192, vgl. mit T. 54–74) und op. 73 (T. 226–263, vgl. mit T. 62–110): eine nahezu taktgenaue Übertragung von Schlußabschnitten der ersten Tutti; kleinere Kürzungen werden vorgenommen, aber kein Variieren (op. 58, op. 73).

Das zweite Tutti von op. 37, zusammen mit dem aus op. 15, steht in dieser Hinsicht in der Mitte eines (tatsächlichen) dialektischen Zirkels: Am Anfang dieses Zirkels stehen die zweiten Tutti aus frühen Konzerten mit ›folgerichtigen‹, aber wesentlich gekürzten und variierten Wiederholungen. Die ›Antithese‹ des ersten Tutti-Typus bilden dann die zweiten Tutti aus opp. 15 und 37, in denen die jeweils wiederholten Expositionsteile nicht variiert und in umgekehrter Reihenfolge vorgetragen werden. Die ›Synthese‹ stellen in diesem Kontext die Tutti aus opp. 58 und 73 dar, in denen die Schlußabschnitte des ersten Tutti zwar, wie in den frühesten Konzerten, ›folgerichtig‹ wiederholt werden, aber, wie in opp. 15 und 37, ohne wesentliche Änderungen, allenfalls ohne klassizistisches Variieren und Hinzufügen von neuem motivischem Material, das für WoO 4 und op. 19 charakteristisch ist. Das motivische Material und seine Bedeutung für das Werk werden hier ›ernster genommen‹ und kompositorisch teilweise neu definiert.

Solo 2 – Die Durchführung

Die wachsende Rolle der Motivik ist in der Durchführung des Kopfsatzes von op. 37, der proportional kürzesten in Beethovens Konzerten (s. Tabelle 2), gewiß eine ihrer markantesten Eigenschaften, die für das Erkennen und Verstehen der Entwicklung Beethovens von erheblicher Bedeutung ist. In op. 37 basiert der größte Teil der Durchführung auf dem motivischen Inhalt des Hauptthemas. Nur wenige Takte der ganzen Durchführung

sind frei von Motiven, die nicht eine klare und direkte Verbindung zum Hauptthema aufweisen. Die Herkunft des motivischen Inhalts aus dem Hauptthema ist meistens eindeutig, außer vielleicht in T. 282, 284 und 286–288 (Orchester), wo es sich um die ›Verarbeitung‹ des aus dem zweiten Achttakter (T. 10, 12, 14) des Hauptthemas abgeleiteten Synkopon-Motivs handelt. Ansonsten spielt das ›Pochmotiv‹ die führende Rolle und neben ihm auch das Motiv des ersten Zweitakters aus dem Hauptthema.

Dieses – auch für opp. 58 und 73 (vgl. op. 58, T. 192–196, 204–216, 231–239, 248–251; op. 73, T. 276–311, 313–329, 332, 338, 342, 353–362) und für zahlreiche andere Werke des ›mittleren Beethoven‹ – so charakteristische Verfahren ist ansatzweise schon in op. 15 zu finden (T. 284f., 288f., 292ff., 334ff. – die letztgenannte Stelle bereitet das Tutti 3 vor, was auch an entsprechender Stelle in op. 19 geschieht, vgl. op. 19, T. 281ff.).

Die Behandlung des Klaviers als Soloinstrument und das Verhältnis zwischen Solo und Orchester ist in diesem Konzert auch ein Novum, das von Konrad Küster (Küster 1994, 123f.) und Hartmut Hein (Hein 2001, 226–228) treffend beschrieben wurde. Hein unterstreicht die Wichtigkeit des Pauken-Einsatzes am Ende der Durchführung (T. 292ff.), der die orchestrale Situation in der Coda »vorankündigt«: Dieses Instrument tritt in op. 37 hier zum ersten Mal »quasi solistisch« auf (Hein 2001, 227) und trägt dabei gerade das Hauptmotiv des Konzertes vor. Küster betont die Tatsache, daß der Klavierpart mit Ausnahme von zwei Stellen (T. 269f. und 307f.) durchweg in Oktaven angelegt ist; wenn Beethoven – der ›Neue‹ – also ein Konzert schreibt, »entsteht keine Klaviersonate mit Orchesterbegleitung« (Küster 1994, 124), aber auch keine ›Sinfonie mit Klavier‹. »So pauschal«, schreibt Küster, »sollte man Beethovens Technik hier [...] nicht sehen: Es geht ihm wohl eher um ein reines Ausbauen der Solokonzert-Gegebenheiten und um das Ausnutzen bestehender Freiräume [...]. Und obendrein ist bemerkenswert, wie Beethoven diese Klavier-Klangfülle dem Orchester entgegenstellt: Für den Pianisten schreibt er ›piano‹ vor – und auch das Wesentliche, was das Orchester zu sagen hat, sind piano-Elemente (wie eben der Pauken-Abschnitt nach der Solokadenz). Es geht ihm folglich um eine spezifische Differenziertheit des Klangs, nicht um eine neue Massivität, die er sich mit den Klavieroktaven und den erweiterten Orchesterfunktionen ebenso hätte erschließen können. Eine Musik für Kenner – das Besondere erlebt nur, wer aktiv zuhört« (ebd.). So ›neu‹, wie uns aber die Behandlung des Klavierparts in der Durchführung scheint, steht er in einer Hinsicht den früheren Konzerten nahe: Sowohl in opp. 19 und 15 als auch in op. 37 ist die Tendenz erkennbar, den Klavierpart erst am Ende der Durchführung virtuos zu gestalten. Diesem virtuoson Abschnitt geht eine rhythmische Gradation voraus: Im ersten Teil der Durchführung dominieren Achtelnoten und längere Notenwerte (T. 256–278), danach Triolenachtel (T. 281–290) und erst von T. 295 bis zum Ende der Durchführung (T. 308) die Sechzehntel. Einen vergleichbaren rhythmischen Aufbau der Durchführung weist gerade op. 19 (T. 213–272, 273–284) auf; in op. 15 (T. 266–345) sind Sechzehntel noch seltener. Dagegen sind die Durchführungen der späteren Konzerte von Anfang an virtuoser.

Der relativ kurze virtuose Sechzehntelabschnitt am Ende der Durchführung von op. 37 (T. 295ff.) unterscheidet sich aber grundlegend von den virtuoson Abschnitten an den entsprechenden Stellen aus den früheren Konzerten: Während sich diese größten-

teils auf Tonleitern und Akkordbrechungen beschränken, besteht der Schlußabschnitt der Durchführung von op. 37 aus in zwei Händen ›konsekutiv‹ aufgelösten Oktaven, deren Linie auf Akkordbrechungen basiert. Oktaven ähnlicher Art sind ein wichtiges Merkmal auch der virtuos Passagen der Durchführung von op. 73 (T. 281–283, 289–291). Die Parallele wird dadurch noch klarer, daß das Orchester an beiden Stellen gleichzeitig die Motive aus den jeweiligen Hauptthemen vorträgt.¹⁶ Der Abschnitt endete ursprünglich mit einer chromatischen Tonleiter aufwärts (T. 305f.), Beethoven entschied sich aber am Ende für die Fortsetzung der in aufgelösten Oktaven vorgetragenen Akkordbrechung, die hier mit der Motivik des Hauptthemas (vgl. T. 1) verbunden ist und dadurch zur thematischen Dichtheit der Durchführung beiträgt.

Der Klaviersatz der Durchführung des ersten Satzes von op. 37 ist auch ein interessantes Beispiel der Untrennbarkeit der Merkmale des ›frühen‹ und des ›mittleren Stils‹ Beethovens: Obwohl seine Struktur und sein Verhältnis zum Orchesterpart durchaus neue Elemente aufweisen, steht die formal-rhythmische Organisation des Abschnitts in der Tat den früheren Konzerten näher als den späteren – ein Zustand, dem im Rahmen dieser Analyse in verschiedenen Zusammenhängen schon mehrmals begegnet wurde.

Die Beendigung der Durchführung im Kopfsatz von op. 37 durch eine virtuose Solopassage (T. 308) ist ein Merkmal auch der Konzerte der frühen Wiener Periode (vgl. op. 19, T. 284 – die Passage ist hier allerdings steigend – und op. 15, T. 344f.). Auch in WoO 4 (T. 184f.) ist der Solist – allerdings nicht durch virtuose Passagen – an der Schlußbildung der Durchführung beteiligt. Die Durchführungen in den Klavierkonzerten der mittleren Periode werden dagegen vom Orchester allein abgeschlossen (op. 58, T. 251ff.; op. 73, T. 356–361).

Werk	WoO 4	op. 19	op. 15	op. 37	op. 58	op. 73	op. 61	op. 56
Solo 2 (Durchführung)	16,67 %	17,75 %	18,62 %	13,31 %	16,49 %	16,87 %	14,95 %	15,44 %

Tabelle 2: Anteil der Länge der Durchführung an der Gesamtlänge der Kopfsätze in Prozent

Die Durchführung von op. 37 ist die kürzeste in den Konzert-Kopfsätzen Beethovens (s. Tabelle 2). Darin steht ihr die Durchführung von op. 61 am nächsten. Jedenfalls ist die Proportion mit den Konzerten der ›mittleren‹ Periode etwas vergleichbarer als mit den früher entstandenen. Diese Kürze betont die Dichtheit des thematisch-motivischen Prozesses bedeutend. In keiner anderen konzertanten Durchführung Beethovens ist der motivische Inhalt des Hauptthemas so dominant wie in op. 37.

16 Natürlich kommen gebrochene Oktaven auch in den früheren Konzerten vor, aber in anderer Form und anderem Kontext.

Tutti 3, Solo 3 – Die Reprise

Die wichtigste in der Reprise vollzogene Änderung – neben den üblichen harmonischen Anpassungen – ist die Änderung des Hauptthemas und des darauffolgenden Überleitungsabschnitts. In allen Klavierkonzerten Beethovens, außer in op. 19 und op. 58, wird die Änderung dadurch vollzogen, daß der Nachsatz des Hauptthemas und der erste Teil der Überleitung ausgelassen werden. In op. 37 und op. 73 tritt an dieser Stelle die Motivik des Hauptthemas ein (in op. 37 ist es wieder das ›Pochmotiv‹, T. 317ff.; in op. 73 s. T. 383ff.). In op. 37 kommt das ›Pochmotiv‹ sogar während der Überleitung zum Seitenthema noch einmal zum Ausdruck (T. 324f.). Das in op. 37 eingeführte neue Modell des Reprisenanfangs übertrifft in seinem Insistieren auf dem ›Hauptmotiv‹ des Satzes die entsprechende Stelle in op. 73. So ist ein großer zentraler Teil des Konzerts, von den Schlußpassagen im Solo 1 (T. 199) bis zum Ende der Überleitung vor dem Seitenthema in der Reprise (T. 335) von der aus dem Hauptthema stammenden Motivik geprägt – ein Novum in (nicht nur) Beethovens Konzerten.

Der Rest der Reprise wiederholt die solistische Exposition bis zum Kadenztutti ohne für diese vergleichende Analyse wichtige Änderungen.

Das Kadenztutti und die Coda

Das dritte Tutti, die Kadenz und die Coda sind ausführlich in Heins Dissertation (Hein 2001, 235ff.) beschrieben und analysiert worden, und besonders in der von Forster (Forster 1992, 116–129), deren zentrales Thema die Konzert-Schlußbildung ist. Über die Rolle der Kadenz schreibt Hein: »Die Kadenzeinlage kann nicht mehr als reine Rekapitulation und Fantasie über das motivisch-thematische Material aufgefaßt werden, sondern als Aufforderung zu einer bestimmten Strukturbildung auch innerhalb des improvisierten Solo-Schlusses, die auf das Modell des vorhergehenden Tutti-Abschnitts und den Ausgang in Richtung Coda Bezug nimmt, also prozessual auf die anschließende Coda ausgerichtet sein muß: Die auskomponierte Kadenzeinlage Beethovens schreibt ein solches Modell fest – ein Schritt zur generellen Festlegung aller solistischen Anteile am Schlußkomplex dann im Kopfsatz des Klavierkonzerts Opus 73 (›Non si fa una Cadenza‹)« (Hein 2001, 231, Fußnote 357 zu S. 230). Diese Beobachtung ist sicherlich richtig, da aber die vorliegende Analyse am Beispiel von op. 37 versucht, den Stilwandel im Schaffen Beethovens in einer früheren Entwicklungsphase zu beleuchten, wird die im Jahr 1809 entstandene Solokadenz (s. Schmidt 1994, 300), die also sogar später komponiert wurde als das vierte Klavierkonzert, aus der Analyse ausgeschlossen.

Das Kadenztutti (T. 403–416) von op. 37 basiert auf dem Material des Hauptthemenkerns, das auch den Komplex des Seitenthemas in der Orchesterexposition abschließt. Forster weist auf den »Sinnzusammenhang« zwischen dem Kadenztutti und der Coda hin: Im Kadenztutti wird der Anfang des Hauptthemas ohne ›Pochmotiv‹ vorgetragen, dem dann in der Coda eine Schlüsselrolle zugeteilt wird: »Anstelle eines schlußkräftigen Tuttiritornells, das man als Vollendung des vom Kadenztutti angebrochenen Kadenzvorgangs und gewissermaßen als ›Damm‹ gegen die in der Quartsextfermate geöffnete

te Schleuse erwarten mag, erklingt lapidar, von einem gespenstisch fahlen C-Dur der Streicher (vgl. auch T. 403ff.!) beleuchtet, jener Teil des Hauptmotivs, dessen *Fehlen* Ursache der ruhelosen, instabilen Dreitaktstruktur des Kadenztutti war; er erscheint nun als *Antwort* auf die in der Quartsextfermate gipfelnde Offenheit und Unentschiedenheit des Kadenztuttis« (Forster 1992, 122). Diese Lösung sei »in ihrer (im ersten Augenblick schauerlich, aber auch ironisch wirkenden) Lakonik einerseits und in ihrer vielschichtigen Bedeutungstiefe andererseits ohne Beispiel in der gesamten Konzertliteratur« (ebd., 121). Dieses Zitat illustriert, wie schwer es wäre, das kompositorische Vorgehen hinsichtlich des »Sinnzusammenhangs« am Ende des Kopfsatzes von op. 37 komparativ-stilistisch zu definieren: Es ist sicherlich ein vom Gedankengang Beethovens in den früheren Konzerten weit entfernter – aber auch in seiner Originalität unwiederholbarer Einfall.

Wenn hier die Wahl der Thematik für das Kadenztutti besprochen werden soll, so begegnet man wieder der Problematik aus dem Abschnitt dieser Analyse, der dem zweiten Tutti gewidmet war. Robert Forster weist zu Recht darauf hin, daß in op. 15 das Mitteltutti und Kadenztutti »*ein und demselben Geschehenszusammenhang* des Anfangstuttis« (ebd., 117; s. auch oben unter ›Tutti 2‹) entstammen und daß daher diese Lösung mit der Situation in op. 37 hinsichtlich der beiden Tutti – und wohl erst recht der Coda – nicht zu vergleichen ist. Es wurde in dieser Analyse bereits gezeigt, daß sich das auf Tutti 2 vereinzelt nicht bezieht, und ähnliches gilt auch für das Kadenztutti: Sowohl in op. 37 als auch in op. 15 besteht dieses Tutti (T. 452–465) aus motivischem Material des Hauptthemas (T. 1) in der das zweite Thema in der Orchesterexposition abschließenden Form (T. 72–85). Allerdings handelt es sich hier, wie auch Forster betont, um denselben Abschnitt, der auch für den Anfang des zweiten Tutti benutzt wurde.

Die Vorbereitung der ›Kadenzfermate‹ weist eine für diese Stilanalyse wichtige Gestik auf, die aus den frühen Konzerten stammt: Sowohl in op. 19 (T. 388f.) und op. 15 (T. 458–463) als auch in op. 37 (T. 412–415) sind die in der früheren Klassik in diesem Zusammenhang üblichen (doppel)punktieren Rhythmen, die die Solokadenz beinahe rituell ankündigen, anzutreffen, was in den späteren Klavierkonzerten nicht der Fall ist (vgl. op. 58, T. 341–346; op. 73, T. 485–497; die punktieren Rhythmen in op. 73 haben eine ganz andere Rolle – sie entstammen dem Hauptmotiv des Satzes).

Werk	WoO 4	op. 19	op. 15	op. 37	op. 58	op. 73	op. 61	op. 56
Coda	5,30 %	1,50 %	2,93 %	6,09 %	6,49 %	14,63 %	4,67 %	11,49 %

Tabelle 3: Anteil der Länge der Coda an der Gesamtlänge der Kopfsätze in Prozent

Die Coda von op. 37 ist im Verhältnis zum gesamten Satz wesentlich länger als die Coda von opp. 19 und 15 (s. Tabelle 3).¹⁷ Dies ist naturgemäß mit ihrer Konzeption, die sie von denen der Coda der früheren Konzerte deutlich abhebt, verbunden. Diese Coda

¹⁷ Auch die Coda von WoO 4 ist proportional länger als die Coda von opp. 19 und 15; jedoch, bei einer Gesamtlänge des Kopfsatzes in WoO 4 von nur 264 Takten, hätte eine Coda, die, wie z.B. in op. 19,

wurde so oft als ein den neuen ›Stil‹ Beethovens ankündigender Abschnitt von op. 37 besprochen, daß diese Analyse sich hier auf nur einige Bemerkungen einschränken läßt. Das allzu Offensichtliche – die harmonische Instabilität des Anfangs (Zwischendominante der Subdominante statt Tonika), die Anwesenheit des Solisten und sein Vortragen nicht nur von Solopassagen, sondern auch vom motivischen Material des Hauptthemas – sei hier nur erwähnt. Der Einfluß von Mozarts KV 491 auf diese Coda wurde in der Literatur auch wiederholt betont, aber auch die unterschiedliche Behandlung des Solos in diesen beiden Werken. Dieser Einfluß soll in diesem Kontext wirklich als ›Einfluß von KV 491‹ und nicht als ›Mozarts Einfluß auf Beethoven‹ interpretiert werden, da man sonst zu simplifizierenden Schlußfolgerungen hinsichtlich des ›Stils‹ in op. 37 kommen könnte. Der solistische und thematisch relevante Auftritt der Pauke am Anfang der Coda (T. 417), angekündigt, wie Hein bemerkt (Hein 2001, 227), schon am Ende der Durchführung (T. 292, 294), ist auch ein bekanntes und vielzitiertes zukunftsweisendes Merkmal dieser Coda¹⁸ (verglichen etwa mit der Rolle dieses Instrumentes im Kopfsatz des Violinkonzerts, in der siebten und der Neunten Symphonie etc.). Der relevanteste Vergleich des Pauken-Einsatzes am Ende von op. 37 mit einem Werk der ›mittleren Periode‹ wäre wohl der mit dem Einsatz der Pauke im Rondo des fünften Klavierkonzerts, op. 73 (T. 484ff.), wo das Klaviersolo ebenfalls Piano-Passagen spielt, während die Pauken eines der wichtigsten Motive des Satzes vortragen (selbstverständlich ist aber die ›Atmosphäre‹ und die Rolle dieses Abschnittes innerhalb des gesamten Satzes eine ganz andere als in op. 37). Man kann, ohne sich auf weitere Analysen einzulassen, die keine andere Wahl hätten, als das vorher vielfach Analytierte zu wiederholen, behaupten, die Coda sei ein Wegweiser zum ›neuen Beethoven‹. Es ist aber nur selbstverständlich, daß die Codas in den späteren Konzerten – trotz formeller Ähnlichkeiten (Präsenz des Solisten, Länge) – nicht in allen Segmenten den gleichen Weg gehen wie die aus op. 37.

Es soll in diesem Zusammenhang noch betont werden, daß der virtuose Klaviersatz in der Coda von op. 37 einfacher ist als der in den Codas der späteren Konzerte: In op. 37 begegnet man entweder in Oktaven gespielten Akkordbrechungen (T. 418–424, 437f.) oder Tonleitern (T. 439f.). Die virtuoson Passagen aus den Codas von opp. 58 und 73 sind bedeutend komplexer (vgl. op. 58, T. 351–355, auch 361–366; op. 73, T. 532–582). In der Coda verbindet sich also das ›Neue‹ in der Grundidee und der Gesamtkonzeption des Abschnittes mit dem ›Alten‹ im Klaviersatz.

Der Satz endet mit wiederholt steigenden – nun unaufhaltsamen – c-Moll-Tonleitern, dem ›Motto‹ vor dem Anfang des Hauptthemas in der Soloexposition, das auch als Eingang in die Durchführung gedient hat: noch ein Vorgang, der die thematische Homogenität des Werkes unterstreicht und – auf fast wörtliche Weise – abrundet.

Der ›Neue Weg‹ im dritten Klavierkonzert Beethovens besteht, wie die vorausgegangenen Ausführungen zu zeigen versucht haben, aus zahlreichen Pfaden, von denen manche tatsächlich weiterführen, manche aber auch gleich enden – allerdings nicht

1,50 Prozent der Satzlänge ausmachen würde, nur ungefähr vier Takte. Nach der Zahl der Takte (14) ist die Coda des ersten Satzes von WoO 4 bei gleicher Taktart genauso lang wie die von op. 15.

18 Bekanntlich ist die Idee von der Pauke als hauptmotivtragendem Instrument »*bej der Cadent*« – ursprünglich vor ihr – auch in den frühen Beethovenschen Skizzen zu finden (vgl. Kerman 1970, 58).

ohne davor einen Beethovenschen Triumph geerntet zu haben. In einigen Fällen verbindet Beethoven neue motivische oder instrumentatorische Ideen mit überlieferten formalen Strukturen, in anderen Fällen ist gerade sein formaler Aufbau zukunftsweisend, aber der thematische Inhalt den früheren Werken nah. An manchen Stellen bemüht sich Beethoven, die traditionell voneinander getrennten Abschnitte miteinander organisch zu verbinden, an den anderen tut er das in op. 37 noch nicht. Der Klaviersatz ist trotz einiger Neuheiten noch immer zurückhaltend und mit den Soloparts der späteren Konzerte nicht zu messen; gleichzeitig sind aber viele für die Wiener Klassik charakteristische Merkmale des konzertanten Klaviersatzes in op. 37 nicht mehr vorhanden. Die häufigen Überarbeitungen im Klavierpart führen alle zu einer – mindestens in den Klavierkonzerten – neuen Klangqualität.

Im Verhältnis Orchester – Solist ist in op. 37 ein entscheidender Schritt hin zum ›Neuen Weg‹ getan. Die abschließenden Abschnitte der Soloexposition und der Reprise sind nicht nur virtuos, sondern im Zusammenspiel mit dem Orchester gleichzeitig auch motivisch geprägt, während die ›lyrischen‹ Stellen in der Durchführung das Klavier in das Gewebe des Orchesters integrieren. Das Konzertant-Dialogisierende ist – an den Stellen, wo man es noch finden kann – in op. 37 kein Selbstzweck, sondern nur ein gelegentlich angewandtes Mittel im Dienst der Konzertkonzeption, welcher auch das ›symphonische‹ Moment in diesem Konzert dient. Es handelt sich hier eben um die Ambiguität des Verhältnisses Solo – Orchester, und wenn man von diesem Verhältnis als von einem formbildenden Prinzip in der Gattung Konzert sprechen darf, so könnte hier im erweiterten Sinne auch von der Ambiguität der Form gesprochen werden; wenn man die Bedeutung dieses Verhältnisses in den einzelnen Teilen des Satzes berücksichtigt, kann – auf einer anderen Ebene als in den Untersuchungen Dahlhaus' – auch von ›funktionale[r] Ambiguität der Formteile‹ die Rede sein: Von allen von Dahlhaus hervorgehobenen Merkmalen der Werke des ›Neuen Weges‹ gilt dieses in op. 37 gerade in seiner Durchführung und der Coda, aber auch in den Schlußabschnitten der Soloexposition und der Reprise am deutlichsten. Diese ›funktionale Ambiguität‹ ist, wie die vorausgegangenen Untersuchungen zeigten, in einem anderen Zusammenhang auch für das zweite Tutti charakteristisch.

Das vielleicht wichtigste von Dahlhaus hervorgehobene Merkmal des ›Neuen Weges‹, »der radikale Prozeßcharakter der musikalischen Form«, kann in op. 37 zwar nicht auf den Satzanfang angewendet werden (im Gegensatz zu den Werken, die Dahlhaus analysiert), diese Eigenschaft kann aber, in ihrer etwas breiter aufgefaßten Bedeutung, mit einem wichtigen Charakteristikum von op. 37 in Verbindung gebracht werden: mit der Behandlung des ›Hauptmotivs‹, die in dieser Form in der Gattung Klavierkonzert schon in op. 15 ansatzweise anzutreffen ist. Das Motiv wird nicht einfach variiert, und es scheint ohne Hürden der ›motivischen Arbeit‹ verschiedene Ebenen des Kompositionsprozesses zu transzendieren, seine – vor allem rhythmische – Gestalt behaltend, aber auf jeder Ebene neue Bedeutungen gewinnend. Das Motiv ist nun nicht mehr der sich – planmäßig oder intuitiv – verändernde ›Stoff‹, sondern vielmehr der ›Körper‹ der Musik.

Der ›Alte‹ und der ›Neue Weg‹ Beethovens sind im dritten Klavierkonzert weder zwei sich niemals berührende, parallele Wege, noch ist der eine die unmittelbare Fort-

setzung des anderen. Sie stellen vielmehr ein Netzwerk von musikalischen Ideen dar, die sich so oft berühren und überschneiden, daß sie nicht voneinander zu trennen sind, obwohl jede für sich in ihrer Gesamtrichtung erkennbar bleibt.

Dank

Der Autor dankt an dieser Stelle herzlich Herrn Prof. Martin Brauß von der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Frau Pia Kohorst und Herrn Frank Sodemann für ihren Rat und ihre Hilfe bei der Entstehung dieser Studie. Aufrichtiger Dank des Autors gilt ebenso der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, für die Genehmigung, Einsicht in das Autograph Beethovens zu nehmen und Teile des Faksimiles im Rahmen dieser Arbeit zu reproduzieren.

Literatur

- Beethoven, Ludwig van: *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 1, 1783–1807, hg. v. S. Brandenburg, München 1996.
- Czerny, Carl: *Erinnerungen aus meinem Leben*, hg. von W. Kolneder, Strasbourg 1968.
- Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987.
- Forster, Robert: *Die Kopfsätze der Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens. Gesamtaufbau, Solokadenz und Schlußbildung*, München 1992 (=Studien zur Musik, Bd. 10), Phil. Diss., München 1988.
- Geck, Martin und Peter Schleuning: *Geschrieben auf Bonaparte. Beethovens »Eroica«: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek 1989.
- Hein, Hartmut: *Beethovens Klavierkonzerte. Gattungsnorm und individuelle Konzeption*, Stuttgart 2001 (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 48), Phil. Diss., Bonn 1999.
- Kerman, Joseph (Hg.): *Beethoven. Autograph Miscellany from Circa 1786 to 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The »Kafka Sketchbook«)*, 2 Bde., London 1970.
- Ders. und Alan Tyson: »Beethoven, Ludwig van«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 2, hg. von S. Sadie, London 2001.
- Kinderman, William: *Beethoven*, Oxford/New York 1995.
- Küster, Konrad: *Beethoven*, Stuttgart 1994.
- Küthen, Hans-Werner: »Kritischer Bericht« zu: *Beethoven. Werke, Abt. III, Bd. 2: Klavierkonzerte I*, München 1984.
- LaRue, Jan: *Guidelines for Style Analysis*, Michigan 1992.
- Osthoff, Wolfgang: *Ludwig van Beethoven. Klavierkonzert Nr. 3 c-moll, op. 37*, München 1965.

- Plantinga, Leon: »When Did Beethoven Compose His Third Piano Concerto?«, *The Journal of Musicology* 7/1989, Berkeley 1989.
- Ders.: *Beethoven's Concertos: History, Style, Performance*, New York 1999.
- Rust, Ezra Gardner: *The First Movements of Beethoven's Piano Concertos*, Phil. Diss., Berkeley 1970.
- Schmidt, Christian Martin: »3. Klavierkonzert c-Moll op. 37«, in: *Beethoven – Interpretationen seiner Werke*, Bd. I, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus, Alexander Ringer, Laaber 1994.
- Schmitz, Arnold: *Beethovens »Zwei Prinzipie«*, Berlin und Bonn 1923.
- Tovey, Donald Francis: *Essays in Musical Analysis*, Bd. 3, London 1936, rev. 1978.

Hörbarkeit der Musik des 20. Jahrhunderts

Dargestellt am Beispiel der Dodekaphonie

Hubert Moßburger

Die Frage, bis zu welchem Grad die einzelnen Elemente in der Musik hörbar sein sollen, erscheint besonders in bezug auf die Musik des 20. Jahrhunderts brisant. Unter der klassizistischen Voraussetzung, alles an der Musik müsse restlos hörbar sein, wurde das Kriterium der Hörbarkeit oft gegen scheinbar nur erdachte musikalische Strukturen des 20. Jahrhunderts gewendet. Geschichte und Analyse des Hörbarkeitskriteriums zeigen jedoch, daß der Anteil des akustisch Unhörbaren, wie z. B. mathematische Strukturen oder virtuelle Konstruktionen, schon immer integrierender Bestandteil von Musik war. So steht beispielweise in der Dodekaphonie die Reihe als strukturbildende Determinante ebenso im wahrnehmungsästhetischen Hintergrund wie die funktionale Harmonik in tonaler Musik, welche sich dem Hörer eher in ihren Konsequenzen mitteilt. In beiden Fällen kann jedoch der Hörer über die rein sinnliche Erfahrung hinaus zu einer geistigen Durchdringung des musikalischen Materials fortschreiten. Um ein angemessenes Hören zu gewährleisten, müssen insbesondere bei Neuer Musik verschiedene Grade von Hörbarkeit berücksichtigt werden. An den ersten Takten der *Gigue* aus Schönbergs *Suite für Klavier* op. 25 werden zwei entgegengesetzte Hörweisen demonstriert: In den Takten 1–4 kann – nach einer hier erstmals vorgestellten Methode – die Reihe und ihre musikalische Ausformung Schritt für Schritt hörend nachvollzogen werden; die Takte 5–9 laden zu einem »Gruppenhören« ein, wie es von Stockhausen an seinem *Klavierstück I* demonstriert wurde. Wird das Kriterium der Hörbarkeit als ästhetisches Werturteil benutzt, ist zu bedenken, daß Genauigkeit (Ton-für-Ton-Hören) und intendierte Ungenauigkeit (Gruppenhören) zwei extreme, jedoch gleichwertige Positionen des Hörens darstellen, die unendliche Zwischenstufen erlauben.

Das Problem der Hörbarkeit bzw. der Nicht-Hörbarkeit von Musik ist so alt wie das Nachdenken über Musik selbst: der seit der Antike bis ins Mittelalter andauernde Streit über die Frage, ob Sphärenmusik akustisch zu vernehmen sei oder nicht; die im Spätmittelalter erfolgte Übersteigerung der *Ars nova* durch eine weitgehende Verfeinerung der rhythmischen Notation in der *Ars subtilior*; die mathematische Schönheit der Proportionskanons des 15. Jahrhunderts, die als solche nur auf dem Papier wahrzunehmen ist; die Zahlensymbolik Johann Sebastian Bachs; das nur Erahnbare romantischer Polyphonie, beispielsweise in Form der notierten, jedoch nicht mitzuspielenden »inneren Stimme« der *Humoreske* op. 20 von Robert Schumann, und schließlich die undurchhörbaren komplexen Strukturen der Musik des 20. Jahrhunderts. Auf Phasen der

musikalischen Komplizierung, welche den Anteil des Hörens verringerten, folgten in der Musikgeschichte immer wieder solche der Vereinfachung zugunsten einer alles umfassenden Hörbarkeit. Für das 20. Jahrhundert wären zwei zu nennen: der im zweiten Dezennium in der Schönbergschule vorherrschenden freien Atonalität stellte sich der Neoklassizismus der 20er und 30er Jahre entgegen, und auf das Fortschrittsdenken des ›Materialstand-Komponierens‹ reagierte die Bewegung der sog. ›Neuen Einfachheit‹ um 1975. An dem Wechselspiel von Komplizierung und Vereinfachung der musikalischen Sprache kann die Geltung dessen, was und wieviel an der Musik jeweils hörbar sein soll, abgelesen werden. Das Kriterium der Hörbarkeit unterliegt also wechselnden historischen Akzentuierungen, ebenso wie die Hörweisen von Musik selbst geschichtlichen Veränderungen unterworfen sind.¹

Die aus der Polemik des Klassizismus gegen die barocke und manieristische Kunst stammende Vorstellung, Musik müsse, um als solche überhaupt gelten zu können, restlos und ausschließlich hörend realisiert und verstanden werden, erscheint bis heute in den Köpfen nicht nur von Laien und musikalischen Analphabeten unausrottbar verwurzelt. Dabei führt vor allem der Hinweis auf überschüssige, nicht hörbare Intentionen moderner Komponisten zur ablehnenden Haltung. Offensichtlich genügt es nicht, darauf aufmerksam zu machen, daß das Kriterium der Hörbarkeit »kein Naturgesetz der Ästhetik, sondern ein Postulat von geschichtlich begrenzter Reichweite ist« (Dahlhaus 1970, 63). Denn schon ein Jahr später versuchte der berühmte Federhofer-Wellek-Test empirisch nachzuweisen, daß die Änderungsempfindlichkeit, die sich im Hörvergleich des Originalsatzes mit einer Version veränderter Tonhöhen zeigt, bei atonaler Musik viel geringer sei als bei tonaler Musik, »was zugleich die Zwölftontechnik illusorisch« mache (Federhofer/Wellek 1971, 273). Abgesehen von dem verqueren Vergleich und seiner abstrusen Folgerung, »der entscheidende Schritt zur heutigen Zufallsmusik [sei] von der Dodekaphonie vollzogen worden« (ebd., 276), zeigt der heftig umstrittene Test, daß das mißverständene Kriterium der Hörbarkeit hartnäckig zur Diskreditierung und Polemik gegen Neue Musik mißbraucht wurde und wird.

Um dem entgegenzuwirken oder vorzubeugen, sollte der Begriff der Hörbarkeit zunächst einer differenzierten Analyse unterzogen und dann genau definiert werden, was er eigentlich bedeutet und worauf er zielt. Hörbarkeit umfaßt zweierlei: Zum einen hat sie eine rein akustisch-physikalische Bedeutung. Die Entscheidung darüber, ob etwas gehört wird oder nicht, liegt zunächst entweder jenseits oder diesseits der Hörschwelle dynamisch wahrnehmbarer Schallwellen. Das Jenseits der Hörschwelle umfaßt das akustisch Nichtklingende, das jedoch entweder (z. B. einen Notentext oder eine musikalische Graphik) lesend oder frei assoziierend (z. B. bei komponierten Leerstellen) imaginiert werden kann. Diesseits der Hörschwelle meint das aus dem musikalischen Kontext konkret Heraus hörbare. Zwischen beiden Hörebene n existieren jedoch auch Zwischenwerte wie beispielsweise unhörbare Strukturen oder virtuelle Konstruktionen. Unhörbare Strukturen sind Erscheinungen, deren Existenz zwar nicht als solche wahrgenommen wird, ihre Abwesenheit jedoch empfindlich bemerkt würde (man denke nur an

1 Zum historischen Aspekt des Hörens siehe Bessler 1959; Lissa 1961; Borris 1962; Dömling 1974; Gratzner 1997.

Oktavverdopplungen im Orchestersatz oder an latent wirkende musikalische Ordnungssysteme). Aus »virtuellen Konstruktionen« (de la Motte-Haber 1994, 189) erschließt sich dagegen oftmals ein von der tatsächlich notierten Struktur abweichendes akustisches Ergebnis. In seinen *Atmosphères* benutzt Ligeti beispielsweise das psychologisch wirksame Gestaltgesetz der Nähe, um die in kurzer zeitlicher Abfolge notierten Stimmen im Ohr zur Quasi-Simultaneität verschmelzen zu lassen. Das Ohr fungiert dabei gleichsam als »Mischpult« (ebd. 182).

Zum anderen schließt Hörbarkeit neben der akustischen auch eine mentale Bedeutungsebene ein, die auf erkennendes Verstehen zielt. Gemäß der Goetheschen Maxime, »man hört doch nur, was man versteht«, unterscheidet sich das erkennende Hören vom bloßen Rezipieren durch einen kreativen Akt. Verstehen bedeutet aber nicht nur die Aktivierung bereits vorhandener »mentaler Repräsentationen« (Gruhn 2000, 196), bei denen »etwas als etwas« erkannt wird, sondern es schließt auch die Möglichkeit des Hinzulernens ein. »Wir hören«, kognitionspsychologisch gesprochen, »mit erlernten, daher wandelbaren Kategorien« (de la Motte-Haber 1985, 83). Das Hörbare ist also nicht der Musik wie selbstverständlich inbegriffen, es muß vielmehr erst aktiviert werden. Im Verstehen treffen wahrnehmendes Subjekt und Werkintention des Komponisten zusammen, vorausgesetzt der Hörer bewegt sich auf das Werk zu und versucht, seine Hörstruktur der Werkstruktur anzupassen.

Akustische und mentale Hörebene wirken im angemessenen Hören ineinander. Angemessenes Hören heißt, sowohl die physiologischen und psychologischen Funktionsweisen des Gehörs zu berücksichtigen, als auch geeignete Wahrnehmungskriterien für das zu hörende Werk zu finden. Versucht man beispielsweise, eine der 56 Stimmen des Tonhöhenkanons aus Ligetis *Atmosphères* herauszuhören, mißverstehet man diese Musik und leitet womöglich daraus ästhetische Fehlurteile ab. Angemessenes Hören würde demgegenüber bedeuten, sich dem mikropolyphonen, d. h. innerlich bewegten Klangstrom hinzugeben und dessen wechselnde Atmosphären zu erleben. Der Begriff der Hörbarkeit impliziert also einen Komplex verschiedener, ineinandergreifender Bedeutungsebenen, die vom Unhörbaren, jedoch Imaginierten über Virtuelles und spezifisch Faßbares bis hin zu erkennenden Verstehensprozessen reichen.

Im folgenden werden die Probleme der Hörbarkeit am Beispiel der Dodekaphonie konkretisiert und einige didaktische Überlegungen zur Gehörbildung angestellt. Die Frage, welche Bedeutung die Reihe (als sog. Grundgestalt) für das Hören dodekaphoner Musik hat, ist bislang in keiner Schrift zur Hörerziehung differenziert behandelt worden.² Entweder werden Zwölftonreihen als Übungsobjekte für einen gesteigerten Schwierigkeitsgrad im Intervallhören benutzt oder aber ihre Verwendung als Melodiediktat kurzerhand abgelehnt.³ Zwei Aspekte sind es, die für die Erörterung dodekaphoner Hörrelevanz eine entscheidende Rolle spielen: zum einen das Verhältnis von Technik und Ausdruck und zum anderen das Kriterium der Genauigkeit, die Frage also, ob ein Ton-für-Ton-Erkennen sinnvoll ist.

2 Eher wurde die Wahrnehmungsproblematik der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts thematisiert. Siehe dazu die Bemühungen Erhard Karkoschkas um das Hören elektronischer Musik (Karkoschka 1971 und Mosch 1997).

3 Beispielsweise bei Kaiser 1998, 128.

Technik und Ausdruck

Kein Komponist der *Zweiten Wiener Schule* versäumt es, auf den Vorrang der Ästhetik, des Expressiven seiner Musik vor dem System und der Technik hinzuweisen. Arnold Schönberg hat stets betont, daß es bei der Rezeption von Musik darauf ankomme, »was es *ist*« und nicht »wie es *gemacht* ist«; seine Werke seien »Zwölfton-Kompositionen, nicht *Zwölfton*-Kompositionen«⁴. Technik wird in den Hintergrund gerückt oder gar vor der Öffentlichkeit verborgen. Beim Anhören seiner Musik sollten nach Schönberg »die Theorien [...], die Zwölftonmethode« vergessen werden⁵, letztere sei »eine reine Familienangelegenheit«. Dem Verdecken der Reihentechnik entspricht die kompositorische Grundregel, daß das Reihenende nicht mit der musikalischen Phrasierung bzw. Zäsurierung zusammenfallen sollte, damit der musikalische Fortgang nicht mit der Mechanik der Reihe identifiziert werden kann.⁶

Die Gründe für die Bemühungen, die Technik in den Hintergrund zu rücken, sind apologetischer Natur. Schönberg und seine Anhänger waren zu ihrer Zeit massiv dem Vorwurf des kalten Konstruktivismus ausgesetzt, vor dem sie sich durch die Akzentuierung des Musikalisch-Expressiven schützen wollten. Aus den apologetischen Gründen kann jedoch nicht die Irrelevanz der Reihe für das Hören gefolgert werden. Heute wissen wir um den musikalischen Kunstwert der Meisterwerke jener Zeit und können uns vorurteilsloser wieder dem strukturellen Hören zuwenden, und zwar solchem Hören, das dem ästhetischen Zugang nicht entgegensteht, sondern ihn stützt und fördert.

Die Frage, ob und inwiefern eine im Hintergrund wirkende Kompositionstechnik wie die Reihenkombination für das Hören überhaupt zugänglich gemacht werden soll, ist prinzipiell nicht anders zu beantworten als in bezug auf tonale Musik: Versteht man unter Hörerziehung die Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit, dann gehört dazu auch die Hebung latenter musikalischer Strukturen und Ordnungen ins hörend-verstehende Bewußtsein. Die Reihe, die kein Thema, sondern vorgeformtes Tonmaterial ist, das als latente Ordnungskraft wirkt, kann in Analogie zur Harmonik tonaler Musik betrachtet werden. Funktionsharmonik als weitgehend determiniertes, im musikalischen Hintergrund wirkendes System teilt sich dem Hörer zunächst nur in ihren Konsequenzen mit. Der bloße Eindruck von Stimmigkeit, die gefühlte Struktur wird in dem Moment ins Bewußtsein gehoben, wenn man seine Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand richtet, was über das rein Sinnliche hinaus intellektuelle Anstrengung fordert.⁷ Für die Gehörbildungspraxis bedeutet dies, daß eine Reihe ebensowenig wie die Harmonik aus einem

4 Arnold Schönberg in einem Brief vom 27. Juli 1932 an Rudolf Kolisch.

5 Arnold Schönberg in einem Brief an Roger Sessions (Stein 1958, 234f.); vgl. auch Theodor W. Adornos Abhandlung über Anweisungen zum Hören neuer Musik, die sich hauptsächlich auf die Schönbergschule bezieht, wobei jedoch die Zwölftontechnik überhaupt keine Rolle spielt (Adorno 1970).

6 In diesem Sinne stellte Herbert Eimert in seinem Lehrbuch der Zwölftontechnik den Satz auf: »je weniger man die Zwölftontechnik ›merkt‹, um so besser für die Komposition« (Eimert 1952, 6).

7 Bezeichnenderweise wurde der harmonische Hintergrund tonaler Musik durch die Musiktheorie des 19. und 20. Jahrhunderts als dominierende Disziplin in den Vordergrund der Betrachtungen gerückt.

komplexen Satz herausgehört werden muß; vielmehr sollte dies behutsam erfolgen: Wie die Reduktion tonaler Musik auf ein rein harmonisches Akkordssubstrat, dessen musikalisch-reale Ausformung schrittweise erarbeitet werden kann, fungiert die Reihe als musikalische Essenz, die erst durch andere Parameter wie Rhythmus oder Oktavierung zu musikalischem Ausdruck gelangt. Aufgrund ihrer Analogie zur ebenfalls präformierten tonalen Harmonik kann die Reihe vor allem bei mehrstimmiger Ausarbeitung vor der eigentlichen Hörarbeit bekanntgegeben werden, da in beiden Fällen der Ausgangspunkt der wissende Hörer ist. Das Technische ist also in dodekaphoner Musik nicht mehr und nicht weniger als in tonaler Musik ein Moment des Hörbaren.

Genauigkeit

Hörbarkeit wird häufig fälschlicherweise mit Genauigkeit gleichgesetzt. Die Forderung, jede Note eines Werks müsse gehört werden können, gilt jedoch nicht uneingeschränkt für alle Musik. Genauigkeit kann sogar, wie oben am Beispiel der *Atmosphères* von Ligeti angedeutet wurde, inadäquat sein. Zu differenzieren ist daher in verschiedene Grade von Hörbarkeit. Für die dodekaphone Musik sind zwei entgegengesetzte Tendenzen zu beobachten, die unterschiedliche Hörweisen erfordern: Atomisierung und Gruppierung.

Voraussetzung für eine genaue Hörbarkeit der Reihentechnik in einem Werk sind die Transparenz des Satzes, die enge Bindung an das Reglement der Zwölftontechnik, die Verwendung von nur einer oder allenfalls zwei unterschiedlichen Reihengestalten gleichzeitig und die annähernde Deckungsgleichheit von Reihen- und Kompositionsstruktur. Sind eine oder mehrere Bedingungen nicht gegeben, so kippt die Atomisierung in Gruppierung der Parameter um. Der dann adäquate Hörbarkeitsgrad der ›Unengenauigkeit‹ darf jedoch nicht mit Hörvergrößerung verwechselt werden. Denn zum einen treten in komplexen Satzgebilden die einzelnen Parameter in eine dichtere Wechselbeziehung zueinander, die eine Trennung sinnlos erscheinen läßt, dagegen aber die Wahrnehmung auf das Ganze richtet. Zum anderen wird hier die klassische Parameterhierarchie vom Primat der Tonhöhe zugunsten der sonst peripheren Eigenschaften wie Intensität, Klangfarbe und Artikulation verschoben. Der melodische Nachvollzug der Reihe verliert seinen Sinn, wird sogar unmöglich gemacht.

Die Parameterverschiebung wird einerseits in dem von Schönberg geprägten Begriff der »Klangfarbenmelodie(en)« (Schönberg 1986, 504) evident. Andererseits hat Karlheinz Stockhausen in der von ihm so benannten Gruppenkomposition eine Möglichkeit gefunden, die punktuelle Atomisierung und Vereinzelung von Tönen in ein strukturiertes Ganzes zu integrieren. Durch die Gruppe, die Stockhausen als »eine bestimmte Anzahl von Tönen« definiert, »die durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind« (Stockhausen 1963, 63ff.), entsteht ein ›Gesamthörbild‹, das nicht ›das einzelne Intervall‹, sondern hörrelevantere Momente wie Bewegungsformen, Dichten, Geschwindigkeitsgrade, Klangformen, Lagenverteilung, Lautstärke und Dauer erleben läßt. Die gegenüber dem Punktualismus in den Vordergrund rückende sinnliche Wahrnehmung der Gruppenkomposition zeigt sich auch darin, daß Stockhausen seinen Text von 1955 als »Anleitung zum Hören« verfaßt, wie es im Untertitel heißt.

Rasch (♩ = ca. 192)

ff sf

3

5 p f p f p f

ff sf sf sf

8 p f (ohne ritardando!) 10 pp

3 ff 3 2

11 rit. tempo mp poco rit. sf pp

Beispiel 1: Arnold Schönberg, Suite für Klavier op. 25, Gigue

Stockhausen zeigt nicht nur an seinem *Klavierstück I* »dem Hörer einen der vielen möglichen Wege, wie man sich heutige Musik erhören kann«, sondern er demonstriert die Adäquatheit des Gruppenshörens auch an Anton Weberns *Variationen für Klavier* op. 27. In der Tat ist diese Hörmethode auf einen Großteil der Neuen Musik anwendbar. Als Methode schafft das Gruppenshören dort, wo Genauigkeit in Form präziser Reproduktion inadäquat ist, eine gleichwertige Alternative von Hörbarkeit.

Am Beginn der Gigue aus der *Suite für Klavier* op. 25 von Arnold Schönberg kann die Hörrelevanz der Reihe in unterschiedlichen Hörbarkeitsgraden nachvollzogen werden (Bsp. 1). Der erste Höreindruck des Chaotisch-Toccatenhaften weicht nach Bekanntgabe der zugrundeliegenden Reihe einer deutlichen, ja geradezu schematischen Ordnung. Denn die ersten vier Takte erfüllen sämtliche Voraussetzungen für einen sinnvollen Nachvollzug der Reihe: Es wird jeweils nur eine Reihenform simultan und sukzessiv verwendet, der Satz ist durchsichtig, und es gibt keine Reihenbrechung oder Permutation von Tönen. Das hörfälligste Merkmal ist jedoch die durch die Tonrepetition und das abgerissene Sforzato deutlich markierte Reihenabgrenzung, die durch den Taktstrich auch visuell bezeichnet wird. Schönberg verletzt dabei die Regel der Überlappung von Reihenende und komponiert Phrasenbeginn zugunsten einer geradezu ostentativen Hörbarkeit.

In fünf Schritten sei am ersten Takt angedeutet, wie die musikalische Ausformung der Reihe hörend erarbeitet werden kann (Bsp. 2). Zunächst wird die Reihe entweder als Ton-für-Ton-Diktat oder in bereits ausnotierter Form bekanntgegeben. Dann sind die übereinandergeschichteten Reihentöne zu kennzeichnen (hier durch Bögen). In einem weiteren Schritt werden die Oktavlagen durch Pfeile markiert und anschließend das bisher Erarbeitete notiert. Danach erfolgt die Rhythmisierung der Reihe, die – in erstaunlicher Abweichung von der vorgegebenen Taktart – ein an Bartók erinnerndes 8/8-Metrum in der ungewöhnlichen Aufteilung 3+2+2+1 artikuliert. Schließlich ist das musikalische Ergebnis in sinnvoller, spielpraktischer Partituranordnung zu notieren. Bei langsameren Stücken kann die Reihe während des Vorspiels des Originals nachvollzo-

Rasch (♩ = ca. 192)

Beispiel 2: Arnold Schönberg, *Suite für Klavier* op. 25, Gigue, hörende Erarbeitung der Reihe in fünf Schritten

gen werden, und zwar zunächst singend (die Zweiklänge entweder in doppeltem Tempo oder auf zwei Personen verteilt), dann innerlich hörend. Dabei wird die Dialektik von reihenmäßiger Bindung und musikalisch gestalteter Freiheit unmittelbar einsichtig. Und vielleicht ist die Reihe unter wahrnehmungsästhetischem Gesichtspunkt jener »inneren Stimme« ähnlich, die Robert Schumann im polyphon-verschlungenen Satz seiner *Humoreske* op. 20 nur visuell andeutete.

In den Takten 5–9 ist mit Ausnahme der deutlich artikulierten Trennung der Reihenabläufe keine der Voraussetzungen erfüllt, um ein sinnvolles Reihenhören zu ermöglichen. Der sich verdichtende, die Reihentechnik sehr frei anwendende Abschnitt erfordert einen anderen Grad von Hörbarkeit als die vorangegangenen Takte: Seine Komplexität lenkt das Hören vom Detail auf das Ganze. Die klar voneinander abgegrenzten, in Rhythmik, Dynamik und Satzart identischen Takte lassen ein Gruppenshören angemessen erscheinen, wie es von Stockhausen an seinem *Klavierstück I* und an den Webern-Variationen exemplifiziert wurde. Die fünf Gruppen unterscheiden sich hörbar vor allem in ihrer tendenziellen Bewegungsrichtung und in ihrer Lage. Die Gliederung des Gruppenverbandes in 2+3 Takte ergibt sich durch die zweimalige Auseinanderbewegung der beiden Hände in T. 5 und 6 einerseits und durch das Zusammenlaufen der Takte 7–9 andererseits. Der neunte Takt führt als auskomponiertes Ritardando der linken Hand zu einem Abschnitt, der an den Anfang erinnert. Trotz derselben, an sich transparenten Satzweise klingt dieser Teil aufgrund seiner extrem tiefen Lage im Pianissimo wie ein entferntes, dumpf-grübelndes Echo des Beginns. Selbst in diesem wieder streng reihentechnisch konzipierten Teil übertönt die sinnliche Wirkung die Konstruktion.

Ungeachtet ihrer wahrnehmungsästhetisch effektvollen Außenseite, die im übrigen auch ohne jegliches erkennendes Verstehen wirksam ist, bleibt die Reihe weiterhin für den wissenden Hörer spürbar. Und zwar nicht Ton für Ton, sondern in der Physiognomie ihrer erstmaligen musikalischen Ausgestaltung, die sich für das Folgende auswirkt: in der Motivik der entwickelnden Variation, in der sukzessiven wie simultanen Intervallstruktur und im Bewegungsgestus. Die Reihe wird also in solchen komplexen Teilen nicht hörirrelevant, sondern sie erscheint in einem mittleren Hörbarkeitsgrad zwischen bewußtem, präzisierendem Erkennen und bloß gefühlter Struktur.

Folgende Schlüsse lassen sich aus dem Gesagten ziehen: Erstens bedeutet angemessenes Hören, zwischen verschiedenen Graden von Hörbarkeit zu differenzieren und diese adäquat anzuwenden. Ziel der Hörerziehung ist es demnach, den Hörer nicht nur in unterschiedlich abgestuften Aufgabenstellungen an das Werk heranzuführen, sondern ihm die Fähigkeit zu vermitteln, eigenständig den Grad der Hörbarkeit zu bestimmen, um dabei ein angemessenes Hören selbst zu finden. Zweitens bringen die Bemühungen um Hörbarkeit Neuer Musik unschätzbare Vorteile mit sich: Gegenüber dem Hörautomatismus und der Selbstverständlichkeit tonaler Musik ist der Hörer der Musik des 20. Jahrhunderts zu erhöhter Aufmerksamkeit angehalten; das nicht leicht Durchhörbare Neuer Musik schützt vor Abnutzung und Ausbeutung; die Erfahrungen an Neuer Musik lassen Alte Musik neu erleben; schließlich birgt das Hören Neuer Musik eine Chance auf Erneuerung des Menschen selbst. Aus alten Gewohnheiten ausbrechen, sich selbst relativieren, verändern, das Andere, Fremde verstehen, akzeptieren oder gar lieben lernen, dazu kann die Beschäftigung mit Neuer Musik anregen. Ungeachtet aller pessimistischen

Prognosen in bezug auf die Anerkennung Neuer Musik: Der Traum vom ›Neuen Menschen‹, wie er aus dem Geist des Expressionismus hervorging und als Freiheitsidee in die frühe Atonalität eindrang, darf nicht ausgeträumt sein.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1970, Bd. 15, 189–248.
- Besseler, Heinrich: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959.
- Borris, Siegfried (Hg.): *Der Wandel des musikalischen Hörens*, Berlin 1962 (=Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 3).
- Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (=Musikpädagogik. Forschung und Lehre, Bd. 8).
- Dömling, Wolfgang: »Die kranken Ohren Beethovens oder gibt es eine Geschichte des musikalischen Hörens?«, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 1, 1974, 181–194.
- Eimert, Herbert: *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1952.
- Federhofer, Helmut und Albert Wellek: »Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich«, in: *Die Musikforschung* 24 (1971), 260–276.
- Gratzer, Wolfgang (Hg.): *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Laaber 1997 (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, Bd. 7).
- Gruhn, Wilfried: »Hören und Verstehen«, in: *Kompendium der Musikpädagogik*, hg. von Siegmund Helms, Reinhold Schneider und Rudolf Weber, ²Kassel 2000, 196–220.
- Kaiser, Ulrich: *Gehörbildung: Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen*, Kassel 1998 (=Bärenreiter Studienbücher Musik 10).
- Karkoschka, Erhard: »Eine Hörpartitur elektronischer Musik«, *Melos* 38 (1971), 468–475.
- la Motte-Haber, Helga de: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1985.
- Dies.: »Der implizite Hörer«, in: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf*, hg. von Gernot Gruber und Siegfried Mauser, Laaber 1994, 179–190.
- Lissa, Zofia: »Zur historischen Veränderlichkeit der musikalischen Apperzeption«, in: *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig 1961, S. 475–488.
- Mosch, Ulrich: »Wahrnehmungsweisen serieller Musik«, in: *Musiktheorie* 12 (1997), 61–70.
- Schönberg, Arnold: »Schulung des Ohrs durch Komponieren«, in: *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt 1992.
- Ders.: *Harmonielehre*, Wien 1986.
- Stein, Erwin (Hg.): *Arnold Schönberg, Ausgewählte Briefe*, Mainz 1958.
- Stockhausen, Karlheinz: »Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören), Dezember 1955«, in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln 1963, 63–74.

»Winkelschiefe Satzkunst«

Zu einigen Quint- und Oktavparallelen im Werk Gustav Mahlers

Sebastian Sprenger

In den Liedern und Symphonien Gustav Mahlers begegnen offene Quint- und Oktavparallelen zu häufig, als daß sie als marginale Erscheinungen anzusprechen wären. Der vorliegende Aufsatz skizziert eine Typologie der kompositorischen Kontexte, in die diese nach herkömmlichem Verständnis fehlerhaften Fortschreitungen eingebettet sind. Dies führt zu einer Polarisierung: Auf der einen Seite finden sich Satztechniken, die zum tradierten Tonsatz gleichsam a priori querstehen (etwa Parallelverschiebung grundstelliger Dreiklänge oder heterophone Bildungen) und sich somit am besten aus ihrer Eigengesetzlichkeit beschreiben lassen; dem stehen traditionsnähere Strukturen (choralartige oder kontrapunktische Passagen) gegenüber, innerhalb derer den genannten Parallelen eher eine Funktion als – wie auch immer motivierte – Abweichung, als Negation einer Norm zukommt. Es ergibt sich die eigentümliche Ambivalenz, daß möglicherweise gerade der von Mahler selbst beklagte Mangel an kontrapunktischer Routine die Voraussetzung für satztechnische Optionen bot, die sich aus heutiger Sicht durchaus modern, zumindest charakteristisch für Mahlers Personalstil, ausnehmen.

In ihren *Erinnerungen an Gustav Mahler* berichtet Natalie Bauer-Lechner unter dem Eintrag des 21. Oktobers 1901 folgende Begebenheit:

Mahler, der nach dem heißen Tagewerk um 10 Uhr von einer Probe heimkam, arbeitete nach dem Abendmahl, wie er pflegte, an der Korrektur seiner Vierten, wobei er unversehens auf eine falsche Fortschreitung stieß. Er war empört, daß ihm das passiert sei. »Die hat mich durch ihre Ordinärheit bei jedem Hören schon gestört, ohne daß ich doch drauf gekommen wäre. Wenn einem so etwas in die Partitur kommt, ist es, wie wenn jemand von hohem Adel in seinem Stammbaum plötzlich einen – Sauhirten entdeckte« (Bauer-Lechner 1984, 199).

Bauer-Lechner fährt fort:

Er [Mahler] und Walter¹ sprachen davon, wie häufig solche verdeckten Oktaven bei anderen Meistern sich fänden: bei Bach, Schumann usw. »Nur bei Beethoven«, sagte Mahler, »bin ich nie darauf gekommen. Diese haben aber die Entschuldigung, daß sie eine große Menge geschrieben haben. Wenn man aber alle Jahre nur ein Werk vollbringt, darf das nicht geschehen!« (ebd.)

1 Gemeint ist der Dirigent und langjährige Freund Mahlers Bruno Walter.

Wer mit dem Werk Gustav Mahlers einigermaßen vertraut ist, für den enthält dieser Bericht – will man ihm Glauben schenken – Erstaunliches: Mahler reagiert empört auf die Entdeckung einer verdeckten Oktavparallele, einer im strengen Satz vergleichsweise harmlosen Sünde, in einer eigenen Partitur. Wollte man jedoch Mahlers Partitur auf Verstöße gegen den strengen Satz hin durchforsten, so stieße man nicht selten auf weit Gravierenderes: offene Quintparallelen in großer Zahl, seltener sogar offene Oktavparallelen, die sich nicht auf die konsequente Oktavierung eines Instrumentalparts durch einen zweiten (etwa der Violoncellostimme durch die Partie der Kontrabässe) zurückführen lassen. Sollte man all diese Stellen nur als satztechnische Flüchtigkeitsfehler bewerten, die Mahler bei »gründlicherer« Arbeit vermieden hätte?

Gut hundert Jahre später, da so unterschiedliche Komponisten wie Claude Debussy – immerhin ein Zeitgenosse Mahlers – oder Carl Orff längst offene Quint- und Oktavparallelen im Rahmen ausgedehnter Mixturbildungen als stilbildende Gestaltungsmittel erkannt und weidlich ausgenutzt haben, ist man wohl eher geneigt, derlei Regelwidrigkeiten einen eigenen »Reiz« zuzugestehen, vielleicht sogar in ihnen ein konstitutives Element für Mahlers Satztechnik zu sehen. So schreibt etwa Claus-Steffen Mahnkopf in seinem Aufsatz *Mahlers Gnosis*: »Mahlers »unorthodoxe«, ja winkelschiefe Satzkunst ist nicht einmal in Ansätzen untersucht; allein über die virtuose Handhabung von Quintparallelen oder die Sphäre neapolitanischer Phänomene ließen sich umfangreiche Spezialstudien anfertigen« (Mahnkopf 1996, 36f.). In der vorliegenden Arbeit, wahrhaftig keiner *umfangreichen Spezialstudie*, möchte ich immerhin den Versuch machen, darzustellen, innerhalb welcher kompositorischer Texturen Mahler offene Quint- und Oktavparallelen einsetzt, wobei ich, zu des Lesers und meiner eigenen Bequemlichkeit, auf die Präzisierung »offen« im weiteren Verlauf des Textes verzichte – wo von Quint- resp. Oktavparallelen die Rede ist, sind damit also stets »offene« gemeint. Eine Darstellung verdeckter Parallelen geriete wohl gänzlich ins Uferlose; aber auch innerhalb der Grenzen meines Themas beanspruche ich keine Vollständigkeit der von mir skizzierten Systematik, erst recht nicht der zitierten Passagen aus Mahlers Partituren.

Integriert in eine Parallelverschiebung grundstelliger Dreiklänge begegnen Quintparallelen in Mahlers frühem Lied *Ablösung im Sommer* (Bsp. 1 und 2). Diese Wunderhorn-Vertonung bildet bekanntlich den Ausgangspunkt für das Scherzo der 3. Symphonie und wird dort zu Beginn nahezu vollständig – bis auf die letzten fünf Takte – zitiert. Das Prinzip der in Stufen fallenden Dreiklangsbewegung findet sich wieder in dem späteren Wunderhorn-Lied *Lob des hohen Verstandes* (Bsp. 3). Auch der Klaviersatz weist hier auffällige Ähnlichkeit auf (Austerzung und Spiel mit den oberen Wechselnoten in der rechten Hand wie in Bsp. 1; Oktavsprünge im Baß wie in Bsp. 1 und 2). In den folgenden beiden Beispielen (Bsp. 4 und 5) aus der 4. Symphonie ist der Klangwert der reinen Quinte besonders hervorgehoben. Die Terz als Füllton ist hier jeweils einer anderen kontrapunktischen Schicht des Satzes zugeordnet (in Bsp. 4 erscheint sie integriert in die Sechzehntelgirlanden der hohen Holzbläser und Streicher, in Bsp. 5 in die – durch Glissandi überbrückten – Dezimensprünge der Violoncelli). Interessant an Bsp. 5 ist zudem das Alternieren von reinen Quintklängen ohne Terzauffüllung (T. 41 und 43) mit vollständigen Dreiklängen (T. 42 und 44) sowie der durch die unterschiedliche Instrumentierung (T. 41 und 43: Violen und Violoncelli pizz.; T. 42 und 44: II. Violinen und Violen mit dem Bo-

an ei-ner grü-nen Wei-den! Wei-den! Wei-den! Ku-kuk ist todt!

Beispiel 1: Gustav Mahler: *Ablösung im Sommer* (Fassung für tiefe Stimme), T. 6–10

Ku-kuk! Wer soll uns denn den Som-mer lang die Zeit und Weil ver-trei-ben?

Beispiel 2: Gustav Mahler: *Ablösung im Sommer* (Fassung für tiefe Stimme), T. 27–31

Dem E-sel g'fiel's, er sprach nur: "Wart! Wart!"

Beispiel 3: Gustav Mahler: *Lob des hohen Verstandes* (Fassung für tiefe Stimme), T. 94–96

VI. Fl., Ob. Fl., Va.
Fg., Hr., Vc. Fl., E.H., Kl. VI. II, Va., Vc.

Beispiel 4: Gustav Mahler: 4. Symphonie, IV. Satz T. 45–47

VI. II arco battendo coll'arco arco battendo coll'arco

Va. pizz. pizz. battendo coll'arco battendo coll'arco

Vc. pizz. arco pizz. arco

Beispiel 5: Gustav Mahler: 4. Symphonie, IV. Satz T. 41–44

gen geschlagen in durchgehenden Achteln) erzeugte ›Stereo‹-Effekt. Die eigenartige Mischung aus kindlich-verspielter Naivität und unverhohlener Brutalität (»Sanct Lucas den Ochsen tāt schlachten / ohn' einig's Bedenken und Achten«), die der Text – wiederum ein Gedicht aus *Des Knaben Wunderhorn* – beschreibt, findet eine sinnvolle Entsprechung in

Kl.

Fl., Tr.

Vl.

Pk., Vc., Kb.

Ob.

Fl.

Beispiel 6: Gustav Mahler: 6. Symphonie, II. Satz (Scherzo), T. 419–426

Beispiel 7: Gustav Mahler: 9. Symphonie, II. Satz (Rondo-Burleske), T. 21–22

der zugleich infantilen und rohen Satztechnik (wobei nicht eigens betont werden muß, daß eben dieses ›Rohe‹ und ›Infantile‹ mit großer Raffinesse in Szene gesetzt ist).

Im späteren Werk Mahlers, also etwa ab der Gruppe der mittleren Symphonien (5–7), treten derlei elementare Klangwirkungen eher in den Hintergrund. Gleichwohl lassen sich die nachfolgenden Takte aus dem Scherzo der 6. Symphonie (Bsp. 6) durchaus als Nachhall der oben beschriebenen Dreiklangsverschiebungen deuten, nun allerdings verschränkt mit der Abdunklung des Durdreiklangles zum gleichnamigen Molldreiklang, der in diesem Werk eine auffällige Rolle zugewiesen ist. Nebenbei bemerkt zeigt das harmonische Geschehen in Bsp. 6, verglichen mit dem der ersten vier Notenbeispiele, eine leichte Verschiebung von diatonischen zu distanziellen Tonordnungen: In den früheren Beispielen wird die Aufeinanderfolge von Dur- und Molldreiklängen durch den Tonvorrat der jeweiligen Tonart geregelt, sie – und damit auch der Wechsel von Halb- und Ganztonschritten in den einzelnen Stimmen – gehorcht keiner immanenten Logik. In Bsp. 6 hingegen stehen die ganztönig fallenden Außenstimmen der halbtönig fallenden Mittelstimme gegenüber – freilich auch hier nur eine höchst temporäre Logik, die sogleich wieder verlassen wird. Als vorbeihuschende Reminiszenz an die zitierten Passagen aus der 4. Symphonie erscheinen die folgenden anderthalb Takte aus der *Rondo-Burleske* der 9. Symphonie (Bsp. 7) mit ihren fallenden, gleichsam ›nackten‹ Quinten in den Violoncello und Violoncelli. Die übrigen Stimmen machen jedoch – wie übrigens auch schon bei Bsp. 6 – deutlich, daß der musikalische Satz, trotz vereinzelter Mixturbildungen, viel konsequenter von kontrapunktischem Denken bestimmt ist.

Das folgende Beispiel (Bsp. 8) aus *Es sungen drei Engel einen süßen Gesang*² mag überleiten zu einem zweiten Typus musikalischer Texturen, der sich – zugegebenermaßen etwas pauschal – unter dem Stichwort ›Choral-Idiom‹ zusammenfassen läßt. So un-

2 Diese Wunderhorn-Vertonung findet sich in leicht erweiterter Form im fünften Satz der 3. Symphonie wieder, ähnlich wie *Urlicht* in der 2. Symphonie. *Das himmlische Leben*, welches das Finale der 4. Symphonie bildet, wurde von Mahler nicht in die Sammlung der *14 Lieder aus Des Knaben Wunderhorn* aufgenommen.

Beispiel 8: Gustav Mahler: *Es sangen drei Engel einen süßen Gesang* (Fassung für tiefe Stimme), T. 58–61

willkürlich sich die Choral-Assoziation häufig einstellt, so mühsam erscheint der Versuch, satztechnisch konkret zu benennen, was nun im jeweils einzelnen Fall ausschlaggebend für die Zuordnung zu diesem Typus ist: Ist es der homophone (homorhythmische) Satz? Eine diatonische Oberstimmenmelodie? Eine an die Zeilenform angelehnte musikalische Syntax? Sind es gar vergleichsweise ›äußerliche‹ Kriterien wie ein getragenes Tempo oder die Instrumentierung (Blechbläser-Satz)? – Im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit ist eine stringente, eindeutige Definition des Phänomens ›Choral-Idiom‹ nicht erstrebt. Gemeinsames Moment der nachfolgenden Beispiele ist in der Tat eine weitgehend gleiche Rhythmisierung der Einzelstimmen sowie ein figurationsarmer bis -freier Satz. Zurück zu Bsp. 8: Eine solch unverschleierte Anwendung des Mixturprinzips über sieben Akkorde hinweg stellt in Mahlers Schaffen einen Extremfall dar (zusammen mit den in Bsp. 2 zitierten Takten aus *Ablösung im Sommer*, die gleichfalls ihren Weg in die 3. Symphonie gefunden haben) – unweigerlich fühlt man sich erinnert an eine Passage aus Thomas Manns *Doktor Faustus*, nämlich den Bericht über einen Vortrag Wendell Kretzschmars (Adrian Leverkühns musikalischem Mentor) über »Das Elementare in der Musik« oder »Die Musik und das Elementare« oder »Die musikalischen Elemente« oder noch etwas anders« (Mann 1990, 87). Dort heißt es vom Vortragenden: »Und er gedachte Anton Bruckners, der es geliebt habe, sich an der Orgel oder am Klavier durch das ein-

Beispiel 9: Gustav Mahler: 3. Symphonie, IV. Satz, T. 14–17

fache Aneinanderreihen von Dreiklängen zu erquicken. ›Gibt es denn etwas Innigeres, Herrlicheres‹, habe er gerufen, ›als eine solche Folge bloßer Dreiklänge? Ist es nicht wie ein reinigendes Seelenbad?‹« (ebd., 88) Alle Oberstimmen gehen hier in Dreiklangsmixturen zum Baß parallel, wobei die Melodiestimme von der anfänglichen Dezimenmixture beim Übergang zu T. 59 in die Oktavmixture springt. In einer derartigen Passage sind die traditionellen Stimmführungsregeln gänzlich außer Kraft gesetzt, was in dieser Kon-

Musical score for Example 10, showing staves for Hr. 3,5,7, 2,4,6, and VI. II. The score is in 4/4 time and features complex chordal textures with overlapping parts.

Beispiel 10: Gustav Mahler: 6. Symphonie, I. Satz, T. 210–213

Musical score for Example 11, showing staves for Fl. 1, 2, Fl. 3, 4, Kl. 1, 2, and Fg. I. The score is in 4/4 time and features complex chordal textures with overlapping parts.

Beispiel 11: Gustav Mahler: 8. Symphonie, II. Satz, T. 147–154



Beispiel 12: Gustav Mahler: *Es sungen drei Engel einen süßen Gesang* (Fassung für tiefe Stimme), T. 1–3



Beispiel 13: Erster ›Korrekturvorschlag‹ zum zweiten Takt von Bsp. 12

sequenz, wie gesagt, bei Mahler sehr selten zu beobachten ist. Häufiger innerhalb des Choral-Idioms begegnen einzelne satztechnische ›Flecken‹, punktuelle Verstöße gegen die tradierten Regeln. Dies geschieht entweder in der Form, daß ein kompletter Akkord aufwärts oder abwärts transponiert wird (meist um ein Sekundintervall; [Bsp. 9–11], T. 151 auf T. 152) – mit daraus resultierenden Quint- und Oktavparallelen – oder in einer Mischung ›korrekter‹ und ›verbotener‹ Fortschreitungen (Bsp. 11, T. 152: Hier wird nur das Quintfundament der beiden Stimmen verschoben).³

Ein extremes Beispiel an Verballhornung tonsetzerischen Handwerks findet sich schließlich gleich zu Beginn des schon zitierten *Es sungen drei Engel einen süßen Gesang*. Innerhalb eines ansonsten durchaus konventionell gehaltenen vierstimmigen Satzes verdoppelt im zweiten Takt die Unterstimme der rechten Hand drei Töne der Oberstimme in der Unteroktave (Bsp. 12). Zudem ergeben sich Oktaven zum Baß beim Übergang zum vierten Achtel. Erstaunlich sind diese Parallelen insofern, als sie einerseits weder direkt beim Hören auffallen – somit schwerlich als bewußt intendierter klanglicher ›Effekt‹ gedeutet werden können –, andererseits ebensowenig als ›Resultat‹ einer akkordischen Parallelverschiebung verständlich sind. Ohne Schwierigkeiten, d. h. vor allem ohne Eingriffe in die harmonische Substanz, ließe sich diese Stelle im traditionellen Sinne ›berichtigen‹ (Bsp. 13). Nähme man an der klanglichen ›Dünnheit‹ des vierten Achtels – bedingt durch die momentane Dreistimmigkeit sowie den kahlen Quart-Quint-Klang – Anstoß, wären auch Sextparallelen zwischen den Außenstimmen der rechten Hand denkbar (Bsp. 14). Interessant wäre es, experimentell zu erfahren, ob derartige Abwandlungen, die für die meisten HörerInnen auf bewußter Ebene sicher unbemerkt blieben, unterschwellig doch einen veränderten Höreindruck oder Charakter der besagten Passage mit sich brächten. Durch die Oktavparallelen erhält der melodische Aufschwung im zweiten

3 Genaugenommen erzeugt natürlich auch die Parallelverschiebung grundstelliger Dreiklänge nicht nur verbotene Fortschreitungen, sondern – je nach Lage – ›legitime‹ Terz- (resp. Dezimen-) oder Sextparallelen.



Beispiel 14: Zweiter ›Korrekturvorschlag‹
zum zweiten Takt von Bsp. 12

Beispiel 15: Gustav Mahler: *Um schlimme Kinder artig zu machen* (Fassung für tiefe Stimme), T. 13/19

Takt – nach der Stagnation im ersten – jedenfalls etwas ›Forciertes‹, ›Angestregtes‹, letztlich eine Intensität, die den beiden ›Korrekturvorschlägen‹ – zumindest in meiner subjektiven Wahrnehmung – fehlt.

Ein weiterer Typus von Parallelen ergibt sich aus quasi zufälligen Koinzidenzen einer frei geführten Stimme und einer Ostinato-Figur in einer zweiten Stimme. Meist handelt es sich bei derlei Ostinati – wie in Bsp. 15, Bsp. 17 und Bsp. 19 – um I-V-Pendel. Die traditionelle Begründung für das Verbot von Oktav- und Quintparallelen – der Verlust der Selbständigkeit der einzelnen Stimmen – erscheint dabei wie auf den Kopf gestellt: Gerade weil die einzelnen Stimmen oder Schichten, vom gemeinsamen harmonischen Bezugsrahmen abgesehen, völlig selbständig, ja untereinander geradezu beziehungslos verlaufen, sind parallele Fortschreitungen (meist handelt es sich hier um Oktavparallelen) zwischen ihnen möglich, ohne in diesem Kontext besonders aufzufallen: Sie geschehen einfach (Bsp. 15). Ob man die sequenzierten Sekundpendel der Mittelstimmen (Bsp. 16) als Ostinato-Figur deuten soll, bleibt fraglich; mit gleichem Recht ließe sich hier von einer leicht ornamentierten doppelten Mixtur zur Oberstimme sprechen. Oktavparallelen ergeben sich (Bsp. 17) nicht nur im Verhältnis der am Kanon beteiligten Stimmen bzw. des Oboen-Kontrapunktes zum I-V-Ostinato der Pauken und tiefen Streicher. Sie lassen sich auch zwischen der Oboen- und den Kanonstimmen finden. Hier dürfte es vor allem das charakteristische Timbre der Oboe sein, das sich vom sonstigen Klanggeschehen deutlich abhebt, welches einer Verschmelzung der unterschiedlichen Schichten entgegenwirkt.

Eine diminuierte Variation zu Bsp. 16 läßt sich mit (sehr) viel Phantasie im Beginn der 4. Symphonie (Bsp. 18) erblicken: Im zweiten Takt ergeben sich aus der Kombination des Obersekundpendels der dritten und vierten Flöte mit der sich langsam abwärts schlängelnden Sechzehntel-Linie der ersten beiden Klarinetten Oktavparallelen. Dies geschieht freilich in einer Geschwindigkeit, die den Nachvollzug beim Hören, wenn man nicht ohnehin darum weiß, nahezu unmöglich macht. Ein reizvolles Beispiel von Gegenquintparallelen zwischen

Jetzt will ich auf den Kirch - hof geh'n, will su - chen

Beispiel 16: Gustav Mahler: *Nicht wiedersehen!* (Fassung für tiefe Stimme), T. 41–42

Fl. 1-4
E.H, Kl., Fg., Vl. 1 (pizz.)
Ob.
Pk., Vc., Kb.

Beispiel 17: Gustav Mahler: 1. Symphonie, III. Satz, T. 29–32

Fl. 1,2
Fl. 3,4 (a2)
Kl. 1,2 (a2)

Beispiel 18: Gustav Mahler: 4. Symphonie, I. Satz, T. 1–3

Singstimme und linker Hand des Klavierparts (wiederum im I-V-Pendel) findet sich in *Wo die schönen Trompeten blasen* (Bsp. 19). Die Linie der Gesangspartie wird in der Begleitung gleichsam aufgeteilt unter den zwei – vereinzelt drei – Stimmen der rechten Hand.

Mein Ei - gen sollst du wer - den ge - wiß, wie's kei - ne

Beispiel 19: Gustav Mahler: *Wo die schönen Trompeten blasen* (Fassung für tiefe Stimme), T. 145–150

Ein weiterer Satztypus, der die Bildung von Oktav- (und Einklangs-)Parallelen naturgemäß außerordentlich begünstigt, läßt sich unter dem – in der musikwissenschaftlichen Literatur allerdings umstrittenen und nicht einheitlich definierten – Terminus ›Heterophonie‹⁴ subsumieren. Gemeinhin wird damit eine Satzstruktur zwischen Einstimmigkeit und ›echter‹ Mehrstimmigkeit bezeichnet: Ein Instrument, eine Stimme umschreibt oder ornamentiert die Melodieführung eines/einer zweiten, bzw. beide umspielen auf je eigene Weise einen gemeinsamen ›Melodiekern‹. In diesem Sinne wird der Heterophoniebegriff meist zur Charakterisierung verschiedener fernöstlicher Musizierpraktiken gebraucht. In der westlichen Kunstmusik ist dieser Satztypus bis zum 19. Jahrhundert selten anzutreffen; Pierre Boulez weist in seiner Schrift *Musikdenken heute* (Boulez 1963, 103) auf ein Beispiel aus dem Variationssatz aus Beethovens 9. Symphonie hin (Bsp. 20).

Ob und in welchem Maße Mahler bei der Komposition des *Lieds von der Erde* auf eigene Höreindrücke fernöstlicher und speziell chinesischer Musik zurückgreifen konnte, ist nicht eindeutig belegt; Constantin Floros vermutet die eigentliche Inspirationsquelle für Mahlers musikalische Chinoiserien in Giacomo Puccinis Oper *Madame Butterfly* (Floros 1985, 244). Interessant ist jedoch, daß heterophone Strukturen schon in den *Kindertotenliedern* häufig auftreten (Bsp. 21 und 22).⁵ Prinzipiell ähnlich angelegt ist die folgende Passage aus dem *Abschied*, dem sechsten und letzten Satz des *Lieds von der Erde* (Bsp. 23). Die Kunst der kleinsten Abweichung scheint hier jedoch beinahe noch

- 4 Platon, auf dessen *Nomoi* der Begriff zurückgeht, rät ausdrücklich davon ab, junge Menschen mit dieser Form von Mehrstimmigkeit zu konfrontieren: »Mit Abweichungen aber und Variationen, in der Art, daß die begleitenden Töne der Leier sich nicht genau an die von dem Dichterkomponisten festgestellte Melodie halten, sowie mit jeder Gegensätzlichkeit von Stimme und Begleitung in Bezug auf die Zahl der Töne oder auf ihre langsamere oder schnellere Abfolge, oder auf ihre Höhe und Tiefe, und ebenso mit jeder selbständigen rhythmischen Variation der Begleitung durch die Töne der Leier – mit alledem müssen Unerwachsene verschont bleiben, die binnen drei Jahren in aller Eile die Elemente der Musik sich aneignen sollen. Denn das Gegensätzliche wirkt durch gegenseitige Störung nur hemmend auf den Unterricht ein, während man der Jugend die Wege zum Lernen möglichst ebnen muß« (Platon 1988, 299). – Man kann den Lehrplänen der deutschen Musikhochschulen attestieren, daß sie Platons Ermahnung weitgehend beherzigen.
- 5 Adorno spricht in diesem Zusammenhang vom »unscharfen Unisono«, in welchem er ein »improvisatorisches Korrektiv der allzu ausgefegten Kunstlieder« sieht (Adorno 1971, 292).

Fl. I

VI. I

Beispiel 20: L. v. Beethoven: 9. Symphonie, III. Satz, T. 99–102

Ob.

Ges.

dort hin, - dort - hin, von wan - nen al - le Strah - len stam - men.

Beispiel 21: Gustav Mahler: *Kindertotenlieder*, II: *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen*, T. 31–36

Ges.

In die - sem Wet - ter, in die - sem Saus, in die - sem Braus, sie

VI. I

Beispiel 22: Gustav Mahler: *Kindertotenlieder*, V: *In diesem Wetter, in diesem Braus*, T. 100–106

weiter getrieben, so daß, trotz weitgehend identischen Melodieverlaufs zwischen Singstimme und dem Part der Violoncelli, beide Stimmen nur an zwei Punkten unmittelbar in ihrer Tonbewegung konvergieren, also tatsächlich Oktav- bzw. (wenn der Gesangs-part von einem Bariton ausgeführt wird) Einklangsparellen entstehen (Wechsel von T. 250 auf T. 251 und von diesem zu T. 252).

mit mei - ner Lau - - te auf We - gen,
die von wei - chem Gra - - - se schwel - len.

Beispiel 23: Gustav Mahler: *Das Lied von der Erde*, VI. Satz: *Der Abschied*, T. 243–256

VI. I, II
T.
Freun - de, schön ge - klei det, trin - ken, plau - dern, man - che schrei ben Ver - se nie - der.
Vc.

Beispiel 24: Gustav Mahler: *Das Lied von der Erde*, III. Satz: *Von der Jugend*, T. 41–47

Die beiden folgenden Beispiele spielen hingegen eher mit dem Wechsel von Gabelung und Zusammenführung mehrerer Stimmen auf sehr engem Raum. Geradezu didaktisch klar vollzieht sich in Bsp. 24 im zweitaktigen Rhythmus eine Entwicklung vom reinen Unisono über die Heterophonie (Simultanvariation) zur ›echten‹ Polyphonie. Ständig neue Stimmkopplungen finden sich in Bsp. 25: Die durch die unterschiedlichen Mischungen bedingten Klangfarben sind einerseits in stetigem Wechsel begriffen, andererseits verhindert die weitgehende Kontinuität der einzelnen Parteien eine Zersplitterung des Klangbildes in beziehungslose Einzelpartikel.⁶ Die vorübergehende Oktavierung der

6 Auffällig ist die Parallele von Mahlers Konzeption zu Richard Wagners orchesterlicher ›Netztechnik‹, die Diether de la Motte in *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch* eher skizziert als ausführlich darstellt. So schreibt de la Motte etwa zu einer Passage aus den *Meistersingern von Nürnberg*: »Ständig gehen mehrere Stimmen einen oder mehrere Schritte gemeinsam, trennen sich, um sich mit anderen

1., 2., S. Pa - - - - - tri.

1., 2., A. De - o sit glo - ri - a

S., A.

I. Chor De - o sit glo - ri - a et Fi - li - o, qui sur - re - xit a mor - tuis, ac Pa - ra - cli - to,

S. ra - cli - to, Pa - - - - - tri, Pa - tri sit

II. Chor A. De - o sit glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri. (+K.-Ch.) De - o sit

Fl. 1-4 VI. I., II. Fl. 1-4, VI. II VI. II

1., 2. S. Pa - - - - - tri.

(+K.-Ch.) sit glo - ri - a

I. Chor Pa - tri, Pa - tri - - - - -

glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri, De - Pa -

II. Chor glo - ri - a, (+K.-Ch.) Pa - tri. Pa - tri, De -

(VI.)

Beispiel 25: Gustav Mahler: 8. Symphonie, I. Satz, T. 532–543

Singstimme durch eine Solo-Violine in Bsp. 26 dient hingegen eher der motivischen Verknüpfung: Die Folge dreier absteigender Sekunden im Vokalpart (T. 1270–1273)⁷ wird

Stimmen kurzzeitig zum Unisono zu verbinden« (de la Motte 1982, 306); oder – bezogen auf das Verhältnis von Holzbläser- und Streichersatz im *Lohengrin*-Vorspiel: »Wichtig ist zu sehen, daß man sich nicht nur in gemeinsamen Tönen trifft, was bei kontrapunktischer Musik ja nichts Ungewöhnliches wäre, sondern daß gemeinsame Schritte ausgeführt werden, was als »Einklangsparellen« aller kontrapunktischen Musik ein Greuel war« (ebd., 308). Ein detaillierter Vergleich zwischen Wagners und Mahlers Vorgehen wäre zweifellos von Interesse, kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht geleistet werden.

7 Strenggenommen nur die ersten beiden deszendenten Sekundschritte.

Hr. 1

Mater gloriosa

Wenn er dich ah - - - net, folgt er nach.

Fl. 1, Ob. 1, Hf. 2

VI.-solo

VI. I, II

- VI. I

Kl. 1-3

Chor II.
(T., B.)

Komm!

Beispiel 26: Gustav Mahler: 8. Symphonie, II. Satz, T. 1265–1273

gewissermaßen erst durch die Einblendung des viertönigen Motivs in der Solo-Violine (T. 1269–1272; vgl. Singstimme T. 1265/66 sowie Oboe/Harfe T. 1267/68) als Motivfragment erkannt – wenn man so möchte, eine Rudimentärform klingender Analyse, wie sie später etwa Anton Webern auf Bachs *Ricercar a 6* aus dem *Musikalischen Opfer* angewandt hat.

Bei den meisten vorangegangenen Beispielen handelte es sich um musikalische Zusammenhänge, innerhalb derer die Prinzipien der traditionellen Polyphonie zurücktraten zugunsten heterophoner oder mixturähnlicher Strukturen. Am »kritischsten« sind Quint- und Oktavparallelen vielleicht dort, wo sie innerhalb eines polyphonen Idioms begegnen. Zumindest bei Quintparallelen ist dies im Werk Mahlers derart häufig der Fall, daß es verfehlt erschiene, bei jeder einzelnen Stelle nach einer besonderen »Begründung« oder Motivierung zu fragen. Vielmehr erscheinen sie als quasi »gleichberechtigte« satztechnische Option, die zwar freilich weitaus seltener eingesetzt wird als etwa die Parallelführung von Terzen oder Sexten, aber dennoch als beinahe selbstverständlicher Bestandteil der musikalischen Sprache angesehen werden kann. So stellt sich eher die Frage nach Mahlers Verständnis von Polyphonie und Kontrapunkt überhaupt.

Klassische Polyphonie erscheint bei Mahler auf merkwürdige Weise gebrochen, verfremdet; dies mag nicht zuletzt von einer großzügigen Beimengung von Dorfmusikantentum herrühren, die die Präntention des Sublimen, Gelehrten von vorneherein desavouiert. Sehr deutlich wird dies in den folgenden Beispielen aus dem Finalsatz der 5. Symphonie (Bsp. 27 und 28). Gleich der erste Anlauf zur Imitationspolyphonie führt zu Quintparallelen zwischen »Dux« und »Comes« – welcher letztere, auffällig genug, den Dux in der Untersexta beantwortet –; die Begleitung der Fagotte und Celli mit ihrem tonikal Orgelpunkt, »satten« Quinten im Zusammenklang und schlichtem Terzpendel in der Oberstimme verleiht der Passage eine deutlich pastorale Note (Bsp. 27). Noch drasti-

Hr. 1, 3

Fg., Vc.

Beispiel 27: Gustav Mahler: 5. Symphonie, V. Satz, T. 24–28

VI. I

VI. II

Pos. 1-3

Pk. (tr), Kb.

Beispiel 28: Gustav Mahler: 5. Symphonie, V. Satz, T. 558–564

scher scheinen die in Bsp. 28 zitierten Takte allem akademisch überlieferten Regelwerk zu spotten, versammeln sie doch auf engem Raum nicht weniger als sechs Quintparallelen: Das ›*Allerweltsmäßige*‹⁸ der Themen (in den 1. Violinen sowie in den Posaunen) findet seine Entsprechung in einem dilettantischen Tonsatz; selbst der Kontrapunkt der 2. Violinen ist bemerkenswert uninspiriert und erschöpft sich in tumber Betriebsamkeit. (Um hier nicht beim leeren Verdikt stehenzubleiben, sei auf die Sequenzenseligkeit bei-

8 Zu diesem Begriff vgl. Eggebrecht 1999, 100ff.

VI. I
VI. II
Vc.
Kb.

Beispiel 29: Gustav Mahler: 3. Symphonie, VI. Satz, T. 1–8

Stimme (+ Picc.) (+ Picc.)
Vc.
Nie hätt' ich ge - las - sen die Kin - der hi - naus,

Beispiel 30: Gustav Mahler: *Kindertotenlieder*, V: *In diesem Wetter, in diesem Braus*, T. 54–57

1. A.
2. A., T.
Bar.
Bass
lu - - - - - men ac - cen - - - de
lu - men ac - cen - - - de sen - si - bus,
lu - men ac - cen - de,
lu - men ac - cen - de, - - - de

Beispiel 31: Gustav Mahler: 8. Symphonie, I Satz, T. 231–233

der Violinen ab T. 561 oder die übermäßige Abnutzung des Tons *c''* in der 2. Violine [T. 558–561] hingewiesen).

Auffallend häufig begegnen Quintparallelen im Satz der Außenstimmen, wie in den folgenden Beispielen aus unterschiedlichen Schaffensperioden (Bsp. 29⁹, Bsp. 30, Bsp. 31).

9 Über den Beginn dieses Adagio-Satzes (Partituranweisung: »Langsam. Ruhevoll. Empfundene«) bemerkt Friedhelm Krummacher: »Und so regulär die Stimmführung erscheint, so wenig scheut sie vor Irregularitäten wie Quintparallelen zwischen den melodisch führenden Außenstimmen zurück (T. 2 [recte: T. 3] Violine I e'-fis', Cello A-H)« (Krummacher 1991, 149).

Beispiel 32: Gustav Mahler: *Der Tamboursg'sell* (Fassung für tiefe Stimme), T. 103–113

Beispiel 33: Gustav Mahler: *Kindertotenlieder*, I: *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*, T. 1–4

Zum Abschluß drei Stellen, die aufgrund der geringeren Zahl der beteiligten Instrumente sowie infolge des ruhigen Grundtempos besonders gut durchhörbar sind (Bsp. 32). Dennoch gestehe ich, daß keine der in den folgenden Beispielen enthaltenen Quint- oder Oktavparallelen mir zuerst beim Hören aufgefallen ist – obwohl gerade die Oktavparallele im ersten der *Kindertotenlieder* (Bsp. 33), wenn man bewußt auf sie achtet, sich wie ein ›weißer Fleck‹ innerhalb der kurzen instrumentalen Einleitung ausnimmt. Mahlers verstärktes Interesse an Polyphonie – etwa ab der 5. Symphonie und der in ihrem zeitlichen Umfeld entstandenen Lieder (*Sieben Lieder aus letzter Zeit*; *Kindertotenlieder*) – wird in der Mahler-Literatur gelegentlich im Zusammenhang mit seiner intensiven Beschäftigung mit Johann Sebastian Bach gesehen.¹⁰ Natalie Bauer-Lechner gibt etwa folgende Sätze wieder: »[...] Unsagbar ist, was ich von Bach immer mehr und mehr lerne (freilich als Kind zu seinen Füßen sitzend): denn meine angeborene Art zu arbeiten ist Bachisch! Hätte ich nur Zeit, in diese höchste

¹⁰ So etwa bei Schreiber 1992, 146.

Beispiel 34: J. S. Bach: *Matthäus-Passion*, Alt-Arie *Buß' und Reu'*, T. 49–52

Beispiel 35: Gustav Mahler: 9. Symphonie, IV. Satz, T. 40–43

Schule mich ganz und gar zu versenken! Von welcher Bedeutung das wäre, kann ich selbst nicht ausdenken. Ihm aber seien meine späteren Tage, wenn ich endlich mir selbst gehöre, geweiht!« (Bauer-Lechner 1984, 189). Unter dem Datum 15. März 1899 berichtet sie von Mahlers Plänen einer Aufführung der *Matthäus-Passion* (ebd., 130), die jedoch nicht zustande kam.¹¹ Erstaunlich ist, wie bachnahe und -fern zugleich der Beginn der *Kindertotenlieder* klingt: Die harmonische Progression der beiden Eingangstakte – wenn es legitim ist, Mahlers Zweistimmigkeit harmonisch zu deuten, was aber zumindest an dieser Stelle überaus nahe liegt – könnte, als Sequenzierung eines Schmerzensmotivs, durchaus von einer Stelle wie der folgenden aus Bachs *Matthäus-Passion* (Bsp. 34) inspiriert sein. Gänzlich unbachisch hingegen sind die leeren Quartan (jeweils auf dem dritten Viertel), oder – anders betrachtet – die Repräsentation eines Dreiklangs nur durch dessen Grundton und Quinte. Die Quintparallele im zweiten Takt von Bsp. 35 schließlich ergibt sich aus einem nach den traditionellen Regeln »fehlerhaften« doppelten Kontrapunkt.

11 Unter Verfechtern einer historischen Aufführungspraxis berichtigt dürfte eine Bach-Bearbeitung sein, bei der Mahler einzelne Sätze aus den verschiedenen Orchester-Suiten zu einer eigenen Suite zusammenstellte.

»Wie kaum für einen anderen gilt für Mahler, daß, was über den Standards ist, diesen zugleich nicht ganz genügt« (Adorno 1971, 167) – Adornos bewußt paradoxe Formulierung läßt sich auf Mahlers Verhältnis zum tradierten Tonsatz, wie mir scheint, durchaus schlüssig beziehen. Ob es freilich sinnvoller ist, Mahlers Satztechnik primär aus ihrer Relation (Überwindung, Negierung etc.) zu einem überlieferten Regelwerk oder aus ihrer Eigengesetzlichkeit, sozusagen einem ihr selbst immanenten Regelwerk, zu begreifen, soll hier nicht entschieden werden – wahrscheinlich erhellen sich beide Ansätze wechselseitig durch ihre Komplementarität.

Die in dieser Arbeit untersuchten Phänomene mögen sich, aus einem musikwissenschaftlichen Blickwinkel betrachtet, eher als Randphänomene von marginalem Interesse ausnehmen, für die Musiktheorie erscheinen sie mir insofern relevant, als satztechnische Praktiken des 19. – und beginnenden 20. – Jahrhunderts bislang in eher bescheidenem Ausmaß erforscht und beschrieben sind. Wenn etwa Werner Krützfeldt im Kontrapunkt-Artikel der neuen MGG schreibt: »Die kompositorische Praxis des 19. Jh. außerhalb der Kirchenmusik benutzt im wesentlichen die überlieferten Stimmführungsregeln weiter, wobei durchgängig Kontrapunkt offensichtlich unverkrampft als harmonischen Grundsätzen untergeordnet interpretiert wird« (Krützfeldt 1996, 621), so scheint zumindest die erste Aussage dieses Satzes mit der bei Mahler zu beobachtenden Praxis nicht ohne weiteres in Einklang zu bringen zu sein, auch wenn zugestanden sei, daß erstens die in dieser Arbeit zitierten Beispiele zu einem nicht unerheblichen Anteil aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts stammen und daß zweitens Krützfeldts Formulierung »im wesentlichen« Raum läßt für erhebliche Einschränkungen und Modifikationen. Doch gerade diese Unschärfe ist unbefriedigend: Wo beginnt einerseits das Wesen(tliche), Eigentliche, andererseits die bloße Oberfläche oder Erscheinungsform, wo hören beide auf?¹² Der von Krützfeldt angesprochene Themenkomplex läßt sich wohl nur in einer Unmenge akribischer Detailarbeit erhellen, zumal ›die‹ »kompositorische Praxis des 19. Jh.« auseinanderfällt in ein babylonisches Gewirr unterschiedlichster, national, lokal, individuell oder auf sonstige Weise geprägter Praktiken.

Erfordert die Erforschung Mühe und Geduld, so erheischt die Deutung und Wertung in meinen Augen besondere Vorsicht: Gerne neigt man ja dazu, im Abweichenden das Fortschrittliche, ›Verdienstvolle‹ zu sehen. Auch ich neige zu der These, daß Mahler durch die Lockerung allzu rigider Regeln der Musik neue Bereiche, gewiß neue Nuancen des Ausdrucks erschlossen hat. Dennoch gehört zu einem ›vollständigen‹ Mahler-Bild – das es freilich ohnehin nicht gibt und nie geben wird – auch, daß Mahler selbst zumindest gewisse Regelwidrigkeiten wahrscheinlich als etwas durchaus Defizitäres angesehen hätte, wie die eingangs zitierten Sätze nahe genug legen. Aber auch an anderer Stelle finden sich aus Mahlers eigenem Munde Klagen über die Unzulänglichkeit seiner kontrapunktischen ›Routine‹:

12 Vgl. hierzu etwa folgende kurze Passage aus dem Kapitel über *Verschleierung des Stimmverlaufs* bei Robert Schumann in de la Mottes *Kontrapunkt*: »Wer die Vernebelung als eine für die Essenz des Komponierten unwesentliche Zutat ansehen möchte, spiele die Takte nur einmal ›eindeutig{...}: Vom außerordentlichen Reiz der Stelle bleibt nichts, und auch ›von Schumann‹ wäre die Stelle nicht mehr!« (de la Motte 1981, 296).

Jetzt begreife ich, daß Schubert, wie man erzählt, noch kurz vor seinem Ende Kontrapunkt studieren wollte. Er empfand, wie der ihm fehlte. Und ich kann ihm das nachfühlen, weil mir selbst dieses Können und ein richtiges, hundertfältiges Üben im Kontrapunkt aus der Lernzeit so abgeht. Da setzt nun an dessen Stelle bei mir allerdings der Intellekt ein, aber der Kräfteaufwand, der dazu erfordert wird, ist unverhältnismäßig groß (zit. nach Bauer-Lechner 1984, 159).

Um schließlich auch noch einmal auf Mahnkopfs ebenfalls zu Beginn dieser Arbeit wiedergegebene Charakterisierung von Mahlers *Satzkunst* zu kommen: Das Attribut des ›Unorthodoxen‹, mehr noch das des »Winkelschiefen« scheint mir durchaus einen für die ›Physiognomie‹ von Mahlers Musik wesentlichen Punkt zu treffen, wohingegen die Rede von der »virtuose[n] Handhabung von Quintparallelen« in meinen Augen doch ein wenig fragwürdig ist. Zumindest bei den von mir zitierten Stellen aus Mahlers Symphonien und Liedern hat sich mir an keiner Stelle die Assoziation des Virtuosen aufgedrängt. So ziehe ich also am Ende meiner Arbeit über Quint- und Oktavparallelen bei Gustav Mahler das bescheidene Resümee: Es gibt sie.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: Ders., *Gesammelte Schriften* 13: *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a. M. 1971.
- Bauer-Lechner, Natalie: *Erinnerungen an Gustav Mahler*, hier zitiert nach der Ausgabe: Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner, Hamburg 1984.
- Boulez, Pierre, *Musikdenken heute 1* (=Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V), Mainz 1963.
- Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Musik Gustav Mahlers*, Wilhelmshaven 1999.
- Floros, Constantin: *Gustav Mahler. III: Die Symphonien*, Wiesbaden 1985.
- Krützfeld, Werner: Artikel »Kontrapunkt (19. Jahrhundert)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 5, Kassel 1996.
- Krummacher, Friedhelm: *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel 1991.
- la Motte, Diether de: *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel 1981.
- Mahnkopf, Claus-Steffen: »Mahlers Gnosis«, in: *Musik-Konzepte* 91: *Gustav Mahler – Der unbekannt Bekannte*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1996, 34–45.
- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Stockholm 1947, hier zitiert nach der Ausgabe: Frankfurt a. M. 1990.
- Platon: *Gesetze. Siebentes Buch*. Übers. von Otto Apelt, Hamburg 1988.
- Schreiber, Wolfgang: *Gustav Mahler*, Reinbek bei Hamburg ¹⁶1992.

Die Apperzeption von Tönen

Thomas Noll und Andreas Nestke,
Institut für Informatik, Technische Universität Berlin

Die vorliegende Arbeit ist der Modellierung von Tönen und Tonverwandtschaften gewidmet. Dabei bezeichnet der Begriff der ›Apperzeption‹ den Akt des Erreichens eines Zieltonorts von einem Ausgangstonort aus. Anlaß solcher Apperzeptionen sind jeweils Tonintervalle, die wir *Tonvektoren* nennen, um ihren Impulscharakter zu betonen. Die Wahl des philosophisch beladenen Begriffes¹ mag nicht unproblematisch sein, zumal von uns nicht der Anspruch erhoben wird, das konkrete subjektive Erleben – sei es beim aktiven musikalischen Hören oder beim inneren Vorstellen² etwa von Tonfortschreitungen – zu erfassen. Dennoch halten wir es für möglich, daß sich das gefundene Modell als Schlüssel für ein tieferes Verständnis musikalischen Denkens erweisen könnte. Zugunsten dieser These läßt sich ein musiktheoretisches Argument vorbringen: Das Modell liefert eine konsistente, in sich geschlossene Antwort auf eine Reihe offener Fragen zum Tonsystem. Unser Versuch, ein mathematisches Modell der Apperzeption zu finden, führte uns zu einer neuen Sicht auf das ›Eulersche Tonnetz‹, wie man es in vielen Lehrbüchern der Harmonielehre findet. Der Tonraum unseres Modells – auch bekannt als *Anti-de-Sitter-Raum* adS_3 – besitzt eine natürliche Metrik (im Sinne der pseudo-riemannschen Geometrie), die ähnlich der Lorentz-Metrik in der allgemeinen Relativitätstheorie entartet und die konstante Krümmung -1 hat.

1. Offene Fragen zum Tonsystem

Dreh- und Angelpunkt unseres Theorieentwurfs ist die Auflösung der verbreiteten und irreführenden Identifikation von Intervallen und Tonpaaren. Den großen Nutzen, den eine Sensibilisierung der Theorie gegenüber diesem Punkt bringen kann, zeigt Guerino Mazzolas Modellierung des zweistimmigen Kontrapunkts im Rahmen seiner »Geometrie der Töne« (Mazzola 1990).

Der vorliegende Theorieansatz übernimmt Mazzolas geometrische Auffassung von Intervallen im Sinne von ›Tonvektoren‹ und bereichert zugleich jene zweite Auffassung

- 1 Nach unserem Verständnis handelt es sich bei dem vorgelegten Theorieentwurf um eine rein musiktheoretische Arbeit. Den offenbar gegebenen Bezug zu Leibniz' ›Monadologie‹ herauszuarbeiten, würde ein eigenes Forschungsprojekt bedeuten. *Tonapperzeption* bezeichnet daher im Rahmen dieses Beitrages einen autonomen musiktheoretischen Forschungsbereich jenseits der Psychoakustik.
- 2 Hugo Riemanns »Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen« sind eine wichtige Quelle für den vorgelegten Theorieansatz. Dennoch erlaubt uns der gegenwärtige Entwicklungsstand der Theorie nicht, die modellhaften Apperzeptionsakte bereits zur Beschreibung individueller Denkvorgänge heranzuziehen.

im Sinne geordneter Tonpaare um den zentralen Begriff der ›Tonapperzeption‹.³ Indem wir Apperzeptionen als Akte des Erreichens von Zieltönen von Ausgangstönen aus zu den zentralen Gegenständen der Theorie machen, wollen wir zugleich suggerieren, diese Akte letztlich auch als die ›elementaren‹ Gegenstände der Musiktheorie anzusehen. Dabei ist es nicht erforderlich, eine psychologische Realitätsebene zu betrachten. Vielmehr gleicht unsere Schwerpunktverlagerung dem Vorgehen eines Linguisten, der Verben als elementarer erachtet als Substantive. Tonverwandtschaft betrifft aus Sicht der strukturalistischen Semiotik die Paradigmatik von Tonbeziehungen. Während die mengentheoretisch orientierte Semiotik der Paradigmatik eine passive Rolle zuweist, konstatieren wir eine aktive Paradigmatik, deren Grundelemente (paradigmatische) Apperzeptionen sind.

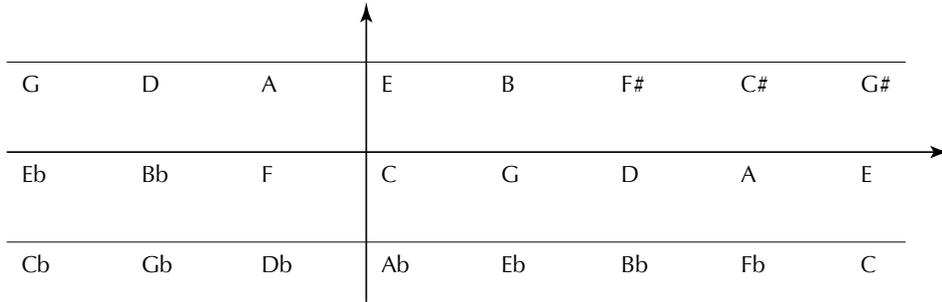
1.1 Intension und Extension von Tonverwandtschaften

In der Behandlung von Tonverwandtschaften begegnen uns in der Musiktheorie in verschiedenerlei Ausprägungen zwei Grundmodelle, deren Zusammenhang wir diskutieren wollen: ›Gitter‹ und ›Baum‹. Als zentrales Beispiel für das Gitter sei das Eulersche Intervallgitter bzw. Tonnetz genannt.⁴

In vielen Abhandlungen zur Harmonielehre findet man ein zweidimensionales Gitter als geometrisches Modell für die Erfassung von Tonbeziehungen. Die Punkte dieses Gitters denotieren entweder die Oktavklassen von Intervallen (Intervallgitter) oder deren Diskantttöne (Tonnetz), die manchmal auch ›Tonigkeiten‹ genannt werden. In der nachstehenden Abbildung (folgende Seite) ist die horizontale Achse die Quintachse und die vertikale die Terzachse. Die eingetragenen Tonnamen stehen für die Diskantttöne dieser Intervalle von einem festen Basiston *C* aus. Für viele Musiktheoretiker ist dieses Gitter verbunden mit der Auffassung von einem reinen Stimmungsprinzip in Oktaven, Quinten und Terzen.⁵

Das prominenteste Beispiel für ein Baum-Modell der Tonverwandtschaften ist die Notenschrift. Akzidentielle Töne werden dabei als von Stammtönen abgeleitet angesehen. Die dabei entstehende Hierarchie ist unverzweigt, wenn man berücksichtigt, daß Konstellationen wie *#b* oder *b#* nicht in Frage kommen. Verzweigte Hierarchien tre-

- 3 Die Tonapperzeption entspricht im Grundgedanken Mazzolas Diskantabbildung, die jedem Basiston in Abhängigkeit von einem Tonvektor einen Diskant zuordnet. Der Unterschied besteht lediglich in der Wahl des Raumes, in der diese Zuordnung stattfindet.
- 4 Es ist wichtig, zwischen ›Intervallgitter‹ und ›Tonnetz‹ streng zu unterscheiden, denn in der oftmals anzutreffenden Nachlässigkeit schlägt sich gerade die Vermischung von Tonvektoren und Intervallen als Zweitonmengen nieder.
- 5 Bei jener Auffassung der Gitterpunkte als Oktavklassen von ideell rein-gestimmten Tönen werden die arithmetischen Beziehungen von ›Frequenzen‹ erfaßt, die sich um rationale Faktoren $r = 2^q \cdot 3^q \cdot 5^t$ unterscheiden. Fixiert man eine Ausgangsfrequenz f_0 , so entspricht jeder auf f_0 bezogenen Frequenz $f = f_0 r = f_0 \cdot 2^q \cdot 3^q \cdot 5^t$ der Gitterpunkt mit den Koordinaten (q,t), wobei q die Quintkoordinate und t die Terzkoordinate bezeichnet. Unter Einbeziehung weiterer Primfaktoren in die Nenner und Zähler der Frequenzen kommen beim Tongitter weitere Dimensionen ins Spiel. Autoren wie Sigfrid Karg-Elert und auch Martin Vogel beziehen eine Septimenkoordinate in ihre Tonsysteme ein.



ten jedoch auf, wenn man die Möglichkeit einräumt, daß akzidentielle Töne ihrerseits Verwandtschaftsbeziehungen zu stamntonartig abgeleiteten Tönen aufbauen. Ein anderes Beispiel für hierarchisch verzweigte Tonbeziehungen sind die sogenannten ›Klammerfunktionen‹ in der Funktionsharmonik: z.B. Dominante der Subdominantparallele, Doppel- oder Wechseldominante, Subdominante der Mollparallele, usw. Ein recht kompliziertes System der hierarchischen Ableitung von Tonbeziehungen wird in der Tradition nach Heinrich Schenker untersucht. Allerdings handelt es sich dabei vor allem um syntagmatische Tonbeziehungen, die sich deshalb nicht unmittelbar auf die vorliegende Untersuchung beziehen lassen.

Wie verhalten sich diese beiden Auffassungen vom Gitter und vom hierarchisch verzweigten Baum zueinander? Wir nähern uns dem Problem durch eine Charakterisierung der ›Intensionen‹ und ›Extensionen‹ von Tonverwandtschaften im Sinne paradigmatischer Tonbeziehungen. Es geht im folgenden nicht(!) um die begriffliche Intension bzw. Extension des musiktheoretischen Begriffs »Tonverwandtschaft«, sondern wir meinen eine Modellierung der genuin ›musikalischen‹ Intension bzw. Extension dessen, was wir im Rahmen dieses musiktheoretischen Ansatzes unter einzelnen Tonverwandtschaften verstehen wollen. Die folgenden drei Punkte geben einen ersten Grundriß für unseren Ansatz:

- *Intension*: Es sei ein Repertoire von ›apperzipierbaren‹ Tonvektoren gegeben. Das sind ausgewählte Intervalle, die zur Stiftung von Tonverwandtschaft herangezogen werden können. Sequenzen solcher Intervalle sollen als ›Apperzeptionspläne‹ bezeichnet werden. Es handelt sich um Pläne für verkettete Tonverwandtschaft stiftende Operationen. Jeder Tonverwandtschaft entspricht als Intension eine geeignete Menge solcher Apperzeptionspläne.
- *Extension*: Es sei ein Repertoire von Tonorten gegeben. Für einen fest gewählten Ausgangstonort entspricht jeder Tonverwandtschaft als Extension eine Menge von Tonorten. Gemeint sind diejenigen Tonorte, die zum Ausgangston in dem besagten Tonverwandtschaftsverhältnis stehen.
- *Apperzeption*: Der Zusammenhang von Intension und Extension einer Tonverwandtschaft sollte durch eine Apperzeptionsvorschrift beschrieben werden. Sie ordnet bei gegebenem Ausgangstonort jedem Apperzeptionsplan aus der Intension einer Tonverwandtschaft einen Tonort aus ihrer Extension zu.

Die einzelnen Pfade in hierarchisch verzweigten Baummodellen verkörpern als Apperzeptionspläne zweifellos die intensionale Komponente der Tonverwandtschaften. In unserer konkreten Auffassung dieser Pfade als Sequenzen von Tonvektoren beziehen wir uns auf Martin Vogels Begriff der ›Apperzeptionsbahn‹. Vogels Interval-Sigel dienen nicht nur zur Notation von Intervallen in ihrer additiven Zusammensetzung aus Quinten, Terzen und Septimen, sondern auch zur Erfassung der konkreten Reihenfolge von Apperzeptionsschritten. So läßt sich die große Sexte *A* zum Basiston *C* in zwei Schritten als Terz der Unterquinte *F* (Interval-Sigel $-QT$) oder aber als Unterquinte der Terz (Interval-Sigel $T - Q$) auffassen (siehe Vogel 1975, 117).

Allerdings müssen wir den Terminus der ›Apperzeptionsbahn‹ durch ›Apperzeptionsplan‹ ersetzen, weil bei Vogel das Gitter in doppelter Rolle auftritt. Als Tonnetz modelliert es zugleich die Extensionen der Tonverwandtschaften. Martin Vogel und auch andere Theoretiker mit einer gewissen Affinität zur Obertonlehre setzen den Raum der durch Apperzeption erreichbaren Tonorte mit den Diskanttönen gleich, die man durch die sukzessive Addition der apperzipierbaren Intervalle von einem Basiston aus erreicht. Übersetzt man jene Basis- und Diskanttöne in idealisierte Frequenzen *f*, so steht hinter jener Auffassung ein Apperzeptionsprinzip, welches einer Übertragung des Fechnerschen Gesetzes aus dem Bereich der Psychoakustik in die Musiktheorie gleichkommt.

Diese Sichtweise ist recht aufschlußreich, weil die Funktionalgleichung der Exponentialfunktion $f \cdot \exp(v_1 + v_2) = f \cdot \exp(v_1) \cdot \exp(v_2)$ die additiven Verknüpfungen $v_1 + v_2$ innerhalb der Intension mit jener des sukzessiven Apperzipierens $f \mapsto f \cdot \exp(v_1) \mapsto f \cdot \exp(v_1)$ verbindet.

Aufgrund der Vertauschbarkeit der Apperzeptionsreihenfolge, die sich als Konsequenz aus diesem eindimensionalen Prinzip ergibt, ist klar, daß sich die hierarchische Verzweigung von Apperzeptionsplänen nicht in den zugehörigen Extensionen niederschlagen kann. Hierin mag einer der Hauptgründe liegen, warum gerade diejenigen Theoretiker, denen die Verzweigung der Tonverwandtschaften am Herzen liegt, das Tonnetz als Modell für deren Extensionen meiden. Aber selbst das Motto ›Der Weg ist das Ziel‹ sollte nicht ein Desinteresse an Wegekreuzungen implizieren. Das Baummodell unterscheidet sich vom Gitter ja gerade darin, daß es Kreuzungen systematisch ausschließt. Es spricht einiges dagegen, die Tonorte – d.h. die Extensionen der Apperzeptionspläne – als die äußersten Zweiglein eines riesigen Baumes anzusehen. Viel näher liegt da die Vorstellung von einem Tonnetz, entlang dessen Netzlinien die durch die Apperzeptionspläne definierten Apperzeptionsbahnen verlaufen. Es spricht allerdings auch einiges dagegen, daß das traditionelle Tonnetz bereits ein geeignetes Modell dazu ist. Einer der Gründe liegt in der bereits erwähnten Unsensibilität gegenüber jeglicher Vertauschung in der Apperzeptionsreihenfolge. Ein weiterer Grund sind die sogenannten ›Kommata‹.

1.2 Ein ›Komma‹ zwischen den Schulen

Wenn man allein das traditionelle Tonnetz zum Ausgangspunkt des Studiums von Tonbeziehungen macht, ist man mit einem bekannten Problem konfrontiert: Alle Gitterpunkte mit dem Abstandsintervall $(4, -1)$ (= 4 Quinten – 1 Terz) werden in der Notenschrift, die man für eine Theorie des Tondenkens durchaus ernst nehmen muß, nicht

voneinander unterschieden. Die Tatsache, daß es zu jedem Gitterpunkt des Tonnetzes einen homonymen Punkt auf der Quintachse gibt, könnte man zum Anlaß nehmen, die Zweidimensionalität des Gitters aufzugeben.

Jenes syntonische Abstandsintervall trennt nicht nur die »pythagoräische« von der »reinen« Terz, sondern auch zwei musiktheoretische Traditionen: die Stufenlehre und die Funktionstheorie.

- Die Stufenlehre gründete sich unmittelbar auf die (eindimensionale) diatonische Achse und blieb dabei sehr nah mit der Notenschrift verbunden. Damit handelte sie sich systematisch das Problem ein, akzidentiellen Tönen auch nur »akzidentiell« Aufmerksamkeit widmen zu können, nämlich entlang hierarchisch verzweigter Bäume, die keine »Wegekreuzungen« kennen. Wenn es in diesem Ansatz eine extensionale Komponente gibt, dann ist es die der Noten. Dort verschwindet das syntonische Komma ebenso wie die Unterscheidung zwischen vorzeichenbehafteten Stammtönen und akzidentiellen Tönen
- Die Funktionstheorie stellte die Terzverwandtschaft als wichtige paradigmatische Beziehung neben die Quintverwandtschaft und mußte damit kommverschiedene Töne in Kauf nehmen, wie etwa die Subdominantsexta und die Dominantquinte. Bei allzu starker Fokussierung auf die Tonhöhe wurden dabei oft Harmonielehre und Intonationslehre normativ miteinander gekoppelt.

Die heutige Musiktheorie neigt eher dazu, jene Schulen als historisch gewachsene Lehrgebäude zu akzeptieren, ohne die wissenschaftliche Forderung nach einer einheitlichen Theorie zu stellen. Vertritt man jedoch den Anspruch, eine einheitliche Theorie zu schaffen, so kommt man nicht umhin, den Dissens zwischen »Komma-Ignoranten« und »Komma-Enthusiasten« als ein ungelöstes Problem der Musiktheorie zu deuten.

Zur Unterstreichnung dieser These führen wir Hugo Riemanns Standpunkt dazu an. Sein Beispiel der Dreiklangsfolge $C A d G C$, bei der je von Akkord zu Akkord ein Ton liegenbleibt, charakterisiert er wie folgt:

»Die Kadenz bringt den Parallelklang der Subdominante $d f a$ mit Vorausschickung seiner Dominante und geht dann über die Dominante zur Tonika zurück. Schon M. Hauptmann hat die Behauptung aufgestellt, daß dieses $d fa$ [...] keine reine Harmonie sei, da ihre Quinte $d a$ um ein syntonisches Komma (= 1/10 Ganzton) zu klein (= 27:40) sei. [...] Der Alt müßte also im zweiten Takt \underline{d} in d verwandeln (\underline{d} als Unterquinte der Terz der Subdominante, d als Quinte der Dominante). Unsere musikalische Praxis weiß von diesem zweierlei d in C-Dur nichts, und unser Tonbewußtsein weiß noch weniger etwas davon, daß das $d : f : \underline{a}$ kein reiner Mollakkord, sondern eine Art verminderter Dreiklang (mit der Quinte 27:40 statt 2:3) wäre. Zweifellos stellen wir uns den d-Moll-Akkord als Parallelklang des F-Dur-Akkordes vor: und nicht als ein Mixtum compositum von Subdominante und Dominante, wie Hauptmann will: Wäre er nicht ein reiner Dreiklang, so könnten wir uns nicht seine Dominante vorstellen ... Mit anderen Worten: Unsere Vorstellung weiß nichts von der Stimmungsdifferenz von \underline{d} und d , sondern setzt beide gleich, stellt d als Unterquinte von \underline{a} und doch zugleich auch als Oberquinte von g vor. Diese enharmonische Identifikation der um das syntonische Komma verschiedenen akustischen Werte ist für unser Musikhören schlechterdings unentbehrlich.« (Riemann 1914/15, 17)

Riemann verbindet zwei Forderungen, deren Verträglichkeit nicht auf der Hand liegt. Einerseits postuliert er den reinen Molldreiklang und grenzt ihn von einem anderen Dreiklang ab, und gleichzeitig postuliert er die syntonische Identifikation. Würde man diese Identifikation als bloße mengentheoretische Klassenbildung schon in die Konstruktion des Tonsystems selbst einbeziehen, dann bliebe von der zweidimensionalen Gitterstruktur nur ein eindimensionaler ›Faktorraum‹ übrig, wie ihn auch die Stufenlehre implizit voraussetzt. Doch dann wäre für die feine Unterscheidung des reinen Molldreiklangs von jenem anderen Dreiklang kein Beschreibungsrahmen mehr vorhanden. Riemann muß – aus unserer Sicht – mit der syntonischen Identifikation also einen unmerklichen Apperzeptionsakt meinen. Wir fassen Riemanns Forderungen in folgender Formulierung:

- (1) Der syntonische Tonvektor ist nicht apperzipierbar.
- (2) Die syntonischen Apperzeptionen sind dennoch möglich und können unmerklich vonstatten gehen.

1.3 Tonorte und Enharmonizität

Zu den offenen Fragen des Tonsystems gehört zweifellos auch das Problem, die enharmonische Identifikation zu erklären. Dazu findet man bei Hermann Pfrogner (1953), der zweifellos zu den Theoretikern gehört, die das Tonsystem essentiell als einen autonomen Gegenstandsbereich jenseits der Psychoakustik betrachten, folgende Auffassung:

»... Es ist eigentlich kaum glaublich und leider doch wahr, daß bis heute viele, wenn nicht die meisten Musiker, fasziniert von der gleichschwebenden Temperatur ›als einer der genialsten Erfindungen des menschlichen Geistes‹, völlig übersehen, daß z.B. eine Modulation von a- nach c-moll, vermittels des verminderten Septakkords, durch unsere Tastenstimmung nie und nimmer ursprünglich bedingt sein kann. Wenn nicht auf musikalischer Ebene der Tonwert *gis* sich in den Tonwert *as* verwandeln ließe oder umgekehrt – unsere Temperatur allein, von der empirischen Ebene aus, vermöchte einer solchen Modulation niemals musikalische Überzeugungskraft zu verleihen. Hinter dem Kompromiß der Tastenstimmung muß also noch etwas anderes stehen, etwas, das diesen Kompromiß überhaupt erst ermöglichte, sonst hätte man nämlich damit niemals Musik machen können. Die gleichschwebende Temperatur wäre dann ein Kuriosum geblieben, sie stände in einer Reihe neben dem seinerzeit aufsehenerregenden, heute längst vergessenen »enharmonischen« Archicembalo der Renaissancetheoretiker in einem verstaubten Raritätenkabinett, aber weder Bachs *Wohltemperiertes Klavier* noch Schönbergs *Suite für Klavier*, op. 25, hätten jemals das Licht der Welt erblickt.« (Pfrogner 1953, 28)

Wenn sich jene Verwandlung des Tonwerts *gis* in den Tonwert *as* als Apperzeption vollziehen soll, so ergibt sich daraus folgende Forderung für eine Theorie der Tonapperzeption:

Es muß einen Apperzeptionsplan geben, der in der Summe einen Tonvektor der dreifachen Terz ergibt und dessen Zieltonort mit dem der Prime übereinstimmt. Oder anders ausgedrückt: Jener gesuchte Apperzeptionsplan und die Prime (als trivialer Apperzeptionsplan) gehören beide zur Intension ein und deselben Tonortes.

Pfrogners Begriffe des Tonwertes und des Tonortes lassen sich in enge Beziehung zu unseren Begriffen des Tonvektors und des Tonortes setzen.⁶

Abschließend wollen wir auch die Auffassung eines Praktikers zum Thema der enharmonischen Identifikation zur Kenntnis nehmen. In der von Richard Strauss ergänzten und revidierten Ausgabe der Instrumentationslehre von Hector Berlioz findet man folgende Anmerkung, die sich unter anderem auf eine Stelle in Glucks *Orpheus* bezieht, wo *fis* und *ges* sogar gleichzeitig erklingen.

Die alte Anmaßung der Akustiker, mit aller Gewalt das Resultat ihrer Berechnungen in die Praxis einer Kunst einzuführen, welche vor allem auf dem Studium der durch Töne auf das menschliche Ohr hervorgebrachten Eindrücke beruht, ist heutzutage nicht mehr haltbar. Soviel ist sicher, daß die Musik sie energisch zurückweist und überhaupt nur bestehen kann, wenn sie dieselbe zurückweist. Sicher ist ferner, daß die entgegengesetzten Modifikationen des Intervalls zwischen zwei Tönen, die sich anziehen, in der musikalischen Praxis sehr feine Nuancen sind, welche Virtuosen und Sänger mit größter Vorsicht anwenden, welche die Orchesterspieler im allgemeinen vermeiden und die von den Komponisten in Voraussicht ihrer Verwendung ganz besonders behandelt werden müssen. Ebenso sicher ist es endlich, daß die vorwiegende Mehrheit der Musiker sich ihrer im harmonischen Zusammenspiel instinktmäßig enthält. Daraus folgt, daß die von den Akustikern als miteinander unverträglich bezeichneten Töne sich in der musikalischen Praxis sehr gut miteinander vertragen, und daß die nach den Berechnungen als falsch erklärten Verhältnisse von dem Ohre als richtig empfunden werden; das Ohr läßt die unmerklichen Unterschiede, den Ansichten der Mathematiker zum Trotz, vollständig unbeachtet. (Berlioz/Strauss 1904, 429)

Wir stimmen Berlioz in seiner Argumentation voll und ganz zu. Dennoch wird unser Modell den Ansichten vieler Praktiker zum Trotz eine exakte mathematische Definition dessen geben, was ein ›unmerklicher Unterschied‹ zweier Apperzeptionspläne hinsichtlich ihrer scheinbaren Zieltöne ist, und wir zeigen, daß es mittels dieser Definition gelingt, das Phänomen der enharmonischen Identifikation zu erklären.

2. Ein geometrisches Modell

Aus den Überlegungen des ersten Abschnitts ist klar geworden, daß das klassische, auf der eindimensionalen Exponentialfunktion beruhende Apperzeptionsprinzip nicht geeignet ist, den sonstigen theoretischen Anforderungen gerecht zu werden. Allein schon die Forderung nach einer Nichtvertauschbarkeit von Apperzeptionsschritten legt ein Modell nach der Art des nun vorgestellten nahe.

6 Im Zuge des weiteren Ausbaus des vorliegenden Theorieansatzes verspricht eine ausführliche Auseinandersetzung mit Pfrogners Auffassung eine Bereicherung der Argumentation.

2.1 Der Raum \mathbb{T} der geometrischen Töne

Es bezeichne $M_2(\mathbb{R})$ die 4-dimensionale \mathbb{R} -Algebra der 2×2 -Matrizen mit reellen Einträgen,

$$M_2(\mathbb{R}) = \left\{ \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix} \mid a, b, c, d \in \mathbb{R} \right\},$$

mit den Operationen der Skalarmultiplikation, Matrixaddition und Matrixmultiplikation. Als Standardbasis betrachten wir die 4 Matrizen $\varepsilon_1, \varepsilon_2, \varepsilon_3, \varepsilon_4$:

$$\varepsilon_1 = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ 0 & 0 \end{pmatrix}, \quad \varepsilon_2 = \begin{pmatrix} 0 & 1 \\ 0 & 0 \end{pmatrix}, \quad \varepsilon_3 = \begin{pmatrix} 0 & 0 \\ 1 & 0 \end{pmatrix}, \quad \varepsilon_4 = \begin{pmatrix} 0 & 0 \\ 0 & 1 \end{pmatrix}.$$

Bezüglich der Standardbasis sind die 4 Matrixeinträge a, b, c und d zugleich die Koordinaten des zugehörigen 4-Vektors. Daneben betrachten wir die ›dia-syntonische Basis‹, bestehend aus den Matrizen:

$$\delta_0 = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ 0 & 1 \end{pmatrix}, \quad \sigma_0 = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ 0 & -1 \end{pmatrix}, \quad \sigma_1 = \begin{pmatrix} 0 & 1 \\ 1 & 0 \end{pmatrix}, \quad \delta_1 = \begin{pmatrix} 0 & 1 \\ -1 & 0 \end{pmatrix}.$$

Die von δ_0 und δ_1 aufgespannte Ebene nennen wir die ›diatonische Ebene‹ und bezeichnen die δ_0 -Achse als ›reelle‹ und die δ_1 -Achse als ›imaginäre‹ diatonische Achse.⁷ Der lineare Isomorphismus $\Phi : M_2(\mathbb{R}) \rightarrow \mathbb{R}^4$,

$$\Phi \left(\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix} \right) = \left(\frac{a+d}{2}, \frac{a-d}{2}, \frac{b+c}{2}, \frac{b-c}{2} \right)$$

überführt die Basis $\{\delta_0, \sigma_0, \sigma_1, \delta_1\}$ in die kanonische Basis des \mathbb{R}^4 ,

$$\begin{aligned} \Phi(\delta_0) &= (1, 0, 0, 0), & \Phi(\sigma_0) &= (0, 1, 0, 0), \\ \Phi(\sigma_1) &= (0, 0, 1, 0), & \Phi(\delta_1) &= (0, 0, 0, 1). \end{aligned}$$

7 Die von Martin Ebeling angestellten Untersuchungen lassen sich im Rahmen des vorgestellten vierdimensionalen Modells auf die diatonische Ebene beziehen, insofern diese Ebene via Addition und Multiplikation von 2×2 -Matrizen mit der komplexen Zahlenebene identifiziert werden kann. Auch die Einschränkung der dia-syntonischen Norm stimmt mit der Norm (genauer: dem Normquadrat) komplexer Zahlen überein. Eine weiterführende Diskussion von Ebelings Ansatz im Lichte der vorliegenden Untersuchungen könnte sich bei der Suche nach einem Zusammenhang von Perzeption und Apperzeption als fruchtbar erweisen.

Im Vektorraum \mathbb{R}^4 betrachten wir nun das (indefinite nicht-ausgeartete) Skalarprodukt $\langle \cdot, \cdot \rangle : \mathbb{R}^4 \times \mathbb{R}^4 \rightarrow \mathbb{R}^4$

$$\langle (d_0, s_0, s_1, d_1), (e_0, t_0, t_1, e_1) \rangle := d_0 e_0 - s_0 t_0 - s_1 t_1 + d_1 e_1.$$

Die Bezeichnung der Koordinaten soll hierbei an die Zuordnung zwischen dia-syntoni-scher Basis in $M_2(\mathbb{R})$ und kanonischer Basis in \mathbb{R}^4 erinnern.

Definition 1. Den mit dem oben definierten Skalarprodukt $\langle \cdot, \cdot \rangle$ ausgestatteten Vektorraum \mathbb{R}^4 bezeichnen wir mit $\mathbb{T} = \mathbb{T}_{(+,-,-,+)}^4$ und nennen ihn den ›Raum der geometrischen Töne‹. Sein indefinites, nicht-ausgeartetes Skalarprodukt nennen wir die ›dia-syntonische Paarung‹. Die davon induzierte pseudo-euklidische Norm $\|\cdot\| : \mathbb{T} \rightarrow \mathbb{R}$ mit $\|(d_0, s_0, s_1, d_1)\| := d_0^2 - s_0^2 - s_1^2 + d_1^2$ heißt ›dia-syntonische Norm‹.

Ein geometrischer Ton $T \in \mathbb{T}$ heißt

1. *diatonartig*, wenn $\|T\| > 0$ ist,
2. *quintartig* für $\|T\| = 0$ und
3. *syntonartig*, wenn $\|T\| < 0$ gilt.

Die Mengen der diatonartigen, der quintartigen bzw. der syntonartigen geometrischen Töne bezeichnen wir mit $\mathbb{T}^+, \mathbb{T}^0$ bzw. \mathbb{T}^- .

Als nächstes sollen die dia-syntonische Paarung und die dia-syntonischen Norm mit Hilfe des Isomorphismus Φ in den Raum $M_2(\mathbb{R})$ übertragen werden. Determinante und Spur einer Matrix seien wie üblich gegeben durch die Abbildungen $\det, tr : M_2(\mathbb{R}) \rightarrow \mathbb{R}$,

$$\det \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix} = ad - bc, \quad tr \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix} = a + d.$$

Ferner sei die Abbildung $\widetilde{\cdot} : M_2(\mathbb{R}) \rightarrow M_2(\mathbb{R})$ gegeben durch die Vorschrift

$$\widetilde{\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}} = \begin{pmatrix} d & -b \\ -c & a \end{pmatrix}.$$

Dann definieren wir die Standardpaarung $\langle \cdot, \cdot \rangle_0 : M_2(\mathbb{R}) \times M_2(\mathbb{R}) \rightarrow \mathbb{R}$ für 2×2 -Matrizen mit Hilfe der Matrixmultiplikation $\circ : M_2(\mathbb{R}) \times M_2(\mathbb{R}) \rightarrow M_2(\mathbb{R})$ durch die Vorschrift

$$\langle \alpha, \beta \rangle_0 := \frac{1}{2} tr(\alpha \circ \widetilde{\beta}),$$

sowie die Standardnorm $\|\cdot\|_0 : M_2(\mathbb{R}) \rightarrow \mathbb{R}$ vermöge

$$\|\alpha\|_0 := \langle \alpha, \alpha \rangle_0 = \frac{1}{2} \operatorname{tr}(\alpha \circ \tilde{\alpha}) = \det(\alpha).$$

Lemma 1 Der lineare Isomorphismus $\Phi : M_2(\mathbb{R}) \rightarrow \mathbb{T}_{(+,-,-,+)}^4$ ist eine Isometrie des Raumes $(M_2(\mathbb{R}), \langle \cdot, \cdot \rangle_0)$ auf den Raum $(\mathbb{T}_{(+,-,-,+)}^4, \langle \cdot, \cdot \rangle)$, d.h. für alle α und β in $M_2(\mathbb{R})$ gilt

$$\langle \alpha, \beta \rangle_0 = \langle \Phi(\alpha), \Phi(\beta) \rangle \quad \text{und} \quad \|\alpha\|_0 = \|\Phi(\alpha)\|.$$

Beweis:

Seien $\alpha = \begin{pmatrix} a_1 & b_1 \\ c_1 & d_1 \end{pmatrix}$ und $\beta = \begin{pmatrix} a_2 & b_2 \\ c_2 & d_2 \end{pmatrix}$, dann ist

$$\begin{aligned} \langle \alpha, \beta \rangle_0 &= \frac{1}{2} \operatorname{tr}(\alpha \cdot \tilde{\beta}) = \frac{1}{2} \operatorname{tr} \begin{pmatrix} a_1 d_2 - b_1 c_2 & -a_1 b_2 + b_1 a_2 \\ c_1 d_2 - d_1 c_2 & d_1 a_2 - c_1 b_2 \end{pmatrix} \\ &= \frac{1}{2} (a_1 d_2 + d_1 a_2 - b_1 c_2 - c_1 b_2). \end{aligned}$$

Andererseits ergibt sich

$$\begin{aligned} \langle \Phi(\alpha), \Phi(\beta) \rangle &= \frac{(a_1 + d_1)(a_2 + d_2)}{4} - \frac{(a_1 - d_1)(a_2 - d_2)}{4} \\ &\quad - \frac{(b_1 + c_1)(b_2 + c_2)}{4} + \frac{(b_1 - c_1)(b_2 - c_2)}{4} \\ &= \frac{1}{2} (a_1 d_2 + d_1 a_2 - b_1 c_2 - c_1 b_2). \end{aligned}$$

2.2 Tonorte und Tonvektoren

Die geometrischen Töne fungieren als gemeinsamer Umgebungsraum für die ›Tonorte‹ und ›Tonvektoren‹, die im Rahmen unserer Untersuchungen zwei grundlegend verschiedene Gegenstandstypen sind. Da unter Umständen ein und derselbe geometrische Ton sowohl als Tonort als auch als Tonvektor aufgefaßt werden kann, werden wir die betreffende Rolle stets kennzeichnen.

Definition 2. Unter *Tonorten* verstehen wir geometrische Töne $T \in \mathbb{T}$ der diasyn-tonischen Norm $\|T\| = 1$. Die Tonorte sind also die Punkte auf der Quadrik $\mathbb{S} = \{T = (d_0, s_0, s_1, d_1) \mid \|T\| = d_0^2 - s_0^2 - s_1^2 + d_1^2 = 1\}$.

Der dreidimensionale Raum S der Tonorte ist mathematisch auf zwei Weisen ausgezeichnet: geometrisch als der dreidimensionale anti-de Sitter-Raum adS_3 mit seiner Lorentz-Metrik konstanter Schnittkrümmung -1 und gruppentheoretisch als die Lie-

Gruppe $SL(2, \mathbb{R})$ mit der Ad-invarianten Killingform, die eine bi-invariante pseudo-riemannsche Metrik definiert. Die Transformation Φ überführt die eine Sicht in die andere. Sie vermittelt eine isometrische Einbettung von $SL(2, \mathbb{R})$ als Hyperfläche in die flache pseudo-riemannsche Mannigfaltigkeit \mathbb{T} . Die Geodätischen entsprechen gruppentheoretisch den Translaten von 1-Parameter-Untergruppen, d.h., im Einselement der Gruppe stimmen Gruppenexponential und Exponential der Lorentz-Mannigfaltigkeit überein.

Eine weitere – geometrische wie gruppentheoretische – Besonderheit des Raumes \mathbb{S} ist die Tatsache, daß er ein kanonisches »Gitter«, d.h. eine diskrete Untergruppe enthält – die Gruppe $SL(2, \mathbb{Z})$, die sich musikhtheoretisch als sehr bedeutsam erweist.

Definition 3. »Verallgemeinerte Tonorte« nennen wir die diatonartigen geometrischen Töne, d.h. geometrische Töne mit positiver dia-syntonische Norm. Die Quadratwurzel dieser Norm nennen wir die »Frequenzkoordinate« des verallgemeinerten Tonortes $T \in \mathbb{T}$. Den Raum aller verallgemeinerten Tonorte bezeichnen wir mit \mathbb{G} ,

$$\mathbb{G} = \{T \in \mathbb{T} \mid \|T\| > 0\}.$$

Die Abbildungen $Freq: \mathbb{G} \rightarrow \mathbb{R}$ und $R: \mathbb{G} \rightarrow \mathbb{S}$, $Freq(T) := \|T\|^{\frac{1}{2}}$ und $R(T) := \|T\|^{-\frac{1}{2}} \cdot T$, heißen »Frequenzabbildung« bzw. »Tonortretraktion«. Letztere weist jedem verallgemeinerten Tonort einen (speziellen) Tonort in \mathbb{S} derart zu, daß dabei jedes $T \in \mathbb{S}$ fest bleibt, $R(T) = T$.

Definition 4. »Tonvektoren« sind geometrische Töne, deren erste Koordinate verschwindet, d.h. die Punkte der Hyperebene

$$\mathbb{V}_{(-, -, +)}^3 = \mathbb{V} = \{v = (d_0, s_0, s_1, d_1) \mid d_0 = 0\}.$$

In Übertragung unserer Klassifikation der geometrischen Töne bezeichnen wir die Mengen der diatonartigen, der quintartigen bzw. der syntonartigen Tonvektoren mit $\mathbb{V}^+, \mathbb{V}^0$, bzw. \mathbb{V}^- .

Definition 5. Als »verallgemeinerte Tonvektoren« betrachten wir beliebige geometrische Töne $v = (d_0, s_0, s_1, d_1) \in \mathbb{T}$.

Die Abbildung $h: \mathbb{T} \rightarrow \mathbb{R}$ mit $h(v) = h((d_0, s_0, s_1, d_1)) := d_0$ heißt Höhenabbildung. Die Abbildung $r: \mathbb{T} \rightarrow \mathbb{V}$, $r(v) := v - (d_0, 0, 0, 0)$ heißt Tonvektorretraktion. Sie weist jedem verallgemeinerten Tonvektor einen (speziellen) Tonvektor aus \mathbb{V} zu und läßt jedes $v \in \mathbb{V}$ fest, $r(v) = v$.

Unter der Isometrie Φ^{-1} geht die Hyperebene \mathbb{V} in

$$sl_2(\mathbb{R}) = \{\alpha \in M_2(\mathbb{R}) \mid tr(\alpha) = 0\}$$

über, und die Tonvektorretraktion bekommt die Gestalt

$$r_0: M_2(\mathbb{R}) \rightarrow sl_2(\mathbb{R}), \quad r_0(\alpha) = \alpha - \frac{tr(\alpha)}{2} \delta_0.$$

Für den Tonort, der dem geometrischen Ton $(1,0,0,0) \in \mathbb{T}$ entspricht, führen wir die Bezeichnung Z ein und nennen ihn den »zentralen Tonort«. Die Bedingung für einen Tonvektor $v \in \mathbb{T}$, zu \mathbb{V} zu gehören, ist gleichbedeutend damit, daß seine dia-syntonische Paarung mit Z verschwindet, $\langle Z, v \rangle = 0$. \mathbb{V} ist also die Tangentialhyperebene im Punkt Z an den Raum \mathbb{S} der Tonorte. Mit Φ nach $M_2(\mathbb{R})$ übertragen ist also $sl_2(\mathbb{R})$ die Tangentialhyperebene in δ_0 an die Quadrik $SL_2(\mathbb{R})$.

In Ergänzung zu den bislang eingeführten Tonvektoren, mit denen wir immer »Tonvektoren am zentralen Tonort« meinen, betrachten wir nun auch für jeden anderen Tonort $T \in \mathbb{S}$ die »Tonvektoren am Tonort T «, d.h. die Vektoren im Tangentialraum an die Hyperfläche \mathbb{V} im Punkt T .

Um für einen gegebenen Tonort $T \in \mathbb{S}$ den entsprechenden Tangentialraum \mathbb{V}_T zu bestimmen, verwenden wir die Beschreibung dieser Hyperfläche als Gruppe reeller Matrizen der Determinante 1, $\Phi^{-1}(\mathbb{S}) = SL_2(\mathbb{R})$.

Der Tangentialraum dieser Lie-Gruppe im neutralen Element δ_0 , $sl_2(\mathbb{R}) = \Phi^{-1}(\mathbb{V})$, ist die zugehörige Lie-Algebra, die Menge der reellen 2×2 -Matrizen der Spur 0.

Seien $\Phi^{-1}(T) = \begin{pmatrix} A & B \\ C & D \end{pmatrix}$, $AD - BC = 1$, ein fester Tonort und $\Phi^{-1}(v) = \begin{pmatrix} a & b \\ c & -a \end{pmatrix}$ ein variabler Tonvektor. Dann ist

$$\Phi^{-1}(T) \circ \Phi^{-1}(v) = \begin{pmatrix} Aa + Bc & Ab - Ba \\ Ca + Dc & Cb - Da \end{pmatrix}$$

die »Verschiebung« (präziser: Linkstranslation) von v in den Tonort T in dieser Lie-Gruppe. Für die weiteren Überlegungen erweist sich die Tatsache als entscheidend, daß die Einschränkung der Standardpaarung von $M_2(\mathbb{R})$ auf die Hyperfläche $SL_2(\mathbb{R})$ mit (einem Vielfachen) der durch die Killingform der Lie-Algebra $sl_2(\mathbb{R})$ definierten bi-invarianten Lorentz-Metrik zusammenfällt. Die Bi-invarianz der Metrik besagt gerade, daß die Paarung zweier verschobener Tonvektoren mit der der Ausgangstonvektoren übereinstimmt,

$$\langle \Phi^{-1}(T) \circ \Phi^{-1}(v_1), \Phi^{-1}(T) \circ \Phi^{-1}(v_2) \rangle_0 = \langle \Phi^{-1}(v_1), \Phi^{-1}(v_2) \rangle_0.$$

Inbesondere bleibt damit die Eigenschaft eines Tonvektors, diatonartig, quintartig oder syntonartig zu sein, bei Verschiebung erhalten. Wir benutzen die Symbole \mathbb{V}_T^+ , \mathbb{V}_T^0 , bzw. \mathbb{V}_T^- zur Bezeichnung der Verschiebungen von \mathbb{V}^+ , \mathbb{V}^0 , bzw. \mathbb{V}^- in den Tonort T .

2.3 Die Apperzeptionsformel

Das klassische Apperzeptionsprinzip soll nun buchstäblich von idealisierten Frequenzen und Intervallen auf Tonorte und Tonvektoren übertragen werden. Dazu verwenden wir die Exponentialabbildung für reelle 2×2 -Matrizen,

$$\text{Exp} : M_2(\mathbb{R}) \rightarrow M_2(\mathbb{R}),$$

$$\text{Exp}(\alpha) := \sum_{k=0}^{\infty} \frac{1}{k!} \alpha^k.$$

Wir fassen hier die Urbilder im Sinne von verallgemeinerten Tonvektoren auf und verstehen ihre Bilder unter der Exponentialfunktion als verallgemeinerte Tonorte. Aufgrund der Beziehung $\det(\text{Exp}(\alpha) = \exp(\text{tr}(\alpha)))$ sind dann die Bilder von (speziellen) Tonvektoren auch (spezielle) Tonorte, d.h.

$$\text{Exp}|_{sl_2(\mathbb{R})} : sl_2(\mathbb{R}) \rightarrow SL_2(\mathbb{R}).$$

Das folgende Lemma enthält explizite Formeln für die Bilder dieser Exponentialfunktion, die zugleich eine geometrische Vorstellung von dieser Abbildung vermitteln sollen.

Lemma 2 Sei $\alpha \in sl_2(\mathbb{R})$ und $l = \sqrt{|\det(\alpha)|}$. Dann gilt

$$\text{Exp}(\alpha) = \begin{cases} \cos(l) \cdot \delta_0 + \frac{\sin(l)}{l} \cdot \alpha & \det(\alpha) > 0, \text{ d.h. } \alpha \text{ diaton-artig,} \\ \delta_0 + \alpha & \det(\alpha) = 0, \text{ d.h. } \alpha \text{ quint-artig,} \\ \cosh(l) \cdot \delta_0 + \frac{\sinh(l)}{l} \cdot \alpha & \det(\alpha) < 0, \text{ d.h. } \alpha \text{ synton-artig.} \end{cases}$$

In jedem der drei Fälle liegt das Exponential von α im Durchschnitt von $SL_2(\mathbb{R})$ mit der von δ_0 und α aufgespannten Ebene in $M_2(\mathbb{R})$. Faßt man δ_0 und $\text{Exp}(\alpha)$ als Tonorte und α als Tonvektor auf, so gelangt man von $\delta_0 = Z$ zu $\text{Exp}(\alpha)$ entlang einer Geraden in Richtung von α , die durch ein geeignetes Vielfaches des Zentraltons führt, d.h. durch einen verallgemeinerten Ton in δ_0 -Richtung. Im Falle eines quintartigen Vektors α ist das Exponential eine einfache Addition aus Zentralton Z und Argument α - die 1-Parameter-Untergruppe in dieser Richtung ist die zugehörige Gerade des Umgebungsraumes.

Bemerkung 1. Die enge Verbindung von Lorentz-Geometrie und Gruppenstruktur in $SL_2(\mathbb{R})$ findet ihren besonderen Ausdruck in der Tatsache, daß die Geodätischen (»verallgemeinerten Geraden«) dieses Raumes nichts anderes als die Translate der 1-Parameter-Untergruppen sind. Diese Besonderheit wird im weiteren vielfach verwendet werden. Das obige Lemma besagt zum Beispiel, daß die Geodätischen in quintartigen Richtungen stets die zugehörigen Geraden im Umgebungsraum $M_2(\mathbb{R})$ sind. Allgemein entstehen die Geodätischen in $SL_2(\mathbb{R})$ als Durchschnitte von Hyperebenen im Umgebungsraum mit der Hyperfläche. Im Zentralton erhält man so für $l > 0$ Hyperbeln und im Fall $l < 0$ Ellipsen.

Wir verwenden dasselbe Symbol $\text{Exp} : \mathbb{T} \rightarrow \mathbb{G}$, wenn wir mit Hilfe von Φ die Exponentialfunktion auf geometrische Töne $T \in \mathbb{T}$ anwenden,

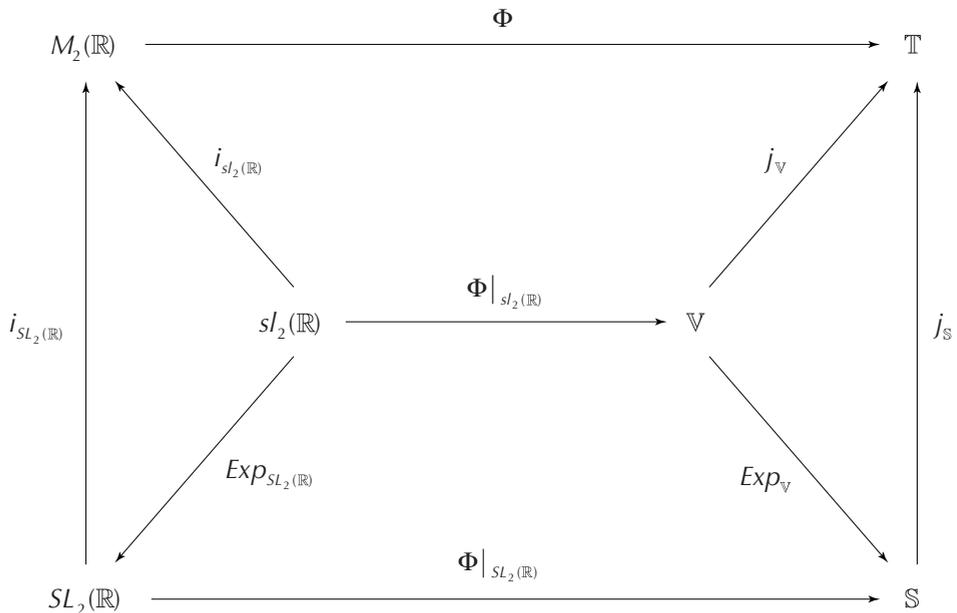
$$\text{Exp}_\mathbb{V} : \mathbb{V} \rightarrow \mathbb{S},$$

$$\text{Exp}_\mathbb{V}(T) = \Phi(\text{Exp}(\Phi^{-1}(T))).$$

Desgleichen übertragen wir zur Vereinfachung der Notation die Multiplikation von Matrizen nach \mathbb{T} :

$$T_1 \cdot T_2 := \Phi(\Phi^{-1}(T_1) \circ \Phi^{-1}(T_2)).$$

Im folgenden Diagramm sind die verschiedenen Räume und Abbildungen dargestellt. Dabei bezeichnen $i_{SL_2(\mathbb{R})}$, $i_{sl_2(\mathbb{R})}$ und $j_\mathbb{V}$, $j_\mathbb{S}$ die Inklusion der jeweiligen Teilmenge in den Umgebungsraum $M_2(\mathbb{R})$ bzw. \mathbb{T} .



Definition 6. Die ›Apperzeptionsabbildung‹ $\text{App} : \mathbb{S} \times \mathbb{V} \rightarrow \mathbb{S}$ ist durch die folgende Vorschrift gegeben:

$$\text{App}(T, v) := T \circ \text{Exp}_\mathbb{V}(v).$$

$\text{App}(T, v)$ heißt das ›Apperzeptionsziel‹ des Tonvektors $v \in \mathbb{V}$ vom Tonort $T \in \mathbb{S}$ aus. Je nachdem, ob v diatonartig, quintartig oder syntonartig ist, sprechen wir auch von einer diatonartigen, quintartigen bzw. syntonartigen Apperzeption.

Im Abschnitt 3 postulieren wir aufgrund einer musiktheoretischen Überlegung, daß die Apperzeption stets quintartig oder diatonartig ist, d.h. wir postulieren, die Nichtapperzipierbarkeit syntonartiger Tonvektoren. Für jeden Tonort $T \in \mathbb{T}$ wird die Vereinigung $\mathbb{V}_T^+ \cup \mathbb{V}_T^0$ deshalb auch »Apperzeptionskegel« in T genannt. Jeder Apperzeptionskegel zerfällt nach Herausnahme des Nullvektors in zwei disjunkte Teilkegel, die im Fall des zentralen Tonorts $T = Z$ durch das Vorzeichen der letzten Koordinate d_1 bestimmt sind. Wir setzen

$$\mathbb{V}^{\#} = \{v = (0, s_0, s_1, d_1) \in \mathbb{V} \mid d_1 > 0, \|v\| \geq 0\}$$

und

$$\mathbb{V}^b = \{v = (0, s_0, s_1, d_1) \in \mathbb{V} \mid d_1 < 0, \|v\| \geq 0\}.$$

$\mathbb{V}^{\#}$ heißt der $\#$ -Kegele und \mathbb{V}^b der b -Kegele. Für jeden vom Zentralton Z verschiedenen Tonort $T \in \mathbb{T}$ entstehen die entsprechenden Kegel durch Verschiebung, $\mathbb{V}_T^{\#} := T \cdot \mathbb{V}^{\#}$ und $\mathbb{V}_T^b := T \cdot \mathbb{V}^b$.

Bemerkung 2. Die Apperzeptionsabbildung kann nach derselben Formel $APP(T, v) := T \cdot Exp(v)$ auch auf verallgemeinerte Tonorte T und verallgemeinerte Tonvektoren v angewandt werden. Unter Berücksichtigung der eindimensionalen Apperzeptionformel $app(f, h) := fe^h$ für Frequenzen und Höhen ergibt sich aus der Zerlegung $v = h(v) \cdot \delta_0 + r(v)$ und der Vertauschbarkeit der skalaren Matrix $h(v) \cdot \delta_0$ mit jeder anderen die folgende Beziehung:

$$\begin{aligned} APP(T, v) &= APP(Freq(T) \cdot R(T), h(v) \cdot \delta_0 + r(v)) \\ &= (Freq(T) \cdot R(T)) \circ Exp(h(v) \cdot \delta_0 + r(v)) \\ &= (Freq(T)e^{h(v)}) \cdot (R(T) \circ Exp(r(v))) \\ &= app(Freq(T), h(v)) \cdot App(R(T), r(v)). \end{aligned}$$

Diese Rechnung besagt, daß die (verallgemeinerte) Apperzeption, $APP(T, v)$ (verallgemeinerter Tonvektoren v von verallgemeinerten Tonorten T aus), im Rahmen der Multiplikation von 2×2 -Matrizen zerlegt werden kann in

- die eindimensionale Apperzeption $app(Freq(T), h(v))$ der Höhe $h(v)$ von der Frequenz $Freq(T)$ aus und
- die Apperzeption $App(R(T), r(v))$ des Tonvektorretrakts $r(v)$ vom Tonortretrakt $R(T)$ aus.

Beide Teilapperzeptionen werden also in einem gemeinsamen Umgebungsraum beschrieben, erweisen sich dort jedoch als unabhängig voneinander. Für die vorliegende Untersuchung dient das als Legitimation, die verallgemeinerte Apperzeption nicht eingehender zu betrachten. Zugleich bietet sich aber die spätere Anknüpfung an die bereits erwähnten Untersuchungen Martin Ebelings unmittelbar an.

2.4 Apperzeptionspläne und Apperzeptionsbahnen

Definition 7. Eine Sequenz $P = (v_1, \dots, v_k) \in \mathbb{V}^k$ von Tonvektoren heißt ›Apperzeptionsplan‹. Den Summentonvektor $\Sigma(v_1, \dots, v_k) = v_1 + \dots + v_k$ nennen wir den ›scheinbaren Zieltonvektor‹ dieses Apperzeptionsplans. Jeder Apperzeptionsplan induziert eine Abbildung $B[P]: \mathbb{S} \rightarrow \mathbb{S}^{k+1}$. Sie ordnet jedem Tonort T die Tonort-Sequenz der sukzessiven Apperzeptionen der Tonvektoren des Apperzeptionsplans zu:

$$B[P](T) := (T, \text{App}(T, v_1), \dots, \text{App}(\dots \text{App}(\text{App}(T, v_1), v_2), \dots, v_k)).$$

Für jeden festen Ausgangstonort T heißt $B[P](T)$ die ›Apperzeptionsbahn‹ zum Apperzeptionsplan P vom Tonort T aus. Den jeweils letzten Tonort $\Omega[P](T)$ in der Sequenz $B[P](T)$ nennen wir den ›Zieltonort‹ der durch P von T aus erzeugten Apperzeptionsbahn.

Apperzeptionsbahnen der Länge 1, die also aus der Apperzeption genau eines Tonvektors bestehen, heißen ›Apperzeptionsschritte‹.

Definition 8. Zwei Apperzeptionspläne P_1 und P_2 heißen ›zielgleich‹, wenn ihre Zieltonorte vom zentralen Tonort Z aus übereinstimmen, d.h., wenn $\Omega[P_1](Z) = \Omega[P_2](Z)$ gilt. Zwei Apperzeptionspläne P_1 und P_2 heißen ›scheinbar zielgleich‹, wenn ihre scheinbaren Zieltonvektoren übereinstimmen, wenn also $\Sigma(P_1) = \Sigma(P_2)$ ist. Zwei Apperzeptionspläne P_1 und P_2 , die zielgleich sind, aber nicht scheinbar zielgleich, heißen hinsichtlich ihrer scheinbaren Zieltonvektoren ›unmerklich verschieden‹.

Bemerkung 3. Die Gruppenstruktur der Tonorte garantiert, daß aus der Zielgleichheit von Apperzeptionsplänen am zentralen Tonort die Zielgleichheit an jedem Tonort folgt.

Einen Sonderfall bilden ›zyklische‹ Apperzeptionspläne, deren scheinbarer Zieltonvektor der Null- oder Primvektor ist. Wir nennen sie auch ›scheinbar trivial‹.

Beispiel 1. Eine Apperzeptionsbahn, die zielgleich mit einem einzigen Apperzeptionsschritt ist, nennen wir ›schritthaft‹. Nach Lemma 3 gibt es nur eine Situation, in der unterschiedliche Einzelschritte vom zentralen Tonort aus zum selben Zieltonort führen, nämlich alle Apperzeptionen $(r + 2\pi k)\delta_1, k \in \mathbb{Z}$ für festes $r \in \mathbb{R}$. Deshalb ist es zulässig, den Typ des Einzelschrittes, der einen schritthaften Apperzeptionsplan ersetzen kann, auf diesen zu übertragen: diatonartig, quintartig oder syntonartig.

Eine besondere Rolle spielen in unseren Untersuchungen Apperzeptionspläne, die aus einem Repertoire von nur vier quintartigen Tonvektoren gebildet werden. Sie entsprechen den geometrischen Tönen ε_2 und ε_3 aus der Standardbasis, sowie ihren Umkehrungen $-\varepsilon_2$ und $-\varepsilon_3$:

- die ›Quinte‹ $q = (0, 0, \frac{1}{2}, \frac{1}{2})$,
- die ›Quarte‹ $-q = (0, 0, -\frac{1}{2}, -\frac{1}{2})$,
- die ›Leitquarte‹ $p = (0, 0, \frac{1}{2}, -\frac{1}{2})$,
- die ›Leitquarte‹ $-p = (0, 0, -\frac{1}{2}, \frac{1}{2})$.

Für die zugehörigen Apperzeptionen führen wir Kurzschreibweisen ein:

$$\begin{aligned}
 T^p &:= \text{App}(T, q) = T + q & T^q &:= \text{App}(T, -q) = T - q \\
 T^r &:= \text{App}(T, p) = T + p & T^p &:= \text{App}(T, -p) = T - p
 \end{aligned}$$

3. Antworten im Modell

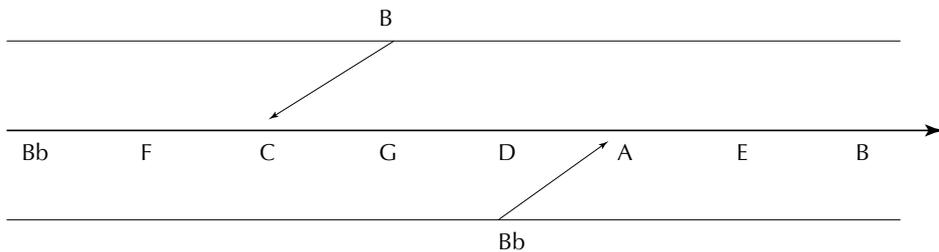
Die nun folgenden Untersuchungen sind der Behandlung jener Probleme gewidmet, die im Eingangsabschnitt als bislang offene Fragen zum Tonsystem charakterisiert worden sind. Dabei wird es in verschiedenen Situationen immer wieder um die Frage gehen, ob gegebene Apperzeptionspläne zielgleich bzw. scheinbar zielgleich sind oder nicht.

Zunächst geht es um quintartige Apperzeptionspläne $P = (v_1, \dots, v_k)$, die ausschließlich aus Tonvektoren $v_i \in \{q, -q, p, -p\}$ gebildet sind. Dabei ist es erforderlich, die ausgezeichnete Rolle, die jenen Tonvektoren zukommt, zu motivieren.

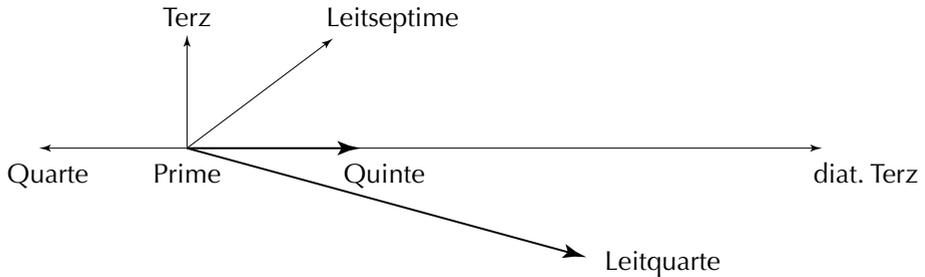
3.1 Die Leitquarte

Es ist wichtig, an dieser Stelle zu betonen, daß die Wahl der Basistonvektoren allein schon aus mathematischer Sicht denselben eine exponierte Rolle zuweist. Die musiktireoretische Diskussion dieser Auswahl ist also ein zentraler Punkt in der Weiterentwicklung des vorgestellten Theorieansatzes. Mit den nachfolgenden knappen Überlegungen soll zumindest die Plausibilität unserer Wahl belegt werden.

Daß die Quinte zumindest als Kandidat in die engere Wahl fällt, darüber wird kaum Dissens bestehen. Der interessante und sensible Punkt ist daher die Wahl eines zweiten Basistonvektors. Zwischen den Terzen, denen die Funktionstheorie eine eigene Dimension zuerkennt, und den akzidentiellen Tönen, denen die Stufenlehre eine eigene Dimension eher verwehrt als zugesteht, besteht ein enger Zusammenhang. So geht schon bei der Herausbildung der Vokalpolyphonie seit dem 13. Jahrhundert die Aufwertung der Terzen und Sexten in den Rang der Konsonanzen einher mit der zunehmenden Verwendung von Akzidenzien in Ergänzung des Vorrats an diatonischen Stammtönen. Typischerweise sind es Terzen oder Sexten, welche, einen akzidentiellen Ton enthaltend, den perfekten Schlußkonsonanzen vorangehen. Bereits die beiden das ›Hexachord naturale‹ erweiternden Töne b und h haben je nach Kontext Stammton- oder Akzidenzcharakter. Um der besonderen Rolle akzidentiieller Nicht-Stammöne gerecht zu werden, ist es durchaus naheliegend, ihnen Positionen außerhalb der diatonischen Stammtonachse zuzuweisen.



Während Funktionstheoretiker zweifellos zugunsten der Terz als zweitem Basistonvektor neben der Quinte argumentiert haben würden, hätten Anhänger der Stufenlehre wohl am ehesten die ›Leitseptime‹ gewählt, also jenen Tonvektor, dessen Diskant der untere Leitton zum Grundton ist. Beide Ansätze führen jedoch nicht zu den aufschlußreichen Ergebnissen, die man erhält, wenn man einen anderen Basistonvektor neben die Quinte stellt: die ›Leitquarte‹.



- In Hinblick auf die Alte Musik erscheint die Leitquarte (genauer: ihr Diskant) als oberer Leitton zur diatonischen Terz (genauer: zu ihrem Diskant). Die Leitquarte würde sich für die alte Musik dann als wichtig erweisen, wenn man eine höhere Beweglichkeit im Verhältnis von Stammtönen und akzidentiellen Tönen in Betracht zieht. Eine Konsequenz der Homogenität des Tonvektorgitters ist ja, daß sich auf den akzidentiellen Gitterlinien auch akzidentielle Varianten der Stammtöne (genauer: derjenigen Tonvektoren, die die betreffenden Töne zum Diskant haben) finden lassen. Beispielsweise gilt es zu untersuchen, unter welchen Umständen etwa die Leittonfortschreitungen $mi \rightarrow fa$ bzw. $fa \rightarrow mi$ die Auffassung nahelegen, mi als Diskant der Terz bzw. fa als Diskant der Leitquarte zu deuten.
- Hinsichtlich der jüngeren tonalen Harmonik erlangt die Leitquarte interessanterweise gerade dann musiktheoretisch besondere Bedeutung, wenn man versucht, elementare Bausteine von Stufenlehre und Funktionstheorie miteinander zu verbinden: den Dreiklang der zweiten Stufe II mit dem Dreiklang der Subdominantparallele Sp . Nimmt man die Prominenz der Akkordfortschreitung $II \rightarrow V$ ernst, wie ihn die Stufentheorie postuliert, und folgt man den Funktionstheoretikern mindestens in dem Punkt, das sich der Grundton des Dreiklanges der Subdominantparallele mit der Subdominantsexta (genauer: ihrem Diskant) deckt, dann ergibt sich aus der Kombination beider Forderungen eine Prominenz der Leitquarte über dem Grundton der Subdominantparallele, denn ihr Diskant ist der Grundton des Dominantdreiklanges.

Die nachstehende Abbildung zeigt eine modifizierte Anordnung des Tonvektorgitters, bei der die Quintachse nach rechts ausgerichtet ist und die der Leitquarte nach unten. Zur Vermeidung einer umständlichen Nomenklatur der Tonvektoren wurden die Gitterpunkte mit Tonnamen etikettiert. Dennoch sind die Punkte dieses Gitters als Tonvektoren anzusehen.

			Leitquinte				
Bb	F	C	G	D	A	E	B
			Quinte				
Eb	Bb	F	C	G	D	A	E
			Leitquarte				
Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A

3.2 Eulersche Apperzeptionspläne

Zur Auszeichnung jener nur aus Quinte, Leitquarte, Quarte und Leitquinte zusammengesetzten Apperzeptionspläne sprechen wir von ›Eulerschen Apperzeptionsplänen‹, denn diese sind bis auf die Ersetzung der Terz durch die Leitquarte als Basistonvektor direkt aus dem Eulerschen Tonnetz abgeleitet. Die folgenden Berechnungen sind so dargestellt, daß sie auch ohne ein erschöpfendes Verständnis der im Abschnitt 2 erläuterten mathematischen Theorie nachvollziehbar sind.

Dazu geben wir die Berechnungsvorschriften der vier Apperzeptionen T^{\flat} (Quinte), T^{\natural} (Quarte), T^{\vee} (Leitquarte) und T^{Δ} (Leitquinte) von einem beliebigen Tonort T aus explizit an. Wir erinnern, daß Tonorte in der Standardbasis als 2×2 -Matrizen der Determinante 1 gegeben sind:

$$T = \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}, \quad ad - bc = 1.$$

Wir betrachten zuerst die Apperzeption des Tonvektors $q = \begin{pmatrix} 0 & 1 \\ 0 & 0 \end{pmatrix}$ an einem beliebigen Tonort T . Der Tonvektor q selbst ist auf den Zentralton bezogen und muß zunächst in den Tonort T verschoben werden. Das Resultat dieser Verschiebung ist $q_T = \begin{pmatrix} 0 & a \\ 0 & c \end{pmatrix}$. Da q quintartig ist, ergibt sich die Apperzeption T^{\flat} (nach Lemma 3) aus der Addition von T und q_T (in $M_2(\mathbb{R})$), d.h.

$$T^{\flat} = \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\flat} = \begin{pmatrix} a & b+a \\ c & d+c \end{pmatrix}.$$

Das Resultat ist offensichtlich dasselbe wie nach der Apperzeptionsformel:

$$App(T, q) = T \cdot Exp(q) = \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix} \cdot \begin{pmatrix} 1 & 1 \\ 0 & 1 \end{pmatrix} = \begin{pmatrix} a & b+a \\ c & d+c \end{pmatrix}.$$

Ganz analog erhält man in den anderen drei Fällen:

$$\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\circ} = \begin{pmatrix} a & b-a \\ c & d-c \end{pmatrix},$$

$$\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\nabla} = \begin{pmatrix} a+b & b \\ c+d & d \end{pmatrix},$$

$$\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\square} = \begin{pmatrix} a-b & b \\ c-d & d \end{pmatrix}.$$

3.3 Tonverwandtschaften zweiten Grades

Eine der Erwartungen an das Apperzeptionsmodell besteht in seiner Sensitivität gegenüber der Reihenfolge der Apperzeptionsschritte. Das Modell sollte so beschaffen sein, daß sich scheinbar zielgleiche Apperzeptionspläne, die traditionelle Tonverwandtschaften wie »Subdominante der Parallele« versus »Parallele der Sudominante« reflektieren, nicht nur in der Abfolge, sondern auch im Zieltonort unterscheiden sollten. Die Länge eines Apperzeptionsplans kann man mit dem durch die zugehörige Apperzeptionsbahn gestifteten Verwandtschaftsgrad assoziieren. Tonverwandtschaften zweiten Grades werden also durch Apperzeptionspläne der Länge 2 gestiftet.

Wir studieren nun die beiden Apperzeptionspläne $(-q, p)$ und $(p, -q)$. Sie sind scheinbar zielgleich mit dem gemeinsamen Zieltonvektor $p - q$. Wir beginnen mit der Beschreibung einer zu modellierenden Situation unter der getroffenen Einschränkung, daß Tonverwandtschaften nur mit Hilfe von Quinte, Leitquarte und der Umkehrintervalle Quarte und Leitquinte erfaßt werden können. Insbesondere stellt deshalb die Terzverwandtschaft keine Verwandtschaft ersten Grades dar. Im Lichte einer Unterscheidung von »Subdominante der Parallele« versus »Parallele der Sudominante« ist nicht der Schritt vom Grundton der Durtonika zur parallelen Molltonika elementar im Sinne einer Verwandtschaft ersten Grades, sondern vielmehr der Schritt von der Tonikaquinte zum Grundton der Subdominate der Mollparallele.

Wir fixieren den Ton D als Ausgangston und deuten nun den scheinbar identischen Ganztonschritt $D \rightarrow C$ auf zwei verschiedene Weisen als Tonverwandtschaft deuten. Den Zielton C wählen wir in Bezug auf den Ausgangston D nach folgenden Bedingungen:

1. Faßt man C als Grundton der Tonika $C - E - G$ in »C-Dur« auf, dann soll unser Ausgangston D der Grundton der Parallele $D - F - A$ der Subdominate $F - A - C$ sein.
2. Faßt man C als Quinte der Tonika $F - A - C$ in »F-Dur« auf, dann soll unser Ausgangston D die Quinte der Subdominate $G - B_b - D$ der Parallele $D - F - A$ der Tonika $F - A - C$ sein.

Während beide Bestimmungen im Eulergitter zum selben Ton führen, stimmen die Zieltonorte der Apperzeptionspläne $(-q, p)$ und $(p, -q)$ nicht überein:

$$T^{\nabla\triangleleft} = \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\nabla\triangleleft} = \begin{pmatrix} a+b & b \\ c+d & d \end{pmatrix}^{\triangleleft} = \begin{pmatrix} a+b & -a \\ c+d & -c \end{pmatrix},$$

$$T^{\triangleleft\nabla} = \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\triangleleft\nabla} = \begin{pmatrix} a & b-a \\ c & d-c \end{pmatrix}^{\nabla} = \begin{pmatrix} b & b-a \\ d & d-c \end{pmatrix}.$$

Die Apperzeptionspläne $(-q, p)$ = (Leitquarte, Quarte) und $(p, -q)$ = (Quarte, Leitquarte) sind also ›scheinbar zielgleich, aber nicht zielgleich‹. Für den zentralen Tonort Z ergibt sich:

$$Z^{\nabla\triangleleft} = \begin{pmatrix} 1 & -1 \\ 1 & 0 \end{pmatrix} \quad \text{und} \quad Z^{\triangleleft\nabla} = \begin{pmatrix} 0 & -1 \\ 1 & 1 \end{pmatrix}.$$

Wählt man den Tonort Z als Ausgangston D unseres Beispiels, so ergeben sich für die beiden Varianten des Zieltones C die Tonorte Z^{∇} und Z^{\triangleleft} . Wählt man umgekehrt den zentralen Tonort Z als festen Zielton C , so hat man es nur scheinbar mit einem Ausgangston D zu tun, dem die beiden folgenden Tonorte entsprechen:

$$D_1 = Z^{\triangleright\triangleleft} = \begin{pmatrix} 0 & 1 \\ -1 & 1 \end{pmatrix} \quad \text{und} \quad D_2 = Z^{\triangleleft\triangleright} = \begin{pmatrix} 1 & 1 \\ -1 & 0 \end{pmatrix}.$$

Für diese gilt dann:

$$D_1^{\nabla\triangleleft} = (Z^{\triangleright\triangleleft})^{\nabla\triangleleft} = Z^{\triangleright(\triangleleft\nabla)\triangleleft} = Z^{\triangleright\triangleleft} = Z,$$

$$D_2^{\triangleleft\nabla} = (Z^{\triangleleft\triangleright})^{\triangleleft\nabla} = Z^{\triangleleft(\triangleright\triangleleft)\nabla} = Z^{\triangleleft\nabla} = Z.$$

3.4 Die syntonische Identifikation

Wenn wir das syntonische Komma von seiner Bedeutung als Tonhöhendifferenz befreien, so bleibt die Auffassung als Intervall, oder genauer: als Tonvektor $q + p$ (Quinte + Leitquarte). Angeregt durch Hugo Riemanns Argumentation hatten wir im Abschnitt 1 die abstrakte Forderung aufgestellt, daß dieses Intervall nicht apperzipierbar sein soll. Im Rahmen des mathematischen Modells werden Tonvektoren in Abhängigkeit vom Vorzeichen ihrer dia-syntonischen Norm in diatonartige, quintartige und syntonartige unterschieden. Der syntonische Tonvektor $\sigma_1 = q + p$ ist in diesem Sinne syntonartig, denn es gilt $\|\sigma_1\| = -1$. Das ›Apperzeptionspostulat‹, das prinzipiell das Apperzipieren synton-artiger Tonvektoren ausschließt, enthält unsere Interpretation der Riemannschen Aussagen als Spezialfall.

Dieses generelle Postulat kann allerdings erst durch eine eingehendere musiktheoretische Diskussion der dia-syntonischen Norm gerechtfertigt werden.⁸

Zu den besonderen Eigenschaften des mathematischen Modells gehört die Nichttransitivität der Apperzeption. Erstens ist nicht jede Apperzeptionsbahn schritthaft, d.h. ihr Zieltonort ist im allgemeinen nicht bereits durch eine einzelne Apperzeption erreichbar. Zweitens gibt es schritthafte Apperzeptionsbahnen, die das Apperzeptionspostulat erfüllen und dennoch syntonartig sind. Die zugehörigen Apperzeptionspläne unterscheiden sich dann unmerklich von einer unmittelbaren Verletzung des Apperzeptionspostulats. Aus der Sicht des Ausgangstonortes hat man dabei den Eindruck, daß der Apperzeptionskegel mit einem Schritt verlassen wird.

Alle musiktheoretischen Phänomene, die auf dieser Tatsache beruhen, sollen unter dem Begriff der ›Syntonizität‹ zusammengefaßt werden. Als bislang einziges, aber musiktheoretisch zentrales Phänomen dieser Art behandeln wir nun die syntonische Identifikation.

Wir beginnen diese Untersuchung mit der Feststellung, daß unser Interesse nicht nur dem syntonischen Tonvektor $q + p$ selbst, oder genauer: dem aus diesem Vektor bestehenden Apperzeptionsplan $(q + p)$ gilt, sondern auch den beiden zu $(q + p)$ scheinbar zielgleichen Apperzeptionsplänen (q, p) und (p, q) . Wenn man in Rechnung stellt, daß syntonische Identifikation sehr oft im Kontext einer Quint-Leitquart-Verwandtschaft oder Leitquart-Quint-Verwandtschaft auftritt, verdienen letztere aus musiktheoretischer Sicht sogar das größere Interesse. Die Zieltonorte aller drei Apperzeptionspläne (vom Zentralton Z aus) sind sämtlich verschieden, d.h., es handelt sich um scheinbare, aber nicht um echte Zielgleichheit. Die erste dieser drei Apperzeptionsbahnen, der Apperzeptionsschritt $(Z, \text{App}(Z, q + p))$ verstößt gegen das Apperzeptionspostulat.

$$\text{App}(Z, q + p) = \begin{pmatrix} \cosh(1) & \sinh(1) \\ \sinh(1) & \cosh(1) \end{pmatrix}$$

$$Z^{\triangleright\triangledown} = \begin{pmatrix} 1 & 1 \\ 0 & 1 \end{pmatrix}^{\triangledown} = \begin{pmatrix} 2 & 1 \\ 1 & 1 \end{pmatrix}$$

$$Z^{\triangleright\triangleright} = \begin{pmatrix} 1 & 0 \\ 1 & 1 \end{pmatrix}^{\triangleright} = \begin{pmatrix} 1 & 1 \\ 1 & 2 \end{pmatrix}$$

Die beiden Apperzeptionsbahnen $(Z, Z^{\triangleright}, Z^{\triangleright\triangleright})$ und $(Z, Z^{\triangledown}, Z^{\triangleright\triangledown})$ sind nur unmerklich verschieden von einem (unmittelbaren) Verstoß gegen das Apperzeptionspostulat, denn sie

8 Es besteht eine formale Analogie zwischen der Behandlung der Apperzeptibilität in unserem Modell einerseits und der Behandlung von Kausalität im Rahmen der speziellen Relativitätstheorie andererseits. Wertvolle Anregungen hierzu verdanken wir der Kognitionsauffassung Michael Leytons [6]. Diese Analogie sollte nicht zur Rechtfertigung musiktheoretischer Postulate herangezogen werden. Die Brauchbarkeit analoger Übertragung muß sich auch daran messen lassen, ob mit ihrer Hilfe innerhalb der Musiktheorie weitere Phänomene gefunden werden können, die ihrerseits jene Rechtfertigung zu erbringen imstande sind.

sind schritthaft und als solche syntonartig, d.h., für (p, q) und (q, p) gibt es zielgleiche Apperzeptionsschritte, die gegen das Apperzeptionspostulat verstoßen.

Diese Feststellungen sind bislang bloße Charakterisierungen der Apperzeptionspläne $(q + p)$, (q, p) und (p, q) . Über das Phänomen der syntonischen Identifikation im Sinne einer Vernachlässigung des syntonischen Intervalls ist damit noch nichts gesagt.

Wir greifen nun die beiden Apperzeptionspläne $(-p, q)$ und $(q, -p)$ (siehe 3.1) auf und erweitern sie je um einen weiteren Schritt zu: $P_1 = (-q, p, -q)$ und $P_2 = (p, -q, p)$. Diese beiden Apperzeptionspläne P_1 und P_2 sind offensichtlich nicht scheinbar zielgleich, da sich ihre Zieltonvektoren $-2q + p$ und $2p - q$ um den syntonischen Tonvektor unterscheiden: $(2p - q) - (-2q - p) = q + p$. Wie die folgende Rechnung zeigt, sind die Apperzeptionspläne P_1 und P_2 jedoch zielgleich.

$$T^{\triangleleft \nabla \triangleleft} = \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\triangleleft \nabla \triangleleft} = \begin{pmatrix} a & b-a \\ c & d-c \end{pmatrix}^{\nabla \triangleleft} = \begin{pmatrix} b & b-a \\ d & d-c \end{pmatrix}^{\triangleleft} = \begin{pmatrix} b & -a \\ d & -c \end{pmatrix}$$

$$T^{\nabla \triangleleft \nabla} = \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\nabla \triangleleft \nabla} = \begin{pmatrix} a+b & b \\ c+d & d \end{pmatrix}^{\triangleleft \nabla} = \begin{pmatrix} a+b & -a \\ c+d & -c \end{pmatrix}^{\nabla} = \begin{pmatrix} b & -a \\ d & -c \end{pmatrix}$$

Damit haben wir zwei unmerklich verschiedene Apperzeptionspläne gefunden, deren Unterschied gerade der syntonische Tonvektor ist. Die folgende Gleichung nennen wir deshalb die »syntonische Identifikation«.

$$\triangleleft \nabla \triangleleft = \nabla \triangleleft \nabla$$

Wir betrachten nun noch äquivalente Umformungen dieser Gleichung.

$$\triangleright (\triangleleft \nabla \triangleleft) \Delta \Rightarrow (\nabla \triangleleft \nabla) \Delta$$

$$(\triangleright \triangleleft) \nabla \triangleleft \Delta \Rightarrow \nabla \triangleleft (\nabla \Delta)$$

$$\nabla \triangleleft \Delta \Rightarrow \nabla \triangleleft$$

Die letzte Gleichung besagt in mathematischer Terminologie, daß die Quartapperzeption \triangleleft und die Leitquartapperzeption ∇ je »Konjugierte« $\nabla \triangleleft \Delta$ und $\triangleright \nabla \triangleleft$ besitzen, die untereinander gleich sind. Solche Konjugationen lassen sich auf einer Metaebene als »Perspektivenwechsel« auffassen. Quartapperzeption und Leitquartapperzeption stimmen danach bis auf einen inneren Wechsel der Perspektiven überein. Eine weitere äquivalente Umformung ergibt:

$$\nabla \triangleleft \Delta \triangleright \Rightarrow \triangleright \nabla (\triangleleft \triangleright),$$

$$\nabla \triangleleft \Delta \triangleright \Rightarrow \triangleright \nabla.$$

Die rechte Seite der zweiten Gleichung entspricht nun genau dem Apperzeptionsplan (q, p) . Ihre linke Seite entspricht dem scheinbar trivialen Apperzeptionsplan

$$\begin{aligned}
 &= \begin{pmatrix} -b & a+b \\ -d & c+d \end{pmatrix}^{\nabla^4} &= \begin{pmatrix} a & a+b \\ c & c+d \end{pmatrix}^{\triangleleft} \\
 &= \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}.
 \end{aligned}$$

Als zweiten Fall, der jene von Pfrogner und Berlioz thematisierte Situation betrifft, betrachten wir die enharmonische Identifikation von C_b (als Terz der Subdominante in B_b -Moll) mit $F_{\#}$ (als Terz der Dominante in G -Moll). Sie ist prototypisch für enharmonische Modulationen von B_b -Moll nach G -Moll, und sie tritt auch an jener berühmten von Berlioz/Strauss explizit besprochenen Stelle in Glucks »Orpheus« auf, wo beide Töne sogar gleichzeitig präsent sind. Als Apperzeptionsplan kommt dabei eine dreifache Iteration des Terzapperzeptionsplans $(q, q, q, -p)$ in Betracht:

$$Q = (q, q, q, -p, q, q, q, -p, q, q, q, -p).$$

Der Zieltonvektor ist $9q - 3p$. Auch hier zeigt sich die Zielgleichheit des Apperzeptionsplans Q mit der trivialen Apperzeption:

$$\begin{aligned}
 &\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\triangleright\triangleright\triangleright\Delta\triangleright\triangleright\triangleright\Delta\triangleright\triangleright\triangleright} &= \begin{pmatrix} a & b+3a \\ c & d+3c \end{pmatrix}^{\Delta\triangleright\triangleright\triangleright\Delta\triangleright\triangleright\triangleright\Delta} \\
 &= \begin{pmatrix} -2a-b & b+3a \\ -2c-d & d+3c \end{pmatrix}^{\triangleright\triangleright\triangleright\Delta\triangleright\triangleright\triangleright} &= \begin{pmatrix} -2a-b & -2b-3a \\ -2c-d & -2d-3c \end{pmatrix}^{\Delta\triangleright\triangleright\triangleright\Delta} \\
 &= \begin{pmatrix} a+b & -2b-3a \\ c+d & -2d-3c \end{pmatrix}^{\triangleright\triangleright\triangleright\Delta} &= \begin{pmatrix} a+b & b \\ c+d & d \end{pmatrix}^{\Delta} \\
 &= \begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}.
 \end{aligned}$$

Anhand des Apperzeptionsplans

$$(q, q, q)$$

mit dem Zieltonvektor $12q$ und dem Apperzeptionsziel

$$\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}^{\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright\triangleright} = \begin{pmatrix} a & b+12a \\ c & d+12c \end{pmatrix}$$

wird schließlich deutlich, daß nicht jeder enharmonischen Verwechslung im traditionellen Sinne auch eine enharmonische Identifikation im Rahmen unseres Modells entspricht. Die Tonvektorinterpretation $12q$ des »pythagoräischen Kommas« wäre dazu ein

Gegenbeispiel. Die beiden nun folgenden Paragraphen gehen den sich daraus ergebenden Fragen in zweierlei Richtung nach.

3.6 Enharmonische Verwechslung

Im Zusammenhang mit der enharmonischen Identifikation verweisen wir auf zwei wichtige mathematische Tatsachen, die mit der Gruppenstruktur von $SL_2(\mathbb{Z})$ aller 2×2 -Matrizen

$\begin{pmatrix} a & b \\ c & d \end{pmatrix}$ mit ganzzahligen Koeffizienten a, b, c, d , $ad - bc = 1$, zusammenhängen.

Die zugehörigen Tonorte nennen wir »Eulersche Tonorte« und verwenden den traditionellen Begriff des »Tonnetzes für den von ihnen gebildeten Raum«.

- Für jeden Eulerschen Tonort T gibt es einen Eulerschen Apperzeptionsplan (der also nur aus Leitquart-, Quart-, und Quintschritten besteht) derart, daß T das Apperzeptionsziel dieses Apperzeptionsplans vom zentralen Tonort Z aus ist.
- Identifiziert man je die Zieltöne aller scheinbar zielgleichen Eulerschen Apperzeptionspläne vom zentralen Tonort aus (im strengen Sinne einer Äquivalenzrelation), so ergeben sich aus der Gesamtheit aller Eulerschen Apperzeptionspläne genau zwölf Äquivalenzklassen.⁹

Jene »Identifikation« von Zieltönen zu Äquivalenzklassen ist eine Operation auf der Metaebene der Untersuchung und keine Identifikation durch Apperzeption innerhalb des Modells wie im Falle der bereits besprochenen syntonischen und enharmonischen Identifikation. Die Transitivität dieser Äquivalenzrelation führt auf eine erstaunlich einfache Modellierung des Begriffs der »enharmonischen Verwechslung«: Sie beruht auf der beliebigen Verwechslung von scheinbarer Zielgleichheit und echter Zielgleichheit Eulerscher Apperzeptionspläne, und zwar in beiden Richtungen. Dies ist ein Phänomen auf der Metaebene, da eine solche Verwechslung zwischen scheinbarer und echter Zielgleichheit im allgemeinen nur als eine »Verwechslung von Apperzeptionsbahnen« beschrieben werden kann, nicht aber als eine Apperzeptionsbahn selbst.¹⁰

Eine generelle Möglichkeit zur enharmonischen Verwechslung von Apperzeptionsbahnen ersieht man aus einer weiteren äquivalenten Umformung der Gleichung $\nabla \triangleright \triangle \triangleright \Rightarrow \triangleright \nabla$

$$\triangleleft (\nabla \triangleleft \triangle \triangleright) = \nabla.$$

- 9 Dahinter steht die gruppentheoretische Tatsache, daß die Faktorgruppe von $SL_2(\mathbb{Z})$ nach ihrer Kommutatoruntergruppe eine zyklische Gruppe der Ordnung 12 ist (Noll 1997, 123).
- 10 Eine Theorie, die darauf abzielt, ausgehend vom vorgestellten Apperzeptionsmodell enharmonische Verwechslungen als tatsächliche Denkvorgänge zu beschreiben, sieht sich mit dem Problem konfrontiert, daß die Apperzeption nicht nur ihre »infinitesimalen« Pläne zu redigieren hätte, sondern ihre Bahnen selbst, und damit die Substanz ihrer eigenen Prozeßgeschichte. Damit wäre Apperzeption vielleicht als Überlagerung mehrerer oder aller Möglichkeiten aufzufassen.

Die letzte Gleichung drückt die Zielgleichheit der Apperzeptionspläne $(-q, p, q, -p, q)$ und (p) aus. Andererseits ist $\Sigma(-q, p, -q, -p, q) = -q$, woraus sich die scheinbare Zielgleichheit der Apperzeptionspläne $(-q, p, -q, -p, q)$ und $(-q)$ ergibt. Erlaubt man nun die Verwechslung der scheinbaren mit der echten Zielgleichheit, so ergibt sich damit die enharmonische Verwechselbarkeit der Apperzeption von Quarte $-q$ und Leitquarte p . Damit erweist sich die enharmonische Verwechslung im Sinne unserer Definition eigentlich als eine »syntonische Verwechslung«: In jedem Apperzeptionsplan können $-q$ gegen p bzw. q gegen $-p$ ausgetauscht werden. Wie man aber sofort sieht, umfaßt unser Begriff der enharmonischen Verwechslung auch jede im üblichen Sinne: Durch die syntonische Verwechslung von drei Tonvektoren im Apperzeptionsplan

$$(q, q, q, q, q, q, q, q, q, q, q)$$

entsteht der Apperzeptionsplan

$$(q, q, q, -p, q, q, q, -p, q, q, q, -p).$$

Dieser ist aber unmerklich verschieden von der Prime.

Dieser enge Zusammenhang von syntonischer und enharmonischer Identifikation bzw. Verwechslung wirft ein neues Licht auf die stabile Symbiose von Notenschrift und Zwölftteilung der Oktave auf den Tasteninstrumenten. Es scheint, daß Hermann Pfrogners einheitliche Sicht auf Diatonik, Chromatik und Enharmonik eine neue argumentative Grundlage erhält.

3.7 Diatonartige Apperzeptionen

Bei der Untersuchung der syntonischen Identifikation wurden syntonartige schrittartige Apperzeptionspläne diskutiert. Mit unserer Charakterisierung des Apperzeptionsplans (q, p) als unmerklich verschieden von einem Verstoß gegen das Apperzeptionspostulat wurde den zugehörigen zielgleichen nicht apperzibierbaren Tonvektoren musiktheoretisch Bedeutung zugewiesen.

Um so zwingender ist Klärung der musiktheoretischen Bedeutung jener diatonartigen Tonvektoren, die zielgleich zu schrittartigen Apperzeptionsplänen sind. Ohne einer genaueren Untersuchung vorzugreifen, sei auf die besondere Rolle der imaginären diatonischen Achse verwiesen, die sich im Zusammenhang mit der dia-syntonischen Norm ergibt.

Der Apperzeptionsplan $P = (p, -q, p, -q, p, -q, p, -q, p, -q, p, -q)$ enthält vier schrittartige Teilpläne, die jeweils zielgleich zur Apperzeption eines geeigneten imaginären diatonartigen Tonvektors sind:

$$P_{Eb} = (p, -q, p),$$

$$P_{Cb} = (p, -q, p, -q, p, -q),$$

$$P_{Bbb} = (p, -q, p, -q, p, -q, p, -q, p),$$

$$P_{Dbb} = (p, -q, p, -q, p, -q, p, -q, p, -q, p, -q).$$

Explizit gilt:

$$\begin{aligned} T^{\nabla\triangleleft\nabla} &= \text{App}(T, -\frac{\pi}{2}\delta_1), \\ T^{\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft} &= \text{App}(T, -\pi\delta_1), \\ T^{\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft} &= \text{App}(T, -\frac{3\pi}{2}\delta_1), \\ T^{\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft\nabla\triangleleft} &= \text{App}(T, -2\pi\delta_1). \end{aligned}$$

Es handelt sich um die Tonorte eines »verminderten Septakkordes«. Damit wird nahegelegt, auch den Tonvektoren $-\frac{\kappa\pi}{2}\delta_1, \kappa \in \mathbb{Z}$ musiktheoretische Bedeutung zuzuweisen. Via Zieltongleichheit sind sie die Bindeglieder zwischen den bislang betrachteten Eulerschen Apperzeptionsplänen und einer unendlichen »temperierten« imaginären Quintenkette, $\frac{k\pi}{6}\delta_1, k \in \mathbb{Z}$, deren diatonartige Apperzeptionen ein zyklisches System von 12 Tonorten ergeben.

Schluß: Der Theorieentwurf mag Anlaß zu weiterführenden Spekulationen über das Tondenken und die Geistestätigkeit im allgemeinen geben. Allein, sie sind müßig, solange nicht innerhalb der Musiktheorie weitere Vorhersagen getroffen und geprüft worden sind. Die computergestützte korpusbasierte Analyse bietet hierzu ein breites Experimentierfeld an. Was die Spekulationen angeht, so halten wir uns an die epistemologische Bescheidenheit, die in Christian Morgensterns *Lied vom blonden Korke* ausgedrückt wird.¹¹

Ein blonder Korke spiegelt sich
in einem Lacktablett -
allein er sah sich dennoch nich,
selbst wenn er Augen hätt!

Das macht, dieweil er senkrecht steigt
zu seinem Spiegelbild!
Wenn man ihn freilich seitwärts neigt,
zerfällt, was oben gilt.

O Mensch, gesetzt, du spiegelst dich
im, sagen wir, im All!
Und senkrecht! wärest du dann nich
ganz in demselben Fall?

Danksagung: Guerino Mazzola, Oliver Schwab-Felisch und Klaus Robering danken wir für anregende Diskussionen und vielfältige Hinweise, die dazu beitrugen, unseren Überlegungen die jetzige Form zu geben.

¹¹ Ein besonderer Reiz jenes Gleichnisses besteht in der impliziten kühnen Annahme, daß die Geometrie des Alls mit derjenigen des Menschen übereinstimmt. Immerhin: Die Quinte unseres Modells gleicht dem Korke insofern nicht, als sie auch »senkrecht auf sich selbst« steht.

Literatur

- Berlioz, Hector., Strauss, Richard: *Instrumentationslehre*, Edition Peters, Leipzig 1904.
- Ebeling, Martin: *Tonhöhe physikalisch – musikalisch – psychologisch – mathematisch*, Peter Lang: Frankfurt/M 1998.
- Gibbons, Gary W.: »Anti-de-Sitter Spacetime and Its Uses« In: *Lecture Notes in Physics* 537, Springer, Berlin 2000: 102-142.
- Helgason, Sigurdur: *Differential Geometry, Lie Groups, and Symmetric Spaces*, Academic Press, New York 1978.
- Iversen, Birger: *Hyperbolic Geometry*, London Mathematical Society Student Texts 25, Cambridge 1992.
- Leyton, Michael: *Symmetry, Causality, Mind*, MIT Press, Massachusetts 1992.
- Mazzola, Guerino: *Die Geometrie der Töne*, Birkhäuser, Basel 1990.
- Mazzola, Guerino: *The Topos of Music*, Birkhäuser, Basel 2002.
- Noll, Thomas: *Morphologische Grundlagen der abendländischen Harmonik*, Brockmeyer, Bochum 1997.
- Pfrogner, Hermann: *Die Zwölfordnung der Töne*, Amalthea-Verlag, Zürich, 1953.
- Riemann, Hugo: »Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen« in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22, Leipzig 1914/15, 1–26.
- Vogel, Martin: *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn 1975.

Zum Dresdner Promotionsrecht

Nur einige Tage nach dem großen Erfolg des 1. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie wurde in Dresden (2001) beschlossen, das Promotionsrecht im Fach Musiktheorie einzuführen. Folgender Aufruf wurde nach dem ebenso enthusiastisch aufgenommenen 2. Kongreß in München (2002) an viele Kolleginnen und Kollegen verschickt. Die folgende Liste von Meinungen sei als offene verstanden, die der Fortsetzung harret.

Liebe Kollegen, Mitglieder und Freunde der GMTH, nach dem großen Erfolg unseres diesjährigen Münchner Kongresses möchte ich Sie zur Beteiligung an einem kleinen Projekt aufrufen. Wie Sie wissen, ist unmittelbar nach dem letztjährigen Dresdner Kongreß das erste gänzlich eigenständige Promotionsrecht im Fach Musiktheorie in Dresden eingeführt worden. Was bei den einen große Begeisterung hervorruft, wird von anderen kritisch betrachtet, von einigen sogar unumwunden abgelehnt. Wie immer man zu dieser Entwicklung auch stehen mag: Sie stellt einen Meilenstein in der Institutionengeschichte unseres Faches dar. Es war ein ›historischer Moment‹, ein big point in unserer kleinen, unbedeutenden Fachgeschichte. Ob diese Entwicklung dem Fach zum Guten oder zum Schlechten gereichen wird, welche Chancen und welche Gefahren dadurch eröffnet werden, dazu möchten wir Sie befragen. Weder dem Umfang noch der Form ihres Kommentars sind dabei Grenzen gesetzt. In der Hoffnung, von Ihnen zu hören, verbleibe ich mit freundlichen Grüßen

Ludwig Holtmeier

Allen Forte, Battell Professor of Theory of Music,
Yale University Fellow, American Academy of Arts and Sciences

(Allen Fortes Kommentar bezieht sich auf die Gründung der GMTH)

This is in response to your email letter of October 16 in which you invite opinions of the plan to form an official German society devoted to music theory. I am happy to respond and to offer my view from my background as first President of the Society for Music Theory. While I deplore the negative reaction you have received to this project from a segment of the German scholarly community, I am not really surprised. Indeed, it seems all too familiar, since the Society for Music Theory elicited a similar response at the time it was formed in 1977. At the banquet in celebration of the twenty-fifth anniversary of the founding of the society, held in Columbus, Ohio on November 2, I spoke of the events attending that momentous event, including the opposition the founders encountered from certain members of the American Musicological Society. Nevertheless, we moved forward, established a journal (Music Theory Spectrum), and initiated annual meetings,

among other professional activities. Almost from the very beginning we had a thriving, enthusiastic membership, and we enjoy a wonderful collegiality and a very fine relation with our sister society, the American Musicological Society, whose membership intersects with ours in a number of instances (mine, for example). With this background in mind, I can only encourage you to move ahead in the formation of the new German society. I join Professor Thomas Christensen in his support of this initiative and in his general and admirable interest in forging international connections among those of us deeply involved in music-theoretic research and related projects. In offering my support for this endeavor I cannot refrain from stating the obvious, namely, that a German society dedicated to music theory will be a noble successor to the ancient tradition of major writings by authors whose roots are embedded in the culture of Germany. Names such as those of Heinichen and Kirnberger spring to mind. And there are many more, as you well know.

Jürg Stenzl, Salzburg

Viel brauche ich dazu nicht zu sagen: Da in den USA »Music Theory« und »Music Analysis« längst Promotionsstatus – gerade auch für angehende Komponisten – haben, war es an der Zeit. Nicht, weil die Amis alles besser machen, sondern weil es auch bei uns Arbeiten, darunter ein paar hervorragende Arbeiten, gibt, die nicht in einem – wie auch immer gearteten – Sinne primär ›historisch‹ ausgerichtet sind. Das gilt ganz besonders fürs 20. Jahrhundert, und hier mehr noch für dessen zweite Hälfte. Gerade weil ich Historiker bin, mich auch lebenden Komponisten gegenüber als solcher verstanden habe und verstehe, sehe ich da kein Problem, unter der Voraussetzung allerdings, daß es entsprechende methodologische Reflexionen gibt. (Aber das ist ja auch eine der schwachen Seiten der Musikhistoriker deutscher Sprache.) Um es grob, geradezu professoral zu sagen: Die Frage ist nicht, ob Historie oder Theorie, die Frage ist die Qualität. Und die – mit Verlaub – Kreativität der Arbeit und Lehre. Hier darf es allerdings keine Kompromisse geben. Die Qualität ist nicht abhängig von Universität oder Musikhochschule. (Daß – beispielsweise – die Musikhochschulen in Österreich jetzt auch Universitäten heißen, daß sich auch Instrumentalisten zuhauf habilitieren wollen – und können, ist noch kein Beweis für Offenheit und Niveau. Die guten Leute in den Musikhochschulen/Universitäten wissen das.) Ich wünsche Ihnen und der GMTH weiterhin viel Erfolg. Es wäre schön, wenn Sie das teilweise verrottete Fach Musikwissenschaft einer partiellen Frischzellenkur unterziehen könnten.

Markus Janz, Basel

Daß der Beifall zur akademischen Würde und Er-Mächtigung auch von der falschen Seite kommen kann, ist eins (die Argumente kennen wir: mehr ist besser/jetzt sind auch wir endlich wer), das andere sind die – natürlich ebenso falschen – gegnerischen Verlautbarungen (auch die sind sattsam bekannt: Die können das doch gar nicht/das ist der Niedergang der akademischen Qualitätsstandards/da kann ja jeder kommen/anything

goes). Ich glaube, daß für uns alle diese Ebene der Argumentation tatsächlich kein Thema sein sollte. Die Promotionsermächtigung ist eine großartige Herausforderung, ihr sollte die Sorge gelten. Am letzten Kongreß in Dresden und am eben zu Ende gegangenen Münchner Kongreß ließen sich jüngere Dozenten vernehmen, die menschlich, wissenschaftlich und künstlerisch höchst Bemerkenswertes aufzuweisen haben. Diese neue Bewegung bezieht ihre Energie natürlich aus den Personen, aber auch aus den neuen Vorgaben bezüglich der Inhalte und ihrer Gewichtung ebenso wie der Vorgehensweisen und der Kritik an diesen. Da, glaube ich, ist anzusetzen bzw. weiterzufahren. Daraus lassen sich Curricula entwickeln, davon lassen sich Zielqualitäten ableiten. Eine Aufgabe, der sich zu stellen die reine Freude sein kann, sofern man sich des eigenen Übermuts erwehren und gleichzeitig den altbacken-universitären Unmut ignorieren kann. Ob das Fach davon groß profitiert, ist für mich überflüssiges Bangen, ich finde das Hoffen und Wünschen der Menschen, der Forschenden und Lehrenden, viel interessanter. Die Bewegung wird das Fach verändern. Das wird ihm gut tun. Die höhere Anerkennung wird ihm nicht schaden. Voilà tout!

Hartmut Fladt, Berlin

Also ganz generell: wunderbar, auch nach den Erfahrungen an der Musikfakultät der UDK Berlin, wo wir de facto seit zwei Jahren die Möglichkeit haben, Promotionsverfahren im Fach »Musiktheorie« zu betreuen, wo allerdings Skeptiker aus den Bereichen Musikwissenschaft und Musikpädagogik/Didaktik, die bis dahin allein den Promotionsstudiengang betreuten, noch einmal sich um juristische Absicherung bemühten – was mir (uns) sehr recht war, denn jetzt ist seit einem Jahr das gesamte Konstrukt »wasserdicht« und von »ganz oben« abgesegnet. Allerdings geht es bei uns nicht um ein e i g e n s t ä n d i g e s Promotionsrecht, sondern: Die wissenschaftliche Musiktheorie wird als originärer Teil der Musikwissenschaft gesehen (kann in Ausnahmefällen sich sogar auch in Richtung Pädagogik/Didaktik orientieren). Das scheint mir persönlich für die Außenwirkung von musiktheoretischen Promotionen nicht nur akzeptabel zu sein, sondern verhindert die abwertende Klassifikation als Promotion zweiter Klasse – vergleichbar dem Kompositions-Dokortitel in den USA etc. Insgesamt aber ist die Chance für künstlerisch-wissenschaftliche Hochschulen/Universitäten, eine kunsthäufigere Wissenschaftlichkeit zu etablieren, als es den Unis jemals möglich wäre, eminent groß; daß an der UDK auch ehemalige Kompositionsstudierende (mit entsprechender musiktheoretischer Zusatzqualifikation) über kompositionsnahe Themen promovieren, finde ich natürlich wunderbar. Also: Glückwunsch – aber bitte (auch bei der Zulassung von Promotionsvorhaben) strikt auf höchste Qualität achten, so daß – gerade in der Anfangsphase – auf keinen Fall der Ruch von Zweitrangigkeit entstehen kann. Wenn ich das Niveau der Kongresse der GMTH betrachte, bin ich da allerdings zuversichtlich.

Wilfried Gruhn, Freiburg

Gratulation zu der neu und erstmals eröffneten Möglichkeit, in Dresden im Fach Musiktheorie zu promovieren. Von der Sache her gab es ja schon immer Promotionen mit Themen aus der Musiktheorie (man denke nur an die vielen Analyse-Arbeiten zur Wiener Schule etc.). Nun soll das Fach »Musiktheorie« eigenständig neben die Musikwissenschaft und die Musikpädagogik treten. Das ist zunächst einmal für das Fach ein enormer Impuls und schließt ein, daß ›man‹ sich stärker als theoretisch reflektierende, wissenschaftliche Disziplin verstehen möchte. In diesem Sinne versteht sich ja die Music Theory in den USA. Dagegen ist nichts einzuwenden. Aber kann das Fach das leisten, wenn nun auch andere Musikhochschulen kommen und das Promotionsrecht für Musiktheorie haben wollen? Gibt es ein personelles Reservoir an wissenschaftlichen, promovierten Musiktheoretikern? Die andere Frage ist, ob sich der wissenschaftliche Anteil der Musiktheorie, der ja schon im Namen zum Ausdruck kommt, wirklich von der Musikwissenschaft abkoppeln und eigenständig werden soll. Das muß im Fach selber diskutiert werden und wird es ja wohl auch. Ich hätte gegen eine sich wissenschaftlich verstehende autonome Disziplin »Musiktheorie« mit Promotionsrecht nichts einzuwenden.

Erwin Koch-Raphael, Bremen

Selbstverständlich stellt die Einführung des eigenständigen Promotionsrechts im Fach Musiktheorie eine als ganz und gar positiv zu bewertende Entscheidung dar. Die rasante Entwicklung im Fach Musiktheorie in den letzten Jahrzehnten, die wesentlich im Feld der historischen Musikwissenschaft liegt, läßt es nicht mehr zu, Musiktheorie zu lehren, wie es früher, als »Handwerkslehre« oder »Harmonielehre« schamhaft benannt und so verkürzt, an deutschen Musikhochschulen praktiziert wurde. Überwunden ist mit dieser Entwicklung die ohnehin längst überholte, aber noch nicht gänzlich aus der Welt genommene Kategorisierung der Musiktheorie als »Musikpraxis«, wie sie ja zum Teil heute noch – peinlicherweise – an vielen Musikhochschulen üblich ist. Was liegt also dann näher, als auch das Promotionsrecht für Musiktheorie einzuführen, will man doch die Forschung auf diesem Gebiet nicht gleich wieder zur Ruhe kommen lassen, sondern weiterführen und ermuntern, forschend dem Fach noch mehr und mehr spannende Aspekte und Einsichten in Zukunft hinzuzufügen. Ganz zu schweigen von der Aufwertung, die das Fach in der deutschen Hochschullandschaft längst verdient hat und die außerhalb Deutschlands in der EU längst weitgehend erfolgt ist. Kurzum: Gratulation für diese kluge Entscheidung, die in Dresden gefallen ist. Ich hoffe auf baldige ›Nachahmungstätler‹.

Dieter Mack, Lübeck

Ich begrüße das Promotionsrecht uneingeschränkt, weil es zunächst nichts anderes bewirkt, als diesem Bereich im internationalen Vergleich ein adäquateres Daseinsrecht zuzumessen. Mit solch einer Berechtigung ist zunächst in keiner Weise eine inhaltliche Präjudizierung verbunden. Und dort scheint mir der Knackpunkt zu liegen. Die Dis-

kussion über die inhaltlichen Bedingungen müßte noch geführt werden. Falls es zu einer Methodendiskussion à la Amerika kommen würde, hätte man meines Erachtens die Zeichen der Zeit falsch verstanden. Wenn man den Sachverhalt zum Anlaß nimmt, die bereichernde Dualität ›kreativ-künstlerischer Ansatz kontra Wissenschaftlichkeit‹ nicht ›kontra‹, sondern in Kombination zu sehen, dann hätte das Fach Wesentliches beizutragen, von interdisziplinären und ethnomusikologischen Ansätzen einmal ganz abgesehen. Wenn man hingegen Musiktheorie nur als Überbegriff für einen erstarrten Fächerkanon an einer Musikhochschule begreift, dann sollte man es lassen. Aber vielleicht ist dies die Chance, diese Verkrustungen aufzuweichen.

Hubert Moßburger, Bremen

Die Frage nach der Promotion in Musiktheorie läßt sich auf die – meiner Meinung nach – rhetorische Frage reduzieren, ob der Musiktheoretiker Forschung betreiben soll oder nicht. Oder noch pointierter: Soll der in dem merkwürdig unbestimmt bleibenden Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft befindliche, in der alltäglichen Praxis jedoch hauptsächlich lehrende Musiktheoretiker weiterhin überwiegend seine Kenntnisse aus der ›höheren‹ Musikwissenschaft empfangen und damit lediglich in pädagogisch-vermittelnder Funktion auftreten? Wäre es nicht an der Zeit, das Heft selbst in die Hand zu nehmen und eigenständige musiktheoretische Forschung zu betreiben, die dann aus ›erster Hand‹ vermittelt würde? Die Aktivierung solcher fachspezifischen Forschung in ›eigenen Angelegenheiten‹ durch Etablierung des Promotionsrechts würde dem Musiktheoretiker nicht nur neues Selbstvertrauen geben, sie würde gleichzeitig auch eine institutionelle Verankerung bewirken, in der Musiktheorie nicht zwischen den Fronten ›Kunst und Wissenschaft‹ zerrieben und zum Dienstleistungsfach degradiert werden würde. Speziell musiktheoretische Forschungsaufgaben gäbe es genügend:

- Aufarbeitung historischer Theorien (über Analyse, Kompositionslehre usw.)
- Aufstellung neuer Theorien zur historischen, aber auch zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts
- Untersuchungen zur musiktheoretischen Fachterminologie
- Arbeiten zur Methodik und Vermittlung von Musiktheorie/Gehörbildung
- Erforschung der Beziehungen zwischen Theorie und Praxis (z. B. die Wechselbeziehung von Analyse und aufführungspraktischer Interpretation)

Anhand der aufgestellten Polarisierung in Kunst einerseits und Wissenschaft andererseits sollte jedoch nicht ein Rechts- oder Linksruck des Theoretikers in Richtung musikwissenschaftlicher Forschung gefordert werden; ebensowenig darf die Rolle des Theoretikers als Mittler zwischen beiden Polen vergessen werden. Vielmehr plädiere ich für eine durch Einführung des Promotionsrechts intensivierte musiktheoretische Forschung, die nicht als konkurrierender Gegensatz, sondern als komplementärer Ausgleich zu einer einseitig betriebenen praxisbezogenen ›Pflichtfachkultur‹ verstanden werden will. Unter dieser Voraussetzung erscheinen die merkwürdigen Ängste und Vorurteile auf beiden

Seiten überflüssig: etwa dem Theoretiker als Wissenschaftler mangelnde Praxisnähe (und manchmal auch mangelnde satztechnische oder analytische Kompetenz) vorzuwerfen oder umgekehrt den Künstler-Theoretiker mangelnder wissenschaftlicher Methodenkompetenz zu verdächtigen. Vergleicht man die deutsche mit der nordamerikanischen Theorielandschaft, kann man nur neidvoll auf deren institutionelle Verankerung und Ausstattung blicken: Musiktheorie ist als eigenständiges Fach mit selbstverständlichem Promotionsrecht anerkannt. Und erlebt man die Vorträge unserer angloamerikanischen Kollegen (wie man dazu auf dem diesjährigen Kongress der GMTH in München reichlich Gelegenheit hatte), so sind die Bedenken gegenüber praxisferner Theorieforschung absolut unberechtigt. Im Gegenteil gewinnt man schnell den Eindruck, als wären die promovierten Kollegen aus den USA weitaus praktischer und anschaulicher in ihren Vorträgen als so mancher Künstler-Theoretiker hierzulande. Bedenken gegenüber der Promotion in Musiktheorie sind daher völlig unberechtigt, ja sie erscheinen mir geradezu kontraproduktiv für unser Fach zu sein. Ich sehe in der durch Einführung des Promotionsrechts geförderten Aufarbeitung des noch weitgehend brachliegenden musiktheoretischen Forschungsgebietes (im Sinne einer die praxisbezogene Musiktheorie ergänzenden und befruchtenden, nicht sie ablösenden Betätigung) eine große, wenn nicht überlebenswichtige Zukunftschance für unser Fach.

Alexander Rehding, Princeton

Promotion in Musiktheorie? Eine ähnliche Diskussion kam hier neulich im kleinen Kreise zustande, da meine Universität keinen separaten Musiktheoriekurs anbietet (im Gegensatz, muß man hier einflechten, zur Konkurrenzuni, die zwei Staaten weiter nördlich liegt und mit Y anfängt, die der amerikanischen Musiktheorie ihren Stempel aufgesetzt hat). Die mehrheitliche Meinung in unserem trauten Kreise war, daß das Modell, Musikgeschichte (musicology) nicht von Musiktheorie zu trennen, erfolgreicher sei als die strikte Teilung, die zu Spitzenzeiten der amerikanischen Musiktheorie in den 80er Jahren zu einer Art musikwissenschaftlicher Apartheid geführt hatte. Und obwohl sich seitdem viel an besagter Konkurrenzuni getan hat, hat sie es bis heute noch nicht geschafft, diesen Ruf ganz abzuschütteln. Es mag widersprüchlich erscheinen, daß ich einerseits den Dresdnern gratuliere und andererseits dem amerikanischen Musiktheoriebetrieb kritisch gegenüberstehe. Es ist dabei allerdings zu bedenken, daß sich Dresden am Anfang einer Bewegung befindet, die in Amerika seit fast einem halben Jahrhundert im Gange ist. Daß dabei sehr viele wichtige Arbeiten herausgekommen sind (die z. T. im deutschen Raum noch ihrer Entdeckung harren), läßt sich bei aller Kritik nicht bestreiten. Ohne den Alleingang der Musiktheorie, die Konzentration auf musiktheoretische Probleme in der Forschung, wäre dies sicherlich nicht möglich gewesen. Die Gefahr besteht nur eben darin, daß sich der musiktheoretische Diskurs verselbständigen könnte und sich – wie es in den 80er Jahren, in Anlehnung an den Wizard of Oz, angeblich hieß – als ›good witch‹ der ›bad witch‹ Musikgeschichte gegenüberstellen könnte. Es fällt mir jedoch schwer, dies als reelle Gefahr im Rahmen des deutschen akademischen Betriebs zu sehen, da das intellektuelle Klima ein grundsätzlich anderes ist. Daher ist zu hoffen, daß

das Dresdner Modell Schule macht und sich die Musiktheorie – als ›equal‹, aber nicht als ›same‹ – etablieren kann. Weiterhin viel Erfolg!

Gesine Schröder, Leipzig

Schon vor 25 Jahren hat Dahlhaus in einer Glosse gewünscht, daß man »Musiktheorie beim Wort« nähme, als künstlerisch-wissenschaftliches Studium. Musiktheorie nun ein eigenes Promotionsfach neben Musikwissenschaft (und nicht nur ein Teilbereich): Vielleicht gelingt es der Musikwissenschaft so wie der Musiktheorie, die gegenseitigen Vorbehalte zu vergessen und Promotionen der anderen Fakultät anzuerkennen. Tonsatzlehrer müßten nicht mehr die Kolleginnen und Kollegen verdächtig finden, die Musikwissenschaft (zusätzlich zu Tonsatz oder Komposition) studiert haben, und die Musikwissenschaftler würden sich nicht scheuen, Erkenntnisse zu akzeptieren, die aus einem künstlerischen Umgang mit den Gegenständen erwachsen.

Thomas Seedorf, Freiburg

Warum sollte man nicht im Fach Musiktheorie promovieren können? Bei dem Niveau, auf dem Musiktheorie mittlerweile betrieben wird, steht wohl außer Frage, daß Kriterien von Wissenschaftlichkeit, die für eine Promotion unabdingbar Voraussetzung sein müssen, gegeben sind. Wie sich Musiktheorie zur Musikwissenschaft verhält, wie beide Fächer miteinander kooperieren und koexistieren können, das ist sicherlich von Ort zu Ort unterschiedlich und immer sorgfältig zu erwägen. Ich fände es schade und überflüssig, wenn beide Disziplinen in Konkurrenz zueinander träten, schon deshalb, weil Prestigeangel und Kämpfe um Finanzmittel in der Situation, in der sich das Land im Moment befindet, sicherlich niemandem nutzen. In diesem Sinne: Macht das Beste daraus!

Oliver Schwab-Felisch, Berlin

Dissertationen mit musiktheoretischem Thema werden künftig sowohl im Fach Musiktheorie als auch im Fach Musikwissenschaft geschrieben werden. Die Auswirkungen dieser Neuerung hängen nicht zuletzt von dem Verhältnis der beiden Fächer zueinander ab, einem Verhältnis, das durch die institutionelle und fachliche Konstitution des Faches Musiktheorie maßgeblich mitbestimmt wird.

Als eigener Studiengang wird Musiktheorie bis auf weiteres nicht an Universitäten, sondern nur an Musikhochschulen angeboten. Der wissenschaftliche und künstlerische Hintergrund des betreuenden Hochschullehrers und die jeweiligen Spezifika des Studienganges Musiktheorie werden die Physiognomie künftiger Dissertationen zweifelsohne mit beeinflussen. Entscheidender allerdings scheint mir, was Doktorand wie Betreuer als den disziplinären Rahmen ansehen, innerhalb dessen die Arbeit entsteht. Hier werden Gegenstände, Forschungsfragen und Diskussionszusammenhänge der Musikwissenschaft im selben Grad maßgeblich bleiben, wie es der Hochschul-Musiktheorie nicht gelingt, sich zumindest partiell als auch wissenschaftlich eigenständige Disziplin zu etablieren.

Solange die Leitlinien musiktheoretischer Forschung von der universitären Musikwissenschaft gesetzt werden, beschränkt sich der Sinn des Promotionsrechtes im Fach Musiktheorie im wesentlichen darauf, die Hochschul-Musiktheorie am akademischen Diskurs zu beteiligen. So erstrebenswert und sinnvoll eine solche Teilhabe in verschiedener Hinsicht auch ist: Das Potential des Projekts Promotionsrecht verwirklicht sich erst, wenn drei weitere miteinander verschränkte Momente hinzutreten.

1. Musiktheorie versteht sich stärker als bisher als auch systematische Disziplin. Ohne die Formulierung, Diskussion und Weiterentwicklung aktueller Theorien und Methoden bleibt der Anspruch, den das Fach mit der Einführung des Promotionsrechtes erhebt, in seinem Kern uneingelöst. Spezialisierung und Differenzierung, die Folgen aktueller Forschung, sollten als Preis der Professionalisierung und zugleich als Antrieb zu weiterer Theoriebildung verstanden werden.
2. Der musiktheoretische Diskurs wird wenigstens zum Teil in einem auch institutionell als musiktheoretisch definierten Rahmen geführt. Hierzu bedarf es eigener Organe, Strukturen und Medien. Auch nach Gründung der GMTH bleibt hier einiges zu tun.
3. Die Promotion im Fach Musiktheorie erlangt den Status einer gleichwertigen und aus fachlichen Gründen attraktiven Alternative zur Promotion im Fach Musikwissenschaft.

Die deutsche Situation unterscheidet sich von der amerikanischen grundsätzlich dadurch, daß der Lehrstuhl im Fach Musiktheorie auf absehbare Zeit eine Besonderheit der Musikhochschulen bleiben wird. Solange aber das Fach den Rang einer universitären Disziplin nicht erlangt hat, bleibt eine arbeitsteilige Ausdifferenzierung der Fächer Musikwissenschaft und Musiktheorie ebenso unwahrscheinlich wie eine Verlagerung bisheriger Schwerpunkte musikwissenschaftlicher Beschäftigung mit Musiktheorie in das Fach Musiktheorie. Keineswegs also droht eine Amerikanisierung des Fachs. Vielmehr werden Musikwissenschaft und Musiktheorie das Forschungsgebiet Musiktheorie gemeinsam und in Wechselwirkung miteinander weiterentwickeln. Produktiv wird diese besondere Konstellation aber erst, wenn die Hochschul-Musiktheorie den größtmöglichen Grad an Individuation anstrebt – eine Individuation, die durch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Forschungszusammenhang, der die Eigenständigkeit des Fachs am weitesten vorangetrieben hat, dem angelsächsischen, nur befördert werden kann.

Christian Thorau, Berlin

Die Diskussion um die Einführung der Promotion im Fach Musiktheorie betrachte ich als große Chance. Bereits die Argumente, Entwürfe und Visionen, die bei der Auseinandersetzung um eine solche Einführung entstehen, können zum Katalysator für die Identität des Faches werden. Von den vielen bereits genannten Hinweisen halte ich drei für besonders bedenkenswert:

Dreieck der musikbezogenen Promotionsfächer: Die Promotion im Fach Musiktheorie ist als konsequente Weiterführung jener Entwicklung zu sehen, die sich in der Musik-

pädagogik vollzog. Dort steht das Fach im Spannungsfeld zwischen Kunst und Pädagogik, und die Promotion bietet den Raum, die Phänomene und Probleme dieses Feldes wissenschaftlich zu reflektieren. Die Etablierung einer solchen Promotion geschah nicht umsonst dort, wo für Musik und für die Vermittlung von Musik ausgebildet wird: an den Musik- bzw. Kunsthochschulen. Mit dem Dr. phil. im Fachgebiet Musiktheorie verhält es sich parallel: Dort stehen die Phänomene und Probleme im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wissenschaft, und die Promotion reflektiert dieses Feld mit wissenschaftlichen Mitteln. Und das geschieht am besten dort, wo dieses Spannungsfeld am stärksten und vielseitigsten ist. Hier könnte die Profilbildung des Faches einsetzen: Promotionen in Musiktheorie sind solche, die sich in besonderem Maße mit dem Spannungsfeld zwischen ästhetischer Praxis (Komponieren, Aufführen und Hören) und ihrer Theoriebildung auseinandersetzen. Tatsächlich lassen historische und systematische Musikwissenschaft hier vieles unberührt.

Keine neue »Apartheid«: Die amerikanische Warnung vor einer Wiederholung der (Fach)Geschichte ist ernstzunehmen. Den Umweg über die Abspaltung des Faches mit allen Nebenwirkungen der Isolation und Gettoisierung sollte man sich sparen, zumal während der gegenwärtigen Umstrukturierung des Hochschulsystems. Dafür ist die Musiktheorie auch schon viel zu integriert und wissenschaftsfähig. Die Einführung der Promotion in Musiktheorie darf den Dialog mit Musikwissenschaft und Musikpädagogik nicht abbrechen lassen, sondern muß ihn im Gegenteil aufnehmen und intensivieren. Ein gegen den Widerstand dieser Fächer ins Leben gerufenes Promotionsrecht ist retrospektiv und nicht viel wert.

Nicht formal denken, sondern inhaltlich: Nicht der Dr. phil. in Musiktheorie ist entscheidend, sondern, ob von musiktheoretisch ausgerichteten Dissertationen inhaltliche und methodische Impulse ausgehen. Diese sehe ich weniger in der Spezialisierung als in der Öffnung des Faches. Wer sich fragt, in welchem Verhältnis die musikalischen Gestaltungsformen, die man unterrichtet, zu jenen Ästhetiken stehen, die die Wahrnehmung außerhalb des geschützten Raumes einer Hochschule prägen, hat mehr mit den Fragen der Musikpädagogen gemeinsam als mit denen vieler Musikwissenschaftler. Und wer einmal mit dem Dozenten für visuelle Grundlehre am (benachbarten) Fachbereich Design kooperiert hat, merkt, wie spielend Musiktheorie als ästhetisches Grundlagenfach die Kunstgrenzen überwindet. Solche interästhetischen Verbindungen lassen sich mit wissenschaftlichen Mitteln reflektieren, und es spricht vieles dafür, daß das Haus der Musikwissenschaft dafür nicht groß bzw. nicht offen genug ist.

Musiktheoretische Kompetenz und Aufführungspraxis

Hubert Moßburger (September 2003)

Wieviel satztechnische/analytische Kompetenz braucht ein Musiker? Die stets brisante Frage nach Anteiligkeit oder gar Notwendigkeit praktischer Ausrichtung des Theorieunterrichts ist letztlich eine Frage nach dem Selbstverständnis unseres Fachs. Abgesehen von einer Minderheit, die – wie in der Antike und im Mittelalter – Theorie hauptsächlich per se betreibt und auch betreiben muß, um sowohl historische Aufarbeitung als auch künftige Theoriebildung zu leisten, definiert sich unser Fach primär als pädagogische Disziplin (»Dienstleistungsfach«), die seit der Neuzeit auf das Herstellen und/oder Interpretieren des musikalischen Kunstwerks zielt.

Interpretation, das würde niemand ernsthaft leugnen, setzt satztechnische und analytische Kompetenz voraus, die das Werkverständnis mittels Satzarbeit (Stilkopie) und Analyse vertiefen hilft. Andererseits scheint die Genie- und Gefühlsästhetik des späten 18. und 19. Jahrhunderts in vielen Musikerköpfen (oder besser: Musikerbäuchen) von heute so fest verankert, gleichsam aus der romantischen Musikästhetik vererbt, daß Theorie nur noch als unbrauchbare, lästige Pflichtübung ohne jegliche bewußte Verbindung zur Praxis angesehen wird. Theorie sollte aber, so die allseits proklamierte These, nicht als Gegenpol zur Praxis, sondern in eine fruchtbare Wechselbeziehung zu ihr treten.

Wie soll dies aber geschehen? Durch die seit dem 19. Jahrhundert erfolgte akademische Spaltung der Musikunterweisung in musikalische Teilbereiche stehen die Studierenden im Kreuzfeuer der Einzeldisziplinen, mit deren Zusammenhangsbildung, auf die es eigentlich ankommt, sie meist allein gelassen sind. Dabei bleibt dann meist das theoretische »Know how« auf der Strecke.

Dem könnte dadurch entgegengewirkt werden, daß bereits im Studium (im Theorieunterricht, künstlerischen Unterricht oder in einem Zwischenfach?) Kriterien zur Umsetzung theoretischer Erkenntnisse ins Aufführungspraktische entwickelt werden. Die Frage, wieviel satztechnische/analytische Kompetenz ein Musiker benötigt, zielt also auch auf die qualitative Dimension der Vermittlung von theoretischem Wissen einerseits und dessen Konsequenzen für die musikalische Aufführungspraxis andererseits.

Die Redaktion der *Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH) erwartet gespannt Ihre Meinung zu diesem Themenkomplex; sie wird voraussichtlich in der nächsten Ausgabe (Februar 2005) erscheinen.

Individualität in der Musik, Stuttgart 2002

Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau, Michael Polth

»Individualität in der Musik«, zu diesem Thema hat die Gruppe »Ligaturen – Musikwissenschaft im Dialog« unter der Federführung von Oliver Schwab-Felisch, Christian Thorau und Michael Polth im Frühjahr 2000 zu einem Kongreß in der damaligen Hochschule der Künste Berlin geladen, dessen Bericht nun bei Metzler zur leider nicht druck- und setzfehlerfreien sowie nur oberflächlich lektorierten Drucklegung kam. Getreu dem bereits erfolgreich in einem ersten Symposium (»Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff«) erprobten Konzept, sollten auch diesmal, wie der Klappentext ausweist, »junge KomponistInnen und WissenschaftlerInnen aus verschiedenen Disziplinen in der Diskussion eines Themas von fachübergreifender Relevanz« zusammengeführt werden. In seinem Vorwort gibt Christian Thorau zu bedenken, daß in der philosophischen Ästhetik der letzten Jahre der Begriff des Individuums, ungeachtet des postmodernen Versuchs seiner Dekonstruktion, eine überraschende Renaissance erfahren hat und deshalb der Versuch, sich des Themas von der Warte der Musikwissenschaft und Musiktheorie aus anzunehmen, von hoher Aktualität ist. Hier soll der vorliegende Band die »Probe aufs Exempel machen« (S. 13) und eine Diskussion nachholen, die in anderen Disziplinen wie der Soziologie, der Psychologie, der Biologie und der Philosophie schon weit fortgeschritten ist. Zu Recht weist Thorau darauf hin, daß sich der Begriff ästhetischer Individualität in der Musik einerseits mittels »versteckter Gegenbegriffe [wie] Konvention, Modell, Topos, Figur, Schema, Folie, Typus, [also] Kategorien, die zum täglichen Werkzeug musiktheoretischer und analytischer Arbeit gehören [...] aber auch weiterreichender Begriffe wie Tradition, Klischee, Masse, Norm, [...] Abwertungen wie Imitation, Plagiat und Epigonalität [sowie]

ästhetischen Verfahren der Individualitätsvermeidung wie Zufall und Nicht-Intentionalität [und andererseits durch] Satellitenbegriffe, [wie] Eigentümlichkeit, Einzigartigkeit, Einmaligkeit, Unverwechselbarkeit, Authentizität, Originalität« (S. 10) umkreisen läßt (mit der Beschränkung auf einen Beobachtungszeitraum nach Mitte des 18. Jahrhunderts kommen nur Positionen und kommt nur solche Musik zum Tragen, die ästhetische Autonomie voraussetzt). Merkwürdigerweise versteht Thorau auch den Begriff »Charakter« als Gegenbegriff zu Individualität, während der für das Verhältnis zwischen dem Musikalisch-Besonderen und dem Allgemeinen so bedeutsame Begriff der »Gattung« ausgespart bleibt. Und sollte »Unbeschreiblichkeit« (ebd.) tatsächlich, wie Thorau meint, zu jenen Satellitenbegriffen gehören, in deren »System [...] der emphatische Begriff ästhetischer Individualität [den] Mittelpunkt [...] bildet« (ebd.), fragt sich, wie eine Erörterung überhaupt zu leisten ist.

Die hier naheliegende Verfahrensweise, aus den versteckten Gegen- bzw. Satellitenbegriffen ein Symposionskonzept zu entwickeln, in dem sich diese Begriffe und der zu bestimmende Individualitätsbegriff wechselseitig erhellen, haben die Herausgeber zugunsten einer offeneren Anlage in den Hintergrund treten lassen. Lediglich die Kapitel III, »Werk und Modell«, VII, »Originalität und Plagiat«, und VIII, »Negation und Intensivierung«, gehören einer antagonistischen Systematik, während die übrigen fünf Abteilungen die an der musikalischen Individualität beteiligten Akteure Werk, Rezipient, Interpret und Komponist in den Blick rücken.

Unter dem Stichwort »Individualität und Erfahrung« sind drei primär am Rezipienten orientierte Beiträge versammelt. Wolfram Ette fragt nach dem Zusammenhang zwischen »Werk und lebenszeitlicher Erfahrung«. Ette

verweist auf die beiden Bedeutungsebenen von Individualität, zum einen als Ergebnis von Individuation, d. h. von einem Prozeß des Unterscheidens oder Sich-Unterscheidens, und zum anderen, der Etymologie entsprechend, als das Unteilbare, Ganze. In dieser Doppeldeutigkeit liegt, so Ette, ein Perspektivenwechsel, der im ersten Fall Individualität von der Außen- und im zweiten Fall der Innenbestimmung aus betrachtet. Für die ästhetische Erfahrung von Musik als Zeitkunst hält Ette die Würdigung der Innenperspektive für essentiell und verbindet diesen Standpunkt mit einer Adorno-Kritik. Adornos Unterscheidung zwischen extensivem und intensivem Formschema ist mit dem Problem belastet, daß der integrale, individuelle Zusammenhang des musikalischen Kunstwerks als Vermittlung der Dialektik von Sein und Werden nur retrospektiv, jenseits des aktiven Vollzuges erfahrbar ist. Ette widerspricht Adornos metaphysischem Zeitbegriff, der davon ausgeht, daß das reine Werden erst exterritorial vom Standpunkt der Erlösung aus als reines Sein erkannt werden kann, und stellt ihm einen existentiellen Zeitbegriff entgegen. Mit ihm, so Ette, ist das musikalische Zeitkunstwerk nicht nur im apokalyptischen Sinne Symbol des Lebens, sondern bereits im aktiven Mitvollzug. Indem der musikalische Augenblick als gestalthaft erfüllter erfahren wird und nicht nur als nichtiger Punkt, vermittelt bereits das Hörerlebnis den Eindruck von Individualität. Mit dieser subjektivistischen Wende freilich marginalisiert Ette, daß der Hörer dem objektiven Zeitfluß des Werkes, der unablässigen Sukzession des Gestaltenstroms unterworfen ist. Und an diesem Punkt widerspricht auch Eckhard Tramsen Ette, wenn er am Beispiel der *Appassionata* in seinem Beitrag »Appassionata oder die Frage ›Was heißt Individualität in der Musik?‹ das Gefühl des Überwältigtseins angesichts der Übermacht von bedingungsloser Prozessualität hervorhebt. Für Tramsen ist nicht jede musikalische Gestalt geeignet, das für die Individualitätserfahrung unabdingbare Gefühl des Beisichseins im Augenblick zu vermitteln, sondern nur eine, die sich der unerbittlichen Entwicklungslogik versperrt. Tramsen sieht in

Beethovens Sonate op. 57 beispielhaft diese Dialektik des Dramas menschlicher Individuation dargestellt. An Tramsens Beitrag läßt sich aber auch verfolgen, wie schwer es jenseits der abstrakten Argumentationsebene Ettes ist, den lebenssymbolischen Gehalt des begriffslosen Kunstwerks begrifflich zu fassen, ohne in eine gefährliche Nähe zur willkürlichen Metaphorik im Duktus und auf dem Niveau von Konzertführern aus der Anfangszeit der Musikwissenschaft zu geraten. Ob es eine unzulässige Trivialisierung bedeutet, die Genese thematischer Gestalten aus den Urintervallen des Sonatenanfangs als Symbol für Individuation, das unterscheidende Herausarbeiten aus einer Substanz, und umgekehrt die lyrische Emphase des langsamen Satzes als Sehnsucht nach Rückkehr in die ursprüngliche Einheit zu interpretieren, sei jedem Leser selbst überlassen.

Markus Böttgemann beleuchtet in seinem Aufsatz »Ironie und Individualität oder: Warum Webern keinen Spaß versteht« Weberns bekanntlich theosophisch beeinflusste Weltanschauung. Anhand von Briefstellen und Äußerungen verdeutlicht Böttgemann, daß Webern mit seinem Wunsch, im Naturerlebnis eine Einsicht in die kosmologische Ordnung der Welt zu erlangen, als deren Teil er sich selbst und auch sein Werk begreift, in philosophische und literarische Strömungen seiner Zeit eingebunden ist. Daß dieser eher meditative und mimetische Weltzugang der romantischen Ironie ebenso entgegengesetzt ist wie idealistischem Tatmenschen, versteht sich von selbst. Auf eine auch nur ansatzweise Untersuchung, ob, und wenn ja, wie sich Weberns Weltanschauung kompositorisch niederschlägt – und diese Frage hätte den Beitrag im Rahmen der Symposionsthematik legitimiert –, verzichtet Böttgemann. Dabei wäre eine Erörterung gerade als Ergänzung zu Tramsen von Interesse gewesen.

Der zweiten Abteilung haben die Herausgeber den Titel »Werk und Methode« verliehen und damit das Problemverhältnis zwischen Werkindividualität und Analyse ins Blickfeld gerückt. Versteht man unter Individualität Unteilbarkeit im Sinne unverbrüchlicher Ganzheit, unter Analyse jedoch,

entsprechend der Wortbedeutung, gerade die Auflösung eines gegebenen Ganzen in seine funktionalen Bestandteile, folgt, daß nur eine Methode, die in der Lage ist, den Weg der analytischen Zergliederung umzukehren und nicht nur einzelne Gestaltähnlichkeiten als zusammenhängend festzustellen, sondern Ganzheit als übergreifenden Zusammenhang aufzuzeigen, von sich behaupten kann, die Individualität eines Kunstwerks zur Geltung zu bringen. Zu Recht verweist Michael Polth in seinem Beitrag »Individualität und Tonalität. Warum Schenkers Analysen die Individualität von Kompositionen zeigen« darauf, daß Schenkers Ursatzlehre beispielhaft geeignet ist, diesem Anspruch gerecht zu werden. Wie Polth überzeugend herausarbeitet, läßt sich Tonalität als ein, wengleich historisch begrenztes, Medium begreifen, das einen allgemeinen Deutungshorizont bereithält, innerhalb dessen sich musikalisches Denken im Sinne eines Stiftens von Zusammenhang durch die Vermittlung und Abstimmung von Tönen eines konkreten Tonsatzes entfaltet. Mit Schenker lassen sich schichtenweise vor dem Hintergrund einer Tonart aufeinander bezogene Töne aus dem Tonsatz herausheben und als Strukturen, d. h. als zusammenhängend auffassen. Der jeweilige Grad des Gelingens der Dekomposition eines Werkes in ein kohärentes Strukturgeflecht, seine Strukturdichte – und genau dies läßt sich anhand der Schenkerschen Methode veranschaulichen und überprüfen – zeigt an, so Polth, inwieweit das Werk den Eindruck von Individualität im Sinne eines unteilbaren Zusammenhangs vermittelt. Oder anders formuliert: Die Strukturen als Ergebnis eines kreativen Aktes bringen das Verständnis eines Komponisten vom Medium im einzigartigen Zusammenhang einer konkreten Komposition zur Anschauung. Indem sich Polth gegen die Vorstellung wendet, Individualität lasse sich lückenlos anhand von äußerlichen Merkmalen bestimmen und zeige sich besonders am Abweichenden, am Un- und Außergewöhnlichen, plädiert er einerseits für einen umfassenderen Individualitätsbegriff. Andererseits bleibt aber angesichts der begrenzten historischen Reichweite der Ur-

satzlehre offen, *wie* (das *Ob* steht wohl außer Frage) sinnvoll von Individualität bei Werken gesprochen werden kann, die außerhalb des zusammenhangstiftenden Systems der Tonalität angesiedelt sind. Aber selbst bei Werken, die diese Voraussetzung erfüllen – und hier ist Polths überzeugende Argumentation mit einer Verengung des Blickwinkels erkaufte –, ist nicht ausgemacht, erinnert man sich an die Ästhetik des Charakteristischen, daß das musikalische Denken eines komponierenden Individuums primär auf das Bilden von Zusammenhängen ausgerichtet ist und diese somit einseitig zum Maßstab für das Gelingen von Individualität herangezogen werden können.

Die Kritik an Schenker, mit seiner Methode würde nur das Allgemeine einer tonal bestimmten Komposition zur Geltung gebracht werden, läßt sich leicht entkräften, beruht sie doch auf dem Mißverständnis, die Schichten des Tonsatzes, die Schenker in seinen Diagrammen zur Verdeutlichung der Methode aufzeigt, bereits als Ergebnis und nicht als Grundlage der Analyse anzusehen. Schwerer wiegt da der Vorwurf, daß bei Schenker zwar die Elemente des Tonsatzes im Hinblick auf ihre Funktion in einem systemischen Ganzen bestimmt sind, die Aufeinanderfolge von musikalischen Ereignissen an der Oberfläche – und darauf beruht die Erfahrung von Erwartung und Erfüllung im mentalen Mitvollzug einer Komposition – unterbelichtet bliebe. An dieser Stelle setzt die Schenkerkritik Eugene Namours ein. In seinem Beitrag erläutert Oliver Schwab-Felisch eingehend Namours an der Grenze zwischen Musiktheorie und Musikpsychologie angesiedeltes Gegenkonzept, ein Implication-Realization-Model, das die musikalische Oberfläche und die Erfahrung zeitlicher Verläufe, wengleich noch unausgereift, theoretisch zu erarbeiten versucht. Innerhalb des Bandes ist die Beschäftigung mit Namour wohl weniger als Beitrag zur Individualitätsdebatte von Bedeutung als vielmehr, weil von einem Diskurs zwischen I-R-Modell und Schenkers Ursatztheorie in Zukunft eine wechselseitige Ergänzung zu erhoffen ist. Auch Clemens Fanselaus Aufsatz »Latente Mehrstimmigkeit als Moment des Individualstils bei

J. S. Bach« beschäftigt sich, anders als der Titel vermuten ließe und das Symposionsthema nahelegt, nicht mit dem Problemverhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen bei stilistischen Fragen – gerade in Bezug auf die von Fanselau dargelegte intensive zeitgenössische theoretische Beschäftigung mit dem *Cantus fractus* ergäbe sich hier als Weiterführung der erwähnten Bachforschungsbeiträge ein Betätigungsfeld –, sondern mit einem wahrnehmungspraktischen Phänomen und dessen theoretischer Erfassung. Es hängt von der jeweiligen Spielgeschwindigkeit ab, ob ein latent mehrstimmig angelegter Satz als einstimmig oder mehrstimmig wahrgenommen wird bzw. ein Grenzbereich zum Tragen kommt, der dem Hörer alternative Hörstrategien ermöglicht. Lassen sich wahrnehmungstheoretisch diese drei Bereiche mit Hilfe der Stromtheorie voneinander scheiden, so benötigt der Grenzbereich eine weitere, kognitionspsychologische Erörterung, da sich im Hörer die latente Mehrstimmigkeit in unterschiedlicher Weise konkretisieren kann. Deshalb plädiert Fanselau in Anlehnung an Steve Reich für den Begriff »Resultatstimme«, um das Zusammentreffen von Wahrnehmungs- und Verstandesebene bei der Herstellung von Einheiten zu beschreiben.

Die dritte Abteilung des Bandes trägt den Titel »Werk und Modell«. In der Einleitung hatte Thorau »Modell« als »versteckten Gegenbegriff zur Individualität« (S. 10) verstanden. Polth hingegen verweist auf die kategoriale Verschiedenheit zwischen Modellen, aber auch Normen, Standardisierungen und Mustern einerseits und Individualität andererseits (S. 84ff.). Für Polth erfüllen Modelle eine heuristische Funktion. Sie dienen der Orientierung, indem sie anhand von fixierten Bildern die Orientierung in einem Medium erleichtern, das primär durch Praxis bestimmt und daher ständigem Wandel unterworfen ist. Aus der kategorialen Verschiedenheit folgt, daß Individualität nicht als etwas zum Modell Hinzutretendes oder Abweichendes bestimmt werden kann. Das Modell ist ein abstraktes Verständigungsmittel, nicht jedoch eine hinter dem besonderen Kunstwerk stehende Idee

oder gar ein statistisch zu ermittelnder Wert. Seine heuristische Funktion kann ein Modell nur erfüllen, wenn es ein dem zu verstehenden Gegenstand Wesentliches trifft. Ebenso wie, um das Beispiel Polths (S. 86) aufzugreifen, die Kadenz das Funktionieren der Tonalität oder die Quintfallsequenz jenes der Fundamentalschrittellehre modellhaft verdeutlicht, dient das Sonatenformmodell dazu, darauf hinzuweisen, daß für das Verständnis einer Sonate der Nachvollzug der Form von wesentlicher Bedeutung ist und somit der Sonatenkomponist gehalten ist, der Formgestaltung besondere Aufmerksamkeit zu widmen. In diesem Sinne ist Liszts h-Moll-Sonate, um auf den Beitrag von Andreas Bernnat zu kommen, keineswegs, wie dieser meint, als Abweichung vom Modell zu verstehen, sondern weist umgekehrt mit seiner *double-function-form* eine Formlösung auf, die deshalb noch sonatenhaft zu nennen ist, weil sie vor dem Hintergrund des Modells verständlich ist. Die h-Moll-Sonate zeigt lediglich exemplarisch, wie weit gefaßt der Geltungsbereich des Mediums Form bei der Sonate ist. Nur weil Bernnat die kategoriale Kluft zwischen Werk und Modell mißachtet, kann er davon ausgehen, daß das Modell, was es gerade nicht ist, unbestimmt sei und Individualität in dieser Unbestimmtheit »wurzelt« (S. 159). Jenseits der Kategorienvermischung hält dieser Standpunkt bereits einer logischen Überprüfung nicht stand. Denn wie kann man von etwas Unbestimmtem in einer bestimmten Weise abweichen? Zweifellos kann jedes individuelle Werk durch eine Maßstabsveränderung modellhaft abgebildet werden, und ebenso unbezweifelbar ist, daß vorbildliche Meisterwerke im übertragenen Sinne als modellhaft bezeichnet werden können. Von einer »modellhaften Individualität« zu sprechen, wie Bernnat es in seinem »Versuch über den Walzer »An der schönen blauen Donau«« tut, ist jedoch aus kategorialer Sicht problematisch. Bei seiner Suche nach einem Walzermodell macht sich Bernnat zudem unnötig das Leben schwer, weil er sich von Modellvorstellungen leiten läßt, wie sie bei der Sonate zutreffen. Soll das Modell das Wesentliche und Unverwechselbare einer Gat-

tung zum Ausdruck bringen, kann dies bei der Tanzgattung Walzer, anders als bei Tänzen, deren Choreographie an eine symmetrische Taktanlage gebunden ist, nicht in der Form liegen. Die vom statistischen Mittel der 50 von Bernnat untersuchten Walzer abweichende Formanlage der »schönen blauen Donau«, mit Recht kann sie als originell bezeichnet werden, sagt nichts über das Verhältnis zum Modell aus. Bernnat ist bestürzt darüber, daß eine spezifische Gestaltung und Ausführung eines 3/4-Taktes das einzige »typische Walzerphänomen« (S. 161) ist, das er erfassen kann – genau dieses Phänomen ist aber das Walzermodell. Und es ist gerade das Spezifikum von Tänzen, daß ihr Taktmodell erkennbar bleiben muß, um mit dem kodifizierten Bewegungsablauf verbunden werden zu können. Deshalb ist bei Tänzen nicht nur das Modell fixiert in seiner Funktion als heuristische Stütze, sondern auch die Ausführung. Ein Walzer, der das Modell veränderte, wäre kein Walzer mehr und ließe den Tänzer ratlos. Tänze sind folglich denkbar ungeeignete Untersuchungsgegenstände für die grundlegende Erörterung des Verhältnisses zwischen Werk und Modell in einer Individualitätsdebatte. Volker Helbing zeigt am Beispiel von Ravels »La Valse«, daß nicht nur das Taktschema des Walzers modellhaft ist, sondern auch »L'impression d'un tournoiment fantastique et fatale«, die im Grundsatz unbegrenzte Drehbewegung. Helbing weist nach, daß »La Valse« konkrete Walzer als Modelle für eine Überzeichnung dienen, die gerade das Wesen des Wiener Walzers kenntlich macht, die fatale Sogwirkung eines nicht enden wollenden Wirbels.

Der vierte Abschnitt des Bandes ist dem Verhältnis zwischen »Werk und Interpret« gewidmet und betrachtet dieses Verhältnis von der Seite des Interpreten aus. Mit Ludwig Holtmeier und Simone Heilgendorff kommen ein Solist, der Pianist Holtmeier, und eine Ensemblemusikerin, die Bratschistin Heilgendorff, zu Wort. Ludwig Holtmeier knüpft gewissermaßen an Ette an, wenn er zum einen auf den lebenszeitlichen Zusammenhang zwischen Interpret und Interpretation verweist und zum anderen ebenfalls Adorno als

Bezugspunkt wählt. Ausgehend von Adornos Annahme, daß das Kunstwerk einerseits einen Absolutheits- und Wahrheitsanspruch erhebe, andererseits aber, da sich in ihm das Absolute nur in endlichen Formen zeige, diesen Anspruch notwendigerweise nicht einlösen könne und sich dieses Uneingelöste im Material als »Hohlräume« (S. 209) zeige, sieht Holtmeier Interpretation nicht nur als Vermittlung von »Struktursinn« und »Aufführungssinn« (Hermann Danuser), sondern darüber hinaus als Aufgabe, diese »Hohlräume« aufzuspüren und nach Einlösungsmöglichkeiten zu suchen. Interpretation ist so nur zum einen Teil Wiedergabe eines Textes, zum anderen aber – und Holtmeier legt hier den Schwerpunkt – ein subjektives Entäußerungsergebnis des erahnten metaphysischen Gehalts des Werkes. Für Holtmeier ist der Interpret einem doppelten Zwang unterworfen, indem erstens der Text objektiv sein strukturelles Denken leitet und zweitens der radikal subjektive Akt der Verinnerlichung einem »innerlichen Zwang« (S. 208) folgt. Dieser innerliche Zwang ist, so Holtmeier, nur als Analogie zum lebenszeitlichen Prozeß, dem der Interpret unterworfen ist, erklärlich. Individualität bedeutet für Holtmeier das lebenszeitlich bedingte, kategorial unwiederholbare »So-und-nicht-anders-sein-Können« (S. 208), das sich in der authentischen Interpretation eines, objektiv betrachtet kontingenten, subjektiv aber notwendigen Zusammenspiels von Werkverinnerlichung und -entäußerung zeigt. Erfahr- und überprüfbar werde, laut Holtmeier, die wechselseitige Bedingtheit von Interpretation und Lebenszeit an dem Phänomen des Alterns eigener Interpretationen. Die Radikalität dieses subjektivistischen Ansatzes führt Holtmeier zu der Überzeugung, daß zwei gleichzeitige authentische Interpretationen nur unter der Voraussetzung eines »schizophrenen Interpreten«, so der Titel des Beitrags, denkbar sind. Ob jedoch Werkinterpretation derart monokausal gedacht werden sollte und ein distanzierterer Interpret, der die Hohlräume als Optionen versteht, an seiner geistigen Gesundheit zu zweifeln hat, ist zu diskutieren. So wird Holtmeier aus der Position der Praktikerin von Si-

mone Heilgendorff (»Im kollektiven Prozeß zu einer individuellen Klanggestalt. Über die Erarbeitung der Streichquartette No One (1995) von Isabel Mundry und Thirty Pieces (1983) von John Cage«) auch vom Kopf auf die Füße gestellt. Am Problem der Ausführbarkeit von Über- bzw. Unbestimmtheiten in Notentexten Neuer Musik läßt sich zeigen, daß Adornos metaphysisch gemeinter und in diesem Sinne auch von Holtmeier interpretierter Begriff des Hohlraums auch ganz praktisch verstanden werden kann. Heilgendorff stellt in ihrem Erfahrungsbericht jene Dialektik in Bezug auf die Anforderungen an das einzelne Ensemblemitglied eines auf Neue Musik spezialisierten Streichquartetts dar, die sowohl durch die Einebnung der Hierarchien des alten Primariusquartetts als auch durch neue Werk- und Notationsformen entsteht. Einerseits kommt dem einzelnen Spieler ein höherer individueller Eigenanteil im Hinblick auf die Interpretation und ausführende Umsetzung seiner jeweiligen Stimme zu, was erhöhte Anforderungen an die kommunikative Vermittlung zwischen Individuum und Ensemblekollektiv stellt. Andererseits schlägt diese Stärkung des Individuums dort in ihr Gegenteil um, wo Übernotationen unausführbar oder Unbestimmtheiten nur gestisch zu realisieren sind. Freimütig bekennt Heilgendorff, daß sie sich bei derartigen Problemen mit einem eingeübten, unabhängig vom jeweiligen Notentext frei verfügbaren Konvolut an Versatzstücken behilft. Hier ist zumindest die Gefahr zu konstatieren, daß notationstechnisch bedingte Hohlräume nicht die Freiheit des Interpreten anregen und ihn seine Individualität in der Auseinandersetzung mit einem Werk erfahren lassen, sondern ein Einfallstor für Beliebigkeit sind. Daraus folgt, daß Individualität und Freiheit nicht so umstandslos gleichzusetzen sind, wie Heilgendorff es unternimmt, sondern es einer kategorialen Differenzierung bedarf.

Zwar ist der Beitrag Holger Schulzes (»Die konkrete Situation. Goebbels in Kollaboration mit«), der Heiner Goebbels bei seiner Probenarbeit begleitet hat, der Abteilung »Individuation als Prozeß des Komponierens. Komponisten der Gegenwart« zugeschlagen,

eigentlich aber schließt er sich direkt an die beiden vorangegangenen Beiträge an. War das Verhältnis zwischen Werk und Interpret in den von Heilgendorff genannten Beispielen insofern traditionell und hierarchisch, als sich der Musiker mit einem vorhandenen Notentext auseinanderzusetzen hatte, zeigt Schulze, daß Heiner Goebbels eine radikale Umwertung der herkömmlichen Arbeitsteilung zwischen produzierendem Komponisten auf der einen und reproduzierendem Interpreten auf der anderen Seite vornimmt. Am Beispiel von »Schwarz auf Weiß« läßt sich pars pro toto darstellen, wie Goebbels stufenweise mit einzelnen Musikern, Ensembleteilen und schließlich dem gesamten Ensemble nicht eine vorgefertigte Komposition einstudiert, sondern eine kollektive Arbeitssituation nutzt, in der er die Musiker (bzw. Sprecher, Beleuchter etc.) auffordert, Anregungen einzubringen, die dann nachträglich zu der Komposition zusammengestellt werden. Für den Individualitätsbegriff hat diese Herangehensweise weitreichende Konsequenzen, indem einerseits der Musiker nicht erst bei der klanglichen Realisierung in der Aufführung zum Koautor wird, sondern bereits bei der Werkgenese einen entscheidenden kompositorischen Beitrag leistet. Andererseits beschränken sich die Hauptarbeit und der Machtanspruch des Komponisten auf die Auswahl und das Arrangieren der gemeinsam erarbeiteten musikalischen Bausteine. Der Autor wird zum Interpret. Da die Kompositionen Goebbels in Kollaboration mit bestimmten Musikern aus einer konkreten Arbeitssituation heraus entstehen, folglich Komposition und Aufführung nicht exakt voneinander zu trennen und daher eine genaue Fixierung in Partiturform überflüssig ist, ist die klangliche Realisierung beispielsweise von »Schwarz auf Weiß« nicht nur in einem emphatischen Sinne, wie bei Holtmeier, sondern auch in einem praktischen einzigartig und unwiederholbar.

Stephan Winklers etwas präventiv in E-Mail-Form an die »liebe Laura« adressierter Briefbeitrag »Komponieren als Streben nach dem persönlichen Erfolg« ist zwar Schulzes Beitrag zur Seite gestellt, knüpft aber eher an

Achim Heidenreichs Aufsatz »*Subjektivität jenseits von Null? Zu Wolfgang Rihms Orchesterkomposition »sub-kontur«* an, der unter »Negation und Intensivierung« rubriziert ist. Heidenreich beschreibt die »Neue Einfachheit« der 1970er Jahre zunächst als Protestreaktion zum einen auf den Materialzwang in der Neuen Musik seit den 50ern und zum anderen, damit verbunden, auf die dem Selbstverständnis der Protagonisten der »Neuen Einfachheit« nach selbstverschuldete gesellschaftliche Isolation der Neuen Musik. Könnte man auf den ersten Blick meinen, die »Abkehr vom Materialdenken« (Dahlhaus) gründe sich auf einem Individualitätsbegriff, der einen haltlosen Subjektivismus predige, zeigt Heidenreich am Beispiel von Rihms »*sub-kontur*« demgegenüber, daß die »Neue Einfachheit« durchaus mit Geschichtsbewußtsein gepaart sein kann. Einem Bewußtsein jedoch – und dieses Phänomen ist aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wohlbekannt –, das Geschichte nicht nur unter dem Aspekt linearer Fortschrittlichkeit auf der Materialebene betrachtet, sondern ebenso retrospektiv als Panorama und Fundus ansieht. An »*sub-kontur*« zeigt Heidenreich, wie sich Traditionsbestände der Musik des 20. Jahrhunderts mittels eines subjektiven Zugriffs zu einem stilpluralistischen Gebilde verbinden. Heidenreich weist darauf hin, daß die »Neue Einfachheit«, selbst inzwischen ein historischer Gegenstand, eine Freiheit propagierte, von der die nachkommenden Komponisten wie eben auch Stephan Winkler profitieren konnten. Winkler macht seinen persönlichen Geschmack zur alleinigen Richtschnur seines Komponierens und stellt das Oberflächen-design strukturellen Erwägungen gegenüber. Ob damit das Verständnis von Musikgeschichte als Problemgeschichte des Komponierens obsolet geworden ist oder lediglich eine historische Schleife gezogen wurde – denn in Form und Inhalt erinnert, wenngleich unter gänzlich anderen Voraussetzungen, Winklers Brief durchaus an die bekennnishafte Subjektivität aus der Zeit des Sturm und Drang bzw. der Empfindsamkeit –, bleibt abzuwarten.

In der Einleitung haben die Herausgeber Kurzinhaltsangaben der einzelnen Artikel

angebracht. Hier ist zu lesen, daß in Paul Scheepers' Beitrag »Chopins Balladen: Erwartung und Erfüllung« deutlich wird, daß gerade der Nachweis von Prolongationen einen Eindruck davon gibt, wie weiträumig [...] die Spannungsbögen bei Chopin angelegt sind [...], wenn die umfassende formale Ordnung bestimmt worden ist« (S. 16). Fraglich ist jedoch nicht nur, was dieser Befund mit der Rubrik »Individualität als komponierter Prozeß« zu tun hat, sondern auch, ob bei Chopins Balladen die Prolongationen als zu einer »eigentlichen« formalen Ordnung hinzutretende Einschübe zu verstehen sind. Scheepers scheint dieser Auffassung zu sein, wenn er von einer formalen Anlage ausgeht, in der die Einschübe dazu dienen, die Erfüllung der Erwartung eines harmonischen Anschlusses auch über weite formale Strecken zu suspendieren. In diesem Sinne interpretiert Scheepers diese Formabschnitte als »Entgleisungen« in einem »Prozeß von Erwartung und Erfüllung« (S. 252). Hier wird deutlich, daß die Erörterung von Individualität in der Musik nicht ohne eine historisch sensible Gattungsreflexion auskommt. Bei Chopins Balladen ist zu bedenken, daß die Übertragung literarischer Gattungen auf die Instrumentalmusik ein prominentes Versuchsfeld des »Lyrischen Klavierstücks« darstellt. Soll diese Übertragung nachvollziehbar sein, ist der Komponist gehalten, etwas Allgemeines und musikalisch Darstellbares der literarischen Gattung zur Geltung zu bringen, und das ist der charakteristische Tonfall. Goethe hat an der literarischen Ballade die Verbindung von Lyrik, Epik und Dramatik als musterhaft angesehen. Somit stellen die Einschübe in den Balladen keineswegs eine formale Abweichung dar, sondern erfüllen genau die Erwartung eines epischen Anteils. Insofern ist weniger die formale Gestaltung der Balladen als besondere individuelle Leistung Chopins herauszustellen als vielmehr die Wahl der Gattung »Ballade« als literarischer Bezugspunkt selbst.

Hält man sich nicht mit dem Nachgrübeln darüber auf, was unter »Individualität [sic!] als komponierter Prozeß« zu verstehen sein mag, beantwortet Sebastian Urmoneits »Musik und

Individualität: Die Tristanharmonik als philosophische Ideenreihe« die Frage, wie Individuation als nun rückläufiger Prozeß musikalisch darstellbar ist. Erinnert man sich an Tramsen, der lediglich verhältnismäßig unspezifisch an der *Appassionata* die Thematisierung von Individuation dingfest machen konnte, zeigt Urnoneit, wie bei Wagners *Tristan* auf der Grundlage Schopenhauers Philosophie Drama und Musik zu einer Einheit verschmelzen, die Entindividuation mit bestechender Deutlichkeit als eine fortlaufende Ideenreihe auch innermusikalisch ausdeutet. Urnoneit legt Wagners technische Verfahrensweisen offen, mit denen individuelle, unverwechselbare Leitmotive im Fortgang des Dramas einerseits auf allgemeine Topoi zurückgeführt, also entindividualisiert werden und andererseits als Sinnbild der Vereinigung Tristans und Isoldes ihrer ursprünglichen Funktion im Drama entkleidet und gemäß der neuen synthetisiert werden. Hatte Böggemann bereits in der theosophisch geprägten Naturphilosophie Weberns eine Depotenzierung des Individuums gesehen und Urnoneit gezeigt, wie im Dienste des Dramas eine solche Depotenzierung als musikalischer Prozeß vorzustellen ist, verweist Oliver Korte unter dem Stichwort ›Negation‹ in »Galina Ustwolskaja. Musik als geistliches Ritual« darauf, daß eine durchaus im Sinne eines Personalstils individuelle Musiksprache geeignet ist, Nichtindividualität in der Verbindung von Werk und Weltanschauung darzustellen. Ustwolskaja versteht sich selbst als ein religiöses Medium, das in einem göttlichen Gnadenzustand komponiert. Ihre Kompositionen wiederum können als eine Art Gottesdienst verstanden werden, weisen sie doch die Merkmale religiöser Rituale, die fortwährende Wiederholung standardisierter Handlungen archaischer Prägung auf.

Im Abschnitt »Originalität und Plagiat« wird endlich der Individualitätsbegriff in historischer Perspektive beleuchtet und konzeptionell auf das Verfahren zurückgegriffen, einen Begriff durch die Gegenüberstellung eines Gegenbegriffs zu beleuchten. Zu Recht sieht Oliver Wiener in »Die ›schmutzige Kehrlseite‹ der Originalitätsdebatte. Bruchstück-

ke einer Theorie des musikalischen Plagiats 1750–1800« das Plagiat als Antithese zur Originalität. Inwieweit jedoch Originalität mit Individualität gleichzusetzen ist, ist fraglich und wird in Wieners facettenreichen Bruchstücken nicht ausdiskutiert. Wenn der Literat Wilhelm Heinse vom wahren Kunstwerk fordert, es solle »im Taumel« geschrieben sein, »die Sprache der Leidenschaften« sprechen sowie Ausdruck der Seele sein und es den Produkten der »Kopfkriecher« mit ihren »einerlei Wendungen« (S. 275f.) entgegensetzt, wird zudem wohl weniger eine Gegenüberstellung von Originalität und Plagiat als vielmehr eine von Originalität und Epigonalität gemeint sein. Und wenn Edward Young, der Dichter reimloser Blankverse, von der »original composition« schreibt, sie sei »of a vegetable nature [...] it grows and is not made«, wird gegen Konstruktion und Technik im allgemeinen polemisiert und nicht gegen das Nachgemachte. Mag in der Literatur das Phantasma reiner, technisch unverstelter »Seelendeskription« (S. 276) noch angehen, läßt aufhorchen, daß Mattheson die elaboratio über die inventio stellt und das musikalische Originalgenie par excellence, C. Ph. E. Bach, so berichtet Marburg, das mechanische Verfahren des doppelten Kontrapunkts zur »besonders günstigen Kompositionsart erklärt« (S. 284). Es ist keineswegs ausgemacht, daß Wiener korrekt interpretiert, wenn er hier Bach »Frivolität« oder zumindest eine »Verachtung gegenüber dem Produktionsvorgang« (ebd.) unterstellt. Daß die Originalitätsdebatte in der Musik anders geführt wird als in der Literatur, zeigt Wiener mit Marburgs Scheibe-Anekdote (S. 283) und Diderots Ekel vor dem »instinktmäßigen« (S. 289) Komponieren selbst, ohne näher darauf einzugehen. Skepsis ist auch angebracht, ob Kimbergers *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln*, wie Wiener meint, als lustvolles Auskosten sündigen Plagiiers zu werten ist oder sich nicht doch vielmehr an einen musikalischen Berufsstand richtet, der weniger unter einem Originalitätsdruck als vielmehr rein praktisch unter der dienstlichen Belastung eines übermäßigen Produktionszwangs leidet. Sicherlich ist Wiener zuzustimmen, wenn er,

wie bereits Mattheson, auf die unklare Grenz-
ziehung zwischen erlaubter Nachahmung
und verbotenen Plagieren verweist. Seine
Schlußfolgerung jedoch, daß die Originalitäts-
debatte zu einer Sensibilisierung geführt hat,
die sich in der Kompositionsdidaktik in Form
induktiver Lehrwerke niederschlägt, läßt sich
gerade an Wieners Beispiel Fux nicht zeigen.
So bilden Zelenkas dem Unterricht bei Fux
zuzuordnende Sammlungen musikalischer
Beispiele wohl weniger einen Gegensatz zu
den *Gradus ad Parnassum* als vielmehr eine
Ergänzung. Und Forkel warnt doch wohl nicht
vor der Nachahmung C. Ph. E. Bachs enhar-
monischer Verwechslungen, weil er nicht
zum Plagieren auffordern möchte, sondern
weil sie eine hohe technische Kennerchaft
voraussetzen. Wiener meint, daß es schwie-
rig sei, zwischen Fälschung und Plagiat zu
unterscheiden. Dem ist zu widersprechen.
Während der Plagiator aus geistigem Unver-
mögen, Faulheit oder Zeitmangel etwas Frem-
des als das Eigene ausgibt, verhält es sich bei
der Fälschung genau umgekehrt. Der Fälscher
gibt, meist aus finanziellem Interesse, das Ei-
gene als Produkt eines Anderen aus, der in
der künstlerischen Hierarchie höher steht als
er selbst. Mit hohem technischem Können
und enormem geistigem Aufwand kriecht,
um mit Heinse zu sprechen, der Fälscher in
einen fremden Kopf, benutzt aber, anders als
der Epigone, auch dessen Namen. Dies kann
nur gelingen, wenn der Fälscher die Kunst
der perfekten Stilkopie beherrscht. Zwar ist
die Fälschung ein Betrug, dennoch kann ihr
sowohl Originalität als auch Individualität nur
dann abgesprochen werden, wenn dieses Ur-
teil auch das gefälschte Vorbild beträfe. Nur
wenn man nicht, wie Polth, davon ausgeht,
daß Individualität ausschließlich ein Kennzei-
chen des Werks sei, sondern vielmehr eine
geistige Eigenschaft des Produzenten, kann
die Kehrseite der Originalitätsdebatte auch
als Gegenbegriff zur Individualität verstanden
werden.

Das preußische »Gesetz zum Schutze des
Eigenthums an Werken der Wissenschaft und
Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung«
von 1837 regelt in § 20 einerseits das Verbot

des Nachdrucks von Werken ohne Genehmi-
gung des Verfassers, bietet also einen Schutz
des Verwertungsinteresses und untersagt an-
dererseits auch Bearbeitungen, die »nicht als
eigenthümliche Kompositionen betrachtet
werden können« (S. 304), also Nachbildun-
gen, und schützt damit das Persönlichkeits-
recht des Autors. Einem Richter, der nach
§ 20 zu entscheiden hat, müssen nicht nur
Kriterien an die Hand gegeben werden, die
festschreiben, wann ein Gegenstand als Pla-
giat zu werten ist – und hier bedarf es der
Angabe von Merkmalen –, er hat sich auch
von dem philosophischen Grundsatz leiten zu
lassen, daß sich das unveräußerliche geistige
Eigentum einer individuellen, Unteilbarkeit
und Einzigartigkeit beanspruchenden Persö-
nlichkeit im Kunstwerk als Einheit von inventio
und elaboratio niederschlägt. Weder das Zitat
noch eine bestimmte Art einer Verarbeitung
an sich stellen ein Plagiat und damit eine Ver-
letzung des Persönlichkeitsrechtes dar, son-
dern nur die Übernahme eines individuellen
Zusammenhangs. In seinem Beitrag »Originali-
tät, Charakteristik und Eigentümlichkeit.
Zur Begriffsbildung in Ästhetik und Urheber-
recht des frühen 19. Jahrhunderts« versucht
Friedemann Kawohl dieser philosophischen
Begründung in den ästhetischen Theorien
der damaligen Zeit nachzuspüren. Hierbei
geht Kawohl fälschlicherweise davon aus,
daß der im Gesetzestext verwendete Begriff
der Eigentümlichkeit in jedem Fall als eine ä-
sthetische Kategorie zu verstehen sei, die auf
Individualität im Sinne von Einzigartigkeit ab-
hebt. Auf der Grundlage dieses Mißverständ-
nisses entwirft Kawohl eine Typologie, die zu
einer derart grotesken Fehlinterpretation der
zitierten Quellen führt, daß eine genaue Er-
örterung hier zu weit führen würde. Nur so
viel: Mit ein wenig Dahlhaus-Lektüre (»Ethos
und Pathos in Glucks Iphigenie auf Tauris«,
1974, und »Die Kategorie des ›Charakteristi-
schen‹ in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts«,
1976, beide Artikel nachgedruckt in: Carl
Dahlhaus, *Klassische und romantische Musik-
ästhetik*, Laaber 1988) im Hintergrund hätte
Kawohl auffallen müssen, daß Eigentümlich-
keit keineswegs den Begriffen Charakter und

Charakteristik entgegenzustellen ist, sondern vielmehr der Charakterbegriff die Konstante darstellt, die sich über Schlegel, Körner und Hanslick bis in das Urheberrecht als Fundament von Individualität hineinverfolgen läßt. Erst die Vorstellung, daß Musik sich von der überpersönlichen Allgemeinheit rhetorischer Affektdarstellung oder dem kontingenten Affektausdruck zu emanzipieren habe und sich der musikalischen Struktur die genuine und beharrliche Persönlichkeit ihres Schöpfers als individueller Charakter aufprägen könne und müsse, führt zu jener doppelten Bedeutung von urheberrechtlicher Eigentümlichkeit, die sowohl das Verwertungs- als auch das Persönlichkeitsrecht schützt. Das Plagiat ist nicht nur als Eigentumsdelikt justitiabel, sondern greift unmittelbar die charakterliche Integrität eines schöpferischen Individuums an.

Resümiert man den Ertrag des vorliegenden Bandes, läßt sich festhalten, daß er facettenreich die Bandbreite dessen betrachtet, was im Wirkungsquadrat Autor–Werk–Interpret–Rezipient mit dem Begriff »Individualität in der Musik« zu verbinden ist. Als gelungen kann der Band angesehen werden, wenn von einem Symposium in erster Linie ein Anstoß für eine weitere und tiefergehende Diskussion erwartet wird. Die Heterogenität der Beiträge auch in qualitativer Hinsicht zeigt, daß hier noch Arbeit zu leisten ist und einige Positionen der Korrektur bedürfen. Läßt sich Individualität im allgemeinen mit Begriffen wie Unteilbarkeit, Einzigartigkeit, Unwiederholbarkeit und Unverwechselbarkeit umkreisen, könnte die konsequente Anwendung des im Band nur ansatzweise erprobten Konzeptes, die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen von Individualität durch Gegenbegriffe zu erörtern, hilfreich sein für eine eingehendere begriffliche Bestimmung von Individualität in der Musik. In der Nachfolge Polths ist hierbei wohl nicht von einem antithetischen Verhältnis auszugehen, sondern eher von einer Realisierung von Individualität durch diese vermeintlichen Gegenbegriffe hindurch. Weiter zu differenzieren wäre aber auch, was das spezifisch Individuelle bei Musik im Unterschied zum soziologischen, biologischen

und erkenntnistheoretischen, aber auch zum Individualitätsbegriff in anderen Künsten ist. Hier wären die Herausgeber beim Wort zu nehmen und aufgefordert, Interdisziplinarität stärker zur Geltung zu bringen. Beim derzeitigen Kenntnisstand scheint es jedenfalls, als sei in der Kunst, anders als in der Biologie, Individualität nicht als Abweichung zu bestimmen, aber auch, anders als in der Soziologie und Teilen der Erkenntnistheorie, nicht in gleicher Weise als Kontrastphänomen ausgewiesen. Zwar kann auch das Kunstwerk, wie Thorau in der Einleitung schreibt, nur gattungstheoretisch in seiner »sozialen Verfaßtheit« (S. 10) verstanden werden (klammert man das Problem »individueller« Gattungen wie der musikalischen Ballade aus), jedoch nicht als das Ergebnis eines »Aktes der Individuierung, der die Individualität jeweils aus dem Nicht-Individuellen hervortreten läßt« (ebd.). Das Nicht-Individuelle kennt die Ästhetik nur im Sonderfall des Plagiats. Benötigt die Würdigung des Naturschönen eine ästhetische Gestimmtheit des Betrachters, bricht das Kunstwerk, wie Thorau richtig bemerkt, diese Eindimensionalität auf: Ich erfahre meine Individualität beim Betrachten und Verstehen der Individualität des Kunstwerks. Thorau schreibt diese ästhetische Kommunikation der »Anthropomorphie des Ästhetischen« (S. 12) zu. Hier wäre zu differenzieren, denn anders als bild- oder begriffsbasierte Künste, die sich mit dem Problem Individualität und Individuation inhaltlich auseinandersetzen können, fragt sich bei Musik, worin in einem begriffslosen Werk das Anthropomorphe konkret zu finden ist. Nach der Böggermann-Lektüre kann konstatiert werden, daß jedenfalls Weltanschauung und Musikwerk nicht unbedingt miteinander korrespondieren müssen. Geht der auf Unteilbarkeit zielende Individualitätsbegriff von einem festen Werkbegriff aus und hält man den anthropomorphen Charakter auch des musikalischen Kunstwerks als Garant für Individualität, wäre über Erfahrungsberichte hinausgehend zu fragen, welche Konsequenzen die Auflösung des traditionellen Werkbegriffs, das Aufbrechen des Schöpfermythos und die Schwierigkeit, eine konsistente Theorie des

REZENSIONEN

musikalischen Plagiats zu entwerfen, auf den Individualitätsbegriff haben. Aber nicht nur in Bezug auf die Neue Musik hätte der Band eine stärkere Betonung der historischen Dimension vertragen können.

Da erstaunlicherweise das Thema »Individualität in der Musik« bisher ein Desiderat der Musikwissenschaft darstellte, kommt dem

Band, bei allen auch dem Symposionsrahmen geschuldeten Schwächen, das Verdienst einer Pionierarbeit zu, und es ist zu wünschen, daß die musikwissenschaftliche Öffentlichkeit den Faden aufnimmt und sich dieses interessanten und lohnenden Gegenstands annimmt.

(Oktober 2003) Knud Breyer

Autoren

FELIX DIERGARTEN studierte in Dresden Dirigieren, Musiktheorie und Komposition. 2003/04 Solorepetitor mit Dirigierverpflichtung am Theater Plauen/Zwickau. 2004/05 Assistent von Hans Zender beim SWR und bei den Donaueschinger Musiktagen. 2006 Assistant conductor von Ingo Metzmacher in Amsterdam.

HARTMUT FLADT studierte in Detmold Komposition (R.Kelterborn), dann in Berlin Musikwissenschaft; Promotion 1973 (bei Carl Dahlhaus). Editor (R.-Wagner-GA); seit 1981 Prof. an der UdK Berlin, 1996 bis 2000 auch an der Univ. f. Musik und darst. Kunst Wien; an beiden Institutionen Ausbau des Hauptfachs Musiktheorie. Editionsbeirat der Hanns-Eisler-GA. Veröffentlichungen über Musik des 15. bis 21. Jahrhunderts. Komponierte Bühnenwerke, Ballett-, Kammer-, Chor-, elektroakustische Musik, Lieder, Orchesterwerke, »angewandte Musik« (Film, Kabarett, politische Musik). Hofer-Preis Berlin 1985, Orff-Preis 1995 für SALOMO (Münchner Opernwettbewerb).

LUDWIG HOLTMEIER studierte Klavier an der Musikhochschule Detmold, an den conservatoires supérieurs de musique in Genf und Neuchâtel. 1992 Konzertexamen. Studium der Musiktheorie, Musikwissenschaft, Schulmusik, Geschichte und Germanistik in Freiburg und Berlin. Lehrtätigkeit als Musiktheoretiker an der Hochschule für Musik, Freiburg, und als Musikwissenschaftler an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler«, Berlin. Von 2000 bis 2003 Professor für Musiktheorie an der Hochschule »Carl Maria von Weber«, Dresden, seit dem WS 2003 wiederum an der Hochschule für Musik in Freiburg. Herausgeber der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* und Präsident der Gesellschaft für Musik und Ästhetik, Vizepräsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie. Zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen. Jüngste Veröffentlichungen: *Wien-Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung* (mit Mathias Hansen u. Hartmut Grimm); *KV 332, Versuch über Mozart. Juxtaposition und analytische Collage*; *Arnold Schönbergs »Berliner Schule«*; *Wagner und seine Zeit* (mit Eckehard Kiem).

ARIANE JESSULAT studierte an der Universität der Künste Berlin zunächst Schulmusik, dann Musiktheorie. Von 1996 bis 2004 arbeitete sie dort als Lehrbeauftragte für Musiktheorie. 1999 promovierte sie bei Elmar Budde zum Thema »Die Frage als musikalischer Topos«. Von 2000 bis 2004 war sie am musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin angestellt. Seit Oktober 2004 ist sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Würzburg.

HUBERT MOSSBURGER studierte Kirchenmusik, Musikerziehung, Musiktheorie und Musikwissenschaft in Regensburg, Detmold und Halle (Saale). Seit 1993 hauptamtlicher Musiktheorie- und Gehörbildungslehrer am Musikzweig der Latina August Hermann Francke in Halle (Saale); 1996-1999 Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbil-

derung an der Hochschule für Musik Detmold, an der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik in Halle und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; 2000 Promotion in Musikwissenschaft; seit April 2001 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover; seit 2002 Vorstandsmitglied und Chefredakteur der Zeitschrift der GMTH. 2003 Ruf auf eine Professur für Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Zahlreiche Publikationen zur Musik und Musiktheorie des 15. bis 20. Jahrhunderts.

THOMAS MÜLLER studierte Schulmusik und Musiktheorie an der MHS Freiburg; Kompositionsstudium bei Wolfgang Rihm und Heiner Goebbels in Karlsruhe. Von 1988-93 als Lehrbeauftragter für Musiktheorie an den Musikhochschulen Trossingen und Freiburg tätig, seit 1993 Dozent für Musiktheorie an der MHS Freiburg. Komponist zahlreicher kammermusikalischer Werke. Letzte musiktheoretische Veröffentlichungen: »Quasi una fantasia. Mozarts Serenade c-moll KV 388«, *Musik & Ästhetik* 5 (2001), S. 27–43; »Vorspiel zum 3. Akt des Parsifal«, in: *Wagner und seine Zeit*, hg. von Eckehard Kiem und Ludwig Holtmeier, Laaber 2003, S. 291–305; »Kritisches Komponieren – Nicolaus A. Hubers zweite Bagatelle und Beethovens zweiter Satz der Klaviersonate Op. 111«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001*, hg. von Ludwig Holtmeier u.a., Augsburg 2003.

ANDREAS NESTKE studierte Mathematik an der Humboldt-Universität Berlin, 1975 Diplom auf dem Gebiet der Differentialtopologie. 1977 bis 1998 Assistent am Bereich Geometrie, Sektion Mathematik der HU Berlin, 1980 Promotion auf dem Gebiet der Globalen Analysis, 1990 bis 1998 Mitarbeiter des Sonderforschungsbereichs »Differentialgeometrie und Quantenphysik«, 1998 bis 2001 VW-Stipendiat, seit 2002 freiberuflicher Hochschullehrer.

THOMAS NOLL, Studium der Mathematik in Jena und der Semiotik an der TU Berlin, Dissertation und Forschungstätigkeit vor allem auf dem Gebiet der Mathematischen und computergestützten Musiktheorie. 1998–2003 Leiter einer interdisziplinären Nachwuchsgruppe für Mathematische Musiktheorie (www.mamuth.de). Derzeit Lehrtätigkeit in Informatik und Mathematischer Musiktheorie an der TU Berlin.

TIHOMIR POPOVIC, geboren 1974 in Belgrad, Serbien, gewann als Pianist zahlreiche nationale und internationale Preise, u.a. Laureat des Internationalen J.-S.-Bach-Wettbewerbs in Paris. Trotz angebotener Studienplätze am Royal College of Music in London und an der Universität der Künste in Belgrad studierte er Klavier, Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Er spielte mit verschiedenen Orchestern und gab Solokonzerte im In- und Ausland, unter anderem im Salle Gaveau in Paris. Zahlreiche Aufnahmen als Komponist, Pianist und Arrangeur, u.a. auch für den NDR und den Belgrader Rundfunk- und Fernsehsender. Seine Chor- und Kammermusikkompositionen sind Bestandteile der Repertoires verschiedener Ensembles in Deutschland, Großbritannien und Jugoslawien. Seit 2001 unterrichtet er Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Hannover.

NILS SCHWECKENDIEK, 1999 Abschluß des Musikwissenschaftstudiums an der Universität Cambridge, anschließend Dirigierstudium bei Peter Gülke in Freiburg sowie an der Sibelius Akademie in Helsinki. 2004 Studium bei Pierre Boulez und Hanspeter Kyburz im Rahmen des Luzern Festival. Zur Zeit Tätigkeit an der Finnischen Nationaloper. Schweckendieks Interesse an der Musik Gerhards wurde in Cambridge durch den Komponisten Hugh Wood geweckt, der Gerhard noch persönlich gekannt hat. Letzte Veröffentlichung: »Zum Liedschaffen Franz Liszts«, Liszt Society Journal 2001.

SEBASTIAN SPRENGER studierte Komposition und Musiktheorie u. a. bei Manfred Stahnke und Reinhard Bahr. Seither tätig als freier Komponist, Musikpädagoge und Chorleiter. Einen Schwerpunkt seines kompositorischen Schaffens bilden Werke für Kinder und Jugendliche. Kompositionsaufträge des NDR sowie der Münchener Biennale. Referent beim 2. Kongreß der GMTH (Thema: »Die Kleinterzrückung als harmonischer Topos des amerikanischen Musicals«).